

Ein Zen-Priesterbildnis der Tokugawa-Zeit : Gemmon Dy, Abt des Myshinji, im Chinz des Sumiyoshi Jokei

Autor(en): **Brinker, Helmut**

Objektyp: **Article**

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

Band (Jahr): **23 (1969)**

Heft 1-2

PDF erstellt am: **04.07.2024**

Persistenter Link: <https://doi.org/10.5169/seals-146175>

Nutzungsbedingungen

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

Haftungsausschluss

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

EIN ZEN-PRIESTERBILDNIS DER TOKUGAWA-ZEIT

*Gemmon Dōyū, Abt des Myōshinji, im Chinzō des Sumiyoshi Jokei
(1599–1670)*

HELMUT BRINKER

HEIDELBERG

Die dem Zen-Buddhismus immanente Skepsis gegenüber jeglichem Versuch, die im Grunde unvorstellbare und daher auch undarstellbare Transzendenz im und durch das Bild zu vergegenwärtigen, das Mißtrauen gegenüber jedem starr fixierten Kult und Dogma sowie die Betonung des Diesseitigen und Alltäglichen mußten zwangsläufig dazu führen, daß in weiten Bereichen des Zen die historische Persönlichkeit und die Person überhaupt zum Mittelpunkt des Denkens und Handelns wurden. Der orthodoxe Mahāyāna-Buddhismus sah an der Spitze seiner Heilsgestaltenhierarchie den Buddha als eine Objektivierung und personhafte Manifestation des Absoluten. Neben einem mehr oder weniger passiven Erlösungsglauben spiegelt sich in mahāyānistischen Schriften, Kulturen und Riten und vor allem in der strengen Dogmatik das teilweise höchst komplizierte System einer spekulativ-reflektierenden Scholastik und Metaphysik. An ihre Stelle tritt im Zen eine auf wenige Elementarformen beschränkte Meditationspraxis und die Idee der aus eigener Aktivität geborenen und nur durch intensive geistige und körperliche Askese zu erlangenden Selbstbefreiung und Erleuchtung. Freilich bedarf der nach dem *satori* [1]* Strebende in seinem unermüdlichen Ringen vielfach der ermutigenden und den richtigen Wegweisenden Hilfe eines bereits zur Erleuchtung durchgedrungenen Menschen, ja die Kommunikation zwischen Meister und Schüler wird sogar zu einem unentbehrlichen Bestandteil des Zen, da nur die Übermittlung des *dharma*

* Die Ziffern in eckigen Klammern beziehen sich auf die Schriftzeichen auf den Seiten 18/19.

ZK 69-40/94
Ritg.

(jap. *hō* [2]) von Geist zu Geist (jap. *ishin-denshin* [3]) die Lehrtradition lebendig und unverfälscht fortzuführen vermag¹.

All das bedeutet für die buddhistische Sakralkunst praktisch einen letzten Schritt zur Subjektivierung oder, wenn man so will, zur Humanisierung. Indem das Bild des erleuchteten Menschen, sei es sein Porträt, sei es die Illustration seiner Großtaten oder entscheidender Ereignisse aus seiner Biographie (jap. *dōshaku-ga*² [6]), im japanischen Zen des 13.–15. Jahrhunderts in das Zentrum darstellerischen Interesses und künstlerischen Schaffens rückt, legt das religiöse Kunstwerk seine distanzierte Objektivität als Kultgegenstand in hohem Maße ab; es wird, um es mit einem Begriff der neueren Theologie auszudrücken, «entmythologisiert».

1. ZUR TERMINOLOGIE DES PRIESTERBILDNISSES IM ZEN

Zen-buddhistische Priesterbildnisse nennt man im Japanischen *Chinzō* oder *Chinsō* [7], das heißt wörtlich übersetzt: Scheitel-Merkmal. Seit seiner Übernahme aus China im frühen 13. Jahrhundert ist dieser Terminus stets strikt auf die Bildnismalerei der Zen-Schule beschränkt geblieben. Ursprünglich aber bezeichneten die beiden im Chinesischen *ting-hsiang*³ [7] gelesenen Schriftzeichen etwas anderes. Allein die Grundbedeutung «Scheitel-Merkmal» zeigt schon, daß damit der *uṣṇīṣa* (chin. *ju-chi*, jap. *nikkei* [8]) auf dem Haupte des Buddha gemeint war⁴. Bei

1. Das zu einem zen-buddhistischen Zentralbegriff gewordene Wort von der «Übermittlung des Geistes durch den Geist» entstammt dem *Fa-pao-t'an-ching* (jap. *Hōhōdan-kyō* [4]), das traditionsgemäß dem Sechsten Patriarchen Hui-nêng (jap. Enō [5], 638–713) zugeschrieben wird. Vgl. die englische Übersetzung von Wing-tsit Chan: *The Platform Scripture*, Asian Institute Translations, No. 3, New York: St. John's University Press 1963.

2. In der chinesischen Literatur wird dieser Begriff (*tao-shih-hua* [6]) seiner wörtlichen Bedeutung gemäß im allgemeinen für «taoistische und buddhistische Malerei» verwendet.

3. Am Rande sei bemerkt, daß interessanterweise das erste der beiden Schriftzeichen unter anderem für ein im alten China am Hut getragenes Rangabzeichen stand.

4. Bisweilen wurde der Begriff *ting-hsiang* (jap. *chinzō*) auch mit der *ūrṇā* (jap. *hyakugō-sō* [9]) an der Stirn des Buddha identifiziert. *Uṣṇīṣa* und *ūrṇā* gehören gemäß buddhistischem Kanon seit alters zu den *dvātriṃśan mahā-puruṣa-lakṣaṇāni* (jap. *sanjūni-sō* [10]), jenen zweiunddreißig

seiner in der Geschichte des chinesischen Ch'an nicht exakt zu bestimmenden, sicherlich aber vor die Mitte des 12. Jahrhunderts zurückgehenden Begriffsbildung wurde das Zen-Priesterbildnis also mit einem *lakṣaṇa* (chin. *hsiang*, jap. *sō* [13]) identifiziert. In der Tat entscheidet das Japanische nur durch die Lesung *chōsō* für *uṣṇīṣa* und *chinzō* (auch *chinsō*) für Zen-Bildnis⁵, von welchem der beiden Dinge die Rede ist. Diese merkwürdige Begriffsambivalenz mag vielleicht in einem etwas klareren Licht erscheinen, nachdem wir uns vom Wesen und von der Funktion eines solchen *Chinzō* ein Bild gemacht haben.

2. WESEN UND FUNKTION

ZEN-BUDDHISTISCHER PRIESTERBILDNISSE

Der Zen-Meister überreicht sein gemaltes Bildnis, das er im allgemeinen mit einer Widmungsaufschrift (jap. *ji-san* [14]) zu versehen pflegt, dem zur Erleuchtung gelangten Schüler als eine Art geistliches Reifezeugnis, so daß dieser den erleuchteten Meister stets vor Augen haben und sich an dessen geistiger Präsenz immer von neuem orientieren, erbauen und aufrichten kann. Dies zeigt den höchst subjektiven und persönlichen Charakter zen-buddhistischer Bildnismalerei. Das *Chinzō* verleiht dem intimen Meister-Schüler-Verhältnis sichtbaren Ausdruck. Es weist sich darin als *inka* [15], als Zeugnis der Erleuchtung aus und gleichzeitig als Anerkennungsurkunde für die rechtmäßige Übernahme des «Siegels des Buddhageistes» (jap. *busshin-in* [16]).

Das von Mujaku Dōchū [17] (1653–1744) kompilierte *Zenrin-shōkisen* [18], ein im Jahre 1741 erstmals erschienenenes zen-terminologisches

wunderbaren, dem *rūpa-kāya* (jap. *shiki-shin* [11]) des Buddha eigenen physischen Merkmalen, welche die absolute Erkenntnis und Weisheit des Erleuchteten symbolisieren.

Für *uṣṇīṣa* findet man neben *ju-chi* [8] und *ting-hsiang* [7] in der chinesisch-buddhologischen Literatur häufig auch die Bezeichnung *wu-sé-ni-sha* [12], die natürlich nichts weiter ist als die phonetische Transkription des Sanskritworts.

5. Möglicherweise ist die spezielle Lesung *chin* auf die phonetische Übertragung einer südchinesischen Dialektform des im modernen Standardchinesischen *ting*³ ausgesprochenen ersten Schriftzeichens für «Spitze, Scheitel, auf dem Kopf tragen usw.» zurückzuführen.

Handbuch⁶, zitiert unter dem Stichwort *Chinzō* eingangs zwei Textstellen, in denen es heißt: «Die Gestalt der Patriarchen ist im Grunde gestaltlos gleichwie das Scheitel-Merkmal (*Chinzō*) des *Ju-lai* <jap. *Nyorai* [20], skr. *Tathāgata*>, das unsichtbar ist. Daher nennt man sie <die Patriarchengestalt> *ting-hsiang* <jap. *Chinzō*>», und weiterhin: «Das Scheitel-Merkmal (*Chinzō*) des *Ju-lai* ist der vollendete *ju-chi* <skr. *uṣṇīṣa*>, den weder Götter noch Menschen sehen können⁷». Mit diesen von Mujaku Dōchū zur Etymologie des Wortes *Chinzō* herangezogenen Belegen dürfte auch unsere Frage nach der Doppeldeutigkeit dieses Begriffs bereits weitgehend beantwortet sein. So wie sich die allgegenwärtig wirksame Weisheitsmacht des *Tathāgata* im *uṣṇīṣa* symbolhaft manifestiert, der in seiner numinosen Existenz den Augen der Götter und Menschen jedoch verborgen bleibt, so dokumentiert sich in der Übergabe eines Zen-Bildnisses die wahrhafte Übermittlung des «Geistigen Siegels der Patriarchen» (jap. *soshi-no-shin-in* [21]), welche die Grenzen des profan-menschlichen Wahrnehmungsvermögens übersteigt und sich unsichtbar, eben vom Geist des erleuchteten Meisters zum Geist des zur Erleuchtung durchgedrungenen Schülers vollzieht. Erleuchtung aber bedeutet Leerheit (jap. *kū* [22], skr. *śūnyatā*); Leerheit bedeutet Abwesenheit aller phänomenalen, diesseitigen Merkmale, Gestaltlosigkeit (jap. *musō* [23]). Hier nun wird unmittelbar verständlich, weshalb im *Zenrin-shōkisen* von der «im Grunde gestaltlosen Gestalt der Patriarchen» die Rede war und warum diese mit dem *wu-chien-ting-hsiang* (jap. *mugen-chōsō* [24]), das heißt dem unsichtbaren Scheitel-Merkmal (*uṣṇīṣa*) des Buddha, verglichen und sogar danach benannt werden konnte. Für den Zen-Schüler, der die Meisterwürde erlangt hat, ist das gemalte *Chinzō* gleichsam ein privates Siegel seines Buddha-geistes.

6. Wir beziehen uns hier jeweils auf den Neudruck der zweiten, kommentierten und ergänzten Auflage von 1891, hrsg. von Shibata Otomatsu [19], Tōkyō 1963. Die das *Chinzō* betreffenden Stellen des *Zenrin-shōkisen* sollen demnächst in einer Studie über *Das zen-buddhistische Priesterbildnis in der chinesischen und japanischen Malerei* ausführlicher behandelt werden.

7. *Zenrin-shōkisen*, S. 163.

3. BILDBESCHREIBUNG

Das 106 cm hohe und 48 cm breite Priesterbildnis im Museum Rietberg, Zürich (RJp 419), ist mit kräftigen, opaken Farben auf Seide gemalt (Abb. 1). Abgesehen von kleineren, unerheblichen Bruchstellen in der Seide und einigen abgeriebenen Partien der relativ dick aufgetragenen Farbschichten, namentlich des bröckligen Kalkweiß, befindet sich das Bild in gutem Erhaltungszustand. Es ist heute über einen Rahmen gespannt, war ursprünglich aber als Hängerolle aufgezogen. Die aus schwerem, goldgrundigen Brokat bestehende Montierung dürfte alt sein, das heißt der Entstehungszeit des Bildes angehören. Dieses wurde 1917 von Baron Eduard von der Heydt aus der Sammlung Raphael Petruccis, Brüssel, erworben; 1956 ging es in den Besitz des Museums Rietberg und damit der Stadt Zürich über.

Das Bild trägt im oberen Teil eine teils nach inhaltlichen, teils nach formal-ästhetischen Gesichtspunkten gegliederte Aufschrift mit zwei großen Siegeln am Ende. Zwei kleinere Siegel, auf die wir später zurückkommen werden, befinden sich in der rechten unteren Ecke.

Der vor einem leeren Grund frontal gegen links⁸ dargestellte Priester sitzt in einem Armlehnstuhl mit hoher Rückenlehne, den man in zenbuddhistischem Zusammenhang stets als *kyokuroku* [25] bezeichnet. Ein meditierend ins Ungewisse gerichteter Blick aus den dennoch wachen, lanzettförmig geschnittenen Augen, die unter buschigen Brauen hervorschauen, eine hohe, dreifach gefurchte Stirn, auffallend große Ohrfläppchen, ein schmaler Mund und eine markante, spitze Nase charakterisieren den um das Kinn und den Hinterkopf von weißen Haarstoppeln bedeckten Kopf des Alten (Abb. 2). Über dem nur am Halsausschnitt und an seinem rechten Ärmel sichtbaren weißen Untergewand trägt der Zen-Meister eine braune Robe (jap. *koromo* [26]) und darüber wiederum

8. Die Seitenbezeichnungen sind hier, sofern durch das Possessivpronomen nicht ausdrücklich anders angegeben, nicht auf den heraldischen Standpunkt bezogen, sondern stets vom Standpunkt des Betrachters aus zu sehen.

ein weißes, mit grüngrundigen Goldrankenborten geschmücktes *kasāya* (jap. *kesa* [27]), eine Art Stola, die über seiner linken Schulter von roten, durch einen weißen Ring an seiner Brust geknüpfte Kordeln zusammengehalten wird. Die Schuhe des mit untergeschlagenen Beinen in der gewöhnlichen Meditationshaltung (jap. *kekka-fuza* [28]) sitzenden Priesters stehen auf einer dem Supedaneum vergleichbaren Fußbank vor dem Lehnstuhl, über den ein mit Golddrachenmedaillons dekoriertes, hellgrünes Tuch in großen Faltenschwüngen herabhängt. Dieses wird von einer breiten, weiß-blau-roten Borte gesäumt, die in sich durch ein dichtes, feinliniges Goldrankengeflecht und eingestreute, alternierende weiße und zartblaue Blüten delikate gemustert ist. In seiner Rechten hält der Meister einen Fliegenwedel (jap. *hossū* [29]), mit seiner Linken umfaßt er dessen weißgraues Haarbüschel. Zur Ausrüstung unseres Priesters gehört ferner der an den Stuhl gelehnte, lange Stock (jap. *bō* [30]). Er diene dazu, dem Schüler wohlgemeinte, seinen Erleuchtungsprozeß befördernde Hiebe zu verabreichen⁹.

4. ÜBERSETZUNG UND INTERPRETATION DER BILDAUFSCHRIFT

Die gegen die Regel ostasiatischer Schreibpraxis von links nach rechts laufende Bildaufschrift (Abb. 6) mag wie folgt übersetzt werden:

«O weh! Dieses Schrotteisen, in fünf Farben gemalt, kommt einem Ochsen gleich; nur hat es keine Hörner.

Es sieht einem Esel ähnlich, doch fehlt ihm der < charakteristische > Unterkiefer.

Wenn man mich auch ernannt und zu dem Mönchlein¹⁰, Soundso‘

9. Diese Praxis wurde von dem vielgerühmten T'ang-Meister Tê-shan Hsüan-chien (jap. Tokusan Senkan [31], 780–865) eingeführt und dann zusammen mit dem Erweckungsschrei «Katsu!» [32] namentlich in der Rinzai-Schule [33] geübt.

10. Der Ausdruck *shan-sêng* (jap. *sansō* [34]), wörtlich: Berg-Mönch, ist ein in zen-buddhistischer Terminologie vielfach gebrauchter Topos der Selbsterniedrigung.

gemacht hat, welch ein Jammer ist es dennoch um diese wertvolle, kolorierte Seide von drei Fuß <Höhe> ¹¹.

Soron Shuso ¹² ließ dieses mein trügerisches Ebenbild malen und bat mich um eine Widmungsaufschrift.

So habe ich denn wie gewöhnlich zum Pinsel gegriffen.

Zur Zeit der Regierungsperiode Kambun im Jahre der zyklischen Zeichen Ahō und Shitsujo ¹³ <1664>.

Der wiederum im Myōshin <-ji> [45] lebende Gemmon-sō ¹⁴ [46] schrieb dies in seinem ‚Betrachten des Bedeutungslosen‘ <genannten> Studio.

Diese Widmungsworte sind in seinen <Gemmons> ‚Gesammelten Aphorismen‘ (*goroku* [49]) enthalten.

Dem Wunsche des Kyōgan Zagen ¹⁵ entsprechend habe ich sie auf diese Hängerolle geschrieben.

Zur Zeit der Regierungsperiode Bunsei Ryūshū im Frühsommer des Jahres mit den zyklischen Zeichen Nin-go <1822>.

11. Drei chinesische *ch'ih* [35] entsprechen 107,43 cm, und sicherlich nicht ganz zufällig mißt das Bild in der Höhe 106 cm.

12. *Shou-tso* (jap. *shuso* [36]), wörtlich: Hauptsitz, ist ein Titel für den Hauptschüler und nicht etwa einen Meister oder gar das Haupt eines Zen-Klosters, dessen Titel gewöhnlich *tso-chu* (jap. *zazu* [37]), *chu-ch'ih* (jap. *jūji* [38]), *t'ang-t'ou* (jap. *dōchō* [39]) oder *shang-tso* (jap. *jōza* [40]) ist. *Jōza* wurde insbesondere auch als Ehrenbezeichnung auf den eigenen Meister angewendet.

13. *O-fêng* (jap. *ahō* [41]) ist der astrologische Name für den ersten der zehn Himmelsstämme *chia* [42], *chih-ch'u* (jap. *shitsujo* [43]) eine poetische Bezeichnung, die dem fünften der zwölf irdischen Zweige *ch'ên* [44] entspricht. Der Trick, das Datum durch astrologische und poetische Namen zu verschlüsseln, findet sich nicht selten in Zen-Bildaufschriften des 17. Jahrhunderts.

14. Das *sō* (oder *shū*, chin. *sou*), wörtlich: der Alte, tritt des öfteren hinter Priesternamen auf. Es muß wohl als ein auf das Alter anspielender Namensbestandteil aufgefaßt werden. Eine wörtliche Übersetzung scheint hier nicht angemessen zu sein. Der berühmte japanische Zen-Meister Ikkyū Sōjun [47] (1394–1481) beispielsweise signierte mehrfach mit jenem *sō* hinter seinem persönlichen Namen. Vgl. dazu *Yamato Bunka* [48], Nr. 41 (August 1964), Tafel 3, 20 A, sowie Nr. 1 auf der Tafel mit Details der Siegel und Signaturen.

15. Der Titel *tso-yüan* (jap. *zagen* [50]) deckt sich mit *shou-tso* (jap. *shuso* [36]), das ist der Hauptschüler in einem Zen-Kloster. Vgl. Anm. 12.

Der geringe Enkelschüler Shūko¹⁶ entzündete Weihrauch, verbeugte sich neunmal und vermerkte dies in aufrichtiger Verehrung.»

Es folgen zwei Siegel (Abb. 10), von denen sich das untere ohne weiteres als das des Schreibers Shūko identifizieren läßt. Die vier Schriftzeichen sind: *Shū-ko-chih-yin* [54], das heißt «Siegel des Shūko». Das obere Siegel lesen wir *Sui-zen* [55]. Wahrscheinlich handelt es sich dabei um einen anderen Namen desselben Schreibers¹⁷.

Was sagt nun die Aufschrift über das Bild selbst und die dargestellte Person aus? Mit Sicherheit wird man zunächst konstatieren können, daß beide Teile der Aufschrift gleichzeitig, und zwar im Jahre 1822, entstanden sind und aus dem Pinsel des Shūko stammen. Shūko zitiert im ersten Teil eine 1664 von Gemmon-sō verfaßte und für seinen Hauptschüler Soron [57] auf sein eigenes Bildnis geschriebene Widmung, die in Gemmons *goroku* [49] überliefert und daher dem Schreiber des frühen 19. Jahrhunderts bekannt war. Soron war also Auftraggeber¹⁸ und erster Besitzer eines uns unbekanntem zeitgenössischen Gemmon-Bildnisses. Den Worten des Shūko zufolge dürfte unser gegenwärtiges Bild 1822 zunächst in den Besitz seines Schülers Kyōgan [59] übergegangen sein. Alles deutet darauf hin, daß wir hier ein posthumes Bildnis des Gem-

16. Abgesehen von einigen anderen Eigenheiten ist die Schreibung des zweiten Zeichens in dem Namen Shūko (oder Sōko? [51]) sehr ungewöhnlich. Es sollte jedoch nicht mit dem *hsi* (jap. *seki*, *mushiro* [52]) für «Matte» usw. verwechselt werden. Aus dem Siegel des Schreibers geht eindeutig hervor, daß es sich beim zweiten Teil des Namens um das Schriftzeichen *hu* (jap. *ko*, *tora* [53]) für «Tiger» handelt. Im Zusammenhang gelesen bedeutet also der Name unseres Schreibers «Schultiger».

17. *Sui-zen* heißt wörtlich übersetzt «Zen energisch vorantreiben» oder besser, mit dem englischen Ausdruck, «to push Zen». Das Vorhandensein zweier Siegel derselben Person ist zwar nicht die Regel, aber durchaus nicht ungewöhnlich. Der oben erwähnte Meister Ikkyū Sōjun etwa benutzte bisweilen zwei verschiedene Siegel auf einem Bild, das eine mit seinem persönlichen Namen Ikkyū, das andere mit seinem weniger bekannten *nom de plume* Kokukei [56]. Vgl. dazu *Yamato Bunka*, Nr. 41 (August 1964), Tafel 14, sowie Nr. 6 auf der unbezifferten Tafel mit Details der Siegel und Signaturen.

18. Sicherlich war Soron nicht der Maler des Bildes. Bei zen-buddhistischen Widmungsaufschriften muß das Zeichen *hua* (jap. *ga* [58]) – «malen» – zumeist kausativ im Sinne von «malen lassen» aufgefaßt werden.

mon-sō vor Augen haben¹⁹, der von sich selbst schreibt, er sei – wohl nach einer gewissen Zeit der Abwesenheit – nun wiederum im Myōshinji zu Kyōto. Und in der Tat finden wir in einer Abtsgenealogie des auf Betreiben des Ex-Kaisers Hanazono [60] (reg. 1308–1318) 1337 gegründeten Myōshinji [45] in der 199. Generation einen gewissen Gemmon Dōyū [61] erwähnt²⁰, der wohl mit unserem Meister Gemmon identisch sein dürfte. Diese Vermutung sowie die Glaubwürdigkeit der von unserem Schreiber Shūko zitierten Worte aus dem *Gemmon-goroku* wird bestätigt durch eine zweifellos authentische Aufschrift von der Hand des Gemmon (Abb. 7) auf dem posthumen Bildnis der Nonne Sansetsu Zenyū [64], der Verwalterin des Chōkei-in [65] im Myōshinji²¹. Die Aufschrift ist auf dasselbe Jahr, 1664, datiert, und zwar verwendet Gemmon denselben ungewöhnlichen astrologischen und poetischen Zyklusnamen *Ahō-shitsujo* [41/43]. Die Aufschrift schließt mit den Worten: «Der wiederum im Myōshin<-ji> lebende Gemmon-sō Dōyū [61] schrieb dies in seinem ‚Betrachten des Bedeutungslosen‘ <genannten> Studio [68].» Das hier dem Namen hinzugefügte *Dōyū* beseitigt alle Zweifel an der Identität des auf dem Zürcher Bildnis als *Gemmon-sō* [46] vorgestellten Meisters mit dem 199. Abt des Myōshinji. Leider ließen sich weder für ihn noch für irgendeinen der anderen in unserer Bildaufschrift erwähnten Priester exakte Lebensdaten feststellen. Die Anspielung auf das «Schrotteisen» sowie die Verwendung des *sō* (oder *shū*, chin. *sou*) (s. Anm. 14) und natürlich nicht zuletzt die greisenhafte Ge-

19. Welchen Sinn hätte sonst der als wörtliches Zitat aus dem *Gemmon-goroku* übernommene erste Teil der Bildaufschrift an dieser Stelle? Ferner gibt die Tatsache, daß sich der Schreiber Shūko als Lehrnachfolger (Enkelschüler ist hier nicht wörtlich zu verstehen) des Gemmon bezeichnet, daß er Weihrauch entzündet und sich (doch wohl vor dem Bildnis seines geistigen und geistlichen Ahnherrn) neunmal verbeugt, unmißverständliche Anhaltspunkte für die Identifikation des Dargestellten mit Gemmon.

20. Vgl. Yamada Kōdō: *Zenshū Jiten* [62], Tōkyō 1915, die genealogischen Listen der verschiedenen Zen-Schulen, in der Unterabteilung: *Rinzai-shū Myōshinji Jūji-rekidai* [63], S. 17: b.

21. *Myōshinji Meihō Zuroku* [66] (Bildkatalog der berühmten Schätze im Myōshinji), hrsg. vom Onshi Kyōto Hakubutsu-kan [67], Kyōto 1935, Tafel 28: rechts.

stalt des porträtierten Meisters selbst – vorausgesetzt, es handle sich bei dieser wirklich um den erwähnten Gemmon Dōyū – lassen darauf schließen, daß dieser 1664 bereits sehr alt war. Und endlich ergibt sich aus all den erörterten Fakten und Überlegungen, daß unser Zen-Priesterbildnis im Museum Rietberg aus dem Myōshinji zu Kyōto stammt.

5. BILDNISTYPUS

Die Entwicklung des ganzfigurigen Zen-Porträts eines gleichsam «in cathedra» auf hohem Lehnstuhl sitzenden Priesters läßt sich zumindest bis ins 11. Jahrhundert fast lückenlos zurückverfolgen. In der japanischen Zen-Literatur hat dieser Typus seit alters den Namen *izō* oder *isuzō* [69], «Stuhlbildnis»²². Eines der frühesten erhaltenen, wenn auch nicht zen-buddhistischen Beispiele ist das eindrucksvolle Idealporträt des großen indischen Patriarchen Amoghavajra (chin. Pu-k'ung Chin-kang, jap. Fukū Kongo [71]) (705–774) im Kōzanji [76] bei Kyōto (Abb. 11). Es wird gewöhnlich dem chinesischen Maler Chang Ssū-kung [77] zugeschrieben, der vermutlich zur Zeit der Südlichen Sung-Dynastie tätig war²³.

Den Stil der zen-buddhistischen Bildnismalerei dieser Epoche in Japan repräsentiert ein im Shōdenji [78], Kyōto, aufbewahrtes Porträt des chi-

22. Anstelle des Radikals Nr. 75 (Holz) findet man das gleichlautende Zeichen *i* [70] häufig auch mit dem Radikal Nr. 9 (Mensch) geschrieben. *Izō* behält der Sache nach zwar dieselbe Bedeutung, meint wörtlich übersetzt jedoch soviel wie «Anlehnbildnis».

23. Amoghavajra, der zahlreiche wichtige Sutren aus dem Sanskrit ins Chinesische übersetzte, war ein Vertreter des Esoterischen Buddhismus und gilt als einer der Gründer und Urväter der Shingon-Sekte. Sein posthumes Bildnis ist also kein *Chinzō*.

Der Maler Chang Ssū-kung [77] ist in chinesischen Quellen nicht erwähnt und nur durch das in Japan kompilierte *Kundaikan Sayūchōki* [72] (Nr. 15) bekannt, wo er unter den Malern der Nördlichen Sung-Dynastie rangiert. Die oben am äußersten Rand rechts und links auf dem Amoghavajra-Bildnis erscheinenden Aufschriften «*Pu-k'ung San-tsang fa-shih*» [73] (Der Lehrmeister des Tripitaka Pu-k'ung) und «*Ta-sung Chang Ssū-kung pi*» [74] (Chang Ssū-kung aus dem großen Sung <-Reich> hat es gemalt) sind sehr wahrscheinlich Zutaten späterer Jahrhunderte. Farbtafel und ausführliche Diskussion dieses Porträts bei Sawa Ryūken: «Kōzan-ji shozō Fukū Sanzō-zu ni tsuite» [75] <Zum Fukū Sanzō-Bild im Kōzanji>, *Yamato Bunka*, Nr. 38 (Oktober 1962), Tafel II, sowie S. 8–14.

nesischen Ch'an-Meisters Wu-an P'u-ning (jap. Gotta Funei [79]) (1197–1276, Abb. 12). Es wird berichtet, daß dieser im Jahre 1260 zu einem mehrjährigen Aufenthalt nach Japan kam und dort zum zweiten Abt des Kenchōji [80] in Kamakura ernannt wurde. Wu-an P'u-ning widmete seiner eigenhändigen Aufschrift zufolge dieses Bildnis wahrscheinlich 1265, dem Jahr seiner Rückkehr ins Sung-Reich, seinem japanischen Schüler Tōgan Ean [81]. Das angeblich von dem Mönchsmaler (Hōin) Chōga [82] ausgeführte Bild ist trotz allen chinesischen Stilmerkmalen ein japanisches Werk aus der Zeit zwischen 1260 und 1265.

Nur wenige Jahre später, 1271, erhielt ein gewisser Rōnen Koji²⁴ [83] das nicht zu Unrecht so berühmte, allem Anschein nach ebenfalls in Japan entstandene Bildnis seines chinesischen Lehrmeisters Lan-ch'i Tao-lung (jap. Rankei Dōryū [84]) (1213–1278, Abb. 13). Es zeigt den 58-jährigen Gründerabt des Kenchōji, der 1246 auf Ersuchen des vierten Sennyūji [85]-Abts Getsuō Chikyō [86] aus dem vom Mongolensturm bedrohten Sung-Reich nach Japan gekommen war, in einem hohen Lehnstuhl sitzend, jenem in der Bildnismalerei der Zen-Schule dominierenden *isuzō* [69]-Typus also. Das *Chinzō* des Lan-ch'i Tao-lung reflektiert, wie auch das Wu-an-Porträt, den starken Einfluß der Südlichen Sung-Malerei auf die japanische Bildniskunst der Kamakura-Zeit (1185–1392) – vorausgesetzt, daß dieses Bildnis wirklich von der Hand eines Japaners stammt, was jedoch wahrscheinlich ist²⁵. Die beiden *Chinzō* stehen hier gleichzeitig als Vertreter der zwei Hauptstilrichtungen innerhalb der

24. *Koji* (chin. *chü-shih*) ist in buddhistischem Kontext eine Art Titel für Laienbrüder, die zwar nicht der Mönchsgemeinschaft im engeren Sinne angehören, wohl aber Schüler und Jünger eines buddhistischen Lehrmeisters sein können. Die für den vorliegenden Fall des Rōnen Koji von japanischen Spezialisten geäußerte Hypothese, der Genannte sei mit dem unserem Meister Lan-ch'i Tao-lung [84] große Verehrung entgegenbringenden Regenten Hōjō Tokiyori [88] identisch, läßt sich kaum halten, da dieser 1256 aus seinem Amt ausschied und 1263, acht Jahre vor der mutmaßlichen Entstehung des Lan-ch'i-Porträts, starb. Sehr wohl aber mag Rōnen Koji der «Priester»-Name des Hōjō Tokimune [89] (reg. 1268–1284) gewesen sein. Er war es, der Lan-ch'i Tao-lung aus der Emigration zurückholte und diesen dann nachweislich zu seinem eigenen Lehrer machte.

25. Ausgezeichnete farbige Detailreproduktion des Bildes in *Kokuhō* [87] – *National Treasures of Japan*, Vol. 5: 13th–14th centuries, Tōkyō 1966, Tafel 1.

zen-buddhistischen Bildnismalerei: auf der einen Seite das reich geschmückte, farbenfreudige Porträt des Wu-an P'u-ning, auf der anderen das schlichte, in leichten, zurückhaltenden Farben ausgeführte und dem reinen *suiboku-ga* nahekommende Porträt des Lan-ch'i Tao-lung.

Was die beiden zuletzt besprochenen Bildnisse außer ihrer zeitlichen Nähe verbindet, ist die leichte Wendung der Dargestellten ins Dreiviertelprofil nach rechts. Auf unserem Gemmon-Porträt sowie auf dem chinesischen Bildnis des Inders Amoghavajra dagegen wenden sie sich nach links. Bei den beiden zuerst genannten Bildern fallen die authentischen Widmungsaufschriften der porträtierten Personen auf; die Bildnisse müssen mithin zu Lebzeiten der dargestellten Priester geschaffen sein. Es sind sogenannte *juzō* [90], zeitgenössische Porträts. Im Falle des Amoghavajra-Bildes handelt es sich – wie gesagt – um ein posthumes Patriarchenbildnis²⁶, das rund vier Jahrhunderte nach dem Tod des großen buddhistischen Lehrers und Übersetzers entstanden sein mag.

In der Tat scheint die Position der dargestellten Person zumindest in Bildnissen repräsentativen Charakters, etwa vom Typ des *isuzō*, eine entscheidende Bedeutung gehabt zu haben. Mujaku Dōchū [17] diskutiert im *Zenrin-shōkisen* [18] unter anderem anhand eines Yüan-zeitlichen Traktats des Chu-hsien Fan-hsien (jap. Jikusen Bonsen [93]) (1292–1348)²⁷ ausführlich die Rolle des Rechts und Links in einem Priesterbildnis. Er zitiert Chu-hsien und stimmt mit ihm völlig überein, wenn dieser schreibt: «Jeder, der das Bildnis (*Chinzō* [7]) eines Schulgründers malt, sollte das Gesicht nach Westen <d. h. nach links> blicken lassen. Einige Leute behaupten jedoch, wenn es zu Lebzeiten <des Dargestellten> angefertigt werde, müsse es nach Osten <d. h. nach rechts> blicken. Diesen Worten sollte man aber kein Gehör schenken²⁸.» De facto tat man

26. Derartige posthume Bildnisse bezeichnet man im Chinesischen gewöhnlich als *i-hsiang* (jap. *izō* [91]) oder *ying-hsiang* (jap. *eizō* [92]).

27. Der Ch'an-Meister Chu-hsien Fan-hsien gehörte der *Lin-chi* (jap. *Rinzai*-) Schule [33] an. 1329 fuhr er nach Japan, wo er in einigen der namhaften Zen-Klöster Kamakuras und Kyōtos lehrte. Während seines Aufenthalts in Kyōto wurde er zum 16. Abt des Nanzenji [134] ernannt.

28. *Zenrin-shōkisen*, S. 163 f.

es offensichtlich doch, und Chu-hsiens mißbilligende Kritik an den Regeln der religiösen Bildnismalerei blieb unter den Meistern sowohl seiner Zeit als auch späterer Jahrhunderte, sowohl in China als auch in Japan, ohne nennenswerte, sichtbare Erfolge. Für das *Chinzō* galt und gilt weiterhin die Grundregel des Rechts und Links zur Differenzierung zeitgenössischer und posthumer Bildnisse. Sie schließt, und dies kann man der weiteren Erörterung des Mujaku Dōchū entnehmen, darüber hinaus sogar die Forderung ein, daß die Widmungsaufschrift jeweils an der Bildseite beginnen solle, der sich der Dargestellte in seinem Blick zuwende, das heißt, die Schreibrichtung ist praktisch durch die Wendung der Person im voraus festgelegt. Von beiden Regeln gibt es freilich Ausnahmen, doch nur in außerordentlich beschränkter Zahl²⁹. Das Ryūka-in [107] des Myōshinji besitzt ein unter diesem Aspekt ganz amüsantes Halbfigurenporträt oder besser Gürtelstück des neunzigjährigen Mujaku Dōchū selbst, das anscheinend 1743, zwei Jahre nach Erscheinen des *Zenrinshōkisen*, gemalt wurde, und auf dem sozusagen absichtlich alles «falsch»

29. Zu jenen Ausnahmen unter den bekannteren Werken der Zen-Malerei gehören einige Bildnisse des Tōfukuji-Gründers Shōichi Kokushi [94] (1202–1280). Da die angeblich eigenhändigen Widmungsaufschriften aus seinen beiden letzten Lebensjahren (1279/80) datieren, ließe sich für die «regelwidrige» Linkswendung eine immerhin diskutabile Erklärung finden. Shōichi Kokushi verlor nämlich mit 52 Jahren sein rechtes Auge, und man mag sich später aus diesem Grunde gescheut haben, den Abt von rechts zu porträtieren. Er selbst hielt sich im übrigen bei seinen Widmungsschriften an die geltenden Konventionen und schrieb seiner Blickrichtung entsprechend von links nach rechts über die Bilder. Zu Abbildungen der in Frage stehenden Bilder vgl. *Bukkyō Bijutsu Tenmoku-roku* [95] (Exhibition of Japanese Buddhist Art), Tōkyō: National Museum 1956, Kat.-Nr. 133; *Kyō no Zen-dera* [96] – Zen Temples in Kyōto – 3. Aufl., Kyōto/Tōkyō 1962, Tafel 29; *Tōfukuji Reihō-shū* [97] <Sammlung der Kunstschätze im Tōfukuji>, hrsg. vom Onshi Kyōto Hakubutsu-kan [67], Kyōto 1936, Tafel 1; *Shōzō Senshū* [98] <Eine Bildnis-Auswahl>, hrsg. von der Nihon Rekishi Gakkai [99], Tōkyō 1962, Nr. 18, S. 51.

Als Beispiel für ein «richtiges» posthumes Bildnis mit «falscher» Aufschrift sei das Porträt des Muhon Kakushin [100] mit dem Ehrennamen Hottō Kokushi [101] (1207–1298) im Kōkokuji [102], Wakayama-Präfektur, angeführt. Es ist eines der ganz wenigen Zen-Priesterbildnisse, das eine Malersignatur trägt: *Kakukei hitsu* [103] – «Kakukei pinxit». Dazu enthält es eine auf das Jahr 1315 datierte, von dem chinesischen Ch'an-Meister I-shan I-ning (jap. Issan Ichinei [104] 1248–1317) verfaßte Aufschrift, die gegen die Blickrichtung des Dargestellten von rechts nach links verläuft. Vgl. *Nihon Bijutsu Taikai*, Bd. IV: *Chūsei Kaiga* [105], Verf. Tani Shinichi [106], Tōkyō 1960, Tafel 80.

gemacht worden ist (Abb. 3). Aus demonstrativem Protest gegen alle bestehenden Regeln hat sich Mujaku in leichter Linkswendung, der Position für bereits verstorbene Meister, porträtieren lassen, seine Aufschrift aber von rechts nach links über das Bildnis geschrieben³⁰.

Das Zürcher *Chinzō* des Gemmon Dōyū aber folgt in seiner für posthume Bildnisse geforderten Blickrichtung des Dargestellten nach links und dem damit korrespondierenden Verlauf der Widmungsaufschrift von links nach rechts den herrschenden Konventionen zen-buddhistischer Porträtmalerei. Jene Regeln, gegen die Chu-hsien und Mujaku Dōchū polemisieren, waren also dem Maler des Gemmon-Bildes und auch dem Schreiber der Widmungsaufschrift Shūko durchaus gegenwärtig.

6. MALER UND ENTSTEHUNGSZEIT

Wenngleich das Bildnis des Myōshinji-Abts Gemmon keine Signatur trägt, scheinen die beiden kleinen Siegel in der rechten unteren Ecke (Abb. 9) doch hinreichend Auskunft über seinen Maler zu geben. Die beiden Schriftzeichen des oblongen Siegels in fischförmigem Kontur lassen sich eindeutig als *Tosa* [108] entziffern, die des quadratischen Siegels als *Hiromichi* [109]. Tosa Hiromichi aber ist niemand anders als Sumiyoshi Jokei [110], der uns auch unter seinem Künstlernamen Naiki [111] bekannt ist³¹.

1599 als zweiter Sohn des das kaiserliche Malatelier zu Kyōto leitenden Tosa Mitsuyoshi [116] (1539–1613) geboren, soll er bereits in jungen Jahren die Hauptstadt verlassen haben und einer Einladung des mächtigen Shōgun Ieyasu [117] nach Edo, dem heutigen Tōkyō, gefolgt

30. *Myōshinji Meihō Zuroku*, Tafel 16: Mitte.

31. Vgl. zu seinen Siegeln und Signaturen Sawada Akira: *Nihon Gaka Jiten*, Bd.: *Rakkan* [112], Tōkyō 1927, S. 656 f., zu seiner Biographie Noma Seiroku [113] und Tani Shinichi [106]: *Nihon Bijutsu Jiten* [114], 17. Aufl., Tōkyō 1965, S. 362: c, sowie den *Index of Japanese Painters*, compiled by the Society of Friends of Eastern Art, 2nd printing, Rutland, Vermont/Tōkyō: Tuttle 1959, S. 48 f. Einige biographische Anmerkungen finden sich auch in kurzen Artikeln in *Kokka* [115], Nr. 143 (Okt. 1889) und Nr. 594 (Mai 1940).

sein. Edo war die Residenz der Tokugawa-Familie, in deren Diensten Hiromichi nachweislich für lange Zeit tätig war. Erst zu Beginn der sechziger Jahre scheint er nach Kyōto zurückgekehrt zu sein. 1661 trat er in den Priesterstand. Er nahm den Mönchsamen Jokei an, und gleichzeitig empfing er den Rang eines *hokkyō* [118]. Doch schon 1662 wurde er zum *hōgen* [119] ernannt³². Noch im selben Jahre berief ihn Kaiser Gosai [121] an das Malatelier des Hofes und empfahl dem Jokei, seinen Familiennamen Tosa in Sumiyoshi umzuändern. Das geschah offenbar, um einen in Vergessenheit geratenen Meister des Yamato-e, Sumiyoshi Keinin [122] (tätig um die Mitte des 13. Jh.), wieder in Erinnerung zu bringen und dessen Schultradition aufs neue zu beleben. Sicherlich nicht ganz zufällig hatte Jokei bereits bei der Wahl seines Priesternamens den ersten Bestandteil des Namens *Keinin* übernommen, und *Jokei* bedeutet wörtlich übersetzt denn auch nichts anderes als *dem Kei(nin) gleich*. Darin folgte Jokei einem nicht nur in der buddhistischen Namensgebung geübten Brauch, sondern einer auch in Künstlerfamilien vielfach anzutreffenden Gepflogenheit. Wir brauchen uns also nicht zu wundern, unter den Werken des Schulgründers Sumiyoshi Jokei zahlreiche Bilder im archaisierenden Yamatoe-Stil zu finden, die oftmals klassische Themen des japanischen Mittelalters zum Vorwurf haben. Neben seiner Tätigkeit am Hof führte Jokei auch Aufträge in verschiedenen Tempeln seiner alten Heimatstadt Kyōto aus. Es ist bekannt, daß er unter anderen für den Tōfukuji, Kōryūji, Kōmyōji und Myōhō-in [123] arbeitete, bevor er 1670 starb.

Von der Voraussetzung ausgehend, daß es sich bei dem Zürcher Gemmon-Porträt um ein *posthumes* Bildnis des 199. Myōshinji-Abts handelt und daß wir es hier mit einem authentischen Werk von der Hand des Sumiyoshi Jokei zu tun haben, lassen sich folgende Schlußfolgerungen ziehen:

32. Beide Rangbezeichnungen finden wir häufig in den Signaturen auf seinen Bildern aus den sechziger Jahren. *Hokkyō* ist der niedrigste Rang eines gewöhnlichen buddhistischen Priesters. Der nächsthöhere Rang ist der eines *hōgen* und der höchste der eines *hōin* [120].

1. Der Dargestellte starb wahrscheinlich 1664 oder sehr bald danach, in jedem Fall aber vor 1670, dem Todesjahr des Malers Jokei.
2. Das Zürcher Gemmon-Bildnis muß demnach in jenen Jahren, zwischen 1664 und 1670, vermutlich kurz nach dem Tod des Myōshinji-Abts, entstanden sein, zu einer Zeit also, zu der Sumiyoshi Jokei selbst dem Priesterstand angehörte.

Es braucht uns dabei nicht zu beunruhigen, daß wir trotz seiner bereits 1662 auf kaiserlichen Wunsch vollzogenen Namensänderung die Siegel mit seinem alten Namen Tosa Hiromichi auf unserem Gemmon-Porträt finden. Mehrere Bilder aus seinen letzten Schaffensjahren tragen diese Siegel in Verbindung mit der Signatur «*Sumiyoshi Hokkyō* (oder *Hōgen*) *Jokei hitsu*» (Sumiyoshi Hokkyō pinxit) (Abb. 8).

Genau die gleiche Stilstufe wie das Gemmon-Porträt des Sumiyoshi Jokei repräsentiert ein inschriftlich 1670 datiertes *Chinzō* des 61-jährigen Jikuin Somon [124] aus der Werkstatt des Hasegawa Sakon [125]³³. Dieses Bildnis befindet sich im Ryūka-in [107] des Myōshinji, der ehemaligen Residenz des Dargestellten. Es zeigt die gleichen Drachenmedaillons, die gleichen Rankenornamente an den Gewandsäumen und an den Beinen des in Lackschnitzerei dekorierten Abtssessels, ja sogar deren lanzettförmig zugespitzte Metallbeschläge an den Enden (Abb. 14).

Ähnliche Parallelen zu dem Zürcher Bild des Jokei weisen auch zwei andere *Chinzō* von Zeitgenossen des Gemmon Dōyū auf, das eine aus der ersten Hälfte des 17. Jahrhunderts, das andere aus dem letzten Jahrzehnt vor der Wende zum 18. Jahrhundert. Beide *Chinzō*, sowohl das 1636 datierte Bildnis des Tanden Oshō [132] im Chishō-in [133] des Myōshinji (Abb. 15) als auch das Porträt des 77-jährigen Nanzenji-Abts [134] Jikuin

33. *Myōshinji Meihō Zuroku*, Tafel 14: links. Es ist unklar, ob Sakon wirklich der Sohn des Tōhaku [126] (1539–1610) war, wie vielfach behauptet worden ist. Seine größte Aktivität entfaltete Sakon in der ersten Hälfte des 17. Jahrhunderts. Signatur und Siegel des Jikuin-Porträts *Edokoro Sakon hitsu – Teikai* [127] (echtes Bild) scheinen darauf hinzuweisen, daß wir es hier nicht mit einem eigenhändigen Spätwerk des Sakon zu tun haben, sondern vielmehr mit einem Bild aus seiner Werkstatt.



Abb. 1. Sumiyoshi Jokei (1599–1670): Bildnis des 199. Myōshinji-Abts Gemmon Dōyū. Wahrscheinlich zwischen 1664 und 1670. Tusche und Farben auf Seide. 106 × 48 cm. Zürich, Museum Rietberg (Rjp 419).



Abb. 2. Detail aus Abb. 1.



Abb. 4. Detail aus Abb. 1: Linkes Stuhlbein.

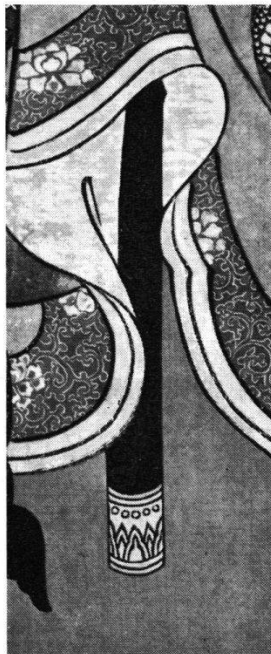


Abb. 5. Detail aus Abb. 1: Rechtes Stuhlbein.

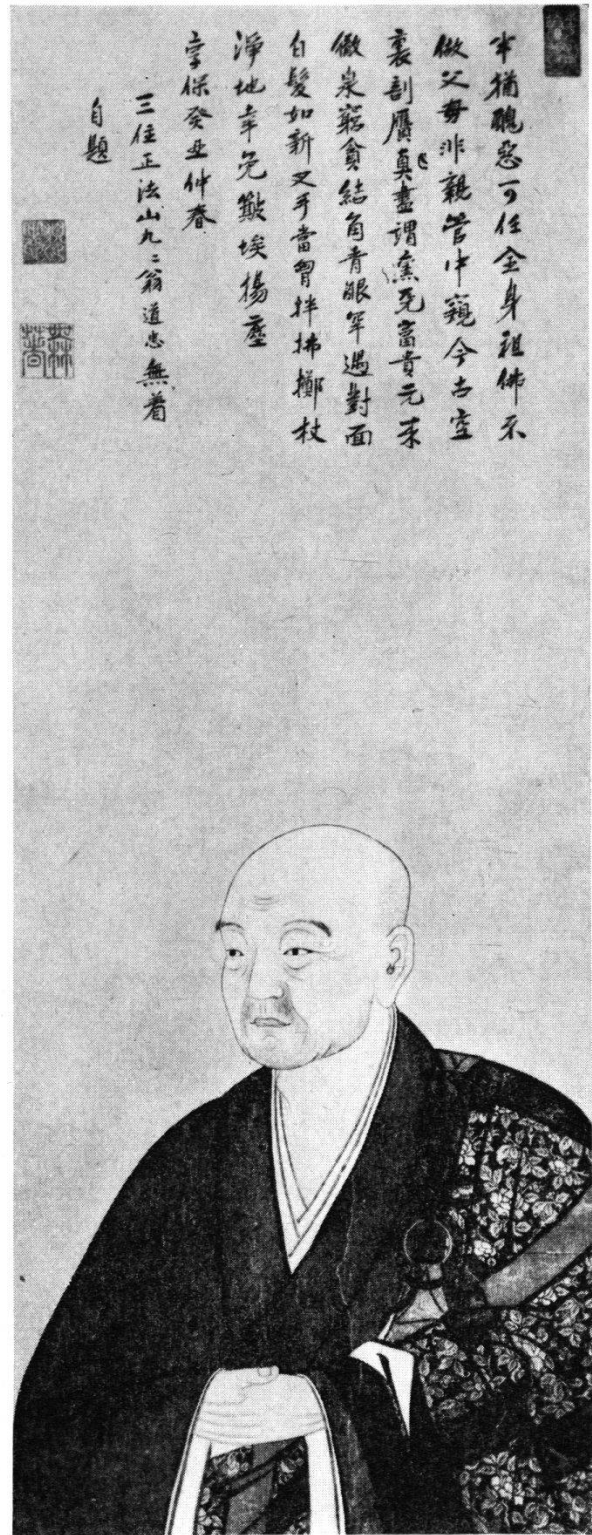


Abb. 3. Bildnis des Mujaku Dōchū (1653–1744) mit eigenhändiger, 1743 datierter Aufschrift. Japan, anonym. Tusche und Farben auf Papier. 110,6 × 54,5 cm. Kyōto, Ryūka-in, Myōshinji.

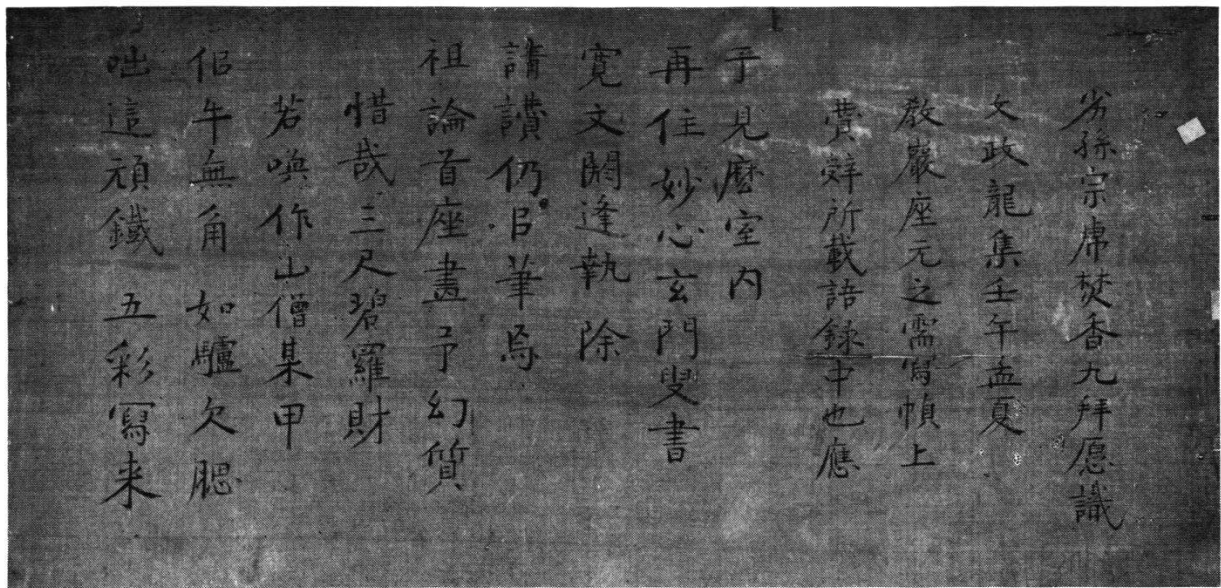


Abb. 6. Detail aus Abb. 1 : Aufschrift des Shūko auf dem Zürcher Gemmon-Bildnis.



Abb. 7. 1664 datierte Aufschrift des Gemmon Dōyū auf dem Bildnis der Sansetsu Zenyū (Detail). Kyōto, Chōkei-in, Myōshinji.



Abb. 8. Signaturen und Siegel des Sumiyoshi Jokei.

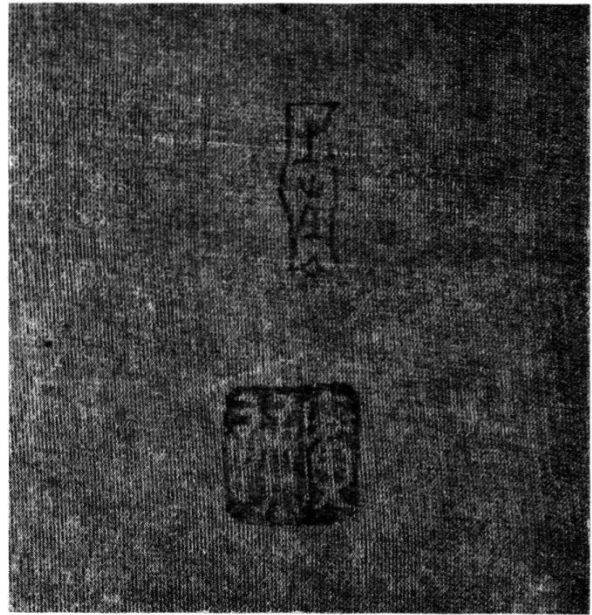


Abb. 9. Detail aus Abb. 1 : Siegel des Malers Jokei - Tosa Hiromichi



Abb. 10. Detail aus Abb. 1 : Siegel des Schreibers Shūko (Suizen).



Abb. 11. Idealporträt des Amoghavajra (Pu-k'ung Chin-kang, 705–774). Chang Ssü-kung zugeschrieben. Südl. Sung-Dynastie (12./13. Jh.). Tusche und Farben auf Seide. 117,7 × 59,1 cm (Detail). Kyōto, Kōzani.



Abb. 12. (Hōin) Chōga (tätig im 13. Jh.) zugeschrieben: Bildnis des Wu-an P'u-ning (Gottan Funei, 1197–1276) mit eigenhändiger Aufschrift. Japan, vermutlich 1265. Tusche und Farben auf Seide. 111,5 × 50 cm (Detail). Kyōto, Shōdenji.



Abb. 13. Bildnis des Lan-ch'i Tao-lung (Rankei Dōryū, 1213–1278) mit eigenhändiger, 1271 datierter Aufschrift. Japan, anonym. Tusche und leichte Farben auf Seide. 105 × 46,4 cm. Kamakura, Kenchōji.



Abb. 14. Hasegawa Sakon-Werkstatt: Bildnis des Jikū Somon mit eigenhändiger, 1670 datierter Aufschrift. Tusche und Farben auf Seide. 114 × 51,5 cm. Kyōto, Ryūka-in, Myōshinji.



Abb. 15. Bildnis des Tanden Oshō mit einer 1636 datierten Aufschrift. Japan, anonym. Tusche und Farben auf Seide. 107,7 × 50 cm. Kyōto, Chishō-in, Myōshinji.



Abb. 16. Bildnis des Jikū Sūgo (1615–1697) mit eigenhändiger, 1691 datierter Aufschrift. Japan, Ryōtaku zugeschrieben [?]. 120, 3 × 52,4 cm. Früher Slg. Mutō Sanji, Kōbe.

Sūgo [135] aus dem Jahre 1691, in der ehem. Sammlung Mutō [136], Kōbe (Abb. 16), zeugen von dersich schon im 16. Jahrhundert abzeichnenden Erstarrung oder, wenn man so will, Stagnation der späteren zen-buddhistischen Bildnismalerei. Die mit Ornamentbändern und -medaillons reich geschmückten Stuhltücher und Priesterroben können mit ihrer üppigen Farbenpracht nicht über eine gewisse Härte und Stereotypie der Tuschlinien im Kontur und in der Binnenzeichnung hinwegtäuschen. Den Gesichtern und Händen der Porträtierten fehlt bei allem Realismus doch jene vibrierende Sensibilität und unmittelbar sprechende Geistigkeit, die den Bildnissen des 13. bis 15. Jahrhunderts eigen sind und die uns etwa die beiden chinesischen Ch'an-Meister Wu-an P'u-ning und Lanch'i Tao-lung so eindrucksvoll vor Augen führen.

Das Gemmon Dōyū-Porträt des Sumiyoshi Jokei scheint im Myōshinji etwas in Vergessenheit geraten zu sein, denn es bedurfte weit mehr als eines vollen Jahrhunderts, bis jener Kyōgan Zagen das gleichsam herrenlose Bildnis des 199. Myōshinji-Abts offenbar wiederentdeckte und dem Shūko 1822 zur Beschriftung vorlegte, 152 Jahre nach dem Tode des Malers³⁴. Anscheinend hat das Bild während dieser Zeit ein wenig gelitten, so daß man es für nötig befand, einige Gewandpartien (*kesa*), die im Kontur heute etwas steif und ungelenk erscheinen, sowie nahezu alle Tuschlinien der Umriß- und Binnenzeichnung zu überarbeiten. Am deutlichsten finden wir diese Beobachtung bei einem Vergleich der beiden vorderen Stuhlbeine bestätigt (Abb. 4, 5). Während das linke mit seinem flüssig gezeichneten, aber etwas abgeblaßten Rankendekor den ursprünglichen Zustand zeigt, lassen die harten, schematischen Ranken des rechten nur

34. Besonders posthume Priesterbildnisse blieben oftmals viele Jahre lang, manchmal sogar für immer, ohne Widmungsaufschrift. Vgl. etwa das Porträt des Bunkei Oshō [128] von Yamaguchi Sekkei [129] (1644–1732) im Shunho-in [130] des Myōshinji, *Myōshinji Meihō Zuroku*, Tafel 15: rechts, das *Chinzō* eines unbekanntens Meisters im Fogg Art Museum, Cambridge, Massachusetts, oder das Halbfigurenbildnis des Musō Kokushi [131] (1275–1351) in der Freer Gallery of Art, Washington, D. C. Priesterbildnisse ohne Widmungsaufschriften hatten, wie schon gesagt, keinen wirklichen Besitzer. Daher erklärt es sich, daß überwiegend diese gleichsam unvollständigen, herrenlosen Priesterbildnisse ihren Weg aus den japanischen Klöstern in westliche Sammlungen und Museen fanden.

allzusehr die Spuren der Übermalung fühlbar werden. Dagegen scheint es sich bei den stellenweise, insbesondere unter dem abgeriebenen Kalkweiß sichtbar gewordenen Tuschespuren um das Liniengerüst der Vorzeichnung zu handeln, da diese unzweifelhaft unter den originalen Farbschichten liegen.

Das posthume Bildnis des Gemmon Dōyū im Museum Rietberg, Zürich, das uns den 199. Myōshinji-Abt in einer Fassung des als Gründers der Sumiyoshi-Schule bekannt gewordenen Malers Jokei vor Augen stellt, darf zweifellos als ein gutes Beispiel für die im übrigen verflachende zenbuddhistische Bildnismalerei des ausgehenden 17. Jahrhunderts gelten.

SCHRIFTZEICHEN ZU TEXT UND ANMERKUNGEN

1 悟	20 如来	39 堂頭	58 畫
2 法	21 祖師心印	40 上座	59 教巖
3 以心傳心	22 空	41 開蓬	60 花園
4 法寶壇經	23 無相	42 甲	61 玄門道幽
5 慧能	24 無見頂相	43 執除	62 山田孝道, 禪宗辭典
6 道釋画	25 曲衆	44 辰	63 臨濟宗妙心寺住持歷代
7 頂相	26 衣	45 妙心寺	64 三折全友
8 肉髻	27 袈裟	46 玄門叟	65 長慶院
9 白毫相	28 結跏趺坐	47 一休宗純	66 妙心寺名賢圖錄
10 三十二相	29 拂子	48 大和文華	67 恩賜京都博
11 色身	30 捧	49 語錄	物館
12 烏髮膩沙	31 德山宣鑑	50 座元	68 再住妙心玄
13 相	32 喝	51 宗虎	門叟道幽書
14 自讚	33 臨濟宗	52 席	予見麼室內
15 印可	34 山僧	53 虎	69 椅[子]像
16 佛心印	35 尺	54 宗虎文印	70 倚
17 無著道忠	36 首座	55 推禪	71 不空金剛
18 禪林象器箋	37 座主	56 國景	72 君臺觀左右
19 柴田乙松	38 住持	57 祖論	帳記

- | | | | | | | | |
|----|------------------|-----|-----------|-----|-----------------|-----|--------------------|
| 73 | 不空三藏法師 | 87 | 國寶 | 102 | 興國寺 | 119 | 法眼 |
| 74 | 大宋張思恭筆 | 88 | 北条時頼 | 103 | 覺慧筆 | 120 | 法印 |
| 75 | 佐和隆研高山寺所藏三藏圖について | 89 | 北条時宗 | 104 | 一山一寧 | 121 | 後西天皇 |
| 76 | 高山寺 | 90 | 壽像 | 105 | 日本美術大系一中世繪画 | 122 | 住吉慶忍 |
| 77 | 張思恭 | 91 | 遺像 | 106 | 谷信一 | 123 | 東福寺, 廣隆寺, 光明寺, 妙法院 |
| 78 | 正傳寺 | 92 | 影像 | 107 | 龍華院 | 124 | 竺印祖門 |
| 79 | 兀庵普寧 | 93 | 竺僊 [仙梵僊] | 108 | 土佐 (左) | 125 | 長谷川左近 |
| 80 | 建長寺 | 94 | 東福寺, 聖一國師 | 109 | 廣通 | 126 | 等伯 |
| 81 | 東巖慧安 | 95 | 佛教美術展目錄 | 110 | 住吉如慶 | 127 | 繪所左近筆一貞繪 |
| 82 | 法印長嘉 | 96 | 京の禪寺 | 111 | 内記 | 128 | 文溪和尚 |
| 83 | 朗然居士 | 97 | 東福寺靈寶集 | 112 | 澤田章: 日本畫家辭典, 落款 | 129 | 山口雪溪 |
| 84 | 蘭溪道隆 | 98 | 肖像選集 | 113 | 野間清六 | 130 | 春浦院 |
| 85 | 泉涌寺 | 99 | 日本歷史學會 | 114 | 日本美術辭典 | 131 | 夢窓國師 |
| 86 | 月翁智鏡 | 100 | 無本覺心 | 115 | 國華 | 132 | 單傳和尚 |
| | | 101 | 法燈國師 | 116 | 土佐光吉 | 133 | 智勝院 |
| | | | | 117 | 家康 | 134 | 南禪寺 |
| | | | | 118 | 法橋 | 135 | 竺隱崇五 |
| | | | | | | 136 | 武藤 |