

Zeitschrift:	Asiatische Studien : Zeitschrift der Schweizerischen Asiengesellschaft = Études asiatiques : revue de la Société Suisse-Asie
Herausgeber:	Schweizerische Asiengesellschaft
Band:	12 (1959)
Heft:	1-4
 Artikel:	Das Gold in der japanischen Kunst
Autor:	Seckel, Dietrich
DOI:	https://doi.org/10.5169/seals-145735

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: 04.02.2026

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

DAS GOLD IN DER JAPANISCHEN KUNST

von DIETRICH SECKEL

UNIVERSITÄT HEIDELBERG

Ist von der Kunst des Goldes die Rede, so denkt der Europäer sogleich an juwelenbesetzten Schmuck – den der Ostasiate gar nicht liebt –, an kostbares Tafelgeschirr, an Münzen und Medaillen, an Hoheitszeichen wie Kronen und Szepter, an Kultgerät wie Monstranzen und Reliquiare, an den Goldgrund byzantinischer und abendländischer Gemälde des Mittelalters, an die goldschimmernde Pracht barocker Kirchen und Paläste. Auch erinnert er sich vieler Mythen und Sagen, in denen goldene Gegenstände oder Goldschätze eine geheimnisvolle, oft magisch-dämonische Rolle spielen. Von all dem kennen China und Japan kaum etwas, und wo Vergleichbares existiert, wie in der Sakralkunst oder im Kunstgewerbe, sieht es doch wesentlich anders aus. Namentlich steht dort weder die materielle Kostbarkeit, der «Schatz»-Charakter des Goldes, noch sein vordergründiger Prunkwert hoch im Kurs, und im Unterschied von Europa ist es nicht die Kunst des Goldschmieds, die auf diesem Felde das Bedeutendste geschaffen hat.

Kaum ein anderes Volk des Orients hat in seiner Kunst einen so vielfältigen und feinfühligen Gebrauch vom Golde gemacht wie die Japaner. Die Chinesen legten freilich schon im Altertum, das heißt hier seit der spätesten Chou-Zeit (etwa vom 4. Jh. v. Chr. ab), mit Vorliebe Goldornamente in Bronzegeräte ein¹, sie produzierten vor allem in der T'ang-Zeit hervorragendes Gold- und Silbergeschirr², stellten Goldbrokat,

1. Farbige Abbildungen: Werner Speiser, *China* (in der Reihe: «Kunst der Welt»), Baden-Baden 1959, S. 55, 58, 92; Eleanor von Erdberg-Consten: *Das alte China*, Stuttgart 1958, Taf. II. – Besonders bei Bronzespiegeln sind Goldeinlagen auch in der T'ang-Zeit beliebt.

2. B. Gyllensvård: «T'ang Gold and Silver», *Bulletin of the Museum of Far Eastern Antiquities* (Stockholm) 29, 1957; hier auch Überblick über die Anfänge der Goldkunst, mit weiterer Literatur. Farabbildung: Speiser, a.a.O., S. 136.

goldverzierte Lackarbeiten und Porzellane³ her, schufen zierlichen Haarschmuck in feinem Filigran und anderen Techniken⁴, malten gern auf goldgrundierte Fächer⁵; und besonders statteten sie natürlich die Heiligtümer und Kultstatuen⁶ mit reichem Goldschmuck aus. Manches davon haben die Japaner in der frühen Zeit der großen Rezeption chinesischen Kulturguts (7./8. Jh.) übernommen, im Lauf der Zeit jedoch teils etwas Anderes, Eigenartiges daraus gemacht, teils Neues hinzuerfunden, so daß das Gesamtbild bei ihnen ganz anders aussieht als in China. Vorweg erwähnt seien nur der Goldlack und die Bedeutung des Goldes in der japanischen Malerei seit etwa 1550. Schon eine äußerliche Bestandsaufnahme ergibt in beiden Ländern ein verschiedenes Bild; darüber hinaus aber zeigt die japanische Kunst, verglichen mit der chinesischen, die einen überwiegend naiv-schmuckfrohen Gebrauch vom Golde macht, eine grundsätzlich andere, differenziertere, ja raffiniertere Auffassung vom geistigen Wesen und den künstlerischen Potenzen des Goldes.

I. BUDDHISTISCHE KUNST⁷

Das Hauptgebäude, der Kern eines buddhistischen Tempels heißt in der älteren Zeit *kondô* [1]⁸, Goldene Halle, weil in ihr die goldschimmernden Kultbilder aufgestellt sind, deren Gold einen tiefen Symbolsinn hat, und weil sie mit reichem, häufig ebenfalls goldenem oder vergoldetem Gerät

3. Kurt Herberts: *Das Buch der ostasiatischen Lackkunst*, Düsseldorf 1959; Farabbildungen S. 54, 58, 304, 394. Zur Keramik vgl. Anm. 38.

4. *Ars Orientalis* 3, 1959, Taf. 6 bei S. 151. Farabbildung: *Sekai Bijutsu Zenshû* 8 (China II), Tôkyô 1950, Taf. 11.

5. Speiser, a.a.O., S. 216/217 (farbig).

6. Speiser, a.a.O., S. 123 (Maitreya-Kleinbronze in Philadelphia, 6. Jh.), farbig.

7. Vgl. D. Seckel: *Buddhistische Kunst Ostasiens*, Stuttgart 1957; über das Gold besonders S. 136 ff., 154 f., 158 f. Über viele im folgenden nur kurz erwähnte Einzelheiten findet man dort Näheres. (Weiterhin abgekürzt: *BKOA*.)

8. Seit der Nara-Zeit kommen andere Namen für die Haupthalle auf, je nach der Sekte verschieden; z. B. bei der Tendai-Sekte: *chû-dô* = Mittelhalle; bei der Jôdo- und Shin-Sekte: *Amida-dô*; bei den Zen-Sekten: *butsu-den* = Buddhahalle; bei der Nichiren-Sekte: *dai-dô* = Große Halle. Ein verbreiteter, doch farbloser Name ist *hon-dô* = Haupthalle.

und Schmuckwerk ausgestattet ist. (Wir sprechen in diesem raschen Überblick über die wichtigsten Erscheinungen der buddhistischen Kunst Japans vorzugsweise von deren klassischer Zeit, das heißt etwa dem 7./8. bis 12./13. Jh.) Die Buddhastatuen sind normalerweise über und über vergoldet; bei Bronzefiguren handelt es sich meist um Feuervergoldung, bei solchen aus Trockenlack (*kanshitsu* [2]) und Holz um einen Belag aus Blattgold⁹ auf der äußersten Schicht des Lacküberzugs. Andere heilige Gestalten, die dem zentralen Buddha zur Seite stehen, tragen mehr oder weniger reichen Goldschmuck: die Bodhisattvas am meisten, die Mönche gar keinen, da sie Askese übende Menschen sind; zwischen beiden Extremen stehen die Götterwesen (*deva*). Für die technische Ausführung des Goldschmucks an diesen Figuren gibt es zwei Methoden: das Aufmalen der Gewandornamente, Schmuckstücke usw. mit Goldfarbe aus pulverisiertem Blattgold und Leimwasser als Bindemittel (*kindei* oder *kondei* [3]); und das Aufkleben von ganz feinen, aus Blattgold geschnittenen Streifen oder geometrisch geformten Stückchen, die sich auf dem farbigen Grund zu einem dichten Muster zusammenfügen (*kirikane* [4])¹⁰. Gern versieht man die Statuen auch mit Kronen, Hals- und Brustschmuck und Attributen aus vergoldetem Bronzeblech. Entsprechend wird das Gold in der buddhistischen Malerei verwendet: einerseits in flächigem oder linearem Auftrag der Goldpulverfarbe, andererseits in rein linearer *kirikane*-Technik auf farbigem Grund, wobei eine staunenswerte Feinheit der Ausführung erreicht wird (Abb. 1, 2). Ein reizvolles Sonderge-

9. Dieses, hauchdünn aus echtem Gold geschlagen, wird in quadratischen Blättern von 5 bis 10 cm Seitenlänge geliefert. Deutlich sichtbar auf der Detailabbildung in: *The Pageant of Japanese Art III* (Tōkyō 1952; hinfällig abgekürzt: *PJA*), Taf. 25; vgl. 24 und 36.

10. D. Seckel: «Kirikane. Die Schnittgold-Dekoration in der japanischen Kunst, ihre Technik und ihre Geschichte.» In: *Oriens Extremus* 1, 1954, 71–88 (mit Abb.). Der Inhalt dieses Aufsatzes wird hier nicht wiederholt, bildet aber einen unentbehrlichen Beitrag zu unserem Thema. Vgl. *BKOA* S. 137. Farabbildungen von buddhistischen Gemälden mit *kirikane* (und *kindei*): *PJA* I 14: Fugen Bosatsu, Nat.-Mus. Tōkyō; dasselbe Bild auch in: K. Moriya, *Die japanische Malerei*, Wiesbaden 1953, Taf. 24; und in: *Japan. Frühe buddhistische Malereien* (Unesco-Sammlung der Weltkunst), Paris/München 1959, Taf. XVI. – *PJA* I 18: Detail aus dem Amida-Raigō-Bild, Kōyasan; auch in: H. Minamoto, *An Illustrated History of Japanese Art*, Taf. 75, und in dem Unesco-Band Taf. XX. – Einige Beispiele auch in *BKOA* 105, 114/115, 118.

biet der buddhistischen Malerei ist die Goldzeichnung auf dunklem, meist dunkelblauem oder violettem Papier- oder Seidengrund, die vor allem für Mandalas und für die Titelbilder (*mikaëshi-e* [5]) von Sûtrarollen Verwendung fand (besonders berühmt sind die Rollen im Chûsonji [6], 12. Jh.); in diesen wurde auch der Text gern mit goldenen und silbernen Zeichen geschrieben¹¹. Der in der europäischen Sakralmalerei des Mittelalters so bedeutende Goldgrund spielt jedoch in der buddhistischen Malerei überhaupt keine Rolle, sondern überraschenderweise nur in der neuzeitlichen profanen Malerei dekorativen Typs (siehe Kapitel III).

Die Ausstattung des Tempelraums besteht in einem Podest für die Statuen, einem Baldachin über ihnen, Wandgemälden, Bannern, reicher Bemalung oder Inkrustation der Architekturglieder¹² – und überall wird neben den Farben auch vom Gold ein bald maßvoller, bald verschwenderischer Gebrauch gemacht. Ebenso sind die meisten Kultgeräte vergoldet; normalerweise bestehen sie aus Bronze, rein goldene begegnen kaum. All dies schließt sich im Gesamtbild des Kultraums mit den bunten, doch ruhig-harmonischen Farben der Statuen, der Gemälde, der Architekturbemalung und im Dämmerlicht der fast fensterlosen Hallen zu einem dichten Gewebe von geheimnisvollem Glanz zusammen. Am Außenbau wird goldener Schmuck nur mit Zurückhaltung angebracht, namentlich in Form von vergoldeten Bronzebeschlägen an Türen und an Balken- und Sparrenköpfen. Häufig trägt ein Tempelgebäude jedoch eine vergoldete Bekrönung; zum Beispiel ist die «Traumhalle» (Yumedono) des Hôryûji (8. Jh.) von einem lichtumstrahlten buddhistischen Kleinod (*cintâmani*)¹³ oder die «Phönihxalle» (Hôôdô, 1053) des Byôdôin zu Uji

11. Mandala: *PJA* I 6; R. T. Paine/A. Soper: *The Art and Architecture of Japan*, Harmondsworth 1955, Pl. 31; Kat. d. Ausstellung altjapanischer Kunst, Berlin 1939, Nr. 38; *BKOA* 99, 100. – Chûsonji-Sûtra-Titelbilder: vollständig reproduziert in *Chûsonji Taikyô*, Tôkyô 1941, Bd. 3; vgl. *BKOA* 135; farbige Wiedergabe: Kenji Toda, *Japanese Scroll Painting*, Chicago 1935, pl. II. – Dem gleichen Chûsonji gehört eine Serie von Pagodenbildern, auf denen die Linien der minutiösen Zeichnung ganz und gar aus winzigen goldenen Schriftzeichen eines Sûtra-Textes zusammengesetzt sind (*Chûsonji Taikyô* Bd. 2): dem heiligen Mal und dem heiligen Wort gebührt die heilig-kostbare Farbe.

12. *BKOA* Abb. 28, 38. 13. *BKOA* Textabb. 8; vgl. Taf. 5.

[7] von zwei Phönixfiguren¹⁴ überragt. Anderswo kommen fischschwanzähnliche vergoldete Akroterien an den Firstenden vor¹⁵. Auch die hohen Bronzebekrönungen der Pagoden mit ihren neun Ringen werden ursprünglich in den meisten Fällen vergoldet gewesen sein.

Fürstliche Prachtentfaltung zeigen zwei Bauwerke, die außen wie innen auf einem Lacküberzug mit Blattgold belegt waren : die Konjiki-dô («Goldfarbige Halle» [8]) im Chûsonji (frühes 12. Jh.)¹⁶, die Grabkapelle eines Zweiges des Fujiwara-Hauses, die außerdem ein aufs reichste mit Perlmutt inkrustiertes Gebälk hat und wegen ihrer wetterempfindlichen Vergoldung schon im Mittelalter in einen schlichten Schutzbau eingeschlossen werden mußte – und der Kinkaku («Goldpavillon» [9]), der Alterssitz des Ashikaga-Shôguns Yoshimitsu (erbaut 1397/98) in Kyôto¹⁷; hier war nur das oberste Geschoß vergoldet, in dessen kleinem Raum Yoshimitsu, der Zen-Anhänger, meditiert haben soll. Weder diese beiden Bauten aber, noch die zahllosen anderen reichgeschmückten Heiligtümer bezeugen etwa in erster Linie weltliche Prunksucht – dies läßt sich eher von den überladenen, eigentlich unjapanischen Mausoleen der Tokugawa-Fürsten in Nikkô (17. Jh.) sagen –, sondern sie widmen das Kostbarste einem heiligen Zweck, machen es zur Weihgabe und zum Symbol.

Bei aller buddhistischen Kunst ist zwischen zwei Erscheinungsweisen und Bedeutungen des Goldes zu unterscheiden : zwischen dem Gold als heiligem Schmuck und als Symbolfarbe des im Buddha personifizierten Absoluten. In seiner ersten Funktion ist das Gold ein Bestandteil des *shôgon* [10]¹⁸, das heißt der sakralen Prachtfülle, die als Weihgabe (*kuyô*

14. BKOA Abb. 4.

15. Tetsurô Yoshida: *Japanische Architektur*, Tübingen 1952, Abb. 101. – In der Profanarchitektur sind besonders berühmt die beiden riesigen Delphine auf dem Hauptturm des Schlosses in Nagoya (Holzschuppen mit echtem Gold überzogen).

16. Abb. des Inneren : Yoshida, a.a.O., 124; Paine/Soper, a.a.O., 143; Chûsonji Taikyô Bd. 1. (Erhalten, aber Vergoldung des Äußeren großenteils verschwunden.)

17. Paine/Soper, a.a.O., 162. (Vor einigen Jahren durch Brandstiftung vernichtet ; genau wiederhergestellt.)

18. Hierüber ausführlich : BKOA S. 189–191 ; über das buddhistische Kunstwerk als Weihgabe : S. 198 ff.

[11], sanskr. pûjâ) dem Heiligen dargebracht wird und die außer in künstlerischem Schmuck auch in Musik, Tanz, Blumen, Weihrauch und vielem anderem bestehen kann; das Gold spielt hier seine Rolle vornehmlich wegen seiner Kostbarkeit, seiner Schönheit und seines prächtigen Leuchtens, zugleich aber weil es einen Abglanz zu geben vermag von der überirdischen, visionär erschauten Herrlichkeit des «Buddha-reichs», dessen irdisches Abbild der Tempel ist. *Shôgon* können jedoch auch geistige und geistliche Gaben sein – religiöse und moralische Tugenden aller Art –, mit denen der Fromme, indem er sich selbst und damit zugleich die Welt im Geiste des Buddha «schmückt», einen Beitrag zur Erlösung leistet. Dennoch ist all dies nach strenger buddhistischer Auffassung «leer» und kann nur als etwas Vorläufiges und Uneigentliches gelten; die höchste Erkenntnis hat auch diese Stufe zu überwinden und hinter aller noch so heilig-prächtigen Erscheinungsfülle das Absolute, den Buddha in seinem wahren Seinsstande (*dharma-kâya*, japanisch *hossin* [12]), das heißt in seiner letzten Entrücktheit und Leere zu begreifen. In dieser Form entzieht er sich zwar jeder Anschauung und Darstellung, aber als «Vergeltungsleib» (*sambhogakâya*, *hôshin* [13]) kann er der geistigen Schau, als «Anpassungsleib» (*nirmânakâya*, *ôjin* [14]) auch dem leiblichen Auge in irdisch-historischer Existenz sich zeigen – und dann trägt sein Leib die Goldfarbe als Wesensmerkmal, das sein eigentliches Sein symbolisiert; in Analogie dazu wird sie auch dem *dharma-kâya* trotz dessen prinzipieller Unanschaubarkeit zugeschrieben. In dieser zweiten Funktion, die das Gold in der buddhistischen Kunst besitzt, erscheint es ganz schlicht in seinem An-und-für-sich, als Flächenfarbe am Buddha-leib, und hier gilt nicht seine blendende Pracht, sein ornamental Reiz, sondern sein stiller, ewig unveränderter Glanz. Das Gold tritt als «wahre», unwandelbare Farbe jenseits aller Farben der Buntheit und Veränderlichkeit der sich wandelnden, scheinhaften und leidvollen Erscheinungswelt gegenüber oder liegt ihr vielmehr als eigentliche, transzendent Seinsfarbe zu Grunde, schließt alle Farben in der Fülle seines Glanzes ein und hebt sie zugleich in seiner umfassenden Einheit

auf¹⁹. So stehen Gold und Farbe in der buddhistischen Lehre – und entsprechend in der buddhistischen Kunst – in einem dialektischen Verhältnis zueinander.

«Farbe» (*iro*; *shiki* oder *shoku* = chinesisch *sé* [15])²⁰ bedeutet im Chinesischen und Japanischen auch Aussehen, Erscheinung, Schönheit, und hat davon abgeleitet auch eine erotische Bedeutung gewonnen (japanisch *iro wo konomu*: sexuelle Freuden schätzen; *iro-ke*: sinnliche Liebe; *iro wo uru*: seine Liebe verkaufen; *shiki-yoku*: sexuelles Begehr; *dan-shoku*: Päderastie); bekannt sind die mit dem Wort *kōshoku* (= *iro wo konomu*) beginnenden Romantitel Ihara Saikaku's (1642–1693). In der chinesisch-japanischen buddhistischen Terminologie steht «Farbe» (*shiki*) für sanskrit *rūpa*: «Form» im Sinne des Phänomenon mit seiner Vergänglichkeit und Vorläufigkeit²¹ und bildet den Gegenbegriff zur «Leere» (*kū*, sanskr. *sūnya*)²². *Shiki-kai* [16] entspricht *rūpa-dhātu* (Welt der Form), *mu-shiki-kai* [17]: a-*rūpa-dhātu* (Welt ohne Form); beiden steht *yoku-kai* [18] = *kāma-dhātu* (Welt des Begehrens) gegenüber – woran man sieht, daß *shiki* in buddhistischem Sinne einen weiteren Begriffsumfang hat als bloß die Welt der Sinneswahrnehmung und Sinnlichkeit, denn auch die bereits zu höherer Geistigkeit geläuterte «Formwelt» gehört noch zur Phänomenwelt in diesem Sinne. Entsprechend wird beim Buddha nicht etwa nur der irdisch manifestierte «Anpassungsleib» (*nirmānakāya*), sondern auch der visionär sich offenbrende «Vergeltungsleib» (*sambhogakāya*) als «Farb-Leib» (*shiki-shin* [19], *rūpakāya*) bezeichnet²³. Beide sind noch anschaulich – für das körperliche oder das geistige

19. Ein verwandtes buddhistisches Symbol für die unwandel- und unzerstörbare absolute Wahrheit ist der Diamant (sanskr. *vajra*, jap. *kongō*); sein chinesisch-japanischer Name ist nicht zufällig zusammengefügt aus den Schriftzeichen für «Gold» und «hart, dauerhaft». Vgl. *BKOA* S. 173.

20. Zu all diesen Begriffen vgl. Soothill/Hodous: *Dictionary of Chinese Buddhist Terms*, London 1937, sowie die japanischen buddhologischen Lexica.

21. In diesem Sinne ist das Wort *iro* am Anfang des bekannten, ganz von buddhistischem Geist erfüllten Memorierverses für das japanische Silbenalphabet (*iro ha nihōhe to ...*) gemeint: «Farbenlust, so duftig bunt, sie verwelkt, verweht ...» (Lyrik des Ostens, München 1952, S. 434). – Mit *iro* bzw. *shiki* verwandt ist im buddhistischen Sprachgebrauch *some* bzw. *zen* (chin. *jan*): Färbung, Verfärbung, Befleckung; es entspricht *bonnō* (sanskr. *kleśa*): Versuchung, Leidenschaft, Illusion, Verblendung, daher Pein und Unglück, alles was die Erreichung des Nirvāna verhindert; Gegenbegriff zu *bodai* (sanskr. *bodhi*): Erleuchtung.

22. Nāma-rūpa wird mit *myō-shiki* (Name und Farbe) wiedergegeben. – Dies gehört zu den 12 *nidānas* (Kausalverknüpfungen in der Samsāra-Existenz). – Ein Parallelbegriff ist *koē* (sei, chinesisch *shéng*): Stimme, Ton; so kann der Zen-Meister Dōgen sagen, die Erleuchtung sei «eine Haltung außerhalb von Stimme und Farbe» (Heinrich Dumoulin, *Monumenta Nipponica*, Bd. 14, Nr. 3/4, 1958/59, 188).

23. Soll der *nirmānakāya* eigens bezeichnet werden, so heißt er *ke-(shiki-)shin* (*ke* = Wandlung, Metamorphose, Manifestation, Verkörperung).

Auge –, das heißt bloß fiktiv und unbeständig, während der ins Nirvâna, in die Leere entrückte, wahre, absolute Leib des Buddha (*dharma-kâya*) sich jeder Gestalt und Anschauung entzieht. Da nach der Mahâyâna-Lehre aber zwischen der Welt der Erscheinungen und dem Absoluten das Verhältnis der «Nicht-Zweiheit» besteht, so heißt es im *Prajñâ-pâramitâ-hṛdaya-sûtra* (*Hannya-haramitta-shin-gyô*): «Farbe [*rûpa*] ist nicht verschieden von Leerheit [*śûnyatâ*], Leerheit nicht von Farbe; Farbe ist gleich Leerheit, und Leerheit gleich Farbe (*shiki fu-i kû, kû fu-i shiki; shiki-soku ze-kû, kû-soku ze-shiki*)» [20]. In dem Zen-Buch vom Ochsen und seinem Hirten heißt es: «Er hat die Spur entdeckt. Nun versteht er, daß die Dinge, wie verschieden gestaltet auch, alle von dem einen Golde sind ...»²⁴. Dieses ist die «wahre Farbe» (*shin-shiki*) der Wahren So-heit (*shin-nyo* [21] = *bhûta-tathatâ*), es gehört zur «Form» der Leerheit, zur «gestaltlosen Gestalt» des *dharma-kâya*.

Hier seien einige Begriffe zusammengestellt, die diesen Sinn des Goldes illustrieren²⁵. *Kin-jin*: «goldener Mensch» = Buddha oder Buddhabild²⁶; vgl. *shin-kon-zô*: Buddhabild aus reinem Gold, auch: Leib des Buddha; dieser wird auch *shin-kin-zan* = Wahrer Goldberg genannt; *kin-sen* (chinesisch -*hsien*): goldener Ṭsi = Buddha; *kon-ku*: goldener Mund des Buddha, die Wahrheit seiner Lehre; *kon-ji*: Goldbezirk = buddhistisches Kloster; vgl. *ōgon-taku* = Goldbehäusung (*ōgon*: «gelbes Metall»), das heißt buddhistisches Kloster, nach der Legende von dem Jetavana-vihâra, der dem Buddha geschenkt wurde, nachdem für den Kauf der ganze Boden mit Gold bedeckt war; *kin-sui*: goldenes Wasser = Weisheit; *kin-zô*: goldenes Schatzhaus = absolute Buddhanatur aller Wesen; *kon-kotsu*: goldene Gebeine = Buddhareliquien [22].

Alles, was zum Buddha gehört, ist golden und wird auch in der Kunst vielfach so dargestellt: sein Lotussitz²⁷, seine Almossenschale, seine Symbole wie das Rad der Lehre, oft auch sein Gewand. Wie genau die Farb-Ikonographie in diesen Dingen ist, zeigt die in einer japanischen Quelle wohl des 13. Jahrhunderts (*Shichidaiji Nikki*) enthaltene Nachricht, daß in der (nicht mehr vorhandenen) Pagode des Gangôji in Nara Maitreya (Miroku) als Buddha in seinem «Reinen Lande» (*jôdo* [23]) im Gegen-

24. *Der Ochs und sein Hirte*, übers. von K. Tsujimura und H. Buchner, Pfullingen 1958, S. 17; vgl. S. 75, 103.

25. Nach Soothill/Hodous, a. a. O., 280 ff. – Die Aussprache des Zeichens für Gold schwankt zwischen *kin* und *kon*.

26. Oft in Legenden: ein goldener Mönch (hier: Kannon) erscheint der Mutter des Prinzen Shôtoku und geht durch ihren Mund in sie ein – eine japanische Variante der Unbefleckten Empfängnis, in Analogie zur Buddhalegende. Der Prinz gilt als Inkarnation des Bodhisattva Avalokiteśvara (Kannon), der ihm in Traum und Meditation als «goldener Mann» erscheint. (H. Bohner: *Shôtoku Taishi*, Tôkyô 1940, S. 55f., 277, 394 ff.)

27. Die goldene Lotusblüte ist auch ein kosmisches Symbol und in manchem mit der Himmelschen Rose bei Dante vergleichbar (s. *BKOA* 42 f. mit Anm. 28). – Viele buddhistische Symbole haben ihren Ursprung in der hinduistischen Mythologie; das Gold spielt in diesem Zusammenhang auch in Indien eine große Rolle.

satz zu den anderen drei Buddhas nicht golden, sondern in Farben dargestellt war: als Buddha der Zukunft ist er eigentlich noch Bodhisattva, hat also auf das «absolute» Gold noch keinen Anspruch²⁸.

Für die Aufbewahrung von Buddhareliquien wurde freilich am liebsten Glas oder Kristall verwendet, das als noch kostbarer und reiner galt als das Gold; die einander umschließenden Behältnisse für die Reliquien im Fundament der Hôryûji-Pagode bestehen, in der Reihenfolge von außen nach innen sich steigernd, aus vergoldeter Bronze, Silber, Gold, grünem Glas^{28a}.

In dem Goldglanz-Sûtra (japanisch Konkômyô-[saishôô-]kyô) heißt es im 4. Abschnitt des 2. Buches, der das Traumgesicht des Bodhisattva Ruciraketu erzählt²⁹: Des Buddha «Körperfarbe ist von goldenem Glanz (*kon-kô* [24]), rein und ohne Makel; sein Auge ist völlig rein wie ein blauer Bergkristall; ... die Sonne seines großen Mitgefühls und seiner Weisheit besiegt alle Finsternis; der Glanz der Buddhasonne leuchtet immerdar überallhin ... Seine verdienstlichen Eigenschaften ... erhellen wie die Sonnenstrahlen die Welt. ... Ein Netz von wunderbarem Bergkristall bestrahlt seinen goldenen Körper ... ; sein Körper, (wie) purpurnes³⁰ Gold, ist mit den mannigfaltigen, wunderbaren Schönheitszeichen ganz geschmückt.» In diesen Worten vermischen sich die verschie-

28. Naitô Tôichirô: *The Wall-Paintings of Hôryûji*, Baltimore 1943, S. 120. – Das Reich Maitreya's ist der Tuṣita-Himmel, dieser aber gehört noch zur «Welt des Begehrens» (kâmadhâtu, *yokukai*).

28a. Ausführliche Publikation mit genauen Abb.: *Hôryûji Gojû-no-tô Hihô no Chôsa*, ed. Hôryûji, Kyôto 1954. Vgl. *Asiatische Studien* 3, 1949, 151f. (in Einzelheiten auf Grund der zitierten Publikation zu korrigieren). Ein Satz von Reliquienbehältern aus Bronze, Silber, Gold, grünem Glas (der Pagode des Sôfukuji, Shiga-ken, entstammend) ist farbig reproduziert in dem Katalog der Ausstellung Nihon Kokuhô-ten/Exhibition of National Treasures of Japan, Nationalmuseum Tôkyô 1960.

29. *Suvarnaprabhâsottara-Sûtra*. Das Goldglanz-Sûtra, ein Sanskrittext des Mahâyâna-Buddhismus. 1. Bd.: I-tsing's chinesische Version, übers. von Johannes Nobel, Leiden 1958, S. 88f. Der chinesische Text ist, aus dem Taishô Tripitaka photokopiert, beigegeben. Über dieses Sûtra und die heilbringende Macht des Goldenen Lichtes und der Goldenen Trommel (deren Ton alle Welten von Sünde und Leiden befreit) sowie über die kultische Rolle, die dies heilige Buch im frühmittelalterlichen Japan als Mittel zur Sicherung des Staatswohls spielte, siehe M. W. de Visser: *Ancient Buddhism in Japan*, Leiden 1935, S. 14ff., 163ff., 431ff.

30. Nobel sagt «rotes»; *tzu* (jap. *shi*), Mathews Nr. 6954, gibt man wohl besser mit Purpur wieder: es ist eine numinose Farbe, im Chinesischen speziell für die kaiserliche Sphäre verwendet. – Das Gewand des Buddha auf Gemälden ist häufig purpur.

denen Sinnfunktionen des Goldes: der wundersame Schmuck als Ausfluß religiöser Tugend – im Text erscheint denn auch der Begriff *shôgon* (chinesisch *chuang-yen*) –; sodann die dem Körper des Buddha eigene, an ihm haftende absolute Wesensfarbe; und außerdem nun auch der strahlende, die ganze Welt erhellende und erleuchtende Glanz (*kô-myô* [25]). Die buddhistische «Scholastik» unterscheidet beim *kô-myô* zwischen dem «Farbenlicht» (*shiki-kô*)³¹, das vom Körper der Buddhas und Bodhisattvas ausstrahlt (auch *shin-kô* [26] = Körperlicht), also etwas relativ Äußerliches ist – und dem «Herzlicht» (*shin-kô* [27]), das den Glanz der Weisheit des absoluten Geistes (*chi-e* [28], sanskr. *jñâna-prajñâ*) bedeutet, also das eigentliche, «innere» Sein des Buddha symbolisiert. In seiner wahrnehmbaren Erscheinung kann das «Farbenlicht» – entweder eine vielfarbige Aura oder ebenfalls Gold – nun ein «Dauerlicht» sein (*jô-kô* [29]), das dem Buddha ständig eigen ist und anhaftet, oder ein «Emanationslicht» (*hô-kô* [30]), das er bei bestimmten Gelegenheiten (Geburt, Erleuchtung, Predigt usw.) nach Belieben aussendet³². Das Gold des Buddha ist also von zweierlei Art: es gehört einerseits als Eigenschaft, als Wesensmerkmal zu ihm und ist seinem Leibe seinsthaft verbunden; andererseits strahlt es aus ihm hervor, macht dieses Sein, diese numinose Macht manifest und richtet sie gnadenwirkend nach außen. Dieses Strahlungsgold nun erscheint am Nimbus, der ja auch in der künstlerischen Gestaltung aus dem still und ruhig glänzenden Körpergold des Buddha allseitig strahlend, oft flammengleich lodernd hervorbricht und das Buddhawesen nicht in seinem in sich beschlossenen Sein, sondern in seiner Aktivität symbolisiert. Dabei bleibt wiederum der innere, Kopf und

31. Bei diesem Begriff ist zu beachten, daß *shiki* hier eine andere «Farbe» meint als die der phänomenalen Welt: er steht hier für *myô-shiki*, die wunderhafte, numinose Form- und Farbenfülle des *sambhogakâya* eines Buddha und seines Reiches. So ist die «Farbe» gestuft in eine empirisch-vergängliche und in eine überempirisch-visionäre Erscheinungsweise; am Kolorit buddhistischer Gemälde lässt sich diese Stufung deutlich erkennen (vgl. *BKOA* S. 153).

32. Mochizuki, *Bukkyô Daijiten* II 1087 f. s.v. *kômyô*; vgl. Siegfried Behrsing: «Der Heiligschein in Ostasien», *ZDMG* 103/1, N.F. 28, 1953, bes. S. 158. – Die Lehre von den Lichtstrahlen, die vom Körper eines Buddha ausgehen, gibt ausführlich das *Mahâ-prajñâ-pâramitâ-sâstra*, übers. von Etienne Lamotte, Louvain 1944/1949, Bd. 1, S. 437 ff.

Körper umfangende Kreisnimbus – der Kreis ist ein beliebtes Symbol des absolut-vollkommenen Seins – als «Dauerlicht» noch auf Leib und Wesen, auf das «Herz» und die «vollkommen runde» Weisheit des Buddha bezogen, während erst der äußere Nimbus, auf- und ausstrahlend, seinen Schein auf die Welt richtet. Dieser macht mit seinem Glanz die mystischen Herrlichkeiten des Buddhareichs manifest, deren Widerschein andererseits die *shôgon*-Pracht des Heiligtums ist, welche als kostbare Weihgabe sich gleichsam zu ihrer Quelle, dem Buddha und seiner strahlenden Gnadenfülle, zurückwendet. So beruhen alle Bedeutungen und Erscheinungsformen des Goldes trotz ihrer Differenzierung letztlich auf einem einheitlichen Grunde und erweisen sich als genaue Veranschaulichung religiöser Erfahrung und ontologischen Symboldenkens.

In der künstlerischen Erscheinung und Wirkung differenziert das Gold sich trotz seiner wesenhaften Einheit, Gleichheit und Absolutheit ebenfalls : in das *reiche* Gold mit seinem vielfältigen, prächtigen, nach außen strahlenden Glanz von starkem Schmuckwert – und in das *schlichte* Gold, das gerade durch seine vollkommene Einfachheit wirkt, ohne eigentlich wirken zu wollen, das wie der Buddha und die absolute Wahrheit in sich beschlossen ruht, aber von höchstem Seinsrang und höchster Sinnfülle ist. So finden wir innerhalb der Gold-Bedeutungen eine Stufung nach Wesenskategorien und Seinsweisen, und es ist für den Buddhismus überaus bezeichnend, daß gerade das Schlichteste das Höchste und Kostbarste und daß alles klangvoll und prächtig Wirkende nur ein jenem Kern, der Stille des wahren Seins entspringender, doch eben abgeleiteter Ausfluß ist. Diese Stufung zeigt sich, besonders in der Malerei, sogar an der Buddhagestalt selber : der Körper ist schlicht goldfarben, technisch mit der relativ matten Goldmalerei (*kindei*) oder auch nur mit warmem Gelb ausgeführt ; der Kreis- und Strahlennimbus wirkt heller, da er meist aus dem stärker glänzenden Schnittgold (*kirikane*) besteht ; und auch der *shôgon*-Schmuck fehlt nicht, da das Gewand, obwohl eine schlichte Kutte, vielfach – wenngleich durchaus nicht immer – auf farbigem Grunde ein reiches und feines Goldornament in *kindei*- oder *kirikane*-

Technik (oder in beiden) aufweist. Daß der Buddha überhaupt solchen Schmuck trägt, erklärt sich daraus, daß jeder dem Blick oder der Schau erreichbare Buddha nur als nirmânakâya oder sambhogakâya, nicht aber als (unanschaulicher) dharmakâya erscheint und schon dadurch in die Welt der visionären *shôgon*-Pracht eintritt, ihr seine numinose Schönheit offenbart und für sie seinen Wesensglanz aus sich entläßt. Bei den – für das Nirvâna gereiften, aber noch nicht in es eingegangenen – Bodhisattvas überwiegt neben dem numinosen Strahlungsgold ihrer Nimben das Schmuckgold, in Verbindung mit überwirklich-juwelenhaften Symbolfarben; und eine feinere Analyse würde zeigen, daß das Gold im Körper- und Gewandschmuck der – zwar übermenschlichen, doch noch dem Samsâra-Kreislauf unterworfenen – Devas, ebenso wie deren Farben, wiederum einen anderen, einen mehr «weltlichen», handgreiflicheren Charakter hat als das der Bodhisattvas.

In der buddhistischen Kunst, besonders in der Malerei, wirkt das Gold einerseits als Steigerung und Überhöhung der ohnehin schon wunderhaften und symbolhaltigen Farben ins Überwirklich-Visionäre, andererseits als Transfiguration der welthaften Buntheit in die ganz andere Seinsweise des Absoluten. Da dieses, im Gold repräsentiert, nach der Mahâ-yâna-Lehre zur Farbenwelt der Phänomene im Verhältnis der Nicht-Zweiheit steht, ist das Gold den Farben zugleich transzendent und immanent; sie haben also alle an ihm teil, ohne doch mit ihm identisch zu sein. Daher werden sie stark vergeistigt und trotz aller bezaubernden Wirkungsmacht ihrer vielfarbigen Schönheit doch in die Einfalt der «Leere», in die einfarbige Über- und Allfarbe des Goldes vernichtet. Buddhastatuen verlieren durch ihre mattschimmernde Vergoldung auch viel von ihrem wirklichkeitsverhafteten Volumen, werden dem dimensionalen Raum enthoben und erscheinen schwerelos, fast transparent und wie aufgelöst in den schwebenden Glanz ihres Goldes. Das Gold vollzieht seltsamerweise eine Abstrahierung der farbhaften Erscheinung ins Absolute und zugleich eine Steigerung des dekorativen Schönheitswerts, und eben diese dialektische Paradoxie ist das bezeich-

nend Buddhistische, ja allgemein Ostasiatische an diesem fundamentalen Phänomen buddhistischer Kunst, das ohne Kenntnis der zugrundeliegenden Metaphysik und Symbolik nicht sinngemäß zu verstehen ist und den religiösen Sinngehalt bis in alle Einzelheiten genau in die Sprache der bildhaften Anschauung übersetzt.

II. KUNSTGEWERBE

Es kann sich hier natürlich nicht darum handeln, die zahlreichen Anwendungsweisen und Techniken des Goldes in den Bereichen der Gerätkunst Japans um ihrer selbst willen vollständig und informatorisch zu beschreiben, sondern sie sollen nur insoweit ins Auge gefaßt werden, als sie den Reichtum, die Variationsbreite der Gestaltungsmöglichkeiten zeigen und die spezifische Auffassung der Japaner von Wesen und Eigenart des Goldes bekunden³³.

In der *Metallkunst* spielt das Gold überraschenderweise eine geringe Rolle. Rein goldene Gegenstände kommen kaum vor, vielmehr beschränkt man sich auf die Vergoldung von Bronzegeräten und auf den Schmuck von Objekten aus Holz, Lack, Bronze und Eisen. Die meisten buddhistischen Kultgeräte³⁴ des frühen bis späten Mittelalters – Reliquiare, Weihrauchgefäß, Blumenvasen, Wasserflaschen, Metallbanner, Klangplatten, Kultsymbole (vajra; Rad der Lehre; usw.) – tragen eine Oberflächenvergoldung auf Kupfer oder Bronze, manche anderen, zum Beispiel Tabernakel oder Sûtrakästen, vergoldete Bronzebeschläge auf lacküberzogenem Holz. Mit all dem fügen sie sich in die vielformige und reichfarbige Ausstattung der Tempel harmonisch ein, fesseln aber nicht durch strahlenden Glanz oder gar funkeln Edelsteinpracht das Auge,

33. Für die Technik der Goldbehandlung auf den verschiedenen Gebieten des Kunstgewerbes verweise ich generell auf Martin Feddersen: *Japanisches Kunstgewerbe*, Braunschweig 1960, und zum Vergleich auf sein *Chinesisches Kunstgewerbe*, Braunschweig 1955 (2. Aufl.); beide mit ausführlicher Bibliographie. – Vieles ist auch in Bd. 4 und 5 des *PJA* erwähnt. Wichtiges Abbildungsmaterial bei O. Kümmel/E. Grosse: *Ostasiatisches Gerät*, Berlin 1925.

34. *BKOA* S. 166ff.; Abb. 150ff.; Abb. auch *PJA* IV und O. Kümmel/E. Grosse, a.a.O., 17ff.

sondern begnügen sich im Dämmerlicht der Tempelhallen mit einem milden, den Kultbildern verwandten Schimmer.

Die weltliche Metallkunst kennt eigentlich nur ein bedeutendes Anwendungsgebiet für den Goldschmuck : die Schwertzieraten³⁵. Hier handelt es sich gewöhnlich nicht um großflächigen Auftrag einer Vergoldung, sondern um eine minutiöse, technisch virtuose Kleinkunst, die freilich trotzdem oft eine innere Monumentalität erreicht. Neben den gern vollständig vergoldeten kleineren Schmuckstücken am Schwertgriff selbst (*fuchi*, *kashira*, *menuki*) und den beiden Beigaben des Schwertes : dem Messer (*kogatana*, mit seinem Griff, dem *kozuka*) und der Schwertnadel (*kōgai*) sind es vor allem die Stichblätter (*tsuba* [31]), die dem Metallkünstler einen zwar begrenzten, doch gerade deshalb seine Phantasie und sein Können herausfordernden Spielraum boten. Zwischen den Extremen fast völliger Dekorlosigkeit und überreichen, in der Spätzeit dem virtuosen Prunk verfallenden und die verschiedensten Techniken kombinierenden Schmucks erstreckt sich eine vielstufige Skala ; die besten Stücke, soweit sie überhaupt das Gold verwenden – namentlich seit dem 17. Jahrhundert –, begnügen sich mit feinem, geistvoll gezügeltem Dekor und häufig mit nur einer der verfügbaren Techniken : der Plattierung, Tauschierung oder Reliefbehandlung, so daß die Oberfläche der Bronze oder des Eisens in ihrer Eigenart noch voll zur Geltung kommt. Diese Oberfläche ist in den meisten Fällen dunkel, stumpf, manchmal rauh, und soll dadurch – im Verein mit der schlicht-monumentalen Formung des ganzen Stücks – der ritterlichen Kraft und Aufrichtigkeit im Sinne des *bushidō* Ausdruck geben ; dessen allmähliche Aushöhlung spiegelt sich dann in der zunehmend spielerischen Übersteigerung des Dekors aufs deutlichste wider. Auf dem matt-dunklen Grund wirkt gerade durch den Gegensatz das blanke, doch warme Gold um so reizvoller. Dieser vornehme Kontrast ist etwas charakteristisch Japanisches ; ebenso bezeichnend ist eine beliebte Variante, nämlich Golddekor

35. Feddersen, a. a. O., S. 120 ff. (mit Bibliogr.) ; die Einzelheiten der Techniken und Dekorverfahren können hier nicht referiert werden.

auf der *shakudô* [32] genannten Legierung aus Kupfer, Gold und Silber, die blauschwarz oder violettbraun patiniert und mit dem Gold einen den Japanern überaus sympathischen Farbklang ergibt. Dunkles Violett und warmes Gold oder Goldgelb gehören überhaupt zu ihren Lieblingsfarben.

Auch in der *Textilkunst* werden Violett und Gold gern kombiniert; typisch ist auf diesem Gebiet jedoch die innige Verflechtung des Goldes mit einer reichen Farbenvielfalt, namentlich in Form von Brokatgeweben und Stickereien – bei buddhistischen Kultgewändern (besonders den *kesa* [33]) seit dem frühen Mittelalter, bei weltlichen Gewändern vor allem seit dem 16. Jahrhundert. Sie machen vom Gold oft verschwenderischen Gebrauch, doch ist es meist so harmonisch in das Ganze eingebettet, daß es – wie in der buddhistischen Malerei – eine aus der Fülle des kostbaren Farbenspiels organisch herauswachsende Steigerung und Überhöhung, nicht aber einen Kontrast bewirkt. Neben dieser Verflechtung in den Gesamtdekor kommt gelegentlich dennoch eine einfache, ja monumentale Kontrastwirkung vor, etwa wenn (Abb. 10) ein Gewand zur Hälfte rot, zur Hälfte golden ist und auf diesen großen Flächen feine Schriftzeichen in umgekehrter Anordnung trägt: rote auf dem Gold, goldene auf dem Rot. Solche Verbindung von reicher Pracht und feiner Eleganz ist vor allem für die Gewänder des Nô-Spiels bezeichnend. War dieses Stück in einer überaus virtuosen reinen Webtechnik ausgeführt, sind andere mit Goldmotiven bestickt, so wird das Gold auch vielfach «aufgedruckt» (*surihaku*, auch *inkin*; in Kombination mit Stickerei: *nuihaku* [34]): das heißt, auf eine mit Leim ausgeführte Vorzeichnung wird Blattgold aufgelegt und nach dem Antrocknen, soweit überflüssig, abgebürstet – eine seit der Fujiwara-Zeit, namentlich aber seit der Momoyama-Zeit beliebte Technik, die je nach Bedarf ein feines Linienornament oder auch eine größere Flächendeckung gestattet und relativ einfach zu handhaben ist³⁶.

36. Farabbildung: Feddersen, a.a.O., Taf. VI. Vgl. *PJA* V, Fig. 33: Beispiel für reinen *surihaku*-Dekor; Farbtaf. 19: Spuren von *surihaku* neben Goldstickerei erkennbar, also Beispiel für *nui-haku*. Im übrigen vgl. die Tafeln und Erläuterungen in *PJA* V.

Eine äußerlich unscheinbare, doch ästhetisch überaus wirksame Verwendung fanden goldverzierte Textilien, besonders Goldbrokat, in der Montierung von Bilderrollen, vorzugsweise von *kakemono*. Am wichtigsten sind hier die beiden schmalen Querstreifen unmittelbar über und unter dem eigentlichen Gemälde, die *ichimonji* ([35]; so genannt wegen ihrer Ähnlichkeit mit dem Zahlzeichen 1), die mit Vorliebe, wenngleich keineswegs immer, aus einem fein gemusterten Goldbrokat bestehen und entweder reichfarbigen Bildern, wie etwa den buddhistischen Kultgemälden, einen gesteigerten Glanz verleihen oder der Monochromie von Tuschgemälden einen aparten, doch zurückhaltenden Kontrastakzent aufsetzen³⁷. Der strengste Geschmack der im Geiste Rikyû's (1522–1591) wirkenden Teemeister freilich lehnte auch diese bescheidene Prachtentfaltung ab und bevorzugte ernste, ruhige, nüchterne Rahmungen bloß aus brauner, grauer oder anderer mattfarbiger Seide oder aus Papier. Anderswo ließ der Teekult jedoch einen ganz leichten Goldschmuck zu: bei den alten Brokatstoffen, die als Hüllen für die keramischen Geräte (Teebüchsen und -schalen vor allem) dienten und zu deren rustikalem, herbem Charakter in einen ähnlichen Gegensatz traten wie etwa der Goldschmuck der *tsuba* zum Bronze- oder Eisenmaterial. Gerade diese feinen, oft unscheinbaren Wirkungen des Goldes sind für den japanischen Geschmack noch bezeichnender als die auffälligere, doch stets harmonische Prachtentfaltung der Sakral- und Hofkunst.

Die *Keramik* kennt Golddekor nur in relativ geringem Umfang und erst in der Spätzeit, etwa seit dem 17. Jahrhundert, als ein höfischer oder großbürgerlicher üppiger Reichtum die japanischen Künste weithin be-

37. Auf eine genaue Beschreibung der Montierungen, ihrer intrikaten Regeln und ihrer Entwicklung wird hier nicht nur der Kürze halber verzichtet, sondern auch weil wir über alle diese technisch-ästhetischen Fragen die erschöpfende Darstellung von R. H. van Gulik besitzen: *Chinese Pictorial Art as Viewed by the Connoisseur*, Roma 1958. – Leider wird die Umrahmung chinesischer und japanischer Bilder in Abbildungen meist weggelassen (einige bei van Gulik, Abb. 98, 109, 110; ferner viele schematische Zeichnungen); die japanischen Montierungen sind im allgemeinen reicher, schwerer, farbiger und machen mehr Gebrauch vom Gold als die chinesischen, besonders jüngerer Zeit.

stimmte. Nicht ohne chinesische Vorbilder³⁸ kombinierte man polychrome Schmelzmalerei mit Gold, wie wir es vor allem in der Satsuma-Töpferei, auf Kakiemon-, Imari- und einigen anderen Porzellanen finden³⁹. Ganz sinngemäß heißt dieser vielfarbige Dekorstil *nishiki-de* (Brokatstil) und bei Goldverwendung *kinran-de* (Goldbrokatstil [36]). Große Meister wie Ninsei († 1660 oder 1666) haben wundervolle, bisweilen der zeitgenössischen dekorativen Malerei nah verwandte Stücke geschaffen, auf denen sich das Gold den Farben in wahrhaft brokatartiger Wärme, Fülle und edler Pracht gesellt, ohne jemals überladen zu wirken⁴⁰. Derselbe Ninsei aber schuf Stücke für die Teezeremonie, die in ihrer fast groben, urtümlichen und rustikalen Simplizität den Gegenpol zu allem vornehmen Schönheitsglanz des Goldes bilden. Jene beiden ästhetischen Grundhaltungen der japanischen Kunst treten sich hier, wie auch sonst oft, in einer einzigen Persönlichkeit gegenüber, verbinden sich auch wohl in einzelnen ihrer Arbeiten zu einer Synthese⁴¹.

Die Teekeramik, die vom Golddekor keinen Gebrauch macht und bei der man nur metaphorisch von einem warmen Goldglanz im Braun und Gelb mancher besonders tiefer und tonreicher Seto-Glasuren sprechen könnte, hat nun trotzdem das Gold für einen einzigen, überraschenden Zweck zugelassen: für die Reparatur zerbrochener oder beschädigter Stücke, namentlich Teeschalen, die ja für den Teejünger durch ein solches «Schicksal» erhöhten Wert bekommen können. Statt eines normalen Kitts nahm man Lacksaft und streute in die oberste, an den Bruchstellen sichtbare Schicht Goldpulver ein, dessen matter Glanz nun in einen feinen Kontrast zu der so ganz andersartigen Töpferware tritt, ihr

38. Vgl. etwa die Ming-Kanne bei F. Koyama: *Keramik des Orients*, Würzburg/Wien 1959, Taf. 65, Text S. 122. In der älteren chinesischen Keramik begegnet Gold nur selten, z. B. auf Sung-Teeschalen (Farabb.: Koyama Taf. 27, Ting-yao).

39. Einige Abb.: PJA IV, Taf. 18, 22, 24, 27 (die drei letzten farbig).

40. Farabbildung einer für Ninsei typischen Teeurne (*chatsubo*): PJA IV, 17.

41. Zum Beispiel in der Teeschale Ninsei's, die in meiner *Einführung in die Kunst Ostasiens*, München 1960, S. 286 ff. besprochen ist; Farabbildung: s. Anm. 42.

einen aparten Akzent verleiht oder sie gleich Goldadern in einem uralten Gestein durchzieht⁴².

Auf dem Gebiet des *Lacks* liegt der eindeutige Höhepunkt der kunstgewerblichen Verwendung des Goldes. Nach der stark von China beeinflußten Frühphase – repräsentiert durch die Werke im Shôsôin (8. Jh.)⁴³ –, als neben einer Vielfalt anderer Techniken Goldmalerei und Goldeinlagen auf lacküberzogenen Geräten vorherrschten, hat sich seit der Fujiwara-Zeit (10.–12. Jh.) der Goldlack im strengen Sinne des Wortes zu der spezifisch japanischen, sogar von den Chinesen⁴⁴ bewunderten Technik entwickelt und seine klassische Höhe in der Ashikaga-Zeit (14.–16. Jh.) erreicht; in der Spätzeit (17.–19./20. Jh.) trat jedoch eine immer prunkvollere Überladung ein, besonders – wie auch bei den *tsuba* – durch hemmungslose, nicht selten in den Kitsch verfallende Häufung verschiedenster Materialien und Techniken⁴⁵. Bekanntlich liegt das Entscheidende der Goldlacktechnik darin, daß auf der obersten, völlig getrockneten Schicht des Lacküberzugs in die mit Lacksaft ausgeführte Dekor-

42. Farabbildung einer am Rand mit Goldlack reparierten Schale von Ninsei: Jirô Harada, *A Glimpse of Japanese Ideals*, Tôkyô 1937, Taf. 108. – W. B. Honey: *The Ceramic Art of China and other Countries of the Far East*, 4th ed., London 1954, S. 172 Anm.: «a remarkable instance of the Japanese ability to turn an accident into a source of aesthetic satisfaction. ... a web of gold lines which enhance rather than diminish [the] beauty [of a piece] and indeed transform it.»

43. Zu den im Shôsôin vertretenen Techniken vgl. Herberts, a. a. O. (s. Anm. 3); Jirô Harada: *English Catalogue of Treasures in the Imperial Repository Shôsôin*, Tôkyô 1932; ders.: «Ancient Japanese Lacquer in Japan», in: *A Glimpse usw.* (s. Anm. 42), S. 113 ff.; PJA V; Feddersen, a. a. O., S. 173 ff. Hervorragende Farabbildungen in dem neuen Werk: *Shôsôin Hômotsu* (Treasures of the Sh.), Tôkyô 1960 ff.; bisher Bd. I, dort s. Taf. 48–51, 62–64, ferner zahlreiche weitere Beispiele von Golddekor im T'ang-Stil.

44. Diese bevorzugten den geschnittenen (d. h. Relief-) Rotlack oder mit Perlmutteinlagen verzierten Schwarzlack, abgesehen von Sondertechniken wie dem Coromandellack; Abb. und technische Erläuterungen bei Herberts, a. a. O. (s. Anm. 3). Zum (relativ beschränkten) Golddekor vgl. Anm. 3.

45. Zur Technik und Geschichte: PJA V, mit guten, zum Teil farbigen Abbildungen; Feddersen, a. a. O.; Herberts, a. a. O. (hier bisher umfassendste und zum Teil mit Detailphotos illustrierte Übersicht über die Techniken und ihre Terminologie; die Tafeln verlagern das Gewicht zu sehr auf die späten und spätesten, nach japanischem Urteil bereits degenerierten Phasen, Ashikaga-Lacke fehlen fast völlig); ferner: U. A. Casal: «Japanese Art Lacquers», in: *Monumenta Nipponica* (Tôkyô) Bd. 15, Nr. 1/2, 1959/60, 1 ff., mit 42 vorzüglichen Abb. aus allen Perioden bis zum 18. Jahrhundert (Fortsetzung folgt).

zeichnung, solange sie noch feucht ist, feines Goldpulver, ergänzungsweise auch Silberpulver, bis zur Sättigung eingestreut wird – daher *maki-e* [37] = Streubild –, wobei nicht nur verschiedene Farbnuancen des Goldes verwendet werden (eine rötliche, gelbe, grünliche – letztere durch Mischung mit Silberpulver erzielt), sondern sich auch ein verschieden hohes Relief aufbauen lässt. Daher steht neben dem ganz in die Lackschicht eingesenkten, in einer Ebene mit ihr «herauspolierten» *togi-dashi* [38] und dem nur minimal über sie hervortretenden *hira-makie* [39], dem «Flach-Streubild», das *taka-makie* [40], das «Hoch-Streubild». (Dieses ist jedoch erst seit etwa 1400 voll entwickelt.) Zuletzt folgt stets eine Überfangschicht aus durchsichtigem Lack. Der Golddekor ist also keine bloß oberflächlich aufgetragene und daher leicht abzureibende Schicht, sondern er verbindet sich substantiell, ja geradezu körperlich mit dem ganzen Gerät; er ist in dessen «Haut» eingebettet, scheint aus ihr hervor und kann sich in mehreren Schichten allmählich aus ihr erheben (Abb. 9). Völlige Sättigung der obersten Lackschicht ergibt einen homogenen Goldgrund (*kinji*, *ikakeji*, *fundame* [41]), die Fläche kann aber auch durch lockere Streuung relativ groben Goldpulvers einen körnigen Charakter bekommen wie die Schale der japanischen Birne (daher *nashiji* [42] = Birnengrund, Abb. 9), und es können allerlei größere Goldflöckchen und -blättchen zur Bereicherung der Wirkung eingestreut oder eingelegt werden (*hirame* [43], *kirikane* u. a.)^{45a}. Durch einen verschiedenen Grad von Politur lässt sich auch ein vielfältiger Wechsel des Glanzes erzielen – von matten Flächenformen bis zu blanken, herausprühenden Goldfunken. Diese reicheren Effekte benutzte man namentlich, seit in der Ashikaga-Zeit aus dem bis dahin vorwiegend rein ornamentalen ein von der Malerei angeregter bildhafter Dekor geworden war, der eine gewisse stoffliche Charakteristik der dargestellten Objekte, eine räumliche Schichtung und Tiefendimension und sogar eine

^{45a.} Diese Verfahren dürften auf die überaus reiche Dekorierung des Schreibpapiers in der höfischen Kunst der Fujiwara-Zeit, also auf ein typisches Element des *yamatoe* zurückgehen; vgl. unten S. 104.

malerische Abschattung der Tonwerte (*maki-bokashi* [44]) durch Übergang von dichter zu lockerer Streuung des Pulvers erforderte. Die Tradition der japanischen Malerei des Mittelalters (*yamatoe*) mit ihrer starken Flächigkeit wirkte hierbei ebenso intensiv wie die in der Ashikaga-Zeit moderne, von China übernommene Tuschnmalerei der Sung-Zeit, die von den Lackmeistern nun sowohl eine energische kalligraphische Linienzeichnung wie eine weiche malerische Tönung verlangte. Und wie in beiden Malstilen ein dialektisches Verhältnis zwischen den – hier mehr silhouettenhaften, dort mehr malerisch modulierten – Gegenstandsformen und dem sie tragenden leeren Grund besteht, so auch in den Lackbildern, deren Goldzeichnung und -tönung zu dem schwarzen oder mattkörnigen Grund sich ebenso verhält wie in der Malerei die Tusche oder die flächige Farbe zum Weiß, Bläßgelb oder Silbergrau des Papiers oder der Seide⁴⁶.

Der sinnliche Augenreiz der Goldlacke ist überaus intensiv und wahrhaft bezaubernd, zeigt aber in den guten Zeiten stets eine vornehme Zurückhaltung; der kostbare Glanz wird durch «Lösung» der Politur (*tsuya-keshi* [45]) zu einem für das japanische Empfinden sehr bezeichnenden matten Schimmer gedämpft, wodurch er eine wundervolle Tiefe gewinnt, die freilich nur in dem ruhigen Dämmerlicht japanischer Räume recht zur Geltung kommt. In der gleichen Richtung liegt es, wenn neben dem Gold das Silber gern verwendet wird⁴⁷ – sei es als Pulver, sei es in Form von Einlagen des mattgrau schimmernden Metalls; gelegentlich erreicht man fast musikalische Wirkungen durch einen Übergang vom Dur des Goldes zum Moll des Silbers innerhalb des Dekors an einem und demselben Stück⁴⁸. Verwandt im Grau seiner Tönung ist das meist für großflächige Einlagen benutzte Blei oder Zinn, verschieden jedoch in seiner stumpfen, groben Oberfläche. Einen lebhaften Kon-

46. Ähnliche Kontrastwirkung zwischen Gold und Schwarz bei den viereckigen Tuschen-Stangen, die oft – nach chinesischem Muster – eine reliefierte oder eingravierte Goldverzierung oder Goldschrift tragen.

47. Die luftabschließende Überfangschicht aus Lack verhindert seine Schwärzung.

48. Vgl. meine *Einführung* (s. Anm. 41), S. 294f.

trast zu all dem bildet das stets beliebte Perlmutter mit seinem irisierenden Schimmer, der auch das Leuchten des Goldlacks noch mit hellem Klang übertönt. Durch eine raffiniert vereinfachte, fast monumentale Kombination von Schwarz, Gold, Perlmutter, Silber und Blei haben die großen Meister Kôetsu (1558–1637) und Kôrin (1658–1716) faszinierende Wirkungen hervorgebracht (Abb. 11)⁴⁹. Hier und bei den älteren Lackarbeiten der Ashikaga-Zeit liegen die unübertroffenen Höhepunkte dieser Kunst, eines nur den Japanern gelungenen handwerklichen Zauberspiels mit dem Golde.

III. PROFANE MALERIE DES MITTELALTERS UND DER NEUZEIT

Nach den beiden Gipfeln im buddhistischen Gesamtkunstwerk des Mittelalters und in den Lackarbeiten hat die Kunst des Goldes einen dritten in der weltlichen Malerei der Neuzeit, das heißt zwischen 1550 und 1800, erreicht. Doch um diese recht zu sehen, ist zuvor ein kurzer Blick zurück auf die profane Malerei des Mittelalters zu werfen⁵⁰.

Im *yamatoe* [46] des 11. bis 13. Jahrhunderts – und in der Weiterführung seiner Tradition bei der Tosa-Schule bis ins 19. – begegnet das Gold hauptsächlich in dreierlei Form: als sakrales Symbol, zur Darstellung

49. Abbildung des berühmten Kastens mit Irsteich und Bohlenbrücke (dem *Yatsuhashi*- oder *Kakitsubata*-Motiv aus dem «Ise-Monogatari») von Kôrin: W. Speiser, *Die Kunst Ostasiens*, Berlin 1956, Abb. 155; *PJA* V 50 (farbig, etwas zu stumpf in der Wirkung). – Von Kôrin (über seine Malerei s. unten), dem reichen Bürgersohn und Ästheten, wird erzählt, er habe bei einem Picknick Eßwaren in ein mit einer Goldzeichnung verziertes Hüllblatt des Bambusschößlings eingewickelt und dieses dann in einen Fluß geworfen – womit er ostentativ gegen die von der Tokugawa-Regierung erlassenen Luxusverbote verstieß. Diese ständig wiederholten (also offenbar wirkungslosen), gegen das immer reicher werdende Bürgertum gerichteten Verbote hinderten nicht eine steigende Prachtentfaltung; sie weisen uns darauf hin, daß die Frage nach dem Gold in der Kunst auch eine soziologische Seite hat, von der wirtschaftsgeschichtlichen abgesehen.

50. Die in China seit der T'ang-Zeit beliebte sogenannte Grün-Gold-Landschaftsmalerei (*chin-pi shan-shui*, jap. *kimpeki-sansui*) ist in Japan trotz vereinzelter Vorkommen in der späten Ashikaga-Zeit nicht heimisch geworden; Abb. eines Beispiels: O. Sirén, *Chinese Painting III*, London 1956, Taf. 274. Das bedeutendste japanische, im Stil völlig unchinesische Beispiel ist das Wandschirmpaar mit Berg- und Seelandschaft in den vier Jahreszeiten im Kongôji bei Ōsaka (16. Jh.; farbige Abb.: H. Minamoto, a.a.O., s. Anm. 10, Taf. 142).

goldener Objekte und zum Schmuck der Bilderrollen oder später dann der Bildbücher.

Erscheinen in den Bild-Erzählungen, den *emaki* [47], überweltliche Wesen buddhistischer Herkunft, so zeigen ihr Körper, ihr Nimbus, ihr Gewand und ihre Attribute die numinose Goldfarbe ebenso, wie es in der Kultmalerei üblich ist. Als Beispiele mögen dienen: der Buddha Amida und seine Begleiter im Taima-Mandara-Engi [48] und die wunder-tätige Almosenschale des Mönchs Myôren im Shigisan-Engi [49], die in der gemeinten Wirklichkeit schwerlich als golden vorzustellen ist. In der shintoistischen Sphäre begegnen etwa die vernichtenden Blitze des zum rächenden Gott gewordenen Ministers Sugawara Michizane im Kitano-Tenjin-Engi [50]⁵¹; diese sind in *kirikane* ausgeführt, wie manch-mal auch die Strahlen an Nimen.

Die Wiedergabe realer Objekte aus Gold oder mit Goldschmuck – Geräte wie Lackkästen, Gewandornamente und dergleichen – kommt in den Werken des *yamatoe* so häufig vor, daß wir keine Beispiele aufzu-zählen brauchen. Hier hat das Gold einen auf «Realismus» zielenden Darstellungswert und zudem, im Verein mit den oft prächtig-bunten oder vornehm-zarten Farben, die Funktion einer steigernden dekorati-ven Akzentuierung. Mindestens ebensoviel wird Silber verwendet; da-bei handelt es sich technisch, wie auch in der späteren Malerei und Gra-phik, nicht selten um Glimmerpulver (*kirara* [51], englisch mica), das sich nicht verfärbt. Eine bedeutende Rolle spielen Gold und Silber in den *emaki*-Bildern und auch sonst in *yamatoe*-Gemälden jedoch nicht.

In bemerkenswertem Umfang dagegen verwendete man im Mittelalter das Gold zur dekorativen Ausstattung von Buch- und Bilderrollen, gerade

51. Farabbildung: Taima Mandara Engi: *Nihon Emakimono Zenshû* (Japanese Scroll Paintings) XI (Tôkyô 1958), Farbtaf. 7; vgl. Yûzû Nembutsu Engi, 1414: Toda (s. Anm. 11), pl. XIX (derart reiche Goldmalerei wie in diesem Werk scheint jedoch ein Spätphänomen im *yamatoe* zu sein). – Shigisan Engi: *N. Emak. Zenshû* II (Tôkyô 1958), Farbtaf. 1; Akihisa Hasé und Dietrich Seckel: *Emaki*, Zürich 1959, Taf. 15/16 und 28; über Farbe und Gold im *emaki* siehe dort, S. 54f.; vgl. Gisela Armbruster, *Das Shigisan-Engi-Emaki*, Hamburg 1959, S. 57 ff. – Kitano Tenjin Engi: *N. Emak. Zenshû* VIII (Tôkyô 1959), Farbtaf. 5.

auch solcher des *yamatoe*. Nicht nur wurden sie mit Brokatstoffen montiert und bisweilen mit vergoldeten Metallbeschlägen versehen, sondern auch das Papier selbst bekam auf zartfarbigem Grund gern einen Dekor aus goldgemalten Ornamenten (mit Vorliebe Blumenmotiven) und aus unregelmäßig hingesprengelten Gold- und Silberblättchen, -flocken, -fäden und -pulver; darüber wurde dann der Text in zierlich perlender Kursivschrift, meist einem Gemisch von chinesischen Wort- und japanischen Silbenzeichen, geschrieben (Abb. 3)⁵². Besonders raffiniert ist dieser bezeichnend japanische, einem höchst delikaten höfischen Geschmack entspringende Schmuck im Genji-Monogatari-Emaki ([52]; 12. Jh.) und in den Rollen mit kalligraphisch geschriebenen Gedichtanthologien aus der Fujiwara-Zeit. Er unterscheidet sich künstlerisch in fundamentaler Weise von der – letztlich aus China stammenden – dekorativen Goldmalerei auf dunklem Grund, die wir bei der buddhistischen Kunst erwähnten: keine formal präzise durchgeführten Ornamente, sondern locker improvisierte, oft abstrakte Motive; keine regelmäßige Ordnung, sondern asymmetrische Streuung; keine flüssige, feierlich leuchtende Zeichnung, sondern ein knisterndes Spiel kühler, herber, doch höchst eleganter, in vielen zarten Nuancen metallisch schimmernder Schmuckpartikel. Dieser ungegenständliche Dekor dringt hie und da sogar in figürliche und landschaftliche Darstellungen ein, soweit diese ihrerseits schmückenden Charakter haben: das berühmteste Beispiel sind die Titelbilder (*mikaeshi-e*) der von der Fürstenfamilie Taira (Heike) 1164 dem Itsukushima-Shintoschrein (bei Hiroshima) gestifteten Sûtra-

52. Genaue Beschreibung (mit japanischer Terminologie) bei Kenji Toda (s. Anm. 11), S. 34 ff. Abb.: Moriya (s. Anm. 10), Taf. 3; Yukio Yashiro/Peter C. Swann: *Japanische Kunst*, München/Zürich 1958, Taf. 96 (farbig). – Vollständige Reproduktion der Textpartien des Genji Monogatari Emaki: *N. Emak. Zenshû I* (Tôkyô 1958), Taf. 43–64, vgl. Farbtaf. 1. – Farbige Abb. von Gedichttexten: Zs. *Bijutsu Kenkyû* (Tôkyô), Nr. 193, July 1957, Taf. I; *Shodô Zenshû*, Bd. 12, 2. Aufl., Tôkyô 1956, Taf. 1–3; Bd. 13 (1955), Taf. 1; Bd. 14 (1956), Taf. 1 (in diesem Band das berühmte «Nishi-Honganji-bon Sanjûroku-nin-shû» auch in vielen nicht-farbigen Abb.). – In der späteren Buchausstattung des 16. bis 19. Jahrhunderts wird dies Dekorverfahren fortgesetzt, besonders auf Vorsatz- und Umschlagpapieren – zum Teil bis in die Gegenwart.



Liegender junger Mann. Wohl Teil eines
Wandschirms. Frühes 17. Jahrhundert;
Tusche und Farben auf Goldgrund; 52×
30,5 cm. Sammlung Emil Preetorius,
München. (Mit freundlicher Genehmigung
des Museums für Völkerkunde, München.)
Klischee und Druck: F. Bruckmann K.G.,
München.

Die Farbtafel ist der großherzigen Spende
eines Gönners zu danken.

rollen (Heike-Nôkyô [53])⁵³; diese bilden überhaupt den Höhepunkt der aristokratischen Buchillumination des alten Japan, sind von schimmernder, juwelenhafter Kostbarkeit, bleiben aber dank dem ungemeinen ästhetischen Feingefühl der Fujiwara-Kultur stets innerhalb der Grenzen vornehmsten Geschmacks.

Die im alten *yamatoe so* bedeutende Schmuckfunktion des Goldes setzt sich in gesteigertem Maße fort in den *Nara-ebon* [54]⁵⁴, den – heute würde man sagen – bibliophil ausgestatteten, für vornehme und zum Teil wohl auch bürgerliche Kreise bestimmten, mit bunten Miniaturen geschmückten Geschichtenbüchern von unterschiedlicher Qualität, die im 16. und 17. Jahrhundert die *Emaki*-Kunst unmittelbar weiterführten; sie sind oft auf gold- und silberdekoriertes Papier geschrieben und hübsch gebunden, meist in dunkelblaues, ebenfalls gold- und silberverziertes Papier. Die äußeren Umschlagflächen tragen häufig Naturmotive in den drei traditionellen Techniken des Golddekors – kalligraphischer Linienzeichnung, malerischer Lavierung und Gesprenkel von Goldflöckchen –, die inneren einen vollständigen Überzug von Blattgold oder -silber, aus dessen mattglänzender Fläche oft Schmuckmotive über einem untergelegten Holzblock blank herauspoliert sind. In all dem folgen diese Bücher durchaus dem opulenten Geschmack ihrer Zeit, der sich am deutlichsten in der das Gesamtbild weithin beherrschenden dekorativen Goldgrundmalerei offenbart, bringen diesem Geschmack aber gutenteils die

53. Farbige Detailabb.: Toda (s. Anm. 11), Taf. III. Umfassende Publikation: *N. Emakimono Shûsei*, Bd. 6, Tôkyô 1929 (auch farbige Abb., darunter die kostbare, goldverzierte Außenmontierung der Rollen). Farbtafeln auch bei Moriya (s. Anm. 10), Taf. 51, und bei Minamoto (s. Anm. 10), Taf. I und 79. – In den Heike-Nôkyô spielt auch das Silber eine bedeutende Rolle.

54. Kenji Toda: *Descriptive Catalogue of Japanese and Chinese Illustrated Books in the Ryerson Library*, Chicago 1931, S. 5 ff. Pierre Humbertclaude: «*Nara-ebon. Le livre à miniatures japonais, 1570–1730*». In: *Conferenze tenute all'Is. M.E.O.*, Bd. 2 (Serie Orientale Roma 7), Roma 1955, S. 111–153; Yutaka Shimizu: *Nara Picture Books*, translated by Richard Zumwinkle, Los Angeles 1960, mit 10 z. T. farbigen Tafeln. – Für die Buchkunst um und bald nach 1600 sind auch die *Saga-bon* besonders wichtig, die von Kôetsu und seinem Freund Suminokura Soan (vgl. Anm. 76) herausgebrachten bibliophilen, mit Hilfe beweglicher Typen hergestellten Drucke klassischer Literatur; ihr zartgetöntes Papier trägt häufig Dekormotive in Gold und Silber (technisch: *Mica*) unter der Schrift.

Nuancenfeinheit der älteren Kunst zum Opfer. Im Bereich der Buchkunst leiten die (bisweilen schon gedruckten) *Nara-ebon* im späteren 17. und im 18. Jahrhundert in die Ära des holzschnitt-illustrierten, nun für ein großstädtisches Publikum bestimmten und aus technischen wie soziologisch-wirtschaftlichen Gründen gewöhnlich auf kostbaren Schmuck verzichtenden Blockbuchs über.

Aus der Stiltradition des mittelalterlichen *yamatoe* und teilweise auch aus den Anregungen der Lackkunst – die selber ja in mancher Hinsicht vom *yamatoe*, seiner Malerei wie seiner Dekorkunst beeinflußt war – erwächst etwa um die Mitte des 16. Jahrhunderts die vielfältige, geradezu leidenschaftliche Verwendung des Goldes in der neuzeitlichen Malerei, in erster Linie in Form goldgrundiger und golddekorierter Bilder großen Formats. Der Goldgrund war vermutlich etwas bis gegen 1550 in der japanischen Malerei Unbekanntes⁵⁵ und dürfte wohl auf den direkten Einfluß der Lackarbeiten mit *kinji* (*ikakeji*, *fundame*) zurückgehen, die ja mindestens seit der Kamakura-Zeit vorkamen⁵⁶. Sein Aufschwung wäre aber undenkbar gewesen ohne die kulturgeschichtliche Lage und den aufs Großzügige und Opulente gehenden Zeitgeist der Momoyama- und frühen Tokugawa-Periode, in der auch die repräsentativen Burgen und Paläste der *daimyō* weitläufig und prächtig emporwuchsen und nach einer für große Räume berechneten, dekorativen Malerei verlangten (Abb. 7). Im 17./18. Jahrhundert gehörte diese Prachtentfaltung auch in reichen Bürgerkreisen, ja bis in die Klöster hinein zum Stil des Wohnens und Repräsentierens; daneben freilich, das ist nie zu vergessen, steht immer

55. Silbergrund ist für Wandschirme durch Darstellungen in *emaki* des 12. Jahrhunderts bezeugt (Genji, Shigisan), Fächer mit Goldgrund durch literarische Nachrichten (Alexander Soper: «The Rise of Yamatoe», *Art Bull.* 24/4, Dec. 1942, 371). Ob Goldgrund auch für größere Gemälde (Türen, Wandschirme) des 12. bis 14./15. Jahrhunderts noch dokumentarisch nachweisbar sind, muß offen bleiben.

56. Beispiel: Schreibkasten (im Tsurugaoka-Hachiman-gū, Kamakura) mit Chrysanthemenhecke in Perlmuttereinlage auf Goldgrund; Otto Kümmel: *Die Kunst Chinas, Japans und Koreas* (Handbuch d. Kunsthiss.), Wildpark-Potsdam 1929, Abb. 136; *PJA* V, Fig. 75, vgl. 76, 77; Casal (s. Anm. 45), Abb. 6; Kopie in Farabb.: Herberts (s. Anm. 3), S. 149.

auch die nach asketischer Schlichtheit strebende, sich nicht an Gold- und Farbenglanz erfreuende, sondern sich ins Schwarzweiß der Tuschmalerei vertiefende Tee- und Zen-Ästhetik als Gegenpol, Ergänzung und Ausgleich.

Träger der großformatigen und goldreichen Gemälde⁵⁷ sind in vornehmen Wohn- und Repräsentationsräumen die festen Wände, die Schiebetüren (*fusuma*, früher auch «*shōji*» [55]) und die Wandschirme (*byōbu* und *tsuitate* [56]); der zusammenfassende terminus technicus für die Tür- und Wandbemalung generell ist *shōheki-ga*, für goldgrundige, buntfarbige Gemälde im besonderen: *kimpeki-shōheki-ga* [57]⁵⁸. Doch kommen sehr häufig auch monochrome Tuschgemälde auf weißem Papiergrund und gelegentlich zartfarbige Darstellungen im Stil des *yamatoe* in dieser Bildform vor; ein vollständiges Repertoire, geschaffen von berühmten Kanō-Meistern des 17. Jahrhunderts, bietet die Ausmalung des (im Kriege zerstörten) Wohnpalastes im Schloß von Nagoya⁵⁹. Auf Rollbildern (*kakemono* und *emakimono*) kommen Goldflächen schon aus technischen Gründen nicht in Betracht. Für Goldgrundbilder wurde das starke Papier mit quadratischen Blattgoldstücken (*kimpaku* [58]) von etwa 10 cm Seitenlänge beklebt⁶⁰, deren Ränder (auch auf Abbildungen) ziemlich deutlich sichtbar bleiben; dieser Goldgrund hat einen milden, das Licht warm reflektierenden, doch nicht grell spiegelnden Schimmer,

57. Farabbildungen: *PJA* II 67, 70, 80; Moriya (s. Anm. 10) 1, 75; Minamoto (s. Anm. 10), 147. Schwarzweiß-Abbildungen in diesen und vielen anderen Büchern. (Wir zitieren möglichst Wiedergaben in leicht zugänglichen Publikationen.)

58. *Shō* steht für *shōji* (heute bezeichnet dieses Wort nur noch die nach außen führenden, mit lichtdurchlässigem Papier bezogenen Türen und steht abkürzend für *akari-shōji*); *heki*: feste Wand; *ga*: Gemälde, Malerei; *kimpeki*: eigentlich Gold-Grün-Malerei (vgl. Anm. 50), hier erweitert auf Gold-(speziell Goldgrund-)Malerei mit reichen, kräftigen Farben. – Der Terminus *shō-heki-ga* ist eine Kombination aus *shō-hei-ga* = Gemälde auf (beweglichen) *shōji* und *byōbu* (Wandschirme; *hei* ist eine andere Lesung für *byō*) und *heki-ga* = Gemälde auf (festen) Wänden.

59. Noch rechtzeitig komplett publiziert: (*Kokuhō Shiseki*) *Nagoya-jō*, 2 Bände, Tōkyō 1942. Zum Teil sind die Bilder gerettet.

60. Vgl. van Gulik (s. Anm. 37), S. 268, Anm. 2; S. 500f. Hinweis auf die genaue Beschreibung der Technik in dem Buch *Hyōgu no shiori* von Yamamoto Gen, Kyōto 1922, 2. Aufl. 1927.

während eine andere, billigere Technik, nämlich der Anstrich des Gründes mit Goldpulverfarbe (*kindei*), nur eine stumpfere Wirkung hergibt. Gelegentlich kommt dieser gemalte Goldgrund auch auf Seide vor. Ein Ersatz ist der blaß-goldgelbe Farbgrund für weniger anspruchsvolle Wandschirme.

Auf dem Goldgrund⁶¹ – meist also auf *kimpaku*-Grund – malte man teils mit opaken Deck- (d. h. Mineral-) Farben, teils auch mit transparenten (vegetabilischen) Wasserfarben, und zwar entweder auf der durchgehend mit Gold überzogenen Bildfläche oder auf freigelassenen Stellen des Papiergrundes. Die Deckfarben setzen sich mit kräftiger Buntheit, doch stumpfer Oberfläche von dem blanken Goldgrund ab, während er durch die Wasserfarben stellenweise hindurchschimmert (dies geschieht bisweilen auch bei lockerem und dünnem Auftrag von Deckfarben); so entsteht das eine Mal eine überwiegend flächige, das andere Mal eine mehr malerische Wirkung von hohem Reiz. Natürlich wurden diese Methoden vielfach kombiniert, und hinzu trat ja stets noch die bald kräftig linear, bald weich und tonig behandelte Tusche für Umrisse, Binnenzeichnung und Flächenmodulation. Übrigens werden blasse Tuschestreifen häufig über die Grenzen von Farbflächen und Goldgrund hinweggestrichen, um deren Begegnung harmonisch zu mildern.

Doch nicht nur durch das Zusammenspiel von Goldgrund und Farben entsteht eine reiche Wirkung (s. die Farbtafel), sondern zudem findet auch das Gold selber noch in vielfacher Weise – oft als Gold-auf-Gold-Malerei – Verwendung. Mancherlei Bildgegenstände werden ohne Rücksicht auf realistische Wiedergabe golden gemalt; eine besondere Rolle spielen Wolken- und Nebelstreifen – ein altes, schon dem *yamatoe* geläufiges Requisit zur verschleiernden Andeutung, gleitenden Raumver-

61. Über die technischen Probleme beim Malen auf Blattgold spricht das *Chieh-tzü-yüan Hua-chuan* (Senfkorngarten) in seinem 1. Teil: um Farbe und Tusche annehmen zu können, muß die Oberfläche erst durch Abwischen vom Öl befreit werden, und um ein Abblättern und Springen von Goldgrund und Farbschicht zu verhüten, ist eine Alaunlösung aufzustreichen (Mai-mai Sze: *The Tao of Painting*, Bollingen Series 49, New York 1956, Bd. 2, S. 49; ibid. S. 581 über die Herstellung von Goldpaste aus Blattgold).

schleifung und dekorativen Belebung –, die hier nun in verschiedener Technik in Gold ausgeführt werden: als Aussparung aus dem *kimpaku*-Goldgrund, in flacher *kindei*-Goldmalerei und durch locker verteilte größere Goldflocken oder ganz feines Goldgesprenkel, häufig sogar in leichtem Relief. Dieses ist unter der Goldschicht aus weißem Muschelkalkpulver (*gofun* [59]) modelliert – eine *mori-age* ([60]; «Aufhäufung») genannte Technik, die in dieser großformatig-dekorativen Malerei auch für farbige Partien, zum Beispiel Blüten, benutzt wird. Doch nicht etwa nur Wolken, sondern auch andere Dinge können in goldenem *mori-age* behandelt werden, etwa das Brückengeländer und der Uferkorb auf dem Ujibashi-Wandschirm (Abb. 8); ebenso kann diese Technik im Dienst abstrakt-dekorativer Bereicherung des Bildes stehen, wenn goldene Bodenflächen, Hügel und wiederum Wolken mit einem kleinteiligen, bisweilen in Anlehnung an Textilmuster sogar geometrischen Ornament besetzt sind. Es kann kein Zweifel bestehen, daß diese Technik unmittelbar von dem Relief-Goldlack (*taka-makië*) angeregt ist, der im 15. und 16. Jahrhundert zur vollen Reife gelangt war. Und endlich lassen sich durch Goldmalerei auf Goldgrund zusätzliche Schattierungen anbringen, wie etwa an den Planken der Brücke oder am Rand des Ufers auf jenem Wandschirm. Für all diese Zwecke steht noch eine weitere Form der Bereicherung und Nuancierung zur Verfügung: der Goldpaste (*kindei*) können drei Farbtöne gegeben werden, nämlich warmes, volles Gold (reines Goldpulver), blasses, gelblich-grünliches Gold (eine Mischung mit Silberpulver) und violett-rötliches Gold (*shi-kin* [61]; Mischung von Kupfer, Gold und Silber im Verhältnis 8,5 : 1,5 : 0,1). Neben den auf großflächigen Auftrag und dekorative Fernwirkung berechneten Methoden steht aber auch eine lineare Feinmalerei in Gold, durch die etwa auf opaker Farbe Blattadern oder Staubgefäß, Vogelfedern oder Gewandmuster einen zarten Reiz erhöhter Kostbarkeit erhalten; andererseits bekommt eine opake Farbe durch dünn auflaviertes Gold, eine transparente Farbe auf durchscheinendem Goldgrund einen malerischen, von innen her leuchtenden Schimmer. Besonders in der Sôtatsu-

Kôrin-Schule ist das für sie charakteristische feuchte ineinanderlavieren verschiedener Farben und verschiedener Tuschetöne, das sogenannte *tarashikomi* [62], nicht selten auf Goldgrund ausgeführt und zu einer faszinierenden Steigerung gebracht worden (Abb. 4)⁶².

Wie auf den Lackarbeiten und im alten *yamatoe* kombiniert man in diesen dekorativen Bildern mit dem Gold das Silber, zum Beispiel für den Mond (Abb. 8) oder für Wellen, aber auch für die auf Wolken gesprengelten Flocken; der Effekt ähnelt dem der Lacke aufs stärkste, zumal wenn wie auf dem hier gezeigten Ujibashi-Wandschirm die gesamte Wirkung auf dem beherrschenden Gold und dem tiefen Braun und Schwarz der Bäume und Wellen beruht und nur die feinen Akzente des Silbers und der einzigen Farbe: des matten Grüns der jungen Weidenblättchen hinzutreten⁶³. Doch auch ganze Silbergründe kamen vor; das berühmteste Beispiel ist das Wandschirmpaar, auf dessen Rückseite Sakai Hôitsu (1761–1828), der bedeutendste Nachfolger Kôrin's, Herbstpflanzen nach dem Gewitter in höchst delikaten Farben gemalt hat, während die Vorderseite den Donner- und Windgott von Kôrin's Hand auf Goldgrund zeigt⁶⁴.

Fast ein Kuriosum ist es, wenn der Goldgrund auch sogenannten *namban*-Bildern [63] des frühen 17. Jahrhunderts gegeben wird, die zum Beispiel nach Vorlagen der Spätrenaissance europäische vornehme Herren und Damen in einer Ideallandschaft vorführen und dabei von kräftiger Modellierung, Schlagschatten und anderen westlichen Darstellungs-

62. Vgl. die in Anm. 64 und 69 genannten Publikationen mit Abbildungen von Werken Sôtatsu's und Kôrin's.

63. Dieser Wandschirm im Museum of Fine Arts in Boston ist nur eine von vielen fast identischen Fassungen dieses beliebten Themas, das an einen berühmten Heldenkampf in den Taira-Minamoto-Kriegen des späten 12. Jahrhunderts erinnert; ein bekanntes Beispiel – als Wandschirmpaar mit durchlaufender Komposition vollständig erhalten – ist im Museum in Kyôto (Minamoto, Taf. 148).

64. Farabbildung: *PJA* II 83; Vorderseite: *Kôetsu-Sôtatsu-Kôrin Meisaku Zuroku*, ed. Mainichi Shimbunsha, Tôkyô 1957, Taf. 55/56. Vgl. Kanô Sansetsu's (1589–1651) Wandschirmpaar mit einer Meerlandschaft mit Vögeln (Minamoto, Taf. 172): Wellen in Relief auf Silbergrund.

mitteln Gebrauch machen⁶⁵. Trotzdem setzt sich das japanische Element in der Stilisierung, im Kolorit und manchem anderen so stark durch, daß kein zu großer Widerspruch, sondern sogar ein über die abendländischen Vorbilder hinausgehender Reiz entsteht.

Wir sahen, wie bedeutend der Anteil der *yamatoe*-Tradition an der großformatigen dekorativen Malerei des 16. und frühen 17. Jahrhunderts ist und wie sie auch über die Goldlackkunst eine indirekte Wirkung geübt hat; die Vorliebe für delikate, vornehme Schmuckeffekte ist ja ein alter japanischer Zug, der hier nun, dem Zeitgeist entsprechend, monumentalisiert wird. Mit den Elementen des *yamatoe*, das die Tosa-Schule in reiner Form weiterpflegte⁶⁶, verbanden sich nun aber im *shôheki-ga* der Momoyama- und frühen Tokugawa-Zeit die ursprünglich chinesischen Elemente, die in der vom *suiboku-ga* [64], der monochromen Tuschnmalerei der späten Sung-Zeit inspirierten Kanô-Schule vertreten wurden. So erfolgte eine Synthese der stark flächenhaften, buntfarbigen, goldgrundigen, dekorativ stilisierten Malerei mit der teils kalligraphisch-zeichnerischen, teils lavierend-malerischen Tuschekekunst; diese Synthese sehen wir zuerst bei Kanô Eitoku (1543–1590) und seinen Zeitgenossen vollzogen⁶⁷. Sie ist für diese Richtung der Malerei lange vorbildlich geblieben, doch hat sich schon in der 1. Hälfte des 17. Jahrhunderts teils in der Kanô-Schule selbst, teils bei anderen Künstlern jede der beiden Komponenten

65. Minamoto, Taf. 153; Moriya, Taf. 62; PJA II, Textabb. 72; farbiges Detail: Taf. 72.

66. Typisches Beispiel: *Genji-Monogatari*-Album von Tosa Mitsuyoshi (1539–1613), Museum Kyôto: Minamoto, Taf. 159. Einige Beispiele in Farbreproduktion: *Kunst des Ostens, Sammlung Preetorius* (Ausstellungskat. Hamburg/München 1958), Nrn. 53–56. – Ein delikates *Genji*-Album von Tosa Mitsunori (1583–1638) besitzt die Freer Gallery, Washington: auf weißem Grund feine, präzise Tuschnlinienzeichnung kombiniert mit Gold (Paine/Soper – s. Anm. 11 – Taf. 97 A). – Die Transponierung dieses *yamatoe*-Albumstils in die Stilsprache der Sôtatsu-Schule zeigen die Illustrationen zum *Ise-Monogatari*, die mit zweifelhaftem Recht Sôtatsu zugeschrieben werden (früher Sammlung Masuda, jetzt zerstreut): *Liebesgeschichten des japanischen Kavaliers Narihira*, hrsg. u. übertr. von Oscar Benl, mit kunsthistorischer Einleitung von Dietrich Seckel, München 1957 (mit 14 Farbabb.; vgl. unsere Abb. 4).

67. Typische Beispiele: PJA II 67 (Wandschirm mit Felsen und Löwen von Eitoku, 1543–1590); Moriya, Taf. 1 (Türbilder mit Kirschbaum im Chishaku-in, Hasegawa Tôhaku, 1539–1610, zugeschrieben); Moriya, Taf. 53 (Wandschirm mit den Drei Essigkostern von Kaihô Yûshô, 1533–1615).

auch selbständigt gemacht oder doch das Übergewicht erlangt: die *yamatoe*-Komponente bei Sôtatsu und Kôrin, den größten Meistern des raffiniert vereinfachenden Stilisierens, sowie im frühen *ukiyoë* oder *fûzokuga* [65]; und die *suibokuga*-Komponente – um nur stichwortartig ein paar wichtige Namen herauszugreifen – bei Malern wie Kanô Tannyû (1602 bis 1674) und seinem Bruder Naonobu (1607–1650) und später dann in der Maruyama- und der *bunjinga*-Schule [66]. Eine spannungsreich kontrastierende Kombination beider Elemente begegnet in manchen Bildern des frühen *ukiyoë*, zum Beispiel in dem berühmten Hikone-Wandschirm (Sammlung II; 2. Viertel des 17. Jh.s; Farabbildung in dem in Anmerkung 69 genannten Werk): dort steht im Wandschirmbild ein Wandschirm, und während die Genreszene selbst in reinem *yamatoe-ukiyoë*-Stil mit festen Umrissen und flächigen, reichen Farben gemalt ist, zeigt die Landschaft des Schirms den typischen, chinesischen Tuschstil der Kanô-Schule – der Goldgrund aber geht hinter beiden einheitlich durch. Die Geschichte der neueren japanischen Malerei zeigt eine reiche Polyphonie verschiedenster Stile, doch umspielt sie immer wieder die beiden, durch *yamatoe* und *suibokuga* vertretenen gegensätzlichen Pole einer linear-flächenhaften, reichfarbig-dekorativen und einer malerisch-tonigen, monochromen Malweise. Daß aber das Gold keineswegs nur in der ersten eine Rolle spielt, werden wir noch sehen; solch eine Einseitigkeit widerspräche durchaus dem universalen, stets polare Möglichkeiten umgreifenden Geist dieser Kunst. Immerhin hat die reichfarbig-golddekierte Malerei im 17. Jahrhundert bei Sôtatsu und andererseits bei den Meistern des Genrebildes, das man als «frühes *ukiyoë*» oder als *fûzokuga* bezeichnet und das volkstümliche Feste, Handwerker, mit Vorliebe junge Leute bei vornehm-lässiger Unterhaltung, bei Spiel und Tanz, besonders gern aber hochelegante Freudenmädchen darstellt, gerade aus der *yamatoe*-Tradition ihre stärksten Kräfte geholt⁶⁸. Die von

68. Hierfür bietet unsere Farbtafel ein schönes Beispiel; vermutlich ist das Bild ein Teilstück aus einem Wandschirm, vgl. etwa die ähnliche liegende Einzelfigur auf dem Hikone-Wandschirm (Moriya, Taf. 61).

Sôtatsu († 1643) begründete, apart stilisierende Malerei wurde dann von Kôrin (1658–1716) auf ihren Gipfel geführt und machte reichen Gebrauch vom Goldgrund, während das *ukiyo-e*, das etwa gleichzeitig mit Kôrin in die volkstümliche Holzschnittkunst mündete, dort dann schon aus ökonomischen Gründen auf das Gold fast ganz verzichten mußte (vgl. unten, IV). Sowohl in der Sôtatsu-Kôrin-Schule wie im frühen *ukiyo-e* aber, die beide eine stark vereinfachende, silhouettenhaft-flächige Form in monumental er und doch eleganter, rhythmisch ausgewogener Komposition vor mächtig wirkende Goldgründe stellten, hat die Kunst des Goldes in Japan ihren letzten großen Höhepunkt erreicht, bevor sie auf die Abwege des bloß Spielerischen oder Geschmacklos-Überladenen geriet⁶⁹.

Die Goldgrundbilder fassen alle Formen zu einfachen, auf der Fläche frei entfalteten Komplexen zusammen, lassen sich nicht zu sehr auf minutiöse Details ein und bevorzugen ein kräftiges, doch meist wohlabgewogenes und alle grelle Buntheit meidendes Kolorit. Selbst im frühen *ukiyo-e*, einer relativ «realistischen» Kunst, tritt nie eine Diskrepanz auf zwischen dem abstrakten Goldgrund und den lebensnah erfaßten Gegenständen (meist Figuren aus der zeitgenössischen Umwelt), weil bei diesen von vornherein ein hoher Grad von Stilisierung wie auch von Enträumlichung den Zusammenklang garantiert. Auch in dieser profanen Malerei besteht ein dialektischer Gegensatz zwischen Gold und Farben; einerseits stellt der Goldgrund sich den Farben als etwas Andersartiges, als ein über die greifbare Erscheinungswelt Hinausführendes entgegen, andererseits aber lockt er intensivere Farbwerte hervor, provoziert sozusagen die Farben zu stärkerem Leuchten und zu reinem Aussprechen ihres Wesens, denn nur so können sie sich gegen den Goldglanz behaupten. Die Nachbarschaft des Goldes steigert die Schönheitswirkung der

69. Sôtatsu-Kôrin-Schule: Farabbildungen bei *PJA* II 78 (Sôtatsu: Windgott); Moriya, Taf. 75 (Kôrin: Iris-Wandschirm, Detail: *PJA* II 80), vor allem glänzende Farbtafeln in *Kôetsu-Sôtatsu-Kôrin Meisaku Zuroku* (s. Anm. 64). – Ukiyoe-Schule: *Kinsei-shoki Fûzoku-ga*, ed. Nationalmuseum Tôkyô, Kyôto 1957. – Aus beiden Schulen (unbefriedigende) Farbtafeln in Yashiro/Swann (s. Anm. 52).

Farben, ihren schmückenden, gleichsam musikalischen Eigenwert; auf ihm stehen alle ihre reinen Töne wie auf einem Orgelpunkt und kommen, untereinander oft recht disparat, durch ihn erst zur Harmonisierung und höheren Einheit. Die dargestellten Dinge, selbst wenn es triviale Genremotive sind, gewinnen eine vornehme Schönheit und werden auf eine höhere Realitätsebene erhoben, ja zu einer gewissen Idealität gesteigert, ohne doch den Sinnen entfremdet und ihres konkreten Lebens- und Sachgehalts entkleidet zu werden.

Gerade der kunstgewerbliche Charakter dieser Goldgrundbilder, ihr Kostbarkeitswert, die Augenfreude ihres reichen Farbenklangs ist es, die sie erst ihre eigentliche Aufgabe recht erfüllen lässt. Denn ihre künstlerische Wirkung sollte durchaus eine dekorative und repräsentative sein und war auf größere Räume und eine gewisse Fernwirkung berechnet. In den Adelspalästen vor allem hatte eine solche Ausmalung (Abb. 7⁷⁰) im Verein mit den vergoldeten Schnitzereien und Metallbeschlägen an Gebälk und Decke nicht nur einen höfischen Prunkwert, sondern auch eine praktische Funktion, nämlich durch den Reflex des von draußen kommenden indirekten Lichtes eine größere Helligkeit und eine schwebende Lichtstimmung zu schaffen; zugleich weiten die Bilder mit ihrem aufgelichteten Goldgrund den Raum wesentlich aus und lassen seine Grenzen, ganz im Sinne japanischer Architektur, unbestimmt, schwebend und leicht erscheinen. Das Standortlicht ist hier wie bei aller raumgebundenen Malerei äußerst wichtig⁷¹; das Tageslicht fällt nie direkt und von oben ein, sondern stets schräg von unten her, vom Boden draußen reflektiert, und nur so kommt der Goldglanz auf den Wand-, Tür- und Schirmbildern richtig zur Geltung. Dieses Licht ist niemals stark und ungefiltert, sondern diffus und daher fähig, von den mattglän-

70. Reproduziert nach der guten Farbtafel *PJA* VI 33. Dieser besonders große Saal befindet sich seit der Kan'ei-Zeit (1624–1643) in dem Tempel Nishi-Honganji in Kyōto, bildete aber ursprünglich die Audienzhalle (*taimenjo*) in Toyotomi Hideyoshi's Schloß in Fushimi (Momo-yama) bei Kyōto (1594). Einige Abbildungen des Saales auch bei Arthur Drexler: *The Architecture of Japan*, New York 1955, S. 116 ff.; aus dem Nijō-Schloß, Kyōto: S. 131 ff.

71. Vgl. Wolfgang Schöne: *Über das Licht in der Malerei*, Berlin 1954.

zenden Goldflächen in voller Breite und nicht bloß in punktueller Spiegelung aufgefangen und dem ganzen Raum mitgeteilt zu werden. Auch dadurch, daß die weitausgreifenden Kompositionen die architektonischen Rahmengrenzen überspielen und oft um den ganzen Raum herumgleiten, wird die Gesamtstimmung von diesem Goldglanz beherrscht. Trotzdem bleibt die Wirkung immer vornehm und unaufdringlich, ruhig und tief. Übrigens legte man bei den auswechselbaren Wandschirmen Wert darauf, daß sie nicht nur mit ihrem Bildmotiv, sondern auch mit der Gefühlswirkung ihres Grundes richtig in die Jahreszeit paßten: im Sommer empfand man Goldgründe als zu heiß und gab den Silbergründen wegen ihrer Kühle den Vorzug⁷².

Mit so prächtigen, volltönend instrumentierten Goldgrundbildern wurden vorwiegend die offiziellen Repräsentationsräume ausgestattet; intimere oder informelle Räume oder solche, die im Geist der Teezeremonie gestaltet wurden, verlangten eine weniger kostbare Ausmalung von zarter Wirkung und ruhiger Stimmung⁷³. Hierfür bot sich – namentlich auch für die Empfangs- und Gasträume der Klöster – das monochrome oder nur leicht kolorierte Tuscbild auf elfenbeinweißem Papiergrund an. Auch dieses wurde – eine im *suibokuga* der Ashikaga-Zeit und seinen chinesischen Vorbildern undenkbare Neuerung! – mit Gold geschmückt, aber nun in anderer, zarterer Weise als durch den Goldgrund: nur stellenweise wurde – wiederum in Anlehnung an die Lackkunst und das alte *yamatoe* – Goldpulver in Form lockerer Nebelwolken aufgesprenkelt, oder Teile der weißen Grundfläche bekamen eine hauch-

72. Ein Beleg aus dem Jahre 1699 findet sich bei dem Haiku-Dichter Kagami Shikô in seiner Schrift *Zokugoron* (Horst Hammitzsch: «Zu den Begriffen *wabi* und *sabi* im Rahmen der japanischen Künste», in: *Nachr. d. Ges. f. Natur- u. Völkerkunde Ostasiens (NOAG)*, Nr. 85/86, 1959, S. 48).

73. Beispiel: die Ausmalung der Jôraku-den des Nagoya-Schlosses von Kanô Tannyû (Publikation s. Anm. 59, Bd. 2, Taf. 132–147; eins der Bilder auch *PJA* II 74). Die für die Ausmalung von Wohnbauten geltenden Regeln über Wahl und Reihenfolge bestimmter Themen, Techniken und Stile wären einer Untersuchung wert. Reiches Material vorzugsweise aus klösterlichen Wohnräumen vom Typ des *shoin-zukuri* publiziert Kitao Harumichi: *Kokuhô Shoin Zushû* (engl. Titel: *Famous Ancient Houses in Japan*), 13 Bände, Tôkyô 1938–1940 (darunter auch Goldgrundbilder).

feine Lavierung mit stark verdünnter Goldfarbe (*kindei*) oder einer Mischung von blasser Tusche und Goldpulver⁷⁴. Kanô-Meister wie Tannyû haben zauberhafte, delikate Wirkungen durch dieses Zusammenspiel von Weiß, Schwarz und Gold hervorgebracht, aber auch ein Maler wie Maruyama Ôkyo (1733–1795), der gegenüber der chinesisch-formalistisch gewordenen Kanô-Schule seiner Zeit einen auf intensiver Naturbeobachtung beruhenden, vergleichsweise realistischen Stil heraufführte, bediente sich gern desselben eleganten Mittels, um seinen monochromen oder leicht farbig getönten Bildern einen geistvollen Akzent dekorativer Kostbarkeit zu verleihen (Abb. 6)⁷⁵.

Noch in anderer Weise wirkten Tusche und Gold im frühen 17. Jahrhundert zusammen, ebenfalls im Rückgriff aufs *yamatoe*, wenngleich in einer dem Geist des *suibokuga* entstammenden Variante. Diese Neuerungen sind der Arbeitsgemeinschaft der großen Künstler Sôtatsu und Kôetsu zu verdanken und dringen bald auch in die kleineren, intimen Bildformen ein: das *emaki*, das *kakemono*, das Albumblatt und das Fächerbild. Die eine besteht darin, daß mit Gold- und Silberfarbe dekorative Skizzen von Pflanzen und Tieren auf weißes oder farbiges Papier gemalt werden und «Unterzeichnungen» (*shita-e* [67]) für kalligraphisch geschriebene Gedichttexte im Format des *emaki* oder des *shiki-shi* [68], des fast quadratischen Gedichtblatts bilden (Abb. 5); die tiefschwarzen Schriftzeilen fließen und schweben in locker-elegantem Rhythmus über diese geheimnisvoll mit ihnen schwingenden kostbar-zarten Zeichnungen hinweg⁷⁶. Ob Kôetsu, der überragende Kalligraph, eigenhändig die

74. So auf den Bildern mit Affenfamilie auf altem Kiefernbaum (ehemals auf *fusuma*) von Hasegawa Tôhaku (Yashiro/Swann, s. Anm. 52, Taf. 125; Minamoto, s. Anm. 10, Taf. 156), doch stark verblaßt; auch sonst häufig. Vorsicht ist jedoch geboten, da diese Goldlavierungen öfters erst in späterer Zeit hinzugefügt wurden.

75. Vollständige Abbildung dieses Wandschirms: Yashiro/Swann, Taf. 163/4. Vgl. dort auch Taf. 161/2, ferner *PJA* II 84 und Moriya, Taf. 76.

76. Abbildungen: Yashiro/Swann, Taf. 150; Minamoto, Taf. 161; Moriya, Taf. 63; O. Kümmel: *Die Kunst Ostasiens*, Berlin 1922, Taf. 143 (das Berliner *shikishi*-Album); Kôetsu-Sôtatsu-Kôrin *Meisaku Zuroku* (s. Anm. 64), Taf. 4–6. – Farbig: *Nihon Bijutsu Shiryo*, ed. Yashiro Yukio, Bd. V (Tôkyô 1942), Taf. 94/95; *Shodô Zenshû*, Bd. 22, Tôkyô 1959, Taf. 1 (dazu die

shita-e gemalt hat oder sein Mitarbeiter Sôtatsu, ist in vielen Fällen kaum zu klären, in manchen anderen ist Sôtatsu sicher der Urheber. So wie sich Kôetsus Gedichtkalligraphie in Geist und Form an der klassischen Kunst der Fujiwara-Zeit inspirierte, so war die Idee, die Schreibfläche dekorativ zu beleben, gleichfalls nicht neu; neu war die flüssige, fein nuancierte und modulierte, ganz von der Technik und dem Rhythmus des Pinsels und der Tusche bestimmte Malweise, mit der das Gold hier bald feucht lavierend, bald linear kalligraphisch gehandhabt wurde. Delikater Geschmack, poetischer Sinn und eine scheinbar locker-spielende, doch höchst beherrschte und raffinierte Formkultur machen diese Gedichtrollen und -blätter zu Höhepunkten einer spezifisch japanischen Kunst.

Die andere neue Methode brachte die Tusche und das Gold viel inniger zusammen, weil sie sie nicht nur addierte und komponierte, sondern im wörtlichen Sinne verschmolz. Sôtatsu war wohl der erste, der mit Farben in noch feuchte Tusche, mit Tusche in Farben und mit Farben in Farben hineinlavierte, um mit dieser *tarashikomi*-Technik seinen überwiegend auf der Basis des flächig-linearen *yamatoe* stehenden Bildern eine dem alten *yamatoe* nicht erreichbare, aus der Tonfülle der chinesischen Tuschkunst stammende malerische Weichheit und Tiefe zu geben. Diese durchsichtige, feuchte Maltechnik nun ließ oft auch den Goldgrund durchscheinen (Abb. 4)⁷⁷ oder mischte Goldpulver in die Tusche oder in die Farben selber hinein, so daß ganz neue, bis dahin auch der dekorativen Goldgrundmalerei nicht zugängliche Wirkungen zustande-

folgenden Schwarzweißtafeln). Dort Taf. 8 eine Gedichtrolle mit gedruckten Gold-Silber-Zeichnungen; ebenso Taf. 22/23 eine solche mit Schrift von Suminokura Soan, 1571–1632. Diese Technik kannte schon die Fujiwara-Zeit (gedruckte weiße und gelbe, d. h. «goldene» Micaornamente: z. B. *Shodô Zenshû*, Bd. 13, Taf. 37/38; Bd. 14, Taf. 64/65; vgl. die Erläuterungen zu diesen Tafeln). – Eine stilgeschichtliche Zwischenstufe zwischen dem Papierdekor der Fujiwara-Zeit und Kôetsu/Sôtatsu repräsentiert etwa ein Brief des Ôgimachi-Tennô (reg. 1557–1586) auf Papier mit Gold- und Silberbemalung im *yamatoe*-Stil mit leichter, an gleichzeitige Lackarbeiten erinnernder Beimischung von *suibokuga*-Elementen (*Shodô Zenshû*, Bd. 20, Taf. 38/39); noch einen Schritt weiter auf den Kôetsu-Sôtatsu-Stil hin geht ein Gedichtmanuskript von Konoe Sakihisa (1536–1612; ebenda Taf. 68).

77. Farbreproduktion dieses und anderer Bilder: *Liebesgeschichten usw.* (s. Anm. 66). Weitere Farabbildungen zu Sôtatsu und Kôrin s. Anm. 64, 69.

kamen – intime, oft poetische Wirkungen freilich, die jener repräsentativen Malerei ja fernlagen. Noch mehr als Sôtatsu haben Kôrin und seine Nachfolger vom *tarashikomi* Gebrauch gemacht, auch der «realistische» Ōkyo mischte gelegentlich Tusche und Gold, in reichem Maße zum Beispiel in seinem Wandschirmpaar mit Drachen in Wolken (Kyôto, Kanchi-in), und noch bis in die Gegenwart, bis zu Yokoyama Taikan (1858–1958) hin, sehen wir schwarzweiße oder leicht farbige Tuschbilder durch feines, zart einlaviertes Gold und mitunter auch durch Goldzeichnung (bei Blattadern, Blüten u. dgl.) zu vornehmer Schönheit gesteigert. Selbst die Meister des *bunjin-ga*, die programmatisch dem mit gelehrter Bildung und geistreich-stimmungsvoller Poesie verschwisterten chinesischen *wén-jén-hua* [69], der sogenannten Gelehrten-, Literaten- oder Gentleman-Malerei folgten – selbst sie haben, angeregt vielleicht von den tuschebemalten chinesischen Goldgrundfächern, gern auf Goldgrund gemalt und diesen auch mit Hilfe der *tarashikomi*-Technik durch feucht lavierte Tusche und Farbe hindurchschimmern lassen. Von Taiga (1723–1776) sei der Wandschirm mit einer Berg- und Seelandschaft, mit Pavillons und Booten (Sammlung Dan) erwähnt⁷⁸, und von seinem Freunde Buson (1716–1783), dem großen *haiku*-Meister [70], wären etwa die kleinen Schranktüren zu nennen, die er mit einer zarten poetischen Landschaft bemalte und die heute dem Kölner Museum für Ostasiatische Kunst gehören⁷⁹. Hier ist eine seltene Technik verwendet: über goldbezogenes Papier ist noch Seidengaze gespannt, auf der dann gemalt wurde – und wie nun der mattglänzende, verschleierte Goldgrund durch die Seide und das mit zarten Farben hie und da belebte Tuschbild hindurchleuchtet, ist schlechthin zauberhaft und beweist aufs neue, daß die Japaner es wundervoll verstanden, dem Geist des Goldes

78. Abbildungen (auch eine farbige): Zs. *Bijutsu Kenkyû*, Nr. 134, 1944. – Vgl. das auf Silbergrund im *bunjinga*-Stil skizzenhaft mit einer Tuschelandschaft bemalte Wandschirmpaar im Bostoner Museum, das Hanabusa Itchô (1652–1724) zugeschrieben wird (Robert T. Paine: *Japanese Screen Paintings*, Boston 1938, Taf. 18 c, d).

79. Rose Hempel: «Vier Schiebetüren mit Landschaft von Yosa Buson.» In: *Nachr. OAG* (s. Anm. 72), Nr. 82, 1957, S. 26–34.

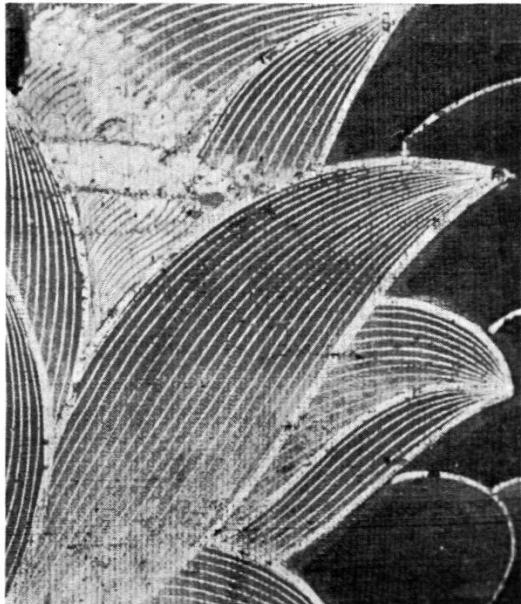
eigentümliche, sehr aparte Reize abzugewinnen und jenseits aller bloß sinnlichen Lust an seiner schmückenden Kostbarkeit, doch auch ohne religiöse Symbolbedeutung mit diesem Kunstmittel ihr in Worten nie recht faßbares Gefühl für die köstliche und doch so flüchtig-zarte Schönheit dieser Welt zum Ausdruck zu bringen.

IV. GRAPHIK

Da der japanische Holzschnitt sich an ein breites bürgerliches Publikum wandte und sowohl technisch wie finanziell auf der Vervielfältigung in großer Auflage beruhte, kam eine so kostspielige und diffizile, ganz individuelle Ausstattung des einzelnen Kunstwerks mit echtem Gold natürlich nicht oder nur in Sonderfällen in Betracht. Wir finden auf diesem Gebiet das Gold oder andere Metalle nur an drei Stellen : in einer Gruppe früher, noch handkolorierter Holzschnitte, auf den *surimono* [71] und im Glimmergrund mancher Blätter aus der klassischen Zeit.

Offensichtlich in Anlehnung an die dekorative Malerei der frühen Tokugawa-Zeit (17. Jh.) gingen im ersten Drittel des 18. Jahrhunderts die Meister des handkolorierten Schwarzweißdrucks – Torii Kiyonobu I. und II., Torii Kiyomasu, Okumura Masanobu, Nishimura Shigenaga und andere – dazu über, außer den damals beliebten Hauptfarben, dem Orange (*tan* [72]), dem Rosa (*beni* [73]), dem Gelb und Blau, ihre Blätter durch dezent aufgetragenes Metallpulver – wohl meist Bronze- oder Messingpulver, kein echtes Gold – zu bereichern ; gern streute man es relativ locker auf farbigen oder schwarzen Grund, doch stets nur kleinflächig zur Belebung von Gewändern und dergleichen. Verbindet sich nun in den *urushi-e* [74], den «Lackbildern», ein blankes Schwarz – wobei es sich nicht um wirklichen Lack, sondern mit Leim glänzend gemachte Tusche handelt –, so leuchtet die Beziehung zu den Goldlackarbeiten ohne weiteres ein⁸⁰.

80. Gute Farbreproduktionen sind äußerst selten ; einige finden sich bei Julius Kurth: *Ge schichte des japanischen Holzschnitts*, Leipzig 1925–1929, Bd. 1, Taf. 12, 19; ders.: *Masterpieces of Japanese Woodcuts*, Berlin 1924, Taf. 4.



1 Emma-ten (Ausschnitt). 11. Jh.; Farben und Gold auf Seide. Kyôto, Kanchi-in. (*Kirikane* und *Kindei*-Malerei.)

2 Lotusblüte, Ausschnitt aus: Fugen Bosatsu. 12. Jh.; Farben und Gold auf Seide. Bujôji, Tottori-Präfektur. (*Kirikane*.)

3 Textpartie aus dem Genji-Monogatari-Emaki. 12. Jh.; Tusche auf farbigem, mit Gold und Silber dekoriertem Papier; Höhe 21,8 cm. Tôkyô, Sammlung Masuda. (Mit freundl. Genehmigung des Max Niehans Verlags, Zürich.)
Narihira am Fuji-san. Albumblatt aus dem Ise-Monogatari, Sôtatsu zugeschrieben. Frühes 17. Jh.; Tusche und Farben auf Goldgrund; 23 × 21 cm. (Mit freundlicher Genehmigung des Carl Hanser Verlags, München.)



5



5 Kôetsu und Sôtatsu zugeschrieben: Gedichte und Rehe. Frühes 17. Jh.; Ausschnitt aus Querrolle; Tusche, Gold und Silber auf Papier; Höhe 34 cm. Atami-Museum.

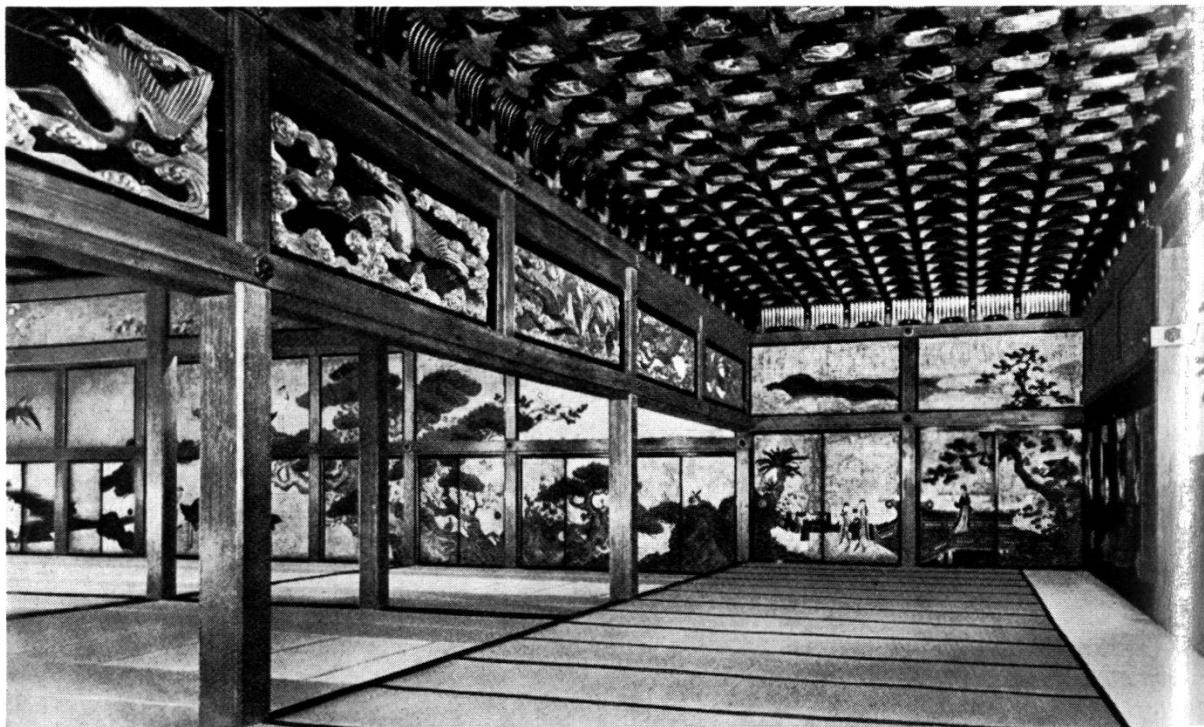
6

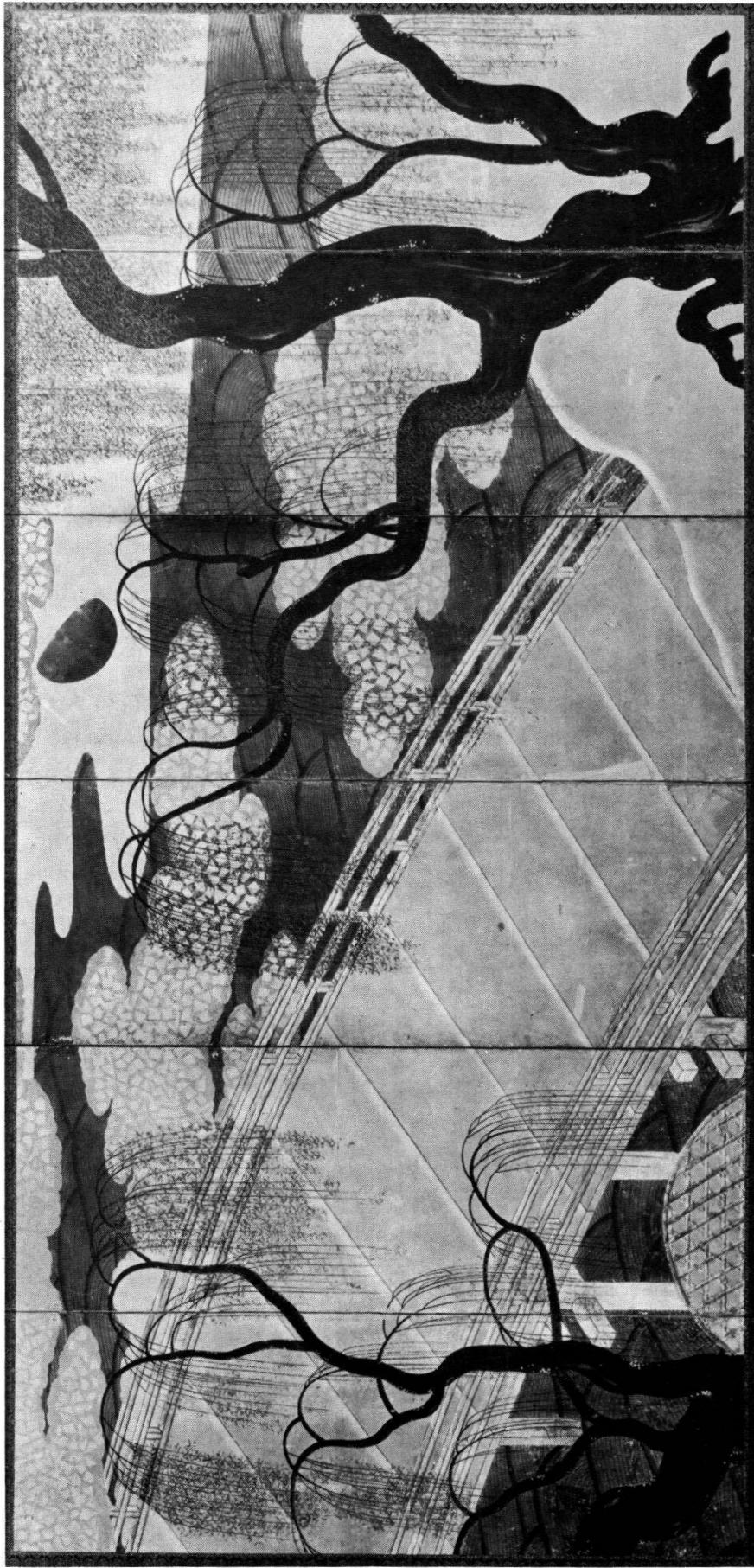


6 Maruyama Ôkyo: Ausschnitt aus dem Wandschirmpaar «Hozugawa», datiert 1795. Tusche, leichte Farben und Gold auf Papier. Kyôto, Sammlung Nishimura

7 Empfangssaal im Shoin des Nishi-Honganji, Kyôto. Momoyama-Zeit. (Ursprünglich im Fushimi-Schloß Hideyoshis.) $38,6 \times 28,8$ m. (Nach Pageant of Japanese Art VI 33.)

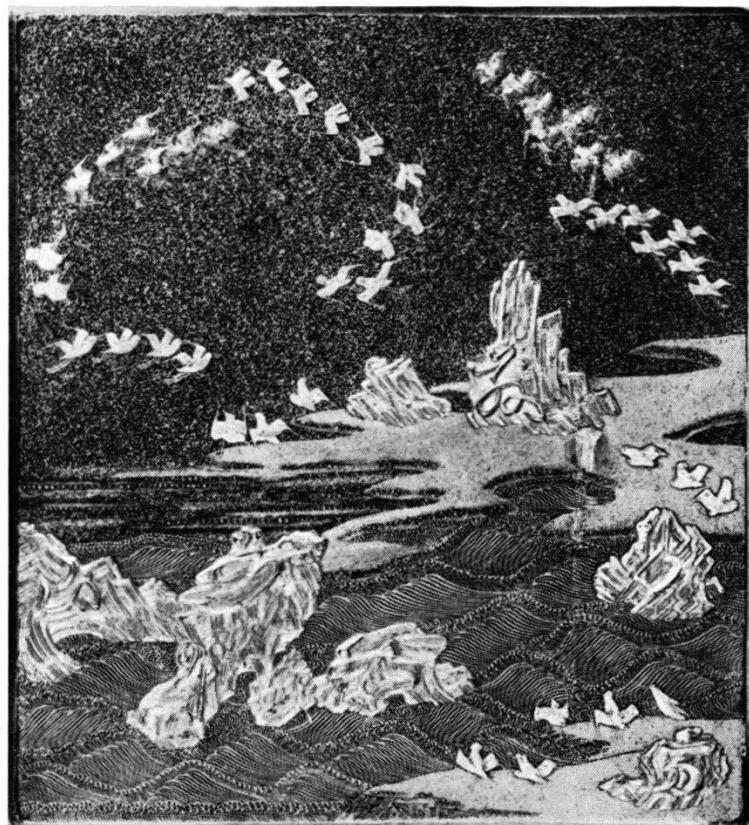
7





8 Ujibashi-Wandschirm. Um 1600; Tusche, Gold und leichte Farben auf Papier; Höhe ca. 160 cm.
(Courtesy, Museum of Fine Arts, Boston.)

9



9 Schreibkasten (*suzuri-bako*).
Ashikaga-Zeit; Goldlack; 26,7
× 22,6 cm. Tôkyô, Cultural
Properties Preservation Com-
mittee. (Nach Pageant of Japa-
nese Art V 36.)

10



10 Gewand für das Nô-Spiel.
Tokugawa-Zeit; Seide, rot-gol-
den; Länge 142,2 cm. Tôkyô,
Nationalmuseum. (Nach Page-
ant of Japanese Art V 13.)

11 Kôetsu: Schreibkasten (*su-
zuri-bako*) mit Bootsbrücke. Frü-
hes 17. Jh.; Goldlack mit Blei-
und Silbereinlagen; 24 × 23,9
cm. Tôkyô, Nationalmuseum.
(Nach Pageant of Japanese Art V
46.)

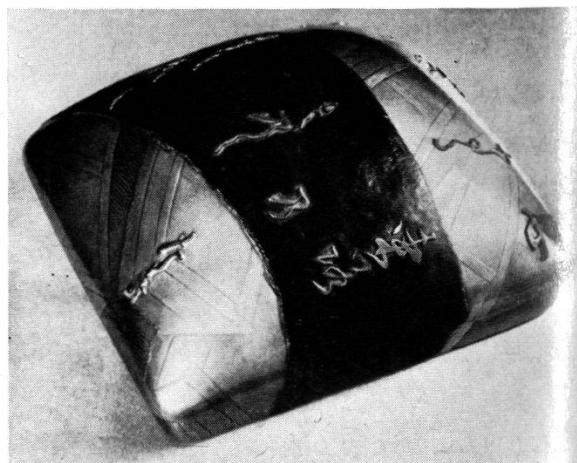


Abb. 2 und 6 nach photographischen Aufnahmen, die freundlicherweise von der Leitung der Ausstellung «Japanse Kunst» im Gemeentemuseum, Den Haag 1958, gestattet wurden.

Der Zwei-, Mehr- und Vielfarbendruck von etwa 1740 an verwendete Gold und Silber normalerweise nicht; man begnügte sich mit der Errungenschaft des immer voller instrumentierten Kolorits im «Brokatbild» (*nishiki-e* [75]), das sich an breite Käuferschichten wandte. Nur in Sonderfällen suchte man eine reiche und kostbare Wirkung: so vor allem Utamaro in seinen mit höchstem Geschmack und technischem Raffinement als Luxusdrucke hergestellten Alben mit Bildern und Kurzgedichten: «Ehon Waka Ebisu» (Bilderbuch mit Gedichten zu Neujahr, 1786), «Kyô-getsu-bô» («Der Mondnarr», verschiedene Mondscheinszenen; 1789) und «Gin-sekai» («Silberwelt», d. h. Schneelandschaften und -szenen; 1790 [76]). In ihnen dient außer der Blindprägung vor allem Gold und Silber zur Erzielung feinster poetischer Stimmungen; das Gold ist gern auf einen mattgrünen Grund aufgetragen.

Die gleiche kunstgewerblich-kostbare, dekorativ-poetische Steigerung war auch die Absicht bei dem goldenen und silbernen Schmuck der *surimono*, den seit etwa 1765 zu Geschenzkzwecken bei besonderen Gelegenheiten für einen Kreis von kennerischen Liebhabern hergestellten Luxusdrucken verschiedenen Typs, die alle nur denkbaren graphischen Techniken, namentlich auch die Blindprägung mit ihrem schimmernden Licht- und Schattenspiel, zu höchstem Raffinement verbanden – in glücklichen Fällen zu ähnlich vornehmer Schönheit wie in der älteren dekorativen Malerei, bisweilen aber auch am Rand des Geschmacklosen infolge vulgärer Überhäufung. Wie schon im alten *yamatoe* dienen die Metallpulver einerseits zur Wiedergabe realer gold- oder silberverzielter Gegenstände, andererseits zur Erzielung übergegenständlicher Schmuckwerte. Durch die Verbindung der zarten Vielfarbigkeit des vollentwickelten Farbendrucks mit den feinen Akzenten des Goldes und Silbers haben die großen Meister des *surimono*, zum Beispiel Shumman (1757 bis 1820), Hokkei (1780–1850) und Gakutei (–1823–1869–), delikate kleine Kostbarkeiten geschaffen⁸¹. Sie kombinieren meist ein stilleben-

81. Vgl. die einleitende Abhandlung «Die Surimono» von Rose Hempel in dem Katalog: Ausstellung japanischer Holzschnitte, Sammlung Theodor Scheiwe/Münster (Wolfsburg

haftes Arrangement reizvoller Gegenstände – Geräte, Blumen, Tiere, symbolische oder humorvolle Figurenszenen – mit lyrischen oder witzigen, in flüssiger Kalligraphie beigeschriebenen Kurzgedichten, folgen also in der Verbindung kostbarer und vornehmer Schmuckwirkung mit dem literarisch-kalligraphischen Element einer alten, aus der Fujiwara-Zeit kommenden und seit Kôetsu mit frischem Leben erfüllten Tradition.

Auf dem Höhepunkt des Farbholzschnitts (ca. 1790–1805), als die größte künstlerische Reife und technische Virtuosität erreicht war, kam man, wohl angeregt durch den Gold- und Silbergrund der Gemälde, aber zugleich im Sinne viel älterer, bis in die Fujiwara-Zeit zurückgehender Gepflogenheiten⁸², auf den Gedanken, auch manchen normalen Einblattholzschnitten, namentlich großen Köpfen von Kurtisanen und Schauspielern, einen gewissermaßen absoluten, die Idealisierung steigernden und luxuriösen Glanz verleihenden metallischen Grund zu geben (zuerst Utamaro, Anfang der neunziger Jahre, dann vor allem auch Sharaku, 1794/95). Gold kam nicht in Betracht; so nahm man Glimmerpulver (*kirara*, englisch mica; Glimmerdruck: *kira-zuri* [77]) mit seinem Silberglanz und trug es mit Vorliebe auf mattfarbig – grau, blaugrau, dunkelrot, violett – bedruckte Hintergrundflächen auf⁸³. In besonderen Fällen, vielleicht für Vorzugsausgaben, mischte man dem Glimmerpulver etwas Gold bei⁸⁴.

1959); dort Genaueres über Typen und Geschichte der *surimono*; S. 109 ff. und S. 158 ff. zahlreiche kleine Abbildungen; S. 193 (Taf. 12) vorzügliche Farbreproduktion eines Blattes von Gakutei. Solche auch in: P. W. Meister, *Acht Surimono*, Baden-Baden 1958. Vgl. Kurth, *Geschichte* (s. Anm. 80), Bd. 1, Taf. 7 (Hokkei); *Masterpieces*, Taf. 26 (Shumman). – Über Gold- und Silberdrucktechniken vgl. Yoshida Teruji: *Ukiyoe-Jiten*, Bd. 1, Tôkyô 1944, S. 335 f. s. v. *kin-gin-zuri*.

82. Vgl. Anm. 53: Heike-Nôkyô-Bilder (1164) mit Silbergrund (farbige Abb.: Moriya, Taf. 51).

83. Farabbildungen: Kurth, *Geschichte* (s. Anm. 80), Bd. 3, Taf. 1 (Chôki) und 13 (Sharaku); Kurth, *Masterpieces*, Taf. 22 (Eisui), 24 (Chôki), 31, 32 (Sharaku).

84. Eishi: s. Ausstellungskatalog Ostasiatische Kunst und Chinoiserie, Köln 1953, Nr. 858; Sharaku, Porträt des Theaterdirektors Miyako Dennai: «Es existieren auch Drucke dieses Blattes, auf denen der Mica-Grund mit Goldstaub vermischt ist» (Fritz Rumpf: *Sharaku*, 2. Aufl., Berlin 1932, S. 57).

In der Reproduktionsgraphik, das heißt vorzugsweise den Bilderalben, in denen Gemälde berühmter Meister in oft erstaunlich treuem Faksimile-Vielfarbendruck mit allen malerischen Feinheiten wiedergegeben wurden, fand das Gold ebenso wie in den Originalen für Einzelheiten wie Wellen, Blattadern, Staubgefäß und dergleichen Verwendung; dies ist zwar künstlerisch nichts Neues, bezeugt aber das technische Können der Holzschnittmeister. Als Beispiel sei das Album «Ōson Gafu» (1817 [78]) erwähnt, in dem Gemälde von Sakai Hōitsu noch zu seinen Lebzeiten publiziert wurden.

So wenig beherrschend also die Rolle des Goldes und anderer Metalle in der japanischen Graphik ist und so bescheidenen materiellen Aufwand man trieb, so haben die Künstler überall da, wo sie dies Mittel anwendeten, durchaus im Sinne der Tradition gehandelt und nicht so sehr den bloßen materiellen Kostbarkeitswert oder den blendenden Glanz gesucht, sondern mit feinem, vornehmem Geschmack die aller echt japanischen Kunst gleichsam eingeborene poetische Musikalität von Form und Farbe unterstützt und in eine Sphäre reiner, klarer, kühler, zugleich sinnlich reizvoller wie sublimierter Schönheit emporgehoben.

V. ALLGEMEINES

Die Reihenfolge, nach der wir die Kunstgebiete betrachtet haben, entspricht in großen Zügen der historischen Folge, in der jeweils die Kunst des Goldes bedeutend hervortrat und ihre höchste Entfaltung erlebte. Für die buddhistische Sakralkunst ist das die Zeit zwischen rund 600 und 1300, mit dem Schwerpunkt im 11. bis 13. Jahrhundert; für das Kunstgewerbe zwischen etwa 700 und 1800, mit dem Schwerpunkt im 15. bis 17. Jahrhundert (Textilien, Lacke – bei diesen bis ins 12./13. Jahrhundert zurückgreifend – und Schwertschmuck); für die profane Malerei zwischen 1000 und 1800, mit der Blütezeit von 1550 bis 1700; und für die Graphik zwischen 1700 und 1850, mit dem Höhepunkt von etwa 1790 bis 1850. Natürlich wurde das Gold zu allen Zeiten in größerem

oder geringerem Umfang verwendet – auch lange nach 1300 kam es etwa in der buddhistischen Kunst noch vor –, doch heben sich einige Epochen deutlich heraus, in denen die Möglichkeiten dieses Kunstmittels auf den einzelnen Gebieten, für die verschiedenen Zwecke und in den mannigfachen Techniken erst voll erfaßt und ausgewertet wurden, in denen also der Geist des Goldes jeweils erst zu seiner höchsten Blüte erwachte. Das war in der buddhistischen Kunst die Fujiwara- und Kamakura-Zeit, im Kunstgewerbe die Ashikaga- bis frühe Tokugawa-Zeit (mit Vorstufen im Mittelalter), in der profanen Malerei die Momoyama- bis mittlere Tokugawa-Zeit, und allenfalls noch in der Graphik die Zeit der *surimono*, die letzten Jahrzehnte der Tokugawa-Zeit. Was jeweils vorangeht, ist Vorbereitung oder steht unter auswärtigem Einfluß (so die Shôsôin-Geräte), was jeweils folgt, ist traditionelle Fortsetzung oder epigonale, allmählich abklingende Nachwirkung. Von einer Höhenzone zur andern verlagert sich die Ausschöpfung der künstlerischen Potenzen des Goldes in eine andere Sphäre – hier von der religiösen in die weltliche, dort vom Dekor in die Malerei usw. –, ihr soziologischer Standort wechselt von der höfischen und klerikalen Sphäre zur bürgerlichen, und auch die ästhetische und Sinn-Funktion des Goldes, wie eines jeden künstlerischen Darstellungs- und Ausdrucksmittels⁸⁵, kann jeweils eine verschiedene sein. Darüber noch einige Bemerkungen.

In der buddhistischen Kunst hat das Gold überwiegend eine Symbolfunktion, wie so häufig in aller Sakralkunst. Sein Kostbarkeitswert wird hier aus dem Materiellen ins Religiöse umgedeutet, der edle Stoff bekommt einen geistigen Sinn als Zeichen des Absoluten, und sein Glanz wird benutzt, um visionäre Licherfahrungen anzudeuten, die über alle

85. Für die Farbe hat Hans Jantzen dies in einer grundlegenden Abhandlung dargelegt: «Über Prinzipien der Farbengebung in der Malerei» (1913; Neudruck in: *Über den gotischen Kirchenraum und andere Aufsätze*, Berlin 1951, S. 61–67); dort die Unterscheidung von «Darstellungs-» und «Eigenwert». Ferner: Erich v. d. Bercken: «Über einige Grundprobleme der Geschichte des Kolorismus in der Malerei» (*Münchner Jb. d. bild. Kunst*, N. F. 5, 1928, S. 311–326); dort u. a. die Begriffe «Bildwert» und «Schönheitswert». Vgl. auch Wolfgang Schönes in Anm. 71 zitiertes Buch.

empirische «Farbe» hinausgehen. Zugleich gewinnt es als kostbare, das Heiligtum schmückende und geistliches Verdienst bewirkende Weihgabe einen Votivwert und verwandelt seine Materialität auch dadurch in etwas Geistiges.

Spielt hier der Schmuck- und Schönheitswert des Goldes in religiöser Sinndeutung eine Rolle, so kommt diese Funktion in allen Arten der Gerätkunst unmittelbar, doch nun in zunehmend weltlichem Sinne zur Geltung. Das Kultgerät im Tempel trägt sein Gold noch ganz im Sinne des *shôgon* (s. oben S. 86f.); am höfisch-prächtigen Gerät wird es zum weltlichen Schmuck und Mittel der Repräsentation, kann aber leicht auch einen Votivwert bekommen, so etwa im Falle des kostbaren kaiserlichen Haustrats, der 756 dem Großen Buddha von Nara im Tôdaiji gestiftet wurde und seitdem den einzigartigen Schatz des Shôsôin bildet. Anderswo kann die zunächst nur profan-dekorative Goldpracht mit einem Mal einen numinosen Stimmungswert gewinnen, zum Beispiel wenn kostbare höfische Gewänder mit Goldbrokat und Goldstickerei im Nô-Spiel verwendet werden. Nach der noch stark religiös bestimmten, mehr oder minder vom Geist des Zen erfüllten Blütezeit der Gerätkunst im 15./16. Jahrhundert freilich wird aller Golddekor immer weltlicher, er bekommt auf Lackarbeiten, Schwertschmuck, Keramik, übrigens auch in der Graphik einen rein ästhetischen Kostbarkeits- und Schmuckwert, der sich grundsätzlich unterscheidet von dem numinosen Schmuck-, Schönheits- und Votivwert, den es in der Sakralkunst besessen hatte.

In der profanen Malerei des Mittelalters und besonders der Neuzeit verknüpfen sich gleichfalls verschiedene Funktionen des Goldes. Wie in jeder Malerei steht dem «Darstellungswert» eines künstlerischen Mittels – der Linie, der Farbe, also auch des Goldes –, das heißt seiner Funktion bei der deskriptiven Wiedergabe von Gegenständen, sein «Eigenvwert» gegenüber, das heißt die künstlerische Funktion, die es durch die ihm an und für sich, unabhängig von einem gegenständlichen Träger eigene spezifische Wesensart besitzt. Der Darstellungswert des Goldes

spielt in der im ganzen so wenig an imitativ-illusionistischer Realitätsabbildung interessierten japanischen Malerei eine relativ geringe Rolle, nämlich nur bei der Wiedergabe goldener oder goldgeschmückter Objekte, und hier bekommt das Gold dann auch bei sakralen Gegenständen wie der Figur des Großen Buddha von Nara im «Shigisan-Engi-Emaki» einen Darstellungswert, während es an der wirklichen Statue Symbolwert hat. Demgegenüber hat sein Eigenwert in der Malerei durchaus das Übergewicht; freilich ist dieser Begriff noch genauer zu differenzieren.

Das nach seinem Eigenwert aufgefaßte Gold besitzt wie jede Farbe zunächst einen eigentümlichen ästhetischen Charakter, der ihm unverwechselbar zugehört und nach Farbton, Leuchtkraft, Oberflächenwirkung (beim Gold: seinem Glanz) näher zu beschreiben wäre; es hat so dann einen spezifischen Ausdrucks- und Stimmungswert je nach dem Zusammenhang, in dem es steht, und der Farb- und Lichtnuance, die ihm dort eigen ist; hinzu tritt sein Schmuck- und Schönheitswert, der sich mit dem Kostbarkeits- und Repräsentationswert verknüpft und den Bildern einen bald zarten, bald prächtigen poetischen Reiz gibt; und vor allem gehört zum Eigenwert des Goldes – wie auch jeder Farbe – der «Bildwert», der jeder solchen Komponente beim Aufbau eines Gemäldes nach seiner kompositionellen Struktur zukommt und einer dem Bildorganismus eigentümlichen Gesetzmäßigkeit folgt. Hierher gehört auch der Leucht- und Strahlungswert des Goldes, soweit dieser nicht eine genau definierte Symbolbedeutung hat; aber selbst dann – in buddhistischen Bildern etwa – übernimmt das Gold ja immer auch eine eigenartige Funktion im Aufbau des Bildgefüges, und selbstverständlich hat es dort zugleich einen Stimmungs- wie einen Schönheits- und Schmuckwert – wie denn überhaupt fast stets die verschiedenen Funktionen im Verein auftreten und nur in der wissenschaftlichen Analyse zu isolieren sind. Mit all dem gehört das Gold, namentlich in der Form des Goldgrundes, nach Schönes Terminologie der Sphäre des «Eigenlichts» oder «Eigenglanzes» an, nicht aber des einer äußeren Lichtquelle ent-

stammenden, der ostasiatischen Malerei ja ohnehin unbekannten «Beleuchtungs-» oder «Fremdlichts» mit seinen Konsequenzen: dem Körper- und Schlagschatten, der einheitlichen Beleuchtung, dem Gesamtton und der durch all das veranschaulichten Dreidimensionalität im plastischen Volumen und in den räumlichen Relationen.

Da dies Eigenlicht innerhalb der Bilder den empirischen Beleuchtungsverhältnissen enthoben ist und fast mit innerer Notwendigkeit eine intime Beziehung zum Numinosen, zur Transzendenz besitzt, wäre es ein Irrtum, den Goldgrund, nur weil er ausschließlich in der weltlichen Malerei vorkommt, als rein äußerlich-dekorativ, als bloßen Prunk und als Resultat eines Säkularisierungsprozesses zu interpretieren. Vielmehr hat er eine nahe Verwandtschaft mit dem leeren Bildgrund in der buddhistischen Sakralmalerei und in der Tuschmalerei⁸⁶, und so stark der vordegrundige, kunstgewerbliche Schmuckwert überall in der weltlichen Malerei auch sein mag, der sie in enge Nachbarschaft mit der Gerät- und Dekorkunst bringt, so bekommt doch jedenfalls der Goldgrund auch hier einen Symbolwert, nämlich den «Abstraktionswert» des undefinierbaren, allumfassenden, absoluten Grundes, in dessen positivem Nicht alle Dinge ruhen und der sie in eine überempirische Sphäre entrückt. Beim Goldgrund, der primär ein «Zeichen» ist, verbindet sich mit der Leere, die weder eine streng zweidimensionale Fläche noch ein ahnungsvoll suggerierter Unendlichkeitsraum, sondern flächen- und raum-neutral⁸⁷ ist, also auch kein Hintergrund, sondern einfach Grund zugleich der Glanz der Über-Farbe, die alle empirischen Farben harmonisiert, in sich einschließt und steigernd überhöht, das ganze Werk also in eine nicht-empirische, ideale Sphäre emporhebt. Daher röhrt wohl die feierliche Würde, das Bedeutungsgewicht, der unüberhörbare gei-

86. Vgl. *BKOA*, S. 143 ff., 248 f.; *Einführung in die Kunst Ostasiens*, S. 133 f., 218, 250, 313, 340 ff., 355 ff.

87. «Der [europäisch-mittelalterliche] Goldgrund ist als Spender eines irrealen Lichtglanzes auf die Phänomene des Raumes und der Fläche hin offen» (Schöne, a. a. O., S. 25; in diesem Buch eingehende und anregende Untersuchung des Goldes in der europäischen Malerei, s. Register).

stige Sinn all jener scheinbar bloß dekorativen Gemälde – ein Sinn, der ihnen objektiv innewohnt, auch wenn ihre Schöpfer sich seiner nicht bewußt gewesen sein mögen. Vor jenem Grund schweben die dargestellten Dinge in der Entrücktheit eines selbstgesetzlichen, ihr Wesen zum Vorschein bringenden Gefüges reiner Form und Farbe, doch werden sie nicht entsinnlicht, sondern im Gegenteil in ihrem Schönheitswert aufs höchste gesteigert.

Im Ganzen der japanischen Kunst steht die Gold-Farben-Malerei in dialektischem Verhältnis zur jeweils gleichzeitigen Schwarzweißkunst der Tuschnmalerei. Gemeinsam ist beiden Bereichen die Transzendierung der Buntheit der Erscheinungswelt in eine Nicht- oder Überfarbe und zugleich in einen leeren Grund; aber in dem einen Fall wird die Farbe überhöht, zu vollerem Glanz gesteigert, im anderen negiert, oder richtiger vielleicht: in dem einen Fall wird sie in ihrer Fülle offen (*explicite*) entfaltet und im Gold über sich selbst hinaus transzendent, im andern (*implicite*) in die Nuancen des Schwarz – das «alle fünf Farben in sich enthält» – gleichsam eingefaltet und mit Hilfe der reinen Dialektik des Schwarz und Weiß in die Leere des farblosen Grundes vernichtet, das eine wie das andere Mal also, wiewohl in verschiedenem Sinne, «aufgehoben». Die konsequente monochrome Tuschnmalerei steht in polarer, also vom Ganzen umgriffener Spannung sowohl zur buddhistischen Sakralmalerei wie zur weltlich-dekorativen Gold-Farben-Malerei, und so konnte und mußte sie zum adäquaten künstlerischen Ausdrucksmedium für den Zen-Geist werden⁸⁸. Sie ist, phänomenal gesehen, eine radikale Anti-Gold-Kunst, wie jede Zen-bestimmte Kunst, namentlich auch die des Teekults; in einer tieferen Schicht aber steht sie dem Gold als Symbol des Absoluten ganz nahe. Und so ist es vielleicht doch keine Inkonsiquenz oder bloße Spielerei, wenn allmählich dann auch die Tuschnmalerei das Gold aufnimmt und es mit sparsamer, geistvoller Anwendung der einen oder anderen Technik nicht nur zur dekorativen Verschönerung benutzt, sondern ihren Bildern, die ja ohnehin durch ihren

88. Vgl. *BKOA*, S. 250 ff.

leeren Grund auf jenes umgreifende und tragende Absolute bezogen sind, zusätzlich zum Abstraktionswert des Schwarzweiß noch eine feine, vergeistigende Überhöhung verleiht. Aus der anderen Sphäre der Gold-Farben-Kunst konnte sich deshalb das Gold als dritter Partner hinzugesellen, und der Dreiklang Weiß-Schwarz-Gold wurde die reinste und geistigste Harmonie, die der japanischen Malerei gelungen ist.

An ihr erweist mit exemplarischer Deutlichkeit die Vorliebe des japanischen Geschmacks für zarte, stille Wirkungen von vornehmer Schönheit; doch selbst die farbkräftigen Goldgrundbilder, die Brokatgewänder, die Goldlacke zeigen gleichfalls keine laute, sondern eine gedämpfte Pracht, sind «rich, not gaudy», und noch die reichsten Stücke schimmern in einem matten und milden, niemals einem blanken und harten Glanz. Abgesehen von spätem Verfall in überladenen, derben Prunk herrscht kluge Zurückhaltung und unfehlbarer Geschmack, der sich nicht einfach einem naiven, gierigen Streben nach möglichst großem Reichtum und äußerem Effekt überläßt, sondern kontrolliert ist von einer ästhetischen Weisheit, die – stark buddhistisch gefärbt – alles allzu bunte Spiel durchschaut und selbst im Schönsten noch, ja gerade dort, die Melancholie alles Daseins – das *mono-no-aware* der Genji-Zeit – empfindet. Mehr als strahlenden Sommerglanz liebt der Japaner die herbstliche, von Abschiedsstimmung überhauchte Farbenpracht, und selbst an den Frühlingsblüten genießt er stärker als ihre schäumende Lebensfülle ihre zerbrechliche Zartheit und allzu schnelle Vergänglichkeit. Ganz ist dies Gefühl und der auf ihm beruhende Kunstgeschmack auch in den Zeiten höchster Prachtentfaltung nicht verlorengegangen – dazu war die klassische Tradition der Lyrik von der Fujiwara-Zeit her, war auch der Einfluß des Zen-bestimmten Teekults und schließlich der dem gleichen Geist entstammenden *haiku*-Dichtung viel zu stark. Die gesamte neuere japanische Ästhetik seit dem 15./16. Jahrhundert steht unter den Leitbegriffen *yûgen* und *sabi* [79]. Der erste, grob umschrieben, meint eine stille, feine, tiefgründige Schönheit, die aus dem metaphysischen Grunde der bunten Farbenfülle aufblüht; sie ist das Ideal des

Nô-Spiels, wie Seami (1363–1443) es verkündet hat⁸⁹. Der zweite Begriff, *sabi*, erwächst aus dem Grundgefühl der Einsamkeit, Stille, Vergänglichkeit, Bescheidung, aus der Freude am Einfach-Echten, doch Unscheinbaren, aus dem Blick für die inneren, versteckten Werte und für die Seele der Dinge. Diese spricht vor allem aus solchen Dingen – ob Naturwesen oder Menschenwerk –, die alt sind, gereift, vielleicht dem Tode nah, und auf denen eine Patina gewachsen ist, die jeden allzu neuen, blanken, unreifen, äußerlichen Glanz mit einem edlen «Rost» überzogen hat⁹⁰. *Sabi* bedeutet tatsächlich «Rost» oder «Patina» und erscheint vielleicht am reinsten an einem Herbstblatt mit seinem tiefen, herben, warmen und milden Farbenglanz, auf dessen Grund ein Schimmer von Gold liegt und dem die besten Werke der Teekeramik nacheifern, ohne ihn äußerlich nachzuahmen. Von hier aus ist auch die herb-gedämpfte Pracht der Gold-Farben-Bilder oder der Goldlacke zu verstehen – selbst wenn kein ausdrücklicher, bewußter Bezug vorliegt –, und von hier aus ergibt sich leicht der Schritt zur Farblosigkeit, zur abgründig-herben Stille und metaphysischen Abstraktion der monochromen Tuschmalerei.

Der moderne Schriftsteller Tanizaki Jun'ichirô, in der klassischen Tradition der ästhetischen Kultur seines Landes tief bewandert, hat die japanische Schönheit als «beauty in shadows» bezeichnet, Schönheit im Dämmerlicht⁹¹. Mit großem Nachdruck, dem jeder zustimmen wird, der die Dinge im Lande selbst erlebt hat, betont Tanizaki, japanische Kunstwerke – Bilder, besonders auch Goldgrundbilder, Lackarbeiten mit Golddekor, Gewänder der Priester oder der Nô-Spieler – kämen wahrhaft nur in dem Dämmerlicht japanischer Räume zur Geltung, das eine meditative Stimmung schaffe, in seiner milden Ruhe alle Farben-

89. Oscar Benl: *Seami Motokiyo und der Geist des Nô-Schauspiels* (Akademie d. Wissenschaften u. d. Lit., Mainz, Abh. d. Klasse d. Lit., Jg. 1952, Nr. 5). Wiesbaden 1952.

90. Horst Hammitzsch: *Chadô. Der Tee-Weg*. München-Planegg 1958. – Ders.: «Zu den Begriffen *wabi* und *sabi* im Rahmen der japanischen Künste». *Nachr. d. Ges. f. Natur- u. Völkerkunde Ostasiens (NOAG)*, Hamburg, Nr. 85/86, 1959, S. 36–49.

91. Tanizaki Jun'ichirô: «Beauty in Shadows». *Zs. Contemporary Japan (Tôkyô)*, Bd. 11, Nr. 1, Januar 1942, S. 61–83.

vielfalt zur Harmonie bringe, allen lauten Glanz beschwichtige und allen Dingen eine geheimnisvolle Tiefe verleihe. Hier, wie überhaupt im japanischen Erleben und Denken, werde Schatten und Dunkel akzeptiert, nicht wie im Abendland als feindliches Element empfunden und zugunsten immer größerer Helligkeit vertrieben. In diesem Schattendunkel, diesem Dämmerschein aber glänzt das Gold mit all seiner hintergründigen Fülle und Tiefe auf, alle Farbenvielfalt fließt in seine übergreifende Einheit zusammen, und auch das absolute Schwarzweiß tritt in harmonischer Entgegensetzung mit ihm in Einklang. Spüren wir die innere Einheit, die hinter all dem liegt, so verstehen wir vielleicht jenen Zen-Spruch, «daß die Dinge, wie verschieden gestaltet auch, alle von dem einen Golde sind».

TEXT

- 1 金堂 2 乾漆 3 金泥 4 截(切)金 5 見返絵 6 中
 尊寺 7 法隆寺夢殿:平等院鳳凰堂 8 金色堂 9 金閣
 10 莊嚴 11 供養 12 法身 13 報身 14 應身 15 色.
 色を好む:色氣:色を賣る:色慾:男色:好色 16 色界 17 無
 色界 18 慾界 19 色身 20 色不異空, 空不異色, 色即是
 空, 空即是色 21 真色:真如 22 金人:真金像:真金山:金
 仙:金口:金地:黃金宅:金水:金藏:金骨 23 净土 24 金光
 25 光明 26 身光 27 心光 28 智慧 29 常光 30 放光
 31 縁:頭:目貫:小刀:小柄:笄:鍔 32 赤銅 33 裳裟 34 摺
 箔:印金:縫箔 35 一文字 36 錦手:金襴手 37 蒔絵 38 研
 出 39 平莖絵 40 高莖絵 41 金地:沃懸地:粉溜 42 梨
 地 43 平目 44 莖暈 45 艷消 46 大和絵:倭絵 47 絵
 卷 48 當麻曼荼羅縁起 49 信貴山縁起 50 北野天神
 縁起 51 雲母 52 源氏物語絵巻 53 平家納経 54 奈
 良絵本 55 襦:障子 56 屏風:衝立 57 金碧障壁画 58 金箔
 59 胡粉 60 盛上 61 紫金 62 溜込 63 南蛮絵 64 水墨画
 65 浮世絵:風俗画 66 文人画 67 下絵 68 色紙 69 文人画
 70 俳句 71 摺物 72 丹 73 紅 74 漆絵 75 錦絵 76 絵本和
 歌夷:狂月坊:銀世界 77 雲母摺 78 鶯村画譜 79 幽立:寂

ANMERKUNGEN

- 8 中堂:阿彌陀堂:佛殿:大堂:本堂 19 金剛 21 染:煩惱:菩
 提 22 名色:声 23 化(色)身 28a 法隆寺五重塔秘宝の
 調査 30 紫 31 妙色 40 茶壺 43 正倉院宝物 50 金碧山
 水 51 日本絵巻物全集 52 書道全集:西本願寺本三十
 六人集 53 日本絵巻物集成 58 明障子 59 (国宝史蹟)
 名古屋城 60 山本元:裱具のしをり 64 光悦宗達光琳
 名作圖錄 69 近世初期風俗画 70 対面所 73 上洛殿:
 書院造:北尾春道:国宝書院圖聚 76 日本美術資料