Die Dimension der Zeit in der Kunst Ostasiens

Autor(en): **Seckel, Dietrich**

Objekttyp: **Article**

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

Band (Jahr): **32 (1978)**

Heft 1

PDF erstellt am: **02.06.2024**

Persistenter Link: https://doi.org/10.5169/seals-146515

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Inhalten der Zeitschriften. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern.
Die auf der Plattform e-periodica veröffentlichten Dokumente stehen für nicht-kommerzielle Zwecke in Lehre und Forschung sowie für die private Nutzung frei zur Verfügung. Einzelne Dateien oder Ausdrucke aus diesem Angebot können zusammen mit diesen Nutzungsbedingungen und den korrekten Herkunftsbezeichnungen weitergegeben werden.
Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Die systematische Speicherung von Teilen des elektronischen Angebots auf anderen Servern bedarf ebenfalls des schriftlichen Einverständnisses der Rechteinhaber.

Haftungsausschluss

Alle Angaben erfolgen ohne Gewähr für Vollständigkeit oder Richtigkeit. Es wird keine Haftung übernommen für Schäden durch die Verwendung von Informationen aus diesem Online-Angebot oder durch das Fehlen von Informationen. Dies gilt auch für Inhalte Dritter, die über dieses Angebot zugänglich sind.

Ein Dienst der *ETH-Bibliothek*
ETH Zürich, Rämistrasse 101, 8092 Zürich, Schweiz, www.library.ethz.ch

http://www.e-periodica.ch

DIE DIMENSION DER ZEIT IN DER KUNST OSTASIENS

DIETRICH SECKEL

Universität Heidelberg

1. Einleitung

Dass auch Werke der bildenden Kunst etwas mit der Zeit zu tun haben, obwohl sie scheinbar nur eine räumliche und zwar simultan erfassbare Existenz besitzen, ist längst bekannt und mehrfach erörtert worden. Eine reiche Überschau über die in Betracht kommenden Fragestellungen gibt Dagobert Frey in seinem Aufsatz "Das Zeitproblem in der Bildkunst"[1], und auch Etienne Souriau bietet in seinem Artikel "Time in the Plastic Arts"[2] interessante Beobachtungen – um nur zwei wichtige Arbeiten zu nennen. Das Problem existiert in jeder Kunstsphäre, und hier soll keineswegs etwas für Ostasien Einzigartiges gezeigt, sondern nur eine Reihe von Hinweisen und Beispielen dafür gegeben werden, welche besonderen – und möglicherweise hie und da ganz spezifischen – Erscheinungsformen das Zeitproblem in der bildenden Kunst Ostasiens angenommen hat.

Wir sprechen also nicht von der generellen Tatsache, dass Kunstwerke eine bestimmte, von Souriau "psychologisch" genannte Zeit für ihre Betrachtung erfordern, wobei Reihenfolge, Tempo, Konzentrationsgrade usw. verschieden sein können, oder dass Kunstwerke – Bauten und Skulpturen vor allem – sich oft erst ganz erschliessen, wenn sie durch- oder umschritten werden; auch nicht davon, dass jedes Kunstwerk als geschichtliches Produkt, nach seiner Entstehungsgeschichte, seiner Funktion als Ausdruck eines Zeitgeistes, seiner Wirkungsgeschichte usw. eine zeitliche Dimension hat; und auch nicht davon, dass ein Kunstwerk, obwohl aus einer historischen Situation entsprungen, doch eine überzeitliche Geltung und einen potentiellen Ewigkeitswert besitzt. Sondern was

[1] *Studium Generale* 8, 1955, 568–577; Neudruck in: D. Frey, *Bausteine zu einer Philosophie der Kunst,* Darmstadt 1976, 212–235.

[2] *Journal of Aesthetics and Art Criticism* 7, 1948/49, 294–307.

uns interessiert, ist die dem Kunstwerk nach seiner inhaltlichen Aussage wie namentlich nach seiner Formstruktur *innewohnende* Zeitlichkeit, die Souriau "intrinsic time", "artistic time inherent in the texture [of the work] itself" nennt und die einen spezifischen, konstitutiven Faktor in der Struktur eines Kunstwerks bildet, ohne den es nicht so wäre wie es ist und auf den Betrachter nicht so wirken würde wie es der Fall ist. Die Zeitdimension findet hier nicht das (freiwillige) Interesse des Historikers, sondern die (sachlich zwingende) Anteilnahme oder Beteiligung des Betrachters und "Benutzers", also dessen, für den das Kunstwerk primär gemeint ist.

Es sollen nur einige wenige Phänomene und Aspekte herausgegriffen und skizzenhaft interpretiert werden, bei denen wir in ostasiatischen Kunstwerken die Zeitlichkeit als eine inhärente, der Struktur der Werke wesentlich innewohnende Dimension beobachten können: die Zeitlichkeit des kosmischen und natürlichen Kreislaufs; die Zeitlichkeit in der Gestaltung des Raumes, besonders der Landschaft; die Zeitlichkeit des vom Betrachter nachvollziehbaren Entstehungsprozesses; die der Funktion mancher Werke inhärente Zeitlichkeit; ihre Integration der historischen Zeit, d.h. der Tradition; und endlich die Zeitdimension in Darstellungsinhalt und -methode erzählend-illustrativer Malerei. Immer wieder werden wir dabei auf das dialektische Verhältnis zu achten haben, das zwischen Zeitlichkeit und Zeitlosigkeit oder Überzeitlichkeit in der ostasiatischen Kunst besteht. Die Beispiele[3] werden teils aus der chinesischen, teils aus der japanischen Kunst gewählt, weil das Grundsätzliche für beide gilt; inwieweit die Zeit-Phänomene vielleicht in dem einen oder dem anderen Gebiet eine grössere oder besonders eigentümliche Rolle spielen mögen, wäre dann noch genauer zu untersuchen.

2. *Kosmischer Kreislauf*

Für Weltanschauung und Welterleben der Ostasiaten, konzipiert im alten China und weithin auch für Korea und Japan gültig, ist das Prinzip der "Wandlung" grundlegend (*I-ching*, das *Buch der Wandlungen*), nach dessen Gesetz alles Geschehen abläuft, alle Phasen dieses Geschehens ineinander übergehen, alle Dinge dieser Welt ihren bestimmten Ort und Zeitpunkt

[3] Hier können nur wenige Beispiele abgebildet werden, aber der Leser dürfte das Material wohl aus eigener Anschauung ostasiatischer Kunstwerke ergänzen können.

haben und untereinander in festen Entsprechungsverhältnissen stehen. Diese Entsprechungen gelten, ausgehend von den Jahres- und Tageszeiten, d.h. vom kosmischen Zeitgesetz, für alle nur denkbaren Phänomene in Natur und Menschenwelt, und zwar stets in Fünfergruppen: in engstem, geradezu kausalem Bezug zum kosmischen Zeitgesetz die räumliche Ordnung nach Himmelsrichtungen (vier oder acht plus Mitte), der kalendarische Zyklus, die Himmelskörper und ihre "Stationen", die Wetterzustände; dann besonders die Fünf Elemente (Holz, Feuer, Erde, Metall, Wasser), die Farben und Töne usw.; beim Menschen seine Organe und seine sinnlich-geistigen Funktionen; in der Natur die Tiergattungen und Getreidearten und auch die fünf heiligen Berge in der Mitte und den vier Richtungen des Reiches (und d.h. der Welt). Dieses Ordnungssystem ist nicht statisch, sondern von Bewegung durchwaltet und funktioniert nur indem der zeitliche Kreislauf es durchströmt (der Lauf der Sonne z.B. durch den Kreis der Himmelsrichtungen); die Zeit wird räumlich, indem sie als Zyklus am Himmel und auf der Erde erscheint. Der in der irdisch-horizontalen Ebene verlaufende Zyklus ist zugleich auf das Oben und Unten bezogen, sodass sich mit ihm das Prinzip der Polarität verbindet, das durch die vertikale Achse zwischen der Weltmitte und dem Polarstern repräsentiert ist. Eleanor von Erdberg hat mit Recht betont[4], dass die Raumordnung in China ihren Ursprung in der kosmischen Zeiteinteilung habe, denn diese sei das Primäre, weil sie von Natur gegeben, gesetzmässig und zuverlässig sei, der irdische Raum aber von sich aus ungegliedert und ungeordnet; Zeitabschnitte würden zu Kompasspunkten, sodass im Raum die gleiche Zuverlässigkeit möglich sei wie in der astronomisch berechenbaren Zeit; Raum und Zeit seien durch jene, "Entsprechungen" untrennbar verbunden, und zwar in der Form eines gesetzmässig ablaufenden und sich wiederholenden Kreislaufs der Zeit durch den Raum. In Gestalt der auf den unwandelbaren Polarstern bezogenen Mittelachse zwischen Erde und Himmel, in der auch der Herrscher seinen Ort hat, kommt buchstäblich inmitten des Zeitkreislaufs auch die ihm zu Grunde liegende Überzeitlichkeit des Urprinzips zur Geltung, aus dem sich alles Geschehen entfaltet.

Ihre deutlichste künstlerische Ausformung haben diese Ideen im Dekor gewisser Bronzespiegel der Han-Dynastie, der sog. TLV-Spiegel aus

[4] "Zeit und Raum in der Geomantik." In: *Stadt und Landschaft – Raum und Zeit,* Festschrift für Erich Kühn, Köln 1969.

der Zeit um Christus, gefunden[5] (Abb. 3). Die Weltmitte ist durch den Halteknauf repräsentiert, von dem vier blattartige Pfeile ausgehen, die wohl die Himmelsrichtungen andeuten. Das Mittelquadrat bedeutet die bewohnte Erde, das Reich der Mitte – das Kreisrund der Peripherie mit Wolkenband den Himmel; die 12 kleinen Knöpfe die 12 sog. "irdischen Zweige" des Zodiakalzyklus, die durch ihre Schriftzeichen zwischen den Knöpfen ausdrücklich benannt sind und sich auf die 12 Monate und die 12 Doppelstunden des Tages beziehen. Die 8 etwas grösseren Knöpfe um das Quadrat herum vertreten die in den Kardinalpunkten des Kompass stehenden Stützpfeiler des Himmels. Zwischen ihnen, etwas aus den Achsen verschoben, sieht man die (sehr abstrahierten) 4 Tiere der Himmelsrichtungen: den grünen Drachen im Osten, den roten Vogel im Süden, den weissen Tiger im Westen und die schwarze Schildkröte mit Schlange im Norden; damit sind zugleich die entsprechenden Tages- und Jahreszeiten (Morgen und Frühling, Mittag und Sommer usw.) bezeichnet, ist der kosmische Kreislauf durch Zeit und Raum veranschaulicht. (Über die an unsere Buchstaben T, L und V erinnernden Symbole können wir hier nicht sprechen; sie haben nicht mit der zeitlichen, sondern der räumlichen Ordnung der irdischen Welt zu tun.) Um das zentrale Kreisfeld läuft eine Dedikationsinschrift im Sinne des Uhrzeigers oder richtiger des Sonnenlaufs; und nicht nur beim Lesen der Inschrift, sondern auch beim Ablesen der zeiträumlichen Symbole und Schriftzeichen muss man den Spiegel *drehen,* d.h. den Kreislauf mit- und nachvollziehen. Unberührt von diesem Kreisen und Sichwandeln bleibt nur die Mitte, der ruhende Drehpunkt des Weltgeschehens. Wir haben also ein Weltdiagramm vor uns, aber nicht als statisches Schema, sondern in einer künstlerischen Formulierung, in der die Zeitdimension dergestalt Eingang gefunden hat, dass die Formung und Gebrauchsweise des Objekts sie als eine dem Kunstwerk wesentlich innewohnende Zeit (intrinsic time) enthält.

Dass auch in der buddhistischen Kunst der kosmische Kreislauf repräsentiert ist, mögen die aus der indischen Mythologie übernommenen 12 Götter *(deva)* illustrieren, die je einer Himmelsrichtung zugeordnet sind und, etwa in plastischen Gruppen in Tempeln oder bei Maskenprozes-

[5] Schuyler Cammann, "The "TLV" Pattern on Cosmic Mirrors of the Han Dynasty". *Journal of the American Oriental Society* Vol. 68, No. 4, Oct.–Dec. 1948, 159–167. – Hermann Köster, *Symbolik des chinesischen Universismus* (Symbolik der Religionen 1), Stuttgart 1959.

sionen[6], die zentrale Buddhagestalt – d.h. die zeitenthobene ruhende Mitte – umgeben; oder auch die "12 Himmlischen Generäle", die den Buddha Bhaishyajaguru schützend umstehen und durch ikonographische Attribute auf die 12 "irdischen Zweige", also die Zeit bezogen sind[7]. Freilich kommt in diesen Gruppen das Zeitmoment nicht in einer formal integrierten Kreisbewegung zum Ausdruck.

Der Jahreskreislauf spielt auch in der Malerei eine bedeutende Rolle. Zyklen von Jahreszeiten sind eine feststehende Bildgattung; sie sind repräsentiert entweder durch typische Blumen und Tiere für die vier Jahreszeiten und die zwölf Monate, oder durch Landschaften im Wandel von Frühling, Sommer, Herbst und Winter. Ausser in vier oder mehr einzelnen, aber als Einheit konzipierten Hängerollen oder auch in stärker vereinheitlichenden Wandschirmpaaren in breitem Querformat kann der Jahreskreislauf – und das ist die spezifisch ostasiatische Bildform – in einer ununterbrochen fortlaufenden Quer- oder Handrolle dargestellt werden, sodass die ikonographisch die Bildthematik bestimmende Zeitbewegung des natürlichen Wandels unmittelbar und kongruent in eine formale Bildbewegung (oder eine gleitend-bewegte Bildform) übersetzt wird; auf dieses besonders wichtige Phänomen kommen wir noch zurück. In all diesen Fällen ist, obwohl in Einzelphasen zerlegt, doch stets das Ganze des natürlichen Kreislaufs als eigentliches Thema und wahrer Sinn intendiert, der erst am Ende des Verlaufs dieser Sequenz voll verstanden wird, so wie auch der Sinn eines Satzes erst an seinem Schluss. Dieses Ganze ist von der überzeitlichen, allen Wandel umfassenden und begründenden Gesetzlichkeit des Tao und von seiner unendlichen Ruhe getragen, was in den Bildern oft in einer schwer definierbaren Weise deutlich fühlbar ist.

3. Lebensbewegung

Aber nicht nur in einer solchen geradezu systematischen Form manifestiert sich das äusserst fein entwickelte Gefühl der Ostasiaten für den Wandel im Leben und in den Stimmungen der Natur, sondern auch in der

[6] D. Seckel, "Buddhistische Prozessionsmasken (Gyôdô-men) in Japan". *Nachrichten der Gesellschaft für Natur- und Völkerkunde Ostasiens* (Hamburg) Nr. 76, 1954, 29–52 (dort S. 42f.).

[7] Beispiel: Tonstatuen im Shin-Yakushiji, Nara, 8. Jh.; Jan Fontein/Rose Hempel, *China, Korea, Japan* (Propyläen-Kunstgeschichte 17), Berlin 1968, Taf. 276.

Erfassung einzelner, besonders intensiv erlebter Phänomene. Wir sehen das in den Bildern selbst, wir lesen es aber auch in den programmatischen Äusserungen der Künstler und Kritiker, die ja seit mindestens 500 n.Chr. eine kaum übersehbare kunsttheoretische Literatur geschaffen haben. Nicht nur werden die "sich ständig wandelnden Jahreszeiten" als wichtiges Bildthema genannt, sondern auch die nuancenreichen Unterschiede der Tageszeiten im Lauf des Jahres. Diffizile Übergänge und Zwischenstadien der Landschaftsstimmung gelten als wichtige Darstellungsaufgaben des Malers: das Sich-Zerstreuen des Morgennebels, das Aufklaren nach dem Schneefall, bevorstehender Regen; einmal ist von einem Bild die Rede, "auf dem es gleich schneien wird". Kanonisiert wurden solche charakteristischen Momente des Naturlebens – und zugleich an bestimmte Orte fixiert – in der Folge der "Acht Szenerien von Hsiao und Hsiang" (zwei in einen See mündenden Flüssen in einer besonders schönen Gegend Südchinas), die dann als "Acht Ansichten von Ōmi" (am Biwa-See) ins Japanische übersetzt und gern in Farbholzschnitten dargestellt wurden; zugleich illustrieren die chinesischen Bildfolgen Gedichte, die auf jene acht Szenerien verfasst worden waren. Einige dieser Sujets heissen: "Von fernen Ufern heimkehrende Segel", "Abendlicht überm Fischerdorf", "Auf eine flache Sandbank einfallende Wildgänse" und – bezeichnend – "Abendglocke eines fernen Tempels". In geradezu synästhetischer Weise wird Optisches, Atmosphärisches und Akustisches – die beiden letzteren per se Zeitphänomene – verbunden, und diese Verbindung wird mit den äusserst differenzierten und wandlungsreichen Mitteln der Tuschmalerei auch glaubhaft suggeriert. Eine weitere, ebenfalls zeitliche Komponente tritt, wie so oft in der ostasiatischen Kunst, durch das der Bildthematik eng verbundene oder ihr zu Grunde liegende literarisch-poetische Element hinzu.

Auch bei der Darstellung von Tieren und Pflanzen, in jenen zauberhaft beseelten Bildern von Vögeln auf Blütenzweigen, des Bambus usw., bemühen sich die Maler mit grösstem Erfolg, die Stadien des organischen Wachstums, den biologischen Zyklus, das spezifische Verhalten in oft momentanem Zugriff, also nicht bloss den Seinsbestand, sondern die innere Lebensbewegung zu erfassen, weil das Sein für sie nicht anders als ein sich Wandelndes existiert. Nicht nur in buddhistischer Symbolsprache, wo die Lotusblüte in ihren Lebensstadien als Knospe, offene Blüte und Samenkapsel die Drei Zeiten, nämlich Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft bezeichnet, sondern ebenso in der profanen Kunst (auch im japanischen Ikebana) werden Blumen stets als Knospen, halb und ganz geöffnete Blüten dargeboten, Bambus und andere Naturwesen häufig in

verschiedenem Wetter (in Regen, Wind und Schnee), und gern werden rasch vergehende, transitorische Augenblicke erfasst wie in Ts'ui Po's "Hase und Elstern" (Abb. 5) oder in dem Berliner Fächerbild mit Spatzen im reifen Reis. Beide Bilder realisieren die Lebensbewegung bis in den letzten Pinselstrich hinein; dass aber auch solche Bilder streng gebaut sind, das zufällige Geschehen von höherer Gesetzlichkeit durchwaltet und in ihrer Ruhe aufgehoben ist, ergibt eine genaue Kompositionsanalyse[8]. In solchen Schöpfungen ist die fundamentale Forderung des Stammvaters der chinesischen Kunsttheorie, Hsieh Ho (um 500) erfüllt, der Künstler müsse die "Lebensbewegung" *(sheng-tung)* erfassen und Kunde geben von dem Einklang mit dem alles Geschehen durchströmenden kosmischen Atem *(ch'i-yün).* Diese beiden – schwer genau zu definierenden und im Lauf der Geschichte verschieden interpretierten – Grundbegriffe sind wesentlich auch Zeitbegriffe, bezogen auf die Idee des Weltgeschehens, des Lebens und der die Welt und das Leben ständig erfüllenden und tragenden Bewegung. Zugleich, besonders auch nach buddhistischem Weltgefühl, verbindet sich damit das Erlebnis der Flüchtigkeit und Vergänglichkeit alles Daseins; dies aber steht vor dem zeitenthobenen absoluten Grunde des Nicht, welches seinerseits nur in diesem Sichwandeln der vorübergehenden Erscheinungen ergriffen werden kann.

4. Weg-Motiv

Neben das zeitbestimmte Grundmotiv des Kreislaufs tritt das ebenso zeitbestimmte Grundmotiv des Weges als Ordnungsprinzip sehr vieler ostasiatischer Werke, zunächst der Bauanlagen. Dieser Weg führt – bei Gräbern, Palästen, Tempeln, aber auch im Wohngehöft und Garten – von der Aussensphäre durch verschiedene Stadien (Tore, Kammern, Gebäude, Höfe) auf einer horizontalen, meist von Süden nach Norden laufenden, also auf die kosmische Ordnung bezogenen Mittelachse zu einem an erhabener Stelle befindlichen Ziel: der Grabkammer, dem Sitz des Herrschers, dem zentralen Kultbau, dem in der Haupthalle thronenden Buddha. Der Himmelstempel in Peking ist das klassische Paradigma für dieses Ordnungsprinzip des Bauens und der Raumgestaltung. Dagobert

[8] D. Seckel, *Einführung in die Kunst Ostasiens,* München 1960, 215ff., besonders 222ff.

Frey[9] hat das Motiv des "Weges" und das des "Mals" (womit er jenen zentralen Zielpunkt meint, auf den der Weg hinführt und der meist eine monumentale Form erhält) als Grundmotive der Raum- und Zeitgestaltung in verschiedenen Kulturen erkannt. Der Weg ist in besonderem Masse zeitbezogen, während das Mal an seinem Ziel die Bewegung zur Ruhe, das Geschehen zu seiner Sinnerfüllung kommen lässt und oft durch Betonung der mehr statischen, unzeitlichen Vertikalen auf die zentrale, unbewegte Weltachse bezogen ist. Hier befindet sich der räumliche Fixpunkt, um den alles zeitliche Geschehen kreist und in dem die Bewegung des Weges in Zeitlosigkeit aufgehoben ist. Manche dieser von einem zu durchschreitenden Weg allmählich erschlossenen Anlagen werden weiterhin durch kultische Akte, wie Prozessionen, Umwandelung oder verschiedene Stationen durchlaufende Riten zeitlich aktualisiert. Das gilt nicht nur für Himmelsheiligtum, Kaiserpalast oder buddhistischen Tempel, sondern etwa auch für den japanischen Teegarten (der *roji:* Tau-Pfad genannt wird) mit seinem erst allmählich sich erschliessenden, bisweilen überraschenden Verlauf und seinem Ziel- und Ruhepunkt in der Hütte für die Teezeremonie, die übrigens je nach dem Wandel der Jahreszeit variiert wird. Freilich ist hier die streng geometrische Ordnung chinesischer oder von China beeinflusster Anlagen der typisch japanischen Unregelmässigkeit und Zufälligkeit gewichen – einer wohlgeplanten Zufälligkeit übrigens –, in der aber ebenfalls, dank der allmählichen Erschliessung des Raumgebildes im Ablauf der zeremoniellen Handlung, das Geschehen, der Atem der Natur und die höhere Gesetzlichkeit des Lebensganzen fühlbar wird: das zeitlose, doch sich im Zeitlichen offenbarende Urprinzip des "Weges" – nichts anderes bedeutet ja das chinesische Wort Tao, und die Japaner sprechen denn auch vom "Weg (Tao) des Tees" *(chadô, sadô).* Sie haben auch für die Darstellung des Reisens auf weitgedehnten Strassen eine spezifische Form gefunden: die Serien von Farbholzschnitten über die von Tôkyô nach Kyôto führende Ostmeerstrasse (Tôkaidô) und ähnliche, ganze Landesteile durchziehende Wege; indem man die Bilder betrachtet, vollzieht man eine Wanderung durch das Land Japan – hinauf zur Kaiserresidenz als Ziel – und durch seine Landschaften im Wandel der Szenerien, der Wetterstimmungen und vor dem in Ortschaften und Monumenten erlebbaren historischen Hintergrund.

[9] *Grundlegung zu einer vergleichenden Kunstwissenschaft – Raum und Zeit in der Kunst der afrikanisch-eurasischen Hochkulturen,* Innsbruck/Wien 1949.

In der chinesischen Landschaftsmalerei hat der "Weg" eine wichtige, nämlich bild- und raumerschliessende Funktion: fast immer wird der Betrachter durch einen in den Landschaftsraum hinein- und immer höher hinaufführenden Weg in das Bild geleitet und verlockt – nach dem Sung-Maler Kuo Hsi (11. Jh.) sind die Landschaftsbilder die besten, "in denen man herumwandern kann" –, aber diesem aufsteigenden, den Bergen verhafteten Weg entspricht der hinabführende Weg des immer gegenwärtigen Wassers, der Flüsse, Bäche und Wasserfälle. Die Berge repräsentieren das Ruhende, die Gewässer das Bewegte, und schon darin liegt eine zeitliche Polarität beschlossen; erst durch die Zeitdimension von Bewegung und Strömung aber wird der Landschaftsraum – und er steht symbolisch für das Ganze der Welt – erschlossen und wesentlich konstituiert, und zwar baut er sich aus verschiedenen Komplexen (Berggruppen, Tälern mit Wasserläufen, Fels- und Baumgruppen) in sukzessiver Folge vor dem Beschauer als ein Ganzes, eine in sich geschlossene und bewegte Bildwelt auf. Damit verbindet sich eine gleitende, d.h. nicht fixierte, nicht zentralisierte, aperspektivische Raumstruktur, in welcher der Blickpunkt des Betrachters ebenfalls gleitet; von unten nach oben bei Hängerollen, deren Hochformat gar nicht mit einem Blick erfassbar ist, bei denen vielmehr der Blickwinkel des Betrachters in verschiedenen Höhenlagen immer wieder der gleiche ist, der Blickpunkt also im Aufsteigen wechselt, sodass man das Gefühl des Emporschwebens hat; der Blick gleitet dagegen von rechts nach links bei der Quer- oder Handrolle, einem potentiell unbegrenzten Bildband, dessen Ablauf mit dem zeitlichen Vollzug der Bildwanderung oder Bildströmung kongruent ist. So wird überall der Bildraum nicht simultan, sondern sukzessiv erfasst und erlebt, und es entsteht keine im neuzeitlich-europäischen Sinne konsequente und einheitliche, d.h. aber zeitlich fixierte Bildstruktur; es gibt nicht eine Einheit, sondern eine Vielheit des Ortes, und die Einheit der Bildvorstellung wird erst eigentlich durch die Zeitlichkeit des Bildraums hergestellt, in die er eingebettet ist. Jede bindende Fixierung des Raumes wird durch die Zeitströmung aufgelöst und überwunden, Freiheit und Potentialität der Bildform und des Bilderlebens ermöglicht. In der Bildstruktur ist also zwar keine Konzentration auf einen einzigen Mittelpunkt mit der Konsequenz eines geschlossenen Bildfeldes intendiert – wie in der zentralperspektivischen Konstruktion Europas, aber auch (aperspektivisch) im buddhistischen Kultbild –, und folglich fehlt eine durch festgelegte Relationen der Bildelemente innerhalb eines solchen Systems erreichte Stabilität des Bildbaus und eine nach westlichen Begriffen widerspruchsfreie Bildeinheit. Dennoch ist dafür gesorgt, dass –

vor allem in den Landschaftsbildern – nicht nur die Zeitströmung und Bildbewegung Einheit schafft, sondern dass alle Bewegung eingefügt ist in einen festen, auch durch (bisher zu wenig erforschte) strenge Kompositionsregeln stabilisierten Bildbau; in ihm herrscht nicht lockere Beliebigkeit, sondern jedes Element hat seinen rechten Platz und alles Bewegliche findet stets an unverrückbaren Grossformen – besonders den Bergen – seinen Halt, sodass die das chinesische Weltbild bestimmende wechselseitige Polarität von Stabilität und Mobilität, von Ruhe und Bewegung, von Raumgefüge und Zeitströmung anschaulich symbolisiert wird.

Der Landschaftsraum dieser Bilder schliesst also die Zeitdimension konstitutiv in sich ein, würde ohne sie nicht existieren und lässt seine formale Struktur bis in alle Einzelheiten von ihr bestimmen – auch durch die Dynamik des Liniengewebes, das in ununterbrochenem Strömen von Form zu Form das Ganze durchwaltet und mit "Lebensbewegung" erfüllt. Dennoch ist in dieser bewegungsvollen Zeitlichkeit etwas Zeitloses, das als eine all der Bewegung zu Grunde liegende innere Ruhe fühlbar wird; sein deutlichstes Symbol ist der einheitliche leere Grund, der nicht eigentlich "Hintergrund" ist, weil er nicht *hinter* den im Bild gezeigten vielfältigen Phänomenen steht, sondern *in* ihnen gegenwärtig ist und durch sie ständig durchscheint. Und nicht nur im geistigen Sinne sind die Bilder für den zeitlosen Grund aller Dinge transparent, sondern dank der spezifisch ostasiatischen Tuschtechnik wird das auch in ihrer konkreten künstlerischen Ausführung unmittelbar anschaulich.

5. Malprozess und Maltradition

Diese Technik (Abb. 7) ist selber in hohem Masse zeitbestimmt: ihre vier grundlegenden Elemente, nämlich die Konturlinien, die sog. Texturstriche für Felsen u.a. *(ts'un),* das flächig-tonige Lavis und die akzentuierenden Tupfen *(tien),* liegen offen sichtbar übereinander geschichtet, d.h. man sieht das Nacheinander ihrer Ausführung und der Betrachter kann diesen Prozess in seinen einzelnen Phasen nacherleben. Es gibt freilich auch andere, den Prozess eher verbergende Techniken in der Art der Deckfarbenmalerei, doch sind diese nicht so spezifisch ostasiatisch. Vielmehr ist gerade auch für die Beurteilung der Eigentümlichkeit und Qualität der Bilder – besonders bei den späteren sog. Literatenmalern *(wen-jen-hua)* – das offenliegende Spiel des "brushwork" mit seinem lebendigen Vibrieren und seiner persönlichen Handschrift eben als zeitlicher Prozess von entscheidender Bedeutung. Das Vorwalten des linearen Elements trägt

weiter zu der starken Zeitlichkeit und Prozesshaftigkeit dieser Malweise bei, denn die Linie ist per se Träger und Vollzug eines Zeitablaufs – besonders die ostasiatische, die eine starke Dynamik, einen Rhythmus, ein Tempo hat und den Betrachter dazu verführt, ihrem Verlauf zu folgen und die Form nicht nur simultan als fixiertes Resultat des Malvorgangs zu erfassen. Hier ist nun natürlich vor allem die grundlegende Rolle der Schriftkunst (Abb. 4) zu erwähnen; jedes Schriftzeichen und erst recht ein ganzer Text wird von den Ostasiaten, die ja diese Schrift selber praktizieren und mit ihr leben, in der Folge seiner Striche, in seinem Duktus, seinem Rhythmus, seiner Dynamik, seinen Bewegungsrichtungen und -wendungen, seinem bald mehr tektonisch-festen, bald mehr labil-tänzerischen Gleichgewicht und seinen Ausdruckswerten als *actus* mit- und nacherlebt und nie bloss als statisches Schriftbild empfunden und beurteilt. Man spricht nicht umsonst von "Pinselspuren" – auch dieser Begriff bezeichnet einen Zeitvollzug. In Tuschbildern und Schriftwerken konkretisiert und kristallisiert sich der Zeitstrom der spontanen künstlerischen Aktivität in einer sichtbaren Spur, das noch Unanschaulich-Potentielle wird im Kunstwerk in die Aktualität der Anschaulichkeit projiziert.

Ein spezifisch japanisches Phänomen in der Schriftkunst ist das Schreiben eines Textes – eines buddhistischen Sûtra oder eines Gedichts z.B. – über eine darunter liegende Zeichnung *(shita-e)* gegenständlicher oder dekorativer Art hinweg, sodass die Schrift gleichsam über sie dahingleitet und -schwebt, womit – eventuell gesteigert durch verschiedenes Tempo des Linienrhythmus in der Schrift und im Bild – ein intensives Gefühl eines Zeitablaufs, ja einer Zeitspannung entsteht. (In China gibt es das wohl nur bei dekorierten Schreibpapieren für Briefe und Verse.)

Manche Werke ostasiatischer Kunst machen dank ihrer Spontaneität, Offenheit, Beweglichkeit und prozesshaften Dynamik den Eindruck des Spielerisch-Formlosen, Skizzenhaften, Fragmentarischen und Unvollendeten – eines Unvollendeten freilich, das der Phantasie Spielraum lässt, durch den ihm innewohnenden Lebensrhythmus und den Prozessverlauf seiner Ausführung über seine eigenen Grenzen hinausweist und dem Beschauer ein nachklingendes Mehr[10] suggeriert. Diese Offenheit, schein-

[10] Vgl. den Begriff *yojô* in der japanischen Poetik: "das über die Worte hinausreichende Gefühl" (Oscar Benl, *Die Entwicklung der japanischen Poetik bis zum Ende des 16. Jhs.*, Hamburg 1951, S. 25). Siehe auch D. Seckel, *Einführung* S. 374. – Zur europäischen Kunst vgl. J. A. Schmoll gen. Eisenwerth ed., *Das Unvollendete als künstlerische Form,* Bern/München 1959. Nach D. Frey (dort S. 91) "ist . . . mit dem Fragmentarischen . . . die Zeitlichkeit und damit die Wandelbarkeit verbunden".

bare Zufälligkeit und prägnante Andeutungskraft selbst knappster Formulierungen provoziert die Frage nach dem, was über das Sichtbar-Vorhandene hinausliegt und es transzendiert. In all dem ist die Dimension der Zeit gegenwärtig – aber nicht im Sinne der blossen Vorläufigkeit einer Skizze oder der Vergeblichkeit jeder Vollendung; denn das scheinbar Unvollendet-Skizzenhafte etwa gewisser ostasiatischer Tuschbilder (Abb. 6) ist ja in Wirklichkeit eine alles Wesentliche enthaltende Abbreviatur im Sinne eines Konzentrats, das aber dank jener über seine eigenen Grenzen hinausweisenden Zeitlichkeit auch das noch mitumfasst, was ihm vorausgeht oder nachfolgt und worin es wie in einer umgreifenden Lebens- und Weltsphäre eingebettet ist. Das zeitverhaftete "Unvollendete" verweist auf das Endgültige des zeitlosen Grundes und ist in ihm aufgehoben.

Die ostasiatische und besonders die chinesische Malerei hat nun nicht nur nach ihrem programmatischen Selbstverständnis, sondern bis in die künstlerisch-technische Ausführung, das *brushwork,* hinein noch eine weitere Zeitdimension, nämlich die historische, das Verhältnis zur Tradition. Nicht nur in dem Sinne, wie jede Malerei ihren Traditionshintergrund besitzt, sondern so, dass ein Künstler (und das geschah vor allem bei den Literatenmalern mindestens seit 1350 immer wieder bis heute) sich ausdrücklich auf frühere Meister und deren Stil zurückbezog und – das ist entscheidend – diesen Rückbezug in Komposition, Auffassung des Bildthemas und vor allem Pinselführung in seinem eigenen Werke sichtbar, an seiner Formensprache ablesbar machte. Dadurch ist die Zeitdimension der gesamten Maltradition ein den Bildern inhärenter Bestandteil ihrer künstlerischen Existenz (intrinsic time). Schon in sehr früher Kunsttheorie wird vom Kunstwerk verlangt, dass es den Rückbezug auf die Tradition enthalte und dass der Maler alle bisherigen Stile beherrschen solle[11]; auf diese Weise ist den Werken häufig eine Stilschichtung eigen, in welcher Älteres und Jüngeres sich mit dem gegenwärtigen Stil des jeweils Schaffenden überlagert und durch diese Schichtung hindurch die Tradition transparent wird. So ist also der vergangene geschichtliche Prozess in den aktuellen künstlerischen Entstehungsvorgang transformiert und dadurch in das gegenwärtige und zukünftige Leben des Werkes integriert. In einem konkreten Fall sieht das so aus: ein Maler des frühen 17. Jhs. (Tung Ch'i-ch'ang) sagt selbst in der Aufschrift eines

[11] Hsieh Ho, Prinzip Nr. 6 *(ch'uan-i);* W. R. B. Acker transl., *Some T'ang and Pre-T'ang Texts on Chinese Painting,* Leiden 1954, S. XXXIXf.; Kuo Hsi, zitiert in D. Seckel, *Einführung* S. 321 nach Shio Sakanishi transl., *An Essay on Landscape Painting by Kuo Hsi,* London 1949.

Bildes, er habe sich inspiriert gefühlt durch die Erinnerung an ein dem Tung Yüan (10. Jh.) zugeschriebenes Bild, das ihm die Augen geöffnet habe für das Verständnis der Bilder des Huang Kung-wang (14. Jh.), weil dieser nämlich Tung Yüan's Art aufgenommen und interpretiert hatte[12]. So und ähnlich in zahllosen Fällen; Kenner chinesischer Malerei können diese Stiltraditionen und -schichten an den Bildern auch tatsächlich ablesen. Hier wird die Vergangenheit in ihren verschiedenen Zeitstufen aufs neue aktualisiert und durch die gegenwärtige Aneignung hindurch auch für die Zukunft verfügbar gemacht; es handelt sich also, jedenfalls bei den bedeutenden Künstlern, nicht etwa bloss um einen retrospektiven, epigonalen Archaismus, sondern um eine Anverwandlung des in historischer Dimension gesehenen Alten in einem neuen, bisweilen überraschend progressiven und zukunftsträchtigen Geiste. Wohl ist dies in gewissem Sinne eine "art-historical art"[13], aber doch nicht in dem hier ganz unangebrachten Sinne des westlichen Begriffs von Kunstgeschichte und eines sterilen Historisierens; da das Vergangene nicht ein für alle Mal vorbei und versunken ist, wird eine Ebene der Überzeitlichkeit erreicht, auf der die Vergangenheit stets wieder evozierbar ist und die aktuelle Gegenwart den Charakter eines flüchtigen Moments verliert.

Zur Geschichtlichkeit und Zeitlichkeit ostasiatischer, besonders chinesischer Bilder gehört schliesslich ihr Stammbaum *(pedigree),* d.h. ihre Wanderung durch die Hand zahlreicher Besitzergenerationen seit ihrer Entstehung, dokumentiert durch Siegel des Malers und der Sammler, durch allerlei Aufschriften von Kennern und Liebhabern, durch Kataloge und kunstkritische Traktate – sozusagen ihr biographisches Schicksal. In China sind diese Dinge nicht bloss interessant für Kunsthistoriker, sondern – da die Bildrolle selber die Trägerin dieser Dokumentation ist, welche ihrerseits oft eine künstlerische Form hohen Ranges erhält (Siegel- und Schriftkunst) – ein integraler Bestandteil des Werkes, seiner Existenz im Kontext des Kunstlebens in Geschichte und Gegenwart; diese seine eigentliche Existenz transzendiert also die blosse sichtbare Bilderscheinung

[12] Tung Ch'i-ch'ang (1555–1636): "Im Schatten sommerlicher Bäume", Hängerolle, National Palace Museum Taiwan (*Chinese Art Treasures* [Ausstellungskatalog], Washington etc. 1961/62, Nr. 104). – Vgl. Wang Yüan-ch'i (1642–1715): "Landschaft nach Tung Ch'i-ch'ang in der Art des Ni Tsan und Huang Kung-wang", 1706, Sammlung Drenowatz, Zürich (Chu-tsing Li, *A Thousand Peaks and Myriad Ravines,* Ascona 1974, Nr. 35).

[13] Max Loehr, "Art-historical Art". *Oriental Art,* N.S., Vol. 16, Nr. 1, Spring 1970, 35–37.

in die Dimension weiter Zeiträume hinein, holt diese aber zugleich auf die Ebene gegenwärtiger Wirkung und zukünftiger Geltung.

6. Existenz und Funktion des Kunstwerks

Bevor von der Zeitdimension in erzählend-illustrativer Malerei die Rede ist, sei kurz und flüchtig an einigen japanischen Beispielen gezeigt, wie Kunstwerke in ihrer Existenzweise und Funktion durch die Zeit bestimmt sind. Ein Kunstwerk (Gemälde oder Gerät) existiert normalerweise nicht "an sich" und zeitlos-isoliert, wie in unseren Museen, sondern es steht in einem Lebens- und Funktionszusammenhang, in einer Art Ökosphäre; nur wenn es gebraucht wird, bei der richtigen Gelegenheit, wird es sozusagen aktualisiert: je nach der Jahreszeit, bei religiösen Feiern, bei Festen, beim Empfang eines Gastes, bei der Teezeremonie usw. Dieses auch sonst in der japanischen Lebenskultur besonders wichtige Phänomen könnte man als Okkasionalismus bezeichnen. Noch stärker als anderswo stehen die Kunstwerke in dem Kontinuum ihres Daseinsraumes und einem funktionalen Kontext; damit sind sie zeitbestimmt und zeitdurchwaltet.

Bisweilen ist der Zusammenhang zwischen der Gebrauchsfunktion und dem Dekor eines Gegenstandes zeitlich bedingt: so wie der chinesische kosmologische Spiegel gedreht werden muss, damit sein Sinn sich ausspricht, muss beispielsweise bei einem japanischen Lackkasten (dem Kasugayama-Schreibkasten im Nezu-Museum, Tôkyô) zuerst der Deckel von aussen betrachtet, dann abgenommen, herumgedreht und von innen betrachtet werden, damit das Dekormotiv – eine Herbstlandschaft mit Rehen und danach dann der einsame Bergbewohner, der ihre Rufe hört[14] – sich ganz entfalten kann und erst dadurch verständlich wird; aber man kann beide Bilder nie gleichzeitig sehen . . . Oder der Dekor ist so über alle Seiten und um alle Kanten des Gegenstandes – bei Kôrin's berühmtem Schreibkasten mit dem Iris- und Brückenmotiv (Abb. 9/10) – herumgeführt, dass der Betrachter geradezu gezwungen wird, ihn zu drehen und seinen Schmuck als Zeitverlauf zu erfassen – ein zwar extremer, aber eben deshalb symptomatischer Fall.

Oft beruht der Zeitverlauf eines solchen Dekors – wie in diesen beiden Fällen – auf einem zu Grunde liegenden Gedicht; hinter vielen Natur-

[14] Beatrix von Ragué, *Geschichte der japanischen Lackkunst,* Berlin 1967, Abb. 92/93 und S. 148f. (mit Zitat des Gedichts).

themen und scheinbar bloss hübschen Dekormotiven steht in Ostasien eine ganze literarische Tradition (und, nebenbei bemerkt, eine Fülle von Symbolbedeutungen). Dies gibt den Werken an sich schon eine Zeitdimension; aber auch eine direkte Illustration, die ein Gedicht in seinen einzelnen Phasen und seinem sprachlichen Ablauf vergegenwärtigt, enthält einen Zeitvollzug. In Japan hat man – im sog. *uta-e* ("Gedicht-Bild") – gern die Elemente des gegenständlichen, ein Gedicht illustrierenden Dekors mit einzelnen Wörtern, d.h. Schriftzeichen des Textes kombiniert, diese über die Fläche des Gegenstandes verstreut und bisweilen sogar in dem Dekor versteckt, sodass das Ganze erst verständlich wird, wenn man Bild und Worte sukzessiv abliest. Damit wird der Fixierung in einer festen, statisch-bildhaften und nur-optischen Form entgegengewirkt.

Manche japanischen Geräte haben – und damit eröffnet sich ein weiterer Aspekt der Zeitdimension – ein "biographisches" Schicksal: Teeschalen z.B. haben ihre individuelle Geschichte, ja sie können (vielleicht bei einer historisch bedeutsamen Gelegenheit) zerbrochen und dann mit Hilfe von Goldlack repariert sein, wodurch ihr Wert in japanischen Augen sich nur noch erhöht; so wird die Frage nach der Vergangenheit und dem "Lebenslauf" dieses Gegenstandes provoziert. Er ist nicht ein irgendwann hergestelltes und dann zeitlos gültiges Objekt, und die Frage nach seiner Entstehung und seiner Geschichte ist nicht eine wissenschaftlich-historische, sondern die Frage nach einem Wesensbestandteil und Wirkungsfaktor dieses "lebendigen" Gegenstandes. Er kann viele Generationen von Besitzern "erlebt" haben und in deren persönlichstem Dasein eine schicksalhaft-symbolische Bedeutung gewinnen; als Beispiel aus unserer Zeit sei an die Teegeräte in Kawabata Yasunari's "Tausend Kranichen" (1951) erinnert. Bezeichnend, dass Teeschalen oft Namen bekommen, wodurch sie nicht nur quasi Persönlichkeiten werden, sondern auch zu Fragen verlocken: was bedeutet der Name, wer hat ihn gewählt, bei welchem Anlass und mit welchen Assoziationen? Es ist bei japanischen Geräten auch überaus wichtig, dass sie altern und *sabi*, eine Patina (in übertragenem Sinne) bekommen, die ihnen ihre blanke Neuheit nimmt und sie in den alle Dinge ergreifenden und umfangenden Lebensprozess einschmelzen. Auch einem Garten und jedem Stein und Baum in ihm muss diese Patina der Reife und dadurch der Einklang mit allen anderen Dingen im Lauf der Zeit zuwachsen; es ist bezeichnend, dass Bashô (1644–1694) in seinem berühmtesten Haiku von einem *alten* Teich *(furu-ike)* spricht, in den der Frosch springt und mit leisem Laut die Stille des Absoluten hörbar macht, in deren Zeitlosigkeit der flüchtige Moment verschwebt. Erst durch diese Existenz in der Zeit, durch Zeit und Schicksal hindurch

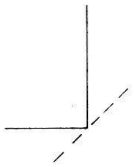
vollendet sich solch ein Gegenstand – sei es ein Naturding oder ein Kunstwerk. Und so haben solche Werke denn oft etwas Zufälliges (oder man sorgt dafür, dass sie so wirken), das der Perfektion, Verfestigung, Regelung und Endgültigkeit der Form entgegenwirkt, sie von natürlichen Kräften durchströmt sein lässt und über ihren gegenwärtigen, nicht definitiven Zustand hinausweist. Eben dadurch wird aber das Überzeitlich-Ganze des Lebenszusammenhangs besonders fühlbar.

Eine charakteristische, durch das Einwirken der Zeitdimension bedingte Labilität der Struktur – wie die erwähnten Beispiele sie ja in verschiedener Weise besitzen – ist auch dem japanischen Wohnhaus (Abb. 8) eigen und seiner speziellen Variante, dem Teeraum. Es hat zwar im Innern eine scheinbar sehr strenge geometrische Gliederung der Raumkuben und ihrer Begrenzungsflächen und -linien, aber diese Begrenzungen sind fliessend, die Kommunikation zwischen den Zimmern und mit dem Aussenraum des Gartens ist nie ganz unterbrochen und das Raumgefühl ist gleitend; die Raumstruktur ist ausgezeichnet durch Offenheit, Verschieblichkeit und Asymmetrie – und in all dem ist ein Zeitmoment enthalten. Die Wandgliederungen greifen z.T. so ineinander, verschränken und verspannen die einzelnen Kompartimente so miteinander, dass das Auge von der einen Form zur andern weitergeführt und ständig lebhaft angeregt wird. In historischen Räumen (Abb. 11) sind sogar die Gemäldefolgen an den Wänden und Schiebetüren oft in einheitlich-fortlaufender Komposition um die Zimmerecken herumgeführt und umkreisen den Raum – ähnlich wie der Dekor jenes Lackkastens. All dies hat Zeit-Charakter; die Zeit hat generell die Funktion des Flüssigmachens, Öffnens, Verschmelzens und der gleitenden Bewegung, wie auch die Raumauffassung der Malerei beweist. Dennoch hat das japanische Zimmer einen festen Zielpunkt: das Bild und das Ikebana in der Tokonoma-Nische; und wer solche Räume erlebt hat, hat auch die tiefe Ruhe empfunden, die diesen beweglich-gleitenden, offen-verschieblichen und doch so streng geformten Raumgebilden trotzdem innewohnt.

7. Raum-Zeit-Kontinuum in der erzählend-illustrativen Malerei

In den erzählend-illustrativen Bilderrollen Japans *(emaki)* sehen wir eine authentische Interpretation solcher Wohnbauten (Abb. 13), und zwar ganz im Sinne und im Dienste des für diese Bildgattung charakteristischen

raum-zeitlichen Kontinuums[15]. Ein Bauwerk (oft der Deutlichkeit halber mit abgedecktem Dach) bildet Rahmen und Schauplatz eines szenischen Geschehens, das nicht in ein begrenztes Bildfeld eingeschlossen ist, sondern in einem fortlaufenden, potentiell unendlich langen Bildstreifen von rechts nach links vorübergleitet, indem man das Bild allmählich aufrollt. Die Existenzform und Funktionsweise dieser Bildform selber ist also schon zeitbedingt. In die mit dem dargestellten Geschehen zeitkongurente Bildströmung ist ein Bauwerk meist mit schrägen Tiefenlinien hineingestellt und erfüllt die Doppelfunktion, sie durch Haltepunkte und Szenenräume zu gliedern, zugleich aber auch weiterzuleiten. Dazu dient besonders die spezifisch ostasiatische Raumkonstruktion der sog. Parallelperspektive: ausser den Vertikalen und den meist bildparallelen Horizontalen erschliessen vor allem die Diagonalen (Orthogonalen) den Tiefenraum, aber nicht indem sie in einem Fluchtpunkt konvergieren, sondern streng parallel geführt sind. An den Treff- oder Schnittpunkten dieser drei Raumkoordinaten entstehen – und zwar an vielen Stellen immer aufs neue – gleichsam Nullpunkte, die zugleich als Dreh- und Angelpunkte für die Bildbewegung fungieren, welche durch diese Punkte hindurchgleitet und von den Horizontal- und Diagonallinien von rechts nach links gelenkt wird. Ein kontinuierlich fortlaufender Bildstreifen muss, soweit er nicht nach Art der mittelalterlichen Malerei Europas einen unsystematisch aus Einzelelementen bestehenden Konglomeratraum enthält, notwendigerweise parallelperspektivisch konzipiert sein, weil nur so ein im Prinzip unendlich fortsetzbares Raumkontinuum entsteht; dagegen würde die Zentralperspektive immer wieder separate, in die Tiefe stossende, die Bildebene oder -schicht durchbrechende und zum Fluchtpunkt hin zentrierte, also statische und simultan (d.h. nicht-zeitlich) zu erfassende Raumkegel aus dem Kontinuum heraus- und dieses damit in einzelne Bildfelder zerschneiden. Da die Parallelperspektive die Bildebene niemals völlig negiert und alles Dargestellte – Figuren, Bauten, Landschaft – flächenbezogen bleibt, wird das Dahingleiten der Bildbewegung wesentlich unterstützt. Das ostasiatische System ermöglicht es, den Bildraum scheinbar über die Bildgrenzen oben und unten auszudehnen, indem die Vertikalen und Diagonalen beliebig verlängert werden könnten – sodass der suggerierte Raum oft weit über den tatsächlich dar-



[15] Akihisa Hasé/Dietrich Seckel, *Emaki – Die Kunst der klassischen japanischen Bilderrollen,* Zürich (Paris, Milano, London, New York) 1959 (Einführung, besonders S. 56–65).

gestellten hinausgreift und offene Grenzen bekommt; und es ermöglicht auch, dass Blickrichtung und Blickwinkel des Beschauers ständig zwischen Nähe und Ferne, horizontaler Aufsicht und steiler Niedersicht wechseln können und dass er sich manchmal vogelgleich über die Welt dieser Bilder dahinschwebend vorkommt. All das beruht auf der grundlegenden Offenheit, Verschieblichkeit, Freiheit, Nichtfixierung, Potentialität – und d.h. Zeitlichkeit – dieser Bildform. Übrigens ist das System samt seinen drei Koordinaten bereits im China der Han-Zeit entwickelt worden, wo wir sie z.B. in Flachreliefs (Abb. 2) an Sitzpodesten und Tischen mit parallelgeführten Tiefenlinien erkennen.

Der im Zeitstrom der Bilderzählung gleitende Raumstreifen (Abb. 12) hat keine vorgegebenen Abschnitte, ist potentiell frei dehnbar und beliebig ausfüllbar; er ist primär leerer Grund, der erst durch das Dargestellte als Raum interpretiert, konstituiert und aktualisiert wird. Je nach dem szenischen Bedarf der Bilderzählung wird in dieser zunächst indefiniten und vielfältig definierbaren Raumunendlichkeit das erforderliche Mass an Räumlichkeit und Zeitlichkeit geschaffen – nicht aber wird die Bilderzählung räumlich und zeitlich einem vorgegebenen Bildraum eingepasst. Der Bewegungsraum dieser Bilder, den man auch Spielraum nennen könnte, wird erst durch die dargestellten Vorgänge gleichsam ins Leben gerufen, wobei spezifische Kunstmittel der Bewegungsdarstellung und eine bewegungs- und damit zeithaltige Formgebung entscheidend mitwirken. Bewegung, das Lebenselement dieser Bildform, ist Zeitvollzug im Raum, und da die Ostasiaten eine ganz ursprüngliche Begabung für Bewegungsdarstellung haben, waren sie beim Schaffen eines Raum-Zeit-Kontinuums in ihren Bildern so besonders erfolgreich.

Zu jenen spezifischen Kunstmitteln gehört vor allem eine ausserordentliche Liniendynamik, ein überaus präzises Erfassen der organischen Bewegungsvorgänge, ein sicheres Packen dessen, was Lessing den "prägnantesten Augenblick" nannte, in welchem eine vergangene Bewegungsphase in eine unmittelbar bevorstehende überzugehen scheint; und es gehört dazu ein starke Spannungen erzeugendes, vielfach wechselndes Handhaben der räumlichen Distanzen *(spacing),* die in dieser Bildform natürlich sofort als Zeitverlauf wirksam und erlebt werden[16]. So finden wir hier nicht nur eine Darstellung von Bewegung, sondern geradezu eine bewegte Darstellung, soweit das in einer nicht-filmischen, aber beinahe-

[16] D. Frey (s. Anm. 1) spricht (S. 228) von "räumlichem Rhythmus", der selbst bei aktionslosen Darstellungen möglich sei.

filmischen Bildgattung möglich ist. All dies wird erleichtert dadurch, dass kein Zwang zur räumlichen Lokalisierung und zeitlichen Fixierung besteht: die dargestellten Gegenstände und Vorgänge können vor dem leeren Grund stehen und das Zeitmass kann beliebig wechseln, wie die Erzählung es fordert. So sehen wir, wenn es sich um die Illustration höfischer Literaturwerke wie des Romans vom Prinzen Genji handelt, ein ausgesprochen lyrisches Zeitmass, in dem aber doch eine Bildströmung als Lebensströmung fühlbar ist (höfische Kunst neigt im allgemeinen nicht stark zum Narrativen mit seiner Bewegungsdynamik); oder wir sehen das breite Zeitmass epischen Erzählens, wenn Chroniken (meist von Tempeln) oder Biographien (meist von Priestern) illustriert werden, wo dann auch die Landschaft in ruhigem Wogen der Bildströmung folgen kann (vielfach fungiert sie nicht nur als Begleitung und Hintergrund, sondern sogar als tragendes Vehikel der Bildbewegung); oder wir erleben ausgesprochen dramatische Steigerungen und Ballungen des Geschehens bei der Schilderung von Kriegen und Revolutionen wie im Falle des *Heiji Monogatari.* Das Tempo variiert zwischen Lento und Prestissimo, es gibt Beschleunigung und Verlangsamung, und gelegentlich passieren effektvolle Überraschungen (wie im *Chôju-Giga* das plötzliche Reissen eines Seils, wodurch – zunächst noch nicht sichtbare – Leute auf den Rücken purzeln). Auch dies ist übrigens schon im China der Han-Zeit vorgebildet (Wu-liang-tz'u: Versuch, einen Dreifuss aus dem Wasser zu ziehen). Auf all diese Weisen wird der Betrachter direkt in das Bildgeschehen hineingezogen, er kann sich damit identifizieren und bewegt sich quasi mit in den geschilderten Szenen herum; der Zeitablauf der Geschichte, der des Bildstreifens und der des Bilderlebens sind weitgehend kongruent. Dieser Zeitablauf und die für ihn eingesetzten künstlerischen Mittel schaffen nicht nur eine so intensive szenische Integration, wie sie in anderen Bildformen kaum möglich ist, sondern vor allem auch eine feste Bild-Kohärenz; diese entsteht nicht durch eine blosse, gleichsam bilderschriftlich ablesbare Phasenfolge der Erzählung (wie in archaischer Kunst), sondern durch formale Mittel im Interesse der Zeitdimension, die eigentlich der primär konstitutive Faktor der Bildstruktur ist und sich erst sekundär eines an der sichtbaren Realitätswelt orientierten, quasi-illusionistischen Raumes und seines gegenständlichen "Inhalts" bedient.

Die neuzeitlich-europäische zentralperspektivische Raumkonstruktion ermöglicht zwar ebenfalls einen gewissen Zeitablauf des Geschehens, z.B. in Form eines In-die-Tiefe-Schreitens, aber es dominiert doch der simultane Eindruck des Gesamtraums vermöge einer mehr oder weniger festen, mathematisch begründeten, jeden Punkt genau fixierenden Kon-

struktion, die – und das ist entscheidend – das Vor-Gegebene ist gegenüber dem, was in diesem Raum mit seinem konstruktionsbedingten Rahmen dargestellt wird und geschieht; dieses hat sich den Bedingungen des vor-gegebenen Raumes einzufügen und anzupassen (d.h. es ist etwas Sekundäres), während der nicht-perspektivische ostasiatische Bildraum sich jeweils erst *durch* das Dargestellte und die ihm innewohnende, durchaus souveräne Zeitdimension konstituiert – und d.h. hier: sich gleitend entfaltet[17]; man kann den Raum auch als Funktion des Zeitgeschehens auffassen. Beide sind nicht neutrale und homogene Medien, nicht voneinander unabhängig, nicht quantitativ und mit einheitlichem Massstab messbar, sondern qualitativ bestimmt, verschieden und ständig wechselnd nach Dichte, Intensität, Stellenwert und Rangordnung des Dargestellten in einem nicht statischen, sondern dynamischen Bildgefüge[18]. Dies alles findet sich übrigens nicht nur bei der querformatigen Handrolle, sondern weitgehend auch, wie wir sahen, etwa bei Landschaftsbildern im Hochformat der Hängerolle.

Als methodisch wichtiges Ergebnis dieser Betrachtung ist festzuhalten, dass es für eine wahrhaft zeiterfüllte künstlerische Darstellung nicht genügt, wenn das zeitliche Geschehen bloss durch ikonographische Zeichen *indiziert* wird, sodass man es bei Kenntnis des Vorgangs oder Textes gegenständlich-inhaltlich verstehen und ablesen kann, wobei die Darstellungsmittel sogar durchaus unbewegt, statisch und nur aneinandergereiht sein können (dergleichen gibt es fast in jeder darstellend-abbildenden Kunst); sondern es muss in die formale Gestaltung *integriert* sein, durch sie aktualisiert und damit anschaulich als kontinuierliches Bewegungs- und Zeiterlebnis nachvollziehbar werden. Kurz: die Zeitdimension darf nicht nur *gemeint* sein, sondern sie muss *gezeigt* werden und dadurch das Miterleben des Betrachters nicht nur ermöglichen, sondern geradezu erzwingen.

[17] Chinesische und japanische Experimente mit der aus Europa übernommenen Zentralperspektive (seit dem 18. Jh.) sind meist misslungen: entweder sind es sklavische Kopien oder missverstandene Übernahmen, oder der perspektivische Tiefenraum bleibt separat und unorganisch hinter einem nach ostasiatischen Konventionen gestalteten Vorder- und Mittelgrund. Nur spät und bei wenigen bedeutenden Künstlern wie Hokusai, Hiroshige oder Kuniyoshi gelingt eine weitgehende Integration des Fremden ins Eigene.

[18] Über die Zeit- und Raumvorstellungen Chinas: Marcel Granet, *La pensée chinoise,* Paris 1950; *Das chinesische Denken,* München 1963, S. 63ff.

Die Fähigkeit zu solcher Zeitdarstellung trat in Ostasien sehr früh hervor: im China der Spät-Chou- und Han-Zeit. Obwohl die Chinesen in ihren späteren erzählenden Bildrollen weniger bewegungsfreudig sind als die Japaner, haben gerade sie als erste sich für dynamische Bewegungsvorgänge interessiert und die geeigneten Kunstmittel für ihre Schilderung entwickelt, sobald sie überhaupt anfingen, die Lebenswelt abzubilden und eine darstellende Kunst (representational art) zu schaffen. Als Beispiele mögen frühe Jagdszenen (Abb. 1) dienen, in denen die Vehemenz der Lebensbewegung, die räumlich-zeitliche Spannung des *spacing* auf der leeren, zum Aktionsraum aktualisierten Grundfläche und die äusserst dynamische Linienkraft besonders zu beachten sind. Die Entwicklung dieser für Ostasien grundlegend gewordenen Errungenschaften lässt sich Schritt für Schritt verfolgen: im chinesischen Gerätdekor (besonders den Bronzegefässen vom Typ Hu aus der Zeit der Streitenden Reiche) beginnen die bis dahin völlig statisch und oft symmetrisch-heraldisch in kleinen gerahmten Feldern konzipierten Jagd- oder Kampfgruppen sich auf allmählich immer weiter ausgedehnten Bild*streifen* zu bewegen und endlich um die Gefässwandung herum in bildrollen-ähnlichen Zonen oder Friesen zu kreisen. Man schuf diese Bildform und die für sie erforderlichen Kunstmittel – namentlich die frei und weit ausgreifende, stark dynamische, zugleich den Gegenstand packende wie auch von "ornamentalem" Rhythmus beschwingte Linie –, weil das Interesse an zeitlichen Abläufen, Bewegungsvorgängen und transitorischen Momenten erstaunlich stark wurde, sobald die Herrschaft des entweder kultisch-symbolischen (Shang und Früh-West-Chou) oder abstrakten Dekors (Spät-West-Chou bis in die Streitenden Reiche hinein) verschwunden war; übrigens liess sich dort schon in der letzten Phase eine auffallende Dynamisierung der noch rein ornamentalen Formensprache beobachten. Sehr bald, vor allem in der Han-Zeit, trat dann im Zuge der "Entdeckung der Welt und des Menschen" auch das Interesse und die Fähigkeit für szenisch belebtes Geschehen und für erzählend-illustrative, kontinuierend ablaufende Darstellung biographischer, historischer und literarischer Vorgänge geradezu triumphal auf den Plan (in vielen der Wandplatten aus Han-Gräbern überliefert), womit die Basis gelegt war für alle späteren ostasiatischen Leistungen auf diesem Gebiet, die wohl ohne Übertreibung als einzigartig bezeichnet werden dürfen.

Diese ostasiatische Art der Darstellung von Bewegungen, "prägnanten Augenblicken", narrativen Abläufen unter Verwendung "fliessender", fortlaufender Bildformen und dynamischer Kunstmittel macht den Übergang von der Vergangenheit durch die Gegenwart in die Zukunft hinein

anschaulich. Eine Bildform wie die Handrolle, sei sie landschaftlich oder figürlich-illustrativ, lässt diesen Anschauungsvorgang sogar zu einem tatsächlichen Zeitablauf werden, wo beim Betrachten der jeweiligen Gegenwartsphase zugleich die Erinnerung – oder sogar das Zurückblenden – des Vergangenen wie aber auch die Erwartung des Bevorstehenden, die Neugier aufs Kommende möglich, ja wesensnotwendig ist und wo der Betrachter zwischen Anfang, Mitte und Ende hin- und hergleiten und sie alle im Geiste präsent haben kann. Hieraus ergibt sich über diese Bildform hinaus eine viel allgemeinere Konsequenz: wenn in solchen Kunstwerken durch den darin enthaltenen und sichtbar gemachten Zeitablauf eine Vergangenheit, eine Gegenwart und eine Zukunft vorhanden sind und im Ablauf der räumlich aneinander anschliessenden, nebeneinander gestellten zeitlichen Phasen erlebt wird, so entsteht am Ende des Betrachtungsprozesses im Bewusstsein eine Gleichzeitigkeit von Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft; diese folgen einander nicht einfach auf einer Linie, sondern sind – wie Wolfgang Bauer es formuliert hat[19] – quasi auf eine "Fläche" projiziert. Dadurch, dass der Zeitverlauf im Rahmen eines räumlichen Gebildes eingefangen ist und innerhalb dieses Rahmens überschaubar, an jeder Stelle "abrufbar", also an vielen Stellen gleichzeitig "da" ist, wird die Unwiderruflichkeit des Zeitablaufs aufgehoben, sodass er nie endgültig vergangen oder bloss unbekannt-zukünftig ist, sondern eine Art von potentieller Simultaneität bekommt und damit seinen reinen Zeitcharakter bis zu einem gewissen Grade zugunsten einer Projektion auf die Ebene des räumlichen Neben- und Miteinander aufgibt. Dies gilt nicht nur für Landschafts- oder Erzählbildrollen, sondern beispielsweise auch für Werke der Schriftkunst – wo der zeitlich ablaufende Duktus am Ende als "Bild" auf der Fläche "steht" – oder von den Darstellungen des Jahreskreislaufs und der natürlichen Lebensphasen oder auch von Dekorsystemen, in denen etwa der Gang eines Gedichts (s.o.) auf die Ebene des Simultanen projiziert wird. Das alles hat seine Parallele im Raumgefühl und Raumdarstellung bei Landschaften, wo Nähe und verschieden weite Ferne ebenfalls nicht "linear" auf einer Tiefenachse aufgereiht sind und hintereinander liegen – wie im neuzeitlich-europäischen zentralperspektivischen Bildraum –, sondern sich durchdringen und trotz der Zeitlichkeit der Bildstruktur doch "gleichzeitig" auf einem sie alle tragenden, überall

[19] Wolfgang Bauer, *Chinas Vergangenheit als Trauma und Vorbild,* Stuttgart usw. 1968, S. 57ff. (Kap. "Die Dimension der Zeit", besonders S. 59); derselbe: *China und die Hoffnung auf Glück,* München 1971, S. 37 und passim.

durchscheinenden "Grund", der Fläche und Raum zugleich ist, zusammengeführt sind.

8. Zeitlichkeit und Zeitlosigkeit

Die ostasiatische Kunst kennt auch das Gegenbild der Zeitlichkeit, die völlige Zeitlosigkeit oder Zeit-Enthobenheit, vor allem in der buddhistischen Kunst. Der "Weg" durch den Tempelbezirk hat sein Ziel in der Haupthalle und deren Altarpodest mit den Kultfiguren, zuvörderst der zentralen Gestalt des Buddha im zeitentrückten Nirvâna-Stande, den er personhaft symbolisiert. Hier herrscht Raumlosigkeit, Frontalität, Symmetrie, Unbewegtheit ohne Beziehung und Kontakt zur raumzeitlichen Erscheinungs-, d.h. Samsâra-Welt. Eine Figurengruppe – sei es in Form von Gemälden oder von Statuen (die in ihrer strengen, reliefhaften Frontalität normalerweise weder Räumlichkeit noch Zeitlichkeit enthalten) – ist ein fest in sich zentriertes System mit geschlossener, konsequent durchgeführter Bildeinheit, wie für die Ewigkeit stabilisiert. Die sakrale Kunst befolgt also einen grundsätzlich anderen Darstellungsmodus als die profane, jedenfalls in ihrem innersten und höchsten Bereich, wo jegliches narrative und d.h. zeithaltige Moment ausgeschaltet ist. Im Unterschied davon intendiert die nicht-kultische Bildform, wie wir sahen, gerade keine Fixierung auf ein einziges Zentrum, deren Konsequenz ein in sich geschlossenes Bildfeld wäre, wo jedes Element mit jedem anderen innerhalb des Systems in festen Relationen stünde – wie es in ganz anderer Weise auch beim zentralperspektivischen System der Fall ist. Eine quasi-zentralperspektivische Konstruktion, die parallele Tiefenlinien spiegelsymmetrisch auf einer vertikalen Mittelachse des Bildes zusammenführt, zwar ohne einheitlichen Fluchtpunkt ist, aber eben doch eine Zentrierung innerhalb eines fest geschlossenen, schematisierten Bildfeldes vollzieht, begegnet in der buddhistischen Malerei bezeichnenderweise nur in Darstellungen des Reinen Landes eines Buddha, besonders des Amitâbha, d.h. gerade zur Veranschaulichung eines nicht-empirischen, idealen, visionären Vollkommenheitsbereichs, der aller Samsâra-Räumlichkeit und -Zeitlichkeit enthoben ist. Diese Gegenbilder zur bewegt-fliessenden empirischen Räumlichkeit der nicht-sakralen Darstellungen haben etwas Statisches und geradezu Künstliches. Ein solches Sakralbild wird aber oft von kleinen Bildfeldern umrahmt, in denen mit den üblichen narrativen Mitteln der profanen Malerei die zugehörigen, in historischer Sequenz aufgereihten Legendenszenen im Anschluss an die betreffenden

Texte illustriert sind. Das zentrale Hauptbild des Reinen Landes ist einerseits Teil der narrativen Sequenz, nämlich der Legende, die in ihm als Heilsziel kulminiert, zugleich aber transzendiert es diesen Bereich und zeigt eine zeitentrückte und räumlich idealisierte Vision. Bisweilen wird ein ursprünglich narratives, in den Zusammenhang einer biographischen, legendären oder historischen Erzählung gehöriges Thema ent-historisiert und in den Modus des Sakralbildes übersetzt, z.B. wenn – schon in der alten Kunst Indiens, die für die gesamte buddhistische Tradition in Asien massgebend blieb – der predigende, die Geste *(mudrâ)* des Lehrens ausführende Buddha zu einer aus dem szenisch-narrativen Zusammenhang (der Ersten Predigt im Gazellenhain bei Benares) herausgelösten, zeitenthobenen Kultstatue oder einem entsprechenden Kultgemälde wird, d.h. zu einem "überzeitlichen Bildsymbol"[20]. Ähnliche Vorgänge kennt ja auch die christliche Kunst. Übrigens tendiert in Ostasien sogar die Darstellung der individuellen, historischen Person, nämlich das Porträt, zu einer fast hieratischen Strenge und Schematik des Bildbaus; man findet nur selten ein Bildnis, wo der Dargestellte in einer Lebenssituation oder -aktion oder mit einer transitorischen Haltung, Gestik oder Mimik erscheint und die Bildstruktur dementsprechend dynamisiert ist. Das liegt wohl in dem fundamental kultischen Charakter begründet, der dem ostasiatischen Porträt von seinen Ursprüngen her wie nach seiner auch später nie ganz erloschenen Funktion zu eigen ist.

Wirkt nun aber die Gnadenkraft des Buddha in die leidvolle Welt hinein, so ereignet sich ein Heilsgeschehen *in* ihr, eine Bewegung, ein Vorgang vollzieht sich – und so kommt ausser der Raum- sofort auch die Zeitdimension ins Spiel. Die Kunst spiegelt das sehr deutlich: schon wenn der Buddha steht oder schreitet, statt zeit-, raum- und bewegungslos in der Meditationshaltung zu thronen, ist er in Aktion gezeigt und kommt auf den Gläubigen zu; die Bodhisattvas wenden und neigen sich, als Mittlergestalten zwischen dem Buddha und der Welt, in dreidimensionaler Haltung und Bewegung; andere heilige Wesen wie Schutzgötter vollführen, an der Peripherie der Kultfigurengruppe stehend, oft nach aussen gerichtete Gesten und Aktionen, die in den Raum ausgreifen und in der Zeit verlaufen. Aus der entrückten Sphäre des Reinen Landes kommt der Buddha Amitâbha herbei, um den Gläubigen in seiner Todesstunde zu empfangen *(raigô);* bei der Darstellung dieses Themas in der japanischen Malerei, besonders bei der beliebten Variante des "Über die Berge

[20] D. Frey (S. Anm. 1), S. 226.

kommenden Amitâbha" *(yamagoshi-raigô),* lässt sich beobachten, wie der Vorgang vollzieht sich – und so kommt ausser der Raum – sofort auch die immer mehr zu einem zeitlichen Geschehen wird: während der Buddha in manchen Bildern streng frontal und symmetrisch *hinter* den Bergen, d.h. jenseits der raumzeitlichen Welt, vor leerem Grund erscheint und nur seine "Boten", zwei Bodhisattvas, in diese herein- und zu dem Gläubigen herabschweben – sodass Raum und Nicht-Raum, Zeit und Nicht-Zeit dialektisch aufeinander verweisen –, beteiligt sich der Buddha in anderen Bildern selber an dem Geschehen, indem er sich der Bodhisattvaschar hinzugesellt und sie anführt; dieser Vorgang steigert sein Tempo von feierlich-langsamem Schweben zu rapidem Niederfahren *(haya-raigô).* Hier bekommt der Zeitvorgang nun auch die Dimension der Zukunft, denn er bezieht sich auf die bevorstehende, von dem Gläubigen ersehnte, durch Amitâbha garantierte Wiedergeburt im Reinen Lande; dieses Zukünftige beginnt sich schon zu ereignen, aber es weist, indem es sich realisiert, über die Zeitlichkeit hinaus: denn das letzte Heilsziel des Gläubigen, der wahre Seinsbereich des Buddha und der Bodhisattvas ist doch die Zeitenthobenheit und Stille des Nirvâna, das freilich auch vom Reinen Land aus erst noch erreicht werden muss.

In der ganz andersartigen Kunst des Zen-Buddhismus tritt der Buddha ebenfalls in die Zeitlichkeit ein: hier aber ist er wieder, wie in der Frühzeit buddhistischer Kunst in Indien, der als individuelle geschichtliche Person aufgefasste Shâkyamuni in verschiedenen Szenen seiner Biographie oder Legende – d.h. er wird re-historisiert und demgemäss im raumzeitlichen Sinne, oft in narrativem Darstellungsmodus, re-aktualisiert; als zentrales Thema sei der nach seiner Erleuchtung "Aus den Bergen zurückkehrende Shâkyamuni" (Shussan Shaka) genannt[21]. Die Zen-Kunst illustriert auch mit Vorliebe historisch-anekdotische Vorgänge aus der Tradition der Patriarchen (an erster Stelle des Bodhidharma) und aus dem aktuellen geistig-religiösen Geschehen zwischen den Meistern und ihren Schülern im Klosterleben; sie tut das gern mit starkem Einschlag des Zeitfaktors, mit oft dramatischem Zugriff und mit dem als Zeitvollzug ausgeführten und nacherlebbaren raschen Duktus des Pinselstrichs.

Diese "Zen-Aktionen" *(zenki)* zielen jedoch auf den Durchbruch zur Erleuchtung *(satori)* und auf das Erreichen des Nirvâna, und so steht all

[21] D. Seckel, "Shâkyamuni's Rückkehr aus den Bergen", *Asiatische Studien* 18/19, 1965, 35–68. – Helmut Brinker, "Shussan Shaka in Sung and Yüan Painting", *Ars Orientalis* 9, 1973, 21–40.

das zeitlich-historische Geschehen als etwas Vorläufig-Uneigentliches, das aber doch den auslösenden Anstoss zu geben vermag, vor dem Grunde der Zeitlosigkeit. In einem aufs höchste erfüllten Augenblick, der den Kulminationspunkt der in oft langem Zeitverlauf geschehenden geistigen Wandlung bildet, springt die befreiende Einsicht hervor, die sofort dies gesamte Geschehen aufhebt im zeitlosen Nicht. Hier ist zeitloses Jetzt, Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft fallen zusammen, Zeit und Raum sind aufgehoben, und auch in der stärksten Bewegung herrscht unbewegliche Ruhe[22]. Andere Werke der Zen-Kunst lassen diesen Grund des Nicht, der zugleich und notwendigerweise raumloser Grund ist, deutlich und direkt spüren, und alles Dargestellte – oft aufs äusserste abgekürzt und konzentriert – dient dann nur dazu, sich selber zu transzendieren und auf das Nicht zu verweisen. Das geschieht vorzugsweise im nicht-menschlichen, nicht-historischen Bereich, besonders in den Landschaftsbildern (Abb. 6), aber selbst unscheinbare, doch sehr konkrete Dinge aus Alltag und Natur – wie beispielsweise Kaki-Früchte in dem berühmten Bild von Mu Ch'i[23] – können so aus Raum und Zeit enthoben werden, dass sie das Erlebnis des Nicht und der Leerheit in äusserster Konzentration, in "donnerndem Schweigen" vermitteln.

Zwischen Zeitlichkeit und Zeitlosigkeit besteht – ebenso wie zwischen Räumlichkeit und Raumlosigkeit – innerhalb der Kunst Ostasiens an vielen Stellen ein dialektisches Wechselverhältnis; und sowohl in der Andeutung totaler Zeitlosigkeit wie in der Vergegenwärtigung zeiterfüllten Welt- und Lebensgeschehens hat sie Höhepunkte künstlerischer Realisierung erreicht.

[22] W. Bauer, *China und die Hoffnung auf Glück* (s. Anm. 19) S. 239ff. – Kitarô Nishida, *Die intelligible Welt,* übertragen von Robert Schinzinger u.a., Berlin 1943 (*Intelligibility and the Philosophy of Nothingness,* Tôkyô 1958). Ein Zentralbegriff Nishidas ist das "ewige Nun" *(eien no ima),* in dem die Zeit zugleich eingeschlossen und aufgehoben ist; "die Dialektik der Zeit, als Einheit im Widerspruch von Vergangenheit und Zukunft, wird als 'Umschwung im ewigen Nun' bezeichnet" (Schinzinger, Einleitung S. 46f.).

[23] D. Seckel, "Sechs Kaki-Früchte", in: *Einführung* (s. Anm. 8) S. 345–365.

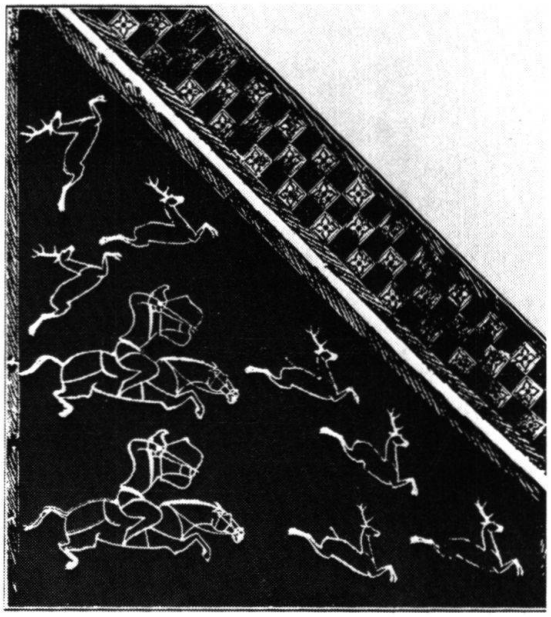


Abb. 1. Ziegelplatte aus einem Grab in West-Honan (Abreibung), ca. 3. Jh.v.Chr.: Museum of Archaeology, Toronto.

Abb. 2. Ziegelplatte aus einem Grab in Sse-ch'uan (Abreibung), ca. 1./2. Jh. n.Chr.

Abb. 3. TLV-Spiegel, Bronze (Abreibung), Durchmesser 18,7 cm, um Chr. Geb.

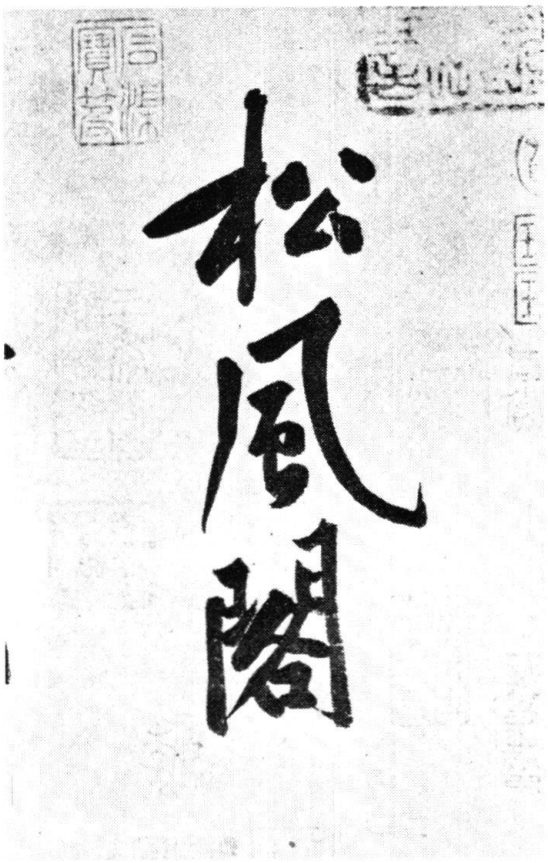


Abb. 4. Huang T'ing-chien (1045–1105): Titel einer Gedichtrolle: National Palace Museum, Taiwan.

Abb. 5. Ts'ui Po: Hase und Elstern (1061): National Museum, Taiwan.

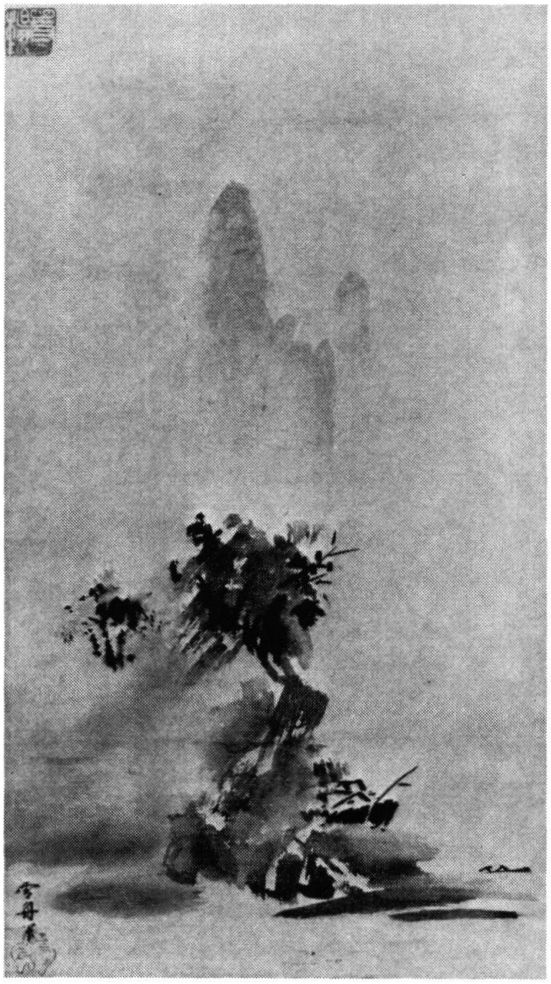


Abb. 6. Sesshû (1420–1506): Landschaft im Hatsuboku-Stil (1495); National Museum, Tôkyô.

Abb. 7. Hsia Kuei (13. Jh.): Landschafts-Handrolle (Detail); National Palace Museum Taiwan

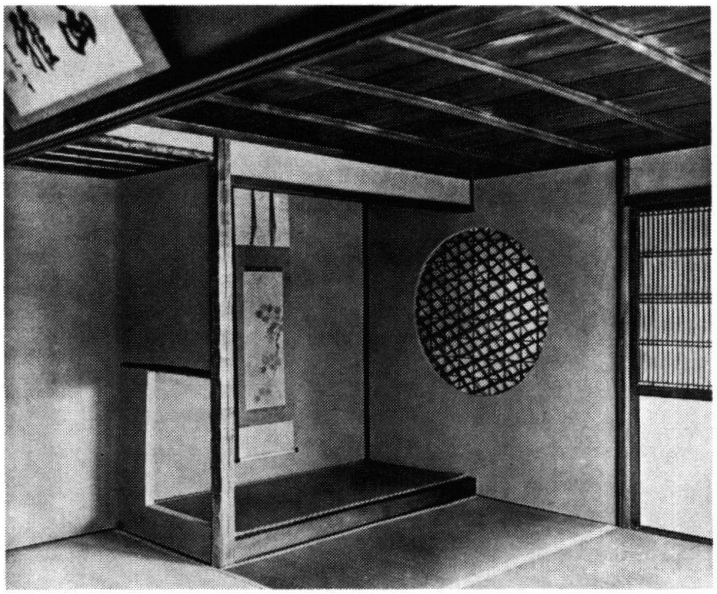


Abb. 8. Zimmer im Haus Nojii, Kyôto, 1476.

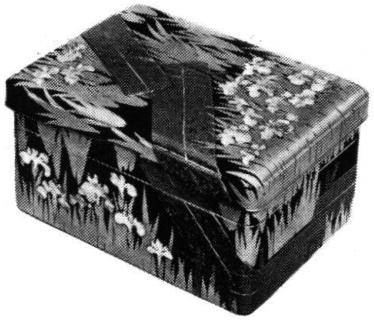


Abb. 9. Ogata Kôrin (1658–1716): Schreibkasten mit Kak-i-tsubata-Dekor, Länge 27,4 cm; National Museum, Tôkyô.

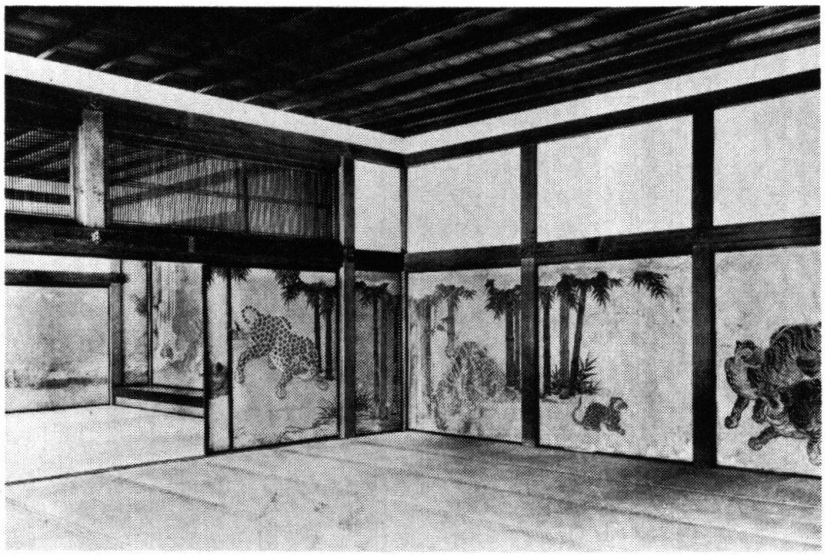


Abb. 11. Schloss in Nagoya (Genkan des Goten), Gemälde an Wänden und Schiebetüren, 17. Jh. (In situ.)

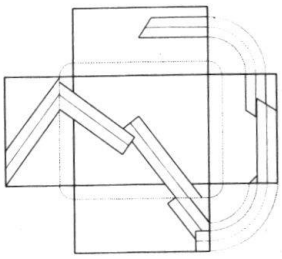


Abb. 10. Nachzeichnung (von Helmut Brinker) des Dekors von Abb. 9.

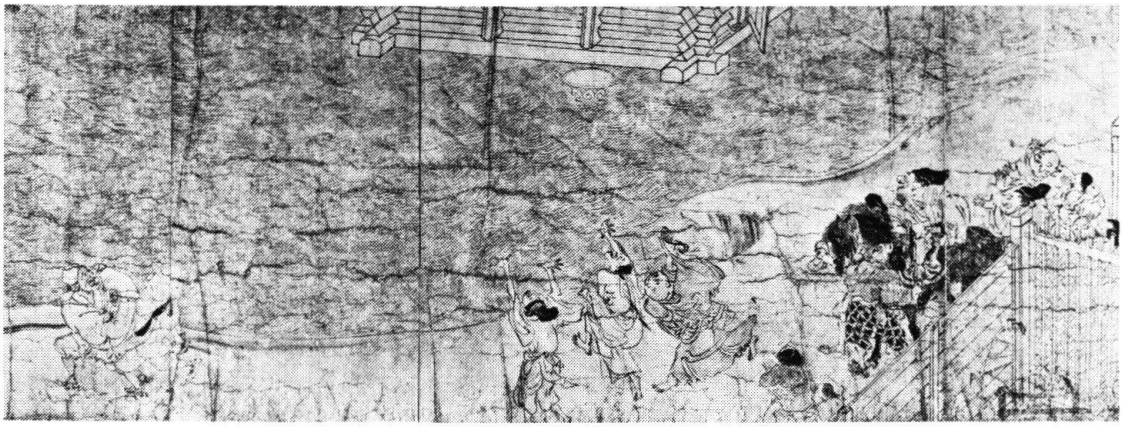


Abb. 12. Shigisan-Engi-Emaki, Abschnitt der 1. Rolle, spätes 12. Jh.; Chôgosonshi-ji (bei Nara).

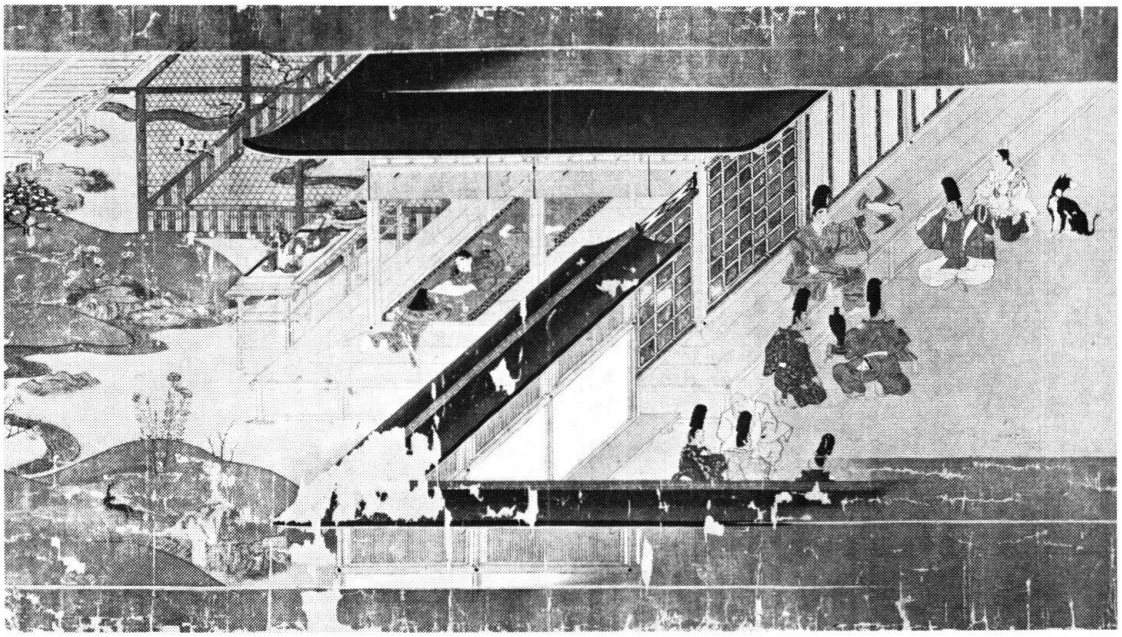


Abb. 13. Kasuga-Gongen-Reikenki-Emaki, Abschnitt der 5. Rolle, 1309; kaiserliche Sammlung, Tôkyô.