

Die 48 Falken des S'un

Autor(en): **Jesse, Bernd**

Objektyp: **Article**

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

Band (Jahr): **48 (1994)**

Heft 1: **Referate des 9. deutschsprachigen Japanologentages in Zürich
(22. - 24. September 1993)**

PDF erstellt am: **27.06.2024**

Persistenter Link: <https://doi.org/10.5169/seals-147066>

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.

DIE 48 FALKEN DES SŌ'UN

Bernd Jesse, Frankfurt

An die Grenzen seiner Wissenschaft zu stossen und keine Auskunft mehr geben zu können, ist dem Japanologen im Laufe seines Werdegangs eine vertraute, wenngleich immer wieder anfeindende Befindlichkeit. Über Schwierigkeiten unseres Faches zu reden, als Ersatz für Small talk, dankt uns in Gesellschaft niemand, bringt unter Freunden nur selten ein Ergebnis und ist vor Publikum riskant – wenngleich nicht schwer realisierbar, falls nur der Titel unverfänglich ist.

Ich möchte Ihnen in meinem Vortrag Farbholzschnitte aus einem grossformatigen, spät-edozeitlichen *Nishiki*-Album mit dem Innentitel »48 Falken, lebendig wiedergegeben (vom Pinsel des Meisters Sūgakudō)«¹ zeigen. Von diesem Album gibt es in Japan noch ein einziges Exemplar in der Universität von Tōhoku, während ein weiteres Buch, aus dem auch die Lichtbilder genommen sind, sich in der Sammlung von Prof. G. Pulverer in Köln befindet.

Sein Titel führt in die Irre, da der Künstler unter die »48 Falken« jegliche Art von Gefieder, also auch Zaunkönig, Schnepfe oder Kanarienvogel zählt. Es handelt sich um ein »Blumen- und Vögelbilder (*Kachōga*) -Album«, was auch der meist unterschlagene Titelstreifen mit dem Aussentitel (*Daisen*) »Album mit Blumen und Vögeln, lebendig wiedergegeben«² bestätigt. Dem Genre des *Kachōga* entspricht, dass der Künstler die Vögel immer zusammen mit Pflanzen in freier Natur zeigt. Ihre Namen hat er in Kartuschen beigegeben. Die Signaturen lauten unterschiedlich, mit häufigen Abwandlungen etwa »[Meister aus dem] Chalet zu den Majestätischen Berggipfeln.«³ Die Stempel lesen »Baikai sanjin«, »Bokusekikyo«, »Nigi dōjin« oder »Shiko«.⁴

Während die 48 Drucke zunächst im Jahre 1859 über einen Zeitraum von 6 Monaten als Einzelblätter erschienen waren, präsentierte der Neudruck von 1860 die Serie als Album. Das Vorwort des Verlegers preist vollmundig die Lebenstreue der Abbildungen:

¹ *Shō-utsushi shijūhachi taka, Sūgakudō sensei hitsu* 『寫生四十八鷹嵩岳堂先生筆』, Ōban 33,5 x 22 cm, erschienen in Edo: Ansei 6 (1860) bei Kōeidō 紅英堂, Plattenschneider Tsutaya Kichizō 蔦屋吉藏 (Kokusho sōmokuroku, s.v.).

² *Shō-utsushi kachō gafu* 『寫生華鳥畫譜』。

³ Sūgakudō 嵩岳堂。

⁴ 「梅溪散人」、「木石居」、「爾魏道人」、「師古」。

Wie hier auf diesen alten Bildern von seltenen Vögeln, Gräsern und Bäumen der grosse Meister aus dem Chalet der Majestätischen Berggipfel die Arten nach dem Leben abgebildet und gerade in der Farbgebung so überaus elegant komponiert hat, dass es einem scheint, als wolle da ein Vogel die Flügel spreizen und seinen Schrei ausstossen – während der Wind durch Bäume, Gräser und Blumen streicht, der Schnee darauf lastet, benetzt vom Tau, wie sie den Regen ertragen und unter dem rauhen Reif darben – da hat er soviel von der Seele der Blumen hineingelegt, dass man meint, es ströme von ihnen noch ein Duft aus. Darum heissen sie im Titel „lebendig wiedergegeben“. Ich behaupte, dass unter den gängigen Brokatbildern ihresgleichen nicht zu finden ist. Gleich beim Ufer des Momijigawa.

Santei Shumba

Auch dieses Vorwort gibt den Namen des Künstlers – wie schon die Blätter – mit ›Sūgakudō‹ an. Von jenem 'Meister Sūgakudō' wissen wir, dass er bürgerlich Nakayama Rōkō hiess, der ein Schüler des berühmten Hiroshige, danach des Tazaki Sō'un war. Seine Hauptschaffensperiode waren die Jahre von Ansei bis Bunkyō (1854-64) – als die »48 Falken« von 1859 und die »Blumen und Vögel der Vier Jahreszeiten« von 1861 entstanden. Diese beiden Arbeiten haben uns seinen Namen überliefert. Jedoch wird heute – allen Stempeln oder Namen auf den 48 Blättern zum Trotz – nach Endō Kazutos Aufsatz "Sind die 48 Falken von Tazaki Sō'un?" überwiegend die Ansicht vertreten, es handle sich bei diesen Drucken um eine Arbeit seines Lehrers Tazaki Sō'un, die jener unter Pseudonym veröffentlicht habe.⁵

Sō'un (1815-1898) selbst hatte zunächst in Diensten des Grossfürsten Ashikaga gestanden, wo er unter Meistern wie Kanai Ushū, Katō Baiō, Haruki Nammei und Tani Bunchō arbeitete. In der Nanga-Schule des frühen 19. Jahrhunderts genoss seine Beherrschung des realistischen Stils hohes Ansehen, und man hatte ihm bereits die Ausstattung von Innenräumen im kaiserlichen Palast übertragen. Jeder Erfolg als populärer *Ukiyoe*-Meister hätte seiner Karriere nur schaden können.

Mit der Themenwahl traf seine Serie eine gut dokumentierte Modeströmung der Malerei der ausgehenden Tokugawa-Zeit, als ganze Hundertschaften von Tieren in realistischer Manier und recht phantastischen Arrangements gemalt wurden.⁶ Die Vermutung liegt nahe, dass den Künstlern

⁵ „Shijūhachi taka wa Tazaki Sō'un no fude ka" (*Ukiyoe-Magazin* XI:12 (1929)).

⁶ Vgl. die Arbeiten der Maruyama-Schule im Bildband zur »Malerei der späten Muromachi- und der Edo-Zeit« des Nationalmuseums in Kyōto (Tafelteil IV, überschrieben mit ›100 Blumen und 100 Vögel‹, 京都国立博物館編『近代日本の絵画』同朋舎 1985,

manche Anregung beim Studium illustrierter naturkundlicher Bücher kam, wie sie gerade damals aus dem Ausland eingeführt wurden, und ihre Wirkung auf die Maler nicht verfehlten. Jeder klassisch ausgebildete Künstler, der sich wie Sō'un der Gelehrtentradition verpflichtet fühlte, folgte aber in der Darstellung von Blumen und Vögeln bewährten Konventionen. Die beiden Haupt-Schulrichtungen waren bereits neunhundert Jahre zuvor im Südchina der Fünf Dynastien entstanden.

- Auf Huang Ch'üan aus Shu⁷ (Sichuan, gest. 965) geht die ›Haken- und Trensenebelmalerei‹ der an- und abschwelenden Umrisslinien (*Kōroku tensai* 鈎勒填彩) zurück.
- Hsü Hsi aus Süd-T'ang⁸ (tätig um 970) begründete die ›Knochenlose Malerei‹ der Schattierungen (*Mokkotsu* 沒骨), die Verläufe und andere Techniken der freien Tuschkmalerei verwendete.

Erstere Schule, die besonderen Wert auf die Linienführung legte, hatte naturgemäss einen grossen Einfluss auf die Blockdrucke, deren Linien mit besonderer Sorgfalt geschnitten werden mussten. In der Komposition mit ihrer Betonung des Ausschnitthaften und dem Gefühl des Innehaltenden, Momentanen dagegen zeigen sich unsere Blätter ebenso den Maximen des Joshi, so heisst Hsü Hsi auf Japanisch, und seiner ›Knochenlosen Malerei‹ verpflichtet. Verbindlich war seit der Nord-Sung-Zeit die Forderung der »Akademischen Malerei« (*Intaiga* 院体畫)⁹ nach realistischer Darstellung, das ›*Shō-utsushi*‹-Ideal – die lebendige Abbildung der belebten Natur.

Während der Realismus der dargestellten Szenen und Motive unser Auge beim Anblick der Vögel und Blumen erfreut, beschäftigte mich die Frage, weshalb nun dieser Vogel und jene Blüte auf einem Bild gemeinsam gezeigt werden. Zuerst erwartete ich mir Aufschluss aus den Japanischen Liedern. Doch bald liess das Album sowohl in Anordnung wie in Progression Regeln erkennen, die sich aus komplexeren, japanischsprachigen wie chinesischen Verbindungen herleiten. Ich habe darum die Drucke auf zwei der uns aus der japanischen Lyrik vertrauten Bausteine, die unvermeidliche, explizite oder implizite Angabe der Jahreszeit, und die Homophonie, bekannt

図版IV「百花百鳥」), bes. Mori Tessan (森徹山 1775-1841).

⁷ 黄筌: Kōsentai 黄筌體、蜀。

⁸ 徐熙: Joshitai 徐氏體、南唐。

⁹ Die Akademische Malerei der Nördlichen Sung-Dynastie (960-1127), durch die Schule des Sesshū nach Japan eingeführt und durch die Kanō-Schule bis in die Edo-Zeit gepflegt, 北宋畫. Charakteristisch sind effektvoller Bildausschnitt und Raumgefühl („Verwerfung“, *Shumpō* 皴法).

aus *matsu* – die Kiefer / *matsu* – warten¹⁰, anhand einer kleinen Auswahl von Blättern untersucht. Dabei wurde deutlich, dass der Maler die in der Dichtung verbindlichen kanonischen Regeln oft beachtete, jedoch jederzeit bereit war, einer originellen Eingebung zu folgen. Die Dias sind darum besonders im Hinblick auf sprachlich begründete Beobachtungen zusammengestellt.

Sicherlich ist Vorsicht geboten, wie die Erfahrung mit Waka lehrt. Eine umfassende Erschliessung z.B. der ›Akrosticha‹ (*Mono no na*) des KKS gelingt oder befriedigt selten, und in Unkenntnis der Regeln erscheint einem manches als willkürlich. Allgemeine Lexika wie das KDJ haben eine Überlast zugunsten der Waka-Motive, enthalten darum mehr Informationen über Pflanzen als zu den Vögeln. Willkommenes Material über Vögel bringen die Haikai-Lexika (*Saijiki*). Eindeutigen Aufschluss darüber, was jenen Vogel und diese Pflanze miteinander verbinde, werden wir in aller Regel nirgends erhalten. Während an manchen Stellen selbst japanischer Gelehrtenfleiss nicht weiterhelfen kann, stellen sich anderswo die Assoziationen leicht und bereitwillig ein. In dieses Grenzgebiet soll uns das Inhaltsverzeichnis einführen.

Dia 1: Inhaltsverzeichnis

Rechts sehen wir den hochformatigen Titelstreifen. Auf dem Fächer links oben steht das Vorwort des Verlegers. Die Vögel und Blumen der ersten 12 Blätter mit den Frühlingmotiven werden in den drei vertikalen Zeilen auf dem roten Einsatz neben dem Titelstreifen aufgeführt. Es folgen die 12 »Sommerbilder« (*Natsu no e*) und die ersten 6 »Herbstbilder« (*Aki no e*) auf dem wolkengemusterten Blatt, und deren restliche 6 auf dem blauen Blatt darunter. Den Schluss bilden die 12 »Winterbilder« (*Fuyu no e*). Die Schreibrichtung ist eine horizontale Schlangenlinie: rechts oben steht der erste Titel, darunter der zweite, dritte, vierte, die nächste Zeile kommt links daneben usw. Die Vogelnamen nehmen die volle ›Laufbreite‹ der Zeile in Anspruch, für Chinesische Schriftzeichen wird meist eine Lesehilfe in kleinerer Silbenschrift gegeben. Darunter folgen in halber bzw. drittelgrosser Zeilenbreite die Pflanzennamen. Mitunter werden die Namen im Inhaltsverzeichnis des Albums anders geschrieben als in den Kartuschen auf den Blättern.

¹⁰ 松・待つ。

Dia 2 (# 1): Shirataka und Goyōno matsu

Die Namen hat der Künstler auch auf den Blättern selbst angegeben, den Titel der Serie (d.i. des Albums) wiederholt die versetzt weiter zurückliegende Kartusche. Dies ist das erste Blatt der Serie mit einer Winterszene, die Glück für das Neue Jahr verheissen soll. Wir sehen einen Weissen Falken (*Shirataka*) in der Krone einer mächtigen Kiefer (*Goyōno matsu*), hinter der die grosse rote Wintersonne steht.

Die patriotische Optik des *Hinomaru* wird sich auch dem unbefangenen Auge leicht erschliessen, denn die japanischen Farben Rot und Weiss sind prominent vertreten. Die literarische Assoziation weist in die gleiche Richtung, wie die beiden Zitate aus dem 13. Jh. zum *Shirataka* belegen (vgl. 「に本」!):

冬山の 松に本居とる 白たかを
雪とみつつや 鳥はたつらん

*Fuyuyama no
matsu ni motoi toru
shirataka wo
yuki to mitsutsu ya
tori wa tatsuran*

Im Wintergebirge
auf der Kiefer hat sein Nest
der Weisse Falke
für Schnee sah ich ihn an
doch nun streicht der Vogel ab¹¹

Noch glückverheissender ist die Stelle aus Sada'ies »Gesprächen«:

Shiro no taka wa Nihon no su ni ari ya? Kotaete iwaku: Shiro wa Kōrai no kuni yori wataru nari. Jichiiki ni su taka nashi. Shiro wa busshin no sontai nari.

Nistet der Weisse Falke in Japan? Die Antwort ist: Der Weisse kommt aus Korea [zu uns] herüber. Es ist kein Falke, der [hier] im Sonnenreich nistet. Weiss ist [die Farbe von] Inkarnationen der Götter und Buddhas.¹²

Als Anfang eines japanischen Buches eignet sich das Blatt demnach vorzüglich. Auf dieser ersten Seite sehen wir auch rechts unter der Signatur den roten Familienstempel ›Nakayama‹, hinter dem sich Sō'un verbarg.

Dia 3 (# 2): Uguisu und Shira'ume

In Gestalt einer Nachtigall war nach dem *Izumo-fudoki* aus dem 8. Jh. die Göttin Umu ga hime no mikoto herbeigeflogen, und hatte laut „*Hohoki*“

¹¹ 定家『鷹三百首』〈一冬〉(群書類従・鷹所収)。

¹² 「白の鷹は日本の巢にありや。答云、白はかうらいの國より渡るなり。日城に巢鷹なし。白は佛神の尊體なり」(『定家問答』、参照 KDJ)。

rufend (法吉鳥, auch der lautmalerische Name der *Uguisu*¹³) den Ort für ihren Schrein bezeichnet.

Ein unbekannter Dichter des 9. Jhs. hörte die Nachtigall „*hitoku-hitoku*“ singen:

梅の花 見にこそ來つれ 鶯の
ひとくひとくと 厭ひしもをる

*Ume no hana
mi ni koso kitsure
uguisu no
hitoku hitoku to
itoishi mo oru*

Der Pflaumen Blüte
zu schauen ging ich wieder
der Nachtigallen
da kommt sie, da kommt sie, ach
schmerzlich hab ich's
empfunden¹⁴

Das ist der Frühlings-Ruf der Nachtigall, den das moderne KDJ mit „*hōhokeyo*“ wiedergibt (im Sommer hört der Japaner nur noch „*chacha*“). Noch für das 14. Jh. belegt das *Kaidōki* die Ansicht, dass die *Uguisu* ein verwandeltes Mädchen sei: Kaguyahime sei aus einem Nachtigallen-Ei geschlüpft, welches der alte Bambussammler im Hain gefunden habe.¹⁵

Dia 4 (# 4): Kawasemi und Yamabuki

Schon Sei Shōnagon erwähnt die goldenen Blüten der Goldnessel unter ihren Lieblingsblumen, und Kenkō nennt sie gar an erster Stelle. Es sei schön wie die Blüte der Gefüllten *Yamabuki*¹⁶ (*Yae no yamabuki*), wird im Nowaki-Kapitel des *Genji monogatari* das Haar der Tamakazura (»Edelstein-Frisur«) gerühmt. Gemeint war damit natürlich die üppige Fülle, nicht die Haarfarbe.

An die prächtige Haarfarbe einer schönen Frau erinnert den Japaner der Heian-Zeit das Blau der Federn des Eisvogels, des *Kawasemi*.¹⁷ So beschreibt im *Genji monogatari* das Verb ›*hisuidatsu*‹¹⁸ (»an den Eisvogel – sino-japanisch *hisui* gelesen – erinnernd«) den Kopfputz von Ōgimi, der Geliebten von Prinz Kaoru.

¹³ 鶯。

¹⁴ KKS 19:1011 <俳諧哥> (題しらず・讀人しらず), NKBT Bd. 8, S. 313.

¹⁵ Vgl. *Taketori monogatari* (»Das Märchen vom Bambussammler«, um 900).

¹⁶ 八重山吹。

¹⁷ 翡翠。

¹⁸ 翡翠だつ。

Dia 5 (# 6): Hōjiro und Nadeshiko

Als Yamanoue Okura im 8. Jh. schrieb: „Steinbambus (*Sekichiku*), so heisst die *Nadeshiko*“¹⁹, meinte er damit die zartrote *Yamato-nadeshiko*, die er zu den 7 wilden Herbstblumen zählte. Seit dem *Makura no sōshi* (um 1000) bis heute heisst ›*Sekichiku*‹ die rote, weisse oder purpurne Chinanelke *Kara-nadeshiko*. Diese ist anderswo im MYS eine Sommerblume, das KKS führt die *Nadeshiko* im Sommer und im Herbst. Auch im modernen Renga und Haikai gehört sie zum Sommer. Das Malheur, sie auf einem Frühlingsbild zu zeigen, wird dem aufmerksamen Betrachter durch die Beigabe der Lablabbohne (*Dolichos lablab*, *Fujimame*) versüsst.

Die sinnlichen Konnotationen von Wiesenammer *Hōjiro*²⁰ (»Weissbäckchen«) und Nelke *Nadeshiko*²¹ (»Streichelkind«) sind beim Hören unmittelbar verständlich. Sicher lädt das weisse Bäckchen eines schönen Kindes nicht nur Japaner zum Streicheln ein. Wegen der zarten Gestalt der Blume denkt Ōtomo no Iemochi beim Anblick der *Nadeshiko* an das geliebte Mädchen: „Wenn ich die *Nadeshiko* ansehe, werde ich so froh, als lachte mich mein Mädchen an!“²²

Dia 6 (# 15): Jūshimatsu und Botan

Zusammen mit Chrysantheme (*Kiku*) und Pfingstrose (*Shakuyaku*)²³ wird die *Botan* zu den Drei Edlen (Blumen) Chinas und Japans gezählt. Nach Po Chü-i's Zeilen: „Nun blüht sie, und bis sie in zwanzig Tagen verwelkt, sind in der ganzen Stadt die Leute schier närrisch“ heisst sie auch *Hatsukagusa*, »Zwanzigtageblume«.²⁴ Ein anderer Name für die Päonie ist *Fukamikusa*, die dem Dichter für die Einsamkeit seiner unerwiderten Liebe steht. In einem Lied des *Senzaishū* singt Kamo no Shigeyasu unter dem Titel »Über den Sommer, wenn uns das Herz vor Liebe überfließt«.²⁵

¹⁹ 「石竹」せきちく・「奈泥之故」なでしこ。

²⁰ 頬白。

²¹ 撫子。

²² 「撫子が花見るごとに娘子<おとめ>らが笑<ゑ>まひのにほひ思ほゆるかも」(MYS, 大伴家持), NKBT Bd. 7, S. 293.

²³ 菊、芍薬。

²⁴ 二十日草。

²⁵ (『千載集』加茂重保)「夏にいりて恋ひまさるといへる心を詠める」。

人知れず 思ふところは ふかみ草
花吹きてこそ 色に出でけれ

*Hito shirezu
omou kokoro wa
fukami-kusa
hana fukite koso
iro ni idekere*

Menschen verborgen
ist die Sehnsucht im Herzen
tiefen Blickes Kraut
du öffnestest die Blüten
wie glühen deine Farben!

Allerdings scheint die Absicht unseres Malers etwas verspielter. *Jūshimatsu*²⁶, die »Unzertrennlichen Schwestern«, wie man sie nennt und schreibt, weil sie nur in kleinen Schwärmen auftreten, sollen sowohl seinem Inhaltsverzeichnis wie der Kartusche zufolge als *Jūshimai*²⁷, die »Zehn Bäslein«, gelesen werden.²⁸ Er zeigt sie auf den Blattstengeln der Päonie, *Botan*²⁹, die ihre beiden chinesischen Schriftzeichen »Hahnenkamm-Rot« als Blume der Männlichkeit ausweisen. Eines der Bilder, das uns der Künstler auf der inneren Netzhaut entwirft, ist demnach das einer aufgeregten Schar junger Mädchen, die sich sehr für ihren Cousin interessieren, der gerade zu Besuch gekommen ist.

Dia 7 (#21): Hiyodori, Sakurō und Hōsenka

Der »Weisskopfgreis«³⁰, wie ihn die Kartusche nennt, ist ein anderer Name für den *Hiyodori*³¹, den Braunohrbülbül, der auch so heisst wie er ruft: „*pîo, pîo*“. Er sitzt in einem Granatapfelbaum, wo noch einige Früchte hängen, die überreif und bereits aufgeplatzt sind. Hier wie in seiner afghanischen Heimat gilt der Granatapfel als das Symbol für reichen Kindersegen, den das hervorquellende Fruchtfleisch mit den darin eingeschlossenen Samen veranschaulicht. Von links oben hängt eine Rührmichnichtan (*Impatiens balsamina*) ins Bild, auf Japanisch *Hōsenka*³², »Phönixklausnerblume« genannt. Mädchen und Frauen rieben sich *Hōsenka* auf die Nägel, darum

²⁶ 十姉妹, *Lonchuria siriata* var. *domestica*.

²⁷ 「しふしまい」十姉妹カ、【従姉妹】じふしまつ。

²⁸ 従姉妹、十姉妹。

²⁹ 牡丹、【牡】ヲス・おす、(雄)鳥獸のおす。

³⁰ 白頭翁。

³¹ 「白頭鳥」・鶉鳥<ひよどり>。

³² 鳳仙花。

heisst sie auch *Tsumabeni* oder *Tsumakurenai*.³³ Die erotische Implikation scheint nicht zufällig zu sein, wengleich sie weniger naheliegt und sich auf ein reiferes Lebensalter bezieht.

Dia 8 (# 31): Buppōsō, Renge und Shōma

Bei diesem grimmig blickenden Vogel muss es dem Maler um das religiöse Pathos selbst gegangen sein – was ihm selbst wohl nicht sehr am Herzen lag, denn es ist eines der weniger raffiniert arrangierten Blätter, dessen Assoziationen recht vordergründig ausfallen.

Den Belesenen wird sein Name *Buppōsō*³⁴ an Ueda Akinaris Erzählung aus den Bergwäldern des Kōya-san denken lassen, wo der Ruf dieses Vogels als die berühmte buddhistische Trisarana-Bekenntnisformel »Ich nehme meine Zuflucht zu den Drei Schätzen, dem Buddha, seiner Lehre und der Gemeinschaft der Frommen« gedeutet wurde. Der Ornithologe kennt zwei verschiedene Vögel dieses Namens: Einen, der nur genau so aussieht, aber nicht so ruft, und den Richtigen, den wir wohl hier vor uns sehen.

*Renge*³⁵, die Lotosblume, unter der er sitzt, ist eigentlich eine Teichpflanze (der Realismus lässt nach), deren Duft in der Waka-Dichtung gerühmt wird, und deren indisch-buddhistischer Symbolgehalt hinreichend bekannt ist. Nach Regen oder Wellenschlag perlen auf den Blättern des Lotos die Wassertropfen wie funkelnde Edelsteine und versinnbildlichen die Reine Welt der Religion. Möglicherweise gibt der andere Name ›*Tsumanashikusa*‹ (Kraut Unbeweibt), einen verdeckten Hinweis auf ein weiteres Thema des Blattes, die hagestolze Einsamkeit des buddhistischen Mönches.

Schwierig ist der Scheffelhanf, *Shōma*, zu deuten, der mit seinen Lanzettblättern am rechten Bildrand zu sehen ist. Kimuras Wörterbuch (*Shōmakyō* – der magische Spiegel) deutet eine möglicherweise magische Potenz an.

³³ 爪紅。

³⁴ 佛法僧。

³⁵ 蓮華。

Auf diesem kleinen Ausflug in die belebte Natur der Holzschnitte sind wir in einem neuen Zusammenhang bekannten Motiven aus den Japanischen Liedern begegnet. Wir müssen Spiegelberg nicht den ganzen Weg folgen, der in der Verstärkung des Kulturlebens seit der Edo-Zeit – wörtlich – »Die Profanisierung des japanischen Geistes«³⁶ erblickte. Doch teilen wir sehr wohl das Bedauern darüber, dass so erspriessliche Gegenstände, wie die belebte Natur als das Feld der Begegnung von Literatur und Bildender Kunst einen abgibt, weitgehend in den Hintergrund des Interesses geraten sind – zumal im Rahmen der Japanologie unserer Tage.

³⁶ Friedrich H. Spiegelberg: *Die Profanisierung des japanischen Geistes. Als religionsgeschichtliches Phänomen dargestellt an Hand einer Analyse der Farbenholzschnitte des Ukiyo-ye.* Leipzig: Pfeiffer 1929.