

“MITTEILUNGEN”  
DER DEUTSCHEN GESELLSCHAFT  
FÜR NATUR- UND VÖLKERKUNDE OSTASIENS  
SUPPLEMENTBAND XXV

KURT BRASCH

ZENGA

(ZEN-MALEREI)



TOKYO  
1961

DEUTSCHE GESELLSCHAFT  
FÜR NATUR- UND VÖLKERKUNDE OSTASIENS  
TOKYO  
GESELLSCHAFT FÜR NATUR- UND VÖLKERKUNDE  
OSTASIENS E. V.  
HAMBURG  
KOMMISSIONSVERLAG  
OTTO HARRASSOWITZ, WIESBADEN

KURT BRASCH

ZENGA  
(ZEN-MALEREI)

禪  
画

TOKYO  
1961

## Inhaltsverzeichnis

Vorwort	1
Einleitung	8
Anfänge des Zen in Japan	13
Kamakura- bis Yoshino-Zeit	16
Chinzo	22
Gozan Literatur	28
Tuschmalerei	35
Muromachi-Zeit	45
Stil und Technik	49
Zenga	58
Teekult und Zen	67
Momoyama- bis Anfang Edo-Zeit	71
Edo-Zeit	79
Ōbaku-Zen	82
Neuzeitliches Zenga	87
Genroku-Ära	89
Haiga	92
Malerei der Literaten	96
Zenmeister Hakuin	116
Schüler Hakuins	120
Meister Sengai	123
Hakuin und Sengai	126
Kalligraphische Kunst	127
Kurze Biographien	141
Nachwort	143
Zu den Bildern	143

## VORWORT

Die Bedeutung der späteren Tuschmalerei, die von schöpferischen Zenmeistern geschaffen wurde, wird oft unterschätzt. Es gibt auch in Japan keine zusammenfassenden Abhandlungen darüber, wenn man von Einzeluntersuchungen über die Malerei von Isshi, Hakuin und Sengai absieht.

Die vorliegende Arbeit soll diese Lücke ausfüllen und den europäischen Kunstfreunden gleichzeitig das noch wenig erforschte Feld der Zenga (Zen-Malerei) zugänglich machen, insbesondere jenes der Edo-Zeit (1603-1868).

Im allgemeinen versteht man unter Zenga jene Bilder, die sich mit Zenthemen befassen. Das hier behandelte Zenga meint aber nur solche Bilder, die von Zenmeistern hohen Ranges geschaffen worden sind. Es schließt nicht die Werke berufsmäßiger Mönchsmaler ein. Deshalb beschränkt sich meine Arbeit auf das Zenga im engeren Sinne, das nicht so sehr als Malerei, als vielmehr als zum Bild kristallisierte Zen-Anschauung anzusehen ist. Zenga will hinter dem Sinnfälligen der äußeren Erscheinung das innere Wesen der Dinge sichtbar machen. Das Zenga in diesem Sinne ist hauptsächlich vom Zenmeister Hakuin (1685-1768) geschaffen worden, so daß hier vornehmlich dessen Schaffen behandelt wurde.

## EINLEITUNG

Das aus der Kunst der Kalligraphie entstandene Tuschbild war sieben Jahrhunderte lang eine der vornehmsten Gattungen der ostasiatischen Kunst. Ob diese Kunst von Anfang an vom Zen beeinflusst wurde, läßt sich nicht mehr zweifelsfrei feststellen. Man kann aber sagen, daß die Tuschbilder heute ohne Zen unvorstellbar sind.

“Der Ursprung des Buddhismus liegt nicht in einer philosophischen Erkenntnis, sondern in dem außergewöhnlichen Schauungs-Erlebnis eines Wahrheitssuchers, der, nachdem er alle Lehren seiner Zeit durchforscht hatte, die Erleuchtung in sich selbst fand und damit den Nachweis erbrachte, daß die höchste Wirklichkeit nicht in der Außenwelt, sondern in der innersten Natur des menschlichen Bewußtseins zu suchen ist. Wenn wir der Beschreibung vom Vorgang der Erleuchtung und der aus ihr hervorgehenden Erscheinung des Buddha, wie sie in den Schriften aller frühen buddhistischen Schulen übereinstimmend wiedergegeben wird, Glauben schenken wollen, so kann kein Zweifel daran bestehen, daß wir es hier mit einem Erlebnis von solch allumfassender Universalität zu tun haben, daß in ihm alle Schranken des Raumes und der Zeit, d.h. alle Begrenzungen individueller und weltlicher Art überwunden wurden und damit die Illusion von der Substantialität unserer Sinnenwelt und der Realität eines ihr gegenüberstehenden beharrenden ‘Ich’ zunichte machten.

Auf dieser Erkenntnis begründet, stellt der chinesische Ch’an-Buddhismus ebenso wie seine als ‘Zen’ bekannte japanische Ausformung den Versuch dar, auf das Urerlebnis des Buddhismus zurückzugehen und Buchwissen durch Erfahrung, Gelehrsamkeit durch Intuition, und den historischen Buddha durch die Erleuchtung des eigenen Geistes zu ersetzen. Es ist ein mutiger Versuch, der den Einsatz des ganzen Menschen fordert, es ist ein geistiges ‘va banque’-Spiel, in dem man alles gewinnt oder alles verliert, denn auch nur eine Haaresbreite von ihm entfernt zu bleiben, ist



so gut wie weltenweit von ihm entfernt zu sein. Die Ch'an-Praxis wird darum mit einem Sprung in den Abgrund verglichen, mit einem Loslassen aller gewohnten Vorstellungen und Vorurteile. Der Abgrund ist die Weltentiefe des eigenen Bewußtseins, der sich jenseits des engen Kreises unserer egozentrischen Vorstellungswelt auftut.

Um aber den Sprung in die Tiefe zu wagen, bedarf es einer gewissen inneren Vorbereitung und eines geistigen Stimulus. Zunächst muß man sich jener Tiefe bewußt sein, und wenn der Geist reif genug ist, sie zu ahnen oder zu erkennen, muß er den Mut und die Kraft haben, den Absprung zu wagen. Derjenige, der sich in seiner Unwissenheit oder in seinem begrenzten Wissen wohlfühlt, wird keine Neigung hierzu verspüren: entweder, weil er noch nicht den Punkt erreicht hat, wo das Problem beginnt, oder weil er dem schwachen Überbau seiner logischen Spekulation vertraut, unter dem er das Problem begraben hat. Der eine weiß noch nichts von der gähnenden Tiefe, der andere glaubt, daß er sie intellektuell überbrücken kann.\*\*

Der Zen ist keine Sekte und keine in der Geschichte erstarrte Religion. Denn seine "Gestalt ist gestaltlos" (*musô no sô* 無相の相), das in ihm eröffnete "Tor" zum Heil ist zugleich ein "Nicht-Tor", da seine ganze Lehre unaussprechbar ist. Die "erlösende Erkenntnis kann weder aus Büchern erlernt noch durch vorgeschriebene Handlungen erlangt werden" (*furyû monji* 不立文字), sondern ist die "Übermittlung von Geist zu Geist" (*ishin denshin* 以心伝心). Die Wahrheit ist unaussprechbar, sie ist übergegensätzlich und kann nur durch das Erleben erfaßt werden.

Es wäre ein vergeblicher Versuch, wollte man das Unsagbare theoretisch verständlich machen. "Denn der Zen ist die Wahrheit selbst, nicht das Wort, sondern der Geist der Wahrheit. Das Wort ist ein bloßes Zeichen, bloße Lehre von der Wahrheit, aber der Geist ist der Urquell der Wahrheit selbst. Die Lehre ist der Finger, der auf den 'Mond der Wahrheit' hindeutet. Dieser Finger ist nicht überflüssig, da man schwerlich ohne Fingerzeige den 'Mond der Wahrheit' zu finden vermag. Aber der Finger ist nicht das Letzte, sondern der 'Mond der Wahrheit' ist das letzte Ziel. Deshalb enthüllt sich die Wahrheit nur als allumfassendes und

\* Lama Anagarika Govinda: Vorwort zu "Meditations-Sutras des Mahayana-Buddhismus", Bd. II, Zürich 1956

vollendetes Ganzes."\*

Die Wahrheit ist allumfassend und schließt nichts aus, auch nicht die Wissenschaft. Bei den Zenisten kommt es deshalb nicht auf das Wissen, sondern vielmehr auf die ständige Übung an, da Zen erlebt werden muß und nicht erlernt werden kann. Seine "Tradition ist abseits der Lehre" (*kyôge betsuden* 教外別伝). Der Zweck der Übung ist die Vollkommenheit. Alles andere ist überflüssig und zur Seligkeit nicht nütze. Die wichtigste Übung des Zen ist daher das *Za-Zen* (坐禪), das Meditationsitzen.

Der Übende hockt mit aufrechtem Oberkörper auf einem Kissen am Boden, den rechten Fuß auf dem linken Oberschenkel, den linken Fuß auf dem rechten Oberschenkel, den rechten Handrücken auf dem linken Fuß, darauf den linken Handrücken, so daß die beiden Daumenspitzen sich berühren. Diese Sitzform nennt man "*kekka-fuza*" (結跏趺坐), Verschränkungssitz. Aber es gibt auch noch eine andere Form, die "*hanka-fuza*" (半跏趺坐), Halbverschränkungssitz, heißt. Bei der letzteren braucht man nur den linken Fuß auf den rechten Oberschenkel zu legen, anstatt beide Beine zu kreuzen. Diese Art zu sitzen ist leichter als die erste. Die Zunge soll am Gaumen fest anliegen, der Mund geschlossen, die Augen dauernd geöffnet sein. Der Atem geht leicht, aber aus der Tiefe, 'vom Nabel her' durch die Nase. Man rückt sich sorgfältig zurecht und versinkt in Kontemplation. Dabei soll man sich jedes in Worte faßbaren Gedankens entschlagen, sei er gut oder böse...."

Das *Za-Zen* ist somit eine Art Entleerung von Gedanken, Gefühlen und Sinnesregungen, die das Erlebnis der Erleuchtung, "*satori*", herbeiführt. Der Zustand des *Satori* läßt sich deshalb nicht mit Worten schildern. Jeder muß für sich selber suchen, und er findet nur im Ich sich selber. Das mikrokosmische (persönliche) Ich muß überwunden, um im makrokosmischen Ich erlebt zu werden. Damit gibt man das eigene Selbst auf (*muga* 無我) und erreicht die Buddha-Natur. Wer völlig vom persönlichen Ich, d.h. vom Bewußtsein und Denken befreit ist, der wird selber mit der vollkommenen Freiheit und Wahrheit identisch. Es wird selber zu "Nicht-Ich" (*muga*) und ist dann erhaben über alles Sein, über alles Nicht-Sein und jedes Mittelgebiet zwischen Sein und Nicht-Sein. Frei von allem Sagbaren ist er Eines mit dem Unsagbaren, mit dem "vollendetes Nichts" (*mu* 無).

\* Schuej Ohasama: ZEN — Der lebendige Buddhismus in Japan, Gotha/Stuttgart 1925

Wie das "Sein" der Wahrheit zugleich "Werden" ist, so muß auch die kontemplative Versunkenheit des Ich zugleich aktive Wirksamkeit sein. Der Zenist sucht deshalb nicht, das Seiende in der Erscheinung selber als das "wahrhaft Wirkliche" zu erfassen, sondern er versucht die bleibenden Formen der Dinge im Wechsel des Werdens und Vergehens als "wirkliche Wahrheit" festzuhalten.

Als der Buddha bei seiner Predigt auf dem Berge Grdhrakuta (Geierberg, japanisch: *Ryôjusen* 靈鷲山) lächelnd eine Blume in die Höhe hielt und sie den versammelten Jüngern zeigt, wußte keiner seiner Zuhörer, was er meinte. Nur Kāśyapa lächelte. Daran erkannte der Buddha, daß dieser Jünger allein die "Wahrheit des Zen" (*shôbô genzô hannya myôshin* 正法眼藏涅槃妙心) verstanden habe, die unmittelbar von Geist zu Geist weitergegeben wird. Darauf wurde Kāśyapa unter den zehn Jüngern zum Nachfolger des Buddha und zum ersten Patriarchen bestimmt. Dieser Aufschluß ist als Kôan\* aus dem sechsten Kapitel des Mumonkan bekannt. Als Bildnisthema wird das Ereignis mit "*nenge mishô*" (拈華微笑) bezeichnet.

Auf Kāśyapa folgten die 28 indischen Zen-Patriarchen bis auf Bodhidharma. Dieser kam um 520 nach Kanton und wurde der erste Zen-Patriarch Chinas. Er verschmolz die buddhistische Zen-Anschauung mit dem altchinesischen Taoismus. Bodhidharma heißt im Japanischen Daruma (達磨). Bodhidharmas Nachfolger hieß Hui-k'o (jap.: *Eka* 慧可). Er lernte sechs Jahre lang bei Bodhidharma und erwarb von ihm sein geistliches Siegel (jap.: *inka* 印可) als zweiter Patriarch. Er wird in der Malerei dargestellt, wie er, in der rechten Hand seinen halbabgeschnittenen linken Arm haltend, vor Bodhidharma meditiert (siehe das Bild von Sesshu). Der dritte Patriarch hieß Sêng-ts'an (jap.: *Sôsan* 僧璨). Er ist der Verfasser des "Hsin-hsin-ming" (jap.: *Shinjin-mei* 信心銘). Sein Nachfolger wiederum war der vierte Patriarch Tao-hsin (jap.: *Dôshin* 道信), dessen Nachfolger war Hung-jên (jap.: *Kônin* 弘忍, auch *Gunin*).

Unter dem fünften Patriarchen Hung-jên spaltete sich der Zen in die Süd-Schule und die Nord-Schule. Die spiritualistische Auffassung der Erleuchtung, des Satori, in der Süd-Schule betont die unberechenbare Plötzlichkeit des mystischen Erlebnisses. Sie wird daher auch mit dem Terminus "*nan-ton*" (南頓) be-

\* Kôan — siehe Seite 22.

zeichnet, was "Süd-Plötzlichkeit" bedeutet. Demgegenüber wird die Nord-Schule auch "*hoku-zen*" (北漸), "nördliche Allmählichkeit", genannt.

Die Tradition der Süd-Schule leitete Ta-chien Hui-nêng (大鑑 慧能 jap.: Daikan Enô, 683-713) ein. Er war nur Holzfäller, beschäftigte sich aber eifrig mit dem Zen. In seinem 24. Lebensjahre war er zum fünften Patriarchen Hung-jên gekommen. Acht Monate arbeitete er in der Reisscheune und übte sich heimlich im Zen, obgleich er weder schreiben noch lesen konnte. In der Malerei wird er daher öfters als Holzfäller oder mit einem Reismörser dargestellt (s. Bild 62). Eines Tages forderte der Patriarch seine Schüler auf, von ihrem Zen-Erlebnis zu berichten. Er wollte den besten unter ihnen zu seinem Nachfolger ernennen. Die Schüler hielten Shên-hsiu (神秀 jap.: *Shinshû*) für den besten. Shên-hsiu stand auf dem Boden der "nördlichen Allmählichkeit" (*hoku-zen*). Er schrieb folgenden Vers an die Wand:

"Der Leib gleicht dem Bodhibaum.  
Die Seele ist wie ein klarer Spiegel.  
Sorge dafür, ihn allezeit rein zu halten,  
Daß darauf nicht Staub sich sammle!"

Die Schüler bewunderten diesen Vers sehr und wähten in seinem Verfasser bereits den sechsten Patriarchen zu sehen. Hui-nêng jedoch, der aus der Reisscheune kam und sich den Vers vorlesen ließ, bat einen jungen Mönch, da er es selber nicht konnte, daneben seinen eigenen Vers zu schreiben, der so lautete:

"Bodhi ist nichts wie ein Baum;  
Nirgends strahlt der Glanz des Spiegels:  
Da nichts von Anfang an besteht,\*  
Wo sollte sich Staub sammeln?"

Dieser Vers versetzte alle Schüler Hung-jêns in Erstaunen und einige hielten Hui-nêng jetzt für den mutmaßlichen Nachfolger Hung-jêns. Als Hung-jên dieses freilich merkte, erklärte

\* Diese Verszeile bedeutet nicht nur, daß "nichts von Anfang an besteht", sondern gleichzeitig die Fähigkeit zu verstehen, daß Nichtexistenz auch "nicht Nichtexistenz" ist. Die Verszeile ist wörtliche Übernahme des bekannten Ausspruches von Hui-nêng "*honrai mu-ichibutsu*" (本来無一物), die im Zen eine wichtige Rolle spielt und auch in der Malerei öfters als Versinschrift zum Bild verwendet wird.

er, Hui-nêng sei noch lange nicht vollkommen, und sein Vers sollte mit Strohsandalen abgedeckt werden. In Wirklichkeit hatte der Meister jedoch Hui-nêng richtig erkannt, wollte aber Shên-hsiu nicht vor den anderen bloßstellen. Am Abend rief er Hui-nêng heimlich zu sich und fuhr mit ihm in einem Kahn zum anderen Ufer. Ein Bild dieser Szene von Kanô Motonobu befindet sich im Ueno-Museum zu Tokyo. An einsamer Stelle übergab Hung-jên dem Hui-nêng sein geistliches Siegel, das heilige Gewand sowie die Almosenschale, die nach der Zen-Tradition von Buddha her auf den jeweiligen Patriarchen fortgeerbt wurden.

Von der Zeit Hui-nêngs, des sechsten und letzten Patriarchen an, verlor der Zen in China seinen eigentümlich indischen Charakter. Er wurde durch die mehr aufs Praktische gerichtete chinesische Sinnesart völlig umgeformt. Die Maxime der von Hui-nêng gegründeten Süd-Schule war "jikishi ninshin kenshō jōbutsu" (直指人心見性成佛), was etwa "unmittelbares Hindeuten auf das innerste Herz (den ursprünglichen Menschen), Einblick in die eigene Natur (Herz) und Erreichung der Buddhaschaft" bedeutet. Die Anschauung von der "plötzlichen Erleuchtung" gewann in ganz China die Oberhand.

Hui-nêng verkündete die Abschaffung des bisherigen Patriarchensystems, so daß er selber der letzte war. Rund zweihundert Jahre nach seinem Tode spaltete sich die Zen-Lehre abermals. Es entstand die nach Yün-mên Wên-yen (雲門文偃 jap.: *Ummon Bun'en*, gest. 949) genannte Yün-mên- oder (jap.) Ummon-Schule und die nach Fa-yen Wên-i (法眼文益 jap.: *Hôgen Bun'eki*, 885-958) genannte Fa-yen- oder Hôgen-Schule.

Ummon spielte im Zen der T'ang-Dynastie eine große Rolle. Von ihm existieren viele Kôan (s.S. 22), unter denen das Kôan über "kan" (Hekigan-roku Nr. 8) besonders wichtig ist, da der japanische Zenmeister Daitô Kokushi bei seiner Beschäftigung mit diesem "kan" das große Erlebnis erfuhr.

Weitere Spaltungen der Lehre ergaben schließlich die "fünf Häuser" und "sieben Schulen" (*goke* 五家 bzw. *shichishu* 七宗), und zwar nach folgendem Muster:

Fünf Häuser 五家	}	1. Rinzaï	臨濟	} Sieben Schulen 七宗
		2. Sôtô	曹洞	
		3. Ikyô	沩仰	
		4. Ummon	雲門	
		5. Hôgen	法眼	
		6. Oryô	黃龍	
		7. Yôgi	楊岐	

In Japan fanden die Rinzaï-Schule und die Sôtô-Schule die stärkste Verbreitung. Stifter der Rinzaï-Schule war Lin-chi I-hsüan (臨濟義玄 jap.: *Rinzaï Gigen*, gest. 867), der sowohl im chinesischen als auch im japanischen Zen eine große Rolle spielt. Die Sôtô-Schule (chin.: Ts'ao-tung-Schule) leitet ihren Namen von den beiden jeweils ersten Ideogrammen der Namen ihrer Gründer, Ts'ao-shan Pên-chi (曹山本寂 jap.: *Sôsan Honjaku*, 840-901) und Tung-shan Liang-chieh (洞山良价 jap.: *Tôsan Ryôkai*, 807-869), her. Alle Meister des lebendigen Zen im späteren China und Japan sind die geistigen Erben der Rinzaï- und Sôtô-Schulen. Die im 17. Jahrhundert in Japan eingeführte Ôbaku-Schule gewann dagegen keine allzugroße Bedeutung mehr.

In der Kunst spielt die Rinzaï-Schule die vorherrschende Rolle, während die Sôtô-Schule erst nach dem 17. Jahrhundert in Japan in geringerem Maße hervortrat. Das ist vielleicht darauf zurückzuführen, daß sich die Rinzaï-Schule mehr auf das Kôan konzentrierte. Dieses war im 12. und 13. Jahrhundert in China systematisiert worden. Der von Ta-hui Tsung-kao (大慧宗杲 jap.: *Daiei Sôkô*, 1089-1163) ins Leben gerufene Kôan-Zen hieß *Kanna-Zen* (看話禪-Nachsinnen über Kôan; "na" steht hier für Kôan). Dieser Kanna-Zen distanzierte sich von dem "Moku-shô-Zen" (默照禪—sich in tiefe Schweigsamkeit versenken), der von Hung-chih Chêng-chüeh (宏智正覺 jap.: *Wanshi Shôkaku*, gest. 1157) geschaffen worden war.

Ta-hui Tsung-kao war Schüler des Zenmeisters Yüan-wu K'o-ch'in (圓悟克勤 jap.: *Engo Kokugon*, 1063-1135). Dieser hatte 1125 aus hundert Kôan alter Meister eine Kôan-Sammlung *Hekigan-shû* (碧巖集) herausgegeben. Drei Jahre später wurde von Wu-men Hui-k'ai (無門慧開 jap.: *Mumon Ekai*, 1185-1260) das Kôan-Werk "Mumonkan" (無門關) veröffentlicht. Diese beiden Kôan-Sammlungen sind zusammen mit dem von Hung-chih stammenden "Shôyô-roku" (從容錄) die wichtigsten Werke des Zen-Buddhismus.

Zur Geschichte des chinesischen Zen kann hier im übrigen auf die Arbeiten von Heinrich Dumoulin, S.J., "Die Entwicklung des chinesischen Ch'an nach Hui-nêng im Lichte des Wu-men-kuan" (Monumenta Serica, Vol. IV, 1941) und "Zen — Geschichte und Gestalt" verwiesen werden.

## ANFÄNGE DES ZEN IN JAPAN

In Japan war die Zen-Kontemplation schon seit der Nara-Zeit (708-780) bekannt. Die eigentliche Tradition des Zen wurde allerdings erst in der Kamakura-Zeit (1192-1332) aus China eingeführt. Sie fand in Japan einen dankbaren Boden. Der Tendai-Mönch Eisai (栄西 1141-1215) fuhr 1168 nach China, kehrte aber im gleichen Jahre wieder nach Japan zurück. Um sich erneut dem Studium des von Huang-lung (黄竜 *Ôryô*) begründeten Zweiges der Rinzai-Schule zu widmen, begab er sich abermals zu einem vierjährigen Aufenthalt nach China und kehrte 1191 nach Hakata zurück. Dort gründete er das erste Zen-Kloster Shôfukuji (聖福寺). Freilich wurden in diesem Kloster neben dem Zen noch Tendai-Lehre und Mantrapraxis als Vorstufen des Zen gepflegt.

Der zweite Shogun Minamoto Yoriie (源頼家, regierte 1199-1204) erbaute 1202 in Kyoto das einflußreiche Zen-Kloster Keninji (建仁寺), dessen erster Abt Eisai wurde.

Eisais Schüler Dôgen (道元 1200-1253) machte das Kloster Daibutsuji (大仏寺) in der Provinz Echizen zum Hauptsitz der japanischen Sôtô-Schule. Er hatte in China vier Jahre im Kloster T'ien-tung-shan (天童山 jap.: *Tendôsan*) studiert, das der Ts'ao-tung-Schule (Sôtô-Schule) zugehörte. Das Kloster Daibutsuji wurde später unter dem Namen Eiheiji (永平寺) bekannt.

Rinzai- wie Sôtô-Schule schrieben beide das *Za-Zen*, die Meditationssitzung vor, um das Ziel der Erleuchtung zu erreichen. Dôgen gab eine Zen-Ritualregel "*Fukan-Zazengi*" (普観坐禅儀) heraus und machte die sitzende Kontemplation "*shikan-taza*" (只管打坐) zur wichtigsten Übung der Sôtô-Schule. Die Rinzai-Schule konzentrierte sich dagegen mehr auf Kôan und Mondô.\* Daher wird der Zen der Sôtô-Schule als "*Mokushô-Zen*" und der der Rinzai-Schule als "*Kanna-Zen*" bezeichnet.

\* Siehe Seite 22.

Der *Mokushô-Zen* legt das Schwergewicht auf "*Jô*" (定 Kontemplation), der *Kanna-Zen* dagegen auf "*E*" (慧 intuitive Weisheit). Ob "*Jô*" oder "*E*" wichtiger seien, war bereits zur Zeit des sechsten Patriarchen Hui-nêng eine Streitfrage. Dieser entschied die "Nicht-Zweiheit von *Jô* und *E*" (定慧不二 *Jô-E funi*), und so wurden Kontemplation und intuitive Weisheit untrennbar verbunden. Diese Weisheit (*E*) ist nicht das bloße "Wissen und Verstehen" sondern die höchste Kraft der Intuition. Auch die Kontemplation (*Jô*) ist keine starre Versunkenheit, sondern eine aus der unbewegten Meditation herausquellende lebendige Aktivität des Geistes. Im Buddhismus spielt die "Dreiheit-Lehre" (*sangaku* 三学) von *Sila* (jap.: *kai* 戒 Moral-Vorschrift), *Samâdhi* (jap.: *jô* 定 Kontemplation) und *Prajña* (jap.: *e* 慧 intuitive Weisheit oder erlösende Erkenntnis) eine große Rolle, insbesondere legt der Zen Wert auf die letztgenannten *Samâdhi* und *Prajña*.

In der zweiten Hälfte des 13. Jahrhunderts kamen aus dem vom Mongolensturm bedrohten Sung-Reich mehrere Zenmeister nach Japan. Lan-ch'i Tao-lung (蘭溪道隆 jap.: *Rankei Dôryû*, 1213-1278) kam 1246 nach Hakata und wurde im Enkakuji zu Chikuzen (Kyushu) aufgenommen. 1252 gründete er auf Wunsch des Shoguns Hôjô Tokiyori (北条時頼, regierte 1226-1263) das Kloster Kenchôji (建長寺) in Kamakura. Er erhielt als erster in Japan den Titel "*Zen-ji*" (禅師 Zenmeister).

Wu-hsiao Tsu-yüan (無学祖元 jap.: *Mugaku Sôgen*, 1226-1286) kam 1280 nach Japan und lebte zuerst im Kloster Kenchôji. Wegen seiner Todesverachtung stand er beim Shogun Hôjô Tokimune (北条時宗, regierte 1251-1284) in hoher Gunst. Er wurde der Gründer des Klosters Enkakuji (円覚寺) zu Kamakura. 1255 wurde der Tôfukuji (東福寺) als zweites Zenkloster in Kyoto gegründet, und zwar von Enni Bennen (円爾弁円 1202-1280). Bennen ging 1235 nach China und lernte sechs Jahre Zen beim Meister Wu-chun Shih-fan (無準師範 jap.: *Mujun Shihan*, gest. 1249) und kehrte 1241 nach Hakata zurück, wo er das Kloster Shôtenji (承天寺) gründete. Später erhielt er den Titel Shôichi Kokushi (聖一国師) als erster von Kaiser Hanazono verliehen. Kokushi heißt Landesmeister.

Auf Shôichi Kokushi folgten drei große Zenmeister, die nicht nur in der Rinzai-Schule, sondern im japanischen Zen überhaupt eine große Rolle gespielt haben. Es sind dies Daiô Kokushi, Daitô Kokushi und Kanzan Kokushi.

Daiô Kokushi (大応国師 1235-1309) — ursprünglicher Mönchs-

name Nanpô Jomyô (南浦紹明) — war ein Landsmann des späteren Hakuin. Er ging in seinem 15. Lebensjahre ins Kloster Kenchôji zu Kamakura, um dort die Zenpraxis bei Lan-ch'i Tao-lung zu erlernen. Auf dessen Anregung begab er sich 1259 nach China. Fast neun Jahre lernte er dort bei dem Zenmeister Hsü-t'ang Chih-yü (虛堂智愚, jap.: Kidô Chigu, 1185-1269). Als er nach Japan zurückkehrte, übergab ihm Hsü-t'ang zum Abschied sein Porträt mit eigenhändiger Verswidmung. Dieses Bildnis befindet sich heute noch im Daitokuji zu Kyoto. Ebenso gehört eine Sammlung von Reden, Gesprächen und Dichtungen Hsü-t'angs, das *Kidô-roku*, zu den überlieferten Zen-Texten. Daiô Kokushis Hauptwirkungsstätte nach seiner Rückkehr war das Kloster Kenchôji. Er war übrigens der erste, der den Teekult in seiner ursprünglichen Form in Japan eingeführt hat. Daiô Kokushi stand zu Lebzeiten im Schatten der chinesisch gebürtigen Zenmeister Wu-hsiao Tsu-yüan und I-shan I-ning (一山一寧 jap.: Issan Ichinei, 1248-1317), fand jedoch einen tüchtigen Schüler, der seine Lehre nachwirkend in Japan verbreitete.

Dieser Schüler war Daitô Kokushi (大燈国師 1282-1337). Sein ursprünglicher Mönchsname lautete Shûhō Myôchō (宗峰妙超). Er war Daiô Kokushis bester Schüler. Täglich wohnte er der Vorlesung (*teishō* 提唱) bei, um seinen Geist in der Meditation zu konzentrieren (*sesshin* 攝心, den Geist sammeln). Während der Dauer der Meditation bleiben die Mönche im *Zen-dō* (禪堂 Meditationshalle), stehen früher auf als gewöhnlich und gehen später zur Ruhe. In seiner Jugendzeit mischte sich Myôchō unter die Bettler, um das schwere Leben der Armen mit zu erleben. Es heißt, er habe zwanzig Jahre lang unter der *Gojô*-Brücke in Kyoto gelebt. Ein ihm zugeschriebener Vers lautet:

Wer sich im Meditationssitzen üben will,  
Der soll es auf der vierten (*shijô*) oder fünften (*gojô*) Brücke tun.  
Schaue auf die hin- und hergehenden Leute,  
Gleich den Bäumen im tiefsten Gebirge.

坐禅せは四条五条の橋の上  
往々来の人を深山樹に見て

Drei Bilder von Hakuin und eines von Sengai haben Daitô Kokushi als Bettler zum Gegenstand (siehe Bilder Nr. 42, 43, 44, 97).

Kaiser Hanazono hörte von Daitô Kokushi und bat ihn, in Murasakino zu Kyoto ein Kloster zu gründen. Er folgte diesem Wunsche und gründete das später für den Teekult wichtig ge-

wordene Kloster Daitokuji, aus dem bedeutende Zenmeister wie Ikkyû und Takuan hervorgegangen sind. Daitô Kokushi hatte ein krankes Bein, so daß er bei der Meditation nicht die übliche Haltung einnehmen konnte. Unmittelbar vor seinem Tode riß er jedoch noch einmal alle Kraft zusammen, um seine Beine vorschriftsmäßig zu verschränken und in Lotusstellung zu sterben. Als er sich dem Tode nahe fühlte, schrieb er folgenden Hymnus:

Immerfort schärfe ich das edele Schwert,  
Mit dem ich Buddha und die Patriarchen getötet habe.  
Wo das Rad der großen Tat sich dreht,  
Beißt selbst der leere Himmel seine Fangzähne zusammen.

截断仏祖 吹毛常磨  
機輪転处 虚空咬牙

Das "*Kaian Kokugo*" (攬安國語), eines der wichtigsten Werke Hakuins, ist eine Sammlung von Reden und Kommentaren Daitô Kokushis über alte Zen-Texte. Daitô Kokushi hatte zwei Schüler, und zwar Tetsuô Gikô (徹翁義享 1314-1369) und Kanzan Kokushi. Der erste wurde sein Nachfolger im Daitokuji.

Kanzan Kokushi (関山国師 1277-1360) — eigentlich Kanzan Egen (関山慧玄) — hatte ebenfalls großen Einfluß bei Kaiser Hanazono. Auf dessen Wunsch erbaute er das Kloster Myôshinji unmittelbar neben dem Kaiserpalast in Kyoto. Bereits in seinem 51. Lebensjahr stehend suchte er Daitô Kokushi in Kyoto auf. Es heißt, daß er so eilends nach Kyoto gewandert sei, daß er nicht einmal den Fuji bemerkt habe. Kanzan fragte den Meister Daitô, was die übergegensätzliche Wahrheit sei. Dieser erwiderte "*kan*". Zuerst verstand Kanzan die Antwort nicht, doch eines Tages konnte auch er das "Tor des übergegensätzlichen Absoluten" — eben "*kan*" (関 chin.: kuan)\* durchschreiten. Dieses Wort wurde in der hier in Betracht kommenden Bedeutung zuerst von Yün-mên, dem chinesischen Zen-Meister und Gründer der Ummon-Schule, verwendet. Man stößt es laut hervor, wie einen unartikulierten Schrei, ähnlich dem "Löwengebrüll" "*ka*" oder

\* Meister Ummon pflegte auf gestellte Fragen oft mit "*ro*" oder mit "*ii*" zu antworten. "*Ro*" (露) bedeutet etwa: "siehst du, es ist klar", während "*ii*" (噫) keine konkrete Bedeutung hat, sondern als vage Antwort dient, die weder bejaht noch verneint. Am häufigsten benutzte er "das eine Wort *Kan*", auf japanisch: *ichiji-kan* (一字関).

(nach der japanischen Schreibung: "kwatz" 喝, chin.: ho) des Meisters Rinzai. Ummons "kan" und Rinzais "kwatz" waren Lieblingsthemen Hakuins, des Gründers des modernen Rinzaizen in Japan. Er bildete diese beiden Meister links und rechts neben einem Bodhidharma-Bild als Triptychon ab. Dieses Triptychon gilt nicht nur in seinem Format, sondern vor allem als Kunstwerk als größtes Meisterwerk Hakuins (s. Bilder Nr. 38 & 39).

Als Kanzan das "kan" verstanden hatte, sagte Daitô zu ihm: "Du bist eine Inkarnation Yün-mêns. In der Nacht, ehe Du kamst, träumte ich, daß der Meister Yün-mên käme. Um das zu prüfen, versuchte ich es mit dem "kan". Jetzt hast Du das Tor durchschritten, und Dein Name soll deshalb Kan-zan sein!" Kanzan wurde daraufhin Daitôs bester Schüler.

Später wurden die drei Meister Daiô Kokushi, Daitô Kokushi und Kanzan Kokushi in der üblichen Verwendung eines Namens-teils eines jeden von ihnen zu dem Sammelbegriff Ôtôkan zusammengefaßt. Sie wirkten direkt oder indirekt auf die spätere Zenkunst ein

## KAMAKURA-BIS YOSHINOZEIT

Mit der Errichtung des Bakufu wird Kamakura nicht nur der Sitz der politischen Macht, sondern gleichzeitig auch das Zentrum der Kultur. In die Selbstbesinnung der Kamakurazeit (1192-1332) brach eine neue Welle kultureller Impulse vom chinesischen Kontinent nach Japan herein, die bald eine entscheidende Bedeutung gewinnen sollte. Ihr wesentlicher Inhalt war der verinnerlichte Buddhismus und Konfuzianismus des Sung- und Yüan-Reiches. Am nachhaltigsten wirkte sich der Einfluß der Zen-Lehre aus, die mit ihrer straffen geistigen Zucht dem Wesen des japanischen Rittertums innerlich verwandt war. Der Zen fand in schlichten, schmucklosen Zen-Klöstern ein Wirkungszentrum und drückte dem Kulturleben des nun folgenden Jahrhunderts seinen Stempel auf.

Um sich für den Empfang der Wahrheit des Zen vorzubereiten, muß sich das Herz (Geist) ganz auf sich selber konzentrieren und für die letzte Intuition, für die Erleuchtung, für das Satori reif gemacht werden. Damit dieser Zustand intuitiver Erfassung der höchsten Wahrheit erlangt werden kann, müssen alle störenden Einwirkungen der Außenwelt ferngehalten werden. Daher hält sich der Meditierende in einer ruhigen Halle auf. Sie bedarf somit keiner reichen inneren Ausstattung, sondern wird vielmehr in strenger Einfachheit gehalten. Allerdings verzichtet der Zen, da er eine Schule des Buddhismus ist, niemals auf den buddhistischen Altar. Der Zen ist also die Methode der unmittelbaren Annäherung und kann auf die äußeren Stützen der Religion verzichten.

Mit dem Aufkommen des Zen gingen einige bereits bestehende buddhistische-Tempel zum Zen über. Dabei wurden die alten Kultbilder beibehalten. Aus diesem Grunde werden in Zenklöstern auch Kultbilder wie Jizô-Bosatsu, Fudô-Myôô usw. verehrt. Das beste Beispiel dafür ist das Kloster Kenchôji in Kamakura. Es behielt als Hauptkultbild den Jizô-Bosatsu bei.

Das älteste Kultbild beim Zen scheint der *Sanze-Butsu* (Buddha der Drei Welten, d.h. Vergangenheit, Gegenwart und

Zukunft) gewesen zu sein, doch sind fast keine erhalten geblieben. Nach den überlieferten Urkunden zu urteilen, scheinen die Rakan-Bilder in der ältesten Zen-Malerei den wichtigsten Platz eingenommen zu haben. Rakan, chinesisch Lo-han, ist aus a-lohan entstanden, der chinesischen Form des Sanskritwortes "archan" (Plural von archat). Dieses Wort bedeutet den Ehrwürdigen, der alle Irrtümer des Wissens, des Gefühls und des Willens ausgeschaltet hat.

In der Kunst erscheinen die Rakan als Jünger Buddhas mit dem Pathos des Ausdrucks, wie er bei den chinesischen Lohan als Einsiedler verewigt wurde. In Japan und China werden in der bildenden Kunst 16 oder 500 Rakan dargestellt, doch kommen in China auch 18 Rakan vor. Im Zen werden hauptsächlich Piṇḍola (寶頭廬) vor dem Speisesaal und Bhadrāpāla (跋陀婆羅) vor der Badestube bildlich dargestellt und verehrt. Das beste Beispiel dafür ist das Bhadrāpāla-Bild des Mönch-Malers Josui Sōen (如水宗淵 tätig zwischen 1489 und 1500) aus dem Kloster Enkakūji.

Die Chronik "I-chou Ming Hua Lu" (益州名画錄) von Huang Hsiu-fu (黃休復), abgeschlossen gegen 1005, berichtet über Rakan-Bilder des Mönch-Malers Kuan-hsiu (貫休 jap.: *Kankyū* — er heißt auch *Zengetsu Daishi* 禪月大師, gest. 912 im Alter von 81 Jahren). Diesem Kuan-hsiu zugeschriebene Rakan-Bilder befinden sich in einigen Stücken im Ueno-Museum zu Tokyo, doch ist fraglich, ob es sich um Originale handelt.

In China vollzog sich in den prachtvollen Rakan-Bildern der T'angzeit eine ganz entsprechende Metamorphose, ein verwandtes Hineinwachsen in diese Welt der Gefühle und Gedanken. Die Rakan werden als sterbliche Mönche dargestellt. Daß die dienenden Geister in der Kunst wie in der Vorstellung der Gläubigen menschliche Gestalt annehmen, ist psychologisch begründet. Der Mensch neigt dazu, die transzendenten Mächte nach seinem Bilde zu personifizieren. Daher nehmen auch in der chinesischen Kunst die Heerscharen der himmlischen Wesen und ihre Boten zur Erde Menschengestalt an. Die Rakan, die keiner Kategorie der buddhistischen Ikonographie angehören und von Anfang an als Menschen dargestellt wurden, werden mit streng "geistiger" Funktion in menschlicher Gestalt zur Darstellung gebracht. Die von Buddha gefundene Zen-Wahrheit — "das Herz ist gleich dem Buddha, der Buddha ist gleich dem Herzen" (心即是佛 佛即是心) — wurde auch seinen Jüngern, den Rakan, zuteil. Hierin kommt das Rakan-Ideal des asketischen Lebens zum Aus-

druck. Die Rakan werden in einer Art Gottesdienst, dem "Rakan-Kōshiki" (羅漢講式) im Zen-Buddhismus verehrt.

Bemerkenswert sind ferner die Darstellungen des Fudō-Myōō, der seit alters in Japan als der "schreckliche Gott der strafenden Weisheit" Verehrung genoß. Hinter ihm zügeln die Flammen empor, die alles Unrecht verzehren. Er ist in Wirklichkeit die Erscheinungsform des Buddha Vairocana (*Dainichi Nyorai* 大日如来), des Hauptkultgottes des *Mikkyō*-Buddhismus oder Mantra-Buddhismus. Wahrscheinlich hat die drohende Mongolengefahr der Jahre 1268 und 1282 dazu beigetragen, den Myōō als Schutzgott des Landes zu verehren. Aus der Kamakurazeit sind freilich keine Fudō Myōō-Bilder, von Zen-Mönchen der Zeit gemalt, nachweisbar. Erhalten sind einige Bilder aus der Yoshinozeit, die auf die Mönche Ryūshū Shūtaku (龍湫周沢 1308-1388) und Chūan Bonshi (仲安梵師 1311-1388) aus dem Kloster Tenryūji zurückgehen.



## CHINZÔ

Das wichtigste Kultbild der Kamakurazeit war im Zen das "Chinzô (頂相 auch *chinsô*). Es waren Bildnisse von Zenmeistern, jedoch nicht von Priestern anderer Schulen. *Chinzô* ist kein Kultbild in dem Sinne, daß es etwa angebetet würde. Vielmehr dient es zur Übermittlung des "Inka" (des geistlichen Siegels) vom Zenmeister auf seinen Schüler. Der dargestellte Meister wird somit die Personifikation des Erleuchteten — zum Unterschied vom "Nise-E" (似絵 Porträtmalerei weltlicher Persönlichkeiten), das ebenfalls in der Kamakurazeit entstanden ist. Porträts hoher Priester waren übrigens schon seit der Heianzeit (781-857) bekannt, aus der auch noch einige Beispiele erhalten geblieben sind. Diese Bilder gehören gleichfalls zu den Kultbildern, werden aber nicht *Chinzô* genannt. Das Wort wurde in der Sungzeit in China gebildet und bedeutet etwa "höchste Gestalt". Im Gegensatz zu den Buddha- und Bodhisattva-Gestalten der anderen Schulen stellen die Zen-Maler die Persönlichkeit der Zenmeister in unmittelbar wirkender Lebendigkeit dar. Dies ist ein charakteristischer Zug der Vermenschlichung in der buddhistischen Malerei.

Eine weitere wichtige Funktion der *Chinzô* wird aus dem folgenden verständlich. Das goldene Zeitalter des chinesischen Zen fiel in die Zeit zwischen den Zenmeistern Ma-tsu (馬祖 jap.: *Basô*, gest. 788) und dem bereits mehrfach erwähnten Yün-mên (Ummon). Damals fielen die Schwerpunkte der Zen-Lehre in *Nyorai-Zen* (如来禪 Tathâgata-Zen) und *Soshi-Zen* (祖師禪 Patriarchen-Zen) auseinander. *Nyorai-Zen* pflegt die vom Stifter des Buddhismus überlieferten leicht verständlichen Aussprüche, während sich *Soshi-Zen* auf die schwer zugänglichen Kôan konzentriert. *Soshi* bedeutet "Patriarch", doch wird der Ausdruck im allgemeinen auf alle Zenmeister angewandt, von denen Kôan überliefert sind. Die Anerkennung der Meisterschaft in der Zeit des *Nyorai-Zen* wurde mit der Übergabe des Gewandes und der Almosenschale vom Meister an den Schüler vorgenommen. Wahrscheinlich ist diese Tradition mit dem Aufkommen des *Soshi-*

*Zen* durch die Übermittlung des *Chinzô-Bildes* ersetzt worden. Das *Chinzô-Bild* nimmt daher nicht nur eine wichtige Stellung in der Zen-Malerei ein, sondern es hat gleichzeitig eine der wichtigsten Funktionen im Zen überhaupt zu erfüllen, indem es die enge Beziehung zwischen Meister und Schüler manifestiert.

Im allgemeinen schrieb der auf einem *Chinzô* dargestellte Meister selber einen Vers darauf. Die Bildnisse verstorbener Meister, auf welche die Verse von anderen geschrieben wurden, heißen "*kashin*" (掛真), das bedeutet "aufgehängtes Bildnis" eines verstorbenen Meisters (*shingi* 真儀).

In den großen Zen-Klöstern müssen viele *Chinzô* vorhanden gewesen sein. Das 1363 entstandene "*Butsunichi-an Kômotsu Mokuroku*" (仏日庵公物目錄) des Klosters Enkakuji berichtet von 39 *Chinzô* im Besitz dieses Klosters. Dieses Werk enthält Listen chinesischer Gemälde in dem Enkakuji, so daß es nicht nur das älteste Protokoll seinerzeit vorhandener Sung- und Yüan-Werke ist, sondern dadurch gleichzeitig auch ein grundlegendes Material für das Studium der Beziehungen zwischen der chinesischen und der japanischen Malerei jener Zeit bildet. So sollen damals bereits zwanzig Bilder von Mu-chi (牧谿) und Li-ti (季迪) vorhanden gewesen sein.

Außer dem Enkakuji gab es weitere 13 Zenklöster, die der Rinzai-Schule angehörten. Ihre Namen sind



Name	Ort	Gründungsjahr	Gründer	Lebensdaten
1. Kenninji	Kyoto	1202	Myōan Eisai	明菴栄西 1141-1215
2. Enkakuji	Kamakura	1282	Mugaku Sōgen	無学祖元 1226-1286
3. Kenchōji	Kamakura	1253	Rankei Dōryū	蘭溪道隆 1213-1278
4. Tōfukuji	Kyoto	1255	Enni Bennen	円爾弁円 1202-1280
5. Nanzenji	Kyoto	1293	Mukan Fumon	無関普門 1212-1291
6. Daitokuji	Kyoto	1326	Daitō Kokushi	大燈国師 1282-1337
7. Kokutaiji	Toyama	1327	Jiun Myōi	慈雲妙意 1274-1345
8. Tenryūji	Kyoto	1339	Musō Kokushi	夢窓国師 1275-1351
9. Myōshinji	Kyoto	1337	Kanzan Kokushi	関山国師 1277-1360
10. Eigenji	Shiga	1361	Jakushitsu Genkō	寂室元光 1290-1367
11. Kōgakuji	Kōfu	1380	Batsui Tokushō	拔隊得勝 1327-1387
12. Shōkokuji	Kyoto	1383	Shun'oku Myōha (bzw. Musō Kokushi)	春屋妙葩 1311-1388
13. Hōkōji	Enshu	1384	Mumon Gensen	無文元選 1323-1390
14. Buttsūji	Aki	1397	Guchū Shugyū	愚中周及 1323-1409

In allen diesen 14 Klöstern müßten *Chinzō* vorhanden gewesen sein. Die Gründer der Klöster Enkakuji und Kenchōji waren Chinesen. *Chinzō* solcher chinesischer Meister, von japanischen Künstlern gemalt, sind noch vorhanden. In der Kamakurazeit waren die *Chinzō*, genau wie die chinesischen Porträts und die zu gleicher Zeit in Japan üblichen *Nise-E*, farbig. Das *Chinzō* in schwarz-weiß, also das Tuschbild, scheint in Japan erst von der Muromachizeit (1392-1490) an Verbreitung zu finden.

Aus der Kamakura- und Muromachizeit sind zahlreiche *Chinzō* nachweisbar. Die nachstehend aufgeführten zehn Bildnisse gehören zu den bekanntesten.

1. Daigaku Zenji (大覚禪師) aus dem Kenchōji  
Gründer des Klosters Lan-ch'i Tao-lung 蘭溪道隆
2. Bukkoku Kokushi (仏国国師) aus dem Kloster Unganji (雲巖寺)  
Sohn des Kaisers Go-Saga. Zuerst beim Meister Shōichi Kokushi im Tōfukuji zu Kyoto. Ging später in den Kenchōji zu Kamakura, um beim chinesischen Meister Gottaan (兀庵) Zen zu erlernen, der, 1260 nach Japan gekommen, der zweite Hauptmönch des Kenchōji wurde.
3. Zenmeister Gottaan (兀庵) des Klosters Shōdenji 正伝寺  
kehrte nach vierjährigem Aufenthalt, hauptsächlich im Kenchōji, nach China zurück. Starb dort 1276 im Alter von 80 Jahren. Vergl. Nr. 2.
4. Musō Kokushi (夢窓国師)  
Einer der bekanntesten Zenmeister, geboren 1275. Heißt auch Musō Sōseki (夢窓疎石). Übt Zen zuerst im Enkakuji zu Kamakura, 1329. Nach dem Tode des Kaisers Go-Daigo von Ashikaga Takauji beauftragt, in Kyoto das Kloster Tenryūji zum Andenken an den verstorbenen Kaiser zu gründen. Gründete außerdem den Shōkokuji in Kyoto. Der Anbau des bekannten Moosgartens des Saihōji in Kyoto wird ihm ebenfalls zugeschrieben. Starb 1351. Von ihm sind zahlreiche *Chinzō* erhalten. Am bekanntesten das des Tenryūji, dessen Versinschrift von ihm selber stammt, jedoch eher als historische Urkunde, denn als Kunstwerk zu werten. Im Kloster Myōchi-In (妙智院) befindet sich ein weiteres *Chinzō* von ihm, das von Mutō Shūi (無等周位) gemalt wurde. Dort befindet sich auch ein Porträt in Gesamtdarstellung von ihm.
5. Daimin Kokushi (大明国師) des Klosters Nanzenji  
Bekannt als Gründer dieses Klosters. Anderer Name Mukan

Fumon (無関普門 1212-1291). Lernte Zen bei Shôichi Kokushi im Tôfukuji, ging 1251 nach China, kehrte nach zwölfjähriger Abwesenheit zurück. Sein *Chinzô* ist ein Prototyp für die Zen-Malerei.

6. Shôichi Kokushi (聖一國師) des Klosters Tôfukuji  
Als Enni Bennen Gründer des Klosters. Das *Chinzô* ist anderthalb Jahrhunderte später von Kichizan Minchô gemalt, wahrscheinlich nach Vorlage eines früheren Porträts. Besonderheit der nach rechts gerichtete Blick.
7. Kikô Zenji (喜江禪師) des Klosters Kenchôji  
Über ihn ist wenig bekannt, doch scheint er naturalisierter Chinese gewesen zu sein, da der zugehörige Vers besagt "der weit entfernte Nachfolger des Mönches Tien Mu-li". Eigenarten der Tuschtechnik deuten daraufhin, daß das *Chinzô* von Keishoki (s. Seite 40) stammt.
8. Daitô Kokushi (大燈國師) des Klosters Daitokuji  
Ein Porträt des großen Zenmeisters und Gründers des Daitokuji, das 1334, d.h. aus seinem 53. Lebensjahr, datiert ist. Die Versinschrift von ihm selber.
9. Zenmeister Yôso Oshô (養叟和尚) des Klosters Daitokuji  
Yôso Sôji (養叟宗頤 1376-1458) war Schüler des Meisters Kasô Sôun (華叟宗曇 1352-1428). Beide haben Tuschbilder gemalt, deren einige erhalten sind. Ein *Chinzô* von Yôso ist auch von einem Mönchmaler namens Bunsei im Jahre 1452 gemalt worden. Über Bunsei ist wenig bekannt, doch hat er auch ein Bildnis des chinesischen Zenmeisters Yang-ch'i Fang-hui (楊岐方會 jap.: Yôgi Hôe, 992-1049) gemalt.
10. Zenmeister Ikkyû Oshô (一休和尚)  
Ikkyû Sôjun (1394-1481 一休宗純) war einer der volkstümlichsten Zenmeister. Nicht nur kommen sein satirischer Witz und Humor in seinem eigenen Werk zum Ausdruck, sondern er wird auch selber in der bildenden Kunst mit viel Humor dargestellt. Einige der von ihm existierenden *Chinzô* stellen ihn als "siebenten Patriarchen" dar. Weil Daitô Kokushi, der Gründer des Daitokuji, ein Schüler des "siebenten Patriarchen" Hsü-t'ang Chih Yü (虛堂智愚 jap.: Kidô Chigu, 1185-1269) war, nannte sich der ebenfalls dem Daitokuji entstammende Ikkyû "Wiederkehrer des Meisters Kidô".  
In einem interessanten *Chinzô* läßt sich Ikkyû mit einem langen Holzstock porträtieren (Sammlung Shinju-an). Dazu folgender Hintergrund: Als Ikkyû, damals 42 Jahre alt, in Sakai wohnte, führte er ein langes Holzsword bei sich.

Auf der Straße fragte man ihn, weshalb er ein solches Schwert trage. Seine Antwort war: "Ihr wißt nicht, wieviel Heuchler es heutzutage gibt, die diesem Holzsword vergleichbar sind. Wenn das Schwert im Hause liegt, kann niemand wissen, ob es ein echtes Schwert ist. Wenn aber einer das Schwert draußen bei Tageslicht betrachtet, sieht er sogleich, daß es nur ein Stück Holz ist. — Schweige! Du kannst damit einen Menschen weder töten noch lebendig machen!" Auffallend ist die Abbildung Ikkyûs im Halbverschränkungssitz (*hanka-fuza*), rechtes Bein über dem linken Oberschenkel, die bei anderen *Chinzô* nicht vorkommt.

In der Muromachizeit sind unzählige *Chinzô* entstanden. Ihre Kraft und ihr Ausdruck reichen aber bei weitem nicht an die der Yoshinozeit heran. Sie neigen zu dekorativer Schönheit und vernachlässigen das eigentliche Wesen der Porträtkunst, nämlich den Ausdruck der Persönlichkeit.

## GOZAN LITERATUR

Die vielen eingewanderten chinesischen Mönche brachten eine neue literarische Bewegung nach Japan, die stark vom Zen beeinflusst war, und zwar den "Kan-shi-bun" (漢詩文 chinesische Gedichte und Literatur). Diese Kanshibun bestehen aus Sammlungen von Analekten der Zenmeister, Erlebnissen der Erleuchteten und ähnlichen Themen in gebundener Sprache oder Prosa. Die literarische Bedeutung der *Kanshibun* kann hier nicht ausführlich erörtert werden, es genüge, auf einige wichtige Begriffe hinzuweisen:

- goroku* (語録): Analektensammlung bekannter Zenmeister.
- geju* oder  
*ge*, Skrt.  
*gāthā* (偈頌): im Kurzvers geschriebenes Sutra oder Gedicht aus vier Zeilen zu je sieben Schriftzeichen (七言四句) mit Zen-Inhalt.
- kosoku* (古則): Zenverse verstorbener Meister, ähnlich wie Kōan, deshalb auch *Kosoku-Kōan* genannt.
- Kōan (公案): Kōan oder Mondō (Fragen und Antworten) entbehren äußerlich der logischen Verknüpfung mit dem Problem. Man muß sie intuitiv erfassen. An ihnen wird das Denken völlig gemeistert und führt über die vollkommene geistige Erschöpfung zur plötzlichen Erkenntnis ihrer Bedeutung. Kōan oder Mondō, die paradox erscheinen, sind eigentlich Versuche, den Geist aus dem Nebel der Gegensätzlichkeit, aus Bejahung und Verneinung, zu befreien, denn für den Zen liegt die Anforderung des täglichen Lebens darin, über den Gegensatz von Ja und Nein hinauszukommen, der die Wahrheit verdunkelt. Da das Gegensatzpaar ein und dasselbe zum Inhalt hat, ist es vielmehr

des Menschen eigene Einbildung, die den Schein des Gegensatzes schafft. Das Kōan wirkt in diesem Sinne als ständige Mahnung des Meisters an den Schüler.

Es ist öfters die Rede davon, daß 1701 Kōan existieren. Diese Zahl stammt aus dem Werk *Keitoku Dentō-roku* (景德伝燈録), das die Namen von 1701 bekannten Zenmeistern aufführt. Diese Zahl wird daher häufig auf die Zahl der Kōan bezogen. Immerhin sind aber tatsächlich hunderte von Kōan nachweisbar. Sie sind gesammelt in den Werken *Mumonkan* (無門関), *Hekigan-roku* oder *Hekigan-shū* (碧巖録) und *Shoyō-roku* (従容録).

Die neue literarische Bewegung, soweit sie zenistisch war, "Zenrin Bungaku" (禅林文学) genannt, fand hauptsächlich unter jenen Zenklöstern Verbreitung, die mit besonderen Vorrechten ausgestattet waren. Sie wurde nicht nur der Mittelpunkt für Zenübungen, sondern gleichzeitig für die Pflege eines vom Zengeist erfüllten Lebensstiles, in dem Vornehmheit der geistigen Haltung mit einer aristokratischen Schlichtheit gepaart waren, die ihrerseits wiederum durch einen erlesenen ästhetischen Geschmack veredelt war.

Anfänglich stand die neue literarische Bewegung noch unter starkem Einfluß des Konfuzianismus. Hierin spiegelte sich die "Verschmelzung der Drei Lehren" (三教一致 *sankyō itchi*), nämlich des Konfuzianismus, des Taoismus und des Buddhismus, wider. Die chinesische Auffassung von der Einheit der Drei Lehren wurde zuerst durch Enni Bennen (s. Seite 9) in Japan bekannt. Ihre malerische Darstellung scheint die älteste selbständige Malerei des Zen in Japan gewesen zu sein. Man stellte Konfuzius, Laotse und Buddha symbolisch mit dazu passender Versinschrift dar. Aus der Kamakurazeit sind keine derartigen Bilder nachweisbar, obgleich literarische Zeugnisse zu diesem Thema erhalten geblieben sind. Aus der Muromachizeit ist ein erhaltenes vorzügliches Beispiel dieser Malerei ein Werk des Malers Josetsu (如拙, um 1410).

Unter den Schülern und Nachfolgern Enni Bennens (Shōichi Kokushi mit seinem geistlichen Titel) sind besonders zu nennen Kokan Shiren (虎関師鍊 1278-1346) und Chūgan Engetsu (中巖円月

1300-1375). Auffallend ist, daß diese beiden besonders die "Nicht-Zweiheit des Konfuzianismus und Buddhismus" betonten.

Die Vergeistigung und Durchseelung des Zen, die tief in das geistige Leben der Zeit eingriffen, hatten auch einen bestimmenden Einfluß auf Kultur und Literatur der darauffolgenden Yoshinozeit (1336-1392). Die Zen-Literatur, die in den je fünf Klöstern zu Kamakura und Kyoto gepflegt wurde, erhielt den Namen "Gozan-Bungaku", d.h. (Zen-)Literatur der Fünf Berge.

Der Anfang dieser *Gozan-Bungaku* geht auf den chinesischen Zenmeister I-shan I-ning (一山一寧 jap.: Issan Ichinei, 1248-1317) zurück. Diesem werden übrigens die ältesten Tuschmalereien des Zen in Japan zugeschrieben. Zwei Bilder von ihm sind bekannt. Das eine stellt den fast zur Zen-Mythe gewordenen Kanzan mit einer Schreibrolle in den Händen dar (s. Bild Nr. 1) das andere zeigt über Schilf fliegende Wildgänse. Die Versinschriften stammen fraglos von Issan, doch könnte es sich bei den Bildern auch um chinesische Originale handeln, die er 1299 aus China mitgebracht hat. Die Bilder sind nicht signiert.

Die *Gozan*-Literatur verbreitete sich zunächst unter den Fünf Klöstern von Kamakura. Aus Meister Issans Schule ging eine Reihe bekannt gewordener Schüler hervor, die im Zen von Kamakura eine wichtige Rolle spielten. Unter ihnen Sesson Yûbai (雪村友梅 1290-1346), Ryûzan Tokken (竜山徳見 1284-1358) und Kokan Shiren (虎関師錬 1278-1346). Gleichzeitig mit diesen japanischen Schülern Issans traten chinesische Mönche, die nach Japan gekommen waren, für die Ausbreitung der *Gozan*-Literatur ein, so Seisetsu Seicho (清拙正澄 1275-1340), Minki Soshun (明極楚俊 1262-1336), Jikusen Bonsen (竺仙梵仙 1293-1349) u.a.

Die Blütezeit dieser *Gozan-Bungaku* fällt etwa in die ausgehende Yoshinozeit und die erste Muromachizeit (sog. Kitayama-Periode). Ihr japanischer Hauptvertreter war der Zen-Meister Musô Sôseki (夢窓疎石 1275-1351). Solange die Kamakurazeit, d.h. die Hôjô-Herrschaft währte, stand er beim Hôjô-Hofe in hoher Gunst. Dies änderte sich nicht, als die Ashikaga-Familie die Herrschaft an sich riß, und der erste Shogun aus dieser Familie, Takauji, übte bei Musô Sôseki Zen. Auf Wunsch Kaiser Go-Daigos wurde Musô Sôseki an das Kloster Nanzenji in Kyoto berufen.

Takauji beauftragte Musô Sôseki 1339, in Kyoto das Kloster Tenryûji zum Gedenken für den verstorbenen Kaiser Go-Daigo

zu bauen. Damit ging der Zen in seiner in Kamakura geübten Form auch nach Kyoto über, wo die *Gozan*-Literatur sich ebenfalls zur höchsten Blüte entfaltete. Der Zen fand sowohl unter dem Schwertadel (*buke*) als auch unter den Hofadeligen (*kuge*) großen Anklang und errang auf diese Weise das höchste Ansehen im japanischen Buddhismus. 1386 wurde die Pflege der *Gozan*-Literatur sogar von der Ashikagaregierung zur Pflicht gemacht und auf die je fünf Klöster in Kamakura und Kyoto beschränkt, die zur Rinzai-Schule gehörten:

In Kamakura:	Kenchôji	建長寺
	Enkakuji	円覚寺
	Jufukuji	寿福寺
	Jôchiji	浄智寺
	Jômyôji	浄妙寺
In Kyoto:	Tenryûji	天竜寺
	Shôkokuji	相国寺
	Kenninji	建仁寺
	Tôfukuji	東福寺
	Manjûji	万寿寺

Auf Anordnung des Shogun wurde dem Kloster Nanzenji (南禅寺) in Kyoto der höchste Tempelrang verliehen, sodaß es über den je fünf Klöstern (*Gozan*) stand.

Die Einrichtung der *Gozan* (Fünf Klöster) ist in China nach dem indischen Vorbild der fünf "vihara" (jap.: *go-shôja* 五精舎) unter Kaiser Ning-tzung (寧宗, regierte 1195-1225) übernommen worden. Dadurch konnte ein Tempelrang festgelegt werden. In Japan begann die Festlegung des Tempelranges, nachdem Hôjô Tokiyori das Kloster Kenchôji zum ranghöchsten Zenkloster in Kamakura bestimmt hatte.

Ebenfalls auf China geht die Einrichtung der "Zehn Klöster" (十刹 *jissatsu*) zurück. Es ist nicht mehr genau feststellbar, wann diese Einrichtung in Japan eingeführt wurde, doch wird allgemein angenommen, daß um das Jahr 1341 von Ashikaga Takauji die folgenden zehn Klöster gestiftet wurden:

- |              |     |           |              |     |              |
|--------------|-----|-----------|--------------|-----|--------------|
| 1. Jômyôji   | 浄妙寺 | in Kyoto  | 6. Manjûji   | 万寿寺 | in Sagami    |
| 2. Zenkôji   | 禅興寺 | " "       | 7. Chôrakuji | 長楽寺 | in Yamashiro |
| 3. Shôfukuji | 聖福寺 | " "       | 8. Shinnyoji | 真如寺 | " "          |
| 4. Manjûji   | 万寿寺 | " "       | 9. Ankokuji  | 安国寺 | " "          |
| 5. Tôshôji   | 東勝寺 | in Sagami | 10. Manjûji  | 万寿寺 | in Bungo     |

Die zehn Klöster werden mit den *Gozan*-Klöstern unter dem Begriff "*Gozan-Jissatsu*" zusammengefaßt.

Die *Gozan*-Literatur, die in der Yoshinozeit hauptsächlich von Klöstern in Kyoto gepflegt wurde, brachte bedeutende Zen-Mönche hervor, die auch das Gedicht mit Zen-Inhalt pflegten. An hervorragender Stelle zu nennen wären Shun'oku Myôha (春屋妙葩 1311-1388), Gidô Shûshin (義堂周信 1325-1388) und Zekkai Chûshin (絶海中津 1336-1405). Sie sind Schüler von Muso Soseki (Musô Kokushi), der seinerseits Schüler des chinesischen Meisters I-shan I-ning war. 32 Jahre nach seinem Tode wurde Musô Kokushi (1383) ehrenhalber als Gründer des Klosters Shôkokuji bezeichnet, obgleich dieses Kloster tatsächlich von Shun'oku gegründet worden war. Die von Musô Kokushi gegründeten Klöster Tenryûji und Shôkokuji spielen deshalb eine große Rolle in der *Gozan*-Literatur der Muromachi-Zeit.

Drei Jahre nach der Gründung des Klosters Shôkokuji versuchte der dritte Ashikaga-Shogun Yoshimitsu (足利義満 1353-1408) vom Meister Gidô die Zusage zu erhalten, daß dieses Kloster an die "*Gozan*" angegliedert werde. Nachdem Zekkai Nachfolger Gidôs im Kloster Shôkokuji geworden war, stufte Yoshimitsu dieses Kloster neben dem Tenryûji in den ersten Rang. Sein Nachfolger Yoshimochi (義持 1386-1428) machte dies jedoch wieder rückgängig und ernannte den Meister Daigaku Shûso (大岳周崇 1343-1423) zum Hauptmönch des Klosters Tenryûji. Damit wurde Tenryûji wiederum das ranghöchste und Shôkokuji erst das zweite Kloster der *Gozan* in Kyoto, und zwar geschah dies 1410. Auch das System der *Gozan* und *Jissatsu* wurde wieder geändert, doch blieben Tenryûji und Shôkokuji die Hauptpflegestätten der *Gozan*-Literatur, die in der Kulturgeschichte der Muromachi-Zeit eine so wichtige Stellung einnahm.

Zu den wichtigsten Werken der *Gozan*-Literatur zählen die Schriften der folgenden Meister:

<i>Saihokushû</i>	濟北集	des Meisters	Kokan Shiren	虎関師錬
<i>Bingashû</i>	岷峨集	„	Sesson Yûbai	雪村友梅
<i>Tôkai Ichiou-shû</i>	東海一暹集	„	Chûgan Engetsu	中巖円月
<i>Shôken-kô</i>	蕉堅橋	„	Zekkai Chûshin	絶海中津
<i>Kûge-shû</i>	空華集	„	Gidô Shûshin	義堂周信

Die Verehrung der Natur in Japan war schon immer mit der Religion (Shintoismus) verknüpft. In der Natur scheinen uralte

Bäume, Felsen und Quellen das religiöse Empfinden besonders beschäftigt zu haben. Vor allem beliebt war der Berg Fuji, der 3778 m hoch ist. Mit Aufkommen der *Gozan*-Literatur wurde auch dieser Berg poetisch verewigt. Es sind gemäß der Überlieferung viele Fuji-Bilder mit dazu passenden Versen gemalt worden. Auch Mönch-Dichter sind dafür bekannt, doch sind keine Bilder davon bisher nachweisbar. Das im Jahre 1708 herausgegebene Werk "*Embu-shû*" (閻浄集 2. Auflage) des Meisters Tesshû Tokusai (鉄舟徳濟, kam 1342 aus China zurück) berichtet, daß im Kreise der *Gozan*-Literaten auch Fuji-Bilder gemalt und dazu passende Verse hineingeschrieben worden sind. Die Werke "*Gaun Nikken-roku*" (臥雲日件録) des Meisters Zuikai Shûo (瑞溪周鳳) sowie "*Keika-shû*" (京華集) des Meisters Kosen Keisan (横川景三, 1429-1493) bringen den Lobgesang über den Fuji in einer poetischen Form zum Ausdruck, worin die Ganzheit der menschlichen Natur in ihrer ursprünglichen Einheit in aller Harmonie mit der großen Naturkraft eine Gesamtwertung erfährt.

Bei klarer Sicht ist er schön,  
auch bewölkt ist er gut.  
Die Urform des Fuji bleibt unverändert.

## DIE TUSCHMALEREI

Ob die kalligraphisch beeinflusste Tuschmalerei aus dem Zengeist hervorgegangen ist oder ob der Zustand des "mu" (das vollendete Nichts) mit der Stimmung der schlichten Tuschmalerei in Einklang gebracht wurde, läßt sich nachträglich kaum mehr mit Sicherheit sagen. Jedoch steht fest, daß man sich keine Tuschmalerei ohne Zen vorstellen kann.

Die schwarz-weißen Tuschbilder entstanden erst, als man die farbige Malerei vollständig meistern gelernt hatte. Sie sind die "Kunst des Mu", sie sind selber "gestaltlose Gestalt" (*musô no sô* 無相の相), ein Ausdruck des "Nicht-Selbst" oder "Nicht-Ich" (*muga* 無我). Dieses ist die Kernlehre des Zen, ohne deren Verständnis eine wirkliche Kenntnis des Zen unmöglich ist. Die Lehre vom "muga" oder der "Unpersönlichkeit" im zenistischen Sinne besagt, daß es weder innerhalb noch außerhalb der körperlichen und geistigen Daseinserscheinungen irgendetwas gibt, das man im höchsten Sinne als eine für sich bestehende, unabhängige Ich-Wesenheit bezeichnen könnte. Deshalb entspricht die höchste Unpersönlichkeit, eben "muga", einem "unbeschriebenen Blatt", japanisch: *hakushi* (白紙).

Dieses "unbeschriebene Blatt" ist nicht nur gegebener Raum, sondern die Quelle, aus der die "Wahrheit" als geistige Form in schwarzer Tusche emporsteigt. Der unbemalte Raum, japanisch "yohaku" (余白), spielt in der Tuschmalerei eine ebenso wichtige Rolle wie die bemalte Fläche. Der leere Raum (weiß) gibt das Gegengewicht zum in Tusche Dargestellten (schwarz) im Ausgleich der Komposition.

Schließlich wird das Ideal eine reine Schwarz-Weiß-Malerei unter völligem Verzicht auf Farben. So sagt Chang Yen-yüan (張彥遠): "Wenn man die Tusche geschickt behandelt, so ergeben sich die fünf Farben von selbst". Hierzu macht E. Grosse die interessante Bemerkung, daß "in der Tat die Tusche das Kolorit ersetzen kann, ungefähr, wie das Klavier ein ganzes Orchester ersetzt". Der Verzicht auf Farben ist Verzicht auf Sinnlichkeit, Beschwichtigung aller Unruhe des Gedankens. Das Schwarz

vertritt alle farbigen Differenzierungen und Nuancen. Es drückt "rein ideell" das aus, was die Farben sinnlich verkörpern. Die Wirkung des Tuschbildes geht dadurch nicht in die Breite, sondern in die Tiefe. Die Entwicklung ist nicht Entfaltung, sondern Eingang in das Unendliche. Es ist das Prinzip der Tuschmalerei, mit möglichst wenigem möglichst viel zu sagen. Diese Malerei ist daher eine philosophische, esoterische Malerei. Überhaupt ist die relative Knappheit in der Ausführung, das Weglassen vieler nicht wesentlicher Teile ein "Absehen" (Symbolisieren) von der sich in unendlich vielen Details brechenden Materie. An deren Stelle tritt eine Art "magische Formel", die aus dem Nichts (weiß) die künstlerische Form (schwarz) hervorzaubert. Durch ständige Übung erwirbt man diese "Magie". Im Zen wird das Wort "Magie" allerdings streng abgelehnt und dafür "myôkyô" (妙境) angewandt, ein Begriff, der einen "unbeschreiblichen Zustand" des Zen bedeutet.

Durch unablässige Übung unter Aufsicht des Meisters erlangt der Schüler den vollkommenen Besitz der spirituellen Sphäre, ihre Endgültigkeit. Umgekehrt bedeutet diese nichts anderes als die Akkumulation der Übungen. Es erregt Bewunderung, wenn man den Künstler mit dem Pinsel rasch ein Kunstwerk hinwerfen sieht, aber man ahnt dabei kaum, wieviel Übung nötig war, um die wenigen Pinselstriche treffsicher zu Papier zu bringen. Sie sind nichts anderes als automatische Bewegungen in der Pinselführung, Überwindung der Theorie durch die Praxis, Weltüberwindung nicht durch Abschließung, sondern durch Erfüllung. In der Tat gilt die Bewunderung der Spontaneität und nicht der Kunstfertigkeit. Die Inspiration ist das Primäre gegenüber dem Dargestellten.

Die Vergeistigung des Zen unter dem Militäradel und unter den Hofbeamten brachte die Hochschätzung der aus China eingeführten Tuschbilder mit sich. Zuerst wurden diese Bilder als exotische Kunst aufgenommen. Die Zen-Mönche, die sich auf die Tuschmalerei verstanden, bezeichneten sie als die sublimste Kunst. Sie wurden nicht nur wegen ihres ästhetischen Gehalts geschätzt, sondern weil die dazu geschriebenen Verse auf den zugehörigen Zen-Ausspruch hinweisen.

Die *Gozan*-Literatur, die in der Yoshino-Zeit ihre höchste Blüte erlebte, brachte die Aussage des Zen in poetischer Form zum Ausdruck. Somit legte die Zen-Literatur den Grundstein für die Zusammenfassung von Wort (Gedicht) und Bild (Malerei) in der Tuschkunst, eben im Sumi-E. Tuschbilder, in

die Zenaussprüche (Verse) hineinkomponiert sind, heißen "shiga-jiku" (詩画軸-Gedicht-Bild-Rolle). Wort und Bild ergänzen einander. Was man nicht aussprechen kann, bildet man, was sich nicht bilden läßt, spricht man aus. So sucht man den unaussprechbaren Zustand des Zengeistes zum Ausdruck zu bringen.

Die ältesten von Japanern gemalten Tuschbilder, insbesondere die *Shiga-jiku*, haben "dô-shaku-ga" (道釈画), nämlich die figürliche Darstellung zum Thema. *Dô-shaku-ga* bedeutet: *dô* (Tao), *shaku* (Shaka-Nyorai bzw. Śakyamuni) und *ga* (Bild). Der Name besagt also, daß Gestalten aus dem Taoismus und Buddhismus zum Vorwurf dienen. Typisch für *Dô-shaku-ga* ist, daß manche Verse oder Aussprüche nicht, wie im Japanischen üblich, von rechts nach links geschrieben werden, sondern erst dort anfangen, wohin sich die Augen der dargestellten Person richten. Diese Schreibart scheint eine ausgesprochene Eigentümlichkeit der Zen-Malerei zu sein, welche in China bereits in der Sung-Zeit bekannt war.

Das *Dô-shaku-ga* bevorzugt folgende Themen:

*Bodhidharma* (jap. Daruma 達磨 oder Shosô, der erste Patriarch)

Die Halbfigur dieses ersten Zen-Heiligen ist eines der Lieblingsmotive der Mönch-Maler und Künstler der Tuschnalerei. Es gibt keinen Mönch-Maler, der nicht versucht hätte, den Bodhidharma bildlich darzustellen. Die Überlieferung der Bodhidharma-Legende stützt sich auf die von Tao-yüan (道原 jap. Dôgen) verfaßte Zen-Chronik "Ching-te Ch'uan-teng-lu (景德伝燈録 jap.: Keitoku Dentôroku, um 1004).

*Hekigan Baramon* (壁觀婆羅門 der auf die Wand starrende Brahmane)

Nach der Legende soll der Daruma neun Jahre der Welt entsagt und sich in den Tempel Shao-lin Ssu (少林寺, auf dem Berg Sung-shan 嵩山) zurückgezogen haben, um sich dort mit dem Gesicht zur Wand in Meditation zu versenken. Man nennt ihn deshalb "hekigan Baramon", d.h. auf die Wand starrender Brahmane. Er wird in der Malerei ohne Arme und Füße dargestellt, weil bei der Meditation die Gliedmaßen verdeckt erscheinen.

*Royô Daruma* (芦葉達磨 Bodhidharma auf einem Schilfrohr)

Bodhidharma verließ das Liang-Reich, nachdem dessen Kaiser Wu (武帝) seiner Zen-Lehre die Anerkennung versagt hatte. Die Legende berichtet, daß er den Yangtse-Fluß auf Schilfrohren (symbolisch für ein kleines Boot) überquert habe und nach Wei (魏) gegangen sei. Royô bedeutet Schilfrohr. Das Malthema "Royô no Daruma" hat das Ergebnis der Unterhaltung Bodhidharmas mit Kaiser Wu zum

Gegenstand, da der Daruma nach seiner Begegnung mit dem Kaiser sofort das Land verließ. Ein Kôan über diese Begegnung steht unter dem Titel "kakunen mushô" (廓然無聖) (siehe Erläuterung zum Bild Nr. 32)

*Sekiri no Daruma* (隻履の達磨 Bodhidharma mit einem Schuh)

"Keitoku Dentôroku" berichtet, daß der Bodhidharma sechsmal vergiftet werden sollte. Kurz vor seinem Tode erklärte er seinem Schüler Hui-k'o (dem zweiten Patriarchen), daß er nicht viel Glück in diesem Lande (China) habe und daß er dem Unglück nahe sei. Hui-k'o werde diesem Unglück ebenfalls nicht entgehen. Nach einer Legende begegnete ein aus dem Wei-Reiche kommender Mönch Sung-yün (宋雲) dem Bodhidharma, der einen Schuh in der Hand hielt. Sung-yün fragte, wo der Bodhidharma hingehe. Die Antwort war "nach Westen". Als Sung-yün dem Kaiser später davon berichtete, ließ dieser das Grab des Bodhidharma öffnen. Darin fand sich nur der andere Schuh, weshalb man glaubte, daß Bodhidharma doch nach Westen gegangen sei. Das Thema "Sekiri no Daruma" deutet auf seinen "irdischen" Tod hin.

*Hotei* (布袋)

Einer der sieben Glücksgötter Japans, der mit einem dicken Bauch dargestellt wird. Ursprünglich ein legendärer Mönch in China. Er heißt dort Milofu, d.h. Maitreya, der kommende Buddha. Da er stets einen Sack trägt, worin sein Schlafzeug usw. enthalten ist, nannte man ihn Hotei, d.h. Tuchsack. Wegen seines gutmütigen Lächelns und seiner humorvollen Gestalt ist er ein Liebling der Kinder, so daß er in der Malerei öfters mit Kindern dargestellt wird.

*Kanzan-Juttoku* (寒山拾得)

Zwei Findelkinder, die unter der T'ang-Dynastie von einem Zenmeister namens Fêng-kan (jap. Bukan 豐干) in das Kloster Kuo-ch'ing Ssu (国清寺) aufgenommen wurden. Kanzan (chin.: Hanshan) wurde später ein Dichter, dessen Gedichte bis auf den heutigen Tag hochgeschätzt werden. Juttoku (chin.: Shih-te 拾得) war ein fleißiger Junge, der das Kloster von früh bis spät sauber hielt. Sein Symbol ist deshalb der Besen, wie das des Kanzan die Schreibrolle ist. Diese beiden Gestalten werden in der Kunst nur mit einem Besen und einer Rolle versinnbildlicht. Ihre Erleuchtung erscheint der Welt als Narrheit, aber die Weisheit der Welt wurde von ihnen genarrt. Sie treten in der Tuschnalerei stets als symbolische Gestalten auf.

*Bukan* (chin.: Fêng-kan 豐干)

Der Zenmeister, der die Findelkinder Kanzan und Juttoku aufgenommen hatte. Sein ständiger Freund war ein Tiger, der ihn über-



allhin begleitete und ihm auch als Reittier und als Kopfkissen diente, wenn er mit Kanzan und Juttoku schlief.

*Shisui* (四睡 Vierschläfer)

Die vier Schlafenden sind Bukan, Kanzan, Juttoku und der Tiger.

*Chotô-Kensu* (猪頭硯子)

Zwei legendäre Figuren, die als Bettelmönche dargestellt werden. Chotô bedeutet Wildschweinkopf, und Kensu heißt Krebs. Sie ernährten sich zuerst vom Fleisch lebender Wesen, doch kam ihnen die Erleuchtung beim Genuß der Fleisches und sie bekehrten sich zum Zen. In der Malerei werden diese beiden Figuren einzeln dargestellt.

*Chôyô-Taigetsu* (朝陽對月)

Die beiden sind erfundene Gestalten, die die geduldige Verrichtung schwerer Arbeit symbolisieren. Chôyô heißt Morgensonne, Taigetsu bedeutet gegen den Mondschein. Zusammen geben sie die Idee der Arbeit vom frühen Morgen bis zum späten Abend wieder. Das Thema Chôyô wird meist durch einen sein Gewand nähernden Mönch, das Thema Taigetsu durch einen Mönch, vor dem Mond (gelegentlich auch ohne Mond) ein Buch lesend, dargestellt.

*Shussan Shaka* (出山釈迦)

Das Thema "Shussan Shaka" (der aus den Bergen hervortretende Buddha) findet sich in der Zen-Malerei aller Epochen. Es gilt als Ausdruck der sublimsten Gefühle und der höchsten Gedanken in der Zen-Kunst. Hier tritt Buddha, nachdem er durch langjährige Übungen die Erleuchtung empfangen, im Glanz dieser Erleuchtung wieder ins Menschenleben zurück. In der Malerei wird dieser Buddha mit abgezehrter Gestalt dargestellt, wie er nach der Einsamkeit qualvoller Meditation mit der erlösenden Erleuchtung unter die Menschen zurückkehrt.

*Kyôgen Gekichiku* (香巖擊竹)

Als Kyôgen Chikan (香巖智閑 chin.: Hsiang-yen Chih-hsien, gest. um 840) eifrig mit dem Ausfegen eines Bambushaines beschäftigt war, wurde er plötzlich von einem Ton zum Satori erweckt, der von einem an seinen Bambusbesen geworfenen Stein herrührte. In der Malerei wird Kyôgen mit einem Besen vor einem Bambushain fegend dargestellt.

*Tanka Oshô* (丹霞和尚 chin.: Tan-hsia, 739-824)

Der chinesische Zen-Mönch Tan-hsia zerhackte an einem kalten Wintertage eine hölzerne Buddha-Statue, um sich an deren Feuer zu wärmen. Das "Buch vom Tee" von Okakura Kakuzô gibt hierzu am besten Aufschluß: "Wir sehen Tanka-Oshô eines Wintertages

eine Holzstatue eines Buddha zertrümmern, um damit Feuer zu machen. Welch eine Schändung! meinte entsetzt ein Zuschauer. Ich will nur die She-li (die kostbaren Edelsteine, die sich nach Verbrennung in den Körpern "saria" des Buddha bilden sollen) aus der Asche gewinnen, erwiderte gelassen der Zenist. Aber aus diesem Bildwerk wirst du nie und nimmer She-li gewinnen, lautete die zornige Antwort, auf die Tanka erwiderte: Wenn mir das mißlingt, so ist es entschieden kein Buddha und dann begehe ich keine Schändung. Und damit kehrte er ihm den Rücken, um sich an dem aufflammenden Feuer zu wärmen."

Diese Erzählung gibt schon einen Hinweis auf die Verschiedenheit zwischen dem Zen und den übrigen buddhistischen Schulen. Schon aus diesem Grunde wurde dieses Motiv von vielen Mönch-Malern in Zen-Kreisen bildlich dargestellt.

Die älteste japanische Tuschmalerei bevorzugt die vorstehend genannten Motive, die wahrscheinlich in der Yoshinozeit in Japan bekannt wurden. Sie wurden in der Form des "*shi-gajiku*" (Gedicht-Bild-Rolle) verarbeitet.

Als älteste Tuschmalereien Japans gelten die von Mokuan Rêien (默庵靈淵 gest. gegen 1345) gemalten Bilder mit Zenversen. Eine authentische Biographie von Mokuan existiert nicht, doch steht fest, daß er zwischen 1326 und 1328 nach China gegangen ist. Im Laufe der zweiten Hälfte des 14. Jahrhunderts sind viele chinesische Tuschbilder, gemalt von Mu-ch'i (etwa 1176-1239), Liang K'ai (um 1200), Jih Kuan (um 1230), Indara (13. Jahrhundert) u.a., nach Japan eingeführt worden. Darunter befanden sich auch die Bilder von Mokuan, deren Verse ausschließlich von den chinesischen Meistern aus der Yüan-Dynastie (1297-1362) herrühren. Aus diesem Grunde wurde Mokuan zunächst für einen Chinesen angesehen. Auch behauptet das von Nôami und Sôami, Kammerherren des Shôgun Yoshimasa (義政 1436-1490), verfaßte Werk "*Kundaikan Sôchôki*" (君台觀左右帳記)\*, Mokuan sei ein chinesischer Mönch gewesen. Deswegen ist Mokuan bis zum Anfang der Edo-Zeit mit dem gleichnamigen chinesischen Mönch verwechselt worden.

\* Das "*Kundaikan Sôchôki*", eine kritische Betrachtung der chinesischen Malerei sowie gleichzeitig ein Essay über die künstlerische Gestaltung des Innenraumes, ist bis auf den heutigen Tag hochgeschätzt. Nôami (1397-1471) und sein Sohn Sôami (gest. 1525) waren nicht nur Kammerherren, sondern auch bekannte Maler. Sie haben viele Tuschbilder hinterlassen, deren Malweise mit "Nôami-Stil" bezeichnet wird.



Auch der Mönch-Maler Kaô Ninga (可翁仁賀) aus der Yoshino-Zeit wurde wegen der Ähnlichkeit seiner Maltechnik mit dem chinesischen Maler Indara (因陀羅 chin.: Yin-t'o-lo) identifiziert. Fast alle von Mokuan und Kaô gemalten Bilder sind "Dô-shaku-ga". Die Bilder Mokuans weisen Verse von chinesischen Mönchen auf, doch fehlen solche auf den Bildern Kaôs. Das Hineinschreiben der Verse ist deshalb wahrscheinlich erst in der Muromachi-Zeit entstanden. Außer den Chinzo-Bildern sind keine nennenswerten Tuschbilder dieser Epoche nachweisbar.

Im Rikkyoku-an (栗棘庵) des Klosters Tôfukuji befindet sich ein Triptychon, bestehend aus einem Shaka-Bild und zwei Bildern mit Pflaumenzweigen in Tusche. Die Verse stammen von einem Mönch Hakuun Egyô (白雲惠曉) des genannten Klosters Tôfukuji. Dieser Mönch, von dem nicht viel bekannt ist, soll nach China gegangen und dort 1297 gestorben sein. Wegen der primitiven Technik des Shaka-Bildes wird im allgemeinen angenommen, daß der Mönch Hakuun selbst das Bild gemalt hat. Sollte diese Annahme zutreffen, so ist dieses Triptychon als die älteste Tuschmalerei Japans anzusehen.

## DIE MUROMACHI-ZEIT

Unter Ashikaga Yoshimitsu (1353-1408 — siehe Seite 26) versöhnte sich der Militäradel mit dem Kaiserhof. Damit beginnt ein neuer Regierungsabschnitt, während dessen das Stadtviertel Muromachi in Kyoto der Sitz der Regierung war. Diese sogenannte Muromachi-Periode wird kulturgeschichtlich im allgemeinen in zwei Abschnitte geteilt, und zwar die Kitayama-Zeit (北山時代 Nordberg-Zeit, 1393-1469) und die Higashiyama-Zeit (東山時代 Ostberg-Zeit, 1435-1490). Die Kitayama-Zeit hat ihr Sinnbild im "Golden Pavillion" (金閣寺 Kinkakuji) am Nordberg und die Higashiyama-Zeit im "Silber-Pavillion" (銀閣寺 Ginkakuji) am Ostberg zu Kyoto gefunden. Der Goldene Pavillion wurde vom dritten *Shôgun* Yoshimitsu 1397, der Silberne Pavillion vom achten *Shôgun* Yoshimasa (義政 1436-1490) 1483 errichtet.

Yoshimitsu und sein Nachfolger Yoshimochi (義持 1386-1428) waren Anhänger des Zen. Sie haben selber Tuschbilder hinterlassen. Ein Bild von der Hand Yoshimitsus, das den chinesischen Dichter Tu-fu auf einem Esel reitend darstellt, trägt das Signum "Tenzan" (天山 Himmelsberg), was auf einen Künstlernamen hindeutet. Daß Yoshimochi ebenfalls ein bedeutender Maler war, beweist ein von ihm gemaltes Kanzan-Bild. Es stellt Kanzan mit einer Schreibrolle in der Hand dar und weist Einflüsse von Indara auf. Der Vers zum Bild stammt von einem Zenmönch Shunsaku Zen'oku (春作禪奥) des Klosters Tenryûji (s. Bild 2). Um diese Zeit, in der Ôe-Ära (1394-1423), erreichte die "*Shi-gajuku*"-Kunst ihre höchste Entfaltung.

Von Mokuan bis Josetsu (如拙 um 1410) zeigen die Tuschbilder überwiegend "*dô-shaku-ga*" als Motiv. Sie sind mehr oder weniger Nachahmung von Bildern chinesischen Ursprungs. Den stärksten Einfluß scheinen die chinesischen Maler Ma-lin (馬麟 Anfang 13. Jahrh.) und Chih-wêng (直翁 Ende 13. Jahrh.) neben Liang-k'ai oder Ying-t'o-lo ausgeübt zu haben.

Mit Josetsu geht das Thema "*dô-shaku-ga*" auf das "*sansui-ga*" (Berg-Wasser-Bild), nämlich die Landschaftsmalerei,

über. Die nur mit Tusche gemalte Landschaftsmalerei war in China seit der Süd-Sung-Dynastie (1127-1278) bekannt. In Japan erreichte sie ihre höchste Blüte erst in der Higashiyama-Zeit. Die Wahrheit des Zen wird oft mit der Schönheit der Landschaft verglichen, die auch unmittelbar für alle da ist, obwohl sie nicht von allen Menschen wahrgenommen wird, und die auch keine sprachliche Übermittlung von Mensch zu Mensch zuläßt. "Müset im Naturbetrachten immer eins wie alles achten. Nichts ist drinnen, nichts ist draußen. Denn was innen, das ist außen" (Goethe).

Das Josetus Tuschbild "Flaschenkürbis und Wels" (jap.: "*Hyôtan Namazu*") bildet den Übergang vom "*dô-shaku-ga*" zum "*san-sui-ga*". Das Bild stellt einen Mann mit einem Flaschenkürbis vor einem Bach dar, in dem ein Wels schwimmt. Weit entfernt vor ihm sieht man einen Berg. Am Bachufer links stehen flott gemalte Bambusstämme und am rechten Ufer ist in zarten Tönen Schilf gemalt. Dieses Motiv wurde auch von dem volkstümlichen "*Ôtsu-E*" im 18. Jahrhundert aufgegriffen, doch ist schwer feststellbar, welche zenistische Bedeutung es eigentlich hat. Möglicherweise ist der Sinn: mit einer Kürbisflasche den glatten Wels zu fangen, ist ein vergebliches Bemühen, ähnlich wie die Erleuchtung nicht durch das Verstandesdenken zu erfassen ist. Nach dem "*Fudôchi Shinmyôroku*" (不動智神妙録) von Takuan (沢庵和尚 1572-1645), welches Eugen Herrigel in seinem Buch "Zen in der Kunst des Bogenschießens" mit "Das unbewegte Begreifen" bezeichnet, soll sich der Geist nicht von einer störenden Haltung ablenken lassen, sondern er muß sich völlig auf die gesamte Bewegung konzentrieren, ohne sich freilich daran festzuklammern, damit das eigene Ich vergessen und die Wahrheit der gesamten Bewegung auf sich wirken gelassen wird. Im Zen werden der Geist des Nicht-Zauderns, Nicht-Unterbrechens und Nicht-Dazwischentretens hoch eingeschätzt.

Am wichtigsten ist es, eine gewisse Gemüthaltung zu erringen, die als "unverrückbare Weisheit" bezeichnet wird. "Unverrückbar" bedeutet nicht, steif oder schwer oder leblos zu sein wie ein Fels oder ein Stück Holz. Es bedeutet vielmehr den höchsten Grad der Beweglichkeit mit einer Mitte, die unbeweglich bleibt. Das Gemüt erreicht dabei ein Höchstmaß von Wachheit und ist bereit, seine Aufmerksamkeit hinzurichten, wo immer sie benötigt wird. Es ist ein Unverrückbares im Innern, das sich aber mit Dingen, die davor erscheinen, spontan fortsetzt. Der Spiegel der Weisheit spiegelt sich eins um andere wider,

bleibt jedoch selber davon unberührt und ungetrübt.

In diesem Zusammenhang zitiert Takuan den bekannten Ausspruch aus dem Diamant-Sutra\* und schreibt: "Vor Beginn einer Arbeit entsteht der Wille (der wollende Geist), etwas zu tun. Dieser Wille, selbst wenn es sich dabei um den Bruchteil einer Sekunde handelt, hat den Geist abgelenkt. Der Geist soll sich aber dabei nicht stören lassen und stets ohne Unterbrechung wirken, ähnlich wie der Flaschenkürbis, der mit der Bewegung des Wassers hin und her schwimmt".

Auf diesem Bild *Hyôtan-Namazû* sind die Verse von 31 bekannten Zenmönchen niedergeschrieben, so daß dieses Bild mit "*shi-ga-jiku*" bezeichnet werden kann. Aus den Versen geht hervor, daß Josetsu vom Shogun Yoshimochi beauftragt worden war, dieses Bild auf einen kleinen Wandschirm zu malen. Das heute überkommene Bild ist erst später auf das *Kakemono* (Hängende Bild) aufgezogen worden. Damals trafen sich die Zen-Mönche, um den Bildern passende Gedichte oder Aussprüche ein- oder anzufügen. Solche Treffen heißen "*Shi-kai*" (詩会). Da dies meistens in einem Studienraum, "*shosai*", stattfand, nennt man die darin gemalten Bilder auch "*shosai-jiku*" (書齋軸). Heute ist es kaum mehr möglich, eine genaue Trennung zwischen "*shi-ga-jiku*" und "*shosai-jiku*" zu ziehen.

Im Zen-Buddhismus der Muromachi-Zeit nimmt *Shôgun Yoshimochi* eine wichtige Stellung ein. Er besuchte viele Zen-Klöster und ordnete die Einrichtung derartiger "*shosai*" in ihnen an, damit dort "*shikai*" veranstaltet werden konnten. Im Kloster Shokokuji wurde ein "*shosai*" des Zweigtempels Rokuon-in (龜苑院) als "*Inryôken*" (蔭涼軒)\*\* bekannt, während er im Zweigtempel Chôtoku-in (長得院) "*shôgetsu-ken*" (松月軒) hieß. Auch im Kloster Nanzenji wurde ein "*shosai*" eingerichtet, der "*Kôun-ken*" (興雲軒) genannt wurde, woraus zu schließen ist, daß

\* Die Stelle im Diamant-Sutra lautet: Konzentriere den Geist (das Herz), ohne ihn irgendwo festzuklammern! (心無所住 而生其心)

\*\* Hier kann auf das "*Inryôken Nichiroku*" (蔭涼軒日録) hingewiesen werden, das gegen Ende des 15. Jahrh. geschrieben wurde und Tagebuchaufzeichnungen vom Juni 1435 bis September 1493 enthält. Es sind im wesentlichen Berichte über die in Kyoto bestehenden Gozan der Higashiyama-Zeit mit sehr viel Material zur Politik, Wirtschaft und Kultur dieser Epoche, insbesondere aber zur Entstehung von Teekult und Blumenkunst. Ein Bericht über die Tätigkeit Shûbuns als Bildner von Buddha-Gestalten ist höchst aufschlußreich (s. S. 40).

gerade aus diesen Tempeln zahlreiche Mönch-Dichter und -Maler hervorgegangen sind. Die an der "shikai" beteiligten Zenmönche wurden "yûsha" (友社) genannt. Unter den "yûsha" befanden sich die bereits erwähnten Zen-Meister Gidô Shûshin sowie Zekai Chûshin, die den *Shôgun* Yoshimochi während seines Besuches verschiedener Klöster begleiteten, um dort an der noch typisch chinesisch gehaltenen Art der Dichterversammlung teilzunehmen.

Einer unter den 31 Zenmeistern, von denen Versinschriften auf Josetsus Bild "Hyôtan Namazu" stammen, war ein Mönch des Klosters Nanzenji und hieß Gyokuen Bonpô (玉峯梵芳, tätig in der Ôe-Ära 1394-1427 応永年間). In seiner freien Zeit malte er auch nach dem Vorbild des chinesischen Malers Hsüeh Ch'uang P'u-ming (雪窓普明 jap.: Sessô Fumin) Orchideen in Tusche. Orchideen gehören zu den vier wichtigen Malthemen, den sogenannten "vier tugendhaften Pflanzen" (*shikunshi* 四君子), nämlich Chrysantheme, Pflaume, Orchidee und Bambus. Diese Vier waren seit der Yüan-Zeit als Malthema beliebt. Besonders das Motiv "Chiku-Ran" (Bambus und Orchidee) wird als Grundlage des Tuschbildes bis zum heutigen Tage von Malern geübt. Der weich gerundete Pinselstrich, mit dem die Orchidee dargestellt werden muß, sowie die "abgehackten" Geradlinien des Bambus gelten als grundlegendes Vorbild der Technik in der Tuschemalerei. Somit legten diese Themen den Grundstein für die japanische Malerei von "Fauna und Flora". Das Thema "*shikunshi*" ist aber erst unter der "Malerei der Literaten" in der Mitte der Edo-Periode populär geworden. Es müßte hier darauf hingewiesen werden, daß ein Mönch-Maler Tesshû Tokusai (鉄舟徳濟), der 1342 aus China zurückkam und im Kloster Tenryûji wirkte, bereits Orchideen mit Tusche gemalt hat.

Gyokuen Bonpô war eher ein Mönch-Dichter als ein Mönch-Maler. So hat er denn zu manchen Tuschbildern passende Verse geschrieben. Aus einem dem Mönch Josetsu zugeschriebenen Bild "*Saimon Shingetsu*" (柴門新月図-Dunkelbläuliches Tor bei Vollmond) geht auch ein Vers dieses Meisters hervor, und zwar ist es mit der Jahreszahl 1405 signiert. Das Bild stellt ein einsames Tor in einer Landschaft unter dem Mond dar. Die nebelige Stimmung beherrscht das Bild, und die drei Figuren vor dem verschwommenen Bambuswald im Nebel deuten an, daß das wahre Leben weit hinter der Erscheinung liegt.

Außer dem genannten Meister Bonpô haben noch siebzehn weitere Zen-Mönche zu diesem Bild Verse geschrieben. Ob es

sich nun wirklich um ein Bild Josetsus handelt, ist fraglich. Interessant ist jedoch, daß dieses Bild als die erste Landschaftsmalerei in Tusche anzusehen ist. Es gibt noch ein weiteres Landschaftsbild aus der Zeit, gemalt von einem Mönch-Maler namens Kichizan Minchô (吉山明兆 1351-1431), in das Meister Bonpô und weitere fünf Zenmönche Verse hineinkomponiert haben. Dieses Bild, "*Kei-in Shôchiku*" (溪陰小築図) betitelt, zeigt einen Pavillion inmitten der Landschaft, doch fehlt die sanfte Stimmung, die das Josetsu zugeschriebene Bild auszeichnet. Diese Landschaftsmalereien gehören zum "*Shi-ga-jiku*", und die Versinschriften spielen eine ebenso wichtige Rolle wie das Gemalte selber.

Gyokuen Bonpô verbrachte zwar seine letzten Lebensjahre im Kloster Nanzenji, stammte aber ursprünglich aus dem Kloster Shôkokuji. Dieses Kloster hatte in jener Zeit den höchsten Rang inne. Es besaß eine Art administratives Amt, "*Sôroku-Su* (僧録司), für Personal- und Tempelangelegenheiten und war daher in der Lage, begabte Mönche zu fördern. Auch das Kloster Tôfukuji hatte eine eigene Abteilung für die Malerei, die unter der Leitung des Mönchs Minchô stand. Sein Tempelamt war, den Altar zu pflegen — japanisch heißt dieses Amt *Densu* (殿司, auch *Chiden* 知殿). Minchô ist deshalb auch unter dem Namen *Densu* oder *Cho-Densu* bekannt geworden. Er hat viele Rakan-Bilder in Großformat hinterlassen, unter denen die 500 Rakan (50 Bilder mit je zehn Rakan) des Klosters Tôfukuji und die sechzehn Rakan der Klöster Kenchôji und Reijunji (靈雲寺) am bekanntesten sind. Im Kloster Tôfukuji sind zahlreiche Bilder von ihm und seinen Nachfolgern Isshi (一之) und Sekkyakushi (赤脚子) erhalten geblieben.

Im Hinblick auf die Maltechnik Minchôs müßte besonders auf die eigenartige Behandlung der Wolken hingewiesen werden. Ein Doppel-Kakemono (jap.: *sôfuku* 隻福) des Meisters stellt *Bukan* und *Kanzan-Juttoku* dar. Auf beiden Kakemonos sind die menschlichen Figuren so klein dargestellt, daß drei Viertel der Fläche freibleiben. In diesen freien Raum, der den Himmel andeutet, sind eigenartige Wolken gemalt. Da diese Wolken-darstellung anderen Malern fremd ist, heißt sie "*Densu-Gumo*" (殿司雲), d.h. "Wolken des *Densu*".

Aus dem Shôkokuji sind zahlreiche bekannte Mönch-Maler hervorgegangen, wie Josetsu, Tenshō Shûbun (天章周文, gest. zwischen 1444 und 1448), Oguri Sôtan (小栗宗湛 1413-1481), Sesshû Tôyô (雪舟等揚 1420-1506) und Bunsei (文清 gegen 1450).

Sie alle brachten neues Leben in die Tuschmalerei. Mit Shûbun erreichte die Landschaftsmalerei in schwarz-weiß ihren Höhepunkt, so daß das "san-sui-ga" fortan in der japanischen Malerei eine selbständige Stellung erhielt. Die große Bedeutung Shûbuns liegt nicht nur darin, daß er die erste selbständige Landschaftsmalerei in Tusche geschaffen hat, sondern durch ihn ist auch die Türen- und Wandschirm-Malerei ins Leben gerufen worden.

Nach dem 1424 in Korea herausgegebenen Protokoll "Seisô Sôken Daiôkanroku" (世宗莊憲大王實錄) soll Shûbun im Winter 1423 im Auftrage des Shôgun Yoshimochi nach Korea gefahren sein, um den gesamten Daizô-kyô (Tripitaka-Sutra) zu erwerben. Seine Reise nach Korea hat wahrscheinlich dazu beigetragen, daß man in Japan dazu überging, Landschaftsbilder in Tusche großformatig auf Wandschirme zu übertragen. Diese Technik wurde damals in Korea bereits geübt. Nebenbei war Shûbun ein großer Bildhauer und schuf zahlreiche Buddha-Gestalten aus Holz. Das bereits erwähnte "Inryô-ken Nichiroku" (蔭涼軒日録 siehe Seite 37) berichtet, daß Shûbun ein hervorragender Bildhauer war. Er hatte im Kloster Shôkokuji die angesehene Stellung eines "Überwachers der Tempelangelegenheiten", Tsûsu (都司), inne.

Mit der Entstehung der Malerei auf Türen und Wandschirmen entstand gleichzeitig eine neue Kunstgattung, nämlich die "dekorative" Kunst. Sie führt im Japanischen die Bezeichnung "Zashiki-E" (Malerei des großen Raumes, Zashiki=Salon). Damit ist für den zur Schlichtheit und Einfachheit neigenden Zen in der Kunst eine epochemachende Änderung eingetreten. Sie sollte in der nun folgenden Momoyama-Zeit fruchtbringende Folgen tragen.

Auch im Kloster Kenchôji zu Kamakura war ein Mönch-Maler tätig, der seinen Namen von seiner Stellung als Sekretär (jap.: shoki) abgeleitet hatte und als Keishoki (啓書記) bekannt ist. Sein eigentlicher Name ist Kenkô Shôkei (賢江祥啓). Er kam 1478 nach Kyoto, um dort bei Shingei (真芸 1431-1485) das Malen zu erlernen. Shingei führt auch den Namen Geiami (芸阿弥). Unter Keishokis vielen Bildern müßte hier das Bild "Totô Tenjin" (渡唐天神) erwähnt werden, und zwar vor allem wegen des Motivs. Tenjin ist der Name, unter dem Sugawara Michizane im Temmangû (天満宮) als Gott verehrt wird. Sugawara Michizane war Staatsmann, Dichter und Gelehrter der Heian-Zeit. Nach dem in der Yoshino-Zeit entstandenen Werk "Ryôseiki"

(兩聖記) soll Tenjin nach China gegangen sein und dort vom Zenmeister Mujun Shihan (無準師範 chin.: Wu-chun Shih-fan, gest. 1249) das geistliche Siegel erhalten haben. Das ist freilich Legende. Der Glaube an Tenjin aber breitete sich in dieser Epoche unter den Zenisten aus. In der Malerei wird Tenjin in chinesischer Beamtenracht mit einem Pflaumenzweig in den Händen dargestellt. Totô oder Tosô (渡宋) heißt: nach China fahrend, Chinafahrer. Im Laufe der Zeit sind von verschiedenen Zen-Meistern viele Tuschbilder mit dem Motiv Totô-Tenjin oder Tosô-Tenjin gemalt worden. Auch der Mönch Gukyoku Reisai (愚極礼才 1363-1452) des Klosters Tôfukuji hat einen Totô-Tenjin gemalt.

Die von Keishoki gemalten Bilder waren "akademisch". Sie sind in der Kraft ihrer Linienführung bewunderungswürdig, es mangelt ihnen aber an der Tonwirkung, so daß sie dem "Intai-Stil" (siehe Seite 46) sehr nahe kommen. Keishokis Pinsel glitt gleichsam von selbst in kalligraphische Bahnen hinein, während von seinem Lehrer Gei-ami das Gegenteil gilt.

Gei-ami ist der Sohn des Nô-ami (能阿弥 1397-1417), und Gei-amis Sohn heißt Sô-ami (相阿弥 gest. 1525). Da die von den "Drei Ami" gemalten Bilder im Ganzen wenig Beziehung zur Zen-Malerei haben, wird hier nur auf ein Bild von Gei-ami hingewiesen. Es stellt eine Landschaft mit Wasserfall dar und befindet sich heute im Nezu-Museum. Nach einem vom Zenmeister Kôsen Keisan (横川景三 gest. 1493) geschriebenen Vers soll dieses Bild dem Mönch-Maler Kenko Shokei (Keishoki, siehe Seite 40) zum Abschied als Erinnerung gewidmet worden sein. Solche Art des Abschiedsbildes heißt "Sôbetsu-jiku" (送別軸) und gehört zusammen mit "Shosai-jiku" zur Kategorie des "Shi-ga-jiku".

Schließlich müßte hier noch ein Zeitgenosse Gei-amis erwähnt werden, der als Zenmeister in den Klöstern Daitokuji und Myôshinji gewirkt und Tuschbilder gemalt hat. Er heißt Sekkô Sôjin (雪江宗深 1408-1486). Seine Bambusbilder sind wegen ihrer hervorragenden Pinselführung bekannt.

Um die Zeit Sesshûs entstand eine bemerkenswerte neue Technik, die unter dem Namen "Haboku" (破墨) bekannt ist. Das Wort bedeutet "gebrochene Tusche", und man versteht darunter eine Malweise nur in Tuschtönung, ohne Linie oder Konturen. Ein Landschaftsbild Sesshûs unter dem Titel "Haboku Sansui" ist ein treffendes Beispiel für diese Technik. Es stammt aus dem Jahre 1495, als Sesshû bereits 76 Jahre alt war. Über dem Bild steht eine Widmung Sesshûs, die seinem Schüler Josui Sôen (如

水宗淵) aus dem Kloster Enkakuji gilt. Außerdem befinden sich auf diesem Bild Verse von sechs Mönchen, und zwar von Gatsuô Shûkyô (月翁周鏡, gest. um 1500), Rampa Keishi (蘭坡景莛 gest. 1501), Ten'in Ryôtaku (天隱竜沢 1422-1500), Seisô Ryôtô (正宗竜統 gest. 1498), Ryôan Keigo (了庵桂悟 1425-1514) und Keijo Shûrin (景除周麟 1440-1518). Der letztgenannte Keijo Shûrin hat auch zu einem von Bokushô Shûsei (牧松周省 1469-1528?) gemalten Darumabild einen Vers geschrieben. Außerdem ist ein Landschaftsbild von Bokushô bekannt, das bereits die werdende *Haboku*-Technik aufweist, so daß man annehmen kann, daß diese Technik zehn Jahre nach dem Tode Sesshûs bereits ihre Verbreitung gefunden hatte. Noch klarer zeigt sich die Entwicklung in einem Landschaftsbild von Tôyô (等揚), über den sonst nicht weiteres bekannt ist. Zu diesem Bild hat ein Mönch Ryôshô Shûsei (竜松周省) einen Vers hinzugeschrieben. Eigenartig ist die Identität der Namen von Bokushô Shûsei und Ryôshô Shûsei sowie von Sesshû Tôyô und Sessô Tôyô (拙宗等揚\*). Das Bild Sesshûs mit dem Titel "*Gyosho Mondô*" (漁樵問答 — Dialog zwischen dem Fischer und dem Holzfäller) mit dem Siegelstempel "Tôyô" trägt die typischen Merkmale der *Haboku*-Malerei. Auch die Affendarstellung, die heute im Museum of Fine Arts in Boston ist und von Shûkô (周耕 spätes 15. Jahrh.) stammt, weist auf die *Haboku*-Technik hin, obgleich es keine Landschaftsmalerei ist.

Ferner zeigt ein Landschaftsbild in Tusche, gemalt von einem Mönch namens Botsurin Shôtô (没倫紹等 gest. 1492) aus dem Kloster Daitokuji, das der Maler selber mit einem Vers beschriftet hat, die *Haboku*-Technik. Allerdings wirkt der Ausdruck etwas steif. Dieser Mönch hat auch mit dem Namen Bokusai (墨斎) signiert. Einen schroffen Gegensatz zur *Haboku*-Technik zeigt jedoch ein Bild des Sesshû-Schülers Shûgetsu Tôkan (秋月等観) mit dem Motiv "*Chôyô*" (vergl. Seite 32), das einen Mönch darstellt, der einen Faden in die Nadel einfädelt. Die Konturen des Gewandes sind mit starken Pinselstrichen, das ernste Gesicht dagegen mit feiner Pinselführung gegeben. Ein Porträt Sesshûs, das dieser dem Shûgetsu 1490 in seinem 71.

\* Die drei Bilder Tôyôs im Bostoner Museum, nämlich die "Drei Weisen", "Lotosblume mit Blättern" und "Lotosblätter mit Lotosknospen", sind Prachtwerke, die sicherlich auf das spätere Zenga eingewirkt haben.

Lebensjahr in Yamaguchi übergab, deutet darauf hin, daß Shûgetsu — wie Josui Sôen (如水宗淵) — ein Schüler Sesshûs war. Shûgetsu soll sich drei Jahre in China aufgehalten haben und im Alter von 70 Jahren gestorben sein.

Der Ursprung der *Haboku*-Technik geht auf den chinesischen Maler Yü-chien (玉澗) zurück, der in der Mitte des 13. Jahrhunderts lebte und dessen Bilder in Japan schon in der Yoshino-Zeit bekannt waren. Yü-chien war, wie sein Zeitgenosse Mu-ch'i, ein Zenmönch und übte Zen beim Meister Ch'ih-chüeh Tao-chung (癡絶道冲 jap.: Chizetsu Dôchû) aus. Mu-ch'i war Schüler des Zenmeisters Wu-chun Shih-fan.

Die bekannten "Acht Ansichten von Hsiao Hsiang" (瀟湘八景 — jap.: *Shôshô Hakkei*), gemalt von Yü-chien und Mu-ch'i, übersetzen die seelische Tiefe in die landschaftliche Ferne. Insbesondere das Bild "Morgennebel über dem Bergsee" von Yü-chien und das Bild "Abendglocke ferner Tempel" von Mu-ch'i geben die poetische Stimmung der Stille und Einsamkeit, des Eingehens in das Weltall wieder. Die sparsame Anwendung des Pinselstriches und des Tuschtöns, die immer mehr auf den freien Raum (*yohaku* 余白) und auf die wenigen Tuschflecken hindeuten, ergeben einen eigentümlichen Reiz, der sich völlig von dem *Intai*-Stil der Nordschule trennt (siehe Seite 46). Es sind durchaus lyrische Stimmungsmalereien, die sich eher an die Südschule anlehnen. Die geschickte Anwendung heller und dunkler Tönung die einen wundervollen Effekt in die Tuschemalerei bringen, sind in der Malerei der Südschule (Nanga) zu finden. Die Malerei der Südschule fängt in Japan erst Ende des 17. Jahrhunderts an, populär zu werden.

Die uralte Verbundenheit mit der Natur, die durch die tiefste geistige Idee des Zen zum Ausdruck kommt, spiegelt sich in den schlichten Sinnbildern — Berge, Wasser, Felsen, Bäume — wider. Sie werden in schwarz-weißer Tusche dargestellt. Hier entsteht eine Art der Tuschemalerei in Form eines stimmungsvollen Landschaftsbildes, und das Unaussprechbare des Zen verbindet sich mit der "phänomenalen" Natur zum mystischen Erlebnis des Weltalls in dem wogenden Hell und Dunkel der alles durchatmenden Atmosphäre. Es ist die Loslösung vom Realen (von der formalen Logik) und der Eingang in die Sphäre des Transzendenten (Überlogik). Diese Mystik ist der Grund für alle Schwierigkeiten beim Bemühen um das Verständnis der vom Zen beeinflussten Kunst.

Es ist die ruhige Geschlossenheit des Eindrucks und die

vollendete Sicherheit des Stils, die Pracht der Erscheinung und die gesättigte Schönheit der unauffälligen Farben (ein ganz leichtes Blau für die fernliegenden Berge) sowie schließlich die unübertreffliche Feinheit der Durchbildung, die die Zen-Malerei deutlich von der klassisch-buddhistischen Schule abhebt. Hier wird die Malerei Dichtung. Grandios aber werden die traumhaften Landschaftsbilder in schwarz-weiß.

## STIL UND TECHNIK

Die Führung des Pinselstriches in der Tuschkmalerei ist an sich von der Kalligraphie abgeleitet. Die Linie ist in der Malerei Ostasiens ein ebenso wichtiger Faktor wie in der Schrift, und alle Striche sind stets durch die Gesetze der Kalligraphie beherrscht.

Beim Erlernen der Kalligraphie wird mit *Kaisho* (楷書) begonnen, d.h. mit der normalen druckschriftlichen Quadratschrift, bei der jedes Zeichen gerade und genau in minutiösen Details aufgebaut wird. Wenn man das *Kaisho* meistert, geht man auf das *Gyôsho* (行書) oder die freie Schrift über. Beim *Gyôsho* werden Linien zusammengezogen und Punkt und Strich miteinander verbunden, so daß die Schrift nicht mehr quadratisch, sondern abgerundet wirkt. Schließlich geht man zum *Sôsho* (草書) über, zur Kursivschrift. *Kaisho* bildet die Grundlage des Katakana und *Sôsho* die des Hiragana. Auch in der Malerei sind deutlich diese drei Arten der Pinselführung zu finden. Die gerade Linie "*shin*" (真) geht in "*gyô*" (行) über, und aus dieser wird schließlich das kursivschriftähnliche "*sô*" (草). Beim "*sô*" wird nicht nur die Pinselspitze, sondern der ganze Pinsel voll angewandt. Die Schriftstile sind in der Liniensprache der Malerei wiederzufinden. Wenn man über die Malerei des Zenga spricht, so ist seine Art nicht mehr "*shin*", sondern geht auf "*gyô*" und "*sô*" über.

Die ostasiatische Malerei hat von den Schriftstilen bestimmte Formeln für Linienrhythmus abgeleitet und kanonisch festgelegt. Ein japanischer Künstler, Ôoka Shunboku (大岡春卜 1680-1763) aus Osaka, gab im Jahre 1740 ein Buch mit dem Titel "*Gako Senran*" (画巧潜覧) heraus. Darin hat er die zehn Hauptformeln, die von den Normen der Kalligraphie beeinflußt sind, katalogisiert und wiedergegeben. Verwendet wurden für die Katalogisierung zehn Darstellungen des "*Dô-shaku-ga*", in denen sämtliche Formeln enthalten sind.

Die erste in Japan bekanntgewordene Tuschkmalerei wurde *Kara-E* (唐絵) genannt, d.h. Malerei des T'ang-Reiches. Dieser

Ausdruck wird für die allgemeine Tuschmalerei verwendet, um sie von dem in der Fujiwara-Zeit (894-1185) entstandenen *Yamato-E* ("japanische Malerei", insbesondere Tosa-Schule) zu unterscheiden. Unter *Kara-E* versteht man deshalb hauptsächlich solche Tuschbilder, die sich nicht mit japanischen Themen, wie etwa Genji Monogatari oder Shigisan Engi, befassen. Nachdem in der Muromachi-Zeit die Landschaftsmalerei in Schwarz-Weiß entstanden war, wurde dieser Ausdruck häufig dafür verwendet. Dagegen wurden in der Edo-Zeit die mit starken Konturen ausgeführten Tuschbilder der Kanô-Schule, überwiegend figürliche Darstellungen, mit *Kan-ga* (漢画) bezeichnet. *Kan-ga* heißt Malerei des Hanreiches, d.h. chinesische Malerei. Dieser Ausdruck fand erst breitere Verwendung, als sich die von der *Gozan*-Literatur her beeinflusste "*Kan-gaku*", chinesische Literatur, stärker durchgesetzt hatte.

Die Tuschbilder, insbesondere die mit Landschaftsthemen, die von Shûbun, Sesshû u.a. gemalt wurden, gehören zur Nordschule und werden mit dem Ausdruck "*Hokushû-ga*" (北宗画) belegt. Der Ausdruck "*Hoku-shû-ga*" oder abgekürzt "*Hoku-ga*" wurde später benutzt, um eine Abgrenzung gegenüber der südlichen Schule zu ermöglichen. Im allgemeinen schließt das *Hokuga* sowohl *Kara-E* als auch *Kan-ga* ein.

Die Südschule heißt auf japanisch "*Nan-shû-ga*" (南宗画) oder abgekürzt *Nan-ga*. Der Ausdruck Nord- und Süd-Schule war in der Sungdynastie nicht geläufig und scheint erst in der späten Mingdynastie geprägt worden zu sein. Das Werk "Hua Ch'an Shih Sui Pi" (画禅室随笔) von Tung Ch'i-ch'ang (董其昌 1555-1636) berichtet, daß die Trennung des Zen in Nord- und Süd-Schule bereits in der T'ang-Zeit stattgefunden habe und daß sich die Malerei zu der gleichen Zeit in ähnlicher Weise gespalten habe, doch sollen die Meister der beiden Malrichtungen nicht jeweils aus dem Norden oder Süden gekommen sein. Ob diese Trennung auf den Zen selber oder auf die geographischen Verschiedenheiten der chinesischen Landesteile zurückzuführen ist, müßte noch untersucht werden.

Die Technik der Nordschule heißt "*Intai*" (院体), d.h. sie besteht aus geraden und abgehackten Linien. Dies entspricht dem Stil "*shin*". Dagegen weist die Technik der Süd-Schule gerundete Linien auf und entspricht so dem Stil "*sô*". Interessant ist, daß ein Bild von Sesshû, das unter dem Namen von "*Haboku*" bekannt ist, eher dem Stil oder der Richtung der Südschule angehört. Nach der Theorie des chinesischen Kunsthistorikers

Ch'ên Chieh-chou (沈介舟) aus der Ts'ingdynastie sollen die Tuschbilder der nördlichen Schule die "*hatsuboku*"-Technik (澹墨 gespritzte oder flüchtig hingeworfene Tusche) aufweisen, während die der Südschule eher der Technik des "*haboku*" entsprechen sollen. Selbst die Japaner verwechseln diese Fachausdrücke öfters. Das als "*Haboku Sansui*" bekannte Tuschbild Sesshûs wird jetzt mit "*Hatsuboku Sansui*" bezeichnet.

Die Linie der Nordschule gehört also dem Stil "*Intai*" an, in der Kalligraphie "*kaisho*" genannt, während die Linien-sprache der südlichen Schule der kursivschriftähnlichen Linie (*gyô* oder *sô*) gleicht. Dadurch wirkt der Linienrhythmus der Nordschule starr, der der Südschule dagegen unkonventionell. Die Tuschbilder der beiden Schulen verzichteten nicht ganz auf Farben. Wird aber beim *Hokuga* Farbe angewandt, so handelt es sich nur um zarteste Tönungen in hellblau für in der Ferne liegende Berge. Das pastellfarbige Landschaftsbild, das "*Senkô Sansui*" (淺絳山水) genannt wird, ist nur bei der Südschule, insbesondere bei der "Malerei der Literaten" (jap.: *Bunjinga* 文人画) zu finden. Unter "*senkô sansui*" versteht man eine Tuschmalerei, bei welcher nur rosa-bräunliche Tönungen zur Anwendung gelangen. Auch die Technik "*beiten*" (米点), bei der der Pinsel waagrecht gehalten wird und Punkte aufgetragen werden, sowie "*tenpô*" (点法), ein ausgesprochener Pointillismus, sind fast ausschließlich bei den *Bunjinga* zu finden. Dagegen ist die Anwendung des Pinsels in senkrechter Lage, "*kenwan chokuhitsu*" (懸腕直筆), hauptsächlich bei der Nordschule anzutreffen, und zwar überwiegend bei der Kanô-Akademie.

Der südlichen Schule gehören, im Gegensatz zu der zenistisch bestimmten nördlichen Richtung, zahlreiche Literaten an. In der Südschule veränderte daher der poetische Gehalt den religiös-weltanschaulichen, ohne ihn allerdings ganz verschwinden zu lassen. Das poetische Element brachte eine malerische Tendenz in die Bilder, die aber ihren Charakter als Tuschbilder, nämlich als "*sui-boku*" (水墨 Wasser-Tusche), in der Hauptsache behielten. Die Bilder der südlichen Schule sind daher gemalte Stimmungsgedichte, die des nördlichen Stils jedoch eine Versinnbildlichung der Weisheitssprüche im Zengeist. Bei ihnen soll nur der Geist wirken.

In Japan ist freilich der Begriff "*boku-ga*" (Tuschbild) oder "*suiboku-ga*" (Wasser-Tusch-Bild) nicht eindeutig. In Fachkreisen wird er jedoch so aufgefaßt, daß unter den Ausdruck "*boku-ga*" hauptsächlich Tuschbilder fallen, die starke Tusch-



mit den aus China überlieferten konventionellen Zenthemen be-  
fassen. Solche Bilder rühren aber vielfach von berufsmäßigen  
Künstlern her, selbst wenn es sich bei ihnen um Zenmönche  
handelt, wie etwa Shûbun, Sesshû usw. Sie sind zwar Zen-  
mönche gewesen, doch galten sie eher als Maler und nicht als  
Zen-Meister im gewohnten Sinne. Der Begriff Zenga im engeren  
Sinne meint jedoch nur solche Bilder, die nicht von berufs-  
mäßigen Malern, sondern vielmehr von bekannten Zen-Meistern  
geschaffen wurden. Ihre Bilder sind demnach weit entfernt von  
dem, was man "akademisch" zu nennen pflegt. Ihre Werke sind  
nicht, wie die Kunst der Ashikagazeit, zum Schmuck der Klöster  
oder Paläste bestimmt, sondern in ihnen ist völlig frei der Geist  
des Zen und die Eingebung des Zenmeisters zum Ausdruck  
gekommen.

Das Zenga ist nicht für Ästheten gemalt. Es dient vielmehr  
zum Verständnis des Kôan oder der Zen-Aussprüche, die die  
Grundlage für die Erlangung des Satori sind, und trennt sich  
somit völlig von den konventionellen Tuschbildern. Die Bilder  
kommen aus einem eigenen inneren Erleben des Malenden, sie  
sind ein Lehrmittel für seine Schüler, die den Weg zur Er-  
leuchtung suchen. Jedes Bild ist deshalb ein Aufruf zur Über-  
windung des Lebens durch Verinnerlichung. Daher ist das Zenga  
nicht nur eine Angelegenheit des Künstlers, des Ästheten, des  
visuellen Menschen, sondern es dringt ins innerste Herz derer  
ein, bei denen der Geist in reinster Klarheit eigenen Lichts er-  
strahlt ist. Das Zenga ist die höchste und sublimste Kunst des Zen,  
eine Verbindung ästhetischer und geistiger Gestaltung, in der  
die von den Erleuchteten überlieferten Kôan-Worte versinnbild-  
licht werden. Die Malerei wird Dichtung, das Bild wird sugges-  
tive Weisheit, und die höchste Schönheit eines Bildes liegt im  
Ausdruck eines reinen und tiefen Geistes.

Mit Bezug auf die Zen-Kunst wird öfters gesagt, daß man  
"in die Form hineingeht und dann aus der Form wiederkehrt"  
(型に入って型を出す). Das bedeutet, daß man von jeglicher Unter-  
scheidung zwischen "Form" und "formloser Form" abgeht und  
Sehende und Gesehenes als eines identifiziert. Prof. Hoseki Shin-  
ichi Hisamatsu stellt in seinem "Zen and Fine Arts" sieben Eigen-  
schaften der Zen-Kunst heraus, und zwar:

- |    |                 |     |                         |
|----|-----------------|-----|-------------------------|
| 1) | <i>Fukinsei</i> | 不均齊 | Unsymmetrie             |
| 2) | <i>Kanso</i>    | 簡素  | Schlichtheit            |
| 3) | <i>Kokô</i>     | 枯高  | schmucklose Erhabenheit |

- |    |                  |    |   |
|----|------------------|----|---|
| 4) | <i>Shizen</i>    | 自然 | Natürlichkeit ("von selber so<br>sein") |
| 5) | <i>Yûgen</i>     | 幽玄 | abgrundlose Tiefe                       |
| 6) | <i>Datsuzoku</i> | 脱俗 | Erhabenheit über das Irdische           |
| 7) | <i>Shôjaku</i>   | 静寂 | Stille und Einsamkeit                   |

Diese sieben Eigenschaften sind mit der Erkenntnis der gestalt-  
losen Gestalt innig verbunden. *Fukinsei* entspricht dem zenisti-  
schen "*mu-hô*" (無法), d.h. das an keine Form gebundene Nicht-  
Gesetz. *Kanso* entspricht dem staublosen "*Mu-zatsu*" (無雜), d.h.  
einer unbefleckten Schlichtheit. *Kokô* entspricht der nicht ge-  
fesselten Position "*mu-i*" (無位), die vom Emotionellen und vom  
Rationellen in gleicher Weise frei ist. *Shizen* entspricht dem  
unvoreingenommenen und unschuldigen Herzen (Geist) "*mu-  
shin*" (無心). *Yûgen* entspricht der maßlosen Tiefe "*mu-têi*" (無  
底), was eigentlich "ohne Boden" bedeutet. *Datsuzoku* entspricht  
dem völlig von den irdischen Dingen frei seienden Absoluten  
"*mu-ge*" (無礙). *Shôjaku* schließlich entspricht der alle störenden  
Haltungen und Bewegungen abweisenden Unbeweglichkeit "*mu-  
dô*" (無動), d.h. der Geist muß sich restlos auf die gesamte Bewe-  
gung konzentrieren (s.S. 36).

Die von Prof. Hisamatsu herausgearbeiteten Entsprechungen  
sind geistreich und wertvoll, es darf aber nicht übersehen werden,  
daß sie das Wesen nicht erfassen, sondern nur in Begriffen aus-  
zudrücken versuchen, was letztlich in Begriffen nicht faßbar ist.  
Zumal sollte berücksichtigt werden, daß diese sieben Eigen-  
schaften nicht isolierbar sind, sondern daß sie zusammen eines  
und zwar das Eigenschaftenbündel des "gestaltlosen Ichs" sind.  
Äußeres und Inneres, Geist und Körper, Seele und Leib, das Ich  
und das Nicht-Ich, der Sehende und das Gesehene, der Erlebende  
und das Erlebte, das Individuum und die ganze Welt — alles wird  
ein und dasselbe, alles verschmilzt im übergegensätzlichen  
"Nichts" (*mu* 無), und daher weder durch Bejahung noch durch  
Verneinung erfaßbar. Es ist gestaltlos und kann weder durch  
partielle Wahrheit noch durch Verneinung des Irrtums erlangt  
werden. Die Kunst des Zen wird in Japan mit dem Ausdruck  
"Kunst des *Mu*" bezeichnet, da nur das "*mu*" ein Zeichen für  
das einzige Tor zur wahrhaften Zenlehre ist.

Die Malereien, die unmittelbar auf ein Kôan Bezug nehmen,  
werden mit *Kôan-ga* bezeichnet. Das eigentliche *Kôan-ga* und  
das "absolute Zenga" sollen erst nach der Systematisierung des  
Kôan vom Zenmeister Hakuin (1685-1768) geschaffen worden



sein. Damals war freilich weder der Ausdruck *Kôan-ga* noch der Ausdruck *Zenga* bekannt. Der Begriff des "absoluten *Zenga*" wird hier benutzt, um solche Werke zu bezeichnen, die die Symbolik des Zen darstellen oder durch das Wortspiel auf den Zengeist hinweisen. Der Wedel, der Stock, der Besen, das Szepter sowie das "*Ensô*" (Kreisdarstellung) sind Beispiele der Symbolik, die einen bestimmten Sinngehalt der Zenlehre veranschaulichen.

Schließlich bleibt das *Zenga* oder das absolute *Zenga*, das von Hakuin geschaffen wurde, eine vom Zengeist durchdrungene Kunst, indem der vom Zenmeister selber gewählte und geschriebene Vers mit seinem eigenen Bild in vollkommenem Einklang steht. Man kann deshalb das absolute *Zenga* von der klassischen Zenmalerei dadurch unterscheiden, daß das "absolute *Zenga*", Vers und Bild, von einem Meister geschaffen wurde, während die Werke der klassischen Zenmalerei von einem Mönch-Maler stammen, wobei der Vers bezw. die Verse von anderen Zenmeistern nachträglich hineingeschrieben wurden, sodaß keine Einheit von Malerei und Kalligraphie zustandekam. Das *Zenga*, insbesondere das "absolute *Zenga*", das oft nur aus ein paar Pinselstrichen besteht, wirkt oft laienhaft, jedoch hat diese "Naivität" nichts mit Dilettantismus zu tun. Seine Schöpfer sind oft Zenmeister hohen Ranges, und die Stärke ihrer Persönlichkeit kommt in ihm zum Ausdruck. Doch nicht nur ihr Inhalt macht das *Zenga* so bemerkenswert: in der genialen Technik, der sicheren Charakterisierung und der stenogrammartigen Knappheit der Darstellung offenbart sich die eigene künstlerische Erleuchtung der Meister. Mit ganz wenigen, bestimmten Pinselstrichen entwirft der Meister spontan die dynamischen Malobjekte und die Schriftzüge, kräftig oder zart, fein ausgeführt oder abgeschliffen, entsprechen genau dem Stil der Darstellungen, ohne daß sich ihr Schöpfer um künstlerische oder ästhetische Form kümmert.

Es ist eine Kunst, die mit magischer Kraft ins Herz dringt, wenn auch keine "schöne" Kunst, an der sich das Auge erfreut. Dabei sollte vor einem Trugschluß gewarnt werden. Man kann das *Zenga* nur sehr bedingt als "keine schöne Kunst" einstufen. Das Schöne und das Nicht-Schöne sind nur die äußere Form des Dargestellten. Wer über die Verschiedenheiten und Gegensätze der Welt der Dinge erhaben ist, für den sind Form und formlose Form ein und dasselbe. In der absoluten Identität sind alle Gegensätze aufgehoben. Der Begriff der Identität hat weder

etwas mit dem Intellekt noch mit dem Gefühl zu tun. Es ist eine Erleuchtung (*Satori*) aus dem Zentrum des eigenen ganzheitlichen Seins, worin sich die intuitive nicht-dualistische Erkenntnis konzentriert. Deshalb kann auch das von den großen Meistern geschaffene *Zenga*, in dem die absolute Identität verkörpert ist, nicht anders als schön wirken. Diese Schönheit ist freilich nicht die des äußerlich sichtbaren, sondern vielmehr der Ausdruck des inneren Schauens. Mallarmé sagt: "Nachdem ich das Nichts gefunden hatte, fand ich die Schönheit".

Die buddhistische Lehre unterscheidet fünf Arten von "Augen für das innere und äußere Schauen", nämlich:

- |                                     |  |
|-------------------------------------|--|
| 1) das physische Auge               | (jap.: nikugen 肉眼— Sanskr.: Mamsacaksus), das nur die äußeren Dinge sieht.               |
| 2) das himmlische Auge              | (jap.: tengen 天眼— Sanskr.: Divyacaksus), das uns durch die Meditation eigen wird.        |
| 3) das Auge der intuitiven Weisheit | (jap.: eigen 慧眼— Sanskr.: Prajñacaksus), welches die Leerheit aller Dinge sieht.         |
| 4) das Dharma-Auge                  | (jap.: hogen 法眼— Sanskr.: Dharmacaksus), welches die Mannigfaltigkeit aller Dinge sieht. |
| 5) das Buddha-Auge                  | (jap.: butsugen 仏眼— Sanskr.: Buddhacaksus), welches das Wesen aller Dinge sieht.         |

Gegenüber dem Sehen mit "bloßen Augen" (*nikugen*), das der gewöhnlichen Kunstübung zugrundeliegt, betonen nun die Zenmeister das innere Schauen, das Sehen des Geistes (*eigen*) oder das intuitive Sehen. Wie dieses Sehen andere Bilder liefert, so muß auch die auf ihm basierende Kunst von der bisherigen Tradition abweichen. Der Zenmeister versucht deshalb nicht, die Natur mit "bloßen Augen" wahrzunehmen. "Was er unmittelbar wahrnimmt, ist gleichsam nur die Notenschrift der Melodie, die erst durch uns zur Musik werden muß" (E. Grosse: Die ostasiatische Tuschmalerei). Dies gilt vor allem von den zenistischen Tuschbildern, die viel weniger redselig sind als die gewöhnlichen Bildnisse, mehr hindeuten als aussprechen und von dem Beschauer mindestens so viel fordern, wie der Künstler mit seinen "Augen der intuitiven Weisheit" erfaßt. Hier fühlt man sich an das erinnert, was Schopenhauer mit "ewigem

Weltauge" bezeichnet, ein Symbol des Aufsteigens vom sinnlichen Sehen zum geistigen Schauen.

Man kann vielleicht die von Shûbun, Sesshû usw. geschaffenen Tuschbilder als Zenmalerei des intellektuellen oder künstlerischen Typs bezeichnen. Dagegen sind die von Zenmeistern einfach hingemalten Zenga als intuitive Schöpfung anzusehen. Die Trennung des Zenga von der "klassischen" Zenmalerei scheint seit dem Anfange des 15. Jahrhunderts offensichtlich zu werden. Ein Zenmeister des Klosters Zenkô-an (禪興庵) in Katata am Biwasee namens Kasô Sôun (華叟宗曇 1352-1428) hinterließ einige Bilder, die vielleicht als die ältesten Zenga bezeichnet werden können. Eines seiner Bilder zeigt den Hotei, von dem man nur den Kopf hinter seinem großen Sack sieht. Es gibt übrigens kaum Zenmeister, die in ihren Themen den Hotei ausgelassen hätten.

Unter Meister Kasô arbeiteten zwei Schüler, und zwar Yôsô Sôï (養叟宗頤 1376-1458) und Ikkyû Sôjun (一休宗純 1394-1481). Ikkyû war einer der volkstümlichsten Zenmeister, und sein satirischer Witz und Humor sind in Japan allgemein bekannt. Sein Humor spiegelt sich in seinen Chinzô-Bildern wider, und zwar in seiner ungezwungenen Haltung. Anstatt beide Beine zu kreuzen, legt er das rechte Bein auf seinen linken Oberschenkel. Diese Art von Halbverschränkungssitz (*hanka fuza* — s.S. 3) trifft man bei anderen (Chinzô-Bildnissen nicht an. Vielleicht soll diese lockere Haltung Ikkyûs auf seine Offenheit für alle Menschen hindeuten. Er erhielt das Siegel der Meisterschaft (Inka) von Kasô. Es ist möglich, daß sein Malstil ebenfalls von Kasô beeinflußt ist.

Die Ikkyû zugeschriebenen Bilder weisen eine völlig neue Technik auf. Man pflegt sie unakademisch zu nennen. In Fachkreisen ist es aber noch umstritten, ob Ikkyû überhaupt Bilder gemalt hat. Die von ihm erhalten gebliebenen Kalligraphien zeigen jedenfalls einen Stil, der dem Stil der ihm zugeschriebenen Bilder ähnelt.

Vielleicht könnte man solche Bilder, die durch reduzierte Pinselstriche und Punkte nur das Wesentliche andeuten, als das typische Zenga ansehen. Schließlich ist das Wesentliche beim Zenga nicht die äußerliche Form, sondern der Ausdruck des Gemalten, der den Zengeist intuitiv vermittelt. Es ist deshalb nicht verwunderlich, daß Laien solche Bilder nicht glatt und schmeichelhaft empfinden. Die Zenmeister haschen nun einmal nicht nach ästhetischen Effekten, sondern sie wollen den Geist

zur Erscheinung bringen, so daß sich das Seelische stärker als das Äußerliche manifestiert. Das gilt auch für das Kôan-Bild, und in besonderem Maße für das "absolute Zenga". Der Zenmeister beschränkt sich auf das Mindestmaß dessen, was notwendig ist, um das unsichtbare Vorstellungsbild sichtbar zu machen. Es wäre deshalb grundfalsch, solche Bilder etwa "Skizzen" zu nennen, wie man sie in Europa häufig zu bezeichnen pflegt.

Das älteste jener Bilder, die wir heute als "absolutes" Zenga bezeichnen, ist wohl von dem Mönch Yôsô, dem Schüler Kasôs, gemalt. Es stellt nur einen Kreis dar (jap.: *Ensô* 円相). Die Idee des "*Ensô*" erscheint zum ersten Mal im "Hsin-hsin-ming" (信心銘 jap.: Shinshinmei) des dritten Patriarchen Seng-Ts'an (僧璨 jap.: Sôsan). Dort heißt es: "Der Kreis gleicht der 'großen Leere', es fehlt nichts und es ist nichts überflüssig (円同大虚無欠無余). Das heißt, die Große Leere wird zum Reich der Freiheit. Hier bedeutet die Leere eine Unberührtheit von zugleich unendlicher Ausdehnung und ohne jede Ausdehnung, aber auf keinen Fall enthält sie eine Negation. Einen ähnlichen Gedankengang hat Oskar Kokoschka ausgesprochen: "Damit wird nicht nur die Perspektive gegenstandslos, sondern auch die Ordnung von Betrachter und Betrachtetem aufgehoben. Der Raum schließt sich rings um den Betrachtenden, der nun überall in der Mitte steht, ohne Mitte zu sein: er ist nun innen darin, eins mit dem Herzschlag der Dinge".

Ein Kreis wird in der Malerei mit einem Strich schwungvoll hingeworfen (s. Bild Nr. 72). Obwohl es Anfang und Ende beim Malen gegeben hat, läßt die gemalte Kreislinie selber keinen Anfang und kein Ende erkennen. Diese Auffassung vom *Ensô* als Symbol der "Urform vor der Geburt" ist später durch die Wei-yang-tsung-Schule (鴻仰宗 jap.: Ikyô-shû) weiter gepflegt worden. Dabei wurde nicht nur das *Ensô* verwendet, sondern auch andere symbolische Zeichen. Hier liegt der Anfang der Abstraktion des Gegenständlichen, wie sie sich in der Zenmalerei vorfindet. Der Ausdruck Abstraktion ist freilich im Zusammenhange mit dem Zen nicht recht angebracht, weil der Zen jegliche Art der Abstraktion streng ablehnt. Ein glücklicherer Ausdruck wäre vielleicht "Symbolisierung". Im Zen haben abstrakte Ausdrücke und stark verallgemeinernde Redewendungen den Makel zu starker Intellektualisierung. Somit würde sich für Darstellungen, die unlogisch oder überlogisch erscheinende Ausdrücke bildlich wiedergeben, besser die Bezeichnung "symbo-

lische Malerei" empfehlen.

Der Popularisierung des Zen dienten illustrierte Bücher, die als "Zehner-Ochsen" (jap.: *jûgyû* 十牛圖) bekannt waren. Vornehmlich fanden die Darstellungen der chinesischen Zenmeister Pu-ming (普明 jap.: Fumin) und Kuo-an Shih-yüan (廓庵師遠 jap.: Kakuan Shien) Anklang. Das Werk des Pu-ming stellt einen Mann und ein Rind dar, das hier als Sinnbild des menschlichen Gemüts angesehen wird. Das erste Bild zeigt einen Mann, der das Rind sucht. Das Rind ist vollkommen schwarz gemalt. Im zweiten Bild ist das Rind gefangen, und sein Maul wird weiß. Vom dritten bis zum achten Bild wird das Rind gebändigt, bis es völlig gezähmt ist und mit dem Mann eine und dieselbe Seele wird. Dabei nimmt das Schwarz in der Darstellung des Rindes immer weiter ab, bis dieses schließlich ganz weiß geworden ist. Im neunten Bild verschwindet das Rind, und der Mann steht allein da. Im zehnten Bild endlich ist nichts mehr zu sehen, Mann und Rind sind verschwunden. Es ist die Symbolik für die Leere.

Nach der in Japan vorherrschenden Lehrmeinung ist die Auffassung von Pu-ming jedoch irreführend, so daß in Japan das Werk von Kuo-an bevorzugt wurde. Die Zehnerochsenfolge dieses Meisters zeigt, wie der Mann zunächst den Spuren des Rindes nachgeht, wie er es findet, fängt und zähmt, und wie er schließlich auf dem Rücken des Rindes reitend Flöte spielt. Dann wird das Rind vergessen und der Mann, zuhause angekommen, sitzt vor seiner Hütte und sinnt. Das achte Bild zeigt nur einen leeren Kreis mit der Beschriftung "Mann und Rind — beide außer Sicht"; denn alle Täuschungen sind überwunden, und die ganze gegenständliche Welt wird als Leere geschaut. Doch auch dieses ist noch nicht das Letzte. Denn, wenn der Schüler auch die Vergänglichkeit aller Formen erfaßt hat, so ist er doch mit dem eigentlichen Leben dadurch noch nicht in Berührung gekommen. Er hat die Dinge als Blendwerk erkannt, aber er hat ihre fundamentale Buddhanatur noch nicht erfaßt. Deswegen heißt das neunte Bild "Heim zum Ursprung, zurück zur Quelle" und zeigt nur eine Pflaumenblüte und ein kleines Baumbusgebüsch am Ufer eines Wassers. Auf dem letzten Bild dagegen sieht man den lustigen Glücksgott Pu-tai (jap.: *Hotei*) mit dickem Bauch, der "mit segenschenkenden Händen, begleitet von einem Jungen, in die Stadt einzieht" (nach Alan W. Watts "Vom Geist des Zen").

Die Darstellung des Kreises, *Ensô*, wird in den beiden Werken als "Leere" aufgefaßt, und diese "Urform" wurde von vielen Zenmeistern mit dazu passenden Zenaussprüchen ver-

sinnbildlicht.

Die Wirkung des Zen ging schließlich weit über Religion und Kunst hinaus und formte das Leben der japanischen Menschen, vor allem ihren Begriff vom Schönen. Innere Harmonie war es, wonach man strebte. Alle diese Bemühungen konzentrierten sich in dem Teekult - *Cha no Yu*.

konturen aufweisen. Bei "sui-boku-ga" kommen verschiedene Nüancen vom tiefsten Schwarz bis zu den wasserverdünnten Tuschfarben zur Anwendung. Der Ausdruck "sui-boku-ga" ist eine Abkürzung des chinesischen "shui-yün mo-chang hua" (水墨章画—bedeutet etwa Wasser-Nebeldunst Tuscheklar Bild). Darunter fallen solche Bilder, die im Stile von Mu-ch'i in der Sung-Dynastie gemalt sind.

Infolgedessen weisen die aus China eingeführten Tuschbilder der Yoshino-Zeit (1336-1372) eher die Technik des "sui-boku-ga" auf, obwohl die damaligen japanischen Tuschbilder überwiegend "boku-ga" waren. Das ist auch der Grund, weshalb die Tuschbilder der Nordschule mit "boku-ga" bezeichnet werden. Dagegen weisen die Tuschmalereien der Südschule vorwiegend die Technik des "sui-boku-ga" auf. Das beste Beispiel ist für das nördlich beeinflusste "sui-boku-ga" das Daruma-Bild des Zenmeisters Isshi (siehe Bild Nr. 9).

Die übergeordnete Bezeichnung für die gesamte Tuschmalerei im Japanischen ist *Sumi-E*, und unter diesen Ausdruck fallen alle Tuschbilder wie *Boku-ga* und *Sui-boku-ga*. Ein interessanter Vergleich zwischen Sesshû und Kanô Motonobu wurde von Tanomura Chikuden (田能村竹田 1777-1835), einem Maler der Südschule, in seinem Buch "Sanchûjin Jozetsu" (山人饒舌) aufgestellt. Er lautet: "Heute gibt es zwei Schulen; Kanô hat Tusche und keinen Pinsel, Sesshû hat einen Pinsel und keine Tusche". Damit meint er, Kanô und seine Schule legten größeres Gewicht auf die Tuschnüancen als auf die Pinselführung, während bei Sesshû die dämonischen Pinselstriche mehr aussagen als die Tuschtönungen. Dieser Vergleich ist aufschlußreich, aber er übersieht, daß beide Schulen doch mit der Linie, nicht aber mit der Fläche arbeiten. Allerdings ist das harmonische Abwägen der Tuschnüancen die Grundlage der Bildgestaltung bei der Südschule, nicht nur das Spiel der Pinselführung allein. Die mannigfaltigen Nüancen der Tusche werden nur durch Verdünnung mit Wasser erreicht, so daß die Südschule zur "Wasser-Tusche"-Technik neigt, also zum "sui-bokuga".

## Z E N G A

Der aus einem Bauernaufstand entstandene elfjährige Bürgerkrieg der *Ônin*-Periode (*Ônin no Ran*, 1467-1477) wurde der Auftakt zu dem hundertjährigen Bürgerkrieg der *Sengoku*-Zeit (1478-1577), der Stadt und Land in Asche legte. In dieser Zeit sind viele wertvolle Kunstschatze und Malereien vernichtet worden.

Seit der Zeit kurz vor dem *Ônin*-Bürgerkrieg widmeten sich die bereits genannten Mönchsmaler, wie Shûbun, Sôtan, Sesshû usw. der schwarz-weißen Landschaftsmalerei, die in dieser Zeit ihre höchste Blüte erreichte. Die Tuschbilder dieser Epoche fanden bei den Shogunen und Adligen großen Anklang und galten als die vornehmste Kunst. Die von diesen Mönchsmalern, japanisch: *Gasô* 画僧, gewählten Vorwürfe waren überwiegend vom Zengeist beeinflusst, jedoch gehört die Malrichtung aller dieser Tuschbilder zum chinesisch beeinflussten *Kara-E* (唐絵 s. S. 45) oder zur Nordschule. Der große Bedarf an Tuschbildern wurde erstmalig von der Kanô-Schule berufsmäßig und systematisch befriedigt. Ihr Gründer war Kanô Masanobu (1434-1530). Er wurde in seinen späteren Lebensjahren Mönch und übergab seinem Sohn Motonobu (1476-1559), der der berühmteste Meister aus der Kanô-Familie ist, sein Amt als Hofmaler. Motonobu und seine Nachfolger legten ihren Werken oftmals Zen-Themen zugrunde, deren Malstil mit dem Ausdruck *Kan-ga* (漢画—chinesisch beeinflusste Malerei) bezeichnet wird.

Bis zum Ende der Ashikaga-Zeit (1392-1547) sind viele Zenmönche nachweisbar, die sich der Tuschmalerei gewidmet haben. Dabei ist allerdings zu beachten, daß sich deren Tuschbilder noch von dem später zu behandelnden *Zenga* (wörtlich: Zen-Bild) in Geist und Technik unterscheiden. Der Zen entwickelte sich in jener Zeit immer mehr zu einer Art Modephilosophie, und die Tuschbilder kamen dem Geschmack der Adligen entgegen.

Der allgemein gefaßte Begriff *Zenga* wird auf Tuschbilder angewandt, die von den Mönchmalern oder den Künstlern der Kanô-Schule in der Ashikagazeit gemalt wurden und die sich

## TEEKULT UND ZEN

Die Vermählung des Zen mit dem Teekult "*cha-zen ichimi*" (茶禪一味 Tee und Zen sind eines) ist heute sprichwörtlich geworden. Das am Anfang der Kamakura-Zeit von einem Zenmeister Eisai (栄西 s. S. 8) eingeführte Teeritual (Trinken eines Aufgusses aus pulverisierten Teeblättern) wurde von seinem Schüler Myô-ei (明恵 1173-1232) im Tempel Kôzanji zu Togano-O (Kyôto) weitergeführt. Von Eisai ist ein Buch über die Heilwirkung des Tees "*Kissa Yôjô-ki*" (喫茶養生記) in zwei Bänden erhalten und bei den Anhängern des Teekults bekannt. Myô-ei gehörte zwar zur Kegonschule, übte aber Zen bei Eisai aus. Die durch Myô-ei verbreitete Art des Teetrinkens wurde nicht nur in Zenklöstern, sondern auch bei den Kegon- und Ritsu-Schulen in Nara wohlwollend aufgenommen. Auch der bekannte Mönch Dôgen der Sôtô-Schule, der 1228 aus China zurückkehrte und das Kloster Eiheiji in der Provinz Echizen erbaut hat, gab ein formelles Ritual "*Eihei Shingi*" (永平清規) nach dem Vorbild des "*Hyakujo Shingi*" (百丈清規) des chinesischen Meisters Po-chang Huai-hai (jap.: Hyakujô 百丈懷海) heraus. Darin sind einige Bestimmungen über verschiedene Teerituale enthalten.

Anfänglich war der Teekult eine Angelegenheit des Tempels, doch verbreitete sich die in der Yoshino-Zeit aus China eingeführte Art des Teetrinkens auch unter dem Volk. Man nannte sie *Tô-cha* (闘茶 Kampf um Tee). Dieses Erraten der Teesorten durch den Geruch oder den Geschmack wurde eine neue Mode, gleichsam ein Gesellschaftsspiel, in dem man die Herkunft und Sorte des Tees zu erkennen suchte, wobei Preise ausgesetzt wurden. Ein solches Spiel fand in einem zweistöckigen Hause statt. Das Erdgeschoß diente als Empfangsraum. Er wurde "*Kissa-tei*" (喫茶亭 — Teestätte) genannt. Durch große Fenster an jeder der vier Seiten ist der Raum unmittelbar mit der Natur verbunden. Im Vordergrund des "*Kissa-tei*" befand sich ein großer Paravent, "*Tsuitate*" (橋立) heißen, an dem drei Kakemonos (Hängebilder) aufgehängt wurden. In der Mitte wurde das Hauptbild, den Buddha darstellend, angebracht, rechts und links daneben

Die von Shôkadô gemalten Tuschbilder genießen unter den Teemeistern (*cha-jin* 茶人) große Beliebtheit, und zwar nicht so sehr, weil sein Stil für das Tokonoma des Teeraumes besonders geeignet wäre, sondern vielmehr, weil die in seine Bilder hineinkomponierten Verse meistens von Zenmeistern stammen. Ein Bild "Hotei, der die Koto spielt" ist vom Meister Kôgetsu und ein Bild "Weintrauben" vom Meister Gyokushitsu mit dazu passenden Lobsprüchen versehen worden. Ein solcher Lobspruch (jap.: *san* 讃, sanskr.: stotra) entspricht dem buddhistischen "*geju*" (s.S. 22) und ist eine Art Eulogie, die häufig mit der Malerei in harmonischen Einklang gebracht wird. Die malerische Eigenart des Shôkadô ist nicht mehr "*shin*", sondern geht auf "*gyô*" und "*sô*" über. Ein aufschlußreiches Beispiel dafür ist die Tuschmalerei des Zweigtempels Ryûkô-in im Kloster Daitokuji. Sie zeigt das Thema "*kin-ki-sho-ga*" (琴棋書画 Harfe-Schach-Kalligraphie-Malerei). Dieses Malthema ist bereits von Sesshû und Yûshô aufgenommen worden, jedoch begann es erst populär zu werden, nachdem sich die Pflege des Konfuzianismus in der Edo-Zeit ausbreitete. Dieses Thema wurde allerdings hauptsächlich von der "Malerei der Literaten" gepflegt. Shôkadô war nicht nur Maler und Teemeister, sondern auch ein großer Kalligraph. Er war einer der "Drei Schönschreiber" der Kan'ei-Âra (1624-1643), zu denen außer ihm Kôetsu und Konoe Nobutada (近衛信尹 1565-1614, auch Sanmyakuin 三藐院 genannt) gehörten. Sanmyakuins Kalligraphie nimmt eine wichtige Stellung in der Tuschkunst ein, jedoch ist seine Malkunst so gut wie unbekannt. Einige Bilder von ihm zeigen die typischen Züge des *Zenga*. Wie weit er sich mit dem Zen beschäftigt hat, ist freilich unbekannt. Es ist jedoch nicht übertrieben zu behaupten, daß seine Bilder den wesentlichen Kern des *Zenga*-Stils in sich tragen. Man könnte sogar sagen, daß sein Stil im späteren *Zenga* am häufigsten vorkommt. Diese Art der Malerei reduzierter Pinselstriche im *Zenga*, die frei spielerisch hingeworfen ist, bezeichnet man mit "*boku-gi*" (墨戲 Tuschspiel). Ähnliches findet sich bereits bei einem in der Kamakura-Zeit entstandenen Bild "*Shussan Shaka*" des Tempels Kôzanji (高山寺) und bei den in der Muromachi-Zeit entstandenen Bildern "Hotei" und "Ichiyô-Kwannon" von Keishaku (啓釈), von denen sonst kaum etwas bekannt ist.

Ein Zeitgenosse der "Drei Schönschreiber" (*Kan-ei no Sanmitsu* 寛永の三筆) und ein großer Pinselvirtuose war Miyamoto Niten (宮本二天 1584-1645), auch Miyamoto Musashi genannt. Er

war kein Berufsmaler, sondern einer der größten Fechtmeister Japans. Ob er eine engere Beziehung zu Takuan hatte, ist nicht klar. Das Werk "Fudôchi Shinmyôroku", welches Takuan für Yagyû Tajimanokami geschrieben hat, müßte jedoch einen großen Einfluß auf den Fechtmeister Niten ausgeübt haben. Das genannte Werk Takuans behandelt im wesentlichen die Fechtkunst im Zengeiste und fand bei dem japanischen Ritterum der Zeit lebhaften Anklang. Die Erfindung eines eigenen Kampfstils mit zwei Schwertern drückte Niten auch in seiner Tuschkunst trefflich aus. Sein Pinselstrich entspricht dem chinesischen Tuschstil "gempitsu" (減筆 reduzierter Pinselstrich) der Sung-Dynastie, und Nitens Tuschbilder nehmen den höchsten Rang unter den japanischen "Bujin-ga" (武人画 Malerei der Ritter) ein.

In dieser Zeit kehren also in bewußtem Gegensatz zur Kanô-Akademie einige originelle Geister zum Tuschbild zurück. Zu ihnen gehören, wie wir gezeigt haben, Shôkadô, Sanmyakuin und Niten. Dazu gehören Sôtatsu und Isshi. Sôtatsu hat in der dekorativen Kunst ein völlig neues Gesicht geschaffen, doch sind wenige Tuschbilder von ihm erhalten. Erst in letzter Zeit wurden zwei Bilder in Tusche von ihm entdeckt. Auf das Daruma-Bild hat Isshi einen Vers geschrieben. Das andere Bild stellt den Jizô-Bosatsu (sanskrit.: Bodhisattva Kṣtigarbha) im Wasser stehend dar. Der Vers dazu ist vom Meister Ungo geschrieben.

Von den Berufsmalern dieser Epoche sind die drei Brüder der Kanô-Schule zu erwähnen, Tanyû (探幽 1602-1674), Naonobu (尙信 1607-1650) und Yasunobu (安信 1613-1685). Alle waren Hofmaler, doch wurden sie später Priester und nannten sich Byakurensai (白蓮子=Tanyû), Jitekisai (自適齋=Naonobu) und Bokushinsai (牧心齋=Yasunobu). Die von diesen drei Künstlern gemalten Tuschbilder nehmen als Triptychon den Ehrenplatz im Tokonoma ein. Viele ihrer Bilder befassen sich mit Zen-themen, da der Zen damals in Mode gekommen war, doch beweist der Ausdruck des Dargestellten, daß sie den Geist des Zen nicht erfaßt haben.

Es wird hier auf eine Anekdote hingewiesen. Nachdem die Meditationshalle des Klosters Myoshinji zu Kyoto fertig gebaut wurde, beauftragte der Zenmeister Gudô (siehe Seite 71) den Hofmaler Tanyû die Decke der Meditationshalle mit einem "lebendigen" Riesendrachen zu bemalen.

Tanyû:

bedankte sich für den Auftrag und sagte: so gern ich ihn malen möchte, habe ich leider noch keinen "lebendigen"

Drachen zu sehen bekommen.

Der Zenmeister erwiderte:

Sie haben Recht, man kann niemand beauftragen, der niemals einen lebendigen Drachen gesehen hat. Um ihn zu malen, wollen Sie ihn erst anschauen?

Tanyû fragt ernstlich:

kann man lebendige Drachen sehen? Wo sind sie?

Der Meister sagt:

Selbstverständlich, bei uns sind sie viel zu sehen. Kommen Sie mit mir.

Tanyû folgte ihm und fragte:

Ich sehe nichts, wo sind die lebendigen Drachen?

Der Meister antwortete:

Sehen Sie hier nichts? Dort sind sie massenhaft vorhanden? Drachen und Elefanten sind der Ausdruck eines Zen-Jüngers. Tanyû sucht, wie die Zen-Jünger, sein Problem zuerst rationell zu lösen. Der Zen-Meister wollte nur auf die Identität von Subjekt und Objekt — der Sehende und das Gesehene — hindeuten.

Danach verweilte Tanyû zwei Jahre beim Meister Gudô. Als er glaubte, nun endlich einen "lebendigen" Drachen gesehen zu haben, ging er freudig zum Meister und erzählte davon. Worauf der Meister sagte: "Es ist großartig, was für eine Stimme der Drache hatte? Tanyû blieb ohne Antwort und übte weiter Meditation aus. Das Drachenbild des Myôshinji soll auf diese Legende zurückzuführen sein.

Yamaguchi Sekkei (山口雪溪), der das Malen bei Kanô Eino gelernt haben und im Jahre 1669 gestorben sein soll, war einer der bedeutendsten Maler des klassischen Stiles jener Zeit. Er war ein Anhänger des Mönch-Malers Sesshû und des chinesischen Malers Mu ch'i (jap.: Mokkei), so daß er seinen Namen Sekkei aus den Namensbestandteilen der beiden genannten Künstler zusammensetzte. Seine Werke sind die Wiedergeburt der Tuschmalerei aus der Higashiyama-Zeit und deuten auf die Zenmalerei der "alten" Epoche hin.

Einer der vier Schüler des Hofmalers Tanyû, namens Kusumi Morikage (久隅守景), der am Ende des 17. Jahrhunderts tätig war, wurde wegen seiner Unabhängigkeit aus der Kanô-Schule ausgestoßen. Hanabusa Itchô (英一蝶 1652-1724), der bei Kanô Yasunobu studiert hatte, scheint ebenfalls seinen eigenen Weg gegangen zu sein und wegen Verstoßes gegen ein Tokugawagesetz im Jahre 1698 zwölf Jahre in der Verbannung gelebt zu haben.

Beide Künstler haben sich der Tuschmalerei gewidmet, jedoch nicht der Zenmalerei.

## ÔBAKU-ZEN

Um im Inneren des Reiches Ruhe und Ordnung wiederherzustellen und hierzu jede von außen drohende Gefahr auszuschalten, leitete die Tokugawa-Regierung eine Politik der Isolierung Japans vom Auslande ein. Das Christentum wurde ausgerottet, die Beschäftigung mit europäischem Schrifttum verboten. Mit Ausnahme der Handelsbeziehungen zu den Chinesen und den Holländern, zeitweilig auch noch den Portugiesen, wurde jeglicher Außenhandel abgebrochen. Die Häfen wurden für ausländische Schiffe gesperrt, nur in Nagasaki durften sich Chinesen, in Hirado Holländer und in Deshima Portugiesen niederlassen.

Um diese Zeit, unmittelbar vor dem Verfall des Ming-Reiches, flüchteten chinesische Mönche nach Nagasaki. Sie wurden trotz des Ausländerverbotes willkommen geheißen, weil man den Buddhismus gegen das Christentum ausspielen wollte. In Nagasaki wurden drei Klöster gegründet, nämlich Kôfukuji (興福寺), Fukusaiji (福濟籠) und Sûfukuji (嵩福寺). Hierher kam auch der chinesische Mönch Itsunen (逸然, gest. 1668, chin.: Innen), der viel dazu beigetragen hat, den chinesischen Zenmeister Ingen nach Japan einzuladen, um den japanischen Buddhismus vor dem Verfall zu retten.

Ingen (隱元 chin.: Yin-yüan, 1592-1673) entschloß sich auf wiederholtes Ersuchen Itsunens, nach Japan zu kommen, um dort die Ôbaku-Schule zu gründen. 1654 kam Ingen nach Nagasaki. Der Ôbakuzen gehörte eigentlich zum Yôgi-Zweig (楊岐 chin.: Yang-ch'i) der Rinzai-Schule. Er fordert die Anrufung des Namens Amida-Buddha, so daß er als eine Art Nenbutsu-Zen anzusehen ist. Der von Ingen eingeführte Ôbaku-Zen breitete sich rasch aus, während Rinzai und Sôtô eher zurückgingen. Sein Ruf drang bis zum Tokugawa-Machthaber, und es wurde ihm trotz der Abschließungspolitik in Uji bei Kyoto Land zugewiesen. So wurde 1661 das Hauptkloster Mampukuji in Uji als Wirkungszentrum des Ôbaku-Zen gegründet und damit eine dritte Zen-Schule in Japan seßhaft gemacht.

Itsunen hat nicht nur den Meister Ingen aus China nach



Japan geholt, sondern er wird auch als Begründer der chinesischen Malerei in Nagasaki gefeiert. Er war neben seiner Haupttätigkeit als Mönch auch Maler. Er schuf einige buddhistische Gemälde, unter denen seine Rakan-Bilder bekannt sind. Die von ihm stammende Malrichtung heißt *Nagasaki-E*. Durch seine Vermittlung wurde auch die chinesische Malerei der Südschule nach Japan eingeführt. Jahrhundertlang war die chinesische Südschule von den japanischen Künstlern unbeachtet geblieben. Sesshû, der schon zur Zeit der Ming-Dynastie nach China gereist war, um sich dort in der Tuschkmalerei auszubilden, hatte von der bereits blühenden Südschule keine Notiz genommen. Dem südlichen Stil gehören im Gegensatz zum Zen des nördlichen Stils zahlreiche Literaten und Dichter an, doch wurde die Hochblüte des *Nanga* (Malerei der Südschule) erst im 18. Jahrhundert erreicht.

Aus der von Itsunen stammenden Malschule des *Nagasaki-E* ist eine Reihe bedeutender Künstler hervorgegangen. Watanabe Shûseki 渡辺秀石 1639-1707) war ein Schüler Itsunens und versuchte, aus dem von seinem Meister erworbenen "realistischen" Stil und aus der "Malerei der Literaten" eine eklektische Malrichtung zu schaffen. Sie hatte jedoch mit dem Geist des Zen nichts mehr zu tun.

Die Patriarchen des Ôbaku-Zen waren vom ersten bis zum einundzwanzigsten, mit vier Ausnahmen, sämtlich Chinesen. Der erste Patriarch Ingen und der zweite Patriarch Mokuan (木庵 1611-1684) zusammen mit Sokuhi (即非 1616-1671) sind die "Drei Schönschreiber des Ôbaku" und haben sich auch der Malerei gewidmet. Der vierte Patriarch Dokutan (独湛 gest. 1706), der zusammen mit Ingen nach Japan kam, genießt als Künstler hohen Ruf.

Im Kreise der Ôbaku-Schule wurden Malereien, die noch Ming- und Ts'ing-Einfluß aufweisen, von Chinesen weiter gepflegt. Die *Chinzô*-Bildnisse der Ôbaku-Meister in leuchtenden Farben nahmen die wichtigste Stellung im Ôbaku-Zen ein. Durch ihre en face-Darstellung und die Tendenz des chinesischen Realismus wirken sie freilich steif. Die vorherrschende Kunst dieser Schule war die Kalligraphie der chinesischen Mönche. Sonst ist die Ôbaku-Kunst nur durch ihre *Chinzô*-Bilder bekannt, deren bunte Farben und deren Realismus freilich von den schlichten Tuschbildern des *Zenga* weit entfernt sind.

Im Zusammenhang mit der Ôbaku sollte ein japanischer Mönch erwähnt werden, der bei dem chinesischen Meister und

Mönch-Maler Dokutan Zen ausgeübt hat. Er hieß Gekkai Genshō (月海元昭 1675-1763), war aber besser unter dem Namen "Baisa-ō" (売茶翁 Teeverkaufender Greis) bekannt. Er gab in seinem 57. Lebensjahre seine Tätigkeit als Mönch auf und verkaufte auf der Straße Tee. Aus seinen zahlreichen hinterlassenen Werken geht hervor, daß er jedes Jahr am 16. Oktober an einer überdachten Brücke des Klosters Tōfukuji Tee verkaufte. Sein Todestag fiel auf einen 16., so daß noch heutzutage im Hauptkloster Mampukuji des Ôbaku-Zen an diesem Tage eine Gedenkfeier für ihn abgehalten wird, um den Gründer des japanischen "Sen-cha" (煎茶) zu ehren. *Sen-cha* ist ein in Ostasien üblicher grüner Tee, der aus Teeblättern gebrüht wird, aber in der Art der Zubereitung vom bisherigen Teekult mit pulverisiertem Tee, nämlich vom *Mat-cha* (抹茶), abweicht. Für die Literatenmaler, die um diese Zeit in der Geschichte der japanischen Malerei allmählich ihre Position eroberten, war der alte Teekult mit *Mat-cha* zu zeremoniell. Sie zogen deshalb das nicht an Formen gebundene Teetrinken nach Art des *Sen-cha*\* vor.

Der eigentliche Gründer des *Sen-cha* war aber ein zurückgezogen lebender Vasall des ersten Tokugawa-Shōguns namens Ishikawa Jōzan (石川丈山 1583-1672). Er war verbannt und durfte nur nördlich von Higashiyama in Kyōto leben. Sein Wohnsitz ist heute als Shisendo (Dichter-Klause) bekannt, da er dort seine letzten Lebensjahre als Dichter verbrachte. Er war nicht nur Dichter und Teemeister, sondern auch als Maler bekannt. Einige Bilder von ihm sind unter seinem Künstlernamen Roku-roku-Sanjin (六々山人) bekannt. Seine Bekanntschaft mit dem Maler Shōkadō gab den Anlaß zu einem gemeinsamen Werk in Tusche.

Wie in der japanischen Kunst der Teekult eine wichtige Rolle spielt, so fand der neu entstandene Kult des *Sen-cha* großen Anklang unter den Malerkreisen der südlichen Schule, zu denen auch Literatenmaler gehören.

\* Das 48. Kapitel des Hekigan-roku betitelt mit "Ôtaifu Sencha" (王太伝煎茶) deutet auf den *Sen-cha* hin.



## NEUZEITLICHES ZENGA

Ein Japaner sieht japanisch und ein japanischer Künstler sieht anders als ein japanischer Mönch. Ein Maler sieht den Wasserfall als einen Teil der schönen Natur an. Er hält den als besonders bedeutsam empfundenen Augenblick fest und wandelt ihn durch Reduktion in die Malerei um. Dagegen sieht ein Mönch den Wasserfall als unaufhörlich fließendes Wasser, welches in der Form sich selber gleich bleibt. Deshalb braucht ein Wasserfall, der von ihm gemalt ist, noch kein schöner Wasserfall zu sein. Er ist dann vielmehr die Wiedergabe einer optischen Suggestion von Tiefe und Ewigkeit. Aus dieser geistigen Haltung kommen die Ausdrucksformen und -mittel des *Zenga*. Das *Zenga* vermittelt das "geistige" Schöne und nicht das "optische" Schöne. Um das *Zenga* so sehen zu können, wie es nach dem Willen des Meisters gesehen werden soll, muß man wissen, welchen Wert dieser auf die dargestellten Ausdrucksmittel gelegt hat. Dies wiederum kann man nur erfassen, wenn man sich gründlich mit dem Zen befaßt und ihn erlebt hat.

Hier liegt der Grund für die Schwierigkeiten, die dem Verständnis des *Zenga* entgegenstehen. Jedes symbolisch dargestellte Motiv hat eine bestimmte religiöse oder poetische Bedeutung, wobei auch das beliebte Wortspiel eine Rolle spielt. Der Drache ist ein Symbol für die Kraft des Himmels, der Tiger für die Kraft der Erde. Auch Pflaume, Kiefer und Bambus haben mit oder ohne dazugehörige Vögel bestimmte symbolische Bedeutungen. Die Tiger werden übrigens, um sie von Katzen zu unterscheiden, stets zusammen mit Bambus dargestellt.

Der für die Allgemeinheit schwer verständliche Zen kann nicht durch Wort oder Schrift allein vermittelt werden. Man kann damit höchstens auf seinen Inhalt hinweisen oder ihn andeuten. Die symbolischen *Zenga* und dazu passende Verse eignen sich für die Aufgabe am besten. In diesem Sinne haben die modernen Zenmeister unzählige *Zenga* gemalt, um den einfachen Bürgern und Bauern den Zengeist durch Bild und Vers anschaulich zu machen. Das *Zenga* ist deshalb auch keine *Toko-*

*noma*-Kunst und wird auch von den Freunden des Teekults (*chajin*) nicht hochgeschätzt. Es ist eine zur Aufklärung "dienende" Kunst, aber keine "schmückende". Das *Zenga* wird im Betrachtenden lebendig, und dadurch erhält es einen Daseinsrang höherer Ordnung, weil es zum Teil des Zen-Erlebnisses wird.

Einer der größten Meister des modernen Zen, Bankei Yôtaku (盤珪永琢, 1622-1693), fuhr 1650 nach Nagasaki, um dort den Ôbaku-Zen zu erlernen. Drei Jahre lang übte er die Zen-Meditation bei dem chinesischen Meister Dôsha Chôgen (道者超元) des Klosters Sûfukuji aus. Nach ausgedehnten Reisen kehrte er 1659 in seine Heimat Hamada in Harima zurück und erbaute dort das Kloster Ryômonji (竜門寺), wo er im 72. Lebensjahre starb. 1672 wurde er auf hohen Befehl in den Myôshinji berufen.

Seine allgemein bekannte Zen-Lehre "*Fushô-Zen* (不生禪)" scheint oft mißverstanden worden zu sein. *Fushô* (das Ungeborene) war der Inhalt des Satori, wie Bankei es auffaßte. Daisetsu Suzuki schreibt dazu: "Es entsprang seinem ganzen Wesen und umschloß es, so daß er meinte, er lebe alle Zeit in und mit dem Ungeborenen. Jeder Augenblick seines Lebens war Ausdruck des Ungeborenen. Bei ihm war somit das Ungeborene keine statische Vorstellung; er erschaute es nicht im Raum, sondern in der Zeit. Er lebte es, und während er es lebte, wußte er, daß er war — das ist *Satori*".

Bankei identifiziert das Ungeborene mit dem Buddha-Geist und behauptet, daß jedes fühlende Wesen mit diesem Geist begabt ist. Durch ihn empfinden, fühlen und denken wir, haben wir unsere Vorstellungen und führen wir alle unsere menschlichen Angelegenheiten aus. Deshalb ist das Ungeborene strahlend und bringt Erleuchtung... Was aber Bankei meint, ist die Erfahrung, daß das Ungeborene nicht leere Abstraktion ist oder begriffliche Verallgemeinerung, sondern eine lebendige, vitale, konkrete, individuelle Idee.

Der Geist nimmt wie ein Spiegel alles auf, was sich vor ihm abspielt, aber das Widergespiegelte ist nicht aus dem Spiegel gewachsen. Infolgedessen kann auch nichts aus dem Spiegel verschwinden, sondern es vergeht nur das Widergespiegelte. Mit anderen Worten, nichts kann aus dem Spiegel entstehen und verschwinden. Wenn man ein reines Herz hat, so kann nur ein frisches Bewußtsein entstehen und läßt nichts zurück, so daß es wieder in die Urform des Herzens zurückkehrt. Der Geist ist kein Spiegel, der von dem beschmutzenden Staub der Leidenschaft und Illusion zu reinigen ist. Da es von Anbeginn nie ein

einzelnes Ding gegeben hat, so kann auch kein verunreinigender Staub vorliegen, denn eine solche Ansicht würde Dualität voraussetzen (vergl. die Verse von Hui-nêng und Shen-hsiu, S. 5).

Wie weit sich Bankei mit der Malerei befaßt hat, ist schwer feststellbar. Bekannt von ihm sind ein Bild des Hui-nêng beim Reisdreschen und ein Byakue-Kwannon, ferner eine *Ensô*-Darstellung. Sie bildet einen nicht geschlossenen Kreis ab, und der Vers dazu lautet:

Dies nennt man nicht *Ensô*,  
Wie könnte man es sonst benennen?  
Wenn einer behauptet, daß es dem *Ensô* gleicht,  
So ist dieses nicht zutreffend.

說喚不  
似作喚  
一與作  
中物摩円  
即喚相

Dieser Kreis deutet auf den ungewöhnlichen Kreis hin, der kein "Geschlossenes" bildet. Zenistisch ausgedrückt: kein "Absolutes", auch wenn es den Anschein hat, daß es dem "Absoluten" gleiche. Vielleicht bedeutet dieser unabgeschlossene Kreis (an zwei Stellen getrennt) das Abbrechen des Kreislaufs des Daseins oder der Wiedergeburten. In den Sanskrittexten heißt dies "Samsara", die chinesisch-buddhistischen Gelehrten nennen es "Geburt und Tod". Es ist der Gegensatz zu Nirvana, dem "Wandellosen", "Ewigen", "Absoluten" und schließlich "Ungeborenen". Geburt und Tod übersteigen heißt, von den Fesseln des Karma gelöst sein und damit Befreiung, Erleuchtung und ewige Seligkeit, die Buddhaschaft bedeutet.

Interessant ist, daß sich unter den Malereien von Bankei ein Bild befindet, welches den Sohn des indischen Königs Makarada darstellt, der sich selber aus Mitleid einer verhungerten Tigerin und deren Kindern als Nahrung vorwarf und daher nach dem "Suvarna Prabhasa Sutra" als Buddha wiedergeboren wurde. Dieses Malthea ist wahrscheinlich aus einer der ältesten Wandmalereien des Tamamushi-Schreins entnommen.

1677 kam der aus der chinesischen Provinz Chekiang' stammende Zenmönch Shin'etsu Kôchu (心越興儔 1642-1696) nach Nagasaki. Er gehörte zur Sôtô-Schule und befaßte sich auch in Japan mit dem Zen seiner Richtung. Dafür wurde er von den Mönchen der Ôbaku-Schule eingesperrt. Der Daimyo Mitsukuni von Mito, an den sich Shin'etsu gewandt hatte, ließ ihn nach Mito rufen. Dort wurde das alte Kloster Tentokuji für ihn umgebaut und Gionji genannt. Zu Shin'etsu kamen danach viele Anhänger der Sôtô-Schule. Er war aber nicht nur Zenmeister, sondern auch Maler von hohem Rang. Von ihm sind zahlreiche

Tuschbilder bekannt, Zen-Heilige, Rakan, Bodhidharma, Shussan Shaka, Nirvana-Darstellungen. Ein von ihm gemaltes Bild eines Krebses und einer Krabbe, neben Algen schwimmend, ist typisch für den *Haiga*-Stil, so daß man annehmen kann, daß sein Malstil auf die *Haiku*-Dichter Einfluß ausgeübt hat. Shin'etsus Wirkung auf das im Entstehen begriffene *Haiga* ist in der Tat bedeutend. Seine weiche Tuschtönung und leichte Pinselführung hat mehr dichterische Stimmung, als der Zengeist es eigentlich zuläßt.

Der Einfluß der Malerei Shin'etsus ist nicht nur bei den *Haiku*-Dichtern festzustellen. Er legte auch den Grundstein für das kommende *Bunjinga*, nämlich die Malerei der Literaten, die noch zum später entstandenen Südstil gehörte. Shin'etsu hat selber viele *Haiku*-Gedichte verfaßt und illustriert.

Ein überzeugter Anhänger des von Shin'etsu gepflegten Malstils war der Mönch Fûgai Ekun (風外慧薰), von dem wenig bekannt ist. Fûgai gehörte zur Sôtô-Schule und malte mit Eifer Bodhidharma und Hotei. Viele seiner Bilder sind nachweisbar. Neben seinen Daruma-Bildern sind mindestens drei Selbstporträts bekannt, die vom bisherigen konventionellen Stil völlig abweichen. Er stellt sich selber in ganzer Gestalt, auf einen Stock gestützt, dar. Nicht nur dies ist merkwürdig, sondern sein ganzer Malstil ist einmalig, wie auch sein mysteriöses Leben selbst. Fûgai sagte, es sei nicht schwierig, die Familie zu verlassen, um Mönch zu werden (was auf japanisch "shukke" heißt). "Noch schwieriger ist es, nachdem man einmal Mönch geworden, nun erst Mönch im wahrsten Sinne zu werden". Damit meint er, daß ein normales Mönchsleben ohne Buße kein richtiges "shukke" sei, sondern daß man die asketischen Übungen als ewiger Bettelmönch unermüdlich fortsetzen müsse. Nach langer Zenübung und schwerem Leben zog er sich in eine Höhle zurück. Auf seine Bitte wurde die Höhle zugemauert, weil er sein Leben darin beschließen wollte. Es wird berichtet, daß jeder, der ein von ihm gemaltes Bild haben wollte, vor seiner Höhle gefüllte Reischalen hinstellte und dafür ein Bild in Empfang nehmen konnte. Fûgais Leben ist mit Legenden umwoben, so daß die Wirklichkeit schwer zu erkennen ist. Seine zahlreichen Tuschbilder zeigen jedoch, daß er einen eigenartigen Malstil hatte, der mehr auf einen Mönch-Dichter als auf einen Mönch-Maler hindeutet. Seine Gemälde sind eher Form gewordene Gedichte. Um das Ende des 18. Jahrhunderts lebte ein anderer Mönchmaler mit dem gleichen Namen Fûgai. Um die Träger des gleichen Namens auseinanderzuhalten, nennt man den älteren "Ana-Fûgai", d.h.

Fûgai aus der Höhle.

Zeitgenosse des Meisters Shin'etsu und ebenfalls Angehöriger der Sôtô-Schule war Manzan Dôhaku (円山道白 1637-1715). Manzan nahm sich der Wiederherstellung der vor dem Verfall stehenden Sôtô-Schule mit großer Energie an, worauf auch sein posthumer Name "*Fukko Dôjin*" (復古道人) hinweist. Er war einer der größten Zen-Meister der modernen Sôtô Schule. Manzan hat sich auch der Malerei gewidmet, doch sind von ihm nur noch wenige Werke vorhanden. Im Gegensatz zu dem südlichen Stil Shin'etsus zeigt die Pinselführung Manzans eher den Einfluß der nördlichen Schulen, so daß seine Tuschbilder etwas akademisch wirken.

Hervorzuheben ist noch der Meister Daishin Gitô (大心義統 1656-1730) des Klosters Daitokuji. Weil der Daitokuji im Ortsteil Murasakino von Kyoto liegt, wurde Daishin auch Murasakino Daishin genannt. Daishin hat zahlreiche historische Abhandlungen über die verschiedenen buddhistischen Schulen hinterlassen, während sich andere Zenmeister nur oder vorwiegend auf die Geschichte des Zen-Buddhismus beschränkt haben. Daishin hat sich auch der Malerei gewidmet. Wie weit er sich mit dem Teekult befaßt hat, ist schwer feststellbar, doch erfreuen sich seine Bilder, die sich mit dem Thema Tee befassen, einer großen Beliebtheit. Auch seine Kalligraphien sind unter den Anhängern des Teekults sehr gesucht. Er war der 273. Patriarch des Klosters Daitokuji.

Auch der 341. Patriarch des Daitokuji, Dairyû Sôjô (大竜宗丈 1694-1751) hat symbolische Zenga gemalt. Ein gutes Beispiel für sein Schaffen ist eine *Ensô*-Darstellung (s. Bild Nr. 72). Ein Zeitgenosse Dairyûs, namens Daiô Gyokushû (大応玉洲 1688-1769), von dem sonst wenig bekannt ist, hinterließ eine kleine Anzahl Bilder, deren Maltechnik originell ist und deren seelische Einfachheit dilettantische Ekstase verrät. (s. Bild Nr. 20)

Die Zeit, in der Daishin, Dairyû und Daiô lebten, fällt in Japans Goldenes Zeitalter. Es ist die kulturhistorisch so bedeutende *Genroku*-Ära.

## GENROKU-ÄRA

(1688-1703)

Der lange Frieden und der wirtschaftliche Wohlstand spiegeln sich in Japans Goldenem Zeitalter in einer Hochblüte der Kultur wider. Die neuzeitlichen Dramen, die Sittenromane und die *Haiku*-Gedichte kommen auf. Aus den Dramen und Sittenromanen kristallisieren sich Genre-Malerei und Farbenholzschnitt. Der Begründer der Ukiyoe-Kunst, Hishikawa Moronobu (1618-1694), lebte in Edo und nannte sich "*Nippon-Eshi*", d.h. "Japanischer Maler". Auch der Holzschnitt-Künstler Nishikawa Sukenobu (1671-1751) aus Kyoto verkaufte seine Bilder unter dem Namen "*Yamato-Eshi*", was unter Verwendung eines anderen Namens für Japan ebenfalls "Japanischer Maler" bedeutet. So wurde eine als typisch japanisch empfundene Kunst geschaffen.

Aus der dekorativen Kunst, die von Sôtatsu und Kôetsu geschaffen worden war, entsteht jetzt der Kôrin-Stil. Ogata Kôrin (尾形光琳 1658-1716), Maler und Lackkünstler, war in der dekorativen Kunst wahrscheinlich der bekannteste Künstler nach Sôtatsu und Kôetsu. Seine Kunst war das Wahrzeichen einer Epoche ungestörten Friedens und Wohlstandes. Er befaßte sich auch nicht ausschließlich mit der dekorativen Kunst, sondern versuchte seine Maltätigkeit auf die kalligraphisch beeinflusste Tuschmalerei auszudehnen. Sein Bild "*Vimalakirti*" (jap.: Yuima Koji 維摩居士) ist ein Meisterwerk der Tuschkunst, indem die Tusche in sanften Abstufungen und starken Konturen des Hellen und Dunklen alle Farbnüancen ersetzt. Das Schweigen des *Yuima Koji* versinnbildlichend, ist dieses Bild ein Ausdruck sublimster Kunst.

Das Wort "*Koji*" stammt von dem Sanskritwort "Kulapati" und besagt im übertragenen Sinne: der buddhistische Laienbruder oder der zurückgezogen lebende Gelehrte. Ein Dialog zwischen Yuima Koji und Bodhisattva Manjusri (jap.: *Monju Bosatsu*) über die Nicht-Zweiheit ist ein beliebtes Thema des

Zen und wird öfters malerisch dargestellt (siehe Bild Nr. 49 und Erläuterung dazu).

Ogata Kenzan (尾形乾山 1663-1748), Töpfer und Maler, hinterließ einige Bilder, die viele dichterische Reize enthalten und eher zur *Haiku*-Malerei (*Haiga*) neigen als die dekorative Kunst seines Bruders Kôrin.

Das lyrische Haiku-Gedicht, das in diesem Zeitalter den Höhepunkt seiner Entwicklung erreicht, veränderte die alte Gedichtform völlig und bot die Voraussetzung für die Zusammenfassung von Gedicht und Bild in der Tuschnalerei, die später unter dem Begriff *Haiga* bekannt wurde.

## H A I G A

Die Gozan-Literatur der Muromachi-Zeit, die vollkommen in chinesischer Fassung geschrieben ist, beherrschte die gesamte japanische Literatur bis zur Zeit des Zenmeisters Takuan. Sie ging jedoch immer mehr auf das Belletristische über und verlor den Zenimpuls. Der Zenmeister Ikkyû ereiferte sich über diesen Verfall der Gozan-Literatur in seinem Werk "*Kyôunshû*" (狂雲集). Zwischen den Zenmeistern Ikkyû und Takuan kam eine neue literarische Bewegung auf, die zur Entstehung des Kurzgedichtes "*Tanka*" (短歌) führte. Das *Tanka* ist ein Sinngedicht mit 31 Silben, und zwar in der Anordnung 5-7-5-7-7. Dem *Tanka* wurde aber erst gegen Ende des 16. Jahrhunderts durch die literarische Errungenschaft des *Haikai* ein neues Feld eröffnet. Anfangs waren die *Haikai*, auch *Haiku* genannt, Scherz- oder Spottgedichte. Matsunaga Teitoku (松永貞徳 1571-1653) entwickelt daraus das Sinngedicht mit siebzehn Silben in drei Zeilen, also 5-7-5. Aus dieser neuen Bewegung der bürgerlichen Literatur und Dichtung entwickelte sich das sogenannte "*Danrin Haikai*" (談林俳諧), als dessen Begründer Nishiyama Sôin (西山宗因 1605-1682) angesehen wird. Um die gleiche Zeit erlebte der Roman mit den Sittenromanen des bürgerlichen Schriftstellers Ibara Saikaku (井原西鶴 1642-1693) und das Puppenspiel sowie das Drama mit den Werken Chikamatsu Monzaemons (近松門左衛門 1653-1724) einen ungeahnten Aufschwung. Das *Haiku*, ursprünglich mehr ein Aperçu, wurde zur Zeit Saikakus ganz zum Sinngedicht ausgebildet.

Mit Matsuo Bashô (松尾芭蕉 1644-1694) erlebte das *Haiku* in der Genroku-Ära seinen Höhepunkt. Bashô war einer der größten Lyriker des neueren Japan und gab den *Haiku*-Dichtungen ihre Vollendung. Aber er war nicht nur *Haiku*-Meister (*Hai-jin* 俳人), sondern auch Zen-Anhänger. Er übte die Zen-Meditation bei dem Mönch Butchô Oshô (仏頂和尚), so daß seine gesamte Lebensführung vom Zen tief beeinflusst wurde. *Haiku* ist somit nicht vom Zen zu trennen, und der Inhalt des *Haiku* weist den Geist des Zen in "Drei Zeilen zu siebzehn Silben" auf.

Das bekannte Haiku von Bashô:

Oh alter Teich!  
Ein Fröschlein sprang ins Wasser,  
plumps!

oder wie Gundert es übersetzt:

Uralter Weiher:  
Von dem Sprung eines Frosches  
ins Wasser ein Ton.

bedeutet zenistisch ausgelegt: ein gespanntes Hinlauschen auf das leise Wispern des Lebens, das ebenso kurz, wie dieser Ton ist, auch nur auf einen kurzen Augenblick die große Stille allen Seins durchbricht (vergl. Bashô und sein Tagebuch "Oku no Hosomichi" von Hans Überschaar).

Ein beliebtes Gesprächsthema im Teeraum war das versinnbildlichende *Haiku*, welches von den Haiku-Meistern (*Hai-jin*), den Teemeistern (*cha-jin*) und Zenmönchen gepflegt wurde. Man sagt deshalb auch "*cha-hai ichimi*" (茶俳一味), d.h. Tee und *Haiku* sind Eins, und der Zengeist führt zum Malen von *Haiga* (俳画 *Haiku*-Bild).

Ein Vorgänger Bashôs, Nonoguchi Rippo (野口立圃 1599-1669), lernte das Malen bei Kanô Tanyû. In seinen Gedichten finden sich Gemälde, und ein von ihm stammendes Schlagwort lautet: das Gedicht sprudelt aus der Malerei heraus. Einige Bilder Rippos sind erhalten geblieben. Vielleicht hat er auch dem Lyriker Bashô den Anlaß gegeben, zu seinen *Haiku*-Gedichten Bilder zu malen. Einer der zehn Schüler Bashôs, Morikawa Kyoroku (森川許六), der das Malen bei Kanô Yasunobu und das *Haiku*-Dichten bei Bashô gelernt hat, brachte seinem Meister Bashô das Malen bei. Bashô schreibt: "In der Malerei war er mein Lehrer, in der Eleganz der Lyrik gab ich ihm Anleitung, und hier bin ich der Meister". Auch leichtgemalte Bilder des Schriftstellers Saikaku und des Dramatikers Chikamatsu sind bekannt.

Alle diese Dichter und Schriftsteller haben in einer leichten Stimmung eine Art lyrisches Zerrbild zu ihren Dichtungen verfaßt. Zerrbild heißt auf japanisch *Giga* (戯画), da es durch reduzierte Pinselstriche und Punkte nur das Wesentliche andeutet. Der Pinsel, der sich in der Suggestivkraft der Stimmung spielerisch bewegt, ist ein typisches Merkmal des *Giga*. Später wurde von der sogenannten *Bunjinga*-Schule (Malerei der Literaten) der Name *Haiga* dafür gefunden.

Das *Haiga* ist, wie das Wort besagt, eine bildliche Darstellung des *Haiku*-Gedichtes, dessen Komposition und Stoff an den poetischen Augenblick geknüpft ist. Sie bringt nur einige wenige, aber charakteristische Züge der Situation zum Ausdruck und führt sie auf spirituelle Improvisation zurück. Es ist der bewußte Rückzug der Form aus dem Gebiet des Realen.

## MALEREI DER LITERATEN

(*Bunjinga*)

Nach der endgültigen Abschließung Japans im Jahre 1641 war Nagasaki einer der wenigen Häfen, die noch mit dem Auslande in beschränktem Maße in Verbindung standen. Die Malerei der südlichen Schule, das *Nanga*, hat deshalb aus China über Nagasaki Eingang gefunden und wurde hauptsächlich durch die damals dort lebenden Chinesen verbreitet. Freilich scheint diese Malrichtung nur bei wenigen japanischen Malern oder Literaten bekannt gewesen zu sein, da in der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts die "Malerei der Literaten" (女人画 *Bunjinga*) in der chinesischen Malerei des Ts'ing-Reiches (1644-1912) die Oberhand gewann.

Innerhalb dieser übte u.a. die Malerei der "Vier Groß-Mönche" (jap.: 四大名僧 *yondai meisô*) auf die Südschule einen entscheidenden Einfluß aus. Diese vier großen Mönchmaler waren Chu-ta (朱套, jap.: Shutô, 17. Jahrh.), Tao-chi (道濟, jap. Dôsai, 1630-1707), Shih-ch'i (石谿 jap.: Sekkei, 1612-1697) und Huang-jen (弘仁 jap.: Kônin, 1620-1663). Chu-ta ist in Japan unter dem Namen "Hachidai Sanjin" (八大山人), Tao-chi unter dem Namen Sekitô (石濤) bekannt. Alle vier Mönchmaler müssen im 17. Jahrhundert bereits in Japan bekannt gewesen sein. Auch die Maltheorie "Hua Yü Lu" (画語錄 jap.: *Gagoroku*) über das "I-hua" (一画 jap.: *Ikkaku*) von Tao-chi wurde schon von japanischen Künstlern befolgt.

Hinzu kommen noch die bekannten Bildervorlagen vom "Senfkorngarten" (芥子園画譜 erster Druck 1679), "Zehn Bambushain" (十竹齋畫譜), "Hsiao Chih Mu Hua P'u" (輿尺木画譜) u.a., deren Kenntnis sich in Japan verbreitete. Am nachhaltigsten wirkt sich der Einfluß des "Senfkorngartens" bei dem japanischen Maler Gion Nankai (祇園南海 1677-1751) aus. Ihm folgen Sakaki Hyakusen (彭城百川 1698-1752) und Yanagisawa Kien (柳沢湛園 1706-1758). Jedoch konnte sich das *Nanga* erst entfalten, nachdem von dem vorübergehend in Nagasaki ansässigen chinesischen

Kaufmann I-fou-chiu (伊孚九 um 1720) viele chinesische Bilder der südlichen Richtung nach Japan eingeführt worden waren. Es heißt, I-fou-chiu habe in seiner freien Zeit ebenfalls Bilder im südlichen Stile gemalt.

Der erste japanische Künstler, der Gedicht und Bild in stimmungsvollen Landschaftsdarstellungen im Südstil harmonisch vereinte, war ein Sohn des in Japan naturalisierten Chinesen Sakaki Hyakusen. Deshalb muß Sakaki Hyakusen als der eigentliche Gründer der japanischen Südschule angesehen werden, obgleich Gion Nankai als Gründer galt. Gions Werke umfaßten chinesische Bilderbücher, während Hyakusen viele Originalbilder aus den Yüan-, Ming- und Ts'ing-Dynastien eingehend studiert hatte und daraus den Grundstein für das japanische *Nanga* legte. Er schrieb auch zwei Bücher über die chinesische Malerei, die "*Gen-Min Gajinkô*" (元明画人考 Nachweis über Künstler aus dem Yüan- und Ming-Reich) und "*Gen-Min-Shin Shoga Jinmei-roku*" (元明清書画人名録 Biographien von Malern und Kalligraphen aus der Yüan-, Ming- und Ts'ing-Dynastie) heißen. Der größte Maler der japanischen Südschule namens Ike no Taiga (池ノ大雅 1723-1776) ist auch von Hyakusen stark beeinflußt worden.

Daß sich die Künstler der Südschule und die Literaten der Malerei bemächtigten, hat seinen Grund darin, daß sie nun eine Gruppe frei schaffender Berufsliteraten geworden sind und nicht mehr, wie die Berufsmaler im *Ukiyo-E*, für einen bestimmten Auftraggeber arbeiteten. Es ist ein "*l'art pour l'art*", in dem Dichter und Kalligraphen in einer von politischen Gegensätzen nicht erschütterten Welt ihr Spiel treiben. Die Malerei der Literaten oder Gelehrten zeichnet sich im Gegensatz zu den akademischen Berufsmalern durch eine freie Malweise aus. Sie betont die "ch'i-yün" (氣韻 jap. *ki-in*, Resonanz der Seele) mehr als die Form. Ch'i-yün ist der Inbegriff des *Bunjinga*, vielleicht am besten durch "Intuition" oder "Beseeltheit" wiederzugeben. Der Ausdruck stammt von dem chinesischen Maler und ältesten Kunsttheoretiker Hsieh Ho (謝赫 jap.: *Shakaku*, 5.-6. Jahrh.), der da sagt: "Wenn zuerst Ch'i-yün beobachtet wird, ergibt sich die Form von selbst und ohne sie zu suchen". Das kunsttheoretische Werk "Hua Yü Lu" von Tao-chi betont, daß das Gemalte vom Geist geschaffen sein muß, da "i-hua" (一画 jap.: *ikkaku*, d.h. das Gemalte) das ganze Weltall in sich einschließt. Wenn die Malerei dem Geist folgt, werden die hindernden Schleier beseitigt, und es können alle unzähligen Phänomene von Himmel und Erde,

Bergen und Flüssen dargestellt werden. Niemand kann dies aber ohne Pinsel und Tusche hervorbringen. Tusche ist ein natürliches Produkt, sie möge dünn oder kräftig sein, trocken oder feucht, aber die Pinselführung geschieht mit der Hand, und die Hand wird durch die Anregung des Geistes geführt.

Unverändert bleibt die Freude an atmosphärischen Erscheinungen. Diese werden als Stimmungsmalerei entsprechend der poetischen Phantasie des Künstlers wiedergegeben. Der Künstler faßt die Natur nicht realistisch auf, sondern er geht vielmehr darauf aus, die für ihn zum Gedicht gewordene Landschaft auszudrücken.

“Poesie deutet auf die Geheimnisse der Natur und sucht sie durchs Bild zu lösen. Philosophie deutet auf die Geheimnisse der Vernunft und sucht sie durchs Wort zu lösen. Mystik deutet auf die Geheimnisse der Natur und Vernunft und sucht sie durch Wort und Bild zu lösen”

Goethe: Naturwissenschaftliche Schriften

Jedes deutet auf seine Art, indem es sich dazu seiner besonderen Mittel bedient, jedes hat auf seine Weise recht, aber alle können doch nur “deuten”, das Geheimnis bleibt. So war es auch mit den Tuschbildern. Sie gaben nur Deutung des mystisch-weltanschaulichen Symbols oder die Stimmung und Anschauung eines Schaffenden wieder. Es ist deshalb nicht verwunderlich, daß Literaten ihre Motive meistens in der Natur suchten. Die Künstler der *Nanga*-Schule trachten in schlichten Landschaftsdarstellungen mit den kalligraphischen Ideogrammen zu einer Harmonie zu kommen. Hier werden Malerei, Gedicht und Kalligraphie harmonisch zusammengefügt und verschmelzen zu einer Trinität, die wie ein einziger Ton, der Ton ihrer Seele, klingt.

Alle Künstler des *Nanga*-Stils haben sich dem *Bunjinga* gewidmet. Wenn man von *Nanga* spricht, so ist *Bunjinga* stets eingeschlossen. *Bunjinga* wird gern in der vornehmen Gesellschaft von Dilettanten als Spiel “Dichtung und Malerei” gepflegt. Die Chinesen sagen dazu “Gentleman Painter” (士大夫 jap.: *Shi-taifu*) und lehnen das Wort Dilettanten streng ab, da die Ausübenden Gelehrte hohen Ranges sind.

Aus dem geistreichen Pinselspiel der Literatenmalerei entsprangen zwei große Meister, die den Glanz virtuoser Technik früherer Zeit verachteten und nur den poetischen Gehalt mit schwungvoller Eleganz zum Ausdruck brachten. Es waren dies

Yosa Buson (与謝蕪村 1716-1783) und Ike no Taiga (池ノ大雅 1723-1776). Die Kunst der beiden Meister bestand darin, mit wenigen Pinselstrichen einen Ausdruck des inneren Gefühls zu vermitteln.

Neben dem *Bunjinga* steht jener andere literarische Malstil, dessen Keim bereits bei den lyrischen *Haiku*-Dichtern zutage trat, und der um die Zeit Busons unter dem Namen *Haiga* populär wurde. Das “*Ippitsu-ga*” (一筆画, Ein-Pinselstrich-Bild), spielerisch aus der Eingebung der Stimmung heraus hingeworfen, ist ein typisches Merkmal des Malstils, der von den *Haiku*-Dichtern wie Kyoroku und Bashô gepflegt wurde.

Die Eroberung des chinesischen Reiches durch die Manchuren und die Etablierung der Ts'ing-Dynastie hatten eine tiefgreifende Umgestaltung der sozialen und kulturellen Struktur Chinas zur Folge gehabt. Unter diesen Umständen konnte sich in der chinesischen Malerei ein radikal neuer Stil entwickeln, der vom Scheinrealismus der andeutungsvollen Landschaftsmalerei zum skizzenmäßigen Ausdruck überging. Im japanischen *Haigai*-Stil wiederholt sich diese Entwicklungstendenz im Kleinen bei fast jedem einzelnen Literaten-Maler bis zur Form-Abstraktion. Die willkürliche Anti-Objektivität, die Auswertung des wirklichen Reichtums des geistigen Lebens wird von den meisten Literaten bewußt bis zur Abstraktion geführt. In dieser quasi *l'art pour l'art* entsteht eine dichterische und malerische Isolierung vom konkreten volkstümlichen Leben. Je nach individueller Lebensanschauung oder künstlerischer Veranlagung wird daraus ein alle Formen und Gestalten zersetzender Psychologismus.



## ZENMEISTER HAKUIN

Drei Jahre vor dem Goldenen Zeitalter Genroku, am 25. Dezember 1685, wurde ein Zen-Genius geboren, der unter dem Namen Hakuin bekannt ist. Er bewahrte die Rinzaï-Schule vor dem Verfall und legte den Grundstein zum modernen Zen im Buddhismus der Edo-Zeit. In gewisser Hinsicht war er ein Reformator und versuchte, die schwierigen Zenaussprüche in einer allen verständlichen Sprache auszudrücken. Eines seiner zahlreichen Werke, mit dem Titel "Zazen Wasan" (坐禪和讃 Lobgesang der Meditation) ist ein vorzügliches Beispiel dafür. Dieses Büchlein dient heute noch als bestes und verständlichstes Zenwerk. Hakuin war nicht nur Zenmeister, sondern auch ein Maler von kunsthistorischer Bedeutung. Man hat dies freilich erst in der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts zu verstehen und würdigen gelernt. Sein malerisches Gesamtwerk ist gleichsam eine gewaltige Ode an die Freude, voller Kraft und Humor. Durch seine starke Persönlichkeit hat Hakuin sich eine Sonderstellung im japanischen Zenga geschaffen. Als unerbittlich scharfer Beobachter führt er uns mitten hinein in das Geheimnis des schlichten Mönchslebens, an die Quelle einer mächtigen Suggestivkraft.

Um die Wende vom 17. zum 18. Jahrhundert verließ der damals fünfzehnjährige Hakuin sein Elternhaus, um sich als volkstümlicher Prediger und Seelsorger ausbilden zu lassen. Er wanderte von einem Kloster zum anderen, um Praxis und Geist des Zen zu erlernen. In seinem 24. Lebensjahr erfuhr er, daß in Iiyama ein großer Zenmeister lebte. Dieser heißt Shôju Rôjin (正受老人), und er war ein Schüler des Meisters Bunan. Der junge Hakuin machte sich sofort auf den Weg zum Meister Shôju, bei dem er in der Folge unter strenger Aufsicht die Zenmeditation ausübte. Der Meister förderte den jungen Hakuin weniger durch weise Aussprüche als durch "direkte Handlungen". Er schlug ihn mit seinem Stock und schrie ihn mit dem bekannten "kwatz!" an.

Viele Meister verabreichen ihren Schülern Stockschläge

"sanjuppô" (三十棒 Dreißig Schläge), begleitet von Schimpfwörtern und einer Art Gebrüll, das in den plötzlich hervorgestoßenen Kraftausdruck "kwatz!" oder "ka!" (喝) übergeht. Das Wort "kwatz" ist eine Art Ausruf. Wenn man etwas in Wort oder Schrift nicht ausdrücken kann, verwendet man "kwatz!". Tokusan Senkan (徳山宣鑑 chin.: Tê-shan Hsüan-chien, 780-865) war bekannt für den Gebrauch des Stockes (jap.: bô 棒). Sein Lieblingssatz hieß: "Gleichgültig, was du sagst, ob du ja sagst oder nein, du wirst dennoch dreißig Schläge bekommen." Einmal sagte er in einer Rede: "Wenn du fragst, handelst du falsch, wenn du nicht fragst, bist du gleicherweise im Irrtum". Der Ausdruck "dreißig Schläge" ist nicht im Sinn der Zahl zu verstehen, sondern bedeutet nur, daß einige Schläge verabreicht werden. Der Stock, "bô", des Tokusan und der Kraftausdruck "kwatz" des Rinzaï (s. S. 7) spielen in der Rinzaï-Schule eine wichtige Rolle. Sie heißen zusammen "bôkatsu". Tokusans "bô" und Rinzaïs "kwatz" kommen öfters im Zenga vor. Ihre Urheber wurden bereits von einem legendenumwobenen Maler Soga Jasoku (曾我蛇足 auch Soga Dasoku genannt — s. S. 104) der Muro-machi-Zeit dargestellt. Hakuin hat sie ebenfalls in seinen Bildern verewigt.

Eines Sommerabends, als Hakuin zum Meister Shôju kam, um seine Ansichten vorzutragen, saß der alte Meister Kühlung suchend auf der Veranda. Der Meister fragte: "Wohin ist Nanch'üan (jap.: Nanzen) nach seinem Tode gegangen?" Hakuin antwortete, aber seine Antwort traf nicht die Wahrheit des Zen. Der Meister sagte rauh: "Dummes Geschwätz!". Da bemühte sich Hakuin eifrig um die Antwort, doch konnte er den Meister nicht zufriedenstellen. Schließlich packte ihn der Meister, zauste ihn am Ohr und warf ihn von der Veranda hinunter. Hakuin befahl die Verzweiflung, und er dachte daran, seinen alten Meister ganz zu verlassen. Mit einer Almosenschale wanderte er in die nächste Stadt, und als er vor einem Hause die heiligen Texte vorlas, erklärte die alte Bewohnerin, daß sie ihm nichts geben könne, was er überhörte. Darauf schlug ihn die Alte plötzlich auf seinen Mönchshut. Durch dieses Ereignis wurde ihm das Auge für die Wahrheit des Zen geöffnet, die ihm bislang verborgen geblieben war. Als Hakuin glückstrahlend zum Meister zurückkam, erkannte dieser sofort, daß er das Satori erlangt hatte. Der Meister fragte ihn: "Welches Glück ist dir begegnet, daß du so froh bist?" Da erzählte Hakuin sein Erlebnis. Der Meister streichelte ihn zärtlich und sagte: "Jetzt hast du es,



jetzt hast du es endlich!" Danach behandelte der Meister seinen Schüler freundlich, während er sich vorher stets nur von der strengsten Seite gezeigt hatte. Nie hatte er Hakuin früher anders genannt als "der vom toten Zen gefangene Armselige in der Teufelhöhle" (個の鬼窟裡の死禪和). Jetzt erst begann er ihn mit seinem richtigen Namen zu rufen. Nach acht Monaten vertraute er ihm die selber erlangte Wahrheit an mit dem Geheiß\*, alles wohl zu bewahren. Beim Abschied begleitete ihn der Meister etwa zwei Stunden weit vom Gebirge bis vor die Tore der nächsten Stadt.

Künstler sind notwendigerweise von einander abhängig, und der Zeitgeist zwingt Hakuin zum Malen. Um den Zeitgeist bildlich auszudrücken, bedurfte er einer neuen Technik. Diese Technik war zunächst die der Kanô-Schule. Hakuins erstes malerisches Werk ist wohl in seinem dreißigsten Lebensjahre entstanden. Seine innere Kraft war durchaus schöpferisch, doch war die Ausführung fein und noch an die alte Konvention gebunden. Erst in seinem fünfzigsten Lebensjahre schuf er seinen eigenen Stil, der in der Form dem Zeitgeist entsprach, in der Wirkung jedoch vollkommen zenistisch war.

Hakuin malte nicht zum Zeitvertreib oder zum Schmücken des Zimmers. Was er malte, waren versinnbildlichte Zenaussprüche, und er verteilte seine Bilder an Bekannte und Anhänger.

Stärker noch bricht die Eigenart seiner Persönlichkeit durch, als Hakuin in seinem 62. Lebensjahre seinen ersten Schüler Suiô (遂翁 1717-1789) kennenlernt. Suiô hatte das Malen von Ike no Taiga, dem bekannten Meister der Süd-Schule und des *bunjinga*, gelernt. Es ist erwiesen, daß Suiô seinen Meister Hakuin beeinflusste. Als Hakuin nach Kyoto reiste, traf er dort Taiga, von dem er sicherlich auch unmittelbar wertvolle Anregungen erhalten hat. Damals war Hakuin 67 Jahre alt, doch schuf er seine besten Werke erst nach seinem 70. Lebensjahre.

Bei dem Einfluß, den Hakuin von Taiga und Suiô erfuhr, dürfte es sich jedoch nur um allgemeine Anleitung in der Malerei gehandelt haben, nicht aber um die Technik. In dieser ist Hakuin bis zum bestimmten Grade als Autodidakt anzusehen. Deswegen ist seine Kunst jedoch nicht geringer zu bewerten. Viele Menschen sind durch fremde Berufe gefesselt gewesen und in der

\* Hymnus zur "fünfstufigen Doktrin des Tôsan Ryôkais" (洞山五位偏正の秘訣).

Kunst Dilettanten geblieben. Bei Hakuin hat seine Zeit in den Jahren der inneren Heranbildung und des künstlerischen Tastens noch Gewalt über ihn. Sobald er sich selber gefunden hat, nimmt er jedoch den Kampf mit sich auf, befreit sich von den Fesseln und entwickelt und festigt seine Technik nach und nach. Seine Hand hat schließlich den Pinsel ganz in ihrer sicheren Kraft, sie ist es, die auf dem Papier die Meisterwerke vollbringt.

Hinter der buddhistischen Brille Hakuins kreist der Blick eines sterblichen Mönchs voller Demut und Ruhe, um den Göttern menschliche Gestalt zu verleihen. Die Götterwelt, die zum Träger der Formschönheit wurde, steckt ja noch in beträchtlichem Maße in der Menschheit, in der Anthropomorphie der Göttertypen. Diese Tatsache bildet die psychologische Grundlage seiner Spielart des Humors und der Satire. Auch griff Hakuin mit Satire und Ironie an und kämpfte unermüdlich gegen Heuchler, insbesondere gegen Zenisten, die keine wahren Zenmönche waren. Er schrieb in seinem Werk "*Kaian Kokugo*" (槐安国語): "Wenn die Kuh Wasser trinkt, so wird es zu Milch; wenn die Schlange Wasser trinkt, so wird es zu Gift". So kann die von unwahren Mönchen genossene Wahrheit sich in giftige Unwahrheit verkehren. Hakuin bezeichnete solche Scheinheiligen mit "*sôji no kan*" (相似の漢) und gab ihnen auch in der Malerei Gestalt.

Zwei Beispiele mögen Hakuins Ironie verdeutlichen. Mit einfach hingeworfenen Pinselstrichen, welche eine typische *Haiga*-Wirkung vermitteln, ist eine *Bonseki*-Darstellung entstanden. *Bonseki* (盆石) ist ein Miniaturgarten und *Bonsai* (盆栽) ist die im Topf gezogene Pflanze der Japaner. In Hakuins "*San*" (讚 Lobspruch) wird "*Bonsai*" nun durch ein Wortspiel mit "*Bonsan*" (bedeutet buddhistischer Bonze) verbunden. Der mit beißender Ironie erfüllte "*San*", den Hakuin seinem Bilde zugefügt hat, lautet: "Gehen die *Bonsai* (gemeint: *Bonsan*) zum Beten nach dem Ishiyama-Temple?" Der Sinn des Wortspiels ist: gehen die buddhistischen Mönche, die vom Hiei-Berge kommen, tatsächlich nach Ishiyama zum Beten, oder aber in das benachbarte Ôtsu in die Freudenhäuser? (s. Bild 63)

Ein weiteres Beispiel seines Sarkasmus in der malerischen Darstellung, der bei Hakuin öfters vorkommt, ist ein Langusten-Bild. Es stellt eine Languste mit langen Barteln dar. Das Wortspiel kommt durch den in Hiragana-Zeichen daneben geschriebenen Lobspruch zustande. Er lautet: "Wenn du solange leben willst, bis dein Bart (Bartel) lang wächst und der Rücken ge-

Das bekannte Haiku von Bashô:

Oh alter Teich!  
Ein Fröschlein sprang ins Wasser,  
plumps!

oder wie Gundert es übersetzt:

Uralter Weiher:  
Von dem Sprung eines Frosches  
ins Wasser ein Ton.

bedeutet zenistisch ausgelegt: ein gespanntes Hinlauschen auf das leise Wispern des Lebens, das ebenso kurz, wie dieser Ton ist, auch nur auf einen kurzen Augenblick die große Stille allen Seins durchbricht (vergl. Bashô und sein Tagebuch "Oku no Hosomichi" von Hans Überschaar).

Ein beliebtes Gesprächsthema im Teeraum war das versinnbildlichende *Haiku*, welches von den Haiku-Meistern (*Hai-jin*), den Teemeistern (*cha-jin*) und Zenmönchen gepflegt wurde. Man sagt deshalb auch "*cha-hai ichimi*" (茶俳一味), d.h. Tee und *Haiku* sind Eins, und der Zengeist führt zum Malen von *Haiga* (俳画 *Haiku*-Bild).

Ein Vorgänger Bashôs, Nonoguchi Rippo (野口立圃 1599-1669), lernte das Malen bei Kanô Tanyû. In seinen Gedichten finden sich Gemälde, und ein von ihm stammendes Schlagwort lautet: das Gedicht sprudelt aus der Malerei heraus. Einige Bilder Rippos sind erhalten geblieben. Vielleicht hat er auch dem Lyriker Bashô den Anlaß gegeben, zu seinen *Haiku*-Gedichten Bilder zu malen. Einer der zehn Schüler Bashôs, Morikawa Kyoroku (森川許六), der das Malen bei Kanô Yasunobu und das *Haiku*-Dichten bei Bashô gelernt hat, brachte seinem Meister Bashô das Malen bei. Bashô schreibt: "In der Malerei war er mein Lehrer, in der Eleganz der Lyrik gab ich ihm Anleitung, und hier bin ich der Meister". Auch leichtgemalte Bilder des Schriftstellers Saikaku und des Dramatikers Chikamatsu sind bekannt.

Alle diese Dichter und Schriftsteller haben in einer leichten Stimmung eine Art lyrisches Zerrbild zu ihren Dichtungen verfaßt. Zerrbild heißt auf japanisch *Giga* (戯画), da es durch reduzierte Pinselstriche und Punkte nur das Wesentliche andeutet. Der Pinsel, der sich in der Suggestivkraft der Stimmung spielerisch bewegt, ist ein typisches Merkmal des *Giga*. Später wurde von der sogenannten *Bunjinga*-Schule (Malerei der Literaten) der Name *Haiga* dafür gefunden.

Die von Shôkadô gemalten Tuschbilder genießen unter den Teemeistern (*cha-jin* 茶人) große Beliebtheit, und zwar nicht so sehr, weil sein Stil für das Tokonoma des Teeraumes besonders geeignet wäre, sondern vielmehr, weil die in seine Bilder hineinkomponierten Verse meistens von Zenmeistern stammen. Ein Bild "Hotei, der die Koto spielt" ist vom Meister Kôgetsu und ein Bild "Weintrauben" vom Meister Gyokushitsu mit dazu passenden Lobsprüchen versehen worden. Ein solcher Lobspruch (jap.: *san* 讃, sanskr.: stotra) entspricht dem buddhistischen "*geju*" (s.S. 22) und ist eine Art Eulogie, die häufig mit der Malerei in harmonischen Einklang gebracht wird. Die malerische Eigenart des Shôkadô ist nicht mehr "*shin*", sondern geht auf "*gyô*" und "*sô*" über. Ein aufschlußreiches Beispiel dafür ist die Tuschmalerei des Zweigtempels Ryûkô-in im Kloster Daitokuji. Sie zeigt das Thema "*kin-ki-sho-ga*" (琴棋書画 Harfe-Schach-Kalligraphie-Malerei). Dieses Malthema ist bereits von Sesshû und Yûshô aufgenommen worden, jedoch begann es erst populär zu werden, nachdem sich die Pflege des Konfuzianismus in der Edo-Zeit ausbreitete. Dieses Thema wurde allerdings hauptsächlich von der "Malerei der Literaten" gepflegt. Shôkadô war nicht nur Maler und Teemeister, sondern auch ein großer Kalligraph. Er war einer der "Drei Schönschreiber" der Kan'ei-Ära (1624-1643), zu denen außer ihm Kôetsu und Konoe Nobutada (近衛信尹 1565-1614, auch Sanmyakuin 三菟院 genannt) gehörten. Sanmyakuins Kalligraphie nimmt eine wichtige Stellung in der Tuschkunst ein, jedoch ist seine Malkunst so gut wie unbekannt. Einige Bilder von ihm zeigen die typischen Züge des *Zenga*. Wie weit er sich mit dem Zen beschäftigt hat, ist freilich unbekannt. Es ist jedoch nicht übertrieben zu behaupten, daß seine Bilder den wesentlichen Kern des *Zenga*-Stils in sich tragen. Man könnte sogar sagen, daß sein Stil im späteren *Zenga* am häufigsten vorkommt. Diese Art der Malerei reduzierter Pinselstriche im *Zenga*, die frei spielerisch hingeworfen ist, bezeichnet man mit "*boku-gi*" (墨戲 Tuschspiel). Ähnliches findet sich bereits bei einem in der Kamakura-Zeit entstandenen Bild "*Shussan Shaka*" des Tempels Kôzanji (高山寺) und bei den in der Muromachi-Zeit entstandenen Bildern "Hotei" und "Ichiyô-Kwannon" von Keishaku (啓釈), von denen sonst kaum etwas bekannt ist.

Ein Zeitgenosse der "Drei Schönschreiber" (*Kan-ei no Sam-pitsu* 寛永の三筆) und ein großer Pinselvirtuose war Miyamoto Niten (宮本二天 1584-1645), auch Miyamoto Musashi genannt. Er

bogen ist, so esse mäßig und versuche 'allein' zu schlafen". (s. Bild 69)

Ein anderes Beispiel des Wortspieles erkennt man deutlich an seinem Daruma-Bild (Bild 30). Es stellt einen Daruma dar, der auf Schilf und Binsen sitzend sich der Abendkühle erfreut. Das Wortspiel kommt durch den in Hiragana-Zeichen daneben geschriebenen Lobspruch zustande. Binsen und Schilf heißen auf japanisch "yoshi" und "ashi", aber die gleichen Worte können nach dem Lautbild auch "gut" und "schlecht" bedeuten. Damit will Hakuin nun sagen: es gibt beim Bodhidharma keinen Gegensatz von Gut und Schlecht. Er sitzt unbekümmert auf Binsen und Schilf, um sich durch die Brise erfrischen zu lassen.

Das Ziel des wahren Zenanhängers besteht darin, seinen Geist so einzustellen, daß alle Geistesprozesse, die auf dem Dualismus beruhen, der vom "gewöhnlichen" Leben untrennbar ist, transzendiert werden. Ihre Stelle wird dann von dem intuitiven Wissen eingenommen, das dem Menschen erst offenbaren kann, was er in Wirklichkeit ist. Die Entdeckung, daß alles eins ist, beweist, daß ein Erkennen seiner wahren Selbstnatur, seines ursprünglichen Selbstes, ebenso ein Erkennen der Allnatur ist, des Wesens jedes Dinges im Universum. (Chu Ch'an: Die Dialoge die Huang Po mit seinen Schülern).

Das Licht, mit dem Satori die Ganzheit erleuchtet, erhellt auch die Welt, in der "Verschiedenheit" (差別 *shabetsu*) und "Gleichheit" (平等 *byôdô*) getrennt sind, die aber im Grunde genommen eines und dasselbe, also identisch sind. Wer noch nicht die Identität von "shabetsu" und "byôdô" erfaßt hat, für den ist das Gute gut und das Schlechte schlecht. Wenn er aber Einsicht in die Wahrheit des Zen bekommt, dann ist ihm das Gute nicht mehr gut und das Schlechte nicht mehr schlecht; aber wenn er schließlich den Zustand des Satori erreicht hat, so ist ihm wieder das Gute gut und das Schlechte schlecht und er kann wiederum auf das Gute und Schlechte (d.h. auf die Gegensätze) zurückblicken. Wer die *Shabetsu*-Welt erblickt, ist ein gewöhnlicher Mensch, da der wahre Zenanhänger über alle Verschiedenheiten und Gegensätze erhaben sein muß. In der absoluten Identität sind alle Verschiedenheiten aufgehoben.

Das eben genannte Wortspiel von "yoshi" und "ashi" deutet auf die Erhabenheit des Bodhidharma hin, für den "*Shabetsu*" und *byôdô*" identisch sind. Es war nicht von ungefähr, daß Hakuin seine Bilder durch ein Wortspiel zu erläutern versuchte, denn für die einfachen Bauern war der Zen in der bisherigen

Form zu schwierig. Hakuin versuchte nicht nur die schwerverständlichen Zenaussprüche in chinesischen Charakteren durch solche zu ersetzen, die in allen zugänglichen Hiragana-Zeichen geschrieben waren, sondern er war auch bemüht, den Inhalt des Zen zu vereinfachen. Ein Versuch, den Zen volkstümlicher zu gestalten, war bereits von seinen Vorgängern, den Zenmeistern Bunan und Bankei, gemacht worden. Doch hatten diese sich auf die gebildeten Schichten beschränkt, während Hakuin sich an die breiten Massen, insbesondere an die Bauern, wenden wollte. Das hat zur Folge, daß Hakuins Kunst eher provinziell wirkt, während die von anderen Meistern geschaffenen Werke für den ästhetischen Genuß gedacht waren. Hierin liegt ein wesentlicher Unterschied zwischen der Kunst Hakuins und anderer Zenmeister. Das hat freilich auch seine inneren Gründe. Die meisten früheren Zenmeister hatten sich der vornehmen Teezeremonie gewidmet, was hohe Ansprüche an einen verfeinerten Geschmack stellt. Hakuin war darüber erhaben. Was er schuf, offenbarte die Wahrheit im Alltagsleben. Darin liegt nun auch eine Schwierigkeit für das Verständnis der Hakuin-Bilder, denn seine Kunst ist nicht auf Ästhetik abgestimmt. Sie dringt vielmehr tief ins Herz des Beschauers ein, wobei der Unterschied zwischen Sehendem und Gesehenem aufgehoben wird und in den Zustand des Einsseins übergeht. Man könnte die Bilder Hakuins mit einem Finger vergleichen, der auf den Mond weist. Sie sind eben der "Zeigefinger", der auf die Wahrheit des Zen hinweist, nicht aber auf das Dargestellte. Wer die Kunst Hakuins betrachten will, bedarf besonderer Erfahrung und Übung im Sehen, aber er bedarf auf eines Verständnisses des Zen, um sich in den seelischen Zustand Hakuins zurückzusetzen.

Zu den Meisterwerken Hakuins gehört die Darstellung einer Eisenkeule. (Bild 67). Hier kann man eigentlich das Wort "Malen" nicht mehr anwenden. Es ist vielmehr mit kräftigen Pinselstrichen in hellen und dunklen Nüancen "geschrieben" und somit im wahrsten Sinne ein "Ein-Pinselstrich-Bild" ein *Ippitsuga*. Die Schönheit liegt völlig jenseits des Dargestellten, nämlich in dem, was unausgesprochen, unausgedrückt blieb. Die Technik des *Ippitsuga* wurde auch in China von einzelnen "unabhängigen" Künstlern beherrscht. Zu ihnen gehört der Kaiser Shun-chih (順治 erster Mandschukaiser, regierte 1644-1661). Er hat als treffendes Beispiel seines Könnens ein Daruma- und Shôki-Bild (Shôki chin.: Chung-kuei 鐘馗) hinterlassen. Jedoch vermißt man auf Shun-chih's Darstellung die Tuschnüancen in

der Linienführung, die bei Hakuin in reicher Tonabstufung vorhanden sind.

Die "Eisenkeule" von Hakuin ist eine ausgesprochen "kalligraphische" Malerei, die stark abstrakt wirkt. Allerdings handelt es sich bei der Malerei Hakuins nicht um abstrakte Malerei im heute geläufigen Sinne, selbst wenn der Anschein dies vermuten lassen könnte. Die Kunst des Zen will das intuitive Erfassen widerspiegeln, nicht aber die ästhetische Paraphrase zur "gewollten" Gestaltung des nichtgegenständlichen Objektes sein.

"Rede darüber, soviel du willst, wie kannst du jemals hoffen, mit Worten der Wahrheit auch nur einen Schritt näherzukommen? Noch ist es irgendetwas Wahrnehmbares, Subjektives oder Objektives; nein, volles Verständnis kann dir nur kommen in einer unausdrückbaren, geheimnisvollen Weise. Der Weg dahin heißt der "Torweg zur Stille jenseits jeglicher Aktivität". Wenn du dieses Tor durchschreiten willst, denke daran, daß ein blitzartiges Verstehen des Geheimnisses nicht kommen kann, bis daß der Geist vollkommen von all dem Wirrwarr intellektueller und unterscheidender Gedankenaktivität gereinigt worden ist. Diejenigen, die hoffen, mit Hilfe des Intellekts und des Lernens eintreten zu können, entfernen sich nur mehr und mehr von der Wahrheit. Nicht bevor eure Gedanken alle ihre Verzweigungen nach hier und dort aufgegeben haben, nicht bis daß euer Geist bewegungslos wie Holz oder Stein ist, werdet ihr auf dem richtigen Weg nach diesem Tore sein."

Huan Po's Dialog — aufgezeichnet von P'ei Hsiu

Hakuin ist nicht nur die Popularisierung des Zen zu verdanken, sondern sein Verdienst liegt auch darin, daß er die Systematisierung des Kôan durchgeführt hat. Das in der Kamakura-Zeit in Japan bekannt gewordene Kôan wurde erst durch Hakuin zur Vollendung gebracht und popularisiert. Was auch gegen die Mißbräuche des Kôan eingewendet werden kann, es war eben das Kôan, welches den japanischen Zen vor völligem Untergang bewahrte. Allein schon durch diese Tatsache ist Hakuin der Begründer des modernen Zen in Japan. Es gibt nichts im heutigen Zen, was nicht mittelbar oder unmittelbar auf ihn zurückginge.

Ein von ihm verfaßtes Kôan "Sekishu Onjô" (隻手音声), "Höre den Ton einer Hand!" ist allgemein bekannt. Er stellt in seinen Bildern den Hotei mit einer erhobenen Hand dar (Bild 51), um das Kôan "Sekishu Onjô" dem Beschauer immer wieder vor Augen zu führen. "Gewöhnlich gibt es nur dann einen Ton, wenn beide Hände zusammengeschlagen werden, und in diesem Sinne kann von einer Hand kein Ton herkommen. Aber Hakuin wollte

die alltägliche Erfahrung, die auf physikalischer und logischer Basis steht, an der Wurzel treffen. Gerade die Zerstörung der Grundlage ist notwendig, wenn eine neue Ordnung der Dinge im Sinne der Zenerfahrung entstehen soll. Deshalb diese offensichtlich unnatürliche und unlogische Aufforderung Hakuins an seine Schüler". (D. Suzuki: Die große Befreiung).

Nach seiner vorgeschriebenen Mönchslaufbahn hätte Hakuin einen hohen Rang als Zenmeister des Klosters Myôshinji bekleiden müssen. Er blieb aber im verlassenem Dorf-Tempel Shôinji in Hara (eine Station westlich von Numazu) und weihte seine volle Kraft diesem Tempel bis an sein Lebensende. Im Gegensatz zur Zentralisierung des Zen in Hauptklöstern war er bestrebt, den Zen zu liberalisieren und in den Provinzen Anhänger zu gewinnen, also den Zen volkstümlich zu machen. Seine Bildnisse der großen Zenmeister haben das Ziel, seinen Schülern und Anhängern unermüdlich deren Persönlichkeit und Aussprüche gegenwärtig zu machen. Hakuin war ein großer Verehrer der Zenmeister Daiô Kokushi, Daitô Kokushi und Kanzan Kokushi. Er hat sie auf vielen Bildern entweder in einem Triptychon dreier Kakemonos oder auf einem Bild vereint dargestellt. Meist wendete er dafür Großformat — über 1.8 mal 2.2 m — an.

Ein weiteres Lieblingsthema Hakuins für Triptychons scheint die Darstellung der drei Meister Bodhidharma, Rinzai und Ummon zu sein. Auch hier meist Großformat. Das bekannteste Beispiel eines solchen Triptychons befindet sich im Kloster Jôkôji (定光寺) zu Aichi. Außer diesem Triptychon stellt Hakuin manchmal nur Rinzai und Ummon als "sôfuku" (双幅 Pendant) oder "tsuifuku" (対幅) dar. Rinzai, der Gründer der Rinzaishule, wurde von Hakuin besonders verehrt, und er trug stets das *Rinzai-roku*, eine Sammlung von Reden und Aussprüchen Rinzais, bei sich.

Das *Rinzai-roku* gehört zu den grundlegenden Werken des Zen-Buddhismus und steht darin neben dem *Kidô-roku*, dem *Hekigan-roku*, dem *Shôyô-roku* und dem *Mumonkan*. Rinzai hatte rücksichtslos alle Begriffe und Symbole, alle äußerlichen und intellektuellen Vorstellungen von Buddha zerstört. Ein bemerkenswerter Ausspruch Rinzais lautet:

"O ihr Bekenner der Wahrheit: Wünscht ihr ein rechtgläubiges Verständnis des Zen, so laßt euch von anderen Leuten nicht betrogen! Stoßt ihr — inwendig oder außer euch — auf Hindernisse, schlagt sie kurzerhand tot! Stoßt ihr auf den Buddha, schlagt ihn tot! Stoßt ihr auf den Patriarchen, schlagt ihn tot! Schlagt sie

alle ohne Zögern tot; denn dies ist der einzige Weg zur Befreiung. Laßt euch nicht in irgendein Ding verstricken, sondern steht darüber, schreitet weiter und seid frei!"

Hakuin drückt diese geistige Haltung des Meisters Rinzai in allen Bildnissen treffend aus. Auch sein Vers dazu bezieht sich auf das zitierte Wort Rinzais. Die energische Physiognomie und die Kraft seiner geballten Hände sprechen alles aus, was nicht aussprechbar ist — nämlich durch den Kraftausdruck "kwatz". Hakuins Rinzai-Bildnisse erinnern stark an das Rinzai-Bild von Jasoku (蛇尾 Mitte 15. Jahrhundert). Jasoku bedeutet Schlangenbein, und hinter seiner legendären Erscheinung verbirgt sich offenbar ein Sammelbegriff der Mönchmaler, die im Zweigtempel Shinju-an des Daitokuji gewirkt haben, u.a. auch Meister Ikkyū. Das Jasoku zugeschriebene Rinzai-Bild ist deswegen auffällig, weil sich der Hinterkopf in drei Teile spaltet. Das gleiche ist bei den Rinzai-Bildern Hakuins der Fall. Hakuin kann demzufolge seine Bildnisse Rinzais nicht willkürlich gemalt haben, sondern muß von seinen Vorgängern beeinflusst worden sein.

Ein Pendant des Rinzai-Bildes von Hakuin stellt den großen chinesischen Zenmeister Yün-mên (jap.: Ummon), den Stifter der Ummon-Schule, dar. Hakuin bildet ihn mit einem Lächeln um Augen und Mund ab, worin seine Gutmütigkeit zum Ausdruck kommen soll. Der Vers dazu lautet:

Ummon spricht:

Die Welt ist weit und groß, warum legen sie (die Mönche) ein Gewand (*shichijō* 七条) an, wenn sie die Tempelglocke schlagen hören?

Darin verbirgt sich die Frage, ob die Mönche ihre Pflicht erfüllen. Der Ausspruch ist aus dem 16. Kapitel des *Mumonkan* entnommen, und das Kōan führt aus:

Ummon erklärt:

Bei der Zenübung und beim Erkennen des Weges muß man vermeiden, der Stimme zu folgen und von der Farbe beeindruckt zu werden. Wenn einer beim Hören der Stimme zur Erleuchtung kommt oder sich beim Anschauen der Farbe der Geist (Bewußtsein) klärt, so ist das eine ganz gewöhnliche Sache. Auch wenn die Menschen nicht davon wissen, ein Mönch flieht vor der Stimme und meidet (verdeckt) die Farbe. Man erreicht dadurch eine völlige Klarheit und Unbehindertheit von allen Objektseindrücken. Wie es sei, sag an: Dringt sie zum Ohr oder neigt sich das Ohr nach der Stimme? Wenn die schallende Quelle (Stimme) und schweigende Stelle (Ohr) beide verschwinden, wie kann man sie dann er-

klären? Wenn man vermittelt des Ohres hören will, so kann man es schwer verstehen. Wenn man die Stimme mit Augen hört, dann ist es erst verständlich.

In Wahrheit sind solche Paradoxien nur Versuche, den Geist aus den Fesseln der äußeren Beeinflussung zu befreien und durch Erleuchtung aus einem Knecht einen Herrn aller Dinge zu machen. Solange man nicht sein eigenes Wesen, ja die Welt als leer erkannt hat und daher mit ungetrübten Augen die Farbe (*shiki* 色, sanskr.: rupa, im buddhistischen Sinne: Erscheinungswelt "*shiki-kai*" 色界) der Blüte schaut oder mit bloßen Ohren die Stimme eines Tones hört, ist man nicht dahin gekommen, das wahre Wesen (sanskr.: bhutatathata, jap.: *jissō* 実相) zu erfassen. Das Thema des "akustischen" Sehens und des "optischen" Hörens ist ein zentrales Problem des zenistischen Denkens, das in dem richtigen Verhältnis zwischen dem "Absoluten" (*jissō*) und dem Leeren (空 *kū*) gipfelt. Eigentlich überwiegt weder Subjekt noch Objekt, sondern die Subjekt-Objekt-Identität ist das Herrschende.

Ein ähnliches Beispiel gibt D. Suzuki wie folgt:

mimi ni mite me ni kiku naraba  
utagawazu  
onozukara naru  
noki no tama-mizu.

Sehen mit dem Ohr  
Und Hören mit den Augen  
Hebt die Zweifel auf.  
Aus sich heraus, von selber  
Fallen die Tropfen vom Dach.

耳に見て  
おのぼ  
つから  
ず  
軒の玉  
水  
疑わ  
ず  
眼に  
聞  
く  
な  
ら  
ば

"Natürlich" heißt japanisch "*onozukara*" — ein sehr bezeichnender Ausdruck. Es ist fraglich, ob "natürlich" alles wiedergibt, was im japanischen Wort enthalten ist. Neben "natürlich" und "unmittelbar" oder "von selber" bedeutet es "So-sein", "An sich sein", und das ist vom Zen-Verständnis aus mehr, als Hören mit den Ohren und Sehen mit den Augen, also wirklich Sehen mit den Ohren und Hören mit den Augen bedeutet. Dieses heißt, die Welt der Sinne und des Intellekts tatsächlich überschreiten und zu einem Zustand kommen, der vor der Teilung in Licht und Finsternis, in Gut und Böse liegt.

Stimme, Farbe, Geruch, Geschmack und Gefühl gehören zum "Fünf-Staub" (*gojin* 五塵) und werden als störende sinnliche Elemente angesehen.

Dieses "onozukara" in dem einunddreißigsilbigen Gedicht Daitô ist deshalb auch in seinem geistigen Sinn, nicht in seinem vordergründig natürlichen Sinn zu verstehen. Die Verwandlung des Natürlichen in das Geistige oder die gegenseitige Vertauschung der beiden verschiedenen Sinnesfunktionen bildet den Inhalt des Satori. Hier vermitteln rein objektive Beschreibungen von Tatsachen, wie Hakuin und andere sie geben, denen, die vom Zen erfüllt sind, eine gänzlich andere Einsicht. (D. Suzuki "Leben aus Zen")

Auch der Vers Hakuins zu seinem Kwannon-Bild behandelt das gleiche Thema:

Im Auge ist die Stimme der Quelle,  
In den Ohren die Farbe der Berge.

耳 眼  
裡 裡  
山 泉  
色 声

In der klassischen Zenmalerei wurden meistens die Meister Rinzai und Tokusan dargestellt, um Rinzais "kwatz" und Tokusans "bô" zu symbolisieren (s. S. 97). Hakuin stellt aber Rinzai und Ummon anstelle von Tokusan dar, und zwar um Rinzais "kwatz" neben Ummons "kan" (s. S. 11) zu stellen. Dies ist kein willkürliches Unterfangen, sondern ein trefflich ausgewählter Kontrast. Rinzai ist dargestellt, wie er mit gespanntem Kraftausdruck "kwatz" schreit und die Hände ballt, während Ummon mit gutmütigem Lächeln sein "kan" ausspricht und eine gelockerte Handhaltung zeigt. Auch die unnatürlich großen Augen Rinzais und die schmalen Augen Ummons geben den Unterschied im Charakter der beiden Männer treffend wieder. Vielleicht symbolisieren der geöffnete Mund Rinzais, des "Generals", und der geschlossene Mund Ummons, des "Kaisers", das buddhistische Wesen zweier Sphären, nämlich die subjektiv nach innen gerichtete "absolute Weisheit" und eine sich objektiv nach außen richtende "Weltvernunft". Man könnte sie auch mit den zwei Torwächtern A-Kongo und Un-Kongo vergleichen. Jedenfalls war der Ausdruck "General" (將軍 *shôgun*) für Rinzai und "Kaiser" (天子 *tenshi*) für Ummon schon in frühen chinesischen Zenkreisen geläufig. (Bilder 38, 39)

Die Bilder Rinzais und Ummons stellen mit dem Daruma-Bild in der Mitte ein Triptychon dar und gehören zu den Meisterwerken Hakuins. Alle drei sind farbig gemalt.

Hakuin stellt fast sämtliche Zenmeister, wie beim Daruma-Bild, mit Riesenaugen dar. Eine Ausnahme wird allein beim Zenmeister Ummon gemacht, um seine Gutmütigkeit hervor-

zuheben. Die Augen erst verleihen jeder Bildnismalerei Leben, und ihre Darstellung gilt als Quintessenz aller in der Malerei dargestellten Wesen. In der ostasiatischen Malerei wird das Hineinkomponieren der Pupillen als die wichtigste und schwierigste Aufgabe angesehen. Sie geben dem Bild erst das eigentliche Leben.

Bei den Bildnissen der Zenmeister fällt ins Auge, daß der Vers oder Lobspruch nicht immer von rechts nach links geschrieben ist, sondern dort anfängt, wohin sich die Augen der dargestellten Person richten. Diese Schreibweise ist ein typisches Merkmal der Zenmalerei und zeigt sich auch in vielen Bildern Hakuins.

Eine Stimmungslandschaft, die als Malerei herrlich wirkt, braucht keine schöne natürliche Landschaft zu sein. Sie ist vielmehr die Stimmungslandschaft eines großen Malers. Ebenso braucht ein schönes Porträt nicht immer eine Wiedergabe eines schönen Gesichts zu sein, sondern es muß den Charakter und die Persönlichkeit des Dargestellten — im Falle der Zenmalerei also meistens der Zenmeister — treffend zum Ausdruck bringen. Die Porträts (*Chinzô*-Bilder) Hakuins, einschließlich seiner Selbstporträts, wirken daher originell und sehen von jeder schmeichelnden Darstellung ab.

Was auf einem Gemälde dargestellt wird, ist im allgemeinen das Imitative und nicht das Innerste und Eigenste der Person. Im Selbstporträt Hakuins verkörpert sich aber die höchste Persönlichkeit des Erleuchteten. Seine Selbstbildnisse weisen eine klare und scharfe Umrißzeichnung auf, und die Liniensprache deutet auf eine Rhythmik einer unaussprechbaren Melodie hin:

"Diese Erde selbst ist das Lotusland der Reinheit,  
Und dieser Leib ist Buddha-Leib".

Dieser "Lobgesang der Meditation" (*Zazen Wasan*)\* von Hakuin drückt das gleiche aus, was in seinen Selbstporträts deutlich wird. Eigenartig ist aber der dazugeschriebene Vers, in dem er sich selber als "von tausend Buddhas in tausend Buddha-

\* Der "Lobgesang der Meditation" ist wohl heute das bekannteste Werk Hakuins. Es ist kurz, aber tief sinnig, so daß es von vielen Zenanhängern als das elementarste Werk des Zen angesehen wird. Auch englische Übersetzungen sind davon vorhanden (siehe *Manual of Zen Buddhism* von D. Suzuki). Deutsche Übersetzung: H. Dumoulin "Zen, Geschichte und Gestalt" Seite 264.



hallen unbeliebt und auch von Teufelsarmeen, von Teufelsgruppen gehaßt" (干仏場中為干仏嫌群魔隊裡群魔憎) bezeichnet. Fast auf allen seinen Selbstporträts ist diese Art der versteckten Anspielung auf sich selber zu finden (Bilder 26, 27). Mit dem seltsamen Vers will er sagen, daß er radikal gegen alle Mönche vorgehen wird, die ihr Dogma als Modephilosophie betreiben. Als Warnung gegen das verdorbene Leben der "Sôji no Kan" (相似の漢) jener Zeit verfaßte er die Schrift "Neboke no Meza-mashi" (寢惚之眼覚 Das Erwachen des Schläfers) im Jahre 1749.

Ein "Vimalakirti" von Hakuin ist ein Meisterwerk flott hingeworfener Pinselstriche (Bild 49). Vimalakirti (jap.: Yuima Koji 維摩居士) soll ein Jünger Buddhas gewesen sein, doch dürfte es sich eher um eine erdichtete Person handeln. Der Name ist aus drei Bestandteilen, nämlich Vi (negatives Präfix, jap.: mu 無), Mala (Schmutz, jap.: ku 垢) und Kirti (Ruhm, jap.: shô 称) zusammengesetzt, bedeutet also "der den reinen Ruhm habende". Dementsprechend lautet sein japanischer Name auch "Mukushô". Das Sutra Vimalakirti-Nirdesa sowie das *Hekiganroku* (Kap. 84) behandeln einen Dialog zwischen Vimalakirti und Bodhisattva Manjusri (jap.: Monju Bosatsu 文殊菩薩). Der dazu geschriebene Gatha (Vers) behandelt das Eintreten in die Lehre der Nicht-Zweiheit (sanskrit.: advaita, jap.: funi hômon 不二法門).

Nach der Lehre der Nicht-Zweiheit ist das Absolute (*jissô*) und die Erscheinungswelt (*manpô* 万法) weder ein und dasselbe, noch verschieden. Sie stehen vielmehr in einem Verhältnis wie "Wasser und Eis, keines der beiden läßt sich vom anderen trennen". Hakuin beschreibt dies in seinem "Zazen Wasan".

Erstaunlich ist ein Bild Vimalakirtis von Hakuin, das einen schwarzen Hintergrund aufweist. Es erinnert an die vom Stein abgeriebenen Bilder, die in China seit frühester Zeit bekannt waren. Wie der Meister Hakuin dazu gekommen ist, eine solche satte schwarz-weiße Wirkung hervorzuzaubern, ist nicht feststellbar. Die Technik ist außer bei Hakuin nicht nachweisbar. Vielleicht hat er sie selber erfunden.

Auch eine Darstellung der Renchi-no-Kwannon (蓮池の観音 Kwannon vom Lotosteich) weist in ähnlicher Weise einen schwarzen Hintergrund auf (s. Bild 33). Der Vers dazu verheißt "großes Glück und langes Leben". Er lautet: "Die barmherzigen Augen schauen auf die Schar der Lebenden; das aufgehäufte Glück ist maßlos wie das Meer" (慈眼視衆生 福寿海無量).

Hakuin hat zahlreiche Kwannon-Bilder gemalt. Kwannon, ein barmherziger Erlöser, spielt im Mahayana-Buddhismus eine

große Rolle und nimmt auch in der ostasiatischen Kunst eine wichtige Stellung ein. Dieser Bodhisattva, der weder in männlicher, noch in weiblicher Gestalt erscheint, wird in China und Japan meist als "Göttin der Barmherzigkeit" verehrt. Die Buddhisten, vor allem die Zenanhänger verwenden das Wort "Gott" oder "Göttin" wegen seines dualistischen und anthropomorphen Charakters nicht. Sie ziehen es vor, vom "Absoluten" zu sprechen, wofür viele Synonyme gebraucht werden, je nach dem, welche Beziehung gerade zu etwas Endlichem hervorgehoben werden soll.

Die Sanskritbezeichnung für Kwannon, Avalokiteśvara, ist zusammengesetzt aus: avalokita=der Betrachtende, und ísvara=der Herr, also der Betrachtende Herr. Kwannon nimmt in der Malerei meistens eine herabschauende Haltung ein. Das Wort Bodhisattva (Bodhi=Erleuchtung, sattva=Lebewesen) bezeichnet ein Wesen, das die letzte Existenzstufe vor der Buddha-wardung erreicht hat, doch geht es nicht ins Nirvana ein, weil es die Seelen anderer retten will. Homo homini Deus, der Mensch eine dem Menschen helfende Gottheit. Das Ziel des Mahayana-Buddhismus ist es, die Menschen "von aller Fesselung an Leidenschaften und Irrtümer zu erlösen" (*tenmei kaiko* 転迷開悟) und über Geburt und Tod erhaben zu machen.

In der japanischen Malerei kommen hauptsächlich sieben verschiedene Typen der Kwannon infrage, nämlich:

- |                         |             |
|-------------------------|-------------|
| 1) Shô-Kwannon          | 聖 観 音       |
| 2) Senju-Kwannon        | 千 手 観 音     |
| 3) Jûichimen-Kwannon    | 十 一 面 観 音   |
| 4) Batô-Kwannon         | 馬 頭 観 音     |
| 5) Nyôirin-Kwannon      | 如 意 輪 観 音   |
| 6) Fuku-Kenzaku-Kwannon | 不 空 絹 索 観 音 |
| 7) Juntei-Kwannon       | 准 胝 観 音     |

Unter ihnen wird allein Juntei-Kwannon weiblich dargestellt, während alle anderen geschlechtslos erscheinen. Um die Lebewesen vom Bösen zu erretten und zum Guten zu geleiten, erscheint Kwannon noch in verschiedenen anderen Gestalten. Nach dem Sutra "*Hokekyô Fumonbon*" (法華經普門品) wird Kwannon in 33 verschiedenen Gestalten versinnbildlicht. Jede Gestalt paßt sich einer besonderen Situation an. Diese 33 Kwannon sind aber in der buddhistischen Ikonographie nicht festgelegt. Hakuin stellt unter ihnen vorwiegend die "Hamaguri-Kwannon"

(auch "Gori-Kwannon" genannt) dar, und zwar mit einem Vers, der lautet: "Hamaguri (Venusmuschel) erscheint in Form einer Hamaguri und predigt ihresgleichen" (Bild 37). In der menschlichen Gesellschaft gibt es mannigfaltige Wünsche, und man predigt, indem man sich den Wünschen und Persönlichkeiten anpaßt. Wenn man Hamaguri predigen will, muß man ebenfalls in Form einer Hamaguri erscheinen. Bei der Darstellung der "Hamaguri-Kwannon" wandte Hakuin Farben an, sodaß diese Bilder nicht als Tuschnmalerei angesehen werden können.

Ein prachtvolles Beispiel der "bunten" Malerei Hakuins ist das einzige erhaltene Bild der "Renchi no Kwannon" (Bild 35). Es ist eine Farbensymphonie, in der alle Farben fast ohne Konturen ineinander verfließen. Vielleicht ist es als das bedeutendste Werk in der "farbigen" Zenmalerei anzusehen. Es steht auch unter den vielen von Hakuin gemalten Kwannon-Darstellungen einmalig da. Nicht in den Kanon der 33 Kwannon gehört die von Hakuin neu geschaffene Gestalt der "Kwannon im Lotus-Teich" (Renchi no Kwannon).

Wie für alle anderen Zenmaler, so war auch für Hakuin Daruma ein beliebtes Malobjekt. Er hinterließ zahlreiche Bilder dieses indischen Zenpatriarchen. Seine Darumabilder sind Meisterwerke der Pinselführung. Hier trifft die Bezeichnung "Naivität" nicht mehr zu, sondern die Darstellung wird zum Ausdruck der Offenbarung kalligraphischer Pinselführung und eines zenistischen Geistes, zur Harmonie des ästhetischen und religiösen Symbols (Bild 66). In den Tuschnüancen des Pinselspiels, die in hellen und tiefdunklen Tönen meisterhaft variiert sind, kommt Hakuins tiefe Verbundenheit zum Stifter des Zen zum Ausdruck. Die Bildnisse wirken in der Knappheit der Pinselstriche wie gemalte Gedichte. Auffallend ist bei Hakuins Daruma-Bildern die überdimensionale Darstellung (Bild 32).

Hakuin benutzt für seine Daruma-Bilder fast ohne Ausnahme die bekannten Zenaussprüche "kenshō jōbutsu" oder "kenshō" (見性成佛 Einblick in die eigene Natur und Erreichung der Buddhaschaft; s. S. 6) als Lobspruch. Interessant ist, daß Hakuin auch eine Schrift "Kenshō Jōbutsugan Hōsho" (見性成佛丸方書) herausgegeben hat. Sie ist dazu bestimmt, den einfachen Bauern verständlich zu machen, was eigentlich unter "kenshō jōbutsu" zu verstehen sei. Hakuin stellt Mönche als Verkäufer von Heilmitteln dar. Damit ist gemeint, daß das verkaufte Medikament eine größere Heilwirkung erzielt als andere, d.h. die Kenshō-Jōbutsu-Pillen des Zen sind anderen Medikamenten, nämlich den

anderen buddhistischen Schulen überlegen.

Wie bereits erwähnt, soll Daruma neun Jahre der Welt entsagt und sich im Tempel Shao-lin Ssu (少林寺 jap.: Shōrinji) zurückgezogen haben. Dort habe er sich mit dem Gesicht zur Wand in die Meditation versenkt. Man nennt ihn deshalb auch den "Hekikan Baramon", den auf die Wand starrenden Brahmanen. Er wird in der Malerei ohne Arme und Füße abgebildet. Der Überlieferung zufolge ist der Daruma vergiftet worden. Beim Trinken des Giftes hielt er einen seiner Schuhe in der Hand, so daß er auf einem Bild Hakuins mit einem Schuh dargestellt wird. Dieses Maltheema heißt "Sekiri no Daruma" (s. S. 32). Eine weitere Überlieferung besagt, daß der Bodhidharma auf dem Schilf über den Yangtse-Strom nach dem Wei-Reiche gegangen sei. Dieses Thema "Royō no Daruma" wurde von Hakuin ebenfalls für seine Daruma-Bilder benutzt. Zur symbolischen Darstellung des Daruma malte Hakuin nur einen Schuh auf Schilf, so daß beide Legenden, "Sekiri no Daruma" und "Royō no Daruma", in einem Bild vereinigt sind. (Bild 61)

Das Maltheema "Royō no Daruma" bezieht sich auf die Begegnung zwischen Bodhidharma und dem Kaiser Wu. Das darauf bezügliche Kōan ist im ersten Kapitel des Hekiganroku unter dem Titel "kakunen mushō" (廓然無聖) aufgezeichnet, und lautet:

"Der Kaiser Wu von Liang fragte den Daruma-Daishi (達磨大師): 'Worin liegt der wesentliche Sinn der heiligen Wahrheit (聖諦第一義)?' Bodhidharma antwortete: 'In der unmittelbar gegebenen Grenzenlosigkeit; es gibt nichts Heiliges (kakunen mushō)'. Da fragte der Kaiser: 'Wer seid ihr, der mir hier gegenübersteht?' Bodhidharma antwortete: 'Ich weiß nicht.' Der Kaiser war und blieb verständnislos. Daraufhin setzte Bodhidharma über den Yangtse und gelangte in das Reich Wei.

Der Kaiser teilte das später dem Chih-kung (誌公) mit und befragte ihn darüber. Chih-kung sagte: 'Kennen Majestät diesen Menschen oder nicht?' Der Kaiser erwiderte: 'Nein, ich kenne ihn nicht!' Da sprach Chih-kung: 'Es ist der große, heilige Held Kwannon (觀音大士), der das geistige Siegel der Buddhaschaft (信心印 busshin-in) an sich trägt.' Und der Kaiser fühlte Reue. Er wollte jemand schicken, um ihn zur Rückkehr zu bewegen. Chih-kung aber sagte: 'Majestät, verschweigt es, daß Ihr jemand schicken wollt, um ihn zurückzuholen! Sämtliche Bewohner des ganzen Reiches könnten zu ihm gehen, und er würde doch nicht zurückkehren.'

Die Bedeutung des "Heiligen" besteht darin, daß er sich auch des Unheiligen annimmt. Der Kaiser beschränkte sich in großer Einseitigkeit auf das Heilige. Erkannte nicht, daß für



den vollkommenen Menschen alles und jedes heilig ist. Darum betont Bodhidharma ihm gegenüber die Heiligkeit alles unmittelbar Gegebenen, auch des unheiligen Alltagslebens, in das der vollkommene Mensch nach Erreichung der höchsten Kontemplationsstufe wieder aktiv eingreift, um andere Menschen zu retten. Wahre Vollendung ist also Überwindung und Vereinigung der Gegensätze von Heiligkeit und Nicht-Heiligkeit. Sie ist überheilig und führt zurück zur konkreten Wirklichkeit des Lebens. Darum ist die Wahrheit gestaltlos und unaussagbar. Sie läßt sich weder als heilig noch als nicht-heilig ausgeben. Aber für den, der sie selbst erlebt hat, ist jedes Wort und jeder Gegenstand dazu geeignet, sie auszudrücken. Deshalb kann Bodhidharma, je nach den Umständen, sie einmal als heilig und dann doch wieder als nichtheilig bezeichnen. (Schuej Ohasama: Zen, der lebendige Buddhismus in Japan)

Solche Versinnbildlichung der Legende kommt bei Hakuin öfters vor. Ein Bild von ihm zeigt eine Schreibrolle, einen Besen, einen Stock und Tigerspuren. Hier wird ein Zenthema in markanter Weise symbolisch dargestellt. Die Schreibrolle ist das Symbol für Kanzan, der Besen für Juttoku, der Stock für den Meister Bukan und die Spuren für das Begleittier Bukans. Diese Art symbolischer Darstellungen ist nicht willkürlich, sondern Symbolsprache, die etwas aussagen soll. Hakuin verzichtet darauf, etwa Schönes zu malen, aber im Bilde liegt bereits der Zengeist verborgen. Deshalb muß sich der Beschauer in das Sinnbild hineinversetzen, so daß er mit ihm eins werden kann und das Angedeutete erst durch den Beschauer Gestalt annimmt.

Indem sie eine Deutung des jenseits des Dargestellten liegenden Gehaltes verlangen, ähneln sich die Ausdrucksformen des Zenga und des Haiga. Es ist deshalb schwer, Heiga und Zenga bei Hakuin zu unterscheiden. Manche Bilder Hakuins, deren Motive aus der Stimmung des lyrischen Haiku-Gedichtes hervorgegangen sind, können auch als Heiga angesehen werden. Ein gutes Beispiel hierfür ist das Bild "Miso-sazae" (Zaunkönig). Es stellt eine tönernen Reibeschüssel sowie eine Mörserkeule dar, auf der ein Zaunkönig sitzt (Bild 60). Ein weiteres Beispiel ist ein Bild "Kiefer und Pflaume". Die geschriebenen Verse sind in der Form des siebzehnsilbigen Haiku-Gedichtes gehalten. Auch Bilder mit Versen in der Form des 31-silbigen Tanka müßten zum Haiga gezählt werden, und zwar die Bilder "Cha-bishaku" (Teekelle) und "Mama no Zukihashi" (s. Bild Nr. 55).

Interessant ist auch Hakuins Bild des Saigyô Hôshi (西行法師

1118-1190), der einer der berühmtesten Waka-Dichter war. Er benutzt ebenfalls den Haiga-Stil. Saigyô Hôshi hatte 1137 auf alle Ehren und Ämter am Kaiserhofe verzichtet, um als armer Pilger mit einem großen Strohhut und einem Pilgerstab das Land zu bereisen. Seine Reiseerlebnisse hat Saigyô Hôshi in der Form des Waka-Gedichtes in anschaulicher Form geschildert. Hakuins Bild, auf dem Saigyô Hôshi mit seinen Attributen Strohhut und Pilgerstab dargestellt ist, läßt den Dichter auf den ersten Blick erkennen (Bild 57).

Erwähnt sei noch ein Bild "Reismörser" (Tô-usu 唐臼) von Hakuin, das mit einem Pinselstrich, wie ein Tuschkleks, hingeworfen ist. Der Reismörser ist das Symbol des sechsten Patriarchen Hui-nêng.

Hakuins Pinselführung folgt kalligraphischen Gesetzen. Sie schließt die Bewegung nicht in eine starre Form ein, sondern läßt sie restlos im Raum verfließen. Ein "Bonji" (梵字) von ihm ist ein besonderes Meisterwerk der kalligraphischen Kunst. Hier geht die Kalligraphie in die Malerei über. Bonji bedeutet Schriftzeichen des Sanskrit, doch wird bei den Buddhisten meistens der Ausdruck "shittan" (悉曇) gebraucht, eine phonetische Übertragung des Sanskritwortes Siddham. In der Mantra-Schule (jap.: Shingon-shû 真言宗) werden viele buddhistische Gestalten durch "shuji" (種子), graphische Darstellungen, ersetzt. Shuji kommt vom Sanskritwort Bija (Keimschrift) und hat eine symbolische Bedeutung, die durch mystische Silben buddhistische Gestalten (Buddha, Bodhisattva, Raja und Devas) andeutet. Man findet Bija überwiegend in Mandalas (jap.: mandara 曼陀羅). Die von Hakuin gemalte Bija soll den Fudô-Myôô bedeuten. Hakuin verwendet hier einen breiten Pinsel (hake 刷毛), mit dem er das Schriftzeichen schwungvoll hinsetzt. Das Bild ist geschrieben, die Schrift ist gemalt (Bild 77).

Phantastischer noch wirkt das Schriftzeichen "Mu" (無) von Hakuin "gemalt" (Bild 76). Es bezieht sich mit Sicherheit auf das Mu in einem der bekanntesten Kôan des Meisters Chao-chou (趙州 jap.: Jôshu), das als erstes Kôan im Mumonkan steht. Die wörtliche Bedeutung des Mu, des Kennwortes der Kôan, wäre "nichts", und in gewisser Hinsicht kann es mit der buddhistischen "Leere" verglichen werden. Mu bedeutet aber keine Verneinung, sondern das über Bejahung und Verneinung hinausliegende Absolute, welches völlig frei von allen Fesselungen und Abhängigkeiten ist.

Es ist bekannt, daß Hakuin über dieses Mu immer wieder

nachgesonnen hat. Es soll ihm viel Kopfzerbrechen verursacht haben, bis er zur Erleuchtung gelangen konnte. Nachdem Hakuin zur völligen Einsicht in die Natur des *Mu* gelangt war, schrieb er, daß das *Mu* und das *Shi* (死 das Sterben) die schwierigste Aufgabe der Zentraktion seien. Zen strebt die Übung des Geistes an, auf daß jeder ein Meister seiner selbst werde und Einsicht in sein eigenes Wesen erhalte. Dieses Eindringen in die wahre Natur des Geistes, genannt "*kenshō*", ist der Grundgedanke des Zen. Daher kommt alle Autorität im Zen von innen her und bricht die äußeren Vorstellungen von Begriffen und Logik, um eine völlige geistige Befreiung, eben das *Mu*, zu erleben. Dann ist die Seele nicht länger im Zwiespalt mit sich selber und gelangt in den Vollbesitz ihrer selbst. Geburt und Tod quälen nicht mehr, denn es gibt eine solche Zweiheit nicht. Der Mensch lebt vielmehr gerade durch den Tod (*shi*). Derjenige, der die Vollkommenheit der Erkenntnis von *Mu*, *Shi* und *Kenshō* erreicht hat, ist in der Lage, den Ton einer Hand wahrzunehmen.

So veranschaulicht eine der vielen Kalligraphien Hakuins auch das Schriftzeichen "*shi*" (Bild 73). Es steht in Großformat auf der unteren Hälfte, während im freien oberen Raum folgender Vers geschrieben ist: "Junge Leute! Wenn ihr nicht sterben wollt, so sollt ihr gleich sterben. Wenn man einmal stirbt, braucht man nicht wieder zu sterben". Solche sarkastischen Mahnungen gibt Hakuin öfters in seinen Kalligraphien.

Es gibt kaum eine Gattung der Malerei, in der sich Hakuin nicht versucht hätte. In erster Linie hat er Tuschbilder geschaffen, und zwar die verschiedensten Götterttypen, Patriarchen und Zenmeister. Daneben stehen Selbstporträts, Landschaftsdarstellungen und schließlich Kalligraphien. Wenn man bedenkt, daß er außerdem noch einen reichhaltigen literarischen Nachlaß hinterlassen hat, der aus Schriften über den Zen besteht, so ist die Zahl von heute noch nachweisbaren viertausend Bildern von seiner Hand in der Tat erstaunlich. Es ist vielleicht nicht zu hoch gegriffen, wenn man die Zahl seiner insgesamt geschaffenen Bilder auf achttausend veranschlägt. Darüberhinaus hat sich Hakuin auch auf dem Gebiet der Skulptur betätigt. Einige Fudō-Myōō, Shōki und Hotei aus Holz sind heute noch von ihm vorhanden. Dies zeigt nicht nur, welche Vielseitigkeit in Hakuin steckte, sondern auch, mit welcher dynamischen Kraft und mit welchem unermüdlichem Fleiß er alle Künste anpackte.

Die Kunst Hakuins war weder das Finale der zenistischen Tuschbilder des Nordstils, noch das Präludium der poetischen

Malerei der Südschule. Sie war vielmehr ein völlig neuer Stil, in dem die alte Tradition der Zenbildnisse und die noch im Entstehen begriffene Richtung des Haiga zusammenflossen, teils im Geist der kalligraphischen Pinselführung, teils in der Stimmung der dichterischen Disposition. Es ist eine neue Malerei, die man mit dem Namen Zenga zu bezeichnen pflegt, und die sich von anderen Zenbildern deutlich unterscheidet.

## SCHÜLER HAKUINS

Unter den zahlreichen Schülern Hakuins sind die folgenden vier hervorzuheben, weil sie im neuzeitlichen Zen Japans eine wichtige Stellung einnehmen:

Suiô Eiboku	(遂翁慧牧)	1716-1789)
Tôrei Enji	(東嶺円慈)	1721-1792)
Taikyû Ebô	(大休慧昉)	1714-1774)
Gazan Jishaku	(峨山慈棹)	1727-1794)

Der Mönch Suiô wurde 1746 Hakuins Schüler. Einer der besten seiner Schüler, galt er in der Folge als hervorragender Mönchmaler. Suiô lernte, wie bereits erwähnt, das Malen bei Taiga, dem größten Vertreter der Südschule, doch neigen seine Bilder später eher in die Richtung von Hakuin. Allerdings vermißt man in seinen Werken die Wucht des Ausdrucks, die Hakuin zu Gebote stand. Suiô war ein leidenschaftlicher Trinker und nannte sich deshalb selber "berauschter Greis," was mit einem anderen Zeichen ebenfalls Suiô (醉翁) gelesen wird. Unter Suiôs Werken gilt ein Bild "Pflaume im Schnee" als Meisterwerk. Als sein bedeutendstes Werk ist eine Gruppe von neun Kakemonos anzusehen. Die Mitte nimmt eine Darstellung Śakyamunis ein, während auf die je vier Flügelkakemonos je zwei, also im Ganzen sechzehn Rakan verteilt sind. Suiô wurde Hakuins Nachfolger und übernahm dessen Amt im Tempel Shôinji, nachdem Hakuin am 11. Dezember 1768 verschieden war.

Tôrei wurde 1743 Hakuins Schüler. Hakuin begab sich 1766 auf Einladung Tôreis nach Edo (alte Bezeichnung für Tokyo) und weilte dort ein halbes Jahr in einer Klausel Shidô-an (至道菴). Nachdem Hakuin wieder zum Shôinji zurückgekehrt war, nahm Tôrei im nächsten Jahre von seinem Meister Abschied und ging zum Tempel Ryûtakuji (竜沢寺) in Izu, dessen Gründer er war. Hakuin verbrachte die ersten Monate des Jahres 1767 im Ryûtakuji, kehrte aber im März in den Shôinji zurück. Es war sein letzter Besuch bei Tôrei, denn im Dezember des gleichen Jahres

starb Hakuin.

Tôrei war kein Maler im üblichen Sinne, und seine Technik reichte auch nicht an die des Suiô heran. Seine starke Originalität ist aber Suiô überlegen. Seine Bilder zeigen die Merkmale seiner Eigenart. Seine Behandlung der Linien Sprache ist völlig unkonventionell und wahrscheinlich von seiner kalligraphischen Technik beeinflusst. Wegen seiner eigenartigen Signatur in der Form einer Venusmuschel (*Hamaguri*) nannte man ihn *Hamaguri-Oshô*, d.h. *Hamaguri*-Priester. Tôrei hat ein Darumabild mit dem Vers "*kenshō jōbutsu*" gemalt.

Bezeichnend für Tôrei sind seine Bilder über das Thema "*Shujinkō*" (主人公 Herr oder Hauptperson), das aus dem Kōan des zwölften Kapitels im Mumonkan stammt (Bild 89). Dieses Kōan — es steht unter dem Titel "Zuigan ruft Herr" — lautet:

Meister Zuigan (瑞巖師彦 chin.: Jui-yen Shih-yen) rief jeden Tag sich selber "Hallo, Herr!" zu und antwortete auch selber: "Hier bin ich!" Und er sprach zu sich selber: "Bist du wach? (Ist dein Bewußtsein klar?)" — "Ja!" — Zu anderer Stunde und an einem anderen Tage: "Wirst Du nicht durch die Menschen getäuscht?" — "Nein, nein!"

Mumon erklärt:

Meister Zuigan kauft von sich selbst und verkauft an sich selbst: vielerlei Dinge, vom Kopfe Gottes bis zur Kehrseite des Teufels (d.h. Kostbares und Wertloses), bietet er dar. Warum ruft er und warum fragt er nach dem "nicht-von-den-Menschen-sich-täuschen-lassen"? Wenn er daran haftete, wäre es völlig nichtig. Wenn aber einer dies nachmachte, so wäre das ganze gleich der Fuchserleuchtung.

(Übersetzung in Anlehnung an H. Dumoulin)

Der Fuchs ist im Zen das Symbol des Unechten, Nachgeäfften, und der Ausdruck "*Yako-zen*" (野狐禅 Feldfuchs-Zen) wird für diejenigen gebraucht, die eine Erleuchtung erlangt zu haben glauben, die aber unecht ist. Das Rufen nach dem innewohnenden "*Shujinkō*" (Herr) ist Einblick in das wahre Ich der Erleuchtung. Tôreis Bild besteht aus den drei Schriftzeichen für "*Shujinkō*", mit denen eine menschliche Gestalt angedeutet wird. Ein Bildspiel im Zengeist, wie es auch Hakuin bei der Darstellung des Dichters Hitomaru (人丸) getan hat.

Tôrei hinterließ eine Reihe von Abhandlungen über den Zen, worunter das "*Kaibaben*" (快馬鞭) heute als wichtige Quelle zur Erforschung der Beziehungen zwischen Buddhismus, Shintoismus

und Konfuzianismus in Japan gilt. Ähnliches läßt sich übrigens von zwei Schriften Hakuins sagen. "Keisô Dokuzui" (荆澁毒藥) und "Tosen Shikô" (兔專使稿).

Die beiden weiteren genannten Schüler Hakuins, nämlich Taikyû und Gazan, übten den Zen zuerst beim Meister Gessen Zenne (月船禪慧 1709-1781). Gessen war ein berühmter Zeitgenosse Hakuins, doch traten viele Schüler Gessens später zu Hakuin über und erhielten von ihm das geistliche Siegel. Gessen soll sich auch dem Zenga gewidmet haben, doch sind nur wenige Bilder von ihm bekannt. Dagegen sind viele Zenga von Gazan erhalten geblieben.

Unter Gazan spaltete sich Hakuins Lehre in die Inzan- und die Takujû-Richtung. Die Schulen gehen auf Inzan Itan (隱山惟琰 1753-1816) und Takujû Kosen (卓州胡僊 1760-1833) zurück. Beide strebten nicht danach, Kunstwerke zu schaffen, sondern ihre Bilder waren einerseits Ausdruck ihres eigenen inneren Erlebens, andererseits Mittel, um ihren Schülern auf dem Wege zur Erleuchtung weiterzuhelfen. Auch Takujûs Schüler Myôki Sôsaku (妙喜宗績 1774-1884) und Sôsan Genkyô (蘇山玄喬 1799-1868) wirkten in dieser Richtung weiter, und in ihren Werken fällt der unakademische Stil auf.

Namentliche Erwähnung verdienen unter Zeitgenossen und Nachfolgern Hakuins noch:

Reigen Etô	(靈源慧桃 1720-1785)	Rinzai-Schule
Dairei Shôkan	(大豐紹鑑 1721-1804)	"
Seisetsu Shûcho	(誠拙周樗 1746-1820)	"
Reinan Shûji	(嶺南秀恕 ? -1752)	"
Unzan Sotai	(雲山祖泰 ? -1747)	"
Kôgan Genkei	(弘岩玄貌 1748-1821)	"
Shunso Shôju	(春叢紹珠 1750-1835)	"
Taikan Monju	(大觀文珠 1765-1842)	"
Fûgai Honkô	(風外本光 1779-1847)	Sôtô-Schule
Gizan Zenrai	(儀山善來 1802-1878)	Rinzai-Schule

Reigen war unmittelbarer Schüler Hakuins, und sein Malstil ähnelt dem seines Meisters, doch fehlt Hakuins dynamische Kraft. Auch die Verse zu seinen Bildern sind meistens von Hakuin übernommen. Kôgan sowie Shunso übten Zen bei Suiô aus, jedoch erhielt Kôgan das geistliche Siegel von Sôkai Sen'un (滄海宣運 gest. 1794). Während Kôgan in der Folge seinen eigenen Malstil entwickelte, folgte Shunso dem seines Meisters

Suiô. Ein Triptychon, bestehend aus drei Kakemono, gemalt von Suiô, Sôkai und Kôgan, ist ein interessantes Beispiel dafür, daß jeder vorher ein Schüler des vorausgegangenen Meisters war. Kôgan stellt "Kanzan" dar, während das Pendant-Bild "Juttoku" von Suiô gemalt ist. Für das mittlere Bild hat Sôkai geschickterweise den Bukan, Erzieher von Kanzan und Juttoku, versinnbildlicht und zwar nur symbolisch mit einem Stock des Bukan und Tigerspuren (Tiger war Begleiter des Bukan). Beliebt waren die Hotei-Bilder Seisetsus, der Zen bei Gessen erlernt hatte und einen wichtigen Posten im Kloster Enkakuji zu Kamakura und im Kloster Shôkokuji zu Kyoto bekleidet hat. Einige Bilder von ihm zeigen typischen *Haiga*-Stil. Mit Ausnahme Fûgais, der der Sôtô-Schule angehörte, waren alle Genannten Rinzai-Anhänger. Fûgai hinterließ viele Bilder, die eher der *Bunjinga*-Richtung nahekommen.

Man könnte aus dieser Zeit noch manchen anderen Zenmönch nennen, der sich dem Zenga gewidmet hat, jedoch soll hier eingehend nur noch Sengai behandelt werden, der ebenfalls der Rinzai-Schule entstammte und dessen Werke unter den Kunstfreunden große Beliebtheit haben.

## MEISTER SENGAI

Sengai (仙厓) wurde 1750 in der Provinz Mino geboren. Schon in seinem neunzehnten Lebensjahre erhielt er das geistliche Siegel von Meister Gessen Zen'ei. In der Folgezeit erwarb er sich einen hohen Ruf als Zenmönch, der auch zum Zenmeister Bankoku (磐谷) des Klosters Shôfukuji (聖福寺) in Hakata drang. Auf dessen Wunsch übernahm Sengai 1789 Bankokus Amt im Kloster Shôfukuji. Wie Hakuin, so verbrachte auch Sengai sein ganzes Leben in Tempeln auf dem Lande, obgleich er wie auch Hakuin im Myôshinji einen hohen Rang hätte bekleiden können.

Sengai war im Gegensatz zu Hakuin ein Anhänger des Teekults und widmete sich gleichzeitig dem Zenga und dem *Haiga*. Der *Haiga*-Einfluß war dabei der stärkere, und die von ihm gemalten Bilder weisen viel Witz und Humor auf. Oft wirken sie karikaturhaft. Man sagt, bei Sengais Bildern quelle "der Ulk aus dem *Tanden* (丹田, der Schwerpunkt des Leibes, drei Fingerbreit unter dem Nabel) heraus (滑稽は丹田より沸く). Der Humor des aus adliger Familie stammenden Ikkyû wurde bereits erwähnt. Ikkyûs Humor war verfeinert, exzentrisch. Der Humor des Sengai jedoch, der einfacher Herkunft war, ist anderer Art. Ihm lag es fern, sich als vornehm hinzustellen, und sein Witz ist derber und bürgerlicher. In dieser Hinsicht gleichen sich Hakuin und Sengai. Vielleicht liegt hier mit ein Grund, weshalb in Japan, wenn vom Zenga die Rede ist, meist nur an Hakuin und Sengai gedacht wird.

Sengais Vorliebe für den Teekult und sein Hang zum Ästhetischen haben seine Bilder volkstümlicher gemacht als die des Hakuin. Dabei treffen Hakuins Aussprüche weit sicherer den Kern des Zen, während Sengais Verse witziger und volkstümlicher im üblichen Sinne sind. Die Verse auf seinen Bildern schwingen im Rhythmus des Zen, und seine Bilder erscheinen dadurch "originell". Sie vermitteln eher seinen Geist als seine Hand, eher seine Persönlichkeit als seine Technik.

Sengai hat sich der ganzen Vielfältigkeit der Maltheemen seiner Zeit gewidmet. Es scheint allerdings, daß er nur die

Tuschmalerei ausgeübt und keine Farben verwendet hat. Bilder Sengais sind in großer Zahl auf uns gekommen. Zenthemen stehen dabei neben Themen aus dem Alltagsleben. Im Gegensatz zu Hakuin, der mit Vorliebe Daruma-Bilder malte, hat Sengai vor allem Hotei-Bilder hinterlassen. Seine Hotei Gestalten sind unverwechselbar, gähnend und sich gehen lassend. Eines seiner Hotei-Bilder zeigt einen sehr starken Einfluß des *Haiga*-Stils in der meisterlichen Einpinselstrich-Technik *Ippitsuga*, sanfte Pinselführung von größter Ausdrucksfähigkeit, treffsichere Konturen aus einem Schwung, dann wieder das Aussetzen der Begrenzungslinie einer Tuschfläche.

Großartig ist auch sein Bild über das Kôantheema "Wildgänse des Meisters Po-chang" (*Hekiganroku* Kap. 53). Das *Hekiganroku* gibt folgende Erklärung:

Po-chang (百丈 jap.: Hyakujô) trat eines Tages, seinem Meister Ma-tsu (馬祖 jap.: Basô) aufwartend, aus dem Haus, als sie einen Flug wilder Gänse sahen. Ma-tsu fragte:

"Was ist das?"

"Es sind Wildgänse, Herr."

"Wohin fliegen sie?"

"Sie sind weggefliegen, Herr."

Plötzlich packte Ma-tsu den Po-chang an der Nase und verdrehte sie ihm. Überwältigt von Schmerz schrie dieser laut: "Oh, oh!" "Du sagst, sie seien weggefliegen", meinte Ma-tsu, "aber trotzdem sind sie alle von Anfang an hier gewesen". Da troff Po-chang der Schweiß; er hatte Satori. (Suzuki: Die Große Befreiung).

Der Vers Sengais zu diesem Bild lautet:

"Frage die Wildgänse und sage,  
Ob sie schon weggefliegen sind?  
Die Nase verdrehen und fragen,  
Wohin sie weggefliegen sind,  
Sage, selbst wenn sie nicht weg sind,  
Wo sie sich befinden."

Die ironische Anspielung des Kôan, der flottgeschriebene Vers und das auf die nicht vorhandenen Wildgänse hinweisende Bild ergänzen einander vortrefflich (siehe auch Erläuterung zum Bild Nr. 92).

Ein anderes Meisterwerk Sengais, das das Thema des ersten Kôans im Mumonkan darstellt und das Hündchen des Chao-chou zum Gegenstand hat, zeigt die geistige Freiheit und Los-

gelöstheit des "Mu" in Wort und Bild. (siehe Bild Nr. 101) Das Mu ist unsichtbar und ungreifbar wie der Wind, der den Ton erzeugt.

Sengai hat auch versucht, Kôan mit seinen bekannten witzigen Versen zu versinnbildlichen. Aufschlußreiche Beispiele hierfür sind die Kôan "Nan-ch'uan tötet die Katze" (Mumonkan 14) sowie "Der Mann auf dem Baum" von Hsiang-yen (香巖 jap.: Kyôgen — Mumonkan 5)

Kurz vor seinem Tode kleidete sich Sengai in ein feierliches Gewand und schrieb folgenden Vers nieder:

"Es naht die Zeit. Ich weiß, woher.	雲	不	去	來
Geht bald vorbei. Weiß auch, wohin!	深	撤	時	時
Noch klammert sich die Hand am Hang.	不	手	知	知
Tief zieht Gewölk. Wie lange noch?"	知	懸	去	來
	処	崖	処	処

Dann hauchte er seinen Geist aus.

## HAKUIN UND SENGAI

Die bedeutendsten Maler des Zenga sind wohl Hakuin und Sengai. Beide großen Künstler, Meister im Zen und in der Kunst, traten unmittelbar nacheinander auf. Hakuin, der 84 Jahre alt wurde und noch in hohem Alter unglaublich dynamische Werke geschaffen hat, war der größte Meister des Zen in der japanischen Neuzeit. Als ein Reformator des Zen machte er ihn volkstümlich und systematisierte gleichzeitig das Kôan. Er ersetzte die schwer verständlichen Zen-Aussprüche, die bisher in chinesischen Charakteren gefaßt waren, durch solche in japanischer Hiraganaschrift, die jeder lesen konnte, auch die einfachen Bauern. Die Rinzai-Schule in ihrer Gesamtheit nach Hakuin ist geistiges Erbe Hakuins.

Sengai dagegen war eher ein begabter Maler als ein Zenmeister. Sein sarkastischer Witz führt ihn in manchen seiner Malereien zu Gestalten, deren geniale Deformierung an moderne europäische Kunst erinnert. Manche Bilder Sengais gemahnen an expressionistische Karikaturen. Laotse auf dem Ochsen ist eines seiner Bildthemen. In anderen seiner Bilder macht er auch vor der karikaturistischen Darstellung der Mönche nicht halt. Andererseits versteht er es auch, ernst und würdevoll zu gestalten, wie es ein Patriarchenbildnis (Bodhidharma, Bild 103) beweist.

Hakuin ist im Vergleich mit den bis dahin geschaffenen Malereien des Zen, aber auch im Vergleich mit dem, was nach ihm kam, ursprünglicher, impulsiver und temperamentvoller. Nicht um Ausgeglichenheit und Stille geht es bei ihm, sondern um geistige Gewalten, die auf den Bildern unmittelbar hervorbrechen. Man nennt Hakuin deshalb "Koshi gyûkô" (虎視牛行 — wörtlich: mit einem Blick wie ein Tiger und einem Gang wie ein Ochse), d.h. ein Mann mit unverwandtem Blick, der alles gelassen tut. Dieser Ausdruck wurde zuerst für den Meister Matsu Tao-i (馬祖道一 jap.: Basô Dô-i, gest. 788) im Werk "Keitoku Dentôroku" (景燈伝統録 s. S. 23) benutzt. Dagegen trägt Sengai das schmückende Beiwort "hyôitsu sharaku" (飄逸洒落), d.h. ein

freier und ungezwungener Charakter mit humorvollem Witz.

Als hochgebildete Mönche, zur geistigen Elite ihres Volkes gehörend, von Jugend auf mit der Malerei vertraut und in der Führung des Pinsels geübt, oft auch richtig im Malen geschult, waren die Zenmeister in der Lage, echte Kunstwerke hervorzubringen. Freilich fügen sich ihre Werke nicht in einen akademischen Kanon ein. Ob ihr Schaffen nur die rasche Niederschrift eines inneren Erlebnisses war oder Mitteilung eines Zen-Gedankens in symbolischer Form — in jedem Fall war weder Zeit noch Anlaß für Anwendung einer subtilen Technik oder die Beachtung festgelegter Regeln vorhanden.

Für das Verständnis dieser Kunst ist, wie überall in Ostasien im Bereich des chinesischen Kultureinflusses, der Zusammenhang zwischen Schrift und Malerei wichtig. Manche der behandelten Maler sind, was ihr bildnerisches Schaffen anlangt, in der Tat erst über die Kalligraphie zur Malerei gekommen. Und wie eben die Schrift das knappste Zeichen für das Gemeinte ist, so gelangen auch die Maler mit der gleichen Tusche und dem gleichen Pinsel, mit denen sie schreiben, im Bild immer mehr zu reinen Zeichen, die das Gemeinte nur noch andeuten, aber nicht mehr darstellen. Gerade damit führen sie dann den Betrachter, dem ihre geistige Welt vertraut ist, von der bloßen Anschauung zur inneren Vorstellung, zur Versenkung und Meditation hinüber. Das Zenga ist eine Bildwelt des Ausrufes, in welchem die Transzendierung der zenistischen Aussprüche angedeutet wird, und die der zum Aphorismus neigenden Denkweise des Zen entspricht. Als gemeinsame Bildthemen von Hakuin und Sengai sind die Darstellungen von Daruma, Kwanon, Hotei, Shoki, Raisan Osho, Daito Kokushi als Bettler, Kumagai Naozane und der Haiku-Meister Basho zu erwähnen. Aus den Bildern des Haiku-Meisters geht deutlich der Unterschied in der Darstellung hervor. Sengai hat auch viele witzige Bilder mit Haiku-Gedichten gemalt, die eigentlich eher den Eindruck des Haiga als Zenga erwecken. Das Fröschlein des größten Lyrikers Basho, der das bekannte Haiku-Gedicht über einen Ton, der zugleich kurz und eintönig das Gefühl der ewigen Einsamkeit durchbrach, schrieb, wurde von Sengai in sarkastischer Form karikaturhaft wiedergegeben. Sengais Vers zu diesem Geschöpf, das frisch im Morgentau eines Basho-Baumes (Bananenbaum) sitzt, lautet:

Oh alter Teich!  
Basho sprang ins Wasser,

plumps!

Das andere Haiku zu einer gleichartigen Darstellung lautet:

Oh alter Teich!  
etwas sprang ins Wasser,  
plumps!

Sengai malte auch viel karikaturhafte Bilder für Kinder. Schwer verständlich bleiben aber seine obzönen Bilder, die sicher bei seiner Erhabenheit über solche Dinge einen bestimmten Sinn haben.

Der diskrete Ton der Sprache, welcher im Zenga zum Ausdruck kommt, bewirkt seltsamerweise eine Disharmonie, solange der Beschauer noch nicht in die tiefste Wahrheit des Zen eingedrungen ist. Ein Training der Betrachtung ist erforderlich, und nur für denjenigen, der mit dem geistigen Inhalt des Zen vertraut ist, wird das Sinnbild Hakuins, wie auch Sengais, wahrnehmbar, da es weniger materiell vordergründig, sondern vielmehr geistig tiefgründig ist.

Das Zenga ist keine aufdringliche Melodie, die ins Ohr schallt, sondern ein Ton des Schneefalls in der Stille, der ins Herz eindringt.

Ein Vers Hakuins lautet:

“Wie gern möchte ich hören,  
In den Wäldern von Shinoda,  
In einem alten Tempel,  
Bei dunkler Nacht,  
Den Ton des Schneefalls.

雪	小	森	聴
の	夜	の	か
ひ	更	古	せ
ゞ	け	寺	ば
き	方	の	篠
	の		田
			の

Zenga wird noch bis zum heutigen Tage von Zenmeistern gepflegt, doch haben die Bilder nicht mehr die Kraft der alten Meister und bleiben epigonenhaft.

## KALLIGRAPHISCHE KUNST

Im allgemeinen werden die schönen Kalligraphien in Japan höher geschätzt als die Tuschnalereien, besonders die Tee Freunde (*Chajin*) bevorzugen die kalligraphischen Kakemonos der bedeutenden Zenmeister und zwar solche, die mit fünf oder sieben Schriftzeichen einzeilig geschrieben sind (*ichigyô-mono* 一行物).

Die Schriften alter Zenmeister wurden zum Schmücken des Tokonoma später von Tee-Ästheten auf Kakemono aufgezogen, und sie nehmen die wichtigste Stellung in der Tuschkunst seit der Higashiyama-Zeit ein. Solche Kalligraphien werden "*boku-seki*" (墨蹟) genannt und sind für die vornehme Tee-Zeremonie unentbehrlich.

Besonders beliebt waren die kalligraphischen Werke der Mönche Jiun und Ryôkan, die in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts in der Kunst der Kalligraphie in den Vordergrund treten. Jiun Sonja (慈雲尊者 1718-1804) war ein Mönch der Shingon-Schule. Einige Kalligraphien von ihm weisen einen flott gemalten Daruma mit wenigen Pinselstrichen auf, welcher in Verbindung mit seiner kalligraphischen Kunst wundervoll in Einklang gebracht ist. Obwohl Jiun der Shingon-Schule angehörte, deuten seine Kalligraphien auf starken Zeneinfluß hin, so daß seine Werke mit einer bildlichen Darstellung ebenfalls zur Kategorie des Zenga gehören.

Ryôkan (良寛 1757-1831) war ein Mönch der Sôtô-Schule des Zen. Er war ein Kalligraph von hohem Ruhm, aber es existieren auch einige Tuschnalereien von ihm. Unter diesen ist sein Selbstporträt am bekanntesten. Die Werke der beiden Kalligraphen werden sehr hoch geschätzt und sie nehmen in der modernen japanischen Kalligraphie eine wichtige Stellung ein.

## Kurze Biographien

- 1) **Baisa-Ô** (亮茶翁), eigentlicher Name ist Gekkai Genshō (月海元昭), Ōbaku-Schule, geboren 1675. Er übte Zen bei Ryūshin Kerin (竜津化霖), ein Schüler des Ōbaku-Meisters Dokutan (独湛) des Klosters Mampukuji und wohnte später 14 Jahre im Tempel Ryūshinji (竜津寺). Er wandte sich vom Priestertum ab und verkaufte Tee in Tsūsen-te (通仙亭) bei Higashiyama, so daß man ihn später als Gründer des "Sencha" (Trinken des grünen Tees — siehe Seite 81) feierte. Er starb 1763. Seine Werke "Baisa-Ô-Gego" (亮茶翁偈語) und Baizan Shucha Furyaku (梅山種茶譜略) sind bekannt.
- 2) **Bankei Yôtaku** oder Eitaku (盤珪永琢), Rinzai Schule, geboren 1622 in Banshu. Schüler des Meisters Gudô. Später bei dem chinesischen Meister Dôsha. Gründete das Kloster Ryômonji in Aboshi in der Nähe seiner Heimat (1659). Auf Ersuchen des Kaisers wurde er zum Myôshinji berufen (1690). Er starb im Jahre (1693) im Kloster Ryômonji. Seine Anschauung über den Fushô-Zen nimmt eine wichtige Stellung im neuzeitlichen Zen ein (siehe Seite 83). Werke: Shinkyô-Sho (心経抄), Kana-hôgo (仮名法語) u.a.
- 3) **Shidô Bunan** (至道無難), Rinzai-Schule, geboren 1603 in Mino. Erhielt die Anerkennung der Meisterschaft von Gudô. Da er durch das Kôan vom Meister Chao-chou (趙州 jap.: Jôshu 778-897) über "Shidô Bunan" (auf deutsch etwa: Erreichen der Nicht-Schwierigkeit der höchsten Wahrheit, Hekiganroku Nr. 2), erleuchtet wurde, ist er vom Meister Gudô "Shidô Bunan" genannt worden. Gründer des Tempels Tôhoku-an in Shibuya. Später zog er sich in eine Klausel Shidô-an zurück und starb 1676. Seine Werke: "Bunan Hôgo" (無難法語), "Sokushin-Ki" (即心記), "Jishô-Ki" (自性記) u.a.
- 4) **Daikan Monju** (大観文珠), Rinzai Schule, geboren 1765 in Mino. Im 9. Lebensjahre ging er in den Tempel Tôkôji (東光寺) in Fukui. Nachdem er das geistliche Siegel von Tôrei erhielt, ging er zum Kloster Hokiji (法基寺) in Tamba.



- Später wirkte er im Kloster Nanzenji zu Kyoto. Er starb 1842.
- 5) **Dairei Shōkan** (大靈紹鑑), Rinzai Schule. Geboren wahrscheinlich 1721. Es ist wenig über ihn bekannt. Zuerst soll er Zen im Tempel Shōrinji (少林寺) in Mino ausgeübt haben. Er erhielt das Inka (Anerkennung der Meisterschaft) von Nōgen (濃巖) desselben Tempels, der ein Schüler Hakuins war. Dairei starb 1804.
- 6) **Daishin Gitō** (大心義統), Rinzai-Schule. Daishin ist im Jahre 1656 in Kyoto geboren. Mit seinem zehnten Lebensjahre wurde er zum Kloster Daitokuji in Murasakino geschickt. Nachdem er von einem Kloster zum anderen in der Nara-Gegend gewandert war, kam er im Jahre 1706 wieder zum Kloster Daitokuji zurück und wurde dort der 273. Patriarch. Auf hohen Wunsch wurde er der höchste Mönch im Kloster Tōkaiji zu Shinagawa (Tokyo) und in dieser Zeit reiste er zwischen Shinagawa und Kyoto hin und her. Daishin war einer der wenigen Zenmeister, der viele historische Werke über den Buddhismus anderer Schulen geschrieben hat, u.a. das Werk "Shoshu Gihan" (諸宗儀範), welches das bedeutendste ist. Er starb im Jahre 1730.
- 7) **Dōsha Chōgen** (道者超元), Ōbaku-Schule, ein chinesischer Zenmeister, der im Jahre 1650 nach Japan kam und im Kloster Sūfukuji (嵩福寺) in Nagasaki wirkte. Viele bekannte Meister, wie Gesshu Sōko (舟月宗胡 1618-1696), Dokuan Genkō (独菴玄光 1627-1698), Bankei u.s.w. übten bei ihm Zen aus. Nach 7½ jährigem Aufenthalt in Japan fuhr er nach China zurück (1658). Geburts- und Todestag unbekannt.
- 8) **Fūgai Ekun** (風外慧薰) war ein Mönch der Sôtō-Schule, jedoch ist wenig über ihn bekannt, obwohl er zahlreiche Gemälde hinterließ. Es steht aber fest, daß er ein Zeitgenosse des chinesischen Zen-Mönches Shin'etsu (心越興寿) war, da Fūgai diesen chinesischen Mönch in Nagasaki empfangen hat. In seinen letzten Lebensjahren zog er sich in eine Höhle in Hakone zurück. Seine Nahrung wurde vor die Höhlenöffnung gestellt und als Dank hinterließ er Gemälde. Im 18. Jahrhundert gab es noch einen Mönch der Sôtō-Schule, der ebenfalls Fūgai hieß. Um die beiden auseinanderzuhalten, wurde der erste mit Ana-Fūgai bezeichnet, d.h. Fūgai aus der Höhle.
- 9) **Fūgai Honko** (風外本高), Sôtō-Schule.

- Geboren im Jahre 1779 in Ise. Schon im 9. Lebensjahre begann er sich auf seine spätere Berufung als Mönch vorzubereiten. Er wurde Mönch des Klosters Kōshōji (興聖寺) in Uji, aus dem der Gründer der Sôtō-Schule Japans, namens Dōgen, hervorgegangen ist. Fūgai liebte von seiner Kinderzeit an die Malerei und er scheint von der Malerei des chinesischen Kaufmannes I-fou chiu (伊孚九), der gegen 1720 in Nagasaki lebte, beeinflußt zu sein, da sein Stil viel Ähnlichkeit mit dem des genannten chinesischen Kaufmannes gemeinsam hat. Der größte Teil seiner Bilder lehnt sich dadurch an die Malerei der Südschule an und weicht von dem sogenannten Zenga ab. Viele seiner Bilder sind mit Farben versehen. Er verbrachte seine letzten Lebensjahre im Kloster Kosekiji in seiner Heimat und starb 1847.
- 10) **Gazan Jitō** (峩山慈棹), Rinzai-Schule. Er soll im Jahre 1727 in Nord-Japan (Ōu) geboren sein. Schon in seiner Jugend verließ er sein Elternhaus und wurde Schüler des Gessen Zen'ei. Zuerst übte er Zen bei Tōrei, dem Schüler Hakuins, aus, doch nach Jahren des Lernens beim Meister Hakuin gelangte er zur Meisterschaft. Er wirkte später hauptsächlich im Kloster Rinshō-in (麟祥院) in Tentaku-san (天沢山) zu Yedo. Er hatte viele Schüler, wie Inzan, Takuju, Gukei (愚溪), Kandō (関堂) u.s.w. Die Hauptvertreter seiner Lehre waren Inzan (隱山) und Takuju (卓洲) und von diesen beiden Schülern spaltete sich die Lehre Hakuins in die Inzan- und Takuju-Schule. Gazan starb im Jahre 1797 in Atami, in dem bekannten Ort der heißen Quelle. Er liebte Bäder und besuchte öfters Atami, so daß er seine letzten Lebensjahre dort verbrachte.
- 11) **Gessen Zen'ei** (月舟禪慧), Rinzai-Schule. Er soll im Jahre 1702 in einem kleinen Dorf Onomura in der Provinz Ōu geboren sein. Nachdem er zur Meisterschaft gelangt war, wohnte er im Kloster Hōrinji (宝林寺) in Nagata. Viele bekannte Meister besuchten ihn, u.a. auch Gazan, Sengai, Seisetsu u.s.w. Wieweit sich Gessen der Malerei gewidmet hat, ist schwer feststellbar, doch ist sein Bild über einen Mond vor Schilfrohren bekannt. Er starb 1781.
- 12) **Gudō Tōshoku** (愚堂東楚), Rinzai-Schule, geboren 1577 in Mino. Vom damaligen Kaiser ins Kloster Myōshinji berufen (1628). Der Kaiser Gomizunoo sowie Shōgun Iyemitsu

waren von diesem Meister sehr beeindruckt und übten Zen unter ihm aus. Viele Zenmeister standen unter der Führung Gudôs. Er starb 1661 im Kloster Kazanji 華山寺 in Yamashiro. Später wurde er Daien Hôkan Kokushi (大円宝鑑国師) genannt.

13) **Hakuin Ekaku** (白隠慧鶴).

Am 25. Dezember 1685 in einem kleinen Ort namens Hara zur Welt gekommen. Hara liegt eine Station westlich von Numazu. Sein Vater hieß Sugiyama (杉山) und seine Mutter Nagasawa (長沢). Als Kind wurde er Iwajiro genannt. Seine Mutter war Anhängerin der Nichiren-Sekte. 1691, in seinem siebenten Lebensjahre, hörte er in einem Tempel eine Vorlesung über Teibabon (提婆品) und erzählte nach der Rückkehr seiner Mutter, was er gehört hatte. Man sagt, daß er mit seiner Erzählung alle Anwesenden in Erstaunen setzte.

1699 verließ der junge Hakuin sein Elternhaus, um sich als Seelsorger im Tempel Kakurinzan Shôinji (鶴林山松蔭寺) als seiner neuen Heimat niederzulassen. Der Tempel Shôinji war sein Hauptwirkungsplatz. Er verschied auch in diesem Tempel. Hakuin erhielt die Ordination durch den Mönch Tanrei (単嶺和尚) und wurde Ekaku (慧鶴) genannt. Hakuin erlernte das Meditationssitzen bei dem alten Meister Shôju (正受老人). Es war eine harte Zeit für ihn, aber er hielt sieben Jahre bei diesem Meister durch (1704-1710), bis er seine Vollendung erlangt hatte.

In seinem 26. Lebensjahre zog sich Hakuin ein schweres Lungenleiden zu, welches den jungen Seelsorger bis an die Grenze des Todes brachte. Er erkannte seine Schwäche und kämpfte dagegen an. Während seines Leidens erfuhr er, daß in Shirakawa bei Kyoto ein Heilkünstler, namens Hakuyu Shinjin (白幽真人) lebte, zu dem er sich begab und sein Leiden auskurierte (1710). Hakuins Besuch in der verlassenen Gegend (Shirakawa) und sein Zusammentreffen mit dem Heilkünstler ist von dem bekannten Maler Tomioka Tessai (富岡鉄斎) in einem Gemälde festgehalten worden. Die Erfahrungen, die seine Krankheit mit sich brachte, legte er schriftlich nieder und gab in seinen späteren

Lebensjahren (73-jährig) ein Werk "Yasen Kanna" (夜船閑話—siehe Übersetzung Monumenta Nipponica) heraus, worin eine Synthese zwischen Körper (Medizin) und Seele (Psychologie) aufgestellt ist (靈肉相關). Dieses Werk gibt

Aufschlüsse über seine Wunderheilung und wird deshalb noch heute von manchen Lungenkranken gelesen.

1716 kehrte Hakuin auf Wunsch seines Vaters nach dem Shôinji zurück und versuchte diesen Tempel, der ziemlich verfallen war, wiederherzustellen. Sein verehrter Meister Shôju starb im hohen Alter im Jahre 1721 (80. Lebensjahr). Hakuin war ein unermüdlicher Kämpfer und hielt an verschiedenen Orten Vorlesungen (Teishô 提唱) über Rinzaï-roku und Hekigan-roku. Aus seiner Biographie geht hervor, daß er jedes Jahr mehrere Vorlesungen in verschiedenen Tempeln gehalten hat.

1740 berief Hakuin die von ihm vorgesehene Versammlung "Kidô-E" (虚堂会) in den Tempel Shôinji und las sein "Sokkôroku Kaien Fusetsu" (息耕録開筵普説) vor. Der Name "Sokkô" ist eigentlich ein posthumer Name für den chinesischen Zenmeister Hsü-t'ang (虚堂 jap.: Kidô) und das genannte Sokkôroku Kaien Fusetsu diente als Einleitung zu dessen Werk. Man sagt, daß sich über 400 Teilnehmer zu dieser Vorlesung eingefunden haben.

1741, gab Hakuin das "Kanzan-shi Sendai Kibun" (寒山詩闡提記聞) heraus. Sendai Kutsu ist Hakuins Pseudonym. Wie der Name des Werkes Kanzan-shi besagt, handelt es sich um Gedichte von Kanzan (chin.: Han-shan).

1743 besuchte ein Pilger, namens Tôrei (東嶺 1720-1792), den Meister Hakuin, um seinen Vorlesungen beizuwohnen. Er wurde bald Hakuins Schüler. Tôrei wurde nicht nur Zenmönch, sondern er widmete sich auch der Zenmalerei. Viele Bilder von ihm sind noch erhalten.

Drei Jahre später, also 1746, kam Suiô (遂翁 1716-1789) zu Hakuin, um ebenfalls sein Schüler zu werden. Suiô gilt auch in Fachkreisen als ein ausgezeichnete Mönchmaler. In der Technik war Suiô dem Tôrei überlegen, doch fehlte ihm sowie Tôrei die dynamische Ausdruckskraft Hakuins. Suiô war leidenschaftlicher Trinker und nannte sich deshalb "berauschter Greis". Dieser Ausdruck wird in chinesischen Zeichen ebenfalls "Suiô" (醉翁) gelesen. Suiô und Tôrei waren die bekanntesten Schüler Hakuins und ihre Namen wurden mit Hakuin unsterblich.

Das Jahr 1749 scheint für Hakuin das schöpferischste gewesen zu sein. In diesem Jahre sind die Werke "Neboke-no-Mezamashi" (寝惚之眼覚) und "Kaian Kokugo" (槐安国語) entstanden. Das letztere ist ein Sammelwerk des Zen-

meisters Daitô Kokushi und enthält Analekten, Dialoge u.s.w., welche von Hakuin weiter vervollständigt wurden. Ein in Angriff genommenes Werk "Orategama" (遠羅天釜) ist ebenfalls 1749 beendet worden.

1751 machte Hakuin eine Reise nach Kansai (West-Japan) und gelangte bis Okayama. Auf dem Rückwege traf er einen Maler der südlichen Schule, namens Ike-no-Taiga (池の大雅 1723-1776) in Kyoto. Bei dieser Gelegenheit besuchte er das einflußreiche Kloster Myôshinji in Hanazono bei Kyoto.

1753 gab Hakuin das Werk "Yabu Koji" (藪柑子) heraus, worin sein Kôan "Sekishu Onjô" (隻手音声 Hör den Ton des Klatschens einer Hand) enthalten ist. Anlässlich des 33. Todestages des Meisters Shôju im Jahre 1753 malte Hakuin das Bildnis seines Meisters. 1756, wurde sein Werk "Keiso Dokuzui" (荊叢毒蘂) herausgegeben.

1758 gab Hakuin zum 100-jährigen Todestage des Zenmeisters Gudô Kokushi (愚堂国師 1579-1661) ein Werk unter dem Titel "Hôkan Taishô" (宝鑑貽照) heraus, worin seine Lobreden über diesen Zenmeister enthalten sind.

In seinem 80. Lebensjahr berief Hakuin die letzte große Versammlung in seiner Heimatstadt Hara ein, bei welcher 700 Zuhörer zugegen waren. Nach der Versammlung im Shôinji-Tempel übergab er die Nachfolgeschaft dem Schüler Suiô und zog sich selbst zurück (1764).

Im Jahre 1766 begab sich Hakuin nach Edo auf Einladung seines Schülers Tôrei, weilte ein halbes Jahr in einer Klausel Shidôan (至道菴) und kehrte wieder nach Shôinji zurück. 1767 nahm sein Schüler Tôrei von ihm Abschied und ging zum Tempel Ryûtakuji (竜沢寺) in Izu.

Die ersten Monate von 1768 verbrachte Hakuin im Tempel Ryûtakuji auf Einladung Tôreis. Im März kehrte er nach Shôinji zurück.

Am 7. Dezember desselben Jahres wurde Hakuin krank und am 10. Dezember rief er seinen Nachfolger Suiô ans Krankenbett. Er betraute ihn mit der weiteren Aufsicht über die Tempelangelegenheiten, worauf er frühmorgens des darauffolgenden Tages (11. 12. 1768) mit einem Aufschrei seine Seele aushauchte (大吽一声).

Im nächsten Jahre, 1769, wurde dem Verstorbenen auf hohen Befehl ein posthumer Zen-Name "Shinkidokumyô Zenshi" (神機独抄禅師) gegeben. Hakuins ehrenvoller Ruf

wurde im Jahre 1884 vom Meiji-Kaiser noch einmal durch die Verleihung des würdevollen Namens "Shôsô Kokushi" (正宗国師) verewigt.

Unter den zahlreichen Werken Hakuins muß insbesondere auf das Werk "Zazen Wasan" (坐禅和讃 Lobgesang der Meditation) hingewiesen werden. Seine weiteren Werke sind:

Tosen Shikô	(兎専使稿)
Itsumade-Gusa	(壁生草)
Kana Hôgo	(仮名法語)
Kanrin Taihō	(寒林貽宝)
Dokugo Shinkyō	(毒語心經)
Tsuji Dangi	(辻談義)
Otafuku Jōrō Kobikiuta	(おたふく女娘粉引歌)
Shushin Obaba Kobikiuta	(主人お婆々粉引歌)

- Außer unzähligen Malereien sind viele Kalligraphien Hakuins erhalten geblieben, welche hochgeschätzt werden. Mindestens drei Schnitzereien aus Holz sind nachweisbar.
- 14) **Ingen Ryūki** (隠元隆琦), Gründer der Ōbaku-Schule, geboren im Jahre 1592 in Fouchow (China). Erhielt die Anerkennung der Meisterschaft im 47. Lebensjahre. Auf Wunsch des seinerzeit in Nagasaki lebenden chinesischen Mönches Itsunen kam er 1654 nach Nagasaki und blieb dort, bis er in Edo im Jahre 1658 vom Shōgun Tsunayoshi empfangen wurde. Im Jahre 1663 gründete er das Hauptkloster Mampukuji der Ōbaku-Schule in Uji und starb im Jahre 1673. Werke: Ōbaku Goroku (黄檗語録), Fushō Kokushi Kōroku (普照国師広録), Ingen Hōgo (隠元法語). Er wurde Daikō Fushō Kokushi (大光普照国師) genannt.
- 15) **Inzan Itan** (隠山惟琰), Rinzai-Schule, geboren 1753 in Inohara in der Provinz Echizen. Er übte Zen, wie sein Meister Gazan, zuerst bei Gessen Zen'ei aus, doch erhielt er das geistliche Siegel vom Meister Gazan, den er in seinem 41. Lebensjahre zum ersten Male aufsuchte. In seinen späteren Jahren zog er sich in eine kleine Klausel Tentaku-an (天沢庵) in der Provinz Shinshu zurück und starb dort 1816.
- 16) **Isshi Bunshu** (一絲文守), Rinzai-Schule, geboren 1608 in Kyoto. Zuerst beim Meister Takuan, doch erhielt er das geistliche Siegel vom Zenmeister Gudō. Isshi besuchte den Meister Takuan in seiner Verbannung und übte Zen 14

Monate bei ihm aus. Der Kaiser Gomizuno-ô baute das Kloster Reigen-in in Kamo zu Kyoto und ernannte Isshi zum Gründer dieses Klosters. Im Jahre 1643 wurde er Hauptmönch des Klosters Eigenji in der Ômi-Prefektur und starb dort 1646. Werke: Daibai Yawa (大梅夜話), Shimon Hôzô Chusuikai (緇門寶藏註垂誠), Busso Hyakushu-sho (仏祖百首頌) Analekten u.s.w.

- 17) **Itsunen Shôyu** (逸然性融), Ôbaku-Schule, die richtige Aussprache seines Namens ist Inen. Er war ein chinesischer Mönch und kam im Jahre 1644 nach Nagasaki, wohnte im Kloster Kofukuji (興福寺). Sein Verdienst ist, daß er den chinesischen Meister Ingen, Gründer der Ôbaku-Schule, nach Japan kommen ließ, nachdem er viermal vergeblich versucht hatte, ihn für Japan zu interessieren. Itsunen war der Gründer der "chinesischen Malerei" in Nagasaki, welche später als Nagasaki-E bekannt wurde. Er starb 1668.
- 18) **Jiun Sonja** (慈雲尊者), Shingon-Schule. Im Jahre 1718 wurde er in einem wohlhabenden Hause in Osaka geboren. Im 13. Lebensjahre wurde er Mönch der Shingon-Schule und schon in seiner frühesten Jugend lernte er die Sanskrit-Schriften mit dem Pinsel zu schreiben. Zwischen dem 24. und 26. Lebensjahre war Jiun bei einem Zenmeister Daibai (大梅禪師) in Shinshu und lernte den Zen. Das Rinzai-roku, von dem er sehr beeinflußt war, begleitet ihn durch sein ganzes Leben und hat zum Zen Wichtiges beigetragen. Jiun wanderte von einem Kloster zum anderen. Im Jahre 1798 richtete er das Kloster Kôkiji (高貴寺) in Kawachi ein und verbreitete von dort aus seine eigene Lehre "Shôbô-ritsu" (正法律). Sein Studium über Sanskrit ist groß, was auch aus seinen Kalligraphien ersichtlich ist, Seine letzten Lebensjahre verbrachte er im Kloster Amidaji zu Kyoto und starb dort am 22. 12. 1804. Jiun war einer der größten Kalligraphen Japans und seine schönen Schriften werden hochgeschätzt. Unter seinen Werken sind "Jûzen Hôgo" (十善法語), "Hofuku Zugi" (方服圖儀) bekannt.
- 19) **Kengan Zen'etsu** (賢巖禪悦), Rinzai-Schule, übte Zen beim Meister Gudô in Mino aus und wurde Hauptmönch im Kloster Myoshinji im Jahre 1653. Später ging er zum Kloster Tafukuji (多福寺).
- 20) **Kôgan Gengei** (弘岩玄猷), Rinzai-Schule. Er wurde im Jahre 1748 in der Provinz Echigo geboren und trat im Jahre 1807 in das Kloster Kôgenji (高源寺) in Tamba ein. Kôgan

übte zuerst Zen beim Meister Suiô und erhielt das geistliche Siegel vom Meister Sôkai (滄海宣運 gest. 1794), einem Schüler Hakuins. Kôgan gab in seinem 65. Lebensjahre ein Werk "Koshin-roku" (古心録) heraus. Der Name Koshin ist sein posthumer Name. Er starb 1821.

- 21) **Kôsetsu Sôryu** (江雪宗立), Rinzai-Schule, geboren im Jahre 1595 in Senshû (泉州). Zuerst lernte er Zen beim Meister Takuan und später ging er zum Meister Kôgetsu (江月宗玩), um Zen in Ryûkô-in (竜光院) des Klosters Daitokuji auszuüben. Er wurde der 181. Patriarch des Daitokuji. Im Jahre 1651 bekleidete er ein Amt im Kloster Tôkaiji und starb im Jahre 1666. Kôsetsu war auch ein hochgeschätzter Kalligraph.
- 22) **Manzan Dôhaku** (叡山道白), Sôtô-Schule. Geboren im Jahre 1635 in Bingo. Erhielt die Anerkennung der Meisterschaft von Gesshu Sôko (月舟宗胡 1618-1696 des Klosters Daijôji 大乘寺). Er rettete die Sôtô-Schule vor dem Verfall und verbrachte seine letzten Lebensjahre in einer Klausur Genkô-an (源光庵), wo er im Jahre 1715 starb. Werke: Shutô Fukko-shi (禪戒訣註解), Zenkai Ketsu Chukai (宗統復古志), Tôrin Goroku (東林語録).
- 23) **Myôki Sôsaku** (妙喜宗續), Rinzai-Schule. Er wurde im Jahre 1774 in Suruga geboren und seine frühen Jugendjahre verbrachte er im Kloster Chôinji (潮音寺). Zuerst ging er zum Meister Shunso Shôju und später zu Takuji Kosen, von dem er sein geistliches Siegel erhielt. Er lebte längere Zeit in Numazu und sein Hauptsitz war im Kloster Renkô-in (蓮光院) in Numazu. Ein Werk "Keikyoku Sôdan" (荊棘叢談) ist erhalten geblieben. Er hat sich auch in seiner freien Zeit der Malerei gewidmet, obwohl nicht so viele Bilder von ihm erhalten geblieben sind. Er starb 1848.
- 24) **Reigen Etô** (靈源慧桃), Rinzai-Schule. Es ist wenig über diesen Mönch bekannt. Man nimmt aber an, daß er gegen 1720 in Tango bei Kyoto geboren wurde. Später wurde er Mönch im Kloster Tenryûji. Er besuchte des öfteren den Meister Hakuin im Kloster Shôinji, obwohl er ca. 80 Kilometer von diesem Kloster entfernt gelebt haben soll. Dieser Mönch hat auch Tuschbilder gemalt. Sein Malstil ähnelt dem des Meisters Hakuin, so daß er unwillkürlich von Hakuin beeinflußt sein muß. Sein Todesjahr ist auch nicht genau bekannt, aber man nimmt an, daß er im Jahre 1785 gestorben ist (siehe Bild Nr. 105).

- 25) **Ryôkan Daigu** (良寛大愚), Sôtô-Schule. Ryôkan wurde im Jahre 1757 in Echigo geboren. Sein Vater war ein Dichter und schrieb ein Buch "Tenshin-Roku" (天真録), worin er seine Empörung über das Hofleben zum Ausdruck brachte. Dadurch bereitete er sich viele Schwierigkeiten, so daß er ein tragisches Ende nahm. Der unter diesem Zeichen geborene Sohn entschloß sich, ins Kloster zu gehen und übergab Haus und Hof seinem jüngeren Bruder. Zuerst war er im Kloster Entsûji (円通寺) in Bitchu. Später durchwanderte er ganz Japan. Er war gleichzeitig als Mönch, Dichter und Kalligraph bekannt und hinterließ viele schöne Schreiben. Er war am bekanntesten als Kalligraph. Ryôkan verschmähte die Gedichte berufsmäßiger Dichter und Malereien von Berufsmalern und die Küche eines berufsmäßigen Koches. In seinen Kalligraphien kommt der kalligraphische Stil eines unakademischen Kalligraphen zum Ausdruck, so daß seine Schönschreibereien vor allen beliebt sind. Er starb 1831.
- 26) **Seisetsu Shûcho** (誠拙周樗), Rinzai-Schule. Er stammt aus Iyo auf der Insel Shikoku (1746) und wurde von einem Mönch, namens Re-in (靈印) des Klosters Bukkaiji (仏海) aufgenommen. Er war lange beim Meister Gessen und lernte von diesem Meister sowie von dem Meister Gazan die Zen-Lehre. Später nahm er einen wichtigen Posten im Kloster Enkakuji in Kamakura und im Kloster Shôkokuji in Kyoto an. Seisetsu machte viele geistreichen Witze, hauptsächlich beim Wortspiel über Zen im Zusammenhang mit dem Teekult. Dadurch sind auch seine Bilder etwas vom Teegeist beeindruckt und bei Teeanhängern beliebt. Besonders haben seine Bilder im Taigastil großen Anklang gefunden. Er starb 1820.
- 27) **Sengai Gibon** (仙崖義梵), Rinzai-Schule, geboren im Jahre 1750 in Mino. Begab sich nach Hakata und erhielt die Meisterschaft vom Mönch Bankoku (盤谷和尚). Er lehnte die Berufung zum Kloster Myôshinji ab und blieb bis zu seinem Lebensende in Hakata, wo er 1837 starb. Werke: Shokubiyo (角鼻羊), Tengen-Yaku (点眼薬), Hyakudô-Sansho (百堂三書) u.a. Sengai erhielt später den Titel: Entsû Zenshi (円通禪師).
- 28) **Shin'etsu Kôchu** (心越興儔), Sôtô-Schule, ein chinesischer Mönch aus Hangchou. Er wurde 1642 geboren und kam 1677 nach Nagasaki. Auf Wunsch des Daimyo Mito Mitsukuni

- (水戸光圀) kam er nach Mito und erbaute dort das Kloster Gionji. Seine Zenlehre war unter dem Ausdruck Shin'etsuha bekannt und hatte viele Anhänger. Er war ein vielseitiger Künstler und hat sich Dichtern, Malern und Koto-Spielern (Koto ist eine 7- oder 13-saitige Harfe) gewidmet. Er starb 1696.
- 29) **Shunso Shôju** (春叢紹珠), Rinzai-Schule. Er wurde im Jahre 1750 in Saga geboren. Zuerst wollte er ein Dichter werden, jedoch nachdem er ein Zen-Werk gelesen hatte entschloß er sich, ein Mönch zu werden, so daß er die Schüler Hakuins, wie Taikyû und Reigen aufsuchte. Zum Schluß ging er zum Meister Suiô, der ebenfalls ein Schüler Hakuins war und erhielt das geistliche Siegel von ihm. Im 73. Lebensjahre ging er zum Kloster Myôshinji. Seine Tuschbilder scheinen von dem Meister Suiô beeinflusst worden zu sein, jedoch reicht sein Können nicht an das seines Meisters Suiô heran. Es gibt aber einige Liebhaber, die von Shunsos Werken sehr beeindruckt sind und sie hoch schätzen. Vielleicht ist es darauf zurückzuführen, daß er mit einem breiten Pinsel gemalt hat. Er starb 1835.
- 30) **Sôsan Genkyô** (蘇山玄喬), Rinzai-Schule. Sôsan Genkyô wurde im Jahre 1799 in Kumamoto geboren. Als junger Mönch besuchte er verschiedene Klöster. Zuerst war er im Kloster Kenshōji (見性寺). Er lernte die Zen-Lehre von Takuju und erhielt von diesem Meister sein geistliches Siegel. In seinem letzten Lebensjahre war er in den Klöstern Enpukuji (円福寺) und in Myôshinji tätig und starb 1868 in Kyoto.
- 31) **Suiô Eiboku** (遂翁慧牧), Rinzai-Schule, geboren 1717 in Shimono (下野). Im 30. Lebensjahre wurde er Schüler und später Nachfolger Hakuins. Er wirkte, wie sein Meister, im Kloster Shôinji und starb 1789.
- 32) **Sukan Goho** (崇寛剛宝), Rinzai-Schule, war der 181. Patriarch des Klosters Nanzenji. Er starb im Jahre 1697. Sein Malstil weist viel Ähnlichkeit mit dem des Ana-Fugai auf.
- 33) **Takuan Sôhō** (沢庵宗彭), Rinzai-Schule, geboren 1573. Er übte Zen-Meditation im Kloster Daitokuji aus, kam nach längeren Zen-Übungen in verschiedenen Tempeln wieder zum Daitokuji zurück und bekleidete dort den höchsten Posten (1607). Er wurde wegen Verstoßes gegen eine Verordnung der Regierung nach Kamino-yama verbannt (1629). Nach drei Jahren wurde er frei gelassen und wurde nach

einem kurzen Aufenthalt in Kyoto vom Shôgun Iyemitsu zu sich berufen. Auf Wunsch Iyemitsus gründete Takuan das Kloster Tôkaiji zu Shinagawa im Jahre 1638. Er selbst zog sich in die Klausur desselben Klosters zurück und starb dort 1645. Seine Werke: Tôkai Yawa (東海夜話), Fudôchi Shinmyôroku (不動智神妙録), Reiro-shû (玲瓏集), Ketsujoshû (結繩集), Meian Sôsô-shû (明暗双々集), Kimo-shô (龜毛抄), Analekten, Gedichte u.a.

- 34) **Takujû Kosen** (卓洲胡僊), Rinzai-Schule. Er wurde im Jahre 1760 in der Provinz Owari geboren und verließ sein Elternhaus im 15. Lebensjahre, um die Mönchsbahn einzuschlagen. Zuerst war er im Kloster Hakurinji (白林寺) in Nagoya tätig, jedoch entschloß er sich die Zenmeister Reigen und Gazan aufzusuchen. Von dem letzteren erhielt er sein geistliches Siegel. Seine Lehre, die unter dem Namen Takujû-Lehre bekannt war, hat sich sehr verbreitet, wovon bekannte Schüler, wie Myôki Sôsaku und Sôsan Genkyô hervorgegangen sind. Wie weit er sich der Malerei gewidmet hat, ist schwer feststellbar, jedoch zeigen seine Bilder, daß er auch in der Malerei sehr bewandert war. Er starb 1833. Unter dem Zenmeister Gazan spaltete sich die Lehre Hakuins in die Inzan- und Takujû-Schule. Obwohl, wie erwähnt, nur einige Bilder von Takujû erhalten geblieben sind, sind keine Malereien von Inzan nachweisbar.
- 35) **Tôrei Enji** (東齡円慈), Rinzai-Schule, geboren in Mino im Jahre 1721. Er verließ sein Elternhaus im 17. Lebensjahre und wurde später Schüler Hakuins (1743). Er erbaute das Kloster Ryutakuji in Izu und bat den Meister Hakuin, Gründer desselben zu werden. Tôrei selbst wurde Nachfolger Hakuins in diesem Kloster. Seine letzten Lebensjahre verbrachte er im Kloster Reisenji (齡仙寺) in seiner Heimat und starb 1792. Werke: "Daruma Tara Zen-Kyô Settsûko" (達磨多羅禪經說通考), Hekigan Hyaku-soku-ben (碧巖百則弁), Shûmon Mujin Tôron (宗門無尽燈論), Kaiba-ben (快馬鞭) Goke Sanshō Yorômon (五家參禪要路門). Das Werk "Goke Sanshō Yôromon" behandelt die fünf Zen-Schulen in China (Rinzai, Sôtô, Unmon, Hôgen und Igyo) und macht auf den "Sen-cha"-Teekult der Igyo-Schule aufmerksam, welcher im Kapitel 48 des Hekiganroku unter dem Kôan "Ôtaifu Sencha" (王太伝煎茶) erläutert ist.
- 36) **Ungo Keyo** (雲居希膺), Rinzai-Schule, geboren im Jahre 1582 in Tosa. Als junger Mönch wanderte er von einem

Kloster zum anderen. Zuerst im Daitokuji, dann im Myôshinji. Er gründete einen Tempel "Kôseiiji" (高成寺) in Wakasa. Auf Wunsch des Lehnsherrn Date Tadamune wurde er der erste Meister im Zuiganji bei Matsushima. Obwohl er im Jahre 1645 zum Kloster Myôshinji berufen wurde, blieb er nur ein Jahr dort und kehrte wieder zum Kloster Zuiganji zurück, wo er im Jahre 1659 starb. Ungo (erhielt später den Titel: Daihi Enman Kokushi 大悲円満国師) war der Ansicht, daß man die Wahrheit des Zen am schnellsten durch "Nembutsu" erlangen könne, aber seine Anschauung war nicht mit dem "Nembutsu" der Jôdo-Lehre identisch. Im allgemeinen wird Ungo mit Ungo Kiyô bezeichnet, doch ist die richtige Aussprache "Ungo Keyo".

## NACHWORT

Was ist Zen-Malerei? Dies ist das Thema einer zur Zeit häufig geführten Diskussion. Der im allgemeinen bekannte Ausdruck Zen-Malerei (禅宗絵画 Zenshu Kaiga) schließt alle Bilder ein, die sich mit dem Zenthema, der Zenstimmung oder Zenlehre befassen, sogar das "Zenga" (禅画) schließt er nicht aus. Bei den Künstlern der Zenmalerei handelt es sich nicht nur um Zen-Mönche oder Zen-Meister, sondern auch um berufsmäßige Künstler. Hingegen muß der Schöpfer des Zenga stets ein Zenmeister hohen Ranges sein, von dem viele Zen-Werke nachweisbar sind.

Erwähnenswert ist, daß die Ausdrücke "Zenshu Kaiga" oder "Zenga" nicht vor der Edo-Zeit bekannt waren. Damals wurde die Zenmalerei einfach "sui-boku-ga" (水墨画 Wasser-Tusche-Bild, nämlich Tuschbild) genannt, und zwar entweder "suiboku-dôshakuga" (水墨道釈画 Figurendarstellung in Wasser-Tusche — s. Seite 30) oder "suiboku-sansuiga" (水墨山水画 Landschaftsmalerei in Wasser-Tusche — s. Seite 35). Die von den berufsmäßigen Malern geschaffenen Tuschbilder mit Zenthemen, wie die der Kano-Schule, eines Hasegawa Tôhaku oder Kaiho Yûsho, nannte man seinerzeit "Kanga" (漢画) oder "Hokuga" (北画), der Ausdruck Zenmalerei dagegen wurde nicht verwendet.

Irreführend bei dem Wort Zenga ist die Übersetzung, da Zenga auf deutsch "Zen-Bild" oder "Zen-Malerei" heißt. Das Wort Zenga ist in Japan neu und sein Begriff ist selbst bei den Japanern noch vage. Es ist deshalb schwer, eine scharfe Trennung zwischen dem allgemein bekannten Ausdruck "Zen-Malerei" und dem "Zenga" zu ziehen.

Das Zenga ist ein Aufruf zur Überwindung des Lebens durch Verinnerlichung, die auf überrationalem Lösungsweg (Subjekt-Objekt-Identität) die Erleuchtung herbeiführt. Diese Kunst erfüllt damit ein Zen-Ethos. Sie ist echtes geistiges Dokument, Zeuge eines unbeugsamen Zengeistes. Wenn die berühmten Zenmeister malten, so geschah es nicht um der Kunst willen, sondern das Bild sollte vor allem Ausdruck ihres inneren Erlebens und

ein Mittel sein, ihre Schüler auf den Weg zum "satori", zur Erleuchtung, zu weisen. Beim Zengeist geht es nicht um kontemplative Stille, sondern um gesammelte geistige Kraft, die auf den Bildern unmittelbar hervorbricht.

Besonders wichtig für das Verständnis dieser Kunst ist der Zusammenhang zwischen Schrift und Malerei. Wie die Schrift das knappste Zeichen für das Gemeinte (Vers) ist, so gelangen auch die Zenmeister mit der gleichen Tusche und dem gleichen Pinsel, mit dem sie schreiben, immer mehr zur Tuschmalerei "Zenga", worin sich Bild und Wort als Einklang kristallisieren. Eine Landschaftsmalerei ohne Vers ist deshalb kein Zenga, selbst wenn es den Anschein haben sollte, daß sie Zenstimmung übermittelt. Sie könnte wohl eine "schöne" Zen-Malerei sein. Das Zenga dagegen ist mehr als nur ästhetisch. Es ist die Einheit von Bild und Vers, in der der Weg zum "satori" blitzartig aufleuchtet. Und es ist damit große Kunst.



## ZU DEN BILDERN

In dem vorliegenden Bildmaterial sind einige Landschaftsmalereien ohne Verse enthalten. Solche Bilder gehören eigentlich nicht zur Kategorie des ZENGA. Sie werden hier aber gezeigt, um das technische Können des betreffenden Zenmönches zu veranschaulichen. Einige Kalligraphien, die eigentlich mit der Malerei nichts zu tun haben, werden hier ebenfalls gezeigt, um den Beschauer mit dem Charakter des betreffenden Zenmeisters vertraut zu machen und um einen zu scharfen Kontrast zu zwei ähnlichen Bildern zu vermeiden.

I-SHAN I-NING (一山一寧, jap.: Issan Ichinei, 1248-1317) kam 1299 nach Japan. Zuerst wirkte er im Kloster Shuzenji in Izu und später im Kenchôji. Auf Wunsch des Kaisers Gouta wurde er 1300 in das Kloster Nanzenji in Kyoto berufen. Er war nicht nur ein Zenmeister, sondern auch ein Dichter und hat viel zur Gozan-Literatur beigetragen. Zwei Bilder von ihm sind bekannt, doch könnte es sich bei den Bildern auch um chinesische Originale handeln. Die Versinschriften stammen aber fraglos von ihm.

1. Kanzan (寒山 chin.: Han-shan)

Kanzan (s. Seite 31) ist ein beliebtes Motiv in der Zen-Malerei. Hier ist der Zen-Dichter Kanzan in der traditionellen Auffassung mit einer aufgerollten Schreibrolle dargestellt. Der Maler ist nicht bekannt, obwohl dieses Bild dem Meister I-shan I-ning zugeschrieben wird. Der von diesem chinesischen Meister geschriebene Vers lautet:

Die aus den Tälern schallende Stimme erklingt  
bis zum höchsten Gipfel.  
Wenn auch das in der Rolle Gesagte dargestellt werden kann,  
bleibt der Wortsinn unaussprechbar.  
Seine Persönlichkeit ist trotz allem unvergleichbar  
auf dieser Welt.

Gezeichnet I-shan I-ning

Tusche auf Papier, 72,2×29,7 cm, Slg. Fujii, Osaka

ASHIKAGA YOSHIMUCHI (足利義持 1386-1428) war der größte Zen-Anhänger unter den Ashikaga-Shogunen. Er förderte den Zen und veranstaltete Shi-kai in verschiedenen Klöstern, woraus sich die sog. "Shi-ga-jiku"-Kunst (Gedicht-Bild-Rolle, s. Seite 30) kristallisierte. Nur zwei Bilder von seiner Hand sind bisher nachweisbar.

2. Kanzan

Hier ist Kanzan mit einer Schreibrolle dargestellt. In der unbeschriebenen Rolle Kanzans verbirgt sich eines der anmutigen Gedichte des Zen. Das im Stil des chinesischen Malers Yin-t'o lo gemalte Bild muß bestimmt das spätere Zenga beeinflusst haben. Das Bild ist von dem vierten Ashikaga-Shogun Yoshimochi gemalt, während die Aufschrift vom Zenmeister Shunsaku Zen'oku (春作 禅奥 um 1400) stammt. Sie lautet:

Auf einer Seite ein Beamter,  
auf der anderen ein Vagabund.  
In der Hand eine Rolle haltend, —  
versteht oder versteht er es nicht?

Totsu (s. Bild 7)

Kanzan-Darstellung gemalt vom  
"Ehrwürdigen" Katsujoin (勝定院—  
Beiname für Yoshimochi)  
Anschrift höflichst von  
Shunsaku Zen'oku hinzugefügt

Tusche auf Papier, 68,9×32,7 cm, Slg. Hosono, Kanagawa Prefektur

KEISHAKU — Über diesen Mönch-Maler ist nichts bekannt.  
Es sind aber zwei Bilder mit demselben Signum dieses  
Mönches nachweisbar. Nach dem Stil dürfte dieser Mönch-  
maler Anfang des 16. Jahrhunderts gelebt haben.

### 3. Glücksgott Hotei

Der immer mit großem Bauch humorvoll dargestellte Hotei wird  
hier in ernster Haltung wiedergegeben. Er trägt nicht seinen kost-  
baren Leinensack, sondern der Sack steht mit seinem Stock neben  
ihm. Die unakademische Pinselführung des unbekanntes Mönch-  
maler Anfang des 14. Jahrhunderts gelebt haben.

Tusche auf Papier, 35,1×79,8 cm; Slg. Fujita, Kyoto

KONOE NOBUTADA (近衛信尹 1565-1614), war Minister  
und gleichzeitig ein Kalligraph. Er ist bei Kunstfreunden  
unter dem Namen Sanmyakuin (三貌院) bekannt. Dieser  
brachte einen neuen Stil in die japanische Kalligraphie. Er  
zählt zu einem der "Drei Schönschreiber der Kan'ei-Ära"  
(Kan'ei Sanpitsu 寛永三筆), zu denen Hon'ami Kōetsu und  
Shōkadō Shōjo gehörten. Diese Zuordnung ist aber anachro-  
nistisch, da Sanmyakuin vor der Kan'ei-Ära (1624-1643)  
gelebt hat. Viele Bilder von seiner Hand sind nachweisbar,  
die bestimmt auf das Zenga einen Einfluß ausgeübt haben.

### 4. Tōtō-Tenjin

Ein mit dem Pinsel flott hingeworfener Tenjin ist der Gelehrte  
und Dichter Sugawara Michizane als buddhifizierter Gott, dessen

Verehrung unter Zenisten in der Yoshino-Zeit aufkam (siehe Seite  
40). Der Vers lautet:

Daß dieser Kami (ein Shinto-Gott, gemeint ist Tenjin) des  
Kitano-Schreins ein T'ang-Kostüm bekommen hat, erkennt man  
sogar am Pflaumenzweig an seinem Schmetterlingsärmel.

Dieser Vers ist ein Wortspiel. "Moratte kitano" bedeutet: man  
hat es bekommen, jedoch wird hierfür der Ortsname "Kitano"  
verwandt. Dieser Tenjin wird in der Kunst stets mit einem Pflau-  
menzweig verewigt, was aus diesem Bilde nicht ersichtlich ist.  
Vielleicht ist er deshalb ohne Pflaumenzweig, weil er hier als budd-  
hifizierter Gott erscheint.

Tusche auf Papier, 97×41 cm, Slg. Tayama, Tokyo

### 5. Bodhidharma

Ein Daruma-Bild eines großen Kalligraphen. Man erkennt deut-  
lich bei der Linienführung das geschickte Mischen von Wasser und  
Tusche. Das am unteren Rand links sichtbare Zeichen ist die  
Unterschrift des Künstlers. Der Vers lautet:

Der wesentliche Sinn der heiligen Wahrheit  
ist ausgesprochen. Der Kaiser von Liang verstand sie nicht.  
Er verließ (Bodhidharma) dort und begab sich, den  
Yangtse überquerend, auf den Berg Sung-shan.  
Was wird er im Lande seiner Eltern tun,  
nachdem er sich zurückzog?  
Gefesselt von allem Wirrwar, verfiel er der irdischen Welt.

Dieser Vers deutet auf das erste Kōan "Kakunen Mushō" (廓然  
無聖) des Hekiganroku hin. (siehe Seite 111).

Tusche auf Papier, 51,3×26,5 cm, Slg. Eda, Tokyo

TAKUAN SŌHŌ (沢庵宗彭 1573-1645) trat in das Kloster  
Daitokuji bei Kyoto ein, wo er nach längeren Zen-Übungen  
in anderen Tempeln 1607 das höchste Amt übernahm. 1639  
wurde er wegen eines Verstoßes gegen eine Regierungs-  
verordnung verbannt. Nach drei Jahren wurde er frei und  
gründete auf Wunsch des Shoguns Iemitsu das Kloster  
Tōkaiji in Shinagawa, wo er 1645 starb. Er war nicht nur  
ein Maler, sondern auch ein Meister des Teekultes und der  
Kalligraphie. Seine Malweise mit ihrer Beschänkung auf  
zarte Linien von raffinierter Eleganz ist bezeichnend für  
den großstädtisch-höfischen Geschmack des Hauptklosters

der Rinzaï-Schule, das eng mit dem Kaiserhaus verbunden war.

#### 6. Sensu Oshô

Ein Mönch Senshu Tokujo (船子徳聖) lebte im 9. Jahrhundert un-  
erkannt als Bootsmann. Man nannte ihn Ssensu Oshô, d.h. Boots-  
mann-Mönch. Als ein gelehrter Mönch, Chia-shan Shan-hui (夾  
山善会 jap. Kassan Zen'e, 805-881) ihm gegenüber in einem Boot  
mit seinem Wissen prahlte, stieß der Bootsmann ihn ins Wasser.  
Der Vers lautet:

Berge und Ströme der großen Erde  
kehren zu ihrem Ursprung zurück.  
Auf der Spitze meines Ruders  
liegt das Welt-All beschlossen.  
Ungewiß, ob jemand vorbeiginge,  
Wandte ich mich um und vernahm  
Schreie friererender Wildgänse,  
die an den Wolken zur Meerenge vorbeizogen.

Das Gespräch zwischen Bootsmann und Mönch war dieses:

Der Bootsmann: "In welchem Kloster haltet Ihr Euch auf?"

Der Mönch : "Ich halte mich in keinem Kloster auf. Niemand  
kennt den Ort, an dem ich mich aufhalte."

Der Bootsmann: "Wie sieht der Ort aus, den niemand kennt?"

Der Mönch : "So weit der Blick reicht, sehe ich nichts, das  
ihm vergleichbar wäre."

Der Bootsmann: "Wo lerntet Ihr solche Worte?"

Der Mönch : "Es ist jenseits von allem Hören und Sehen."

Der Bootsmann lachte herzlich und sagte:

"So vortrefflich Eure Philosophie auch sein mag,  
nützt sie Euch nicht mehr als der Pfosten, an  
dem Euer Esel angebunden ist. Wird eine  
Schnur von tausend Fuß Länge ins tiefe Wasser  
hineingelassen, so geschieht das, um die Tiefe  
des Abgrundes auszuloten. Schnappt nicht nach  
dem Köder, selbst wenn die Angel nur drei  
Zoll entfernt ist' (糸を垂ること千尺意深漂にあり,  
釣を離ること三寸, 子何ぞ道ざる), sondern sag es  
schnell, schnell!"

Als der Mönch im Begriff stand, seinen Mund zu öffnen, stieß der  
Bootsmann ihn mit seiner Stange ins Wasser, wodurch der Mönch  
plötzlich zum Satori kam.

Tusche auf Papier, 107,3×29 cm, Slg. Hosokawa, Tokyo

UNGO KEYÔ (雲居希膺 1582-1659) gründete nach seiner  
Lehrzeit den Tempel Koseiji in Wakasa. Auf Wunsch des  
Lehnsfürsten Date Tadamune wurde er dann erster Meister  
im Kloster Zuiganji bei Matsushima, wo er mit einer kurzen  
Unterbrechung bis zu seinem Tode blieb. Nur wenige Bilder  
von seiner Hand sind bisher bekannt.

#### 7. Wedel (Hossu 拂子)

Der Wedel (jap.: Hossu, Sanskr.: vyajana), bei der Meditation  
zum Vertreiben der Fliegen gebraucht, ist Symbol des unablässigen  
Strebens nach Erleuchtung, für das die Vertreibung böser Gedan-  
ken Voraussetzung ist. Die Aufschrift lautet:

Totsu-totsu Riki-i

"Totsu-totsu" (咄々) ist ein donnernder Ausruf, und "Riki-i" ist  
eine Abkürzung des Wortbildes "Riki-i-ke" (力闘希), welches vom  
Tee-Meister Rikyu stammt und im Geist des "Zen und Tee" seine  
Verwendung als Kakemono im Tokonoma findet. Das letzte  
fehlende Wort "ke" (希) ist abgeleitet von dem Namen des  
Meisters Ungo Keyo. "Riki-i-ke" für den Teeweg bedeutet etwa:  
Kraft zu Kraft. Wenn man sich für eine Sache einsetzt und mit  
ihr zum Ziel kommen will, so muß man sich mit einer der Sache  
innewohnenden rhythmischen Potentialität vereinigen, gleichviel,  
ob es sich um eine physische oder eine psychische Potentialität  
handelt. Eine vereinigte Kraft (Gemeinschaftskraft) ist stets  
stärker als eine einfache.

Kurz vor seinem selbstgewählten Ende nahm Rikyu seinen letzten  
Tee und schrieb einen Vers:

Das menschliche Leben siebzig Jahre,  
Riki-i-ke, Totsu!

人生七十 力闘希咄

Mit diesem edlen Schwert  
töte ich zugleich den Buddha und Patriarchen,

吾這宝劍 祖仏共殺

Tusche auf Papier, 28,9×124 cm, Slg. Brasch, Tokyo

ISSHI BUNSHU (一絲文守 1608-1646) war zuerst Schüler des  
Takuan, bei dem er später auch in dessen Verbannung Zen  
ausübte. Kaiser Gomizunô-o baute für ihn das Kloster  
Reigen-in bei Kyoto. Isshi selbst ging aber zum Kloster  
Eigenji in Ômi, wo er 1646 starb. Isshis adelige Abstam-  
mung glaubt man auch in seinen Bildern zu spüren. Trotz  
seines kurzen Lebens hat er sehr viele Werke hinterlassen.  
Sein verfeinerter Geschmack verbindet ihn mit seinem geist-

lichen Lehrer Takuan, doch bevorzugt er eine weichere Malweise, welche der Tusche zarte sowohl wie kraftvolle Wirkungen mit gleicher Virtuosität abgewinnt. Sein Themenschatz ist reicher als der anderer Meister des Zenga und weist ihn in die Nähe der übrigen Malerei Japans, von der er sich aber durch die Freiheit seines Stiles abhebt. Er ist nicht der kraftvollste, wohl aber der feinste Maler des Zenga.

#### 8. Herbstlandschaft

Pagode und Tempel auf buschigen Bergrücken vor fernen Bergen, darüber hinziehende Wildgänse. Sie deuten an, daß das wahre Leben weit hinter der Erscheinung liegt. Landschaftsbild im Stil der "Haboku" (破墨, gebrochene Tusche — siehe Seite 41) der klassischen Tuschmalerei.

Tusche auf Papier, 72,6×29 cm, Slg. Hosokawa, Tokyo

#### 9. Bodhidharma

Der erste Patriarch des Zen-Buddhismus ist hier stehend dargestellt. Man erkennt die geschickte Verwendung von Tusche und Wasser, ein ausgesprochenes Sui-boku-ga, d.h. Wasser-Tusch-Bild.

Tusche auf Papier, 50,7×108cm, Slg. Hosokawa, Tokyo

#### 10. Bodhidharma im Kreis

Bodhidharma ist hier in reduzierter Form, meditierend, mit roter Tusche dargestellt. Der Kreis, der den Bodhidharma umschließt, ist ein für den Zen typisches Symbol der Wesensart des erleuchteten Bewußtseins oder des "ursprünglichen Antlitzes vor der Geburt". Die Beschriftung des Bildes stammt von dem großen Tee-meister Kobori Enshu (小堀遠州 1579-1647), welcher Maler, Dichter, Kalligraph, Bau- und Gartenkünstler zugleich war und im Kulturleben seiner Zeit eine hohe Rolle spielte. Der Vers von Enshu lautet:

Die abgeworfene Hülle der Zikade,  
Ist sie Buddha-Sakyamuni? Ist sie Bodhidharma?  
Ist sie eine Blume? Ist sie ein Ahornblatt?

Die von der Zikade verlassene Hülle bedeutet einen Zustand, der von allen Sinnlichkeiten befreit ist. Es ist das "vollendete Nichts".

Tusche und Farbe auf Papier, 34,8×51,7 cm, Slg. Hosokawa, Tokyo

#### 11. Bodhidharma, meditierend

Der Patriarch ist hier in der üblichen Meditationshaltung des Zen dargestellt. Den Vers zu dem Bild schrieb Isshi's Lehrer Takuan. Er lautet:

Zwischen Meditation und Kôan-Lösung  
liegt keine Unterbrechung,  
Zwischen Kôan-Lösung und Meditation  
liegt Unterbrechung.  
Wer keinen Zweifel daran hegt,  
der hat die Wahrheit Buddhas erfaßt.  
Jeder, der "Sanzen" durchführt, soll über dieses  
Wort tief nachsinnen und sich in seine Gedanken vertiefen.

Sanzen (參禪) bedeutet, zum Meister gehen und die Ansichten über das Kôan darlegen, die man für des Meisters kritische Prüfung vorbereitet hat.

Tusche auf Papier, 48,1×126,4 cm, Slg. Hosokawa, Tokyo

#### 12. "Ryô-no-Daruma" (Bodhidharma auf dem Schilfrohr)

Bodhidharma erscheint hier ohne Hintergrund und ohne Bodenfläche, aber das Schilfrohr, worauf er steht, symbolisiert das Thema "Ryô no Daruma" (siehe Seite 30). Dieses Thema war seit langen Zeiten in China bekannt. Das Kloster Shao-lin in Honan besitzt ein Steindenkmal mit der Darstellung "Ryô-no-Daruma", von der viele Stein-Abklatsche vorhanden sind. Hier ist Bodhidharma interessanterweise mit einem Nimbus dargestellt, was selten vorkommt. Vgl. Nr. 22 von Fûgai.

Tusche auf Papier, 50,2×101 cm, Slg. Ozawa, Saitama Prefektur

#### 13. Buddha Sakyamuni

Das Thema "Shussan Shaka" (出山釈迦 — der aus den Bergen hervortretende Buddha) gilt als Ausdruck der sublimsten Gefühle und höchsten Gedanken in der Zen-Kunst. Hier tritt Buddha Sakyamuni im Glanz, nach dem Empfang der Erleuchtung durch langjährige Übungen, aus den Bergen wieder ins Menschenleben hervor. Das Bild stellt den Buddha dar in voller Gestalt mit erlösender Erleuchtung, wie er aus der Einsamkeit der qualvollen Meditation wieder zu den Menschen zurückkehrt.

Tusche auf Papier, Slg. Ogawa, Saitama Prefektur.

#### 14. Bambus and Stein

Das beliebte Thema ist hier in knappster Andeutung behandelt. Der Vers von Isshi selbst lautet:

Die Blätter im Wind, die Äste im Regen  
 Durchschauern das Gemüt mit Kühle.  
 Der Hausherr (Isshi) — einsam erkennend — ergibt sich dem  
 Frieden.  
 Im Innersten der Brust spürt er den rauschenden Fluß —  
 Vieles ist vergangen — doch vor dem Fenster ein Stamm Bambus!  
 Tusche auf Papier, 94,2×28,7 cm, Slg. Hosokawa, Tokyo

15. Kensu-Oshô, der krebssessende Mönch

Die durch Gemälde der chinesischen Priester-Maler der Sung-Zeit  
 berühmt gewordene Gestalt des selbstgenügsamen, heiteren Zen-  
 Weisen, der Welt und Würden entsagend als Fischer lebte und  
 sich von Krebsen ernährte. Er erlangte beim Krebsfang die Er-  
 leuchtung. Hier zeigt er voll Freude dem Mond einen gefangenen  
 Krebs.  
 Tusche auf Papier, 118,6×45,5 cm, Slg. Hosokawa, Tokyo

16. Lotos und Bachstelze

Ein Ausschnitt der diesseitigen Natur, die im Sinne des Zen zugleich  
 auch Offenbarung des Ewigen, des Einswerdens mit dem Welt-All  
 ist.  
 Tusche auf Papier, 87×34,5 cm, Slg. Hosokawa, Tokyo

17. Nanch'üan mit Katze

Das Kôan "Nan-Ch'üan tötet die Katze" ist eines der bekannten  
 Kôan, welches in allen Kôan-Sammlungen enthalten ist (Mumon-  
 kan Nr. 14, Hekiganroku Nr. 63 und Shôyoroku Nr. 9). Nan-ch'üan  
 P'u-yüan (南泉普願 jap.: Nansen Fugan, 748-834) war ein Schüler  
 Ma-tsu's. Der bekannte Meister Chao-chou, der öfters im Kôan  
 erwähnt wird, war der Schüler Nan-ch'üans. Das Bild stellt Nan-  
 ch'üan dar, wie er im Begriff ist, die Katze zu töten. Das Kôan  
 erzählt den Vorgang wie folgt:

Im Kloster des Nan-ch'üan stritten sich die Mönche der Osthalle  
 mit denen von der Westhalle um eine Katze. Der Meister ergriff  
 diese, hielt sie vor den streitenden Mönchen in die Höhe und  
 sagte: "Wenn einer von Euch etwas zur Rettung dieses armen  
 Tieres zu sagen weiß, will ich es laufen lassen, wenn ihr es  
 nicht könnt, werde ich es töten." Als keiner vortrat, um ein Wort  
 zu äußern, teilte Nan-ch'üan die Katze in zwei Teile. Kurz  
 darauf kam Chao-chou von draußen herein. Nan-ch'üan trug  
 ihm den Fall vor und fragte ihn, was er getan haben würde, um  
 die arme Katze zu retten. Ohne viele Umschweife zu machen,  
 zog Chao-chou seine Strohsandalen aus, legte sie auf seinen Kopf  
 und verließ den Raum. Nan-ch'üan sprach: "Wärst du im

richtigen Augenblick dabeigewesen, so hättest du die Katze ret-  
 ten können."

Was soll das alles bedeuten? Es ist ein bitterer Ernst um die beiden  
 handelnden Personen, Nan-ch'üan und Chao-chou. Wer das nicht  
 versteht, für den muß Zen eine reine Posse sein. Gemeint ist die  
 über Bejahung und Verneinung hinausliegende Haltung Chao-  
 chous, der selbst dem Nan-ch'üan überlegen war. Die richtige Be-  
 deutung dieses Kôan wird aber nur begreiflich, wenn man den  
 originalen Text durch und durch verarbeitet hat.

Tusche auf Papier, 105×43 cm, Slg. Brasch, Tokyo

BANKEI YÔTAKU (盤珪永琢 1622-1693), auch Eitaku ge-  
 nannt, war zuerst ein Schüler des Meisters Gudô. Später  
 ging er zu dem chinesischen Meister Dôsha in Nagasaki.  
 Bankei spielte im neuzeitlichen Zen eine wichtige Rolle,  
 und seine Anschauung über "Fusho-Zen" hatte bis zur Zeit  
 Hakuins einen großen Einfluß. Die von ihm gemalte Kreis-  
 Darstellung ist eigenartig, und es ist bis heute nicht bekannt,  
 weshalb er einen zweiteiligen Kreis dargestellt hat.

18. Enso

Die Figur stellt einen nicht geschlossenen Kreis dar (an zwei  
 Stellen getrennt). Der Vers lautet:

Dies nennt man nicht "Enso".  
 Wie könnte man es sonst nennen?  
 Wenn einer behauptet, daß es dem "Enso"  
 gleicht, so ist dies nicht zutreffend.

Das Dargestellte ist kein "Absolutes", selbst wenn es dabei den  
 Anschein hat, daß es dem "Absoluten" gleich ist. Vielleicht be-  
 deutet diese unabgeschlossene Kreisfigur das Abbrechen des  
 Kreislaufes des Daseins oder der Wiedergeburten, der im Sanskrit-  
 text "Samsâra" heißt (siehe Seite 84).

Der Hymnus "Chêng-tao-ko" (証道歌 jap.: shôdôka) des Meisters  
 Yung-chia Hsüan-chüeh (永嘉玄覺 jap.: Yôka Genkaku, 665-713)  
 singt:

Wie oft bin ich wiedergeboren,  
 Wie oft wieder gestorben!  
 Unaufhörlich und unermessbar  
 Dauerte mir mein Leben und Tod.  
 Doch, seit ich das Ungeborene blitzlings erlebte,  
 Frage ich nichts mehr nach Glück und Unglück.

Tusche auf Papier, Slg. Ryômonji, Aboshi

MANZAN DÔHAKU (卍山道白 1636-1715) war einer der größten Wiederhersteller, der sich der vor dem Verfall stehenden Sôtô-Schule annahm. Er erhielt das geistliche Siegel von Gesshu Sôko, Mönch des Klosters Daijôji, und verbrachte seine letzten Lebensjahre in einer Klausur Genkôan, wo er 1715 starb.

19. Der alte Inder

Hier ist ein merkwürdiger Mönch mit einem Weihrauchgefäß dargestellt. Manzan bezeichnet ihn mit "der alte Inder". Dieser Ausdruck deutet auf Bodhidharma hin. Aus dem Weihrauchgefäß steigt ein Hauch empor. Man sieht deutlich, daß die Technik des Meisters Manzan etwas ungeschickt ist. Der Vers lautet:

Die Haltung des alten Inders  
ist sehr merkwürdig.  
Er hebt das Weihrauchgefäß empor,  
aus dem ein Hauch zum Himmel stieg.  
Er weiß, daß die Gesinnung seines Gegners  
böses Gift in sich trägt,  
so daß sich der Hauch in Kuhmist verwandelte  
und als Rauch aufstieg.

Ehrfürchtig von Manzan niedergeschrieben.

Nach der Legende soll der Bodhidharma vergiftet worden sein. Er nahm mit Wissen das Gift zu sich. Manzan will mit dem Bild besagen, daß sich bei bösen Absichten sogar der Weihrauch in Kuhmist verwandelt und nur ein unangenehmer Rauch haften bleibt.

Tusche auf Papier, Originalbild nicht mehr vorhanden.

DAIÔ GYOKUSHU (大応玉洲 1688-1769), von dem sonst wenig bekannt ist, hinterließ nur zwei Bilder, wovon hier ein mit dem Mund gemaltes Bild gezeigt wird.

20. Kanzan-Juttoku

Die immer in der Zen-Malerei vorkommenden zwei Gestalten — Han-shan und Shih-te, die von einem Mönch Feng-kan in das Kloster Kuo-ting Ssu als Findelkinder aufgenommen wurden — sind hier in äußerst primitiver Art dargestellt. Sie wirken sogar naiv, da der Pinsel nicht mit der Hand, sondern mittels des Mundes geführt worden ist. Der Vers lautet:

Faulheit und Liederlichkeit haben nicht ihresgleichen.  
Ein Narr oder toll sind die, die nicht ihr eigenes

Bewußtsein beruhigen können.  
Die Frühlingsblüte auf dem Berg Wu-tai und  
der Mond auf dem Gipfel des Berges.  
Man erinnert sich nicht mehr, wo sie sich  
früher aufgehalten haben, —  
wo sollen sie dann gesucht werden?

Bild und Vers geschrieben mit Daio Mund.

Tusche auf Papier, 84×29 cm, Slg. Brasch, Tokyo

FÛGAI EKUN (風外慧薰), von dessen Leben wenig Sicheres zu berichten ist, war als Maler ein Anhänger seines chinesischen Zeitgenossen Shin'etsu Kôchu (1642-1696), der im Jahre 1677 nach Nagasaki kam. Sein Leben ist legendenumwoben. Man nennt ihn auch Ana-Fûgai, d.i. Fûgai aus der Höhle, weil er den Rest seines Lebens in einer zugemauerten Höhle verbracht haben soll. Er soll aber auch dort gemalt haben; tatsächlich gibt es zahlreiche Bilder von seiner Hand.

21. Selbstbildnis

Eines von mindestens drei Selbstbildnissen des Fûgai. Mit sparsamen, weichen Linienzügen ist die Gestalt angedeutet, die melancholischen Gesichtszüge bezeichnen den weltflüchtigen Asketen. Der Vers lautet:

Spiegel meines Selbst.  
In der Felsengrotte suchte ich den Freund, mit dem die Vögel  
sprechen.  
In tiefer Schlucht bläst der Wind sich mischend mit dem Ton  
des tropfenden Wassers.  
Aus dem Traum erwachend, sah ich das Einsiedlerhäuschen  
weit entfernt von jener irdischen Welt.  
Verborgen in Einsamkeit und Stille vermag man die Gefühle  
zu zügeln.

Tusche auf Papier, 80,2×30 cm, Slg. Ishida, Nara

22. Royô-no-Daruma (Bodhidharma auf dem Schilfrohr)

Als der erste Patriarch (Daruma) erkannte, daß seine Lehre vom Kaiser Wu des Liang-Reiches in China nicht verstanden wurde, überquerte er den Yangtse-Kiang auf Schilfrohren und zog in das Reich Wei. Das Gespräch des Daruma mit dem Kaiser über den Begriff der Heiligkeit ist ein wichtiges Thema des Zen (1. Kôan des Hekiganroku), an welches die sehr beliebte Darstellung erinnern soll (siehe Seite 111). Der Vers des Meisters Fûgai lautet:



Der dynamische Drache (Daruma) hat das ganze Liang-Reich belegt.  
Hätte gern nach dem Bewegungsgrund gefragt, woher der Donnersturm (die Lehre Darumas) dröhnend käme?  
Die kühle Brise auf dem Yangtse-Kiang trieb das Schilfblatt (Daruma) zum Ufer.  
Schwereelos fliegend nahte er sich dem Kloster Hsiao-lin-Sse

Tusche auf Papier, 80×33 cm, Slg. Brasch, Tokyo

23. Bodhidharma

Fūgai hat den Daruma sehr oft in dieser traditionellen Auffassung als Halbfigur gemalt. Die Aufschrift ist später von einem Mönch namens Inzan Itan (隱山惟琰 1753-1816), einem Nachfolger Hakuins, geschrieben worden. Sie lautet:

Der erste Patriarch aus dem Ostland (Indien),  
der allein auf die Lehre (Zen) hindeutete.  
Wie des Falken Klarsicht, des Adlers Auge  
Zerschmetterte ihr Glanz alle vier Himmelsrichtungen.

Tusche auf Papier, 58,7×29,5 cm, Slg. Nishimura, Tokyo

24. Der Glücksgott Hotei

Hotei ist ein legendärer chinesischer Zen-Mönch der T'ang-Zeit (618-906) mit Namen Pu-tai=Tuch-Sack, der in China bettelnd durch die Lande zog. Er verkörpert Güte und Fröhlichkeit und wird daher auch im Zenga oft dargestellt. Hotei ist auch die Inkarnation des "kommenden" Buddha Maitreya. Er heißt deshalb in China Milofu. Der Vers dazu lautet:

In dieser Welt — mit wem könnte man reden?  
Das große Glück hat noch zukünftige Gestalt!  
Weshalb belächelt man den alten Fremdling? (d.h. Hotei)  
Auf dem Wege (zur kommenden Weltperiode) gibt es  
nur diesen Menschen (d.h. den kommenden Buddha)!

Tusche auf Papier, 85×30 cm, Slg. Hosokawa, Tokyo

DAISHIN GITÔ (大心義統 1656-1730), der 273. Patriarch des Klosters Daitokuji, hinterließ viele historische Werke über die verschiedenen buddhistischen Schulen. Wieweit er sich mit dem Teekult befaßt hat, ist schwer feststellbar, doch erfreuen sich seine Bilder, die sich mit dem Thema "Tee und Zen" befassen, großer Beliebtheit.

25. Ringe und Federbürste

Symbolische Andeutung zweier Dinge im "Cha-dô" (Tee-Weg). Die Ringe sind zum Anfassen des Teekessels, und die Federbürste spielt auf das Sauberhalten des Korbes von Holzkohlenstaub an. Die zwei Verse zu dieser Malerei im Haiga-Stil lauten:

Cha-Zen (groß geschrieben)

In chinesischen Charakteren:

Die alten Weisen tranken Tee.  
Schätze jedenfalls diese Kunst  
des "Cha-Zen-Ichi-mi",  
dessen Einheit von Anfang an untrennbar ist,

In japanischem Text:

Zuerst den "Weltstaub" mit einer  
"geistigen" Bürste entfernen und  
dann die Tee-Zeremonie veranstalten.  
Wer das tut, der ist der wahre "Sukisha".

"Cha-Zen ichi-mi" bedeutet "Tee und Zen sind eines" und ist heute sprichwörtlich geworden (siehe Seite 58). "Sukisha" ist der Ausdruck für den Anhänger des Tee-Wegs. Der Begriff "sukiya" (Tee-Raum) bleibt mehr oder weniger am Tee haften. Man nennt den Chadô (Tee-Kult) selbst "sukidô" und seine Jünger "sukisha" oder "sukibito".

Tusche auf Papier, 81×27 cm, Slg. Brasch, Tokyo

HAKUIN EKAKU (白隠慧鶴 1685-1768) wurde in Hara in der Nähe von Numazu in der Provinz Suruga geboren. Schon 1699 begab er sich in den Shōinji-Tempel in seinem Heimatort und widmete sich der Seelsorge. Nach Lehr- und Reisejahren kehrte er auf Wunsch seines Vaters nach Hara zurück, um den ziemlich verfallenen Shōinji-Tempel wiederherzustellen. Dieser blieb dann seine Hauptwirkungsstätte bis zu seinem Tod im Jahre 1768, doch führte ihn sein unermüdlicher Kampf um die innere Erneuerung und um die Verbreitung des Zen immer wieder auf Reisen. Er ist der größte Lehrmeister des neuzeitlichen Zen. Als Maler schuf er sich einen unverwechselbaren persönlichen Stil von stärkster Ausdruckskraft und voll grimmigem Humor. Der Schwerpunkt seines Schaffens liegt in seiner Spätzeit, obwohl er vermutlich schon mit dreißig Jahren zu malen

begonnen hat. Seine besten Bilder malte er in den beiden letzten Jahrzehnten seines Lebens. Sogar als Holzschnitzer hat er sich versucht; Figuren des Sanjakubo, Shôki und Hotei sind erhalten. Sein reiches malerisches Lebenswerk ist sicher die bedeutendste Leistung des Zenga im 18. Jahrhundert.

#### 26. Selbstbildnis

Es gibt zahlreiche Selbstbildnisse von Hakuin. Auf diesem stellt er sich in Priestertracht mit einem langen Stab dar, mit dem er nachdrücklich die unvergleichliche Kraft der Zen-Meditation und Kôan-Übung betont. Immer wieder drängt diese Mahnung in die ihm eigene ironische Sprache, und seine kompromißlose Haltung gegenüber der Laxheit der Mönche zwingt ihn, in Selbstbildnissen über sich selbst zu schreiben:

Bei tausend Buddha, in tausend Buddha-Übungshallen unbeliebt und gehaßt von Teufelsarmeen des Teufelsbereiches.

Auf Veranlassung eines Menschen veranschauliche ich den stinkenden Aussatz (醜惡の破瞎禿 — wörtlich: Blinden Haarlosen, d.h. Mönch — damit meint Hakuin sich selbst) auf dem Papier.

Die weitere Aufschrift ist später von seinem Schüler Torei hineinkomponiert worden.

Tusche auf Papier, 131×56 cm, Slg. Tempel Shôinji, Hara

#### 27. Selbstbildnis

Hier gibt Hakuin sich in Meditationshaltung, in einen Kreis eingeschlossen, wieder. Wie fast auf alle Selbstbildnisse schreibt er auf dieses den an ihn selbst gerichteten Vers:

Bei tausend Buddha, in tausend Buddha-Übungshallen unbeliebt und gehaßt von Teufelsarmeen des Teufelsbereiches.

Niederschlagen sollen werden die Ketzer, die Anhänger des gegenwärtigen "Mokusho-Zen" (黙照の邪党 — siehe Seite 7)! Getötet werden sollen alle blinden Mönche des modernen "Fusho-Zen" (Danmu no Kasso 断無の瞎僧). Diesen häßlichen Aussatz!! Ich entblöße mich in meiner Häßlichkeit noch mehr und umso stärker!

Ende November 1764. Der Alte unter dem Sâla-Baum.

Dieser Vers ist anscheinend gegen die Mönche gerichtet, die den von Bankei ins Leben gerufenen Fusho-Zen (siehe Seite 83) falsch verstanden oder falsch ausgelegt haben. Der Ausdruck "danmu no kasso" soll heißen: die blinden Mönche der Fushozen-Anhängerschaft.

Tusche auf Seide; 101,5×29 cm, Slg. Hosokawa, Tokyo

#### 28. Bodhidharma

Hakuin hat auf diesem Bilde des großen Patriarchen, das er wohl in seinen späteren Jahren gemalt hat (wahrscheinlich im 83. Lebensjahr), die fast dämonischen Gesichtszüge wiedergegeben, — eine grandiose Wirkung des tiefschwarzen und hellgrauen Kontrastes. Es zeigt die gereifte Meisterschaft des Greises Hakuin. Auch der im Zen eine große Rolle spielende Vers ist für das Bild treffend gewählt. Er lautet:

Unmittelbares Hindeuten auf das innere Herz (den ursprünglichen Menschen). Einblick in die eigene Natur und Erlangen der Buddhaschaft (d.h. der Erleuchtung).

Tusche auf Papier, 130×57 cm, Slg. Kloster Enpukuji, Kyoto

#### 29. Bodhidharma

Dieser Daruma, welchen Hakuin wohl in seinem 70. Lebensjahr gemalt hat, gilt in Japan als einer der "schönsten" Daruma. Ob das Bild 28 oder dieses künstlerisch höher steht, mag das Auge des Beschauers entscheiden. Der Spruch des vorhergehenden Bildes lautet hier gekürzt:

Einblick in die eigene Natur.  
Erreichung der Buddhaschaft.

Tusche auf Papier, 140,4×55,4 cm, Slg. Yamamoto, Ashiya

#### 30. Bodhidharma

Gleichfalls eine Profildarstellung des Bodhidharma, der hier in ganzer Figur auf Schilfrohr sitzend dargestellt ist. Die fließende Eleganz der souverän hingeworfenen Schriftzeichen bildet einen auffallenden Gegensatz zu der grob wirkenden Zeichnung der Figur. Der Vers lautet:

Sitzen auf Binsen und Schilf, um sich in der  
Abendkühle zu erfrischen.

Schilf und Binsen bedeutet dem Klang nach "Gut und Schlecht". Der Daruma hat die Gegensätze überwunden (siehe Seite 100).

Tusche auf Papier, 124×56 cm, Slg. Hosokawa, Tokyo

#### 31. Bodhidharma

Der Zen-Patriarch ist auf diesem mit spontaner Wucht gemalten Bilde ungewöhnlicherweise im Profil wiedergegeben. Der Vers lautet nur:

Wie man den Daruma sieht (d.h. Daruma bleibt Daruma).

Tusche auf Papier, 131×57 cm, Slg. Hosokawa, Tokyo

32. Bodhidharma mit Schuh

Eine gewaltige Darstellung Darumas, der einen Schuh in der Hand haltend sich nach Westen begibt. Der durchdringende Blick seiner Augen ergreift alle Wesen, seien sie heilig oder nicht heilig (Dies bezieht sich auf das Kōan des Hekiganroku, Kapitel 1). Die undefinierbare Rosafarbe am kahlen Vorderschädel wirkt unheimlich, was leider bei dieser Wiedergabe nicht klar zum Ausdruck gekommen ist. Der Vers lautet:

Auch die Tage, da er (Bodhidharma) noch nicht in Chin-ling (jap.: Kinryo 金陵, Sitz des Kaisers Wu des Liang-Reiches) war,  
putzte die Witwe (gemeint ist der Kaiser Wu) ihre Augenbrauen und saß wartend auf dem grünen Teppich.  
Nachdem er bereits im Kinryo-Schloß gewesen war,  
verloren die Rabenjungen ihre Mutter, und es stieg nur der kalte Rauch empor.

Dieser Vers bedeutet, daß der Kaiser Wu sehnsüchtig auf den Besuch des Bodhidharma wartete. Die Begegnung endete dann mit der Antwort des Bodhidharma: "fushiki" (不識), d.h. "ich weiß nicht". Das Wort "fushiki" spielt deshalb im Zen-Buddhismus eine wichtige Rolle und wird öfters bei der Darstellung des Bodhidharma in der Malerei verwendet (s. Bild 106). Der Sinn, daß die Rabenjungen ihre Mutter verloren haben, geht darauf zurück, daß nach chinesischer Auffassung die jungen Raben sehr an ihren Eltern hängen und schon zehn Tage nach der Geburt für die Mutter Nahrung suchen gehen. Nach diesem Vers war aber die Rabenmutter bereits tot, als die Jungen Nahrung brachten, d.h. daß ihre Bemühungen vergeblich waren.

Tusche und Farben auf Papier, 108×160 cm, Slg. Tempel Ryūkakuji, Nagano Prefektur.

33. Renchi no Kannon

Kannon im Lotusteich (Renchi no Kannon) ist eine eigene Erfindung Hakuins. Auch der schwarze Hintergrund für die helle Darstellung ist vor Hakuin nicht zu finden. Vielleicht schwebt ihm die Wirkung chinesischer Steinabreibungen (Steinabklatsche) vor. Der Vers lautet:

Die barmherzigen Augen schauen auf die Schar  
der Lebenden, das aufgehäufte Glück ist grenzenlos  
wie das Meer.

Sharajuka\* im 83. Lebensjahre

\* Shara-juka (unter dem Šala-Baum) ist Hakuins pseudonymer Name.

Kannon — als Bodhisattva geschlechtlos — wurde auch als "Göttin der Barmherzigkeit" angesehen (siehe Seite 109).

Tusche auf Papier, 135×56 cm, Slg. Hosokawa, Tokyo

34. Renchi no Kannon

Eine andere Auffassung der Kannon im Lotusteich, die Hakuin in seinem siebzigsten Lebensjahr gemalt hat. Der Vers ist der Gleiche wie auf Nr. 33, jedoch ohne Pseudonym.

Tusche auf Papier, 129,5×56 cm, Hosokawa, Tokyo

35. Renchi-no-Kannon

Dieses ist eines der wenigen farbigen Bilder Hakuins, die erhalten sind. Der Vers lautet:

Die Barmherzigkeit (Kannons) ist tief wie das Meer.  
Wem soll sie helfen, dem, der sich vom Leiden erschöpft,  
die Hinübergeburts in Amidas Paradies wünscht?  
Kannon nahm sich freie Zeit dort, wo kein menschliches  
Wesen mehr vorhanden war.

Kannon (die Göttin der Barmherzigkeit) wollte den Menschen helfen, doch alle waren schon Buddha (d.h. keine Menschen waren mehr dort, sie waren alle erleuchtet — Buddha geworden). Dies ist der Zustand des Absoluten. Das heißt: Während ihr meditiert über die Selbstnatur aller Dinge, die niemals Geburt und Tod unterworfen war, müßt ihr über die karmische Ursache der guten oder bösen Taten, über die Vergeltung von Leid und Freude, die niemals verloren gehen oder zerstört werden, meditieren.

Tusche und Farben auf Seide, 49,3×99,3 cm, Slg. Tanaka, Numazu

36. Ryūzu-no-Kannon (Drachenkopf-Kannon)

Die auf dem Drachen thronende Kannon ist eine der 33 festgelegten Erscheinungsformen des Bodhisattva Avalokiteśvara. Sie erscheint hier über den Wellen des Meeres vor drei Priestern. Der Vers ist der gleiche wie auf dem Bilde Nr. 33.

Tusche auf Papier, 132×57 cm, Slg. Kloster Shōinji, Hara

37. Gōri Kannon (Venusmuschel-Kannon)

Dieser Bodhisattva "Gōri Kannon" gehört der Gruppe der 33-Kannon (Sanjūsan Kannon 三十三観音) an. Gōri (蛤蜊), im Volksmund "Hamaguri", ist eine Art Venusmuschel. Diese Kannon werden deshalb auch Hamaguri-Kannon genannt und waren ein Lieblingsmalthema des Meisters Hakuin. Der Überlieferung nach

soll der chinesische Kaiser Wen-sung Kung-ti (文宗考帝) des T'ang-Reiches gern Muscheln gegessen haben. Eines Tages, als der Kaiser Hamaguri-Muscheln vorgesetzt bekam, fand er eine ungeöffnete Muschel darunter. Er versuchte sie zu öffnen, doch jede Bemühung war erfolglos. Der Kaiser zündete Weihrauch an und legte die Muschel vor den Altar. Als er zu beten anfing, öffnete sie sich, und es stieg eine Kannon empor. Der Kaiser erzählte dieses merkwürdige Ereignis dem Zen-Meister Wei-sing (惟政禪師). Von dieser Zeit an soll das Bildnis der Gôri-Kannon als Andachtsbild im Zen-Kloster verehrt worden sein. Der Vers lautet:

Hamaguri erscheint in Form einer Hamaguri und  
Hamaguri predigt unter ihresgleichen.

In der Gesellschaft gibt es mannigfaltige Wünsche, und man predigt, indem man sich den Wünschen und Persönlichkeiten anpaßt. Wenn man Hamaguri predigen will, muß man ebenfalls in Form einer Hamaguri erscheinen. Kannon wird auf diesem Bilde aus einer geöffneten Muschel wie Rauch emporsteigend dargestellt, umgeben von verschiedenen Meereswesen in menschlicher Gestalt, die am hinteren Teil des Kopfes mit entsprechenden Kennzeichen, wie Fisch, Krebs, Schildkröte, Tintenfisch usw., ausgestattet sind.

Tusche und leichte Farben auf Papier, 129×56 cm, Slg. Hosokawa, Tokyo

### 38. Bildnis des Ummon

Yün-mên Wên-yen (gest. 949) war einer der größten chinesischen Zen-Meister. Sein japanischer Name ist Ummon-Bun'en. Er ist der Gründer der Ummon-Schule und war durch seine Güte bekannt. Hakuin stellt diesen Meister lächelnd dar. Der Vers lautet:

Die Welt ist weit und groß; warum legen sie  
(die Mönche) ein Gewand an, wenn sie die Tempelglocke  
schlagen hören?

Dieser Vers ist dem Titel "Das Anlegen des Gewandes beim Glockenzeichen" des sechzehnten Kôans des Mumonkan entnommen, dessen Erläuterung aus Seite 104 hervorgeht. Hakuin setzt vor seine Unterschrift das Wort "Sharaju-ka" (沙羅樹下), d.h. unter dem Sala-Baum. Es kann als sein Künstlernaam angesehen werden, da er oft seine Bilder damit signiert.

Tusche auf Papier, 200,7×86,4 cm, Slg. Jôkôji, Aichi Präfektur

### 39. Bildnis des Rinzaï

Der chinesische Zen-Meister Lin-chi I-hsüan (gest. 867), japanisch Rinzaï Gigen genannt (siehe Seite 103), ist der Gründer der Rinzaï-Schule und einer der bedeutendsten Lehrer. Hakuin gab ihm auf diesem Idealportrait scheltend, mit brüllendem Mund und zornigen

Augen wieder, was zu der Vorstellung, die sich aus den Schriften dieses Mönches ergibt, sehr gut paßt. Die energische Physiognomie sowie die Kraft seiner geballten Hände sprechen alles aus, was nicht aussprechbar ist, es sei denn durch den Kraftausdruck "kwatz". Der Vers lautet:

Schlage mit der Faust, wenn du einem Gast begegnest!  
Brülle "Kwatz", wenn du einen Menschen siehst!  
Der stabile Knochenbau ist kälter als der Spätherbst.  
Schade! daß dieser Meister diese Krankheit hat!

Beim Zen werden öfters Tatsachen durch gegensätzliche Bekräftigungen hervorgehoben.

Tusche auf Papier, 200,7×86,4 cm, Slg. Jôkôji, Aichi Präfektur

### 40. Daiô Kokushi (大応國師 1235-1309)

Im japanischen Zen-Buddhismus spielen die drei Meister — Daiô Kokushi, Daitô Kokushi und Kanzan Kokushi — eine große Rolle. Später wurden diese drei Meister in der üblichen Verwendung eines ihres Namensteile zu dem Sammelbegriff ÔTÔKAN (s. Seite 12) zusammengefaßt. Einige Bilder, die diese drei Meisters jeweils einzeln oder in einem Triptychon von Hakuin darstellen, sind noch vorhanden. Das hier abgebildete Chinzo (Portrait des Zenmeisters) des Daiô Kokushi ist nicht für Ästhetiker gemalt. Es ist eine Kunst, die mit magischer Kraft ins Herz dringt, obwohl keine "schöne" Kunst, an der sich das Auge erfreut. Man kann das von Hakuin gemalte Chinzo sehr bedingt als "nicht schöne Kunst" einstufen. Das Schöne und das Nicht-Schöne sind nur die äußere Form des Dargestellten. Das Chinzo ist nicht das Bild des äußerlich sichtbaren Antlitzes, sondern vielmehr der Ausdruck des inneren Schauens eines Erleuchteten. Die Aufschrift lautet:

Der Gründer des Ogakusan (横岳山).  
Entsu-Daiô (Kokushi) Zenmeister Nanpô Jômyô

Eines der Chinzo-Bilder, welche Hakuin in seinen letzten Lebensjahren gemalt hat. Daiô Kokushi — siehe Seite 9.

Tusche und Farbe auf Papier, 132,6×57,6 cm, Slg. Kloster Zenshōji, Kyoto Präfektur

### 41. Daitô Kokushi (大燈國師 1282-1337)

Das zweite Bild eines Triptychons, welches zusammen mit den Bildern Daiô Kokushi (Bild 40) und Kanzan Kokushi das ÔTÔKAN ausmacht. In diesem Buch werden nur die genannten zwei Meister ohne Kanzan Kokushi gezeigt. Die leuchtenden Farben dieses und des vorherigen Bildes sind eine Erinnerung an die frühen farbigen Mönchsportraits (Chinzo) des Zen-Buddhismus. Leider sind die feinen Muster des Gewandes auf diesen Bildern nicht sichtbar. Die Aufschrift lautet:

Der Gründer des Klosters Daitoku-ji,  
Zenmeister Shûhō Myōcho, der große Mönch.

Tusche und Farbe auf Papier, 132,6×57,6 cm, Slg. Kloster Zenshōji,  
Kyoto Prefektur

42. Daitō Kokushi als Bettler

Der Zen-Meister Daitō Kokushi soll vor seiner Ernennung zum Zen-Meister zwanzig Jahre lang als Bettler unter der Gojō-Brücke gelebt haben. Er ist hier mit einem Strohhut auf dem Rücken, in der Hand eine Melone haltend, dargestellt. Der Vers lautet:

Die bitteren Erfahrungen des alten Meisters.  
Feierlich gedeihen sie im Strahlenglanz.  
Wer daran noch Zweifel hegt,  
der soll diesen Meister anschauen.  
Jawohl, ich komme ohne Beine, wenn du mir  
die Melone ohne Hand gibst.

Der letzte Satz bezieht sich auf die folgende Anekdote: Kaiser Godaigo ließ den Meister suchen, aber es gab nur eines, was dazu dienen konnte, ihn von den vielen anderen Bettlern zu unterscheiden: seine Leidenschaft für Zuckermelonen. Daran wurde er entdeckt. Vergleiche das nächste Bild.

Tusche auf Papier, 131×56 cm, Slg. Hosokawa, Tokyo

43. Daitō Kokushi als Bettler

Eine Variante zum Bild 42. Hakuin stellt den Meister Daitō Kokushi als Bettler mit einem Strohhut dar. Die Verse im chinesischen und japanischen Text lauten:

auf *chinesisch*:

Anteilnahme unter den Bettlergruppen,  
Anlocken mit einer Süßmelone, falls gefunden,  
lebendig fangen.

in *Hiragana (japanisch)*:

Wenn du eine Melone ohne Hände  
schälst und mir gibst, komme ich  
ohne Beine zu dir.

Tusche auf Papier, 132×56,4 cm, Slg. Hosokawa, Tokyo

44. Daitō Kokushi als Bettler

Dasselbe Thema wie bei 42/43. Der Vers lautet:

Schaue auf die hin- und hergehenden Menschen,  
Gleich den Bäumen im tiefsten Gebirge.

Dieser Spruch ist einer der dem Daitō Kokushi zugeschriebenen Verse (s. Seite 10) und bedeutet, daß die hin- und hergehenden Menschen ihn nicht vor seiner Meditation abhalten werden. Er sieht die Menschen an, wie die "unbewegten" Bäume im tiefsten Gebirge sie sehen. Sie sind für ihn nicht-existent.

Tusche und leichte Farbe auf Papier, 41×21 cm, Slg. Jōkō, Tokyo

45. Buddha Śakyamuni (Shussan Shaka)

"Shussan Shaka" (出山釈迦), ein beliebtes Thema der Zen-Malerei. Ganz "unakademisch" ist im Bild der büßende Buddha Śakyamuni, der, nach langer Qual und Öde abgezehrt, aber vom Glanz der Erleuchtung umflossen, aus den Bergen hervortritt. Das immer wieder dargestellte Thema ist eines der tiefsten für die Zen-Kunst.

Tusche auf Papier, 52,5×121 cm, Slg. Shinoda, Iida

46. Buddha Śakyamuni

Dasselbe Thema wie bei 45. Es zeigt wie der historische Buddha, der Erleuchtung teilhaftig, nach jahrelanger Askese aus den Bergen zu der Menschheit hervortritt. Die Pinselführung ist im ganzen nicht virtuos, aber in dieser scheinbaren Unvollkommenheit liegt die Harmonie in Bild und Schrift. Der kalligraphische Ton von Kraft und Fülle, der das ganze Bild durchdringt, besagt:

Schwer ist die Abenddämmerung,  
durch kalte Wolken und Schnee bedeckt.

Tusche auf Papier, 57×136 cm, Slg. Fukazawa, Mishima.

47. Buddha Śakyamuni

Dasselbe Thema wie beim Bild Nr. 45. Hakuin hat den ganzen Hintergrund schwarz gemalt. Das Bild scheint kein vollständiges zu sein, da Vers und Unterschrift fehlen. Hakuin besuchte in seinem 78. Lebensjahre verschiedene Tempel in der Umgebung von Iida, wo sein Lehrer, der Zen-Meister Shōju (正受老人), gelebt hatte. Wahrscheinlich wollte Hakuin auf diesem Bild nachträglich mit weißer Schrift seinen Vers hinzufügen, was ihm nicht gelungen ist.

Tusche auf Papier, 52×125,5 cm, Slg. Ōdaira, Nagano Prefektur

48. Bukan und sein Tiger

Der chinesische, fast legendäre Zen-Mönch Fêng-Kan (jap. Bukan), begleitet von seinem Tiger, der ihm als Reittier und als Kopfkissen diente, wenn er vor Müdigkeit ein Schläfchen hielt.

Der Vers lautet:

Namu Amida Butsu!  
Bukan im Kloster Kuo-ch'ing-sse  
ein Ausdruck des wilden Raubtiers,  
doch schaut das innere Herz befreiend  
auf das Leid des Menschen.

Tusche auf Papier, 71,4×27 cm, Slg. Hosokawa, Tokyo

49. **Vimalakirti**

Vimalakirti (japanisch Yuima Koji) war ein legendärer Jünger Buddhas, der im Zwiegespräch mit dem Bodhisattva Manjusri mit Schweigen auf die Frage nach der Nicht-Zweiheit der Wesen antwortete. Das innerste Schweigen des Yuima scheint auch das Bild Hakuins zu erfüllen. Die Bedeutung des Verses ist etwa

Nachdem alle Bodhisattva ihre Ansichten geäußert hatten, fragten sie Manjusri: Was versteht man unter dem Eintritt eines Bodhisattva in die Lehre der Nicht-Zweiheit? Manjusri erwiderte: Meine Ansicht ist die, daß man in Bezug auf alle Dinge weder sagen noch erklären, etwas weder darstellen noch erkennen kann; es steht also außerhalb jeder Diskussion. Wer das erkennt, der tritt ein in die Lehre der Nicht-Zweiheit. Dann sprach Manjusri zu Vimalakirti: Jeder von uns hat nun seine Ansicht dargelegt, und ich möchte gerne, daß auch du, o Herr, uns erklärst, wie du dir den Eintritt eines Bodhisattva in die Lehre der Nicht-Zweiheit vorstellst.

Vimalakirti sagte kein Wort und schwieg.

Manjusri lobte ihn und sprach: Richtig, richtig, ja, weder Zeichen noch Worte sind es, die uns Eingang in die Lehre der Nicht-Zweiheit verschaffen. (siehe Seite 108)

Tusche auf Papier, 53×137 cm, Slg. Hosokawa, Tokyo

50. **Hotei auf den Mond zeigend**

Für die Nichteingeweihten ist Zen nicht verständlich, und sie verlieren vollkommen den Verstand. Wenn man vom Zen spricht, so hört man oft, daß "Zen gleicht dem Greifen nach dem Mond im klaren Wasserspiegel". Der Mond im klaren Wasserspiegel ist nicht greifbar, wie die Wahrheit des Zen. Zen kann auch deshalb nicht mit Worten geschildert werden. Um aber auf die Wahrheit des Zen hinzudeuten, ist ein Mittel notwendig. Es wird deshalb von einem Finger, der nach dem Mond zeigt, gesprochen. Der Finger ist aber nicht das letzte Ziel, sondern die Wahrheit des Mondes (Zen) muß selbst erfaßt werden, und der Finger dient nur dazu, auf die Wahrheit hinzudeuten. In der Malerei wird deshalb Hotei öfters mit erhobenem Finger, ohne den Mond dargestellt. Auf diesem Bild ist eine ähnliche Darstellung zu sehen.

Der Hotei steht auf einem Sack. Der Sack symbolisiert das Enso (siehe Bild 72). Der Vers lautet:

Wenn man von Fuki spricht, so bleibt  
es doch nur ein Pflanzenname.

Fuki ist eine rhabarberähnliche Pflanze und wird als Gemüse verwendet. Es ist schwer festzustellen, was der Vers bedeuten soll. Es gibt eine Abhandlung über diesen Vers in einer Zen-Zeitschrift "Zen Culture" (No. 7, Februar 1957), jedoch geht die Bedeutung hieraus ebenfalls nicht klar hervor. Es kann sich aber nur um ein Wortspiel handeln. Fuki bedeutet dem Klange nach: "die großen reichen Leute", und es könnte möglich sein, daß Hakuin damit zum Ausdruck bringen wollte, daß es viele Reiche gibt, die nichts anderes sind als Unkraut, das überall wächst. Es bleiben aber nur die Namen, und der einzige Weg zur Wirklichkeit ist die Einkehr ins Innere, wo man allein die Wahrheit erfahren wird.

Tusche auf Papier, 95×28,5 cm, Slg. Brasch, Tokyo

51. **Der Glücksgott Hotei**

Der dickbäuchige Hotei sitzt auf seinem Sack und hebt die rechte Hand. Der Vers lautet:

Junge Leute, was ihr redet, ist alles sinnlos,  
wenn ihr nicht den Ton einer Hand hört

Anspielung auf ein Kōan des Hakuin. Klatschen kann man nur mit zwei Händen. Erst wenn der Zen-Anhänger über die logische Gegebenheit hinauskommt und das Klatschen "einer" Hand hört, ist er reif für die Erleuchtung (siehe Seite 102).

Tusche auf Papier, 93×29,3 cm, Slg. Hosokawa, Tokyo

52. **Der Einäugige**

Welche zenistische Bedeutung Hakuin durch das humorvolle Bild vermittelt, ist schwer feststellbar. Vielleicht deutet Hakuin darauf hin, daß die Blinden mehr in den Kern der Wahrheit eindringen als die gewöhnlichen Menschen mit offenen Augen. Hier stellt Hakuin einen Einäugigen und einen Blinden dar.

Der Vers lautet:

Wer ist dort, der neben mir flattert?  
Was sagst du, ich bin doch ein Einäugiger!  
Glaubst du, daß ich Angst habe vor dem,  
der nur ein Auge hat? Denn ich habe noch nicht einmal  
ein Auge, — vielleicht hast du Angst vor mir!

Tusche auf Papier, Slg. Ono, Tokyo

53. Raisan Oshô

Raisan Oshô (懶瓚和尚 chin.: Lai-tsan) war ein fauler chinesischer Zen-Mönch, der am liebsten Süßkartoffeln auf einem Kuhmistfeuer briet. Sein eigentlicher Name ist Minsan (明瓚 chin.: Ming-tsan), und wegen seiner Faulheit wurde er Raisan genannt, d.h. der faule "san". So fand ihn auch der Gesandte, der ihn zu dem T'ang-Kaiser Tê-tzung (德宗) bringen sollte. Der Gesandte sagte zu ihm: "Wische erst deine Nase ab!" Doch der Mönch erwiderte, er sei ein einfacher Mensch und sähe nicht ein, warum er das tun solle. Der Spruch zu der humorvollen Darstellung lautet:

Der Mistrauch zieht in den Palast.

Tusche auf Papier, 71,4×27 cm, Slg. Hosokawa, Tokyo

54. Brücke mit Blinden

Ein ähnliches Thema wie Nr. 55, im Haiga-Stil gemalt. Drei Blinde, die sich auf einem runden Balken über den Abgrund tasten. Eine zynische Anspielung Hakuins, der auf die tiefsinnige Bedeutung dieses Bildes hinweist. Der Vers lautet:

Für das Leben im Alter möge Vorbild sein.  
das Tasten der Blinden, die eine Brücke überqueren.

Hakuin versucht damit zum Ausdruck zu bringen, daß die Erleuchtung allein nicht das Letzte ist. Die unermüdliche Übung nach der Erleuchtung ist ausschlaggebend.

Tusche auf Papier, 21×74 cm, Slg. Hosokawa, Tokyo

55. Landschaft mit Steg

Den Steg "mama-no-tsukihashi", Symbol des Lebens, das es zu überwinden gilt, hat Hakuin öfters gemalt. Als einsamer Pilger auf einer Balkenbrücke einen Abgrund überschreiten heißt: die Schwierigkeiten des Lebens überwinden. Das Leben selbst besteht, wie der zusammengesetzte Steg, aus vielen Schwierigkeiten, und nur derjenige, der reinen Herzens ist, kann weiterschreiten. Woher kommt der Pilger und wohin geht er? Wer das erkannt hat, dem ist das Herz (Bewußtsein) befreit. Und nicht nur das, wer den wahrsten Sinn des Steges "mama-no-tsukihashi" erfaßt hat, dem gönnt die Freude des Lebens! Gewinne die Überzeugung, daß es den Weg des Menschenlebens, ohne von ihm herabzufallen, zurückzulegen gilt! Der Vers lautet:

Man sollte einen schmalen Steg über alle Menschen  
der Welt bauen, damit nur der sie überschreiten kann,  
der auf die Reinheit seines Inneren bedacht ist.

Tusche auf Papier, 118,6×52,3 cm, Slg. Hosokawa, Tokyo

56. Landschaft

Ein Landschaftsbild im Nanga-Stil. Das idyllische Häuslein steht hinter einem Baum und Bambusbüschen. In der Ferne ein Mond über den Bergen. Der Vers lautet:

Im Häuslein hinter dem Kieferbaum  
brüht den Tee des Meisters Chao-chou.  
Dem Mond über den Bergen  
hängt der Bohnenkuchen an des Meisters Yün-mên.

Dieser Vers ist eine Verbindung der zwei Kôan von Chao-chou (jap.: Jôshu) und Yün-mên (jap.: Ummon). Das erste Kôan bezieht sich auf das Gespräch zwischen dem Meister Chao-chou und zwei Mönchen (aus Jôshu-roku 趙州錄):

Der Meister fragte den einen der Neuankömmlinge:

"Bist du schon mal hier gewesen?"

Der Mönch antwortete: "Ich war noch nicht hier!"

Der Meister hierauf: "Trink eine Schale Tee!"

Dann wandte er sich an den Anderen:

"Bist du schon mal hier gewesen?"

Der antwortete: "Ich war hier!"

Und der Meister rief: "Trink eine Schale Tee!"

Der Inju (院主 amtsführende Mönch des Klosters) fragte danach:

"Meister, Ihr habt dem noch nicht hier gewesenem Mönch  
eine Schale Tee angeboten, und dann auch dem bereits  
Hiergewesenen. Warum wohl?"

Der Meister rief: "Oh, Amtsvorsteher!"

Der Inju erwiderte: "Ja, Meister!"

Und Chao-chou sprach: "Trink eine Schale Tee!"

Das zweite Kôan (77. Kapitel des Hekiganroku) bezieht sich auch auf ein Zwiegespräch zwischen dem Meister Yün-mên und einem Mönch:

Der Mönch fragte:

"Was ist die Erklärung dafür, über Buddha und Patriarchen  
erhaben zu sein?"

Meister Yün-mên antwortete:

"Es ist ein mit Mohn bestreuter Bohnenkuchen".

In allen solchen Fragestellungen und Antworten (Mondô 問答) liegt der "Trick" des Zen. Durch diese scheinbar unsinnige Aufforderung treibt uns Zen in eine Verlegenheit, aus der wir uns, so erwartet man, mit der Zeit herauswinden werden. Die Befreiung davon bedeutet "satori".

Das Schlürfen einer Schale Tee oder das Nehmen eines Bohnenkuchens sind keine gleichgültigen Angelegenheiten, sondern voll ernster Konsequenzen.

Tusche auf Papier, 27,3×48,4 cm, Slg. Sashida, Tokyo



57. Saigyô Hôshi

Saigyô Hôshi (西行法師 1118-1190), ein japanischer Wanderpriester und Dichter, verschwindet hier unter seinem riesigen Pilgerhut. Die ruhevollere, sehr poetische Darstellung im knappen Haiga-Stil füllt nur die rechte Ecke des Bildfeldes. Der leere Bildraum ist mit sicher verteilten Zeichen in Hirakana-Silbenschrift gefüllt. Sie lauten nur: "Hi-sa-ni-he-te". Dieser Vers ist ein Teil eines von Saigyô Hôshi verfaßten Waka-Gedichtes über den Kaiser Sutoku (崇徳天皇 1119-1164). Der vollständige Vers lautet:

Wie bald vergeht die Welt nach mir!  
Trauere dem alten Kieferbaum nach!  
Hab' keine Menschenseele,  
nach der ich mich sehnen könnte.

Der Kaiser Sutoku war Mönch geworden, doch wurde er wegen seiner eigenartigen Auffassung des buddhistischen Sutras "Gobu Daijôkyo" (五部大乗經) vom Kaiser Goshirakawa gemieden. Er zog sich deshalb als Eremit auf die Insel Shikoku zurück, da er glaubte, daß er von Gott bestraft worden sei und Buße tun müsse. Dort lief er in völlig ungepflegtem Zustand herum, ohne sich die Nägel zu schneiden. Mit der Zeit wurde er von den Bewohnern als Teufel angesehen und nahm ein tragisches Ende. Als Saigyô Hôshi erfuhr, wo der Kaiser Sutoku lebte, und ihn besuchen wollte, war dieser schon tot. Daraufhin verfaßte er den Waka-Aufsatz "hi-sa-ni-he-te" auf ihn. Für Kaiser Sutoku steht heute in Shikoku (Sanuki) ein Schrein, der unter dem Namen "Hakuho-gu" (白峯宮) bekannt ist.

Tusche auf Papier, 22×42,2 cm, Slg. Ôkawa, Numazu

58. Schilf und Sandale

Symbolische Andeutung zweier Ereignisse im Leben Bodhidharmas. Das Schilf spielt auf die Überschreitung des Yang-tse an (Vergl. Nr. 22), die Sandale auf die Legende, daß Bodhidharma auf dem Weg nach dem Westen, wo er starb, eine seiner Sandalen zurückgelassen habe. Der Vers lautet:

Der Pirol schreit neben der Sandale "kyôkyôji".

Der Ruf des Vogels "kyôkyôji" in chinesischen Schriftzeichen (仰々子) ist zugleich sein Name, d.h. Pirol.

Tusche auf Papier, 112,5×28 cm, Slg. Yamamoto, Shimizu

59. Orchidee

Zu diesem Bild im Haiga-Stil schrieb Hakuin ein richtiges Haiku (Epigramm) über das Thema der Bergbiene und der Orchidee. Es lautet:

Die Bergbiene paßt selbst ihre Gestalt den Blüten  
der Orchis an.

Tusche auf Papier, 57×30,3 cm, Slg. Hosokawa, Tokyo

60. Tonmörser und Zaunkönig

Mörser und Reibkeule werden in der Klosterküche zum Reiben des Sesam gebraucht. Auf der Reibkeule sitzt ein Zaunkönig. Zum Haiga-Stil paßt auch gut der knappe Vers:

Selbst wenn er einer Nachtigall ähnelt,  
ist er ein Zaunkönig.

Tusche auf Papier, 33×51,2 cm, Slg. Sato, Shimizu

61. Schilf und Sandale

Parodistische Darstellung des gleichen Themas wie auf Bild. Nr. 58. Eine Harmonie von Schrift und Bild. Der Vers lautet:

Auch das ist der auf Schilfrohren (den Yangtse-kiang)  
überquerende Bodhidharma.

Tusche auf Papier, 53×37 cm, Slg. Yoshizawa, Iida

62. Reisstampfer

Das Bild weist auf Hui-nêng, den sechsten Patriarchen des Zen in China, der acht Monate in der Reisscheune eines Klosters arbeitete und sich dabei heimlich im Zen übte. Der Vers lautet:

Da er doch nach Ôtsu und Naraya kam,  
hat er gelernt, wie man Reis stampft.

Der Ortsname "Naraya" ist bisher ungeklärt.

Tusche auf Papier, 41×49 cm, Slg. Tanaka, Numazu

63. Miniaturlandschaft "Bonseki"

Im Haiga-Stil ist eine Miniaturlandschaft geschickt wiedergegeben. Die beliebten Zwergbäume im Topf werden in Japan mit Bonsai bezeichnet, und die überwiegend mit Steinen dekorierten Miniaturlandschaften heißen Bonseki 盆石. Hakuin stellt die "Kleintopf-kunst" mit einem sarkastischen Vers dar. Er lautet:

Gehen die "Bonsai" nach dem Ishiyama-Tempel zum Beten?

Es ist ein Wortspiel. Unter dem Ausdruck Bonsai verbingt sich nämlich das Wort Bonsan, d.h. Bonzen oder Priester, dessen Erklärung aus Seite 99 hervorgeht.

Für den gewöhnlichen Verstand steht dieser Vers im Widerspruch mit dem allgemeinen Gesetz moralischen Lebens, aber gerade

darin liegt Wahrheit und Leben des Zen. Zen ist nachdrücklich gegen alles religiöse Haften an der hergebrachten Form, und es ist gleichgültig, ob die Priester (Bonsan) in den Tempel oder anderswo hingehen, solange ihr Geist an die innerste Reinheit und Güte glaubt und ihre gesamte Lebenshaltung damit in vollkommenem Einklang steht.

Tusche auf Papier, 40,1×52 cm, Slg. Nohara, Iida

#### 64. Kerzenständer

Der Vers (in chinesischer Schrift) zu diesem Haiga besagt:

Je öfter man den Docht beschneidet, desto mehr  
nimmt die Helligkeit des Lichtes zu.  
Je weiter man sich von der Kerze entfernt,  
desto mehr verdunkelt das Herz die Helle des Lichts.

Die Phänomene des Lichtes und der Dunkelheit wechseln miteinander ab, aber die Natur bleibt unverändert. Genau so verhält es sich mit dem Geist des Buddha und den lebenden Wesen. Das Universalbewußtsein allein ist der Buddha. Es gibt keinen Unterschied zwischen dem Buddha und den lebendigen Wesen, aber die lebenden Wesen sind an die Form gebunden und suchen außerhalb nach der Buddhaheit. Indem sie eifrig danach forschen, erreichen sie gerade das Gegenteil, sie verlieren. Vielleicht deutet Hakuin auf das 28. Kōan des Mumonkan hin. Dieses Kōan, betitelt: "Lung-t'angs Ruhm klingt fort", besagt:

Einstmals wurde es Nacht, während Tê-shan (徳山宣鑑 jap.: Tokusan 780-865) den Lung-t'an (竜潭崇信 jap.: Ryōtan) befragte. Lung-t'an sprach: "Die Nacht bricht herein. Warum gehst du nicht herab und verläßt mich?" Darauf verbeugte sich Tê-shan höflich, hob den Bambusvorhang und ging hinaus. Als er die Dunkelheit draußen wahrte, kehrte er um und sprach: "Draußen ist es finster". Lung-t'an zündete eine Fackel an und gab sie ihm. Tê-shan griff danach, um sie zu nehmen. Da blies Lung-t'an sie aus. Tê-shan kam darüber plötzlich zur Einsicht. Sogleich verbeugte er sich. Lung-t'an sprach: "Was für einen Weg schaust du?" Tê-shan sprach: "Von heute ab zweifle ich nicht mehr an dem welterhebenden Wort des Altmeisters (Nan-ch'uean)". Am folgenden Tag stieg Lung-t'an auf den erhöhten Sitz (in der Ch'ang-Halle) und sprach: "Unter diesen (vielen Schülern) ist jener Bursche. Dein Zahn (Tê-shan) ist wie das Schwert, dein Mund ist wie ein Rundbrett. Wirst du mit dem Stock geschlagen, du wendest dein Haupt nicht. Du, der du einem einsamen Berggipfel gleichst, wirst einst den Weg aufrichten (=die Buddhalehre zur Blüte bringen)". Tê-shan nahm darauf das Kommentarwerk, steckte es vor der Ch'an-Halle in Brand,

wies mit der Hand darauf und sprach: "Wenn einer auch alle dunklen Erklärungen ergründete, es wäre wie ein Härlein, ins große All gestreut. Wenn einer auch alle großen Erlebnisse der Welt erführe, es wäre wie ein Wassertröpflein, ins Weltmeer gegossen". So sprechend, verbrannte er den Sutrenkommentar. Darauf verbeugte er sich höflich.

H. Dumoulin: Das Wu-Mên-Kuan

Tusche auf Papier, 123×28,6 cm, Slg. Tanaka, Numazu

#### 65. Sankyo Rôjin (三教老人)

Das Bild ist betitelt "Sankyo Rôjin" (三教老人 chin.: San-chiao Lao-jên). Sankyo Rôjin war ein chinesischer Zen-Mönch, der die Einleitung zu der bekannten Kōan-Sammlung "Pi-yen lu" (jap.: Hekiganroku, herausgegeben 1304) geschrieben hat. Wenn man seinen Namen übersetzt, so bedeutet er etwa: ein Greis der Drei-Lehre. Hakuin symbolisiert wahrscheinlich damit die "Dreiheit der Lehre" (sankyo itchi 三教一致 d.h. die Einheit von Buddhismus, Konfuzianismus und Taoismus — siehe Seite 23). Der Gefühlsausdruck Hakuins, der in seiner Malerei zum Durchbruch kam, war eine der stärksten Möglichkeiten der Vermittlung dieser Lehre, indem er drei Gesichter als ein Antlitz veranschaulichte. Die zwei Profile stellen Konfuzius und Laotse dar, während der Kopf den Buddha versinnbildlicht. Es ist dies in der japanischen Kunst durchaus eine neue Stilrichtung, die vor Hakuin nicht vorhanden war, ein ausgesprochener Ausdruck des modernen Surrealismus. Der Vers lautet:

Wenn die drei alten Meister beginnen zu lehren,  
dann verschwindet sogleich die Wahrheit.  
Wenn man nicht lehrt und lernt, so erkennt man  
die Göttlichkeit im Zusammensein an.

Tusche auf Papier, 54×108 cm, Slg. Watanabe, Mishima

#### 66. Bodhidharma

Die kühne Umrißlinie stellt in Art einer Chiffre Bodhidharma dar, der vor der Wand meditiert. Hakuin, der geübte Kalligraph, hat ihn mit einem schwungvollen Pinselstrich im Stil des "Ippitsuga" (siehe Seite 95) wiedergegeben. Der Vers lautet:

Auch das ist der auf die Wand starrende Großmeister  
Bodhidharma (Daruma-Daishi).

Tusche auf Papier, 73,5×25 cm, Slg. Satô, Shimizu

#### 67. Eisenkeule

Fast wie eine Kalligraphie ist eine Eisenkeule mit einem Pinsel-

strich wiedergegeben. Es ist ein prachtvolles Beispiel für das sogenannte Ippitsuga. Es ist nicht mehr gemalt, sondern hingeschrieben. Ein japanisches Sprichwort:

Oni ni Kanabô,

d.h. dem Teufel eine Eisenkeule, was so viel heißt wie die Kraft verdoppeln. Der Vers lautet:

Wer diese Eisenkeule fürchtet, der kann  
ins Paradies.

Tusche auf Papier, 29,1×128,8 cm, Slg. Hosokawa, Tokyo

68. Hitomaro (im Volksmund: Hitomaru)

Der Dichter Kakimoto Hitomaro (ca. 662-709) ist hier, in der Hand einen Pinsel haltend, dargestellt. Die ganze Gestalt besteht aus den Schriftzeichen seines Gedichtes. Was wir über sein Leben wissen, ist wenig. Er scheint nicht von hoher Abkunft gewesen zu sein und hat als einfacher Hofbeamter erst dem Prinzen Kusakabe, dann dem Prinzen Takechi gedient, denen er nach ihrem frühen Tode ein Trauergedicht widmete. Später stand er im Dienste des Kaisers. Das schönste von seinen Gedichten ist eine Elegie auf seine tote Geliebte (Frau). Der rechte Vers lautet:

Er ist ein Myojin (buddhifizierter Shinto-Gott) des Tanka-Gedichtes.

Was für eine Inkarnation ist er?

Er ist kein Bodhisattva.

Ist er ein Buddha oder ein Kami (Landesgott)?

Bisher war er ein Morgennebel in Akashi-no-Ura.

Dort gib's Inseln, dort gib's Schiffe.

Nur dieser Mensch ist nicht da.

Der andere Vers auf der linken Seite besagt:

Das Feuer kam bis Kakimoto, jedoch,  
wenn das Wort Akashi ausgesprochen wird,  
so hält das Feuer an.

Das ist ein Wortspiel. Der Name Kakimoto steht für den Familiennamen des Dichters. "Hier hält das Feuer an" wird auf japanisch ausgesprochen: koko ni hi-tomaru, d.h. hier ist Hitomaro. Die Schriftzeichen, die die Gestalt Hitomaros bilden, sind ein von ihm verfaßtes Kurzgedicht mit folgendem Wortlaut:

Schade, daß die nach den Inseln fahrenden Schiffe  
im Morgennebel am Akashi-no-Ura verschwinden!

Akashi-no-Ura ist der Name eines Ortes, wo sich der Hitomaro-Schrein befindet. Hakuin malte solche Bilder als "O-Fuda", Papier-Amulette, gegen Feuersnot, freilich nicht als Orakel oder aus Aber-

glauben. Sie dienen nur als Vorsichtsmaßregeln, ähnlich wie der Schutzheilige Florian gegen Feuersnot.

Tusche auf Papier, 54×63 cm, Slg. Handa, Takasaki

69. Langusten

Dieses Bild ist eine Warnung für Vielfraße und Herumtreiber. Hakuin stellt eine Languste mit ein paar Strichen dar und schreibt dazu einen Vers:

Wenn du so lange leben willst,  
bis dein Bart lang wächst und  
der Rücken gebogen ist, so esse mäßig  
und versuche, allein zu schlafen.

Hier wird man an das Zwiegespräch in einem Werk der Zen-Literatur erinnert:

Ein Mönch: "Gibt es einen bestimmten Weg, den man im Tao beschreiten kann?"

Der Meister: "Ja, es gibt einen".

Der Mönch: "Und worin besteht er?"

Der Meister: "Wenn man Hunger verspürt, ißt man. Wenn man müde ist, schläft man."

Der Mönch: "Das tun doch alle anderen Leute auch. Ist ihr Weg denn derselbe wie Eurer?"

Der Meister: "Es ist nicht derselbe."

Der Mönch: "Wieso nicht?"

Der Meister: "Wenn sie essen, so essen sie nicht nur, sondern sie hegen alle möglichen Vorstellungen. Wenn sie schlafen, so schlafen sie nicht nur, sondern lassen unzähligen überflüssigen Gedanken freien Lauf. Dies ist der Grund, warum ihr Weg nicht mein Weg ist."

Tusche auf Papier, 56,4×75,9 cm, Slg. Uematsu, Hara

70. Kalligraphie "Momiji" (Ahorn)

Eine flotthingeschriebene Kalligraphie in hellen und dunklen Nuancen. Sie heißt:

Die im tiefen Berge  
angehäuft Ahornblätter,  
kaum sind sie getrocknet,  
beginnt der Regen des Spätherbstes.

Die zwei kräftigen Groß-Zeichen sind der Ausdruck für "rote Blätter", nämlich Ahornblätter.

Tusche auf Papier, 57×94 cm, Slg. Kubota, Iida

#### 71. Sanjakubo

Sanjakubo (三尺坊), ein buddhifizierter Kami (Landesgott), ist ein Schutzpatron der Präfektur Echigo. Nach dem Sutra "Saddharma-pundarika" (jap.: Hokekyo) sind alle Wesen ein und dasselbe, und es identifiziert damit die altjapanischen Kami, die bereits zum Buddha-Gesetz in eine Beziehung getreten waren, als Erscheinungsformen Buddhas, d.h. Gongen 権現. Sanjakubo ist deshalb ein volkstümlicher Name für Akiba-Gongen (秋葉権現), und er erscheint hier in Gestalt eines Fudô-Myô-Ô, als schrecklicher Gott der strafenden Weisheit. Der Glaube an Fudô war in der Yoshino-Zeit (1336-1392) sehr verbreitet, und die Fudô-Bilder nahmen sogar einen Ehrenplatz in den Zen-Klöstern ein (siehe Seite 15), obwohl Fudô eine Erscheinungsform des Buddha Vairocana (jap.: Dainichi Nyorai) ist und zur Shingon-Schule gehört. Hakuin stellt den Sanjakubo auf einem Fuchs dar, der von einer Wolke getragen wird. Hinter ihn züngelt die Flamme empor, die alles Unrecht verzehrt. Die Lotusblume, die sich auf dem Kopf befindet, weist auf die älteste Darstellung des Fudô hin. Der Vers lautet:

Tagtäglich begleitet von tausenden Feuermysterien "goma",  
erscheint er zugleich in strahlender Verklärung als Dharma-  
kaya (jap.: Hosshin 法身, d.h. Buddhaleib), beglückt er die  
Schar der Lebenden bis in die Grenzenlosigkeit. Ursprünglich  
war dieser Sanjakubo von Echigo.

Tusche auf Papier, 131,4×55,5 cm, Slg. Hosokawa, Tokyo

#### 72. Enso (Kreis-Darstellung)

Jeder Zenmeister, ganz gleich, ob er malerisches Talent hat, versucht einen Kreis auf dem Papier darzustellen. Bei Hakuin fehlt dieses auch nicht, doch konnte bisher nur ein Enso von ihm ausfindig gemacht werden. Dafür ist das Enso Hakuins grandios. Man sieht, mit welcher Kraft er dieses hervorgezaubert hat. Die Kreislinie ist mit einem vibrierenden Tuschstrich wiedergegeben. Die auf dem Wasser fließende Tusche erzeugt den Wohlklang der Tuschkunst des "sui-boku-ga" (Wasser-Tusch-Bild). Der Vers lautet:

Enshu Hamamatsu ist der Platz für guten Tee.  
Wenn man die Töchter schickt, dann nur, um  
den guten Tee zu pflücken.

Welchen Bezug dieser Vers zum Bild (Kreis-Darstellung) hat, ist nicht klar.

Tusche auf Papier, 56×46,5 cm, Slg. Hosokawa, Tokyo

#### 73. Kalligraphie "Shi"

Neben einem großen Schriftzeichen "shi" (dem Wort: sterben) fügt Hakuin einen Vers hinzu:

Wenn einer dieses durchschaut hat,  
ist er ohne Gefahr.

Die Lieblingsmetapher Hakuins "Daiji Ichiban" (大死一番 das große Sterben ist das Höchste) heißt den Tod übersteigen, von den Fesseln des Karma erlöst sein, kurz: Befreiung, Erleuchtung und ewige Seligkeit, die die Buddhaschaft bedeuten. Hier wird man an das Goethewort erinnert:

Und solange du das nicht hast,  
Dieses: Stirb und werde!  
Bist du nur ein trüber Gast  
Auf der dunklen Erde.

Tusche auf Papier, 55×43 cm, Slg. Yoshizawa, Iida

#### 74. Kalligraphie

Von Hakuins Hand gibt es eine größere Anzahl von Kalligraphien. Hier nur ein Beispiel des Typischen. Diese Kalligraphie ist in seinen letzten Lebensjahren geschrieben worden. Seine früheren kalligraphischen Werke sind fein ausgeführt (siehe Bild 70), doch sieht man hier, wie unbekümmert Hakuin mit einem breiten Pinsel die Schriften kräftig aufs Papier gebracht hat. Die Aufschrift lautet:

Das Nachsinnen in lebendiger Aktivität ist  
aber billionenmal fruchtbringender als das Nachsinnen  
im Stillen.

Dies heißt: Beschäftige dich ununterbrochen mit den Kôan, in jedem Augenblick deines Lebens! Nur in der lebendigen Aktivität kann das "satori" blitzartig aufgehen, das das Licht des ganzen Weltalls erhellt. Quietistisches Hocken des Zazen (Meditations-sitzen) und schweigendes Warten auf die Erleuchtung ist gleich einer Erschlaffung des Geistes im Nichtstun. Hakuin wählte diesen Vers aus seinem Werk "ONIAZAMI" (於仁安佐美).

Tusche auf Papier, 26×95 cm, Slg. Kaizen-ji, Iida

#### 75. Kalligraphie "Heijô-shin"

Eine der zahlreichen Kalligraphien von Hakuin. In dieser schreibt er wie folgt:

Das Bewußtsein (der Geist) des alltäglichen Lebens (heijô-shin 平常心) ist das Tao (die Wahrheit des Zen).

Die Erleuchtung kann in den Dingen des alltäglichen Lebens gefunden werden, da der Zen durchaus praktischer Natur ist. Es bezieht sich unmittelbar auf das Leben, bedarf nicht einmal des Begriffs einer Seele oder Gottes oder irgendeines anderen vermittelnden Begriffs, der den natürlichen Fluß des Lebendigen stört. Zen sucht das Leben zu ergreifen, so wie es fließt.

Im Frühling die Blüten und im Herbst der Mond,  
Im Sommer ein erfrischender Luftzug und im Winter der Schnee.

Jede Stunde des Tages ist für mich eine Stunde der Freude.

Tusche auf Papier, 26×96 cm, Slg. Okazaki, Iida

76. Kalligraphie "Mu"

Das Schriftzeichen "Mu", das Kennwort für das erste Kôan des Mumonkan. Dieses Kôan heißt "Das Hündlein des Chao-chou" oder "Das Mu des Chao-chou". Es deutet auf das über dem logischen Bereich von Bejahung und Verneinung stehende "Mu" hin. Inneres und Äußeres, Geist und Körper, das Ich und das Nicht-Ich, das Sehende und das Gesehene, das Erlebende und das Erlebte, das Individuum und das ganze Welt-All werden ein und dasselbe, alles verschmilzt im übergegensätzlichen "Nichts", in Chao-chous Mu, welches das Absolute selbst ist. Die Japaner bezeichnen deshalb die Kunst des Zen mit "Kunst des Mu".

"Das Eine umschließt Alles, und Alles taucht in das Eine.  
Das Eine ist alles, und Alles ist das Eine. Das Eine durchdringt Alles, und Alles ist in Einem. Und so ist es mit jedem Gegenstand und jedem Dasein".

So lautet die Avatamsaka-(Kegon-)Lehre. Vergleiche die Erläuterung zum Bild Nr. 101.

Tusche auf Papier, 42,2×43,6 cm, Slg. Hisamatsu, Kyoto

77. Sanskritschrift (Bonji)

Im esoterischen Buddhismus (Mantra-Schule) werden Sanskrit-Schriftzeichen für bestimmte Gottheiten benutzt. Die symbolische Darstellung durch Sanskritzeichen (Bonji) heißt in der Mantra-Schule (眞言宗) "shuji" (種子), was auf deutsch Keimschrift bedeutet. Shûji stammt vom Sanskritwort "Bija" her, und diese mystische Silbe steht für Acala (Fudô Myô), die Gottheit der strafenden Weisheit. Diese Kalligraphie zeigt Hakuins souveräne Beherrschung der Pinselführung. Aus der Kalligraphie entsteht eine Malerei.

Papier auf Tusche, 56,7×108,2 cm, Slg. Hosokawa, Tokyo

SUIÔ EBOKU (遂翁慧牧 1716-1789) wurde 1746 Schüler und später sogar Nachfolger seines Meisters Hakuin im Shôinji-Tempel in Hara. Als leidenschaftlicher Trinker schrieb er sich auch "berauschter Greis", was ebenfalls Suiô ausgesprochen wird. Als Maler war er ein Schüler Ike no Taigas (1723-1776), eines der großen Meister der sog. Literatenmalerei (Bunjinga), hat sich aber einen sehr persönlichen Stil geschaffen.

78. Tokusan (徳山 chin.: Tê-shan)

Der durch die Stockschläge bekannte Meister Tokusan ist hier trefflich dargestellt. Der Vers lautet:

Die Augen schauen nach Süd-Ost.  
Der Geist ist nach Nord-West gerichtet.

Tusche auf Papier, 128×55,5 cm, Slg. Hosokawa, Tokyo

79. Bukan (曇干 Chin.: Fêng-kan)

Ähnliche Darstellung des legendären Zen-Meisters Fêng-kan wie in Nr. 48. Hier ist aber der Tiger in natürlichen Proportionen dargestellt, und zwar sitzend, sich beleckend. Dieses Bild ergibt zusammen mit den nächsten zwei Bildern ein Triptychon. Zu allen drei Bildern hat der Meister Torei die Verse hineinkomponiert. Die Aufschrift lautet:

Auf der Höhle des T'ien-tai  
ist er eingeschlafen.  
Wieso weiß Fêng-kan, daß er  
ewig emporblickt?

Tusche auf Papier, 126,3×28 cm, Slg. Hosokawa, Tokyo

80. Juttoku

Mit ein paar Strichen ist hier der Juttoku mit seinem Attribut, dem Besen, wiedergegeben. Der Vers lautet:

Gewöhnlich hat er keinen Namen,  
jedoch wird er Juttoku genannt.

Tusche auf Papier, 126,3×28 cm, Slg. Hosokawa, Tokyo

81. Kanzan

Ein Pendant zu dem vorgenannten Bild. Kanzan wird aber oft mit seinem Attribut, der Schreibrolle, dargestellt, obwohl er hier

mit einem Stock, auf welchem sich ein Eßnapf aus dickem Bambusrohr befindet, zu sehen ist. Das Bambusrohr dient zum Einfüllen des Essens. Es symbolisiert ihn als Bettelmönch. Der Vers lautet:

Kanzan steht auf dem Felsen.  
Sein Leben hängt nur vom Bambusrohr ab.

Tusche auf Papier, 126,3×28 cm, Slg. Hosokawa, Tokyo

82. **Kyôgen Gekichiku**

Dies ist ein beliebtes Thema der Zen-Malerei. Als Hsiang-yen Chih-hsien (香巖智閑 jap.: Kyôgen Chikan, gest. um 840) eifrig mit dem Auffegen eines Bambushaines beschäftigt war, wurde er plötzlich von einem Ton zum "satori" erweckt, der von einem an seinen Bambusbesen geworfenen Stein herrührte. In geschickten Tuschnuancen ist dieser Mönch von der Rückseite, den Besen haltend, dargestellt. Der Vers lautet:

Es war kein Fremdkörper,  
der geworfen wurde.

Tusche auf Papier, 88×25,5 cm, Slg. Hosokawa, Tokyo

83. **Royô no Daruma**

Das immer vorkommende beliebte Thema (s. Seite 30). Der Vers lautet:

Keine innere Verwandtschaft nach außen,  
auch der innigste Geist kommt außer Atem.  
Der Geist ist starr wie eine Wand.  
Womit kann man die Wahrheit erlangen?

Tusche auf Papier, 116×28,5 cm, Slg. Nishimura, Tokyo

84. **Kanzan**

Im typischen "sui-boku" Stil (Wasser-Tusche). Der Vers lautet:

Totsu, totsu!  
Schwierig ist es, sich von dem Kreislauf  
des Daseins in den Drei-Weltstufen loszulösen.

Totsu (s. Bild 7). Der Kreislauf des Daseins (Sanskrit: Samsâra) ist die ununterbrochene Kette der von Augenblick zu Augenblick beständig wechselnden, durch unabsehbare Zeiten hindurch sich aneinander reihenden geistigen und körperlichen Daseinserscheinungen. Die Drei-Weltstufen oder Drei-Sphären sind Arûpa-dhatu (jap.: mushiki-kai 無色界), Rûpa-dhatu (shiki-kai 色界) und Kâma-dhatu (yoku-kai 欲界). Das bedeutet:

Arûpa-dhatu: Unkörperliche Sphäre  
Rûpa-dhatu : Feinkörperliche Sphäre  
Kâma-dhatu : Sinnensphäre

Der Sinn des genannten Verses ist dieser: Schwierig ist das Karma der Wiedergeburten zu durchschreiten und das Dunkel der Unwissenheit zu durchbrechen.

Tusche auf Papier, 106×28,5 cm, Slg. Shimada, Kôriyama

85. **Sekiri no Daruma**

Schwungvoll ist der Bodhidharma stehend dargestellt, wie er im Begriff ist, das ihm gereichte Gift einzunehmen, wobei er einen Schuh in der Hand hält. Seine Augen schauen tief den Mörder an.

Tusche auf Papier, 125×29 cm, Slg. Hosokawa, Tokyo

86. **Shussan Shaka**

Das beliebte Thema, Shussan Shaka, ist hier mit feinen Linien, im Gegensatz zu den von anderen Meistern gemalten Bildern, wiedergegeben. Augen, Mund und Gewandfalten weisen Schattierungen auf. Die gekräuselten Haare des Buddha sind fein ausgearbeitet. Der Gesamteindruck wirkt etwas kraftlos. Der Vers zu dem Bild ist von dem zeitgenössischen Meister Taikyu geschrieben worden. Er lautet:

Mit welcher Absicht ging er in die Berge?  
Seitdem er aus den Bergen hervortrat,  
war er viel sorgloser als je zuvor.  
Er wußte von früher her alles über das Heutige.  
Wenn er es auch bereute, war er von Anfang  
an ehrfurchtsvoll.

Obiges Gatha vom Meister Wu-chun Shih-fan

Aufschrift von Taikyu in Iyama 1773 hineingeschrieben.

Tusche auf Papier, 130×44,5 cm, Slg. Hosokawa, Tokyo

TÔREI ENJI (東嶺円慈 1721-1792) wurde 1743 Schüler des Hakuin. Er erbaute das Kloster Ryûtakuji in Izu und bat Hakuin, der Gründer desselben zu werden. Später wurde er dort auch der Nachfolger seines Meisters. Die letzten Lebensjahre verbrachte er in seiner Heimat in Mito im Reisenji-Tempel. Als Maler ist er mehr Kalligraph, der seine Bilder hinschreibt wie Schriftzeichen, doch ist sein

Stil kraftvoll und von unverkennbarer Persönlichkeit. Er signiert immer mit einem venusmuschel-ähnlichen Zeichen (Hamaguri) und wird daher auch Hamaguri-Ôsho (Venusmuschel-Mönch) genannt.

87. Nyô-i (Szepter)

Nyô-i ist eine Art von Szepter für den Gottesdienst. Hier ist es kalligraphisch in kühnem Schwunge des Pinsels hingeworfen. Der Vers lautet:

Alles den eigenen Wünschen gemäß erfüllend.

Tusche auf Papier, 33,4×56,6 cm, Slg. Tanaka, Numazu

88. Stock des Meisters Tê-shan

Der chinesische Zen-Meister Tê-shan Hsüan-chien (徳山宣鑑, jap.: Tokusan Senkan, 780-865) war ein Verfechter der Stockschläge zur Vorbereitung der Erleuchtung in der Meditationshalle und teilte gern Stockhiebe aus. Sein Stock zusammen mit dem brüllenden "Kwatz" des Rinzai spielt in der Rinzai-Schule eine große Rolle. Sein Lieblingssatz hieß: "Gleichgültig, was du sagst, ob du ja sagst oder nein, du wirst dennoch dreißig Schläge bekommen". Der Spruch lautet daher auch:

Da kommt der Meister Tê-shan, o weh, o weh!

Tusche auf Papier, 83,4×25,2 cm, Slg. Tanaka, Numazu

89. Jui-yen ruft "Herr"

Ein Bild, das Kôan des Mumonkan (Kapitel 12) mit drei Schriftzeichen versinnbildlichend. Die das Bild symbolisierenden drei Zeichen sind "Shu-jin-ko" (主人公, d.h. der Herr). Jui-yen Shih-yen (瑞巖師彦, jap.: Zuigan Shigen, Ende des 9. Jhdts.) rief sich jeden Tag selbst an:

"Hallo, Herr!" Und er antwortete auch selbst:

"Hier bin ich". Und er sprach zu sich selber:

"Ist dein Bewußtsein klar?"... "Ja".

Zu anderer Stunde und an einem anderen Tag:

"Wirst du nicht durch die Menschen getäuscht?"... "Nein".

Als wahrhaft Erleuchteter geht Jui-yen von der Frage, ohne an ihr zu haften, zur Antwort über, und von der Antwort wieder zur Frage, um das wahre Ich, d.h. die Buddhanatur, zu wecken. Der Vers lautet:

Schwinge das Edelschwert über dem Haupt!

Übe "Tanden" an den Fußsohlen!

Verwerfe die Drei-Welten (Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft)!

In allen zehn Richtungen hören und sehen.

Welcher Gestalt ähnelt das mikrokosmische Ich des makrokosmischen Ichs?

Laß dich nicht durch das Gesetz des Leibes und Geistes in die Irre führen!

Das Edelschwert über dem Haupt schwingen, bedeutet stets Kôan ausüben, während das Tanden an den Fußsohlen unermüdliche Meditation bedeutet. Die Drei-Welten verwerfen heißt: Du sollst dich nicht im logischen System von Zeit und Raum begrenzen, sonst verläßt du die "Absolute Gegenwart" und bist nicht mehr dein eigener "Herr".

Tusche auf Papier, 88×31 cm, Slg. Brasch, Tokyo

90. "Was ist das?"

Die Aufschrift lautet tatsächlich: "Was ist das?" Es ist schwer feststellbar, was das Bild darstellt. Handelt es sich dabei um einen Scherz des Meisters in der Art der unbeantwortbaren Fragen des Kôan, oder ist es ein Symbol für "gestaltlose Gestalt?" Fangt nur an darüber zu urteilen, und schon verfällt ihr dem Irrtum! Den Geist zum Denken gebrauchen (im gewöhnlichen Sinne des Wortes) bedeutet die Substanz lassen und sich an Formen binden. Der Buddha (oder das Universalbewußtsein) zeigt aber kein solches Haften an Formen..

Tusche auf Papier, 80,3×24,6 cm, Slg. Tanaka, Numazu

SENGAI GIBON (仙厓義梵 1750-1837) erhielt schon mit neunzehn Jahren das geistliche Siegel und wurde dann von Zenmeister Bankoku als Nachfolger in das Kloster Shôfuku-ji in Hakata (Chikuzen), dem heutigen Fukuoka, berufen. In diesem ältesten Zen-Kloster Japans blieb er bis zu seinem Lebensende. Er gilt als der zweite Hauptmeister des neuzeitlichen Zenga. Sein von befreiendem Humor und sarkastischem Witz sprühender Stil ist um einige Schattierungen "profaner" als der Hakuins. Er schreckt auch vor den ärgsten Deformierungen und Verzeichnungen nicht zurück, wenn sie zu seinen Absichten passen.



91. Kosmos

Eine symbolische Darstellung des Kosmos, wie er von der Tantra-Schule (jap.: Shingon-Schule) aufgefaßt und durch verschiedene Symbole veranschaulicht wird. Die Vorstellung des Kosmos, daß Zeit und Raum ungeheuer groß sind, war den Indern schon lange aufgegangen, und zwar durch die Intuition ihrer kosmischen Phantasie. Die zeitlosen und raumlosen Ansichten von der Struktur und der Entwicklung des Universums gehen dahin, daß der Kosmos aus einer Vielzahl von Kräften besteht, die Abwandlungen der Tätigkeit der Weltkraft sind. Die sechs Elemente, die Grundlage der gesamten materiellen Welt — Erde, Feuer, Wasser, Luft, Raum und Bewußtsein — bilden die Substanz dieses kosmischen Körpers, und die Aktionen von Körper (身 shin), Sprache (口 ko) und Geist (意 i) sind seine Funktionen. In der Tantra-Schule wurden diese Elemente durch geometrische Symbole, wie Quadrat, Dreieck, Kreis etc., versinnbildlicht. Das Quadrat steht für Erde, das Dreieck für Feuer und der Kreis für Wasser. Auch in der Aktion von Körper, Sprache und Geist kommen Magie und Symbolismus dieser Schule zum Ausdruck, welche sich besonders durch die Zauberformel "die drei Mysterien" (jap.: Sanmitsu 三密, d.h. Shin-ko-i) völlig von den anderen buddhistischen Schulen unterscheidet.

Was Sengai mit diesen drei graphischen Zeichen wirklich sagen will, ist nicht klar, jedoch steht fest, daß er damit die "Geheimlehre" der Shingon-Schule zum Ausdruck bringen will, worin sich der Vollzug der mystischen Einswerdung des Individuums mit dem All, die Vereinigung aller psychischen und physischen Kräfte des Universums widerspiegelt. Diese Idee Sengais wird auch in seinen kalligraphischen Werken deutlich.

Tusche auf Papier, 28,4×48,3 cm, Slg. Idemitsu, Tokyo

92. Zwiegespräch - Meister Ma-tsu und Pai-chang

Hier handelt es sich um ein Kōan-Bild über die Problemstellung der "fliegenden" oder "weggeflogenen" Wildgänse des Hekigan-roku (Kapitel 53). Sengai hat einige Bilder über dieses Thema gemalt. Ein Vers und der Text dieses Kōan sind bereits auf Seite 132 erwähnt. Der Vers zu diesem Bild hier lautet:

Die Wildgänse, wohin fliegen sie?  
Sie sind schon davongeflogen.  
(Hier packt der Meister Ma-tsu den Pai-chan an der Nase)  
Oh weh, Oh weh! die Nase schmerzt.  
In welchem Moment sind sie weggeflogen?

Als Ma-tsu die Nase Pai-changs verdrehte, wollte er seinen Schüler zum Absoluten Augenblick erwecken und nicht zu der augenblicklichen Betrachtung der fliegenden Wildgänse. Sie sind im "Raum"

und fliegen in der "Zeit". Wenn du sie anschaut, versetzt du dich augenblicklich in die Beziehung zum Raum, und wenn du ihren Flug beobachtest, begrenzt du dich im Rahmen der Zeit. Sobald du im System von Zeit und Raum lebst, verläßt du die Absolute Gegenwart. Das bedeutet, daß du nicht mehr ein freier, selbstordnender Geist bist, sondern ein bloßer Mensch mit logischem Denken, an die Fesseln des Karma gebunden. Aus einer solchen Existenz erwacht Satori niemals.

D.T. Suzuki: Leben aus Zen

Tusche auf Papier, 96,4×28,2 cm, Slg. Hosokawa, Tokyo

93. Kōan über "Lung-t'ans Ruhm klingt fort"

Das 28. Kōan des Mumonkan lautet "Lung-t'ans Ruhm klingt fort", und es behandelt drei Anekdoten des Meisters Tê-shan (jap.: Tokusan), nämlich Tê-shans Begegnung mit einer alten Wirtin, die Verbrennung der Kommentarwerke des Diamant-Sutra (siehe Erläuterung zum Bild Nr. 64) und die folgende Geschichte: Bevor Tê-shan zum Meister Lung-t'ang Ch'ung hsin (竜潭崇信 jap.: Ryotan Soshin, Anfang des 9. Jhdts.) kam, war er ein großer Gelehrter des Diamant-Sutras und war bekannt für den Gebrauch des Stockes. Ein Wort, das er seiner Nachwelt übermittelte, faßt das Wesen der praktischen Zen-Lehre zusammen: "Sei ungeschäftig im Denken, sei gedankenlos in der Beschäftigung". Als Tê-shan noch Vorlesungen über Diamant-Sutren hielt, erfuhr er, daß die Lehre des in Südchina verbreiteten Zen keinen Wert auf die Sutren legte. Tê-shan hielt diese sutrenfreie Zen-Schule für ketzerisch und wollte ihr einen Schlag versetzen. Er begab sich sofort nach Süden, und als er in einer kleinen Rasthütte eine Tasse und ein "Gebäck zum Mittagessen" (chin.: tien-hsin 點心) nehmen wollte, fragte die alte Wirtin, was er auf seinem Rücken trüge. Er antwortete, daß er Kommentare zu den Diamant-Sutren mit sich führe. Darauf erwiderte die Frau: Dann habe ich eine Frage. Wenn du meine Frage beantworten kannst, so werde ich dir das Essen "tien-hsin" geben, wenn du aber nicht imstande bist, mir eine befriedigende Antwort zu geben, so bleibt dir nichts anderes übrig als das Tien-hsin wo anders zu nehmen. (Tien-hsin bedeutet wörtlich: auf das Bewußtsein hindeuten.) Nun bittet Tê-shan um die Fragestellung. Die Frage der Frau war: "Im Diamant-Sutra steht geschrieben, daß das Bewußtsein weder in der Vergangenheit noch in der Gegenwart noch in der Zukunft erlangt werden kann. Wenn das stimmt, mit welchem Bewußtsein willst du das Essen (tien-hsin) nehmen, d.h. auf welches Bewußtsein führst du dich hin?"

Auf diese unerwartete Frage der alten Wirtin war Tê-shan nicht vorbereitet. Das Wort der Frau hatte ihn zutiefst erschüttert, und er mußte die ganze gelehrte Sutrenweisheit über den Haufen werfen. Der tief Berührte dachte, daß in der Nähe ein großer

Meister wohnen müsse, und fragte, wer der große Meister sei, der in der Nähe wohne. Sie sprach: "Fünf Meilen entfernt wohnt der große Meister Lung-t'ang. Darauf ging Tê-shan zu dem Meister und erzählte diesem seine völlige Niederlage.

Das Bild stellt Tê-shan dar, wie er, in der Hand eine Kerze haltend, ein Gespräch mit dem Meister Lung-t'ang führt. Der aus den genannten drei Anekdoten zusammengestellte Vers lautet:

Auf welches Bewußtsein deutet "Tien-hsin" hin,  
Vergangenheit, Gegenwart oder Zukunft?  
Ausgeblasen wurde der Papierdocht (Wachskerze).  
Das Diamant-Sutra wurde zu Asche!

Der erste Satz des Verses deutet auf die Anekdote von jener Begegnung Tê-shans mit der alten Wirtin hin. Der zweite veranschaulicht den Abschied Tê-shans vom Meister Lung-t'an, wobei der Meister die Kerze ausblies, der letzte Vers das Verbrennen der Kommentarwerke des Diamant-Sutras vor der Zen-Halle (siehe Erläuterung zum Bild Nr. 64).

Tusche auf Papier, 56,1×122,5 cm, Slg. Hosokawa, Tokyo

#### 94. Der Meditierende

Ein interessantes Pinselspiel. Mit einem breiten Pinsel ist die ganze Gestalt des Meditierenden in M-Form dargestellt. Der Vers lautet:

"Satsubutsu" (殺仏) ist besser als "Zabutsu" (坐仏).  
"Satsubutsu" bedeutet wörtlich: Buddha töten. Gemeint ist der Zustand der höchsten Erleuchtung, wo der Meditierende von niemand mehr Hilfe und Lehre zu empfangen braucht. Er ist den Buddhas und Patriarchen überlegen, und für ihn existiert kein Buddha mehr, denn er hat ihn ausgemerzt. "Zabutsu" heißt Versenkung und Buddha, und es bedeutet, daß der Meditierende noch an das "Buddha-Werden" gebunden ist und daran haftet. Er ist noch nicht völlig von allen Gedanken befreit. Er muß deshalb den Buddha (Gedanken des Buddha-Werdens) töten, um den Zustand zu erreichen, in dem es keinen Gedanken, keinen Willen irgendeiner Art gibt.

"Halte weiter fest an dem rechten Gedanken, gleite nie zurück, suche nicht einen geteilten Bewußtseinszustand! Verfahrst du auf diese Weise, wirst du zu dem Punkt gelangen, an dem du dir nicht mehr bewußt bist, ob du sitzt oder gehst. Du wirst auch nicht Kälte oder Wärme wahrnehmen, Hunger oder Durst. Ist dieser Bewußtseinszustand erreicht, dann heißt es, daß du gute Botschaft von zu Hause empfangen hast. Noch aber gib acht, daß du nicht den festen Halt deines Zustandes aufgibst! Fahre weiter fort in deiner gleichbleibenden Spannung und warte auf die Zeit, da sich Satori selbst offenbart!"

Tusche auf Papier, 89,5×27,6 cm, Slg. Hosokawa, Tokyo

#### 95. Laotse auf dem Ochsen

Nach einer Legende soll Laotse, der Ahn des Taoismus, die Hoffnung aufgegeben haben, das Land Chou zu retten, da seine Lehre dort nicht durchgedrungen war. Er entschwand nach Gi-ping (屬賓—Kaschmir), um dort den König zu bekehren, und wurde selbst zum Buddha. Diese Legende verdichtete sich mehr und mehr und fand ihren Niederschlag in einem Buch "Laotse Hua Hu King (老子化胡經), d.h. Bekehrung der Hu (Hunnen oder Inder) durch Laotse. Als er sich in seinem hohen Alter aus dem Staatsdienst in die Einsamkeit zurückzog, legte er auf Wunsch eines Freundes seine Gedanken in einer Schrift nieder, der spätere Generationen den Namen "Tao-Tê-King" (道德經 Buch vom Weg und der Tugend) gaben. Laotse war ein souveräner Geist, der die Not seiner Zeit sah und den Weg aus der Verirrung wies: in der Rückkehr zum Tao wird das Herz leer und rein; das Tê (Tugend) wirkt in der Stille, im Nicht-Tun (無為 wu-wei) wandelt sich der Mensch und wird eins mit dem Weg des Alls, dem Tao. Das Bild stellt Laotse auf einem Ochsen reitend dar, um sich nach Gi-ping zu begeben.

Der Vers lautet:

Dem "Tao" war es schwierig, das Land Chou zu retten.  
Das "Tê" vermochte nicht, die Hu (Hunnen) zu bekehren.  
P'schi!  
Der junge Ochse hat den Weg verfehlt.

Tusche auf Papier, 97×40,8 cm, Slg. Hosokawa, Tokyo

#### 96. Chotô Oshô (Wildschweinkopf-Mönch)

Chotô ist eine legendäre Figur wie Kensu-Oshô (vgl. Bild 15). Beide lebten von fleischlicher Nahrung, besonders verzehrte Chotô Oshô mit Vorliebe Wildschweinköpfe, die der Schlächter wegwurf. Daher auch sein Name. Hier ist er, mit einem Messer in der Hand und den Wildschweinkopf an einer Stange haltend, von Sengai in üblicher Art karikaturmäßig dargestellt.

Aufschrift: Wintertag des Jahres 1819  
in der ersten Zen-Grotte in Fusô.  
(Gemeint ist das Kloster Shôfukuji in Hakata, und  
Fuso heißt: Japan)

Tusche auf Papier, 116,4×38,2 cm, Slg. Hosokawa, Tokyo

#### 97. Daitô Kokushi als Bettler

Der sich so primitiv schneuzende, verwahrloste Mönch ist ebenso unbekümmert wie treffsicher hingeworfen. Man vergleiche dieses kühne Zerrbild mit Hakuins leidenschafts-glühender Fassung des

Themas (Bilder Nr. 42 und Nr. 43), um die Eigenart und Kraft der beiden Künstlerpersönlichkeiten zu begreifen. Der Vers lautet:

Wenn man das Grenztor durchschreitet,  
wird das Grenztor noch hemmender.  
Wenn man die Armut beseitigt,  
wird sie noch größer.  
Eine Schale Reis und der Rauch vom Kochen versiegt.  
Die Gojo-Brücke ist bunt wie ein gewölbter Regenbogen;  
Armut und Hunger vergingen gleichermaßen,  
Frühling erfüllt die 10.000 Familien von Chang-An.

(der Hauptstadt)

“Grenztor” bezieht sich auf das Wort “Kan” (siehe Seite 11). Der letzte Satz dieses Verses stammt aus dem Gedicht des Meisters Kanzan Kokushi. Chang-An bedeutet hier die Hauptstadt Kyoto.

Tusche auf Papier, 89,3×27,6 cm, Slg. Hosokawa, Tokyo

98. Raisan Oshō

Raisan (Vergleiche Nr. 53) sitzt vor dem Feuer und brät Kartoffeln. Der Vers lautet:

Halbaufgespießte Kartoffeln —  
es stinkt, als ob der Gestank noch zehn Jahre  
anhalten würde.

Tusche auf Papier, 86,5×25 cm, Slg. Brasch, Tokyo

99. Taikobo (太公望 chin.: T'ai-kung Wang, Anfang Chou-Dynastie)

war ein leidenschaftlicher Angler und saß täglich am Fluß I-sui (渭水), wo er unentwegt seine Angelleine hielt. Sein eigentlicher Name ist Lü-shang (呂尚 jap.: Roshō). Trotz seines ergebnislosen Fischfanges versuchte er jahrelang das Angeln fortzusetzen. Eines Tages kam ein Fürst zu ihm und bat ihn, der Bitte des Kaisers, als sein Berater in den strategischen Angelegenheiten zu fungieren, Folge zu leisten. Der Fürst sagte: “Ich trug mich schon lange mit dem Gedanken herum, dich um mich zu haben”. Daher rührt auch der Name “Taikobo”, d.h. Fürsten-Wunsch. Das Bild stellt Taikobo mit dickem Bauch am Ufer angelnd dar. Der Vers lautet:

Im Bewußtsein läßt Taikobo die Angel ins Wasser.  
Im Nichtbewußtsein fängt Konfuzius das Fabeltier “Kirin”.

Nicht-Bewußtsein, im Sinne des Zen “mushin” (無心), nennt man die Dauer einer einzelnen Bewußtseinsphase innerhalb eines Bewußtseinsprozesses und dessen einzelnen Bewußtseinsmoment, der unglaublich kurz sein soll, da man nicht an irgendeiner Erscheinungsform oder einem Objekt haftet. Der Geist ist also völlig

frei von allen sinnlichen Gedanken. Der zweite Teil des Verses deutet auf die konfuzianischen “Frühling-Herbst-Annalen” hin, worin Konfuzius zum Ausdruck bringt, daß es nicht möglich sei, daß in einer so verworrenen Welt das heilige Fabeltier Kirin erscheint. Sengai drückt mit diesem Vers aus, daß man mit einem starken Willen ein großer Krieger werden kann. Der Zustand eines Heiligen kann nur mit “mushin” erlangt werden. Mushin ist weder weltlich noch heilig, und diese Abgeschiedenheit von allem ist das, was Sengai in seinem Vers zum Ausdruck bringt, nämlich: Mushin ist der ursprüngliche Ort, wo der Buddha wohnt. Deshalb gehe rasch vorüber an einem Ort, an dem kein Buddha wohnt und dem alles Denken und Wissen, das an irdischen Dingen haftet, entspringt.

Das Thema “Taikobo” war von früher her beliebt. Viele Zen-Meister, wie Hakuin u.a., haben sich diesem Thema gewidmet.

Tusche auf Papier, 98×28 cm, Slg. Brasch, Tokyo

100. Frosch unter dem Bananenbaum

Ein typisches Haiga im Bild und im Epigramm. Ein Fröschlein ruht sich einsam schüchtern neben einem Basho, d.h. Bananenbaum, aus. Ironische Anspielung auf den großen Haiku-Meister Basho. Die lyrische Melodie singt:

Wenn es dort einen Teich gäbe,  
würde ich hineinspringen,  
damit Basho den Ton hören kann.

Tusche auf Papier, 126,5×28,3 cm, Slg. Idemitsu, Tokyo

101. Das Hündlein des Chao-chou

Das Bild stellt das erste Kōan des Mumonkan (Tor des Nicht-Tors) bildlich dar. Der erste Satz dieses Kōan beginnt: Einst fragte ein Mönch den Meister Chao-chou (jap.: Jōshu), ob auch ein Hündlein die Buddhanatur habe oder nicht. Chao-chou sprach: “Mu”. Die wörtliche Übersetzung des Mu ist Seite 113 zu entnehmen. Dieses Kōan über “Mu” ist eines der berühmtesten Kōan. Wer zum Satori gelangen will, muß es stets üben. Sengai stellt hier den Meister Chao-chou und einen Mönch, zwei Hündlein beobachtend, dar. Der Vers lautet:

Die Buddha-Natur eines Hündleins;  
Sprich nicht über dieses Mu.  
Es schwebt im Winde hin und her  
wie der Flaschenkürbis auf der Ostwand.

Die Bedeutung des Flaschenkürbis für Zen ist bereits erläutert worden (s. Seite 36). Der Vers Sengais deutet vielleicht hin auf den Ton des im Winde schwingenden und an eine Wand schlagen-

den Kürbisses. Das "Mu" ist nicht sichtbar und nicht greifbar, wie der Wind, der den Ton erzeugt — aus dem "Jōshu-roku". (趙州錄).

Tusche auf Papier, Originalbild nicht mehr vorhanden.

102. Shōki

Mit ein paar Strichen ist Shōki (鐘馗 chin.: Chung K'uei) in Eile dargestellt. Sein Schwert dient zum Austreiben von diabolischen Wesen. Er wird öfters zusammen mit Teufeln (Oni) dargestellt, was auf diesem Bild nicht der Fall ist. Hier sieht man Shōki mit einer schwarzen Kopfbedeckung und den Schaftstiefeln, ohne die man sich den Shōki nicht vorstellen kann. Der Vers lautet:

Wohin begibt sich das Gespenst?  
Lehnt es sich an das Geländer der Villa  
"Ch'en-hsiang t'ing"?

Eine ironische Anspielung auf Yang-kwei fei (楊貴妃), die Mätresse des Kaisers Hsüan-tzung (玄宗 685-762) der T'ang-Dynastie, die sich stets an das Geländer des Balkons in der Villa Ch'en-hsiang t'ing (沉香亭) lehnte und von dort aus zu dirigieren versuchte.

Tusche auf Papier, 30×24,2 cm, Slg. Ooki, Tokyo

103. Bodhidharma

Eines der Meisterwerke des Sengai, das den ersten Patriarchen grotesk, jedoch nicht ohne Würde, mit wenigen spontan hingeworfenen Tuschstrichen voller Ausdruckskraft wiedergibt. Der Vers lautet:

Auf einem Schilfblatt kam er herüber,  
Mit einer einzelnen Sandale kehrte er zurück,  
Über 10.000 Meilen von Ost nach West.  
Wenn es auch fern war, war es doch nahe.  
Der Weg ohne Laut, ohne Duft und ohne Schrift  
ist der Weg (Zen) der einen Sandale und  
des Schilfblatt-Schiffes.

Datiert: 10. Monat 1830

Tusche auf Papier, 159,6×85,5 cm, Slg. Hosokawa, Tokyo

KŌGAN GENGEI (弘岩玄貌 1748-1821) war ein Schüler Suiōs, doch erhielt er das geistliche Siegel vom Meister Sōkai, einem Schüler Hakuins. Es sind viele Bilder von der

Hand Kōgans erhalten, doch reicht sein malerisches Können nicht an Suiō oder Tōrei heran.

104. Daruma

Hier ist der Daruma mit einem Wedel, umgeben von einem Riesennimbus, dargestellt. Eigenartige Maltechnik, die zur Abstraktion führt, und andachtsvolle Stille sind Merkmale dieser Kunst. Der Vers lautet:

Die stoische Geduld beschützt Geist und Körper.

Tusche auf Papier, 95×41 cm, Slg. Kobayashi, Okayama

REIGEN ETŌ (靈源慧桃 ca. 1720-1785) war ein Schüler Hakuins, jedoch ist wenig über ihn bekannt. Es sind auch nur einige Bilder von ihm nachweisbar, die starken Einfluß seines Meisters verraten.

105. Gōri Kannon

Gōri Kannon steigt aus der Venusmuschel empor (über Gōri Kannon siehe Bild 37). Die feinen Züge, die das Bild hervorrufen, erinnern stark an die Maltechnik des Meisters Suiō. Der Vers lautet:

Wo es kein Reich (Sanskrit. Ksetra) gibt,  
erscheint sie nicht.

Das bedeutet, daß die Gōri Kannon nur dort erscheint, wo sich ihresgleichen findet.

Tusche auf Papier, 83×23,5 cm, Slg. Handa, Takasaki

JIUN SONJA (慈雲尊者 1718-1804) war einer der beliebtesten Kalligraphen. Eigentlich ist er ein Mönch der Shingon-Schule, obwohl er beim Zenmeister Daibai Zen ausübte. Jiun war in Sanskrit-Schriften bewandert und hinterließ einige Kalligraphien in Sanskritzeichen. Von seinen wenigen Bildern sind einige Daruma-Darstellungen zu nennen, die ganz im Zenga-Stil gehalten sind.

106. Daruma

Die kräftig-straffe Pinselführung kann nur von der Hand eines Kalligraphen stammen. Der im Zen bewanderte Priester der Shin-

gon-Schule, Jiun, stellt den Bodhidharma in der Art eines Schriftzeichens dar. Die zwei Schriftzeichen bedeuten:

Fushiki — d.h. "Ich weiß nicht".

Alle Unterschiede zwischen Bodhidharma und Kaiser Wu, zwischen Himmel und Erde, zwischen Heiligkeit und Nicht-Heiligkeit verschwinden im "Absoluten", und so hört hier alles Wissen auf. Deshalb heißt Bodhidharma hier "fushiki" (wörtlich: Nicht-Wissen). Vergleiche das Kōan "kakunen musho" des ersten Kapitels des Hekigan-roku (siehe Seite 111).

Tusche auf Papier, 112,5×33,3 cm, Slg. Dainichiji, Wakayama

107. Ausschnitt aus dem Bild 42

Das Gesicht des Meisters Daitō Kokushi

108. Ausschnitt aus dem Bild 67

Es wird hier gezeigt, wie man mit einem Pinsel Schwarz-weiß-Nuancen bei einer Technik des "Ippitsuga" (Ein-Pinselstrich-Bild) erzielt.