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

Herausgeber: Schweizerische Asiengesellschaft

Band: 18-19 (1965)

Heft: 1-4

Artikel: Shâkyamunis Rückkehr aus den Bergen : zur Deutung des Gemäldes von Liang K'ai

Autor: Seckel, Dietrich

DOI: https://doi.org/10.5169/seals-145987

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: 16.07.2025

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

SHÂKYAMUNIS RÜCKKEHR AUS DEN BERGEN

Zur Deutung des Gemäldes von Liang K'ai

DIETRICH SECKEL

UNIVERSITÄT HEIDELBERG

I. BILDBESCHREIBUNG (ABB. 1, 2)

Einsam steht Shâkyamuni – daß dieser gemeint ist, scheint unzweifelhaft – am Ausgang einer winterlichen, engen Gebirgsschlucht, die von senkrecht aufsteigenden, kahlen, seltsam ungreifbaren Felswänden begrenzt ist. Nur ein völlig entlaubter, bizarr geformter Baum deutet auf natürliches Leben hin, und auch er ragt nur an einigen Stellen, vom linken Rand überschnitten, in das Bildfeld hinein. Hierdurch und durch das Zurückweichen der rechten Felswand in den Hintergrund wird der Bildraum suggestiv über die schmalen Grenzen des Gemäldes hinaus geweitet; die Ebene des Baumes, die beiden Schichten der schräg durchs Bild aufsteigenden Felswand und der Rückwand schaffen eine in die Tiefe gestaffelte Raumstufung, die sich in die unendliche Leere des Grundes verschwebend auflöst. Die Klarheit dieser Raumstufung wird dadurch verschleiert, daß die Präzision der Formbehandlung von vorn nach hinten abnimmt, und ebenso trägt das großflächige, aufs zarteste abgetönte Tuschlavis entscheidend dazu bei, dem Raum eine unbestimmte Weite und verschwebende Tiefe zu geben; die scheinbar so harten, starren Felswände wirken wie Schleier vor der durchscheinenden Leere des Grundes. Trotz dieser allgemeinen Unbegrenztheit ist die Komposition auf der linken Seite einigermaßen geschlossen: vom linken Rand her, dem der Baum verbunden ist, streben die wesentlichen Formen nach rechts; das Bild entfaltet sich insgesamt in dieser Richtung und zugleich in leichter Neigung abwärts. Dort ist die Komposition, der Bildraum völlig offen, dort gleitet die rückwärtige Felswand hinaus und die Bo-

denwelle hinab; der schmale Weg zwischen den Wänden kommt von links her aus geheimnisvoller Tiefe und verläuft in eine unbestimmte offene Weite.

Auf diesem Wege, schon nicht mehr innerhalb der Schlucht, steht Shâkyamuni – er folgt dem ins Offene weisenden Wege nicht oder noch nicht, er scheint zu zögern, tief in sich versunken, obwohl er sich nach rechts, nach außen wendet und obwohl ein Wind, der sein Gewand mit Heftigkeit erfaßt, ihn beinahe hinauszutreiben droht. Diesem Wind, diesem aus der ungreifbaren Tiefe der Schlucht hervorwehenden unheimlichen Hauch, hält er mit festem Rücken stand, er läßt sich auch durch die drohend überhängende Felswand nicht erdrücken oder verdrängen, und so wird die Senkrechte seiner Gestalt – die einzige des Bildes – zu einem Gegenmotiv gegen die allgemeine Strömung nach rechts. Sein Blick geht zwar ebenfalls in diese Richtung, ist aber ganz nach innen gewendet, erfaßt keinen bestimmten Gegenstand, ja er scheint vor dem Draußen zurückzuscheuen und dennoch von ihm angezogen zu werden. Trotz dem Flattern des Gewandes – neben den zackig gewinkelten Ästen und Zweigen ist es das einzige lebhaft bewegte Formmotiv, das zu der großen leeren Stille der abgetönten Flächen auch durch sein zeichnerisches Linienspiel in Kontrast tritt – bleibt die Gestalt vollkommen ruhig und gesammelt; die Arme sind fest an den Körper angelegt, die zusammengefügten Hände dicht vor die Brust erhoben und von einem Teil des Gewandes umschlossen, so als behüteten sie etwas Kostbares, das vor fremden Blicken zu bergen sei.

Ein ungeheurer Ernst erfüllt diese Gestalt; es ist die eines Asketen, eines bloß mit seiner Kutte bekleideten Eremiten, der offenbar in der Einsamkeit der Wildnis sich harten Übungen gewidmet und nach dem Durchgang durch eine fast tödliche Abgeschiedenheit mit gewaltiger Energie sich zu einem festen Entschlusse durchgerungen hat. Sein Aussehen ist etwas verwildert, struppig sind Haar und Bart, mager der Körper, abgehärmt das Gesicht. Und doch bringt dies Gesicht keineswegs in erster Linie die Härte der Askese und die Qual des Leidens zum Aus-

druck, sondern gerade auch eine tief im Innern beschlossene Weisheit, ein alle Dinge durchdringendes, illusionsloses Erkennen, dem nichts verborgen bleibt und das vor allem ein Mit-Wissen, ein Mit-Leiden zu sein scheint. So ist die Gestalt zwar nach innen gekehrt, doch dem Draußen gegenüber nicht völlig verschlossen; Shâkyamuni tritt zögernd aus der lebensfernen Einsamkeit wie aus einer anderen Welt hervor, schreitet aber nicht entschieden aus ihr heraus. Er ist vom Leidensernst geprägt und zugleich von der Weihe hohen Wissens umflossen; als äußeres Zeichen dafür trägt sein Haupt zwischen dem wirren Haar die Andeutung eines Ushnîsha, jener Erhöhung auf dem Scheitel, die die Erleuchtungsweisheit des Buddha symbolisiert und hier wie das leise Hervorstrahlen eines inneren Glanzes wirkt. Die verlängerten Ohrläppchen gehören gleichfalls zu dieser Symbolik, und der schmale Armreif erinnert daran, daß Shâkyamuni, Sohn eines Fürsten, aus der Pracht des höfischen Lebens in die Einsamkeit geflohen war. Sein Gewand, so asketisch es ist, zeigt als einzige Farbe in diesem Tuschbild ein warmes, mattes, ruhiges Rot von großer Vornehmheit[1].

So viel etwa ist aus dem Bilde selber abzulesen, wenn man es ohne spezielle Vorkenntnisse auf sich wirken läßt. Die überragende Meisterschaft seiner Komposition, in der es keine schwache Stelle gibt, deren durchgehende Asymmetrie in einem verborgenen, um die Achse der Gestalt kreisenden Gleichgewicht ruht, fällt sofort ins Auge, und ebenso seine sowohl zeichnerisch präzise und geistreich kalligraphische wie auch malerisch flüssige und zarte Pinselkunst; doch davon kann nicht im Einzelnen die Rede sein. Eins der nach seinem geistigen Gehalt und seiner künstlerischen Form bedeutendsten Bilder des religiösen Menschen, welche die Weltkunst geschaffen hat, steht hier vor uns.

1. Farbreproduktion: Bijutsu Kenkyû, Nr. 184, 1956, und Tanaka Ichimatsu [77]: *Ryôkai* [jap. Lesung des Namens Liang K'ai], Kyôto 1957, Taf. 1. In der ostasiatischen Kunst trägt der Buddha oft, soweit er nicht golden erscheint, ein purpurnes Gewand; s. Seckel: *Das Gold in der japanischen Kunst*, Asiat. Stud. 12, 1959, S. 90.

2. DAS BILD UND SEIN MALER

Dieses und thematisch verwandte Bilder sind unter dem Titel «Shâkyamunis Hervorkommen aus den Bergen» bekannt: chinesisch *Ch'u-shan Shih-chia*, japanisch *Shussan-Shaka* (auch *Shussan no Shaka*) [1]*; wie dieses Hervorkommen zu interpretieren ist, wird unsere wichtigste Frage sein müssen. Das Bild ist mit Tusche und leichter Farbe auf Seide gemalt, 119 cm hoch und 52 cm breit; vor einigen Jahren ging es aus dem Besitz des Grafen Sakai Tadahiro [2] in den des Herrn Shima Eiichi [3] (Tôkyô) über. Sein Schöpfer ist Liang K'ai [4] [2], einer der größten Maler zur Zeit der Südlichen Sung-Dynastie, der schätzungsweise zwischen 1140 und 1210 lebte und dessen Werke, wie die so manches anderen Malers dieser Zeit, allein in Japan erhalten zu sein scheinen, weil er dort höher geschätzt wurde als in China selber [3]. Über sein Leben wissen wir wenig; angeblich ein Schüler von Chia Shih-ku [5], der um die Mitte des 12. Jahrhunderts tätig war, bekam er in der Chia-t'ai-Ära [6] (1201–1204), also in vorgerücktem Alter, als Hofmaler den Rang eines *tai-chao* [7] an der Kaiserlichen Akademie, empfing die hohe Auszeichnung des Goldenen Gürtels (*chin-tai* [8]), soll ihn aber an einen Pfeiler der Akademie gehängt haben und davongegangen sein. Er hat anscheinend in naher Verbindung mit Kreisen von Ch'an-(Zen-)Buddhisten [4] gestanden, und wirklich behandeln mehrere seiner erhaltenen Bilder, darunter das Shâkyamuni-Gemälde, Themen der Zen-Kunst – auch Landschaften sind ja dazu zu rechnen. Sein wohl berühmtestes Werk ist das Idealporträt des Li T'ai-po [5],

* Die Ziffern in eckigen Klammern beziehen sich auf die Schriftzeichen auf Seite 69ff.

2. Osvald Sirén: *Chinese Painting* II, London 1956, 133ff., III, Taf. 325f.; Tanaka a.a.O.

3. Das Bild eines *hsien* («unsterblichen Weisen») in der ehemaligen Palastsammlung zu Peking (jetzt in Taiwan; *Three Hundred Masterpieces of Chinese Painting in the Palace Museum*, Taichung 1959, III, 118; Katalog *Chinese Art Treasures*, Washington usw. 1961/62, Nr. 63) ist zweifelhaft.

4. Der Einfachheit halber wird im folgenden die im Abendland eingebürgerte japanische Form des Wortes gebraucht, auch wenn es sich um Chinesisches handelt. Das Entsprechende gilt von «Shussan-Shaka»; das in der japanischen Kunst so häufig dargestellte Bildthema ist vorzugsweise in dieser Form bekannt.

5. O. Sirén: *Chinese Painting* III, Taf. 330f.; Interpretation: Seckel: *Einführung in die Kunst Ostasiens*, München 1960, S. 125ff.

und so sind diesem Maler zwei der größten Menschenbilder der ostasiatischen Kunst zu verdanken.

Das Shâkyamuni-Gemälde dürfte ebenso wie das Bildnis des Li T'ai-po ein authentisches Original sein. Es trägt neben dem Baumstamm unten links eine offenbar echte Signatur: *yü-ch'ien t'u-hua – Liang K'ai* [9][6], d. h. «in Gegenwart Seiner Majestät gemalt von L. K.». Das bedeutet zunächst, daß das Bild vermutlich in der Zeit entstand, als der Maler Mitglied der Akademie war, d. h. etwas vor oder nach 1200; es wäre also ein Alterswerk, falls Liang K'ai wirklich schon um 1140 geboren wurde. Und ferner bezeugt die Signatur, daß ein solches Werk der vom Zen inspirierten Tuschekunst im Schoße der Kaiserlichen Akademie, der Hüterin aller klassischen Traditionen, entstehen konnte. Freilich ist dies nicht verwunderlich, wenn man bedenkt, daß «während der Sung-Zeit die Zen-Klöster gute Beziehungen zum Hof unterhielten, sich öfters in politische Dinge einmischten und zu Brennpunkten des gesellschaftlichen und kulturellen Lebens wurden»[7], und wenn man nicht vergißt, daß das konsequente, in einer gewissen Opposition zur hergebrachten, streng linearen Zeichenkunst und zur reich kolorierten Malerei stehende Tuschbild keineswegs ein Reservat der Zen-Mönche war[8], sondern gerade auch in die offizielle Kunstsphäre Eingang gefunden, also selber schon akademischen Rang erhalten hatte; das gilt besonders von der sogenannten Ma-Hsia-Schule. So besitzt denn Liang K'ais Shâkyamuni-Bild, verglichen mit informelleren zen-buddhistischen Bildern – zu denen einige seiner eigenen gehören – bei aller Spontaneität des Vortrags ein hohes Maß formaler Vollendung, präzisen Details und technischen Schliffs.

6. Detailabbildung der Signatur: Tanaka: *Ryôkai* (s. Anm. 1), Taf. 25. – Bisweilen wird in der japanischen Literatur das vierte Schriftzeichen *shu* [78] gelesen; dies ist kalligraphisch möglich, aber nicht wahrscheinlich (vgl. Fujiwara Sosui: *Shodô Rokutai Daijiten* [79], Tôkyô 1961, S. 560f. und 803); vor allem jedoch bedeutet *t'u-shu* entweder «Privatsiegel» oder «Bilder und Bücher», «illustriertes Buch», «Buch» überhaupt – nicht aber «Bild», «Gemälde» bzw. «ein Bild malen» *(t'u-hua)*, was hier allein Sinn hat.

7. Heinrich Dumoulin: *Zen – Geschichte und Gestalt*, Bern 1959, S. 129. – Vgl. die Rolle der japanischen Zen-Klöster Kyôtos zur Ashikaga-Zeit.

8. Werner Speiser: *Liang K'ai*, Ostasiatische Zeitschrift N. F. 17, 1941, S. 165.

Das Bild muß wie so viele andere chinesische Tuschgemälde spätestens[9] während der Ashikaga-Zeit (1336–1568/73), und zwar wohl am Ende des 14. oder im Laufe des 15. Jahrhunderts, durch chinesische Mönche, die nach Japan kamen, oder japanische Mönche, die von einer Chinareise zurückkehrten, nach Kyôto in die Sammlung der Ashikaga-Shogune gelangt sein, denn in deren von Nôami [10] (1397–1471) verfaßtem Katalog *Gyomotsu on-e mokuroku* [11] ist es unter dem Titel «Shussan-Shaka» als Werk des Liang K'ai erwähnt. Es ist dort zusammen mit zwei heute noch existierenden Winterlandschaften[10] von seiner Hand als Triptychon verzeichnet, doch hatten diese drei Bilder ursprünglich nichts miteinander zu tun. In Japan liebte man solche Gruppierungen – ein anderes Beispiel ist das wohl gleichfalls erst nachträglich zusammengestellte Triptychon «Kuanyin mit Affen und Kranich» von Mu Ch'i[11] –, und in unserem Falle läßt sich nicht leugnen, daß die Winterbilder thematisch ungefähr zu dem Shâkyamuni-Bild passen. Zugleich gibt uns solch eine sekundäre Kombination einen Hinweis darauf, wie man damals in Japan ein Bild wie dieses auffaßte, nämlich in einer stimmungshaften, lyrischen Weise.

3. GEGENSÄTZLICHE DEUTUNGEN

Über die inhaltliche Bedeutung des Bildes, das in der Tat einige Rätsel aufgibt, herrschen zwei entgegengesetzte Ansichten; da sie einander auszuschließen scheinen, muß der Versuch einer Klärung schon deshalb erwünscht sein, weil sonst der eigentliche Sinn eines so großartigen Werkes nicht voll verständlich würde.

Die eine der beiden von japanischen Autoren vertretenen Deutungen besagt, die Shussan-Bilder stellten Shâkyamuni beim Verlassen der Einöde dar, nachdem er am Ende sechsjährigen Bemühens die Vergeblichkeit der radikalen Askese eingesehen habe; er schreite nun dem Bodhi-

9. Siehe Anm. 8.

10. O. Sirén: *Chinese Painting* III, Taf. 332, 333.

11. O. Sirén; *ibidem* III, Taf. 336–338; Werner Speiser: *Meisterwerke chinesischer Malerei*, Berlin 1958, Taf. 58–60.

Baum zu, unter dem er die wahre Erleuchtung gewinnen werde. Die andere Deutung sieht in ihm den schon Erleuchteten, der aus der Zurückgezogenheit, wo er zunächst die vergebliche Askese getrieben und dann «den Weg vollendet» (*jôdô* [12]), d.h. die höchste und wahre Erkenntnis (*mujô shôgaku* [13]) erlangt hatte, wieder zurückkehrt. Unter den japanischen Vertretern der ersten Auffassung sind die Herausgeber mehrerer buddhologischer Lexika und anderer Nachschlagewerke (Ui, Mochizuki, Gonda, Sawa[12]), die zweite wird unter anderem von den Buddhologen Suzuki und Hisamatsu und zum Teil von der kunsthistorischen Literatur vertreten[13]. Überblickt man diese Namen, so fällt es auf, daß wichtige Vertreter der zweiten Auffassung Zen-Gelehrte sind, die sich zum Teil speziell mit der Zen-Kunst befassen, während die Vertreter der ersten Meinung anderen Schulen des Buddhismus, etwa dem Vajrayâna (besonders Shingon), angehören oder nahestehen. Ihnen ist der Erleuchtete nur in der Form des traditionellen Tathâgata (chin. *ju-lai*, jap. *nyorai* [14]) in seinen Drei Körpern (sanskr. *trikâya: dharmakâya*, *sambhogakâya*, *nirmânakâya*) vorstellbar, der in der künstlerischen Darstellung eine hoch-idealisierte und schematisierte Gestalt annimmt; die Zen-Buddhisten dagegen erblicken ihn in einer mehr historisch-empirischen, «alltäglichen», formal betrachtet: mehr «realistischen» und individualisierten Gestalt. Es handelt sich bei dem Shussan-Typus (*shussan-sô* [15]; *sô* = Erscheinungsform, Gestalt) des Shâkyamuni im Unterschied vom Nyorai-

12. Ui Hakuju: *Concise Bukkyô Jiten* [80], Tôkyô 1953, S. 525; Mochizuki Shinkô: *Bukkyô Daijiten* [81], Bd. 3, 3. Aufl., Tôkyô 1958, S. 2494; Gonda Raifu u.a. edd.: *Butsuzô Zukan* [82], Tôkyô 1931, Bd. 3, S. 3; Sawa Ryûken: *Butsuzô Zuten* [83], 3. Aufl., Tôkyô 1962, S. 19. – Bei Oda Tokunô: *Bukkyô Daijiten* [84], Neuausg. 2. Aufl., Tôkyô 1962, fehlt das Stichwort.

13. Daisetz Teitarô Suzuki: *Essays in Zen Buddhism*, 2nd Series, Kyôto 1933, London 1950, Erläuterung zum Titelbild; Hisamatsu Shin'ichi: *Zen to Bijutsu (Zen and Fine Arts)* [85], Kyôto 1958, S. 73; ikonographische Lexika von Saitô (*Gadai Jiten*, Tôkyô 1925) und Kanai Shiun (*Tôyô Gadai Sôran* [86], Bd. 5, Tôkyô 1942, S. 430), ferner der ungenannte Autor, der die Erläuterungen zu Liang K'ais Bild in Bijutsu Kenkyû, Nr. 134, S. 50f., verfaßt hat. Dieser Ansicht folgt auch Kurt Brasch: Shâkyamuni erscheine in diesen Darstellungen «nach langer Qual und Öde abgezehrt, aber vom Glanz der Erleuchtung umflossen» (*Zenga*, deutsche Ausg., Tôkyô 1961, S. 165). Tanaka Ichimatsu (*Ryôkai*, s. Anm. 1, und Bijutsu Kenkyû 184) neigt wohl mehr der ersten Auffassung zu.

Typus (*nyorai-sô* [16]) um den «wandelnden Buddha» (*yûho-butsu* [17]), der die wahre Erkenntnis erlangt hat und nun, noch in asketischer Gestalt, das Gebirge verläßt; eine andere Bezeichnung für diesen Typus ist *Shakuson-jôdô* [18]: «der Verehrungswürdige Shâkyamuni, der den Weg vollendet hat»[14]. Eine zur Interpretation dieser Gestalt – gerade auch von Zen-Buddhisten – immer wieder herangezogene schöne Erzählung berichtet, Shâkyamuni habe, nachdem er seine asketischen Übungen getrieben, bei der «Vollendung des Weges» den Morgenstern zu seinen Häupten erblickt, den im Lichtglanz strahlenden «Buddha-Leib» gewonnen und dann das Gebirge verlassen; auch hier also wird Shâkyamuni eindeutig als schon Erleuchteter verstanden[15]. Für die Deutung eines Zen-Bildes dürfte die Auffassung von Zen-Anhängern von vornherein einen höheren Anspruch auf Geltung besitzen; woran es bisher noch fehlt, ist eine genaue und überzeugende Begründung, die auch möglichst alle rätselhaften Punkte klärt.

Was die abendländischen Forscher angeht, soweit ihnen das Problem überhaupt bewußt war, so haben sie sich überwiegend (O. Kümmel, E. Grosse, W. Cohn, H. Smidt, C. Glaser, Sh. E. Lee, O. Sirén[16]) durch das asketenhafte, vom Leiden geprägte Aussehen des Shâkyamuni, das sie allzu wörtlich nahmen, dazu verleiten lassen, die erste Auffassung ohne

14. Kurt Brasch: *Zenga* (jap. Ausg.), Tôkyô 1962, S. 52.

15. Vgl. Jimbo Nyoten/Andô Bun'ei: *Zen-gaku Jiten* [87], Tôkyô 1915, S. 555f.; Nakamura Gen: *Shin Bukkyô Jiten* [88], Tôkyô 1962, S. 266 (beide s. v. Shussan Shaka). Im *Zen-gaku Jiten* findet sich auch der Terminus *shussan-nyorai* («der das Gebirge verlassende Tathâgata»), gleichbedeutend mit *jôdô-butsu* («der Buddha, der den Weg vollendet hat»). – In der Aufschrift eines Shussan-Shaka-Bildes von Sengai (1750–1837) ist die Rede von dem «Licht des Sterns, den vor alters der Buddha im Schneegebirge erblickte» (Ausstellungskatalog *Sengai*, Kunsthaus Zürich 1963, Nr. 2).

16. O. Kümmel: *Die Kunst Ostasiens*, Berlin 1922, S. 39; *Die Kunst Chinas, Japans und Koreas* (Handb. d. Kunstwiss.), Wildpark-Potsdam 1929, S. 70. – E. Grosse: *Die ostasiatische Tuschmalerei*, Berlin 1923, S. 47. – W. Cohn: *Buddha in der Kunst des Ostens*, Leipzig 1925, S. 216ff. – H. Smidt: *Die Buddha des fernöstlichen Mahâyâna*, Artibus Asiae 1926, S. 108f. – C. Glaser: *Die ostasiatische Kunst* (Springer: Handbuch der Kunstgeschichte, Bd. 6), Leipzig 1929, S. 78. – Sh. E. Lee: *Japanese Monochrome Painting at Seattle*, Artibus Asiae 14, 1951. – O. Sirén: *Chinese Painting* II, London 1956, S. 134. W. Speiser (in: *Chinesische Kunst*, Fribourg/Zürich 1965, zu Taf. 43) interpretiert im wesentlichen ebenso.

Diskussion für selbstverständlich zu halten. Doch fiel dem einen oder anderen (Grosse, Cohn) auf, daß zum mindesten in manchen Darstellungen des Themas auch schon etwas von dem Glanze der bevorstehenden Erleuchtung zu spüren sei.

Unter den Äußerungen der japanischen Vertreter der ersten Auffassung ist der Artikel in Mochizukis «Bukkyô Daijiten» besonders interessant. Als maßgebenden Textbeleg zitiert Mochizuki das «*Kuo-ch'ü Hsien-tsai Yin-kuo Ching / Kako-Genzai-Inga-Kyô*» [19]: Shâkyamuni sieht ein, die sechsjährige Askese habe nicht zum Erfolg geführt, vielmehr sei das Abscheiden vom Begehren und einsame Stille das Richtige; so begibt er sich zum Nairañjanâ-Fluß, in dessen Nähe er dann die Erleuchtung gewinnen wird. Weiterhin wird auf die Beliebtheit des Themas in der chinesischen Tuschmalerei und bei den Gelehrtenmalern (*wên-jên / bunjin* [20]) hingewiesen, aus einem Ming-Text die Gedichtaufschrift auf einem Gemälde eines Zeitgenossen des Liang K'ai zitiert – auf die wir zurückkommen werden –, und ein Bild eines Yüan-Malers im Besitz des Rokuôin [21] zu Kyôto erwähnt, in dessen edlem Ausdruck die Glorie (*kômyô* [22]) des Einen Weges (*ichidô* [23]) erfaßt sei. Demnach scheint auch für Mochizuki jene zweite Auffassung, daß es sich um den bereits Erleuchteten handle, im Widerspruch zu seiner durch das Sûtra-Zitat belegten, am Anfang des Artikels geäußerten Ansicht nichts ganz Fremdes zu sein – ein Symptom für das Schwanken der Deutung selbst bei ersten Autoritäten. Das Bild des Liang K'ai erwähnt Mochizuki zwar, gibt aber keine nähere Interpretation. Wie dieses Werk aufzufassen ist, kann nur eine genaue terminologische, ikonographische und typengeschichtliche Betrachtung lehren.

4. TERMINOLOGIE

Zunächst ist zu fragen, was das «Gebirge» bedeutet, aus dem Shâkyamuni hervorkommt oder zurückkehrt. Im chinesisch-japanischen Sprachgebrauch bezeichnet *shan / san* bekanntlich oft den Bereich der Abgeschiedenheit, der stillen Einkehr, welcher der profanen Welt ent-

rückt ist und wo der Mensch im innigen Einklang mit der Natur, dem Tao, eine höhere Einsicht in das Wesen der Dinge, eine Erleuchtung und Reifung sucht und findet, also eine numinose Sphäre. Daher – und nicht nur wegen ihrer topographischen Lage – werden Tempel so gern «... *-shan/san*» genannt, daher erscheinen sie auf ostasiatischen Landschaftsbildern so häufig in hochgelegenen Schluchten oder auf Gipfeln, wo sie – der Bildaufbau zeigt es unzweifelhaft – jene Sphäre der Entrückung aus der vordergründigen, «hiesigen» Welt bezeichnen. Nach dem ostasiatischen Sprachgefühl ist mit dem Hervorkommen aus einem solchen Gebirge stets das Heraustreten in die Welt, in den profanen Bereich, in die Öffentlichkeit gemeint, und zwar eines Menschen, der in jener entrückten Sphäre zu weltüberlegener Weisheit gelangt ist. Der Begriff *ch'u-shan/shussan* ist in der klassischen chinesischen Literatur in einem Gedicht von dem großen T'ang-Dichter Tu Fu [24] (712–770) belegt, wo es heißt:

tsai shan ch'üan shui ch'ing
ch'u shan ch'üan shui cho [25]

«In den Bergen ist das Quellwasser rein; verläßt es die Berge, wird es trübe[17].» *Tsai-shan* ist eine Metapher für das Sich-Verbergen, das Sich-Zurückziehen aus der Welt, *ch'u-shan* heißt soviel wie *ch'u-shih* [26], ein öffentliches Amt übernehmen[18], also aus der Verborgenheit des Weisen heraustreten, um draußen vermöge der gewonnenen Einsicht zu wirken. Vorausgesetzt ist dabei, daß der Mensch, der jenes höhere Wissen und reinere Wesen erlangt hat, sich der Gefahr bewußt ist, das «Quellwas-

17. In dem Gedicht *Chia-jên* [89] («Die schöne Frau», die mit dem Wasser verglichen wird); Erwin von Zach: *Tu Fu's Gedichte*, Harvard-Yenching Institute Studies 8, Cambridge (Mass.) 1952, S. 169. – Zu dem Begriffspaar *tsai – ch'u* vgl. im buddhistischen Bereich *tsai-chia/zai-ke – ch'u-chia/shukke* [90]: das Daheimbleiben (das Leben in Haus, Familie und Welt) gegenüber dem Verlassen dieser profanen Welt, dem Gehen in die Hauslosigkeit, das Mönchsleben, die Einsamkeit, die numinose Welt.

18. *Tz'u-hai* [91], Shanghai 1948, S. 172, Sp. 1. – Morohashi: *Kanwa-Daijiten* [92], Bd. 2, S. 178, Nr. 1811/132 gibt zwei Bedeutungsvarianten: 1. Rückkehr aus der Verborgenheit in die Welt und Übernahme eines Amtes, 2. Hervortreten aus den Bergen nach Vollzug religiöser Übungen und nach dem Gewinn der Erleuchtung.

ser» werde beim Verlassen der Berge seine Reinheit verlieren, und daß er deshalb nur zögernd oder widerwillig aus seiner Verborgenheit hervortritt.

Im Zusammenhang mit unserem Bildthema steht *shan/ san* noch in anderen Assoziationen. Japanische Autoren[19] sagen, Shâkyamuni trete aus dem *hsüeh-shan/ sessan* (auch *sessen* gelesen) [27], dem Schneegebirge, hervor. Damit ist natürlich zunächst der Himâlaya (wörtlich Schneespeicher) gemeint, der in der indischen Kosmologie zugleich als Weltberg Sumeru aufgefaßt wird, also eindeutig numinose Qualität hat. In der chinesischen Übersetzung des Nirvâna-Sûtra (Kap. 27) heißt es: «Im Schneegebirge findet sich ein Kraut ...; wenn eine Kuh es frißt, gibt sie *t'i-hu*» (jap. *dai-go*) [28][20]; dieses Wort, das Äquivalent für Sanskrit *maṇḍa*, bezeichnet einen aufs äußerste geläuterten Extrakt der Milch und ist ein beliebtes Simile für die höchste und reinste Erkenntnis. An den Begriff *hsüeh-shan/sessan* knüpft sich weiterhin eine der berühmtesten Buddha-Legenden, nämlich das in Ostasien unter dem Titel «Der Mahâsattva opfert im Schneegebirge sein Leben für die Hälfte der Gâthâ» (*hsüeh-shan ta-shih pan-chi sha-shen/ sessan-daishi hange sesshin* [29]) bekannte Jâtaka[21]. Der Mahâsattva – das Große Wesen, d. h. Shâkyamuni in einer seiner früheren Existenzen – begegnet während seiner asketischen Übungen in den Bergen dem als Dämon *(râkshasa)* erscheinenden Gotte Indra (Shakra), der dem nach Erleuchtung Strebenden die erste Hälfte eines Merkverses *(gâthâ)* mitteilt: «Alles Geschehen der Wirklichkeit ist ohne Bestand; dies ist das Gesetz des Entstehens und Vergehens.» Der Mahâsattva empfindet über diese Belehrung große Freude, verlangt aber dringend nach der zweiten Hälfte des Spruchs, der den Weg zur Erlösung von diesem Gesetze weisen muß, und erklärt sich bereit, dafür sein Leben zu opfern. Der Gott offenbart ihm nun die beiden restlichen Zeilen: «Entstehen und Vergehen sind schon vergangen; Stille und Erlöschen (d. h. Nirvâna)

19. Z. B. Tanaka Ichimatsu: *Ryôkai* (s. Anm. 1), S. 3.
20. Oda Tokunô: *Bukkyô Daijiten*, Tôkyô 1962, S. 1030.
21. Mochizuki Shinkô: *Bukkyô Daijiten*, Bd. 3, Tôkyô 1958, S. 2934.

bringen Glückseligkeit.» Der Mahâsattva stürzt sich daraufhin, nachdem er den Spruch auf eine Felswand geschrieben, von einem Baum herab, wird aber von Indra aufgefangen und vor dem Tode bewahrt[22]. Diese Legende hat zwar keine direkte Beziehung zu dem Shussan-Shaka-Thema, sie zeigt aber ebenso wie die übrigen Belege für das Bedeutungsfeld von *shan/san* und speziell *hsüeh-shan/sessan*, daß mit dem «Gebirge», ja selbst mit dem kalten «Schneegebirge» nicht ein Ort der abtötenden Askese und des vergeblichen Ringens gemeint sein dürfte, sondern im Gegenteil eine Stätte der Erleuchtung; und ferner, daß man diese Stätte nicht verläßt, um erst anderswo das Ziel zu erreichen, sondern um in die profane Welt zurückzukehren und dort die gewonnene Einsicht zur Wirkung zu bringen. Nach diesem Sprachgebrauch findet auch Shâkyamunis Erleuchtung noch *innerhalb* des «Gebirges» statt, und die Rückkehr von dort kann nicht, wie so oft interpretiert wird, das Hinschreiten zum Bodhi-Baum, die Wendung vom falschen zum rechten Weg also, bedeuten.

5. ANDERE DARSTELLUNGEN DES THEMAS

Es wäre nun zu fragen, ob etwa andere Darstellungen des gleichen Themas einen Hinweis auf die richtige Interpretation von Liang K'ais Gemälde geben können. Dieses Werk scheint das älteste erhaltene Bild des Shussan-Shaka zu sein[23], welcher übrigens gelegentlich auch in der Pla-

22. Dieses Jâtaka ist unter den Gemälden am Tamamushi-Schrein im Hôryûji (7. Jh.) dargestellt; Abb.: *Catalogue of Art Treasures of Ten Great Temples of Nara (Nanto Jûdaiji Taikyô* [93]*)*, Tôkyô 1932–1934, Bd. 3, Taf. 26; Robert T. Paine/Alexander Soper: *The Art and Architecture of Japan* (Pelican History of Art), Harmondsworth usw. 1955, Taf. 6 A; *Kokuhô (National Treasures of Japan)*, Bd. 1, Tôkyô 1963, Taf. 119.

23. Für fast gleichzeitig, möglicherweise sogar noch früher, halten manche die Tuschzeichnung gleichen Themas, die aus der Sammlung Hara ins Seattle Art Museum gelangte und ursprünglich aus dem Kôzanji [94] bei Kyôto stammt (*Ausstellung altjapanischer Kunst*, Berlin 1939, Nr. 53: «14. Jh.»; *Japanese Art in the Seattle Art Museum*, 1960, Nr. 58: «about 1200»). Das Vorhandensein eines eindeutigen Zen-Bildes in einem Shingon-Tempel wie dem Kôzanji möchte Kurt Brasch (*Zenga*, jap. Ausg., Tôkyô 1962, S. 52f.) durch die zwischen Eisai [95] (1141–1215), dem in China geschulten Gründer der ersten japanischen Zen-Klöster, und Myôe [96] (1173–1232), dem Abt des Kôzanji, bestehende Freundschaft erklären. Wenn die

stik vorkommt[24]; ob frühere Beispiele in China existierten oder vielleicht noch existieren, entzieht sich unserer Kenntnis.

Sollte das ungewöhnliche Bild im Museum of Fine Arts zu Boston, das Ch'en Yung-chih [30] im frühen 11. Jahrhundert möglicherweise nach einem verlorenen Werk des zentralasiatischen, in Ch'ang-an tätigen Malers Wei-chih I-sêng [31] (2. Hälfte des 7. Jh.) kopierte[25], tatsächlich dieses Thema darstellen, so wäre nicht nur das vorauszusetzende Original, sondern sogar die Kopie um vieles älter als das Gemälde von Liang K'ai. Die Art, wie Shâkyamuni hier, von hinten links herbeigeschritten, in fast triumphaler Weise unter einem von Blüten bedeckten alten Baum steht, würde eindeutig zeigen, daß der Erleuchtete und nicht der entmutigte Asket gemeint ist. Doch steht eine solche Interpretation des Bildes, die in der T'ang-Zeit zwar ungewöhnlich, aber in der Sphäre des damals sein erstes Aufblühen erlebenden Zen-Buddhismus vielleicht nicht ganz undenkbar wäre, keineswegs fest. In Boston bezeichnet man das Bild als «Buddha under the Mango Tree»[26], mit Bezug auf das Wunder, das Shâkyamuni im Jetavana-Park vollbrachte, als er einen Mango-Baum aufwachsen ließ. Wie dem auch sei – wir haben es mit zwei in manchen Punkten verwandten Bildkonzeptionen zu tun.

Daß Liang K'ai jene Bildidee neu und selbständig geschaffen hat, ist bei dem gegenwärtigen Stand unseres Wissens nicht nachweisbar, doch gerade im Bereich der ikonographisch freien und schöpferischen Zen-

Zeichnung wirklich so früh entstanden ist (was Zweifeln unterliegt), so hätte die Nachahmung chinesischer Vorbilder innerhalb der Zen-Kunst bereits am Anfang der Kamakura-Zeit (1185–1336) begonnen; ob Liang K'ais Gemälde kurz nach seinem Entstehen bereits nach Japan gelangt war oder ob andere chinesische Bilder dieses Themas der japanischen Zeichnung zu Vorbildern dienten?

24. Holzskulptur aus der Ashikaga-Zeit im Nationalmuseum Nara, dem Fukuzôji [97] (Mie-Präfektur) gehörig; das British Museum besitzt eine japanische Holzstatuette aus dem 16./17. Jh.

25. O. Sirén: *Chinese Painting* III, Taf. 42; Seckel: *Kunst des Buddhismus* (Kunst der Welt), Baden-Baden 1962, Taf. auf S. 197 (farbig); vgl. Sirén II, S. 73.

26. *Loan Exhibition of Chinese Painting*, Royal Ontario Museum of Archaeology, Toronto 1956 (Verfasser: Tseng Hsien-ch'i), Nr. 1 (mit Detailabb.). – Legende vom Mangobaum: Heinrich Zimmer: *The Art of Indian Asia*, New York 1955, Bd. 1, S. 335.

Kunst keineswegs ausgeschlossen. Jedenfalls hat das Bild in Japan, wohin es früh gelangte, offenbar eine höchst produktive Wirkung und reiche Nachfolge hervorgerufen.

Die späteren Darstellungen des Shussan-Shaka, die nach unserer jetzigen Kenntnis überwiegend in Japan vorliegen[27], folgen dem Liang-K'ai-Bild zum Teil ziemlich genau, zum Teil aber wird die Auffassung oberflächlicher, schematischer und durchaus epigonal (Abb. 4), bis die Zenga[32]-Meister des 17. bis 19. Jahrhunderts – namentlich Isshi [33] und Hakuin [34] – diesem wie so vielen anderen traditionellen und selbst bei Zen-Künstlern schon der Routine zum Opfer gefallenen Themen neue Lebenskraft einhauchen[28]; auch bei ihnen ist gelegentlich noch immer in der Gesamtkonzeption wie im Gesichtstyp die Erinnerung an Liang K'ais Shâkyamuni zu spüren (Abb. 5, 6). Alle diese späteren Bilder zeigen nur die Figur des Buddha in mehr oder weniger ausgeprägter Asketengestalt und verzichten auf die Landschaft; der aus der Tiefe im Rükken der Figur hervorwehende Wind läßt jedoch immer noch das Gewand nach vorne flattern – ein Motiv, das ohne den Rückgriff auf Liang K'ais Bildkonzeption nicht zu verstehen ist. Für die Interpretation ist es nun bemerkenswert, daß alle oder doch fast alle diese Bilder dem Shâkyamuni die Symbolzeichen des Erleuchteten, des vollendeten Buddha geben: die *ûrnâ* auf der Stirn, oft auch die Andeutung eines *ushnîsha* auf dem Scheitel und den Nimbus; manche der weniger gehaltvollen, epigonalen Darstellungen verleihen dem Buddha einen ausgesprochen heiteren, verklärten Ausdruck. Die Aufschriften auf diesen Bildern, meist von der

27. Beispiele sind abgebildet in folgenden Werken (genaue Titel s. Anm. 13–16): Kümmel (1922) 97 = Grosse 32f.; Cohn 220–231; Ausstellungskatalog *Japanische Malerei und Graphik*, Köln 1956, Nr. 6 (Shinkô [98], Mitte 15. Jh.); Hisamatsu 113; Brasch (dt. Ausg.) 13, 45, 46, 47, 86; Brasch (jap. Ausg.) 40, 46, 55, 76, 77, 142. In der Zeitschrift *Hôun* [99], Jg. 1933, Nr. 5 ist ein Bild von Tôboku [100], einem Schüler Sesshûs, reproduziert. – Aus der spätesten Sung- bis zur Ming-Zeit stammen einige wenige und unbedeutende (auch z. T. zweifelhafte) chinesische Bilder in japanischen Sammlungen; vgl. Sirén: *Chinese Painting*, Bd. 2, Lists S. 53 unter Hu Chih-fu [101]; Auktionskatalog der Sammlung Kawasaki: *Chôshunkaku Zôhin Tenkan Zuroku* [102], Osaka 1938, Nr. 11 und 14; Mochizuki: *Bukkyô Daijiten*, Bd. 3, S. 2494 (s. o. S. 43 und Anm. 12).

28. Beispiele: Isshi (1608–1646): Brasch (dt. Ausg.) 13; Hakuin (1685–1768): ibid. 45–47; jap. Ausg. 76, 77; Suiô Eboku [103] (1716–1789): Brasch (dt. Ausg.) 86.

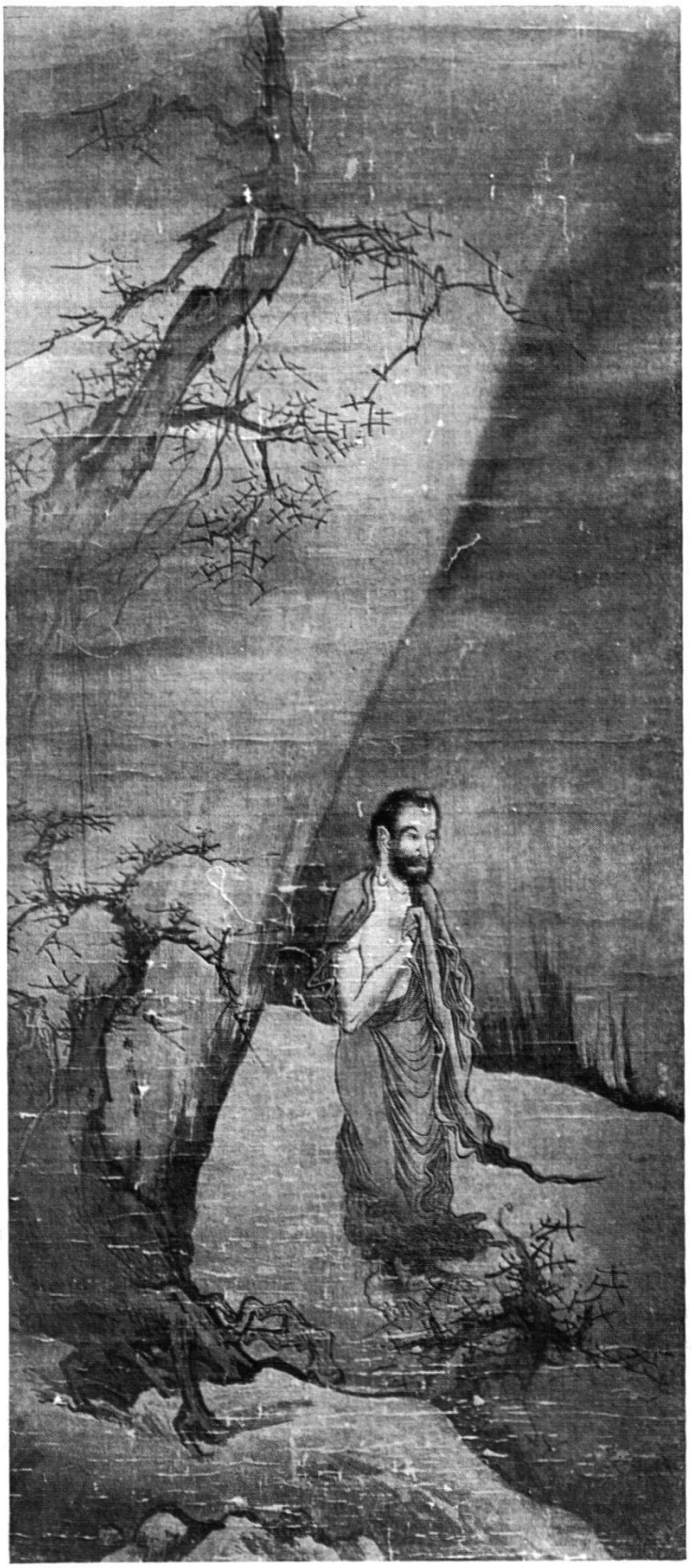
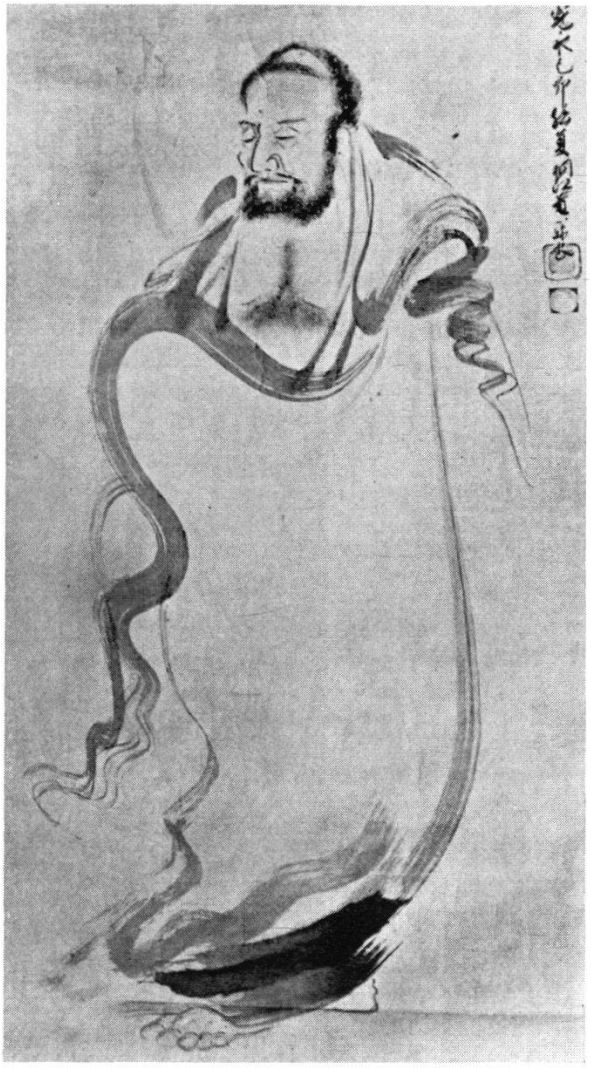


Abb. 1. Liang K'ai: Shâkyamunis Rückkehr aus den Bergen.

2

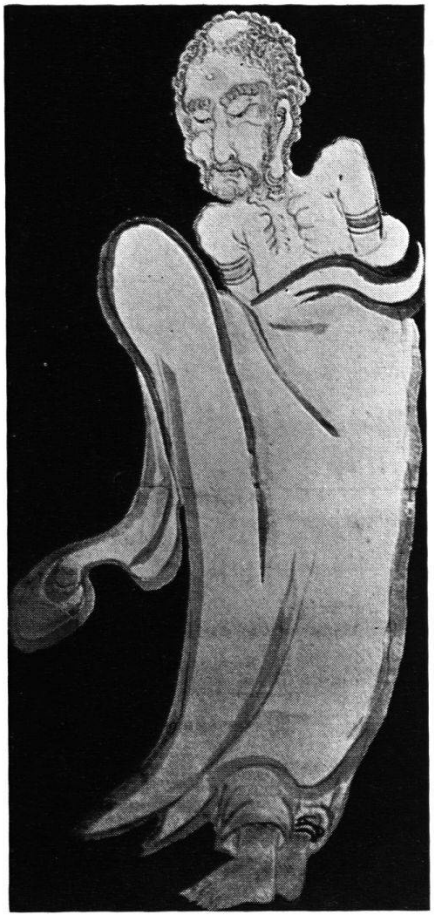
3

4



5

Abb. 2. Detail aus Abb. 1.
Abb. 3. Detail aus Chou Chi-ch'ang: Fünf Arhats. 1178. Tusche und Farben auf Seide. Boston, Museum of Fine Arts.
Abb. 4. Shâkyamunis Rückkehr aus den Bergen. China, Yüan-Zeit (1278–1368). Tusche und leichte Farben auf Seide. Höhe 86 cm. Ehem. Staatliche Museen Berlin, Ostasiatische Kunstabteilung.
Abb. 5. Isshi (1608–1646): Shâkyamunis Rückkehr aus den Bergen. Tusche auf Papier. Tôkyô, Sammlung Sakata.
Abb. 6. Hakuin (1685–1768): Shâkyamunis Rückkehr aus den Bergen. Tusche auf Papier. 125,5 × 52 cm. Nagano-Präfektur, Sammlung Odaira.
Abb. 7. Minchô (1352?–1431): Shâkyamuni zeigt Kâshyapa die Blume. Ca. 1425. Tusche und Farben auf Seide. 36,7 × 56,9 cm. Kyôto, Rokuôin.



6

7

Abb. 8. Shâkyamuni auf dem Grassitz. China, späte Sung- oder Yüan-Zeit (13./14. Jh.). Tusche und Farben auf Seide. Höhe 145 cm. Kyôto, Tôfukuji.

Abb. 9. Shâkyamuni auf dem Grassitz. China, Yüan-Zeit (14. Jh.). Tusche und Farben auf Seide. 128 × 75 cm. Washington, Freer Gallery of Art.

Hand bedeutender Zen-Meister, bedürften einer genaueren Untersuchung; sie sprechen, soweit eine vorläufige Übersicht ergibt, stets in irgendeiner Weise von Shâkyamuni als dem Erleuchteten und nicht als dem enttäuschten Asketen. Wäre es eigentlich für Zen-Mönche und -Maler auch nur von dem mindesten Interesse, wäre es nicht fast eine Plattheit gewesen, die Vergeblichkeit eines schon vom Buddha selber als falsch erkannten Weges immer wieder zum Thema künstlerischer Gestaltung zu machen?

6. DIE SZENE IM ZUSAMMENHANG DER BUDDHA-BIOGRAPHIE; SHÂKYAMUNI ALS ASKET

Mit der Feststellung, Liang K'ais Bild sei vermutlich die erste oder doch eine der frühesten Darstellungen des Shussan-Themas, ist schon gesagt, daß dieses in der älteren, der «klassischen» oder traditionellen buddhistischen Kunst fehlt, d.h. in derjenigen, die den «reformatorischen» thematischen und künstlerischen Neuerungen der Zen-Kunst vorangeht. Von den Anfängen der buddhistischen Kunst in Indien an bis zur Sung-Zeit in China findet sich keine Darstellung dieses Themas, und in den traditionellen Bilderfolgen zur Illustration des Buddha-Lebens, den Acht Ereignissen (*pa-hsiang/hassô* [35]), kommt es nicht vor. Diese Folgen enthalten normalerweise 1. das Eingehen in den Mutterleib in Gestalt eines weißen Elefanten, 2. die Geburt, 3. das Leben im Palast, 4. das Verlassen der Familie, den Auszug in die Wildnis und das asketische Leben, 5. die Erleuchtung unter dem Bodhi-Baum, 6. die Versuchung durch Mâra, 7. die Erste Predigt, 8. das Eingehen ins Nirvâna. Die Zahl der Szenen kann größer sein, und die Reihenfolge, besonders die Einordnung der Versuchungsszene, kann je nach dem Text, der zugrunde liegt, wechseln; aber selbst in den reichhaltigsten Serien, wie sie in der japanischen Malerei erhalten[29] und für die chinesische buddhistische Kunst

29. Beispiele in *Nihon no Setsuwa-ga (Narrative Paintings of Japan)* [104], ed. Kyôto National Museum, Kyôto 1961, Taf. 4–12.

des Mittelalters vorauszusetzen sind, findet sich keine Shussan-Shaka-Szene[30], sondern allenfalls die Darstellung von Shâkyamunis Besuch bei verschiedenen Asketen oder die seiner eigenen asketischen Übungen.

Dieses Thema bedarf einer genaueren Betrachtung, da ja manche Autoren in dem Shussan-Shaka den Asketen sehen, der die Erleuchtung noch vor sich hat. Schon in der Gandhâra-Kunst finden sich eindrucksvolle Darstellungen des fast zum Skelett abgemagerten Shâkyamuni – berühmt ist namentlich die Skulptur in Lahore –, und in den Wandgemälden von Kuchâ kommt eine solche Gestalt im Zusammenhang der Versuchungsgeschichte vor[31]. Die chinesische Kunst hat den Gestalttyp zwar gelegentlich, doch erst relativ spät dargestellt, die Radikalität der Abtötung aber wesentlich gemildert und dem Asketen eine sanftere Erscheinung, oft geradezu einen heiter-versonnenen, bisweilen leicht sentimentalen Ausdruck verliehen[32]. Das ist ebenso der Fall auf einem wohl ohne Grund dem Soga Jasoku [36] (auch Dasoku) zugeschriebenen japanischen Gemälde im Shinjuan (Daitokuji) [37] zu Kyôto, d.h. in der kleinen Tempelklause, wo der bedeutende (und durchaus unsentimentale) Zen-Meister Ikkyû [38] (1394–1481) lebte, von dem auch die 1456 datierte Aufschrift auf dem Bilde stammt[33]. Zwischen diesem und dem damals in nächster Nähe befindlichen Liang-K'ai-Bild liegt ein unüberbrückbarer geistiger Abgrund.

Allen diesen Darstellungen sind verschiedene ikonographische Züge gemeinsam: namentlich erscheint der Asket Shâkyamuni immer *sitzend*;

30. In ikonographischen Nachschlagewerken wird eine solche zwar manchmal aufgeführt, z.B. bei Sawa Ryûken (s. Anm. 12), S. 18f.; wie aber die Erwähnung des Liang-K'ai-Bildes als Beispiel zeigt, wird hier eine entwicklungsgeschichtlich spätere Bildvorstellung «interpoliert». Ebenso bei Gonda Raifu (s. Anm. 12), Bd. 3, S. 3, wo als Bildbeispiel eine Zeichnung des Liang-K'ai-Typus angeführt ist, jedoch mit Nimbus und *ûrnâ*. Beide Werke ordnen die Shussan-Szene *vor* der Erleuchtung ein (vgl. oben Kap. 3).

31. Abb.: Zimmer (s. Anm. 26), Bd. 2, Taf. 65; Ernst Waldschmidt: *Gandhâra, Kutscha, Turfan*, Leipzig 1925, Abb. 30.

32. Beispiele: Honolulu Academy of Arts (Anil de Silva-Vigier: *The Life of the Buddha ... illustrated ...*, London 1955, Taf. 55; ca. 16. Jh.); University Museum Philadelphia (Otto Fischer: *Chinesische Plastik*, München 1948, Taf. 119; 14. Jh.?).

33. Abb.: *Pageant of Japanese Art*, Bd. 2, Tôkyô 1952, Taf. 58.

bisweilen, besonders in Ostasien, ist das eine Bein hochgestellt, und der Kopf ruht auf den Händen, die über dem Knie zusammengelegt sind – ein Bildtypus, dessen Herkunft und eigentliche Bedeutung noch zu klären bliebe[34]. Shâkyamuni in der Shussan-Szene dagegen tritt immer stehend auf, und schon das stellt ihn außerhalb der Bildtradition des Asketentypus.

Nun zeigen die Asketengestalten freilich oft die Symbole des Erleuchteten (*ûrnâ*, *ushnîsha*, Nimbus), die hier also, beim noch nicht Erleuchteten, anachronistisch vorweggenommen sind; dies jedoch begegnet in der buddhistischen Kunst recht häufig, ja sogar das aus dem Mutterleibe hervortretende Kind in der Geburtsszene trägt manchmal schon die Zeichen des vollendeten Buddha[35]. Das Phänomen ist im Sinne der Mahâyâna-Lehre wohl so zu interpretieren, daß Shâkyamuni in allen Phasen seiner irdischen Laufbahn im letzten Grunde und seinem wahren Wesen nach immer schon der vollendete und ins Nirvâna eingegangene, der überzeitliche Buddha ist. Damit wird zwar auch der Aussagewert der Symbolzeichen auf den Shussan-Darstellungen gemindert: sie würden, für sich allein genommen, die Möglichkeit, in diesen Bildern den Asketen zu sehen, nicht von vornherein ausschließen. Umgekehrt aber wird durch das asketenhafte, ungepflegte Aussehen des Shussan-Shaka die Möglichkeit, daß es sich um den schon Erleuchteten handelt, gleichfalls nicht ausgeschlossen: aus der Buddha-Biographie, wie die Texte sie schildern, ist zu entnehmen, daß Shâkyamuni auch nach dem Abbruch der sechsjährigen Abtötung, ja selbst nach der Szene unter dem Bodhi-Baum noch längere Zeit fastet und als abgemagerter, die Zeichen eines Lebens in der Wildnis an sich tragender Asket erscheint, an dem freilich die übernatürlichen Merkmale des Erleuchteten schon hervortreten.

34. Unter anderem wäre zu untersuchen, wie die von der Gandhâra-Fassung (mit Meditationssitz) abweichende Haltung entstand und wie es dazu kam, daß die extreme körperliche Abzehrung aufgegeben und der Gestalt ein besinnlicher, sozusagen lyrischer Charakter verliehen wurde.

35. Vgl. Seckel: *Kunst des Buddhismus* (s. Anm. 25), S. 158, 264.

7. BEZIEHUNG ZUM ARHAT-TYPUS

Es ist eben diese fein differenzierende Andeutung der verschiedenen «biographischen» Phasen und ihrer Übergänge, die Liang K'ais Shâkyamuni und überhaupt den Shussan-Shaka-Bildtypus so interessant und bedeutend macht und ihn als Schöpfung der Zen-Kunst mit ihrer Betonung des Persönlichen, Aktuellen, Konkreten und Geschichtlichen von der hieratisch-formelhaften, den Buddha «verewigenden» traditionellen Kunst unterscheidet[36]. Die Gestalt des Shâkyamuni wird in solchen Bildern – und in der Zen-Kunst überhaupt – aus der metaphysisch-idealisierenden Überhöhung in die Sphäre der historisch-menschlichen Existenz und der individuellen Persönlichkeit zurückgeholt; und es ist bezeichnend, daß viele der bedeutendsten Darstellungen des Buddha und anderer heiliger Personen in der Zen-Kunst nicht mehr der Gattung des jeder konkreten raumzeitlichen Situation enthobenen Kultbildes, sondern der des Erzählbildes, der «Historie», angehören.

So steht denn der Shâkyamuni der Shussan-Shaka-Bilder dem Gestalttyp des Arhat (*lohan/rakan* [39]), des Mönchs und des Patriarchen viel näher als dem üblichen Tathâgata *(julai/nyorai)* -Typus des Buddha, wie ihn die Kultstatuen und -gemälde repräsentieren. Die asketenhafte Erscheinung des heiligen Mannes, die scharfe physiognomische Charakterisierung, die stark individualisierende und realistische Darstellungsweise – die ihm deutlich nicht-chinesische, als «indisch» zu verstehende Gesichtszüge gibt –, die Einfügung in die Gebirgseinsamkeit, die weltüberlegene Haltung, die ihn auch den taoistischen weisen Eremiten (*hsien* [40]) nicht allzu fern erscheinen läßt: all das ordnet den Shussan-Shaka typengeschichtlich in die Bildtradition der Arhat-, im weiteren Sinne: der Mönchsdarstellungen ein. Wenn jemand aufgefordert würde, den Shussan-Shaka-Typus, wie er in den maßgebenden, d.h. nicht epigonal verflachten Bildern geprägt ist, in die Reihe der hauptsächlichen

36. Vgl. Seckel: *Buddhistische Kunst Ostasiens*, Stuttgart 1957, S. 235f.; *Kunst des Buddhismus* (s. Anm. 25), S. 194ff., vgl. 274.

buddhistischen Gestalttypen – des Buddha, des Bodhisattva, des Vidyârâja, des Deva, des Arhat, des Mönchs oder Patriarchen – einzuordnen, so würde er ihn ganz selbstverständlich zu den Arhats und Mönchen stellen und ihn zwar nicht mit allen, namentlich nicht mit den ins Groteske gesteigerten Typen, aber doch mit den sehr häufig vorkommenden hageren Gestalten vorgerückten Lebensalters als verwandt empfinden (vgl. Abb. 3)[37]. Man könnte eine Bildserie zusammenstellen, die innerhalb dieses Typus von den Gandhâra-Mönchen bis zum Shussan-Shaka reichen würde. Arhats aber sind Erleuchtete – und nicht etwa nur Asketen, die durch geistiges Ringen und strenge Übungen erst noch ans Ziel der Erkenntnis zu gelangen hätten. Sie haben diese durch selbständige Bemühung, durch vollen Einsatz ihrer Person bereits gewonnen, so wie Shâkyamuni – gleichsam das Urbild aller Arhats – sie auf eben diesem Wege gewonnen hatte; im gleichen Sinne betont ja das Zen das selbständige Erringen des Satori durch «eigene Kraft» (*tzu-li/ji-riki* [41]), weshalb denn die Arhats bei den Zen-Mönchen und -Künstlern so besonders beliebt waren.

In der Zen-Kunst werden sogar manche Bodhisattvas, besonders die mit Shâkyamuni assoziierten, nämlich Manjushrî und Samantabhadra (Wên-shu/Monju [42] und P'u-hsien/Fugen [43]), in asketenhaft ungepflegter, «häßlicher», arhat- oder *hsien*-ähnlicher Erscheinung dargestellt: zum Beispiel auf einem früher Ma Lin zugeschriebenen Bilde der Yüan-Zeit im Myôshinji [44] zu Kyôto[38], sowie auf zwei großen handkolo-

37. Vgl. Seckel: *Buddhistische Kunst Ostasiens*, S. 38f., 111f., 237, Abb. 127ff.; *Kunst des Buddhismus*, S. 246ff. mit Abb.; *Einführung in die Kunst Ostasiens*, München 1960, S. 112ff. Besonders hinzuweisen ist auf zwei Arhat-Serien, die nur etwa 25 Jahre vor Liang K'ais Bild entstanden sind und die (sozusagen normale) Arhat-Auffassung des späten 12. Jhs. repräsentieren, der Liang K'ais Shussan-Shaka nahesteht: 1. die teils im Daitokuji [106] (Kyôto), teils im Museum of Fine Arts Boston befindliche Serie von Chou Chi-ch'ang und Lin T'ing-kuei [107], datiert 1178 (Sirén: *Chinese Painting*, Bd. 3, Taf. 206f.; Abbildungsnachweise: Bd. 2, Lists S. 46f.); 2. die Reihe der Arhats in der «Long Roll of Buddhist Images» aus der ehemaligen Palastsammlung in Peking, jetzt im Chinese National Palace Museum, Taiwan (Formosa); vgl. Helen B. Chapin in: Journal of the Indian Society of Oriental Art (Kalkutta), Vol. 4 und 6, 1936 und 1938 sowie in: Harvard Journal of Asiatic Studies 8, 1944, 171ff.; entstanden um 1175.

38. Abb.: *Sekai Bijutsu Zenshû* [105], Bd. 14, Tôkyô 1954, Textabb. 101; Suzuki: *Essays in Zen Buddhism*, 3rd Series, Kyôto 1934, London 1953, Taf. 7.

rierten Holzschnitten im Museum of Fine Arts zu Boston (früher Sammlung R. T. Paine)[39], die aus dem Jahre 1578 stammen, aber einen älteren, in der Zen-Kunst beliebten Typus repräsentieren. Also wird auch der Bodhisattva gelegentlich dem Arhat-Typus angenähert. Besonders interessant ist es nun, daß die gleichlautenden, mitgedruckten Aufschriften der beiden Holzschnitte diese Darstellungen von Manjushrî und Samantabhadra als *Wên-shu/P'u-hsien pu-sa ch'u-shan hsiang* [45] bezeichnen («Bild des aus den Bergen kommenden Bodhisattva Manjushrî bzw. Samantabhadra»). Gemeint ist wohl auch hier das Hervortreten aus der die Erleuchtung bringenden Eremiten-Einsamkeit und Entrückung hinaus in die Welt, der Übertritt aus der numinosen in die profane Sphäre, um in dieser zu wirken und ihr zum Heil zu verhelfen – also die Hauptaufgabe und Existenzform des Bodhisattva. Auf einem japanischen, dem Kanô Motonobu [46] (1476–1559) zugeschriebenen Bilde[40] sehen wir dann die beiden Bodhisattvas in «Arhat»-Gestalt zu seiten des frontal in einer Felsenschlucht sitzenden Shâkyamuni: d.h. das Gebirgs-Motiv wird mit dem Arhat-Motiv verknüpft, und zwar in einer äußerlich durchaus traditionellen Trias-Gruppe. Eine Einwirkung des Shussan-Typus auf andere Zen-Gestalten zeigt auch Han-shan (jap. Kan-zan) [47] auf einem Tuschbild von Reisai [48] (um 1435; Sammlung Hara): Han-shan, der wiederum in asketenhaft-struppiger Gestalt erscheinende Zen-Heilige, steht am Ausgang einer Schlucht oder an einer Klippe, und ein Wind bläst vom Rücken her sein Gewand nach vorn[41]. Man sieht, daß sich in all diesen Zen-Werken eine bestimmte Bildtradition dokumentiert, die aus der Einwirkung des Arhat-Typs (und daneben wohl auch taoistischer, im *hsien*-Typ kristallisierter Vorstellungen) auf die Bildidee des Shâkyamuni und zum Teil die der Bodhisattvas entstanden ist.

39. Robert T. Paine: *Wên-shu and P'u-hsien. Chinese Wood-block Prints of the Wan-li Era.* Artibus Asiae 24, 1961, 87–91.

40. Suzuki: *Essays* III (s. Anm. 38), Taf. 3. Ob die Zuschreibung richtig ist, spielt für unsere Frage keine Rolle.

41. *Exhibition of Japanese Painting and Sculpture*, Washington usw. 1953, Nr. 39; Yashiro Yukio: *Art Treasures of Japan*, Tôkyô 1960, Bd. 2, Taf. 347.

8. DIE HANDHALTUNG

Der aus dem Gebirge kommende Shâkyamuni wird stets mit vor die Brust erhobenen, von einem Teil der Kutte bedeckten Händen dargestellt, die anscheinend mit zur Faust gekrümmten Fingern fest zusammengefügt sind. Es liegt nahe, an eine der symbolischen Gesten *(mudrâ)* zu denken, die beim Buddha wie bei vielen anderen heiligen Gestalten vorkommen, doch gibt es in der traditionellen Kunst eine solche *mudrâ* nicht, und in der Zen-Kunst spielen *mudrâs* ohnehin keine Rolle. Natürlich sind die Hände bei zahllosen buddhistischen Gestalten unter dem Gewand oder in den Ärmeln verborgen, so bei manchen in Meditationshaltung sitzenden Buddhas und Bodhisattvas[42] oder bei stehenden, etwa in respektvoller Haltung einer Predigt lauschenden Mönchen[43] – aber die Handhaltung des Shussan-Shaka unterscheidet sich von all dem in spezifischer Weise. Sie begegnet sonst nur noch in einer beschränkten Zahl von Fällen: vor allem stets bei Bodhidharma, außer wenn er in bestimmten Szenen dargestellt ist, die das Verbergen der Hände nicht erlauben, und erst seit er – vermutlich nicht vor der späteren Sung-Zeit – zu einer der Lieblingsgestalten der Zen-Kunst geworden war[44]. Ferner begegnet sie

42. Beide Typen schon in Gandhâra (zahlreiche Beispiele bei Harald Ingholt: *Gandhâran Art in Pakistan*, New York 1957). Beispiele aus Ostasien, seit den Anfängen der buddhistischen Kunst in China, sind zu zahlreich, als daß wir sie aufführen könnten; aus der Zen-Kunst seien die beiden Bilder von Mu Ch'i [108] erwähnt: Kuanyin im weißen Gewand (Kyôto, Daitokuji) und Arhat mit Schlange (Tôkyô, Seikadô, ehem. Sammlung Iwasaki); Abb. Sirén: *Chinese Painting* III, Taf. 335, 336.

43. Mit gestreckten Fingern zusammengelegt und offen vor die Brust erhoben sind die Hände in Zen-Bildern bisweilen bei Personen, die einem Meister gegenüberstehen und mit ihm ein Gespräch führen; z. B. Yao-shan und Li Ao [109] (Kyôto, Nanzenji; Sirén, *Chinese Painting* III, Taf. 281), Ch'ing-liang Ch'an-shih [110] (Kyôto, Tenryûji; Suzuki: *Essays* III (s. Anm. 38), Taf. 1; *Sô-gen no kaiga* [111], Kyôto 1962, Taf. 44), Pu-t'ai mit einem Gesprächspartner, von Yin-t'o-lo [112] (Tôkyô, Nezu-Museum; *Sôgen no kaiga* 36).

44. Es wäre einmal zu klären, seit wann Bodhidharma-Bilder des bekannten Typs – mit weit offenen, lidlosen Augen, bisweilen mit struppigem Bart, kahlem oder vom Gewand bedecktem Kopf und unter dem Gewand vor die Brust erhobenen Händen – in China vorkommen, ja ob sie überhaupt vorkommen; die meisten erhaltenen Bilder stammen ja von japanischen Malern. Ob Mu Ch'is Bodhidharma-Bild wirklich ihn darstellt und nicht etwa einen Arhat? Und ob es

des öfteren bei Arhats (Abb. 3), namentlich in den Gruppenbildern und Bilderserien von 16, 18 und 500 Arhats[45], doch ist diese Handhaltung dort nur eine unter vielen anderen und scheint die betreffende Gestalt nicht besonders hervorzuheben oder zu charakterisieren; der Künstler stand ja vor dem schwierigen Problem, einen und denselben Gestalttyp vielfach zu variieren, mußte sich also irgendwie zu helfen suchen. Endlich begegnet jene Handhaltung hie und da bei Priestern hohen Ranges wie etwa in dem Porträt des Sêng-ts'an (jap. Sô-san) [49] (Textabb.), des in der zweiten Hälfte des 6. Jahrhunderts lebenden dritten chinesischen Zen-Patriarchen[46]. Nur sehr selten findet diese Handhaltung sich außerhalb der Zen-Ikonographie, so bei dem im Kongôchôji [50] (Kôchi-Präfektur) befindlichen japanischen Reliefporträt[47] (1327) des Shingon-Patriarchen I-hsing (jap. Ichi-gyô [51]; 683–727).

überhaupt ein chinesisches Original, geschweige denn von Mu Ch'i ist? (Abb.: W. Speiser: *Meisterwerke* [s. Anm. 11], Taf. 48.) «Bodhidharma auf dem Schilfrohr» von Wu Chun [113] (Tokugawa Museum, Nagoya; Abb. *Tokugawa Bijutsu-kan* [114], Tôkyô 1962, Taf. 150) ist möglicherweise gleichfalls ein japanisches Bild. Helen B. Chapin hat nachgewiesen, daß frühere Bilder, d. h. solche aus dem 11. und 12. Jh., den Bodhidharma noch in konventioneller Weise wie jeden anderen Patriarchen darstellen (*Three Early Portraits of Bodhidharma*, Archives of the Chinese Art Society of America 1, 1945/46), und auch das älteste japanische Bodhidharma-Bild im Kôganji (nach 1246; *Nihon Bijutsu Taikei* [115], Bd. 4, Tôkyô 1960, Taf. 111) weicht noch stark von dem später so beliebten Typus ab, gerade in der Handhaltung. Bilder der Yüan-Zeit zeigen zwar den starren Blick, halten sich sonst aber im konventionellen Rahmen (z. B. Nezu-Museum Tôkyô; Katalog: *Seizansô Seishô* [116], Bd. 1, Tôkyô 1940, Taf. 8). – Nachtrag: Speiser hat die Zuschreibung des Bodhidharma-Bildes an Mu Ch'i zuletzt noch stark eingeschränkt (in: *Chinesische Kunst* [s. Anm. 16], zu Taf. 44).

45. Hier sei nur je ein chinesisches und japanisches Beispiel gegeben: von Chou Chi-ch'ang [117], datiert 1178, Boston, Museum of Fine Arts (stammt aus dem Daitokuji, Kyôto; Sirén: *Chinese Painting* III, Taf. 206) und von Minchô, datiert 1386, Tôkyô, Nezu-Museum (Katalog der *Ausstellung altjapanischer Kunst*, Berlin 1939, Nr. 48; *Seizansô Seishô* [Nezu-Katalog], Bd. 10, Tôkyô 1943, Taf. 47). Beide Werke gehören ihrer Entstehung und ihrem ursprünglichen Aufbewahrungsort nach in den Zusammenhang der Zen-Kunst.

46. Schematisierte, spätere Zeichnung im *Butsuzô Zukan* (s. Anm. 12), Bd. 3, S. 53.

47. Sawa Ryûken (s. Anm. 12), S. 186, mit Abb.; ob Sawa recht hat, wenn er unter dem Gewand eine *mudrâ* annimmt, ist offen. In diesem besonderen Falle (andere aus der Porträt-Ikonographie des esoterischen Buddhismus sind mir nicht bekannt) könnte auch eine Einwirkung der Zen-Ikonographie vorliegen. Freilich gehört es durchaus zur buddhistischen Kultpraxis, *mudrâs* auch unter dem Gewand zu «knüpfen», aber in der Kunst wäre dies verständlicherweise ohne rechten Sinn gewesen.

Ein weiteres Mal kommt diese Handhaltung nun in einem wichtigen und berühmten Gemälde vor: bei der von Manjushrî und Samantabhadra flankierten Shâkyamuni-Figur (Abb. 8) auf dem großartigen Triptychon, das dem Zen-Tempel Tôfukuji [52] zu Kyôto gehört[48]. Nach der ostasiatischen Shâkyamuni-Ikonographie handelt es sich um den Typus des Shâkyamuni in der Phase des *ch'êng-tao/jô-dô*, der «Vollendung des Weges», d.h. des endgültigen Gewinns der Erleuchtung[49]; wichtig ist

Der Patriarch Sêng-ts'an (2. Hälfte des 6. Jhs.). Ikonographische Zeichnung aus späterer Zeit.

dabei, daß der Buddha, gemäß der Legende, auf dem Grassitz thront, während ein anderer Typus, der *chêng-chüeh/shô-gaku*-Buddha, auf dem Lotusthron sitzt und die Hände nicht unter dem Gewand hält, sondern in der *mudrâ* des Lehrens zeigt, also eine spätere Phase der Buddha-Geschichte repräsentiert. Dieser Typus begegnet häufig als Kultbild, als

48. Harada Bizan: *Pageant of Chinese Painting*, Tôkyô 1936, Taf. 14–16; Kümmel: *Die Kunst Ostasiens*, Taf. 96; Cohn: *Buddha* usw. S. 209; Seckel: *Buddhistische Kunst Ostasiens*, Abb. 97. Über die in den drei Aufschriften ausgesprochene Zuschreibung an Wu Tao-tse [118] (8. Jh.) braucht man heute nicht mehr zu diskutieren; es handelt sich eindeutig um ein Werk der späten Sung- oder der Yüan-Zeit.

49. *Butsuzô Zukan* (s. Anm. 12), Bd. 3, S. 3.

Tathâgata *(julai/nyorai)*, während (s. o. Kap. 3) zum *ch'êng-tao/jô-dô*-Typus auch der Shussan-Shaka gehört. Sehen wir also auf dem Tôfukuji-Bilde die für diesen charakteristische Handhaltung bei einem ohne Zweifel als vollendeter Buddha gemeinten Shâkyamuni, so ist der Rückschluß erlaubt, daß wir auch in der Gestalt auf dem Liang-K'ai-Bild und allen anderen Bildern dieses Themas den bereits Erleuchteten vor uns haben. Eine Variante des Tôfukuji-Typs, belegt durch ein Yüan-Gemälde in der Freer Gallery zu Washington[50] (Abb. 9), zeigt die gleiche Handhaltung und den Grassitz, rückt aber darüber hinaus den Buddha durch das wirre Haar und den Bart näher an den Shussan-Shaka des Liang K'ai heran, so daß die wechselseitige Interpretation der beiden Typen gestützt wird. Daher dürfte es sich auch bei dem Tôfukuji-Bild nicht, wie manche Autoren meinen[51], um eine unter dem Gewand verborgene *mudrâ* handeln; vielmehr erweist das Werk, das ja einem Zen-Tempel gehört, sich eben durch diese Handhaltung als Zen-Bild, das auch wegen seines Tuschstils nicht früher entstanden sein kann als in der Zeit der Südlichen Sung-Dynastie.

Die Gestalten also, die jene spezifische Handhaltung zeigen – Shâkyamuni auf den soeben besprochenen Bildern, manche Arhats und nicht zuletzt Bodhidharma –, sind sämtlich Erleuchtete und nicht vergeblich

50. O. Sirén: *Peintures chinoises dans les collections américaines*, Paris/Bruxelles 1928, Bd. 4, Taf. 147.

51. Cohn: *Buddha* usw. (s. Anm. 16), S. 208; Suzuki: *Essays* III, Erläuterung zum Titelbild. Ein fälschlich Sesshû zugeschriebenes, wohl im 17. Jh. unter Ming-Einfluß entstandenes Triptychon, ehemals in der Sammlung Kawasaki (Auktionskatalog [s. Anm. 27] Nr. 76, mit Abb.), zeigt nun Shâkyamuni auf dem Grassitz, also den durch das Tôfukuji-Bild repräsentierten Typus, mit *unverhüllt* vor die Brust erhobenen, die Finger fest verschränkenden Händen, deren aufgerichtete Zeigefingerspitzen sich jedoch kreuzen. Es handelt sich um die *Riki-haramitsu*-Mudrâ [119], die speziell dem Shâkyamuni als Symbol seiner vollendeten, zum Nirvâna führenden Weisheitskräfte zukommt (Aisaburô Akiyama: *Buddhist Hand-Symbol*, Yokohama 1939, S. 73); sie konnte also in einer späten Zeit leicht und ziemlich sinngemäß in ein solches Shâkyamuni-Bild interpoliert werden, als man nach einer Definition der rätselhaften, nicht mehr verstandenen Handhaltung suchte. Daß diese *ursprünglich* eine solche Mudrâ gewesen sein sollte, ist wegen ihrer Seltenheit und ihres späten Auftretens in diesem Bildtypus unwahrscheinlich, zumal in der Zen-Malerei ja noch lange die korrekte Form (mit verhüllten Händen) tradiert wurde. An dem erwähnten Triptychon ist weiterhin interessant, daß auf den Seitenbildern Manjushrî und Samantabhadra erscheinen, also wie auf dem Tôfukuji-Triptychon, jedoch in «häßlicher», arhat-ähnlicher Gestalt wie auf den Bostoner kolorierten Holzschnitten von 1578.

ringende, verzweifelte Asketen, und so dürfte in Konvergenz mit den übrigen Argumenten auch der Shussan-Shaka im gleichen Sinne, und zwar nach dem spezifischen Zen-Verständnis aufzufassen sein.

Die genaue Bedeutung dieser Handhaltung ist freilich nicht leicht zu ermitteln; als hypothetische Erklärung sei folgendes vorgetragen. Im Formelschatz der klassischen chinesischen Sprache stößt man auf den Ausdruck *ch'üan ch'üan fu ying* (jap. *ken ken fuku yô*) [53]; die Zeichen bedeuten einzeln: Faust, Faust, Gewand, Brust; *ch'üan-ch'üan* bedeutet: «festhalten, sorgfältig beachten», *fu-ying*: «an der Brust tragen, wertschätzen»; alle vier Zeichen zusammen: «(etwas Wertvolles) fest an die Brust drücken». Morohashi erläutert ihren Sinn so[52]: «Etwas ohne Vergessen, es immer im Herzen hegend, bewahren, so wie man einen Gegenstand mit beiden Händen sorgfältig emporhält.» Die Formel ist ein Zitat aus dem «Chung Yung» [54][53], einem der klassischen Werke des Konfuzianismus, das einen Teil des «Li Chi» [55] bildet. In unserem Zusammenhang ist es nun interessant, daß dieser Text von dem Vollender des Neokonfuzianismus, Chu Hsi [56] (1130–1200) – einem Zeitgenossen des Liang K'ai – mit dem «Ta Hsüeh» [57], dem «Lun Yü» [58] und dem «Mêng Tse» [59] zu den «Vier Büchern» (*ssu shu* [60]) kombiniert wurde, daß in die Interpretation des «Chung Yung» damals buddhistisches Gedankengut einfloß und der Text also als Brücke zwischen dem Konfuzianismus einer- und dem Taoismus und Buddhismus andererseits dienen konnte. Neokonfuzianismus und Zen führten in der Sung-Zeit – wie dann auch im Japan der Ashikaga-Zeit – in höfischen und klösterlichen Kreisen eine Symbiose und standen in enger Nachbarschaft mit der in den beiden gleichen Sphären gepflegten Tuschmalerei[54]. Wir dürfen

52. *Shin-Kanwa-Jiten*, Tôkyô 1963, S. 343; vgl. *Kanwa-Daijiten*, Bd. 5, Nr. 11996/10; *Tz'u-hai*, Shanghai 1948, S. 572, Sp. 5; Ueda: *Daijiten*, Nr. 3770.

53. Im Zusammenhang: *tê i shan tsê ch'üan ch'üan fu ying erh fu shih chih i* [120]. «[The Master said: ‚This was the manner of Hui: he made choice of the Mean, and] whenever he got hold of what was good, he clasped it firmly, as if wearing it on his breast, and did not lose it'» (James Legge: *The Chinese Classics* I, Reprint Hongkong 1960, S. 389).

54. Fung Yu-lan: *A History of Chinese Philosophy*, Bd. 2, Princeton 1953, S. 418, 422 ff.;

also wohl voraussetzen, dieser Ausdruck und die darin beschlossene bildhafte Metapher sei in den hochgebildeten konfuzianischen und buddhistischen – und zwar gutenteils zen-buddhistischen – Kreisen am Hofe, in denen Liang K'ai sich zur Zeit der Entstehung seines Bildes bewegte, allgemein bekannt, vielleicht so etwas wie ein geflügeltes Wort gewesen, so daß diese Handhaltung, in einem Bilde dargestellt, damals sofort verstanden wurde. Zu der im neokonfuzianischen geistigen Klima vollzogenen Verschmelzung buddhistischen Denkens mit dem klassisch-konfuzianischen paßt es durchaus, daß Liang K'ai als Hofmaler in «akademischem» Tuschstil ein Bild mit zen-buddhistischem Gehalt malt; und ebenso paßt es in dieses geistige Klima, wenn der Ausdruck *ch'u-shan/ shussan* in dem in Kapitel 4 erläuterten Sinne als Zitat aus dem klassischen Dichter Tu Fu allgemein geläufig war, also auch angesichts eines buddhistischen Bildes ohne weiteres assoziiert werden konnte.

So ist es denn nicht verwunderlich, daß der Shussan-Shaka-Typus – eindeutig durch seine Handhaltung charakterisiert – auch in Bildern erscheint, welche die «Drei Lehren» durch Konfuzius, Laotse und Shâkyamuni in geschlossener Dreiergruppe repräsentieren (*san-chiao-t'u/ san-kyô-zu* [61]) und damit ihre Wesenseinheit (*san-chiao i-chih/ san-kyô itchi* [62]) zum Ausdruck bringen. Dieser Gedanke war zwar in China längst, schon seit der Mitte der T'ang-Zeit heimisch, erlebte aber in der Nord- und Süd-Sung-Zeit einen besonderen Aufschwung; in Japan pflegten ihn vor allem die Mönche in den Fünf Klöstern (*go-san* [63]), den Zentren der Zen-Kultur und -Kunst im 13. bis 16. Jahrhundert. In China soll Ma Yüan (tätig etwa 1190–1230, also ein jüngerer Zeitgenosse des Liang K'ai) das Thema zuerst gemalt haben – doch mit einem *sitzenden* Shâkyamuni –, während das klassische Beispiel aus der Zen-Malerei Japans das dem Josetsu (frühes 15. Jh.) zugeschriebene Tuschgemälde im Ryôsoku-in des Kenninji [64] ist; deutlicher sehen wir den Shussan-Shaka-Typus mit seiner charakteristischen Handhaltung auf einem dem Kanô Motonobu

W. Th. de Bary e. a.: *Sources of Chinese Tradition*, New York 1960, S. 132; H. Dumoulin: *Zen* (s. Anm. 7), S. 128f., 179.

zugeschriebenen Gemälde. Hakuin (1685–1768), der den Shussan-Shaka mehrfach malte, hat sogar die drei Weisen in einem seltsamen, nach eben diesem Typus geprägten Dreigesicht vereint[55]. Ein anderer bildlicher Ausdruck der Lehre von der Wesensgleichheit des Konfuzianismus, Taoismus und Buddhismus ist die Parabel von den Drei Essigkostern (*san-shêng hsi-suan/san-sei kyû-san* [65]): eine und dieselbe Flüssigkeit schmeckt dem einen wie Essig, dem anderen wie Wein und dem dritten wie Wasser. In den Bildern werden die drei Weltanschauungen jedoch nicht durch Konfuzius, Laotse und Shâkyamuni vertreten, sondern durch die Dichter und Kalligraphen Su Tung-p'o (1036–1101) und Huang Shan-ku (T'ing-chien, 1045–1105) und den Zen-Meister Fo-yin [66][56]. Es enthüllt sich also ein Komplex philosophisch-religiöser Gedanken und ikonographischer Vorstellungen, in denen der vom Zen geprägte Shussan-Shaka-Typus seinen festen Platz hat, weil er offenbar in den Kreisen, die diese universalen und toleranten Ideen vertraten, eine anerkannte Geltung besaß.

Auf die Spur der spezifisch zen-buddhistischen Bedeutung der Handhaltung führt vielleicht ein etwa 1425 entstandenes Werk[57] des japanischen Zen-Mönchs und Malers Minchô [67] (1352?–1431), der im Tôfukuji zu Kyôto lebte, also in demselben Kloster, dem das erwähnte Shâkyamuni-Triptychon gehört und wohl auch damals schon gehörte (Abb. 7). Das Werk befindet sich im Rokuôin [68] zu Kyôto und besteht aus 7 Rollbildern, von denen 6 die Porträts von 30 Zen-Patriarchen enthal-

55. Josetsu: Robert T. Paine/Alexander Soper: *The Art and Architecture of Japan*, Harmondsworth 1955, Pl. 76B; Motonobu: ehemals Sammlung Takada, reproduziert in *Motonobu Gashû* [121], Tôkyô 1903; Hakuin: Kurt Brasch: *Zenga* (jap. Ausg.), Tôkyô 1962, Abb. 101. – Ein anonymes Yüan-Bild findet sich bei Harada: *Pageant of Chinese Painting*, Pl. 288; eine späte, raffiniert archaisierende Fassung des Themas bietet Chên Tzu (17. Jh.): *T'ien-tsin-shih i-shu po-wu-kuan ts'ang hua-chi* [122], Peking 1959, Taf. 52.

56. Die bekannteste Darstellung dieses Themas ist der Wandschirm von Kaihô Yûshô (1553–1615) im Myôshinji [123] zu Kyôto; Kenji Moriya: *Die japanische Malerei*, Wiesbaden 1953, Taf. 53. – Zu dem Thema der «Drei Lehren» und der «Drei Essigkoster» vgl. Mochizuki: *Bukkyô Daijiten*, Bd. 2, S. 1479ff.; Brasch: *Zenga*, S. 54ff.; Kanai: *Tôyô Gadai Sôran* (s. Anm. 14), Bd. 4, S. 367f., Bd. 5, S. 470.

57. Abb.: *Nihon Bijutsu Taikei*, Bd. 4, Tôkyô 1960, Taf. 60/61.

ten. Das siebente zeigt in der Mitte Shâkyamuni, in doppeltem Nimbus auf Wolken schwebend; er hält mit der rechten Hand eine Blume vor seiner Brust empor und kehrt die Linke mit offener Handfläche zu dem neben ihm stehenden Jünger Kâshyapa hin, während zu seiner Rechten in verehrender Haltung ein König steht. Kâshyapa blickt lächelnd zu dem Buddha empor und erhebt seine beiden Hände, die Finger der Linken von oben über die zur Faust gekrümmte Rechte gelegt, vor seine Brust – in genau der gleichen Haltung, wie man sie beim Shussan-Shaka unter dem Gewand vermuten würde[58]. Auch die hagere Asketengestalt des älteren Mannes, die Kutte, der Armreif stellen eine ikonographische Beziehung zwischen beiden Gestalten her. Das Thema dieses Bildes ist natürlich die Ur-Legende des Zen-Buddhismus: als Andeutung der höchsten Wahrheit hält Shâkyamuni schweigend eine Blume empor, worauf Kâshyapa als einziger unter den Hörern sein Verstehen durch ein Lächeln kundgibt. Diese Legende ist unter dem Titel «Blume halten – leises Lächeln» (*nien-hua wei-hsiao/nen-ge mi-shô* [69]) bekannt; in den Texten, die von ihr berichten, redet Shâkyamuni dann von dem «Verzicht auf den Buchstaben», von der «Besonderen Überlieferung außerhalb der Doktrin», von dem «Wunderbaren Nirvâna-Herzen», von dem «Erscheinungslosen Absoluten» [70] – d.h. von lauter Kernbegriffen des Zen[59].

58. Diese Haltung ist mit keiner der in der traditionellen Ikonographie üblichen, z.T. sehr ähnlichen *mudrâs* identisch. – Kâshyapa (genauer: Mahâ-K.) wird in der traditionellen Kunst zwar als älterer, hagerer Mönch dargestellt, aber soweit ich sehe, kaum je in der auf diesem Zen-Bild aus besonderen Gründen gewählten Weise: lächelnd und mit jener spezifischen Handhaltung. (Ein weiterer, ganz vereinzelter Fall ist die Kâshyapa-Figur in Grotte 9, Nische 4 in Mai-chi-shan, die in der Ming-Zeit restauriert wurde und die Hände fast genau so wie auf Minchôs Bild hält: *Mai-chi-shan Shih-ku* [124], Peking 1954, Taf. 37.) – Auf einem im Okura-Museum zu Tôkyô befindlichen, zu einer Serie der Sechzehn Arhats gehörigen Bilde hält der Arhat die Hände frei, d.h. nicht durchs Gewand verhüllt, in derselben Weise vor die Brust wie Kâshyapa auf Minchôs Bild; dies ist eine Bestätigung dafür, daß die Handhaltung unter dem Gewand bei Arhats – und auch beim Shussan-Shaka – in eben dieser Weise zu interpretieren ist. (Abb.: *Shûko Meikan* [125], Tôkyô 1962, Nr. 27.) Das Bild ist ja ein *Erzähl*bild – ebenso wie der Shussan-Shaka –, und so können nach Bedarf freiere, zu der jeweiligen Szene passende ikonographische Zeichen gewählt werden.

59. Mochizuki, Bd. 5, S. 4155; Oda, S. 1378; Ui, S. 849; Kanai, Bd. 8, S. 739 (s. Anm. 12 und 14 für die Titel). Vgl. Seckel: *Buddhistische Kunst Ostasiens*, S. 225.

Der in der Legende erzählte Vorgang ist die Quelle jener wortlosen «Überlieferung von Geist zu Geist» [71], auf die das Zen so entscheidenden Wert legt. Wenn Kâshyapa in diesem Bilde bei der plötzlich ihm aufgehenden Erkenntnis, beim Gewinn der letzten Wahrheit die Hände in dieser Weise hält und wenn im chinesischen Sprachgebrauch ein solches «Festhalten vor der Brust» eine geläufige Formel war, so liegt doch wohl eine Parallele vor zu dem Shussan-Shaka, der in der Einsamkeit des Gebirges die höchste Einsicht gewonnen hat und sie nun als kostbaren Schatz bei sich bewahrt. Die Parallelisierung und gegenseitige Erläuterung der beiden Bilder dürfte trotz den 200 Jahren, die sie trennen, zulässig sein, weil Minchô das Gemälde Liang K'ais vermutlich gekannt hat – annähernd zur selben Zeit ist es als Bestandteil der Ashikaga-Sammlung in Kyôto bezeugt (s. Kap. 2) – und weil anzunehmen ist, daß solche ikonographischen Formeln in Zen-Kreisen geläufig waren und allgemein verstanden wurden. Ob vielleicht Liang K'ais Gemälde, eben weil die japanischen Zen-Mönche es in dem erwähnten Sinne auffaßten, sogar als Vorbild gewirkt und die Zen-Künstler zur Schaffung einer neuen, übertragbaren Bildformel angeregt hat? Da Shussan-Shaka-Bilder aus der Zeit vor Liang K'ai in China zu fehlen scheinen und es nicht ganz ausgeschlossen ist, daß sein Gemälde das erste, also seine persönliche Konzeption war, stoßen wir hier auf die Fragen der Originalität von Bildtypen innerhalb der buddhistischen, speziell der zen-buddhistischen Kunst, der Rolle des Künstlers als persönlichen Schöpfers und der Fähigkeit einzelner, vielleicht ganz individueller Werke, unter gewissen historischen Umständen wiederum eine Tradition zu begründen – in diesem Falle also in der vom Zen bestimmten kulturellen und kunsthistorischen Situation Japans zur Ashikaga-Zeit, als alle aus China herübergekommenen Tuschgemälde den Rang und die Wirkung nahezu kanonischer Vorbilder gewannen.

Zu erklären bliebe noch ein Unterschied in der Handhaltung auf dem Kâshyapa- und dem Shussan-Shaka-Bild: daß auf dem letzteren die Hände verhüllt sind, ebenso wie auf den Bodhidharma-Bildern und dem Tôfu-

kuji-Bild des Shâkyamuni[60]. Die Kâshyapa-Legende wie auch der Ausdruck tiefen Schweigens beim Shussan-Shaka weisen uns auf die Wichtigkeit des wortlosen Empfangs und der wortlosen Weitergabe der Erkenntnis hin, und so mögen die verhüllten Hände den schweigenden Besitz der Wahrheit bedeuten; auch für Bodhidharma als Urbild des Zen-Erleuchteten ist ja das Nicht-Reden bezeichnend. Zugleich dient die Verhüllung wohl dazu, die sonst fast unvermeidliche Wahl einer bestimmten *mudrâ*, also eine wohlformulierte Aussage, das Reden durch ein präzises Symbolzeichen, zu umgehen; im Sinne des Zen dürfte man also vielleicht von einer Nicht-, ja einer Anti-*mudrâ* sprechen[61].

9. BEDEUTUNG VON SHÂKYAMUNIS RÜCKKEHR

Wenn die Handhaltung den schweigenden Besitz der Wahrheit bedeutet, so dürfen wir vielleicht weitergehen und genauer sagen: den noch verschwiegenen Besitz der Wahrheit. Nachdem geklärt ist, daß im Shussan-Shaka der schon Erleuchtete vor uns steht, ist auch auf Grund der Lebensgeschichte des Buddha klar, *warum* er das Gebirge verläßt: um in die Welt zurückzukehren und dort öffentlich zu wirken, indem er die von ihm erkannte Wahrheit verkündet[62]. Vorläufig hält er sie noch fest im Herzen geborgen, wie einen geheimen, nicht zu profanierenden Schatz, aber das Bild zeigt ihn in dem Augenblick, wo er sich zu dem Entschlusse durchringt oder gerade durchgerungen hat, diesen Schatz zu offenbaren. Wie die Buddha-Biographie berichtet, war Shâkyamuni ja zunächst durchaus abgeneigt, dies zu tun, und erst auf das Drängen Anderer, namentlich aber aus Mitleid[63] mit der unerlösten, leidenden Welt, die an-

60. Im Lauf der Entwicklung gleichen sich übrigens der Shussan-Shaka-Typus und der Bodhidharma-Typus bisweilen gegenseitig an; bei Isshi (1608–1646) ist das besonders deutlich (K. Brasch: *Zenga*, dt. Ausg., Tôkyô 1961, Abb. 9 und 13).

61. «... vielleicht ein ausdrücklicher Protest der Ch'an-Sekten gegen die alte Tradition» (W. Cohn: *Buddha* usw., S. 216).

62. Vgl. Bijutsu Kenkyû, Nr. 134, 1944, S. 50.

63. Lalitavistara 25 (Übers. v. Ph. E. Foucaux, Paris 1884, 1892, S. 333).

dernfalls von der Erkenntnis und vom Heilsweg ferngehalten würde, entschließt er sich nach langem Zögern dennoch dazu, und zwar in dem vollen Bewußtsein, ein Opfer zu bringen und das «Quellwasser» der reinen Wahrheit zu trüben.

Dies Zögern, diese Scheu vor der Verstrickung, in die der Wissende beim Reden gerät, kommt in der Gedichtaufschrift zum Ausdruck, die sich auf einem Shussan-Shaka-Bild des Wan-yen Tao [72] (1172–1232), eines jüngeren Zeitgenossen des Liang K'ai, befand und literarisch überliefert ist[64]:

Weiße Strähnen in den Brauen, die Hände in den Ärmeln, verläßt er
die Bergschlucht;
Bis dann das «Hochhalten der Blume» bereits verfälscht ist,
Nimmt er am Weg von den uralten Schneebergen herab
Den Gänsefuß als Stock, und hat doch keinen Ort, wo er dem Rankengewirr entginge [73].

Wenn der Verfasser des Gedichts von den «Händen in den Ärmeln» *(hsiu-shou/shû-shu)* spricht, so transponiert er die Handhaltung des Shussan-Shaka (die auch auf jenem verlorenen Bilde wohl vorauszusetzen ist) in einen geläufigen chinesischen Gestus; er bedeutet meist «unbeteiligt zuschauen, nichts damit zu tun haben», aber auch ruhige Konzentration. Der Gänsefuß-Stock gehört zum Eremiten und bezeichnet dessen Verzicht auf Pferd und Wagen, Amt und Würden. Das Rankengewirr (eigentlich «Glyzinien») heißt hier ebenso wie im «Pi-yen-lu» [74] so viel wie wortreiche Diskussionen[65], ist also der Gegenbegriff zu dem schweigenden «Hochhalten der Blume». Wenn in dieser Aufschrift auf einem Shussan-Shaka-Bild vom Hochhalten der Blume die Rede ist, so stützt das unsere Annahme, die Handhaltung des Shâkyamuni sei mit der des Kâshyapa auf Minchôs Bild in Parallele zu setzen. Sie bedeutet das-

64. Mochizuki (s. Anm. 12), Bd. 3, S. 2494, Sp. 3. – Für freundliche Hilfe danke ich Herrn Horst Huber vom Sinologischen Seminar der Universität Heidelberg vielmals.

65. W. Gundert: *Bi-yän-lu*, München 1960, S. 41.

selbe wie die des Tôfukuji-Bildes, das Shâkyamuni in der Phase der «Vollendung des Weges» *(ch'êng-tao/jô-dô)*, des Gewinns der Erleuchtung, doch noch vor der Verkündigung zeigt: wenn diese dann erfolgt, so öffnen sich die verhüllten und verschlossenen Hände und formen beim predigenden Shâkyamuni des *chêng-chüeh/shô-gaku*-Typs (s. Kap. 8) die *mudrâ* des Lehrens.

Die Rückwendung aus der Sphäre der einsamen Unweltlichkeit nach dem Gewinn der Erleuchtung, um in der gewöhnlichen Welt zu existieren und von einem neuen, andersartigen Standpunkt aus zu wirken – diese Rückwendung gehört nach der Zen-Auffassung notwendig zum Wesen des Buddha und jedes Erwachten, namentlich auch des Bodhisattva. Über das bloße innerliche Erkennen der Wahrheit, über die daraus quellende selbstgenügsame, egoistische, zur Isolierung führende Beseligung hinaus muß der Buddha – laut Lankâvatâra-Sûtra, einem für das Zen grundlegenden Werk – auch ein allumfassendes Mitleid haben und von diesem Mitleid bewegt unter den Unerleuchteten wandeln und wirken; ihn erfüllt ein Zartgefühl für die Mitlebenden, und zwar *trotz* seiner alle Kategorien des Seins und des Nichtseins ganz und gar transzendierenden, ihn voll befriedigenden und ihn auch allem Menschentreiben entrückenden Erleuchtung[66]. Auch der fürs Zen überaus wichtige Vimalakîrti-nirdesha fordert unter anderem, der Bodhisattva, d. h. aber jeder wahrhaft Erleuchtete, solle wissen, daß alle Dinge im Grunde absolut rein, d. h. «leer» sind, und dennoch dem Streben aller Wesen gemäß handeln[67]. Verwandt ist der im Tao-tê-ching (Kap. 4 und 56) ausgesprochene Gedanke, das Tao oder der von ihm Wissende «vereine sich gemäßigten Glanzes dem Staube» (*ho-kuang t'ung-ch'ên/wa-kô dô-jin* [75]). Die «Trübung» jenes «Quellwassers» braucht also ebenfalls nicht unbedingt eine Verfälschung zu sein, sie kann Anderen, noch Unerleuchteten, als hilfreiches Mittel zum Gewinn der hindurchstrahlenden «Rein-

66. D. T. Suzuki: *Studies in the Lankâvatâra Sûtra*, London 1930, S. 339.

67. Kap. 4, § 20; Etienne Lamotte, trad.: *L'Enseignement de Vimalakîrti* (Bibliothèque du Muséon 51), Louvain 1962, S. 240.

heit» dienen. Die Rückwendung zum Wirken in der Welt entspricht ferner der nicht nur für das Mahâyâna überhaupt, sondern ganz besonders für das Zen fundamentalen Einsicht in die Nicht-Zweiheit von Nirvâna und Samsâra, die schließlich zu der für das Zen-Leben und -Denken charakteristischen Aufhebung der Grenze zwischen Wissen und Nichtwissen, zwischen den Erleuchteten und den Anderen, zwischen heiliger und profaner Sphäre führt. So ist diese Rückkehr in die Welt denn auch die letzte Phase in der Parabel von den Zehn Büffeln, wenigstens in derjenigen Version, die den Gewinn der Erleuchtung, symbolisiert durch den leeren Kreis, eben *nicht* als der Weisheit letzten Schluß ans Ende stellt[68].

Das Mitleid mit der «Welt», das den Erleuchteten zur Überwindung seines Zögerns vor der Rückkehr führt und zu dem Entschluß, die erkannte Wahrheit der begrenzten Fassungskraft der Lebewesen gemäß, wenn auch in getrübter Form zu verkündigen; jenes Trotzdem, mit welchem er das Opfer dieses Entschlusses bringt; die ungeheure Einsamkeit und Melancholie dessen, der die Welt durchschaut hat, nicht mehr naiv in ihr verfangen mitspielen kann und mit dem nach innen gewendeten Blick die Tiefe der Nirvâna-Leere schaut; das Gehen ins Offene, das wie ein Nicht-Gehen wirkt[69] und seinen Antrieb fast gegen den Willen des Gehenden aus jener Tiefe der Leere erhält; die Noch-nicht-Verkündigung, die aber die zukünftige Verkündigung in ihrem wissenden Schweigen schon potentiell enthält: all dies ist in Liang K'ais Gemälde wahrnehmbar und mit der vielschichtigen und ausdrucksreichen Nüancierungskunst eines großen Meisters so deutlich dargestellt, daß der wesentliche Gehalt des Bildes sich auch ohne genauere Kenntnis seiner Voraussetzungen bei gründlicher Betrachtung allein schon erschließt.

68. *Der Ochs und sein Hirte*, übersetzt von K. Tsujimura und H. Buchner, Pfullingen 1958; D. T. Suzuki: *Essays in Zen Buddhism* I, London 1927, S. 347 ff., London 1958, S. 363 ff.

69. Hisamatsu: *Zen to Bijutsu*, Kyôto 1958, S. 73 vergleicht das Erscheinen Shâkyamunis auf dem Weg aus der Schlucht mit dem schwebend-gleitenden, «nicht-gehenden» Auftreten eines Nô-Spielers auf dem schräg von links heranführenden Bühnensteg des Nô-Theaters; vgl. S. 105 zu Taf. 28: der Nô-Spieler rufe die Erinnerung an Liang K'ais Shussan-Shaka hervor.

Hisamatsu Shin'ichi hat in seinem Buch *Zen to Bijutsu*[70] dem Shussan-Shaka-Bild Liang K'ais eine ausführliche Deutung gewidmet, aus der zum Schluß einige Gedanken referiert seien. Er gehört zu den japanischen Autoren, die als wirkliche Kenner des Zen und seiner Kunst es als selbstverständlich ansehen, daß hier Shâkyamuni als schon Erleuchteter und in die Welt Zurückkehrender gemeint sei. In dem Gemälde findet er die von ihm aufgestellten sieben Prinzipien der Zen-Kunst verwirklicht [76]: *fukinsei* = Asymmetrie; *kanso* = Schlichtheit; *kokô* = schmucklose Erhabenheit, herbe Größe; *shizen* = Natürlichkeit, Selbstverständlichkeit, ungezwungene Spontaneität; *yûgen* = abgründige Tiefe (der Zentralbegriff der Nô-Ästhetik Seami's); *datsuzoku* = Enthobensein aus dem Weltleben, Unweltlichkeit; *seijaku* = Stille und Einsamkeit (der Zentralbegriff der Tee-Lehre, dort *sabi* genannt). In dieser Gestalt des Shâkyamuni, sagt Hisamatsu weiter, trete uns ein Mensch vor Augen, der das Erlebnis der Stille und Reinheit des Nirvâna hatte. Shâkyamuni habe sich aus Kritik am Zustand der Welt ins Gebirge begeben, weil es ihm unmöglich gewesen sei, in der Wirklichkeit zu verweilen; darin habe er einen Weg gesehen, vom Leiden an der Wirklichkeit frei zu werden. Nach sechsjährigen Übungen habe er einen Weg entdeckt, *von der Wirklichkeit befreit in der Wirklichkeit zu leben*, und sich zum Hinabsteigen aus dem Gebirge entschlossen. So symbolisiere der Shussan-Shaka in bedeutsamer Weise die wahre Situation des Menschen. Es trete in diesem Bilde eine vor aller greifbaren Manifestation in einer unweltlichen Gestalt liegende Unweltlichkeit, ein gestaltloses Selbst, das von allem und jedem frei geworden sei, hervor, eine als Befreiung oder Erlösung zu verstehende Unweltlichkeit. Hier komme – und damit deutet Hisamatsu ganz im Sinne der Zen-Paradoxie die auf das «Nicht» jenseits aller Gegensätze verweisende, schweigende Aussage dieses Bildes an – durch das zur Erscheinung Gebrachte etwas Nicht-Erscheinendes in wunderbarer Weise zur Erscheinung.

70. S. 73f.

SCHRIFTZEICHEN ZU TEXT UND ANMERKUNGEN

1 出山釋迦
2 酒井忠博
3 志摩英一
4 梁楷
5 賈師古
6 嘉泰
7 待詔
8 金帶
9 御前圖畫　梁楷
10 能阿彌
11 御物御畫目錄
12 成道
13 無上正覺
14 如來
15 出山相
16 如來相
17 遊步佛
18 釋尊成道
19 過去現在因果經
20 文人
21 鹿王院
22 光明
23 一道
24 杜甫
25 在山泉水清
出山泉水濁
26 出仕
27 雪山
28 醍醐
29 雪山大士半偈殺身
30 陳用志
31 尉遲乙僧
32 禪畫
33 一絲
34 白隱
35 八相
36 嘗我蛇足
37 大德寺真珠庵
38 一休
39 羅漢
40 仙
41 自力

42 文殊
43 善賢
44 妙心寺
45 文殊,善賢菩薩出山像
46 狩野元信
47 寒山
48 靈彩
49 僧璨
50 金剛頂寺
51 一行
52 東福寺
53 拳拳服膺
54 中庸
55 禮記
56 朱熹
57 大學
58 論語
59 孟子
60 四書
61 三教圖
62 三教一致
63 五山
64 如拙,兩足院,建仁寺
65 三聖吸酸
66 蘇東坡,黃山谷(庭堅),
佛印禪師
67 明兆
68 鹿王院
69 拈華微笑
70 不立文字
教外別傳
涅槃妙心
實相無相
71 以心傳心
72 完顏璹
73 龐眉袖手出巖阿
反至拈花事已訛
千古雪山山下路
杖藜無處避藤蘿
74 碧巖錄
75 和光同塵
76 不均齊,簡素,枯高,自
然,幽玄,脫俗,靜寂
77 田中一松
78 書

79 藤原楚水:
書道六體大字典
80 宇井伯壽:
コンサイス佛教辭典
81 望月信亨:
佛教大辭典
82 權田雷斧:
佛像圖鑑
83 佐和隆研:佛像圖典
84 織田得能:佛教大辭典
85 久松真一:禪と美術
86 金井紫雲:
東洋畫題綜覽
87 神保如天,宮嶽文英:
禪學辭典
88 中村元:新佛教辭典
89 佳人
90 在家,出家
91 辭海
92 諸橋轍次:漢和大辭典
93 南都十大寺大鏡
94 高山寺
95 榮西
96 明慧
97 福藏寺
98 真康
99 寶雲
100 等璽
101 胡直夫
102 長春閣藏品展觀圖錄
103 遂翁慧牧
104 日本の説話畫
105 世界美術全集
106 大德寺
107 周季常,林庭珪
108 牧溪
109 藥山李翺
110 清涼禪師
111 宋元の繪畫
112 布袋,因陀羅
113 無準
114 德川美術館
115 日本美術大系
116 青山莊清賞
117 周季常
118 吳道子

119 力波羅密印

120 得一善則拳拳服膺
而弗失之矣

121 元信畫集

122 陳宇:天津市藝術博
物館藏畫集

123 海北友松,妙心寺

124 夾積山石窟

125 大倉,集古明鑑

Glücksgott Hotei