Zeitschrift: Werk, Bauen + Wohnen

Herausgeber: Bund Schweizer Architekten

Band: 77 (1990)

Heft: 3: "Hot spots"

Artikel: Ursprünge der Leere : zwei Meisterwerke der japanischen Gartenbaukunst

Autor: Binder, Hans

DOI: https://doi.org/10.5169/seals-58336

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften auf E-Periodica. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen sowie auf Social Media-Kanälen oder Webseiten ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Mehr erfahren

Conditions d'utilisation

L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. La reproduction d'images dans des publications imprimées ou en ligne ainsi que sur des canaux de médias sociaux ou des sites web n'est autorisée qu'avec l'accord préalable des détenteurs des droits. En savoir plus

Terms of use

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. Publishing images in print and online publications, as well as on social media channels or websites, is only permitted with the prior consent of the rights holders. Find out more

Download PDF: 13.07.2025

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

Ursprünge der Leere

Zwei Meisterwerke der japanischen Gartenbaukunst

Obschon die japanische Geschichte von vielen politischen und philosophischen Wechseln geprägt ist, zieht sich ein bedeutendes Grundthema während Jahrhunderten durch die japanische Gartenkunstgeschichte: Das synthetische Verständnis des Menschen als Teil der Natur und nicht als ihr Beherrscher wie im kausalistisch denkenden Europa.

Für dieses traditionell japanische Naturverständnis (und die japanische Gartenkunst generell) sind die beiden Trockengärten «Daisen-in» und «Ryoanji» hervorragende Beispiele. Erbaut um das Jahr 1500 n.Chr. wenig ausserhalb Kyoto, zählen sie heute zu den Höhepunkten japanischer Gartenkunstgeschichte.

Trockenlandschaftsgärten sind wohl die interessanteste Verbindung japanischer Gartenkunst mit philosophisch-religiösen Ideen. Sie entstanden in einer Zeit politischer Wirren und Machtkämpfe hinter den Mauern der Zen-Klöster und dienten in erster Linie der Meditation. Anfangs entwickelte sich dieser Gartenbaustil in Teilen der grösseren Teichgärten, weil immer wieder Wasserläufe durch Erdbeben oder infolge Kahlschlags der umliegenden Wälder versiegten. Abstraktion, Reduktion und Asymmetrie spielten von Anfang an eine zentrale Rolle. Die Andeutung von Mythen und philosophisch-religiösen Lehren wurde in diesen Miniaturlandschaften auf die Spitze getrieben. Kunstwerke entstanden, welche die westliche Welt noch fünf Jahrhunderte später in Erstaunen versetzen.

Der «Daisen-in» und der «Ryoanji» sind zwar mit dem gleichen politischen, philosophischen und religiösen Hintergrund entstanden, weisen aber fundamentale Unterschiede auf. Der «Daisen-in» gibt eine verkleinerte Flusslandschaft abstrahiert wieder und knüpft damit an die japanische Gartenbautradition an. Der «Ryoanji» maximiert hingegen die Abstraktion und manifestiert somit die Eigenständigkeit des Trockengartenstils (Abb. 1 und 2).

Der «Daisen-in»-Garten ist Bestandteil eines Subtempels des metropolitanen Zen-Klosters «Daitokuji», dessen Begründer Kogaku Sotan das Entstehungsdatum des «Daisen-in» im Jahre 1509 unserer Zeitrechnung festlegte. Man nimmt heute an, dass der Maler und Landschaftsarchitekt Soami, welchem auch die monochromen Landschaftszeichnungen auf den Papiertüren des Gasttempels zugeschrieben werden, den Garten gestaltete .

Beim Öffnen oder gar Entfernen aller Schiebetüren um die Gasthalle im Zentrum des Gartens rückt der Bezug der Architektur zu diesem ins volle Bewusstsein. Der Garten wirkt nun wie eine dreidimensionale «Emaki»-Bilderrolle entlang der Veranda. Die Verwandtschaft mit der in Japan bestbekannten Malerei der Sung-Dynastie in China (907–1126 n.Chr.) wird offensichtlich.

Die Elemente des Gartens sind sehr gezielt angeordnet und mit der über Jahrhunderte entwickelten Perspektivlehre so geschickt zueinander in Beziehung gesetzt worden, dass es gelang, trotz der engen Verhältnisse (ca. 100 m^2) die alte Horai-Tradition wieder aufleben zu lassen. Es ist ein Versuch, die chinesische Sage der fünf Paradiesinseln (Horai) im Ostmeer bildlich umzusetzen. Die miniaturisierte Landschaft stellt einen Fluss dar, welcher im Gebirge entspringt und über rauschende Wasserfälle zu Tale stürzt, sich an der Hausecke in zwei Richtungen gabelnd. Gegen Westen versiegt der Fluss in einem grauen Teich. Gegen Süden entwickelt er sich vom tosenden Bach unter der Brücke zum breiten Strom, worauf ein Schiff Richtung Meer segelt. Aus dem weissen Meer von Kies erheben sich nur zwei Kegel. In der gegenüberliegenden Ecke wächst ein Baum.

In fünf Bildabschnitten können die entwerferischen Gedanken zu diesem Garten erläutert werden:

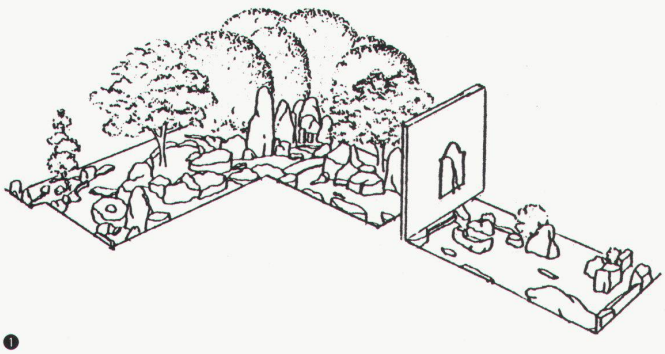
Bei der Wasserfallgruppe übernimmt der Garten die alten Techniken der japanischen Gartenkunst wie beispielsweise die Steinsetzung in asymmetrischen Dreiergruppen mit «Hauptstein» (Höhe 2,20 m), «Behilfsstein» und «Gegenüberliegendem Stein», welcher hier als Kontrast zur Vertikalen durch die querliegende Brücke ausgedrückt wird (Abb. 3). Die Technik der perspektivischen Vertiefung des Raumes durch die Staffelung des Bildes in Vordergrund (drei Steine), Mittelgrund (Brücke) und Hintergrund (Miniaturmassiv und Kamelie) stammt direkt aus der Malerei. Die dazwischenliegenden Leerflächen, hier mit weissen Kieseln wiedergegeben, erschweren die Distanzabschätzung, während der immense Massstabssprung von der Brücke zum Bergmassiv ebenfalls die Perspektivwirkung verstärkt. Die Kameliengruppe kann aus der Distanz wegen ihrer Feinblättrigkeit als dunkler, ferner

❶ «Daisen-in»: alter Plan mit aufgesetzter Brücke

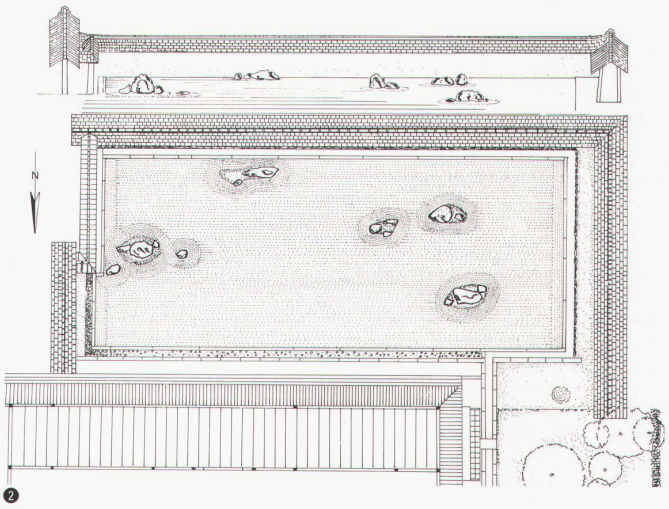
❷ «Ryoanji»: Plan und Ansicht

❸ «Daisen-in»: Horai-sen

❹ «Daisen-in»: südliche Kranichinsel



❶



❷

Bergwald gelesen werden, hat aber auch die Bedeutung eines Bildrahmens. Sie scheint wie mit feinen Pinselstrichen hingemalt; doch auch die grantigen Oberflächenstrukturen der Steine erinnern unmittelbar an die Hand der chinesischen Meister.

Die Steingruppe lässt verschiedene Interpretationen zu, sie ist zugleich «Shumi-sen» (buddhistischer Weltenberg), als auch Abbild der mythischen «Horai-Inseln» und verschmilzt somit zu einem «Horai-sen» (typ. japanische Adaption).

Das Bergmassiv ist auch Quelle des Flusses und somit Geburtsort des sinnbildlichen Lebens. Der Wasserfall, ausgedrückt durch einen weissgeäderten Stein und weissen Sand, fällt über verschiedene Felsstufen kaskadenartig zu Tal und wird, wie im «Sakuteiki» (jap. Gartenregelbuch) vorgeschrieben, bei jeder Schwelle umgeleitet.

Die zuerst gesetzten Steine der Wasserfallgruppe blieben unverrückbar. Hingegen wechselten die Pflanzen sehr oft Grösse und Form oder gar Standort, weil sich im Laufe der Zeit Pflege und Abschätzung der Ausgewogenheit von Pflanze zu Stein stark ändern konnten. Denn es war der persönlichen Einschätzung des Gärtners überlassen zu entscheiden, wieviel «In» (beispielsweise Pflanze) der Garten noch zum fixen «Yo» (beispielsweise Stein) vertragen konnte, um noch einem harmonischen Ganzen zu entsprechen. Die «In-Yo-Lehre» (vgl. Yin und Yang) wandte der Entwerfer auch für alle anderen Elemente eines Gartens an, für Licht und Schatten, Körper und Raum sowie Horizontale und Vertikale.

Die Brücke bedarf noch eines zusätzlichen Kommentars. Sie setzt sich über das im Sakuteiki befohlene Prinzip «keine Brücke beim Wasserfall» hinweg. Sie ist als «Himmelsbrücke» zu verstehen und nicht zu beschreiten. Knapp unterhalb von ihr befinden sich die drei «Drachensteine». Sie verweisen auf eine chinesische Sage, nach welcher im Oberlauf des Gelben Flusses drei Steine starke Wirbel hervorriefen. Schwamm ein Karpfe durch diese, so wurde er zum Drachen (positive Mythosfigur).

Der Fluss teilt sich am rechten Brückenkopf. Sein rechter Arm fliesst Richtung Süden, sein linker Richtung Westen zur Schildkröteninsel.

Die Schildkröte als Insel und die auf ihrem Rücken wachsende Föhre drücken beide den Wunsch nach einem langen Leben des Gastes aus. Schildkröten tragen gemäss Horai-Sage aber auch die «paradiesischen Inseln der Unsterblichen». Sie werden aber in der japanischen Gartenkunst auch als Sinnbild dafür verwendet, wie tief der Mensch in den «Ozean des Wissens» eindringen kann, denn die Japaner verehrten diese Tiere ihres Alters wegen als Weise. Gemäss Sakuteiki werden die Schildkröteninseln mit runden Steinen dargestellt.

Anschliessend fliesst der westliche Arm an einer Kranichinsel vorbei, welche durch scharfkantige Steine und eine auf ihr wachsende Föhre dargestellt wird. Die Kiefer hat dieselbe Bedeutung wie die knorrige Föhre auf der Schildkröteninsel, kann aber hier auch als Hals und Kopf des Vogels gelesen werden. Der Stamm des Baumes wurde über die Jahre in seine heutige Form gezwängt.

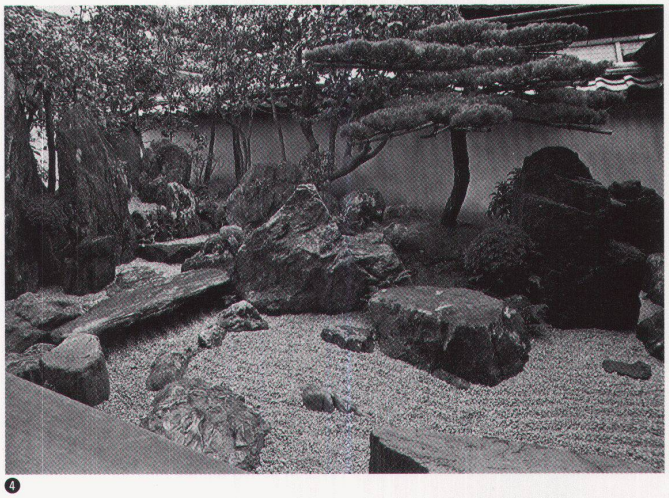
Der Fluss versiegt nun zwischen einigen Steinen im grauen Kies, doch der südliche Arm fliesst nach der Brücke weiter, zur südlichen Kranichinsel (Abb. 4). Ihre Bepflanzung ist mit Ausnahme der speziell gestutzten Kiefer in kleinem Massstab gehalten. Dies lässt die Insel grösser und ferner erscheinen. Der krumme Stamm des Baumes kann wiederum als Hals gelesen werden. Somit ist der flache Stein im Mittelgrund der Schwanz. Die erhobenen Schwingen werden durch die Steine links und rechts der Insel symbolisiert.

Der Stein im Vordergrund hat exakt die Höhe der Veranda und führt bei der Betrachtung des Gartens ideal ins Bild ein. Er ist der Vernetzungspunkt von Architektur und Garten. Dieser Stein ist mit dem Verandaboden als Vordergrund zu lesen, welcher durch den in Fliessrichtung des imaginären Flusses geharkten Kies vom Mittelgrund der Insel distanziert wird. Die weissgetünchte Wand bildet die zweite Stufe der «Leere» im Bild und steht ebenfalls für die unbemalte Leinwand in der Malerei.

Die Krone der Kiefer gelangt so zu einer weiteren Interpretation. Ihre Äste werden zu Wolkenfetzen am Himmel. Doch da die Kiefer als einziger Baum zum männlichen Prinzip des «Yo» gehört (wie Fels und Stein), der Himmel aber dem «In» zugeordnet wird, müsste man ihre Äste eher als von Nebelschwaden verhangene, ferne Berge sehen.

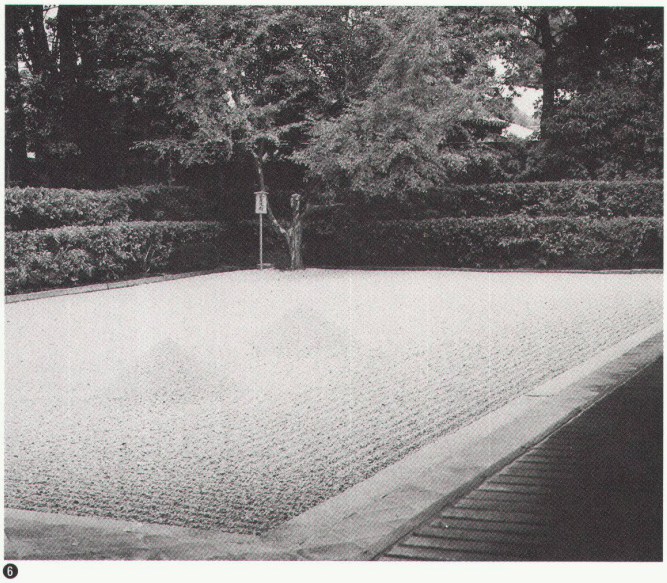
Nach der Insel wird der Bach durch eine Schwelle gestaut, über welche sich eine weisse Korridorbrücke mit einem Fenster in Lotosblütenform stellt (Abb. 1). Dieses Fenster erlaubt den Durchblick in den südlicheren Teil des Gartens oder rahmt vom Eingang her den Horai-sen. Die Schwelle kann als Widerspruch im Laufe des Lebens gesehen werden, als Hindernis, zu des-

3



4

5



6

sen Überwindung die Brücke mit dem Lotos (Sinnbild des Taoismus) helfen kann. Ist diese Schwelle erst einmal überwunden, ist man um ein Schiff voller Erfahrungen reifer und gleitet dahin an ruhigeren Ufern vorbei, deren Bepflanzung an Miniaturwälder oder kleine Palmen erinnert (Abb. 5).

Das Schiff hat von der chinesischen Mythologie her noch eine andere Bedeutung. Es ist Sinnbild des gescheiterten Versuches, die Unsterblichkeit zu erlangen, sind doch die Horai-Inseln gemäss Überlieferung unerreichbar.

Weiter stromabwärts ergiesst sich der Strom um eine weitere Ecke der Gasthalle in ein «Meer des Nichts» (Abb. 6). Aus diesem erheben sich nur zwei Kegel aus weissem Kies. Am anderen Ende spriesst ein Baum aus der kahlen Fläche.

Diese Anlage, obschon als Andeutung des «Nirwana» am Ende des Lebens zu lesen, erinnert sehr stark an ein Heiligtum der Urreligion Japans, der Shinto. Durch das Täfelchen wird der Baum als heilig bezeichnet, aber auch die umgebende Kiesfläche deutet darauf hin. Die Kieskegel stellen shintoistische Salzkegel dar, welche vor einem Haus oder Schrein zu dessen Reinigung aufgeschüttet werden. Die reine Kegelform wird in Japan auch am Fuji als heilig verehrt.

Der Baum steht auch stellvertretend für den «Baum der Erkenntnis» des Buddha. Wenn man mit dem Nichts eins geworden ist, erlangt man die Erkenntnis, was das Leben ist.

Eine weitere Betrachtungsweise knüpft an die chinesisch-taoistische Tradition an. Das Rechteck der Fläche symbolisiert die Erde. Rechteck, Kreis und Dreieck symbolisieren zusammen das Universum. Kreis und Dreieck sind in der Kegelform enthalten.

Typisch für alle Formen japanischer Gärten ist der Umgang mit dem Hintergrund, welcher bewusst Einblicke in die Umgebung zulässt («Shakkei»). Der Garten wurde so in die umgebende Natur eingeflochten. Die Japaner sind sich bewusst, dass ihre Gärten nur einen Ausschnitt des Universums zeigen, nur mikroskopischer Teil eines grösseren Ganzen sind. Mit den Bäumen und der Traufhöhe des Daches wird der optische Himmelsanteil bestimmt. Denn auch der Himmel ist in das Balanciersystem «In-Yo» einbezogen, muss er doch als «In» mit dem Erdbodenanteil «Yo» die Waage halten. Dieses «Meer des Nichts» liesse freilich noch viele weitere Interpretationen zu.

Wie vorweg angesprochen, nimmt der «Daisen-in» die alte Gartenbautradition auf und integriert sie in einen neuen Stil der Trockengärten. Im Gegensatz dazu steht der «Ryoanji», welcher sich von der Tradition löst und den neuen Stil als eigenständig präsentiert.

Der 9 × 23 m grosse Garten des «Ryoanji» gilt als Höhepunkt der eigenständigen Entwicklung der «Karesansui» (Trockengärten) und ist Ausdruck typisch japanischer Entwurfsideen. «Soami» soll ihn während der Muromachi-Zeit 1499 aufgrund eines spontanen Einfalls gestaltet haben. Seitdem hat der Garten mehrmals Grösse und Form gewechselt. Bis ins 17. Jahrhundert sollen Kirschbäume das Bild beherrscht haben. In der Zeit der in Japan allgemein bestaunten und verehrten Kirschblüte («Sakura») wäre der Garten sicher ein unvergessliches Erlebnis gewesen, doch die Reduktion des Gartens auf Kies und von Moos umwachsene Steine hinterlässt beim heutigen Betrachter keinen minder bemerkenswerten Eindruck (Abb. 7).

Die Anordnung der Steine ist ein schönes Beispiel für die im Sakuteiki verlangte asymmetrische Balance mit dreieckigen Bezugslinien der Steine und Steingruppen untereinander in Grundriss und Ansicht (Abb. 2).

Historisch lässt sich der Garten kaum einordnen. Er ist bestimmt wie das «Meer des Nichts» im «Daisen-in» verwandt mit der shintoistischen Tradition des heiligen rechteckigen Bezirkes um besonders bemerkenswerte Naturobjekte, vor allem aber Steine. Die Shintoisten glaubten nämlich, die Steine seien hohl und von Geistern bewohnt, deshalb wurden sie auch bis ins 20. Jahrhundert nie behauen.

Von der ständig in jedem japanischen Garten wiederholten Horai-Sage ist wenig erkennbar, ausser man betrachtet die fünf Gesteinsgruppen als Inseln in einem Ozean.

Am verständlichsten wird sein historischer Bezug bei der Einordnung des Gartens in die Tradition der Tischgärten der Heian-Zeit (794–1192 n. Chr.). Diese Miniaturgärten waren kaum mehr als eine Handvoll Kies, ein paar Steine und ein sorgfältig gestutzter «Bonsai».

Betrachten wir den Garten einmal als Ganzes, erkennen wir neben der rechteckigen Grundfläche sofort die vorweg beschriebenen asymmetrischen Dreiecksverhältnisse der Steine in jeder Gruppe und der Gruppen untereinander. Für die taoistische Symbolisierung des Kosmos durch Rechteck, Dreieck und Kreis fehlt nur noch letzterer. Weiss man aber, dass der Kreis auch stellvertretend für den

Menschen stehen kann, hat man auch das dritte Element für die Darstellung des Kosmos gefunden. Ohne Betrachter ist der Garten also unvollständig. In diesem Sinne offeriert er sich als Rätsel, als «Koan».

Ein weiterer Hinweis auf das Mysterium dieses Gartens ist, dass von keinem Punkt der Veranda alle 15 Steine überschaubar sind. Ob es sich hierbei um eine Andeutung der menschlichen Unzulänglichkeit beim Begreifen des Kosmos handelt?

Der Betrachter sollte sich nun ruhig hinsetzen und die Elemente des Gartens für sich betrachten.

1977 wurde die Umgrenzungsmauer des Gartens mit einer natürlich gefärbten, verwaschenen Farbkomposition neu gestaltet. Sie ist der Hintergrund und wird zur eigenen Landschaft. Ihre Lebendigkeit hebt den Zweck des Abschliessens optisch wieder auf. Da sie durch das Vordach beschattet wird, wirkt sie dunkel und verleiht dem Bild somit Tiefe.

Bei der genaueren Betrachtung der Steine erkennt man, dass sich eigentlich nur drei Steine durch Grösse und Vertikalität als Hauptsteine eignen. Somit sind es nur noch drei Gruppen à je sieben, fünf oder drei Steine. Diese Zahlenfolge ist aber wieder Bestandteil der taoistischen Zahlenkosmologie.

In Erinnerung an das Hebelgesetz, welches schon im Sakuteiki für die asymmetrische Balance gilt, können wir die Gruppen genauer bestimmen.

Die Fünfergruppe vorne links (Abb. 8) lässt verschiedene Interpretationen zu. Die zwei flachen, beinahe unter dem Kies verschwindenden Steine stellen beispielsweise die beiden versinkenden Inseln der Horai-Sage dar. Der Hauptstein erinnert bei der Betrachtung vor Ort aus gewissen Winkeln an einen Raubtierkopf, womit auf die chinesischen Tigerlegenden verwiesen sei. Der Tiger ist im ostasiatischen Raum auch Symbol der Geschicklichkeit, ein Selbstlob des Künstlers? Jedenfalls entspricht die Anordnung dieser Gruppe genau den Regeln des Sakuteiki: Der Hauptstein wird von zwei Behilfssteinen flankiert, zwei liegende Ergänzungssteine runden das Bild ab.

Die zweite hintere Gruppe, die man gemäss der Malerei auch als Mittelgrund interpretieren kann, beinhaltet sieben Steine, was im traditionellen Gartenbau auf eine Schildkröteninsel schliessen lassen könnte. Hier sind die Steine aber so weit voneinander entfernt, dass sie kaum mehr als eine einzige Insel gelesen werden (Abb. 9).

Die Betrachtung des Hauptsteins und seiner beiden Behilfssteine lässt das Bild der Schildkröte wieder aufkommen. Nur ist es diesmal eine eigenwillige Variante, weil das Tier allem Anschein nach gerade mit dem Kopf und den Vorderbeinen die Wasseroberfläche durchstossen hat. Man kann es als Durchbruch zum Licht beim Lösen des Koans deuten, eines dem Zen-Schüler vom Meister aufgegebenen irrationalen Rätsels.

Die dritte Gruppe vorne rechts ist eine Variation der klassischen Dreiergruppe und stellt Buddha mit zwei Schülern oder die buddhistische Dreiheit mit Buddha, Lehre und Gemeinde dar.

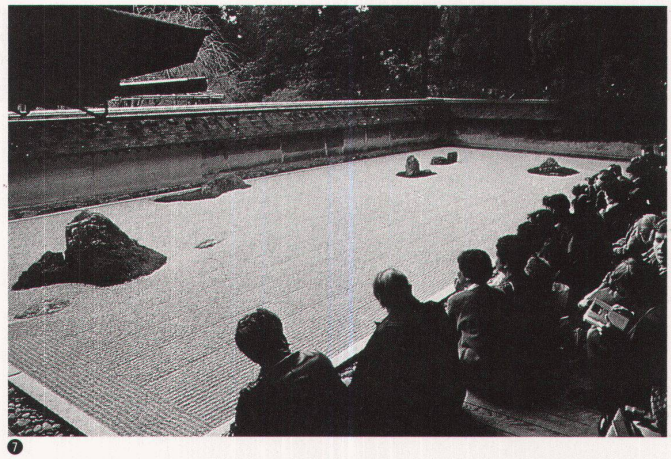
Der Garten muss aber nicht unbedingt nur mit dem Hintergrund der Mythen und des Sakuteikis gesehen werden. Statt analytisch kann man sich dem Garten auch ganz spontan nähern. Man setzt sich hin, vergisst japanische Geschichte und Gartenbautradition und lässt den Garten auf sich zukommen. Nach einiger Zeit verliert das Auge den Massstab. Die Moose steigen zu Wäldern empor, die Steine verwandeln sich in felsige Inseln, gegen welche ein weisses Meer brandet und geharkte Ringe im Kies hinterlässt. Erinnerungen werden wach an die Wiege der japanischen Kultur, die Inlandsee mit ihren unzähligen kleinen Inselchen. Oder sind es Alpengipfel, die sich über einem Nebelmeer erheben?

Dann steigt das Bewusstsein vielleicht für einige Zeit aus, bis der Ton einer Flöte die Assoziation zur Musik zulässt. Die Komposition in Stein wird plötzlich zum Musikstück. Es beginnt mit einem vollen Akkord links. Ein langer, tiefer Ton leitet über zu einem kurzen und extrem langen Ton im Hintergrund. Noch einmal bäumt sich die Tonfolge auf, bevor sie abflacht und verebbt. Nun wird einem bewusst, wie wichtig das Spannungsverhältnis der Steine unter sich ist, wie wichtig Oberflächen werden können…

Abschliessend muss betont werden, dass eine Übernahme japanischer Formen und Elemente in den europäischen Garten undenkbar ist. Uns fehlen die entsprechenden philosophischen, religiösen und gesellschaftlichen Hintergründe.

Eine Auseinandersetzung mit unserer Kultur, mit unseren Wertvorstellungen und Weltanschauungen kann aber dazu beitragen, Werke zu schaffen, welche sich über die modischen Tendenzen dieser Zeit hinwegsetzen und von ähnlicher Intensität wie japanische Gärten sein könnten.

Hans Binder



7

8

5
«Daisen-in»: Schiffstein vor ruhigeren Ufern

6
«Daisen-in»: Meer des Nichts

7
«Ryoanji»: Gesamtansicht vom Eingang her
(Foto: Beat Witschi, Zürich)

8
«Ryoanji»: Fünfergruppe
(Foto: Beat Witschi, Zürich)

Abbildungsnachweis: Matsumoto: Gardens of Karesansui (Abb. 1, 3, 5); Wiese: Gartenkunst und Landschaftsgestaltung in Japan (Abb. 2, 4); Hrdlicka u.a.: Japanische Gartenkunst (Abb. 6)