

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

Herausgeber: Schweizerische Asiengesellschaft

Band: 44 (1990)

Heft: 2

Artikel: Gemalt aus Vertrauen auf Fudô Myôô : Serienbilder der Zen-Mönche Ryûshû Shûtaku (1308-1388) und Chûan Bonshi (1346-nach 1437)

Autor: Brinker, Helmut

DOI: <https://doi.org/10.5169/seals-146886>

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>

GEMALT AUS VERTRAUEN AUF FUDÔ MYÔÔ
*Serienbilder der Zen-Mönche Ryûshû Shûtaku (1308-1388) und
Chûan Bonshi (1346-nach 1437)*

Helmut Brinker

Im Esoterischen Buddhismus Ostasiens gelten die “Fünf Großen Könige Mystischen Wissens”, die *godai-myôô*, als Manifestationen der “Fünf Buddhas des Geheimen Wissens”, der *gochi-nyorai*. Sie sind zu Gottheiten konkretisierte magische Bannformeln und vermögen in ihrem furchterregenden Aussehen nicht nur der buddhistischen Heilslehre im allgemeinen Schutz gegen Feinde, Gefahren und negative Einflüsse aller Art zu bieten, sondern sie können auch dank ihres Mitleids im Nichtwissen verhaftete Lebewesen mit sanfter Gewalt auf den Weg zur befreienden Erleuchtung verhelfen. Im Zentrum dieser Fünfergruppe grimmiger *vidyârâjas*, wie sie im Sanskrit heißen, steht Fudô Myôô, “der Unerschütterliche”, der im Angesicht von Versuchungen, Leidenschaft, Egoismus und anderen menschlichen Schwächen mit unüberwindlicher Standhaftigkeit und Furchtlosigkeit dem Gläubigen beisteht. Sein indischer Ursprung ist unumstritten. Er scheint aus dem Hindu-Gott Śiva hervorgegangen zu sein, an den sein Sanskritname Acala erinnert. Von einer zum Buddhismus bekehrten untergeordneten Schutzgottheit wurde er im Laufe der Zeit in Ostasien schließlich zu einer der kultisch wichtigsten, in der Kunst am häufigsten dargestellten Gestalten des buddhistischen Pantheons, und seine Verehrung blieb, wie wir sehen werden, nicht allein auf die Schulen der “Geheimlehre” (*mikkyô*) beschränkt. “Im Esoterischen Buddhismus Japans, wohin er schon früh im 9. Jahrhundert gelangte, symbolisiert Fudô, in Auslegung seines Namens, den festen und unerschütterlichen Geist der Erleuchtung (*bodai-shin*). Sein Geheimname lautet Jôju-Kongô, ‹Ewigwährender Vajra›, und er gilt als ‹Verkörperung des religiösen Lehrauftrags› (*kyôryôrin-shin*) des Buddha Dainichi, auch als Verkörperung seines ‹unterscheidenden Wissens› (*sabetsu-chi*) oder einfach als seine Emanation (*kejin*). Er beseitigt mit Mut und großer Kraft alle Hemmnisse der geistigen Trübungen (*bonnô*) auf dem Weg zur Erlösung und schützt die buddhistische Lehre”.¹

1 Roger Goepper: *Shingon*. Die Kunst des Geheimen Buddhismus in Japan. Museum für Ostasiatische Kunst der Stadt Köln. Köln 1988, p. 118; vgl. dort auch die ausführliche Diskussion der Fudô-Ikonographie sowie wichtiger Darstellungen dieses “Königs Esoterischen Wissens” in Malerei und Plastik, Nr. 19-25, p. 109-129. Für freundliche Hilfe bei schwierigen japanologischen Fragen danke ich Frau Mariko

Die ikonographischen Grundzüge des zornigen Fudô Myôô finden wir bereits in Quellen der Tang-Zeit ausführlich beschrieben, etwa in dem 709 von dem südindischen Mönch Bodhiruci (672-727) ins Chinesische übertragenen *Amoghapâsakalparâja-sûtra* (jap. *Fukûkensaku-jimben-shingon-kyô*)² oder dem "Sûtra von Mahâ-Vairocanas Erreichung der Buddhaschaft, seiner übernatürlichen Kraft und unterstützenden Gnade", dem *Mahâ-Vairocana-abhisambodhi-vikurvita-adhisthâna-vaipulya-sûtra* (jap. *Dai-Birushana-jôbutsu-jimben-kaji-kyô*, besser bekannt unter dem abgekürzten Titel *Dainichi-kyô*), das der berühmte indische Theologe Śubhâkarasimha (637-735) unter Mitwirkung seines chinesischen Schülers Yixing (683-727) sechzehn Jahre später übersetzte und kommentierte.³ In Japan wurden die wesentlichen Merkmale des Fudô während des 9./10. Jahrhunderts in den *jûku-kan*, den "Neunzehn Visualisationen", der beiden Priester Annen (841-915?) und Shunnyû (890-953) kodifiziert.⁴ Danach hat er einen jugendlichen, plumpen, dunklen, zumeist schwarzblauen Körper, was einerseits auf seine Herkunft als Diener oder Bote hinweist und andererseits auf seinen heiligen Zorn und die Kraft, das Böse und die Widersacher der buddhistischen Lehre zu überwinden. Aus dieser Funktion erklärt sich auch sein grimmiges Gesicht mit den vorquellenden Augen, von denen das linke vielfach halb geschlossen und nach oben gerichtet ist, während das weit geöffnete rechte nach unten blickt. Diese charakteristische Augenstellung wurde in Japan seit dem 11. Jahrhundert verbindlich für Darstellungen des "Unerschütterlichen"; sie heißt *tenjigan*, "ein Auge zum Himmel und eines zur Erde" [gerichtet]. Ihr verdankt er auch den Sanskritnamen Kekara, "der Schielende". Die über der Nasenwurzel fest zusammengezogenen Augenbrauen signalisieren seine wilde Entschlossenheit und seinen Zorn (*funnu*). Die Lippen preßt er fest zusammen, und aus den Mundwinkeln treten spitze Fangzähne hervor, wobei der rechte meist nach oben und der linke nach unten weist. Das entweder in Locken gedrehte (*kempatsu* oder *rahotsu*) oder in lange Strähnen gelegte (*sôhatsu*) Haupthaar des Fudô hängt in der Regel zu einem langen Zopf (*bempatsu*) geknotet über seine linke Schulter herab. Darin haben spätere Interpreten den Strom des Mit-

Adachi vom Ostasiatischen Seminar der Universität Zürich und Herrn Hiroshi Kanazawa vom Nationalmuseum Kyôto. Er und einige andere Kollegen in Japan haben mich auch bei der Beschaffung des Bildmaterials in freundschaftlicher Weise unterstützt.

2 Takakusu Junjirô und Watanabe Kaigyoku, ed.: *Taishô shinshû daizôkyô*. Tôkyô 1924-1932. Bd. 20, Nr. 1092, p. 227-398.

3 *Ibid.*: Bd. 18, Nr. 848, p. 1-55.

4 Siehe Kyôto Kokuritsu Hakubutsukan: *Gazô Fudô Myôô* - Kyôto National Museum: *The Iconography of Fudô Myôô*. Kyôto 1981, p. 219 ff.

leids in die Welt der unerleuchteten Lebewesen gesehen und in der Anzahl der Knoten (*shakei*) – nach orthodoxen Regeln sind es sieben – die verschiedenen Reinkarnationen, durch die er als ergebener Diener seinem Herrn hilft. Gelegentlich krönt ein sechs- oder achtblättriger Lotos seinen Scheitel (*chôren*) als Zeichen der Entschlossenheit, die Reinheit der buddhistischen Lehre emporzuhalten. Fudô trägt einen im Japanischen *kun* oder *mo* genannten, nach ikonographischen Vorschriften roten Wickelrock um seine Hüften, und von seiner linken Schulter zieht sich ein Schal (*jôhaku*) quer über den nackten Oberkörper. Ein reiches Kollier (*munakazari*) um den Hals sowie des öfteren mit Schleifen ausgestattete, kostbare Schmuckbänder um die Oberarme (*hisen*), schmale Handgelenkreifen (*wansen*) und Fußgelenkreifen (*sokusen*) kennzeichnen den Status des “Königs mystischen Wissens”. Seine beiden wichtigsten Attribute sind Schwert (*ken*) und Lasso (*kenjaku*). Mit dem senkrecht präsentierten Schwert in seiner Rechten durchschneidet er die Trübungen des Geistes und das Nichtwissen (*mumyô*), und mit der Fangschlinge in seiner Linken kann er böse Geister fesseln und gefährliche Einflüsse bannen. Er steht oder sitzt auf einem Felssockel (*banjaku-za*), der nicht selten aus übereinandergeschichteten Platten aufgebaut ist (*shitsushitsu-za*) und seiner unerschütterlichen Standhaftigkeit ebenso überzeugenden Ausdruck zu verleihen vermag wie seine ruhige, unbewegte Haltung. Im Gegensatz dazu sind drei andere “Könige Esoterischen Wissens”, nämlich Gôzanze, Gundari und Kongôyasha, als Verkörperungen der aktiven Kräfte des Buddhismus in äußerst dynamischen Posen mit einem aggressiven Ausfallschritt (*chôji-dachi*) dargestellt. Ein Nimbus aus lodernden Flammen umgibt die Gestalt des Fudô zum Zeichen der “aus Feuer geborenen Meditation” (*kashô-zammai*), in die er tief versunken ist.⁵

Unterstützt wird Fudô bei seinen Schutz- und Erlösungstaten von einem großen Gefolge jugendlicher Helfer oder *dôji*, die ebenfalls über Wunder wirkende Kräfte verfügen. In seltenen Fällen sind es 36 oder sogar 49 Diener, von denen acht als die “Großen Diener”, als *dai-dôji*, gelten.⁶ Die

5 Zur Ikonographie des Fudô Myôô vgl. *Gazô Fudô Myôô*, sowie Nakano Genzô: *Fudô Myôô-zô*. *Nihon no bijutsu*, Nr. 238. Tôkyô 1986, ders.: *Nihon bukkyô kaiga kenkyû*. Kyôto 1982, p. 150-233: Fudô Myôô gazô-ron, und *Mikkyô bijutsu taikan*, Bd. 3. Tôkyô 1984, p. 192 f.

6 Ein leider stark beschädigtes Gemälde aus dem 14. Jahrhundert im Hôkôji, Okayama, zeigt Fudô Myôô inmitten seiner 36 Helfer; siehe *Mikkyô bijutsu taikan*, Bd. 3, T. 102. Das Nationalmuseum Nara besitzt ein Bild der Kamakura-Zeit (13. Jahrhundert), auf dem der “König Mystischen Wissens” in halbverschränkter Sitzhaltung (*hanka-za*) im Kreis der Acht Großen Diener dargestellt ist; siehe *ibid.*, T. 101, und Nakano: *op. cit.*, 1986, T. 18. Zur Gruppe der *hachi-dai-dôji* gehören

prominentesten und am häufigsten an seiner Seite erscheinenden sind der weiße Knabe Kongara und der rote Seitaka. Ihre Sanskritnamen Kimkara und Cetaka bedeuten soviel wie "Diener". Kongara, der in der Regel zur Linken des Wissenskönigs steht – oft in anbetender Haltung, die Hände vor der Brust zusammengelegt – hat als Attribut einen *tokko-sho*, einen einspitzigen *vajra* (jap. *kongô*), bisweilen auch einen langstieligen Lotos oder eine Fangschlinge (*kenjaku*). Seitaka an der rechten Seite des Fudô Myôô ist mit einem kräftigen, manchmal keulenähnlichen Stock sowie des öfteren mit einem dreispitzigen *vajra* oder *sanko-sho* ausgestattet. Ohne Frage symbolisieren diese Waffen und Attribute die Entschlossenheit und Einsatzbereitschaft der Dienerschaft Fudôs, die buddhistische Lehre im Sinne ihres Meisters zu verteidigen und zu schützen.

In Japan wurde der "Unerschütterliche" in einer Vielzahl von Ritualen verehrt, in denen u.a. das Feueropfer (*goma*) eine wichtige Rolle spielte. Dort übernahm er zu gewissen Zeiten die Funktion einer offiziellen Staatsschutzgottheit (*gokoku*), die gegen Feinde hilft, Krieg, Epidemien und andere Katastrophen abwendet, Dürre- und Regenperioden im Lande beendet sowie Gefahren und Bedrohungen des Staates und des Herrscherhauses bannt. Eines dieser zu Ehren Fudôs von amtlicher Seite im Kaiserpalast abgehaltenen Rituale heißt *anchin-kokka-hô*, "Zeremonie zur Friedenssicherung des Staates". In abgewandelter Form wurde es auch, dann *kachin* oder *chintaku* genannt, zum Schutz des Privathauses durchgeführt. Als persönlicher Beschützer des Gläubigen (*goshin-butsumi*) kann Fudô dank seines Mitleids und gemäß seinem ursprünglichen Status als Diener alle im Gelübde vorgetragene Wünsche erfüllen, Feuersbrünste und Diebstahl verhüten, Besitz, Wohlstand und ein langes Leben gewähren.⁷ Zu manchen der strengen Zeremonien gehört es, daß der Offiziant sich zunächst unter einen eiskalten Wasserfall stellt, um Körper und Geist zu reinigen, bevor er Weihrauch, Feuer, Gebete und andere Opfer darbringt. Schließlich kann sich der Gläubige selbst in die Gottheit verwandeln, indem er sich neunzehn Keimsilben (*shuji*) auf verschiedene Stellen seines Körper schreibt (*jûku-fuji-kan*).

Die unumstößliche Strenge und Furchtlosigkeit, mit denen Fudô Myôô im Namen des allmächtigen Buddha Dainichi Verblendung und Unwissenheit, Versuchungen und Kalamitäten aller Art überwand, haben ihn nicht nur zu einer zentralen Gestalt im Kult des Esoterischen Buddhismus wer-

Kongara Dôji, Seitaka Dôji, Ekô Dôji, Eki Dôji, Shôjô Biku, Ukubaga Dôji, Shitoku Dôji und Anokuta Dôji. Vgl. Nakano: *op. cit.*, 1986, p. 58.

7 Das Ritual, in dem Fudô durch eine entsprechende magische Formel (*jikushu*) und ein Gebet um Lebensverlängerung angerufen wird, heißt *Fudô-jiku-emmei-hô*.

den lassen, sondern haben auch in manchen mittelalterlichen Zen-Kreisen Japans die Verehrung des "Unerschütterlichen" bewirkt. Seine rigorose Haltung entsprach ganz und gar dem asketischen Ideal strenger Zen-Meister, vor allem derjenigen, die aufgrund ihrer toleranten geistlichen Haltung oder ihrer religiösen Grundausbildung ohnehin Kontakte mit den Amtsbrüdern in den führenden Shingon-Zentren, etwa auf dem Kôyasan, pflegten.

Einer der ersten Zen-Meister, die dieser Verehrung sichtbaren Ausdruck verliehen, war Ryûshû Shûtaku (1308-1388).⁸ Er stammte aus dem Daimyô-Clan Takeda, der eine Zweiglinie der Genji (Minamoto) war und in der alten Provinz Kai, der heutigen Präfektur Yamanashi, residierte. Schon mit fünf Jahren (nach westlicher Rechnung) wurde er dort im Ryûzan-an keinem Geringeren als Musô Soseki (1275-1351) anvertraut.⁹ Der frühe Eintritt ins Kloster war für Sprößlinge einflußreicher Familien jener Zeit keine Seltenheit. Shun'oku Myôha (1311-1388), ein Neffe des Musô und zeitlebens dessen engster Schüler, soll ebenfalls 1313 schon als zweijähriges Kind der mönchischen Obhut seines Onkels übergeben worden sein. Auch Musô Soseki hatte seine Kindheit und Jugend in Kai verbracht und war auf dem Berg Hei'en in einem der bedeutendsten mittelalterlichen Shingon-Zentren Ostjapans in die Grundlagen des Esoterischen Buddhismus eingeweiht worden. Diese Phase der religiösen Ausbildung hinterließen bei dem hochbegabten Mönch tiefe Spuren auf seinem gesamten geistlichen Weg. Als erleuchteter Zen-Meister kehrte Musô nach Jahren der Wanderschaft 1311 in seine alte Heimat zurück, und um dem Ansturm

8 Die folgende Skizze seiner Laufbahn als Priester stützt sich weitgehend auf die vorzügliche Biographie von Tamamura Takeji: *Gozan zensô denki shûsei*. Tôkyô 1983, p. 720-723. Vgl. ferner *Zengaku daijiten*. Tôkyô 1978, Bd. 1, p. 489, und Bd. 2, p. 1274, Mochizuki Shinkyô: *Bukkyô daijiten*. Tôkyô 1933-1936, 7. Aufl. 1972, Bd. 5, p. 4798, Sawada Akira: *Nihon gaka jiten*. Jimmei-hen. Kyôto 1927, 4. Aufl. 1987, p. 164 f., dort irrtümlich unter "Gentaku" eingereiht, und Ogisu Jundô: "Ryûshû Shûtaku Zenji o shinobu", *Zenshû*, Nr. 45/9, 1937.

9 Hier gibt es Unstimmigkeiten. Die von Musô 1311 am Oberlauf des Fue'fukigawa gegründete "Drachenberg-Klause", Ryûzan-an, brannte ein Jahr später ab und wird vermutlich kaum bereits 1313 wiedererrichtet und als Zen-Kloster funktionsfähig gewesen sein. Entweder war Ryûshû bei seinem Eintritt ins Kloster erst vier Jahre alt (Shun'oku wäre erst ein Jahr alt gewesen) oder der Zen-Meister nahm die kindlichen Novizen im Jôkoji in seine Obhut. Einer Legende zufolge hatte Ryûshû, der "Drachenwasserfall", bei seiner Geburt lange Haare. Er sah angeblich so furchterregend aus, daß ihn seine Mutter für einen Teufel hielt und aussetzte. Doch sein Leben wurde auf wundersame Weise von zwei weißen Hunden gerettet. Vgl. David Pollack: *Zen Poems of the Five Mountains*. American Academy of Religion. Studies in Religion 37. New York and Decatur, GA. 1985, p. 162.

der immer zahlreicher sich um ihn scharenden Schüler zu entgehen, zog er von einer Einsiedelei in die andere. Mit Unterstützung eines wohlhabenden Gönners gründete er den Jôkoji und machte ihn zu einer gemeinsamen Übungsstätte für Zen- und Shingon-Anhänger. "Sinn für Ausgleich und Synthese kennzeichnet auch seine Schriften in ganz besonderem Maße. In langer Einsamkeit und strenger Hingabe an das buddhistische Gesetz geläutert, stand er jenseits allen Streits der Schulen. Stets war sein Blick auf das Wesentliche gerichtet".¹⁰ 1313 siedelte er nach Mino in der modernen Präfektur Gifu über, um in der Abgeschiedenheit seines neu errichteten Kokei-an, der "Klause im Tigertal", zu meditieren und zu studieren. Hier erreichte ihn die Nachricht vom Tod seines Lehrers Kôhō Kennichi (1241-1316), mit dem er die Faszination für die Geheimlehren des Shingon geteilt hatte. In respektvollem Blick auf dessen Lehrtradition hatte Musô seinen Schülern "Lehrnamen" (*hōki*) gegeben, in denen das Schriftzeichen *myō*, "geheimnisvoll, mysteriös, vortrefflich", vorkam, so beispielsweise seinem Neffen *Myōha*, "Geheimnisvolle Blume".¹¹ Erst jetzt, nach dem Tod seines offiziellen Zen-Meisters, änderte Musô diese Konvention und bediente sich bei der Verleihung von Mönchsamen des Wortes *shū*, "umfassend, weit verbreitet". Ryūshū, dessen priesterlicher "Wegname" (*dōgō*) "Drachenwasserfall" auf den ersten Kontakt mit Musô im Ryūzan-an, der "Klause am Drachenberg" in Kai, zurückgehen dürfte, erhielt offenbar im Alter von etwa acht Jahren als einer der ersten einen derartigen "Lehrnamen". Er wurde *Shūtaku*, "Weiter Sumpf", genannt. Offenbar behagte ihm aber dieser Mönchsname nicht, weil er darin gegenüber den anderen Schülern, wohl insbesondere gegenüber dem drei Jahre jüngeren Shun'oku *Myōha*, eine Benachteiligung sah, und so wandelte er ihn selbständig zu

10 Oscar Benl: "Musô Kokushi (1275-1351)". *Oriens Extremus*, Jg. 2 (1955), p. 93. Zu Musô Soseki vgl. ferner Heinrich Dumoulin: *Geschichte des Zen-Buddhismus*. Bd. II. Japan. Bern 1986, p. 119-138.

11 In großen, schwungvoll verschliffenen Zeichen schrieb Musô den Namen Shun'oku, "Frühlingshaus", zusammen mit einem ebenfalls in kursiver Schrift (*gyōsho*) abgefaßten Widmungsgedicht für seinen Schüler im Frühjahr 1346, nachdem er mit 71 Jahren die Abtspflichten im Tenryūji niederlegt und sich im Ungo-an zu Nishiyama niedergelassen hatte. Der erst fünfunddreißigjährige *Myōha* war zu diesem Zeitpunkt "Inhaber des Hauptsitzes" (*shuso*), d.h. er hatte bereits den höchsten Rang eines gewöhnlichen Mönchs erreicht. Die beiden querformatigen Hängerrollen mit den "Tuschespuren" aus dem Pinsel des Musô Soseki besitzt der Rokuō-in, Kyōto. Siehe Kyōto Kokuritsu Hakubutsukan: *Zen no bijutsu* – Kyōto National Museum: *The Art of Zen Buddhism*. Kyōto 1983, Nr. 45, p. 78-79, und p. 270, sowie Yoshiaki Shimizu, ed.: *Japan. The Shaping of Daimyo Culture, 1185-1868*. National Gallery of Art. Washington 1988, No. 56, p. 106-108.

Myôtaku ab, ohne freilich seinen offiziell verliehenen "Lehrnamen" Shûtaku aufzugeben. Dies hätte der Respekt vor seinem Lehrer nicht zugelassen.

Trotz seiner Abneigung gegenüber hohen Ämtern und Würden konnte sich Musô Soseki in den folgenden Jahren ehrenvoller Berufungen nach Kamakura und Kyôto nicht mehr entziehen. Wie weit ihn dabei seine engsten Schüler begleiteten, wissen wir nicht. In jedem Fall war Ryûshû Shûtaku zu Beginn der vierziger Jahre in Kyôto und diente unter dem 1341 ins Amt berufenen chinesischen Abt Zhuxian Fanxian (jap. Jikusen Bonzen, 1292-1349) im Nanzenji als *godô-shuso*, als "Inhaber des Hauptsitzes im hinteren Teil der Halle", der beim Meditationssitzen die Mönche in diesem Bereich des Gebäudes zu beaufsichtigen hatte. Um zu einer derartig wichtigen Position zu gelangen, mußte ein Zen-Priester nicht nur über jahrzehntelange Praxis verfügen, sondern auch das als *hinpotsu*, "Halten des Fliegenwedels", bekannte Akzeßexamen erfolgreich absolviert haben. Gleichzeitig war er damit für eine Wahl zum Abt (*jûji* oder *chôrô*) qualifiziert. 1356, im Alter von 48 Jahren, übernahm Ryûshû Shûtaku in seiner alten Heimat Kai erstmals ein Kloster in eigener Regie, den 1330 von Musô Soseki gestifteten Erinji.¹² Doch schon bald kehrte er in die Hauptstadt zurück, um als verantwortlicher Leiter (*tassu*) den San'e-in, einen Subtempel (*tatchû*) des Rinsenji, zu übernehmen. Das gleiche Amt bekleidete er wenig später im Ungo-an des Tenryûji. In jenen Jahren nach Musô's Tod (1351) versuchte er zusammen mit Shun'oku Myôha den Schülerkreis des verehrten Lehrers in Kyôto zusammenzuhalten. Wahrscheinlich gehörte auch der Maler Mutô Shûi dazu. Ihm verdanken wir das großartige Halbfigurenbildnis des Meisters im Myôchi-in, Tenryûji, zu Kyôto.¹³ Es ist überliefert, daß er um die Mitte des 14. Jahrhunderts eine Handrolle mit den die Stufen der religiösen Erleuchtung symbolisierenden "Zehn-Büffel-Szenen" (*jûgyû-zu*) malte, die Musô Soseki offenbar kurz vor seinem Tod mit einer Titelaufschrift versah und im Kômyô-in dem jungen Kaiser Sukô (1334-1398) zum Geschenk machte. Das nicht mehr existierende Werk enthielt ein oder vielleicht auch mehrere Kolophone von der Hand des Ryûshû Shûtaku.¹⁴ Auch darin zeigt sich, daß dieser mittlerweile zu einem

12 1582 wurde der Erinji von Oda Nobunaga (1534-1582) niedergebrannt und später unter dem Patronat des Tokugawa Ieyasu (1542-1616) wiederaufgebaut.

13 Siehe Jan Fontein and Money L. Hickman: *Zen Painting et Calligraphy*. Museum of Fine Arts, Boston 1970, No. 24, p. 59-62, und *Zen no bijutsu – The Art of Zen Buddhism*, Nr. 28, p. 14 und 265.

14 Siehe Watanabe Hajime: *Higashiyama suibokuga no kenkyû*. Tôkyô 1948, p. 25-44, und Fontein and Hickman: *op. cit.*, No. 24, p. 59-62.

der führenden Häupter des hauptstädtischen Zen-Klerus herangereift war. Am 5. Tag des 3. Monats im Jahr 1367 erhielt er die höchst ehrenvolle Ernennung zum 47. Prälaten des Kenninji, eines der großen *gozan*-Klöster Kyôtos. Im folgenden Jahr (6. Monat 1368) berief ihn der Daimyô Toki Yoriyasu (1318-1387) nach Mino und beauftragte ihn mit der Errichtung des Daikôji. Das großzügig ausgestattete Kloster wurde unter der Leitung seines Gründerabts Ryûshû in den Rang eines *shozan* erhoben. Nach den "Fünf Bergen" (*gozan*) in den politischen Machtzentren Kyôto und Kamakura und den "Zehn Klöstern" (*jissetsu, jissatsu*) standen die in der Regel mit wohlhabenden Provinzfamilien assoziierten "Vielen Berge" (*shozan*) auf der dritten Ebene im komplexen und vielschichtigen System des landesweit organisierten Klosterwesens der Rinzai-Schule.¹⁵ Während Ryûshû Shûtaku in Mino weilte, kam es nach der folgenschweren Auseinandersetzung zwischen Vertretern der Tendai- und der Zen-Interessen (1367) am Nanzenji-Tor, bei der drei Mönche ums Leben kamen¹⁶, zu gravierenden Meinungsverschiedenheiten zwischen den politischen Instanzen und dem Zen-Klerus. Hosokawa Yoriyuki (1329-1392), der einflußreiche Berater (*kanrei*) und Erzieher des unmündigen Ashikaga-Shôguns Yoshimitsu (1358-1408), beschwor durch unpopuläre Maßnahmen zur Einschränkung des Luxus und der Verweltlichung in den Zen-Klöstern die Opposition des Klerus herauf und verbannte schließlich das Haupt der Musô-Schule Shun'oku Myôha aus der Hauptstadt. 1371 zog sich dieser in den Unmonji nach Tango zurück. Doch noch im selben Jahr erließ der neue Kaiser Go-En'yû (1359-1393, reg. 1371-1382) das Edikt, den verdienten Zen-Meister auf den Abtssessel des Nanzenji zurückzuberufen. Shun'oku lehnte ab und an seiner Stelle wurde Ryûshû Shûtaku zum 35. Prälaten des *gozan*-Klosters eingesetzt. Die Inaugurationszeremonie (*ju'en*) fand am 21. Tag des 3. Monats 1371 statt. Zum Gedenken an seinen verehrten Lehrer errichtete er auf dem Gelände des Nanzenji den Jôshô-in und übernahm dessen Verwaltung. Nach Vollendung dieses Werks im nächsten Jahr ersuchte er das Kaiserhaus, Musô Soseki postum den Titel eines "Landesmeisters" (*Kokushi*) zuzuerkennen. Go-En'yû Tennô folgte diesem Vorschlag und verlieh dem Altmeister am 29. Tag des 7. Monats 1372 den Ehrennamen Gen'yû Ko-

15 Vgl. dazu Akamatsu Toshihide and Philip Yampolsky: "Muromachi Zen and the Gozan System", in John W. Hall and Toyoda Takeshi, ed.: *Japan in the Muromachi Age*. Berkeley, Los Angeles, London 1977, p. 313-329, Martin Collcutt: *Five Mountains. The Rinzai Zen Monastic Institution in Medieval Japan*. Harvard East Asian Monographs 85. Cambridge, Mass., and London 1981, p. 109 ff., und Dumoulin: *op. cit.*, p. 117 ff.

16 Siehe Dumoulin: *op. cit.*, p. 142, und Collcutt: *op. cit.*, p. 120 ff.

kushi. Dank dieser verdienstvollen Maßnahmen wuchs Ryûshû Shûtaku's Prestige in der Zen-Gemeinde von Kyôto, und er fühlte sich nun nach der Verbannung des Shun'oku Myôha als unumstrittener Führer der Musô-Schule. Selbstherrlich nannte er sich "Oberhaupt der Zen-Welt" (*tenka zenrin no tô*). Nach fünfjähriger Amtszeit im Nanzenji zog er sich 1375 in den Jôzaikôji in den Ostbergen zurück. Aber schon wenig später, am 18. Tag des 8. Monats 1376, übertrug ihm der Kaiser auf Veranlassung des Hosokawa Yoriyuki als 15. Prälaten die Verantwortung für den 1339 von seinem Meister Musô gegründeten Tenryûji. Aus dieser einflußreichen Position heraus ergriff der inzwischen achtundsechzigjährige Priester erneut Maßnahmen, die ihm zur Festigung seiner Stellung und zur Mehrung seines Ansehens geeignet schienen. Mit Erfolg reichte er das Gesuch ein, den Rinsenji vom Rang eines *jissetsu* in den eines *gozan* zu erheben. Kurz nachdem er daselbst am 22. Tag des 8. Monats 1377 das Amt des Abts übernommen hatte, wurde der Rinsenji am 1. Tag des 9. Monats zu einem der "Fünf Berge" erklärt. Gegen diese von Prestigedenken geleitete Politik entstand jedoch im Kreis der Musô-Schüler heftiger Widerstand, und schon nach vier Monaten mußte Ryûshû Shûtaku zurücktreten. Ein Jahr später, am 30. Tag des 11. Monats 1378, brannte der Rinsenji nieder. Auch die Vormachtstellung des Hosokawa Yoriyuki, der – wenngleich ohne persönliche Zen-Ambitionen – die Vorhaben des Ryûshû stets unterstützt hatte, war mittlerweile geschwunden. 1379 wurde er als shôgunaler Berater mit großen Machtbefugnissen (*kanrei*) durch den jungen, aufstrebenden Shiba Yoshimasa (1350-1410) abgelöst. Dieser war selbst ein eifriger Zen-Buddhist und Förderer des progressiven, von Shun'oku Myôha und Gidô Shûshin (1325-1388) vertretenen Flügels der Musô-Schule. Zu einer seiner ersten Amtshandlungen gehörte es, den eben aus Tango zurückgekehrten und im Ungo-an des Tenryûji lebenden Shun'oku zum 39. Abt des Nanzenji zu ernennen. Um dessen Stellung zu konsolidieren, veranlaßte Shiba Yoshimasa den Shôgun Ashikaga Yoshimitsu, nach bewährtem chinesischem Modell einen Teil der administrativen Pflichten den *gozan*-Institutionen in eigener Regie zu übertragen und dafür einen entsprechenden Posten zu schaffen, den eines *sôroku* oder "Klösterlichen Generalvikars". Shun'oku, der geistliche Vertraute des Ashikaga Yoshimitsu und des Shiba Yoshimasa, wurde als erster mit dieser Aufgabe betraut und mit dem Titel *tenka-sôroku* ausgezeichnet.¹⁷ Zu seinem engsten Mitarbeiter machte er

17 Bald nach seiner Ernennung zum *sôroku* porträtierte ihn sein Schüler Dôin Shôju, der angeblich träumte, während eines China-Besuchs ein Bildnis seines Meisters gesehen zu haben. Das im oberen Teil mit einer eigenhändigen Aufschrift des Shun'oku Myôha versehene "Traumvisionsbildnis" (*mûchû-zô*) ist im Rokuô-in, Kyôto, er-

seinen jüngeren Freund Gidô Shûshin. Mit diesem Wandel der politischen Machtverhältnisse und durch die Umstrukturierung im Verwaltungssystem der Rinzai-Klöster wechselte ohne Frage auch der Führungsanspruch innerhalb der Musô-Schule wiederum von Ryûshû Shûtaku und seinen Anhängern zur anderen Seite über. Der Rinsenji wurde zum *jissetsu* degradiert, und Ryûshû zog sich vermutlich infolge dieser Ereignisse nach Saga zurück, wo er den Ju'nei-in eingerichtet hatte. Indes scheint seine Funktion als Abt des Jôzaikôji unangetastet geblieben zu sein. Dennoch war er verständlicherweise sehr enttäuscht und unglücklich. Der ausgleichenden Persönlichkeit des Gidô Shûshin wird es wohl zu verdanken gewesen sein, daß er trotz anfänglicher Ressentiments des Shun'oku Myôha im 5. Monat des Jahres 1383 in den San'e-in des Rinsenji zurückkehren durfte und gleichsam in einem Akt der Rehabilitierung am 4. Tag des 8. Monats 1386 erneut zum Abt des Nanzenji berufen wurde. Schon einige Monate zuvor war er in den Jishô-in des großen *gozan*-Klosters übergewechselt, wie aus seiner Aufschrift auf dem Fudô-Bild im Nationalmuseum Tôkyô hervorgeht (Abb. 15). Als er die Abtwürde niedergelegt hatte, zog er sich wiederum in den Ju'nei-in zu Saga zurück. Sechs Monate vor seinem Tod gab der achtzigjährige Ryûshû Shûtaku nach dem Vorbild seines Meisters Musô Soseki am 26. Tag des 3. Monats 1388 die "Letzten Instruktionen für den Ju'nei-in", *Ju'nei-in ikai*, heraus.¹⁸ Er verschied am 9. Tag des 9. Monats 1388 im Ju'nei-in wenige Monate nach seinen beiden jüngeren Confratres Gidô Shûshin und Shun'oku Myôha. Seine sterblichen Überreste wurden im Jishô-in des Nanzenji und im Ju'nei-in beigesetzt. Die von ihm begründete Schultradition ist als *Ju'nei-monpa* in die Geschichte des japanischen Zen-Buddhismus eingegangen.

halten geblieben. Auch der im Tôfukuji zu Kyôto tätige Malermönch Minchô (1352-1431), der den kahlköpfigen, alten "Generalvikar" noch kennengelernt haben dürfte, hat uns sein Aussehen in mehreren Porträts überliefert, darunter in der hervorragenden Darstellung des Kôgen-in, Kyôto. Diese Hängerolle trägt eine auf das Jahr 1404 datierte, in China nachträglich hinzugefügte Widmung des Jingcisi-Abts Zufang Daolian für einen Myôha-Schüler namens Shôzen. Vgl. dazu Helmut Brinker: *Die zen-buddhistische Bildnismalerei in China und Japan*. Münchener Ostasiatische Studien, Bd. 10. Wiesbaden 1973, p. 83 f., Abb. 23, und p. 129, Abb. 60, Tanaka Ichimatsu: *Ka'ô, Moku'an, Minchô*. Suiboku bijutsu taikai, Bd. 5. Tôkyô 1974, T. 24 und 83, sowie Kanazawa Hiroshi: *Ka'ô, Minchô*. Nihon bijutsu kaiga zenshû, Bd. 1. Tôkyô 1977, T. 42 und 73.

18 1339 hatte Musô ein "Pflichtenheft" für die Mönche des San'e-in verfaßt, das *San'e-in ikai*, in dem die Aufgaben des Oberpriesters in diesem Subtempel des Rinsenji und verschiedene Zeremonien festgehalten sind.

Das strenge, abgehärmte Aussehen des alten Zen-Priesters überliefert uns ein wohl postum entstandenes Porträt, das sich früher in der Sammlung Mutô, Kôbe, befand¹⁹ (Abb. 1). Ryûshû Shûtaku, der in Zen-Kreisen für seinen extremen Glauben an Wundermächte, Visionen und Traumbegegnungen bekannt war und deshalb von einem nüchternen Mann, wie dem fünfzig Jahre jüngeren Ashikaga-Shôgun Yoshimitsu, belächelt wurde, befaßte sich bei seinen privaten Studien offenbar intensiv mit Fragen der Krankheit und Medizin. Zumindest gewinnt man diesen Eindruck bei einer flüchtigen Durchsicht seiner gesammelten Werke, des *Ryûshû Oshô goroku*. Der Verantwortliche für diese zweibändige Kompilation, sein Schüler Gyokkei Chûkyoku, nahm sie auf eine China-Reise mit und bat den Abt des renommierten Guanglisi auf dem Ayuwangshan, Yuan'an Zongti, ein Vorwort dafür zu schreiben. Zu Ehren seines Lehrers Musô gab Ryûshû das *Saijû Tenryûji goroku* heraus. Eine Sammlung seiner Gedichte erschien unter dem Titel *Zuitokushû* in zwei Bänden. Die eigenen Schüler indes warnte er vor allzu intensiver Beschäftigung mit Literatur und Kunst. Als einige daran gingen, seine Schriften und Aussprüche zu sammeln, soll er vor Wut sämtliche Papiere verbrannt haben, und auch die Versuche, ihn mit dem Titel eines "Landesmeisters" (*Kokushi*) auszuzeichnen, wehrte er angeblich mißbilligend ab. Ein an seine Schüler gerichtetes Neujahrsgedicht, in dem er deren Bemühungen um eine Artikulation ihres tieferen Zen-Verständnisses mit dem Zwitschern der Vögel auf dem Dach vergleicht, lautet übersetzt etwa:

"Drei, zwei, eins; eins, zwei, drei –
Wie wollt *ihr* jemals die Geheimnisse des Zen ausloten?
Die Frühlingsvögel auf meinem Dach probieren nach dem Regen
Eifrig einige neue Töne aus, zwitschernd und tschilpend".²⁰

Ryûshû Shûtaku's Glaube an Magie, der zweifellos zu einem guten Teil in der frühen Begegnung mit dem Gedankengut und den mystischen Praktiken der "Geheimlehre" des Shingon in seiner Heimat Kai begründet liegt, tritt uns in verschiedenen Überlieferungen entgegen. So will er beispielsweise eines Tages in seiner Klause auf mysteriöse Art und Weise den Er-

19 Mutô Sanji: *Chôshô seikan*, Bd. 3. Ôsaka 1928, T. 15.

20 Nach der englischen Übersetzung von Pollack: *op. cit.*, p. 55, der noch zwei andere Gedichte des Ryûshû Shûtaku ins Englische übertragen hat; *ibid.*, p. 26 und 39:

"Quietly I watch spring clouds grow in the vast sky,
Green mountains and white hair on opposite sides of slatted bamboo blinds;
A myriad miles of heaven and earth rain with white blossoms
And all of them are falling in one Zen monk's eyes".

mahnungsstock (*shippei*) des chinesischen Chan-Meisters Mi'an Hanjieh (jap. Mittan Kanketsu, 1118-1186) vorgefunden haben, den er fortan zu seinen besonders geschätzten Amtsinsignien rechnete. Das *Honchô kôsôden* (ch. 35) berichtet, er habe einst im Traum von dem berühmten chinesischen Chan-Meister Wuzhun Shifan (jap. Bujun Shiban, 1177-1249) dessen Mönchsrobe (*kesa*) erhalten. Seit alter Zeit galt im Zen der Empfang der Almosenschale und des Mönchsgewands als sichtbares Zeichen der rechtmäßigen Lehrnachfolge. Diese kostbare, aus 25 bräunlich gelben und blauen, mit Goldornamenten verzierten Seidenstücken zusammengenähte Robe (*nijûgojô-gesa*) des hochverehrten Song-Priesters, die heute zu den Schätzen des Nationalmuseums Kyôto gehört, wird aufgrund jenes Traums des damals im Nanzenji lebenden Mönchs *ômu-i* genannt, "im Traum [empfangenes] Gewand".²¹ Die enge geistige Verbundenheit des Ryûshû Shûtaku mit Wuzhun Shifan äußert sich auch in seiner Handschrift, die in ihrem lockeren, entspannten Duktus – etwa auf dem Halbfigurenbildnis des Zen-Priesters Hekitan Shûkyô (1291-1374) im Jizô-in zu Kyôto²² (Abb. 2) – unübersehbare und sicherlich nicht unbeabsichtigte stilistische Parallelen zur Handschrift des chinesischen Chan-Prälaten aufweist. Das zeigt ein Vergleich mit der Approbationsurkunde (*inka-jô*), die Wuzhun Shifan 1237 seinem japanischen Schüler Ben'en Enni (1202-1280) widmete. Seit dem 13. Jahrhundert wird dieses Dokument von überragender religiöser und künstlerischer Bedeutung im Tôfukuji, dem von Enni 1255 gegründeten, einflußreichen Zen-Kloster in Kyôto, mit großem Respekt ge-

- 21 Siehe *Zen no bijutsu – The Art of Zen Buddhism*, Nr. 2, p. 255 f. Eines der bedeutendsten Zen-Bildnisse, das dem Tôfukuji, Kyôto, gehört, zeigt Wuzhun Shifan "in cathedra" auf seinem Abtssessel in vermutlich eben dieser *kesa*. Der chinesische Jingshan-Abt widmete sein Porträt dem japanischen Pilgermönch Ben'en Enni (1202-1280), und es wäre durchaus nicht ausgeschlossen, daß dieser als Zeichen der Verbundenheit und offiziellen Lehrnachfolge auch die Mönchsrobe seines Meisters in Empfang nehmen durfte, als er 1241 in seine Heimat zurückreiste. Siehe *Zen no bijutsu – The Art of Zen Buddhism*, Nr. 14, p. 8 und 50, sowie Yonezawa Yoshiho und Nakata Yûjirô: *Shôrai bijutsu*. Genshoku Nihon no bijutsu, Bd. 29. Tôkyô 1971, T. 82.
- 22 Hekitan Shûkyô, der Gründer dieses Klosters, stammte aus der mächtigen Hôjô-Familie. Er war, wie Ryûshû Shûtaku, ein Schüler des Musô Soseki. Das wenig bekannte Porträt entstand vermutlich nach seinem Tode. Ein anderes postumes Bildnis des Hekitan Shûkyô im Jizô-in trägt eine Aufschrift des als Maler bezaubernder Orchis-Bilder bekannt gewordenen 81. Nanzenji-Abts Gyoku'en Bompô (1348-nach 1420); vgl. Brinker: *op. cit.*, Abb. 75. Ein "Jishô-in" betiteltes Gedicht von der Hand des Ryûshû Shûtaku aus dem Jahr 1380 besitzt noch heute jener Subtempel des Nanzenji in Kyôto; vgl. *Nihon kôsô iboku*. Tôkyô 1970, Bd. 2, T. 89, und Pollack: *op. cit.*, p. 84.

würdigt und verehrt.²³ Andererseits wählte Shûtaku bei angemessenen Gelegenheiten den eleganten Schriftstil des Musô Soseki als Modell, wie eine Aufschrift zu dem Porträt seines japanischen Lehrers im Enichiji zu San'nan in der Präfektur Hyôgo bezeugt.²⁴

Während der beiden letzten Jahrzehnte seines Lebens, als er in den unerquicklichen Zwist um die Führungsrolle der Musô-Schule verwickelt war, soll Ryûshû gemäß einem Gelübde periodisch hundert Tage lang ohne Unterbrechung täglich ein Bild des Fudô Myôô gemalt haben.²⁵ Der feste Glaube an die Macht des "Unerschütterlichen" mag ihm Zuversicht und Trost gespendet haben in jener schwierigen Lage. Zwar gehörte es in Japan seit Jahrhunderten zur religiösen Praxis, durch Abschreiben oder Drucken religiöser Schriften sowie durch unermüdliches Zeichnen oder Malen buddhistischer Heilsgestalten die Lehre zu verbreiten und dadurch die Erleuchtung in der Welt zu fördern. Doch entsprang diese Idee der heilsfördernden Wirkung durch Vervielfältigung des heiligen Worts und Bilds letztlich auch dem frommen Wunsch, durch Anhäufung verdienstvoller Taten die Aussicht auf die eigene Erlösung zu steigern. Zuverlässige Quellen unterrichten uns darüber, daß beispielsweise in der späten Heian-Zeit 10.000 Drucke mit der Darstellung des Fudô Myôô angefertigt wurden. Eine Serie von gedruckten Darstellungen des Jizô Bosatsu entstand während der ersten vier Monate des Jahres 1327; täglich wurden 6 Abzüge gemacht, an manchen Tagen jedoch bis zu 12 oder gar 24.²⁶ Nicht selten hat man solche Blockdrucke bei der Weihe eines buddhistischen Kultbilds im Inneren der Holzstatue deponiert, um deren sakrale Wirkkraft zu intensivieren sowie dem Stifter die Möglichkeit zu bieten, auf magische Weise sich ganz unmittelbar mit der Heilsgestalt zu identifizieren und seine religiösen Verdienste zu erhöhen.

23 Siehe *Zen no bijutsu – The Art of Zen Buddhism*, Nr. 36, p. 72-73, und 267 f., sowie Yonezawa und Nakata: *op. cit.*, T. 130.

24 Siehe *Art bouddhique japonais – Japonse boeddhistische kunst. Sculptures et peintures de la préfecture de Hyôgo (VIIème-XIXème siècle) – Beelden en schilderijen van de prefectuur Hyôgo (7de-19de eeuw)*. Bruxelles 1989, Nr. 40, p. 78, sowie p. 111 f. und 142.

25 Dieser Hinweis findet sich im 1678 erstmals und 1693 mit Ergänzungen veröffentlichten *Honchô gashi* des Kano Einô (1634-1700); vgl. Kanazawa: *op. cit.*, 1977, p. 120a.

26 Siehe Ishida Mosaku: *Japanese Buddhist Prints*. Tôkyô 1964, p. 30. Vgl. *ibid.*, Nr. 73-75. Auch in westlichen Sammlungen sind große, als Hängerollen montierte, handkolorierte Blockdrucke mit Gestalten des buddhistischen Pantheons erhalten geblieben; vgl. etwa John M. Rosenfield and Elisabeth ten Grotenhuis: *Journey of the Three Jewels. Japanese Buddhist Paintings from Western Collections*. New York 1979, No. 21-23, p. 95-99.

Indes scheinen bei Ryûshû Shûtaku die Gelöbnisbilder zur Verehrung des Fudô Myôô (*kuyô-ga*) maßgeblich durch den tief verwurzelten Bann mystischer Erfahrungen und das persönliche Engagement in der speziellen religionsgeschichtlichen Situation motiviert gewesen zu sein. Auch er bediente sich gelegentlich des Blockdrucks. Im Städtischen Museum Ôsaka (ehemals Sammlung Taman Kiyô'omi) ist ein erstaunlich großer handkolorierter Holzschnitt (93 x 40.5 cm) mit der Darstellung des "Unerschütterlichen" erhalten geblieben, der in der Aufschrift auf den 9. Monat des Jahres 1385 datiert ist.²⁷ Es wäre denkbar, daß der Zen-Meister im hohen Alter einen Teil seines Gelübdes im einfacheren Vervielfältigungsverfahren erfüllte, indem er die schwarz gedruckten Umrisse farbig ausmalte und kleinere Details ergänzte oder veränderte, wie etwa die Felssockelplatten, auf denen die Figuren stehen. Bei einem vorzüglichen Triptychon mit Fudô Myôô und seinen beiden Begleitern Kongara und Seitaka Dôji, auf dessen Mittelbild am rechten unteren Rand die Signatur *Myôtaku rôjin fude (hitsu)*, "Vom Pinsel des Alten Myôtaku", gedruckt erscheint, sind die Figuren in sonoren Farben, vorwiegend Rot-, Gold- und Brauntönen, prachtvoll ausgemalt²⁸ (Abb. 3a-c). Alle seine erhaltenen Werke signierte er mit dem selbst gewählten Priesternamen Myôtaku, während er seine Bildaufschriften im allgemeinen mit dem von Musô Soseki empfangenen offiziellen "Lehrnamen" (*hôki*) Shûtaku zeichnete. So wurde Myôtaku für ihn schließlich zu einer Art Künstlernamen. Wir kennen Fudô-Holzschnitte mit und ohne gedruckte Myôtaku-Signatur. Offenbar gab es mehrere nahezu identische Druckstöcke. Auch nach dem Tod des Zen-Meisters scheint man davon Abzüge – womöglich ohne Signatur – hergestellt zu haben. Das *Kanrin koroshû* (ch. 8), die Sammlung der literarischen Werke des 83. Shôkokuji-Abts Keijo Shûrin (1440-1518), enthält im Kapitel "Aufschriften zu gedruckten Fudô-Bildern" den Hinweis, daß die einzige in seinem Kloster noch existierende Druckplatte während des Ônin-Krieges (1467-1477) verbrannt sei. Ohne Frage haben diese Drucke zur Standardisierung und zur Verbreitung von Myôtaku's Fudô-Typus beigetragen. Davon zeugen zahlreiche große, in der Regel auf zwei Papierbögen gedruckte, als Hängerollen montierte und ursprünglich wohl auch als private Kultbil-

27 Ishida: *op. cit.*, Nr. 6, p. 42-43, und Hamada Takashi: *Zuzô. Nihon no bijutsu*, Nr. 55. Tôkyô 1970, Abb. 79.

28 Die drei Hängerollen (H. 99.3 cm, Br. 36.5 cm) wurden 1971 von der Kunsthandlung Kôbunsô (Sorimachi Shigeo), Tôkyô, zum Verkauf angeboten; siehe *Kôbunsô taika koshomoku*. Nr. 38. Tôkyô 1971, Nr. 70, p. 84-89. Sie wurden von der Ôsaka Aoyama Tanki Daigaku in Minoo-shi erworben. Der Kongara Dôji des Triptychons hat sein Pendant in einem handkolorierten Druck der Sammlung Muraguchi Shirô, Tôkyô; siehe Ishida: *op. cit.*, Nr. 8, p. 46-47.

der benutzte Holzschnitte, von denen hier nur auf die Exemplare in der Sammlung Morimoto Takanori, Nara, und im Yamato Bunkakan, Nara²⁹, in der Mary und Jackson Burke Collection, New York, und ehemals im Besitz von Mayuyama & Co., Tôkyô³⁰ (Abb. 4), verwiesen sei.

Bedeutender als diese Drucke sind indes die Fudô-Darstellungen aus dem Pinsel des Myôtaku, die allesamt mit Tusche und unter äußerst sparsamem Einsatz von Farbe auf Seide gemalt sind.³¹ Neben Einzelbildern sind Triptychen erhalten geblieben, die den Wissenskönig begleitet von zwei seiner Diener zeigen: Kongara Dôji jeweils auf der rechten Hängerolle und Seitaka Dôji auf der linken. Nicht selten fügte der Zen-Meister am oberen Bildrand auf die buddhistischen Heilsgestalten Bezug nehmende, aufgrund des Erhaltungszustands jedoch nur schwer zu entziffernde Aufschriften hinzu; sie sind des öfteren exakt datiert. Immer richten sie sich im Verlauf ihrer Vertikalzeilen nach der Blickrichtung der Figur. Auf den Rollen mit Fudô und Kongara, die nach links schauen, sind sie entgegen der allgemeinen ostasiatischen Praxis von links nach rechts geschrieben, auf der Darstellung des nach rechts orientierten Seitaka Dôji in orthodoxer Weise von rechts nach links. Ohne Zweifel war Ryûshû Shûtaku diese Konvention aus der zen-buddhistischen Porträtmalerei geläufig, wo man sie anwandte, um Bildnisse, die zu Lebzeiten des Porträtierten entstanden von solchen, die nach dem Tod gemalt waren, zu unterscheiden.³² In zeitgenössischen Bildnissen blickt der Dargestellte in der Regel nach rechts und in postumen nach links. Einige seiner Gelöbnisbilder scheint der alte Malermönch an Glaubensbrüder und Laienanhänger verschenkt zu haben, wie aus kurzen, zumeist am linken unteren Bildrand angebrachten und so mit der Signatur auf der gegenüberliegenden Seite korrespondierenden Widmungen klar wird.

Immer erscheint der "Unerschütterliche" stehend in Frontalansicht, den Kopf nach links gewandt, so daß hinter ihm die Flammen seiner Mandorla nach rechts lodern. Das Gewicht des mächtigen, breitschultrigen Körpers ruht auf seinem rechten Bein, während das linke als entlastetes Spielbein leicht nach außen gestellt ist. In den Händen hat er die für ihn charakteristischen Attribute Schwert und Lasso. Dabei hält er die Arme in kraftstrotzender Pose leicht angewinkelt vom Körper. Auf dem Scheitel erkennt man inmitten dichter Locken eine Lotosblüte, und auch

29 *Ibid.*, Nr. 7, p. 44-45, und *Paintings and Handwritings from the Museum Yamato Bunkakan Collection*. Illustrated Catalogue Series No. 2. Nara 1974, No. 24.

30 Siehe Mayuyama Junkichi: *Catalogue of Antique Japanese Art*. Tôkyô 1970, Nr. 25.

31 Einzelne Werke wurden diskutiert von Akiyama Teru'ô: "Myôtaku to Fudô-ga", *Gasetsu*, Nr. 64, und von einem anonymen Autor "Myôtaku no Fudô-zu", *Kokka*, Nr. 435, 1927, p. 49 f.

32 Vgl. Brinker: *op. cit.*: p. 72 ff.

die übrigen ikonographischen Merkmale der grimmigen Gottheit, wie etwa Augen- und Mundstellung, Zopf, Schmuck und Gewand, entsprechen in allen Einzelheiten dem traditionellen Darstellungskanon. Was an den Gestalten des Myōtaku besonders auffällt und beeindruckt, ist einerseits die Sicherheit der keine nachträglichen Korrekturen zulassenden Linienzeichnung und andererseits deren Konstanz in der Wiederholung kleinster Details. Scheinbar nur durch die Variationen der wenigen farbigen Akzente erhalten die Bilder ihre unterschiedliche Wirkung. Doch letztlich scheinen die schwungvollen, eleganten Pinselzüge selbst da noch identisch zu sein, wo sie sich zu verspielten ornamentalen Formen verdichten oder parallel gebündelt die Stofflichkeit der Gewänder greifbar zu machen vermögen. Volumen gebende Schattierungen oder flächige Lavis werden sehr selten und zurückhaltend eingesetzt. Die Figuren beziehen ihren "Lebensatem" hauptsächlich aus der dynamischen Linie. Angesichts der Übereinstimmungen unter den erhaltenen Werken muß man davon ausgehen, daß sich der Maler bei seinen frommen Kunstübungen immer wieder eines einmal geschaffenen Prototyps bedient hat. Vielleicht diente ihm ein Holzschnitt, vielleicht eine ikonographische Grundskizze als Vorlage, die er unter die durchsichtige Malseide legen konnte, so daß seine sichere und im Laufe der Jahre routinierte Hand das entscheidende Liniengerüst für die Figuren nur nachzuziehen brauchte. Die Masse der Rollen widersprächen einer solchen Hypothese nicht, soweit sich das anhand des zugänglichen Materials nachprüfen läßt. Wenn das Ergebnis dennoch nicht den Charakter einer mechanischen Pause oder *tracing copy* hat, liegt dies wohl nicht zuletzt an der religiösen Hingabe, mit der Myōtaku seinen Pinsel führte und jeden einzelnen Strich im Sinne seines Gelübdes mit Leben erfüllte. So stehen seine Bilder zwischen den teils skizzenhaften, spontanen und saloppen ikonographischen Handzeichnungen, den sogenannten *zuzō*, und den monochromen Figurendarstellungen, die ausgiebig von den Möglichkeiten abgestufter, vor allem auch flächig eingesetzter Tuschetönungen Gebrauch machen.

Der Typus des Fudō Myōō, den der zen-buddhistische Malermönch Myōtaku ausschließlich und konsequent behandelte, hatte zu jener Zeit wohl schon eine mehr als dreihundertjährige Geschichte hinter sich. Der Shingon-Tempel Daigoji bei Kyōto besitzt eine auf das Jahr 1195 datierte Tuschezeichnung (Abb. 5); sie entstand laut Beischrift nach einem Gemälde des im 11. Jahrhundert tätigen, freilich durch keine erhaltenen Originale dokumentierten Mönchs Enjin. Hier begegnet uns der "König Mystischen Wissens" auf einer Felsplatte stehend in strenger Frontalität, mit nach links gewandtem Kopf sowie allen für Myōtaku's Versionen charakteristischen Details.³³ Die-

33 Siehe *Gazō Fudō Myōō*, Abb. 135, p. 164, und Nakano: *op. cit.*, 1986, Abb. 88, p. 59. Eine andere Handzeichnung aus dem 12. Jahrhundert im Ninnaji, Kyōto,

ser *Enjin-yô* oder "Enjin-Typus" fand in der mittelalterlichen buddhistischen Malerei Japans großen Anklang und wurde in zahlreichen Kultbildern wieder aufgegriffen.

Die beiden jungen Begleiter in dem *Daigoji-zuzô* hingegen unterscheiden sich in Haltung, Attributen, Kleidung und Haartracht klar von den Fudô-Dienern des Zen-Meisters. Bei ihrer Formulierung standen Ryûshû Shûtaku andere Werke Pate. Wahrscheinlich haben ihn Gemälde jener Art inspiriert, wie sie von Mitgliedern der durch die chinesische Malerei der Song-Dynastie beeinflussten Takuma-Schule geschaffen wurden.³⁴ Die beiden prächtigen, mit Tusche, Farben und Gold auf Seide gemalten Bilder des weißen Kongara und des roten Seitaka in der Freer Gallery of Art, Washington, D.C. (Abb. 6a-b), die einst sicherlich eine Hängerolle mit Fudô Myôô flankierten, gleichen den Dôji-Darstellungen des Myôtaku so sehr, daß man annehmen möchte, der Zen-Meister habe diese Werke gekannt und seine eigenen Versionen in geradezu kopiehafter Manier darauf aufgebaut. Die Freer-Bilder tragen an den Außenrändern quadratische, mit bloßem Auge nur noch schwer zu entziffernde, Chôga zu lesende Siegel.³⁵ Aufgrund des zweiten Namensbestandteils *ga*, der häufig in Künstlernamen der Takuma-Familie vorkommt, ist Chôga wahrscheinlich mit einem 1253 bezeugten gleichnamigen Maler zu identifizieren, der den ekklesiastischen Rang eines *hôgen* führen durfte und vorwiegend für den Daigoji gearbeitet zu haben scheint. Noch heute befindet sich in dessen Besitz eine vorzügliche Tuschezeichnung aus seinem Pinsel.³⁶ Sie stellt den sitzenden Fudô

und eine ikonographische Skizze, die nur den unteren Teil einer stehenden Fudô-Figur bis auf Brusthöhe zeigt, weisen große Ähnlichkeiten mit diesem Typus auf. Letztere findet sich in der aus dem 13. Jahrhundert stammenden *Fudô-zukan*, "Bildrolle mit dem (Unerschütterlichen)", im Daigoji. Vgl. *Gazô Fudô Myôô*, Abb. 156, p. 170, und 136, p. 165.

- 34 Die Takuma-Familie brachte in ungebrochener Erbfolge zwischen etwa 980 und 1310 eine Vielzahl talentierter Berufsmaler hervor, die sich vorwiegend buddhistischen Themen widmeten. "As with the Kanô or Tosa painting schools of more recent times, the heads of the Takuma school must have carefully passed on to their successors the family's composition books, records, workshop secrets, and precious artists' materials like fine brushes, ink stones, and rare pigments"; Rosenfield and ten Grotenhuis: *op. cit.*, p. 103.
- 35 Siehe Takana Ichimatsu: *Nihon kaigashi ronshû*. Tôkyô 1966, p. 134-147: "Ebusshi Chôga to sono sakuhin", T. 8, Abb. 55-56, p. 134-135, *Masterpieces of Chinese and Japanese Art*. Freer Gallery of Art Handbook. Washington, D.C. 1976, p. 97, Yanagisawa Taka, ed.: *Zaigai Nihon no shihô*, Bd. 1: Bukkyô kaiga. Tôkyô 1980, T. 69-71, sowie p. 145 f., und *Gazô Fudô Myôô*, T. 26-27, p. 74.
- 36 Siehe Tanaka Ichimatsu und Yonezawa Yoshiho: *Hakubyôga kara suibokuga e no tenkai*. Suiboku bijutsu taikai, Bd. 1. Tôkyô 1975, T. 97, Nakano: *op. cit.*, 1986,

Myôô in jener Form dar, die uns durch das berühmte Takao-Mandara im Jingoji bei Kyôto aus dem 9. Jahrhundert bekannt ist³⁷ und die in der Takuma-Familie über Generationen tradiert worden sein dürfte. Vielleicht ließ sich Chôga zu seinen eigenwilligen Darstellungen der Wunder wirkenden Fudô-Diener von ikonographischen Skizzen anregen, zu denen er im heimischen Atelier oder im Daigoji Zugang hatte. Jedenfalls finden wir in einem *zuzô* der Kamakura-Zeit aus der reichhaltigen Sammlung dieses Klosters den Prototyp seiner Seitaka-Darstellung³⁸ (Abb. 7). Der jugendliche Adlatus steht hier in der typischen, entspannt ausruhenden Haltung über seiner in einen Kreis eingeschriebenen Keimsilbe (*shuji*). Mit seiner rechten Hand umfaßt er einen zwischen den Beinen auf den Boden gestellten Stock, während er den Ellbogen seiner Linken auf dessen oberes Ende stützt und sein Kinn in der geöffneten Handfläche ruhen läßt. Zu den auffälligen, später ebenfalls mit großer Konstanz auftretenden Details gehören ferner das lockige, schulterlange Haar, der aus drei auf Lotosblüten gebetteten, flammenden Juwelen (*nyoi-hôju*)³⁹ bestehende und mit einer Schnur um das Kinn gebundene Kopfschmuck, der seitwärts gerichtete, mürrisch wirkende Blick, der fest geschlossene Mund, der nach rechts wehende Saum des vor dem Bauch geknoteten Wickelrocks, das um den nackten Oberkörper gelegte, am Hals zusammengebundene Schultertuch und schließlich die aufwärts gerichteten Zehen seines rechten Fußes.⁴⁰ Der andere Fudô-Begleiter des Chôga scheint eine Abwandlung der zahlrei-

Abb. 102, p. 70, und *Gazô Fudô Myôô*, Abb. 27, p. 123. Ein eindrucksvolles Porträt des wenige Jahre in Japan unterrichtenden chinesischen Chan-Meisters Wuan Puning (jap. Gotta Funei, 1197-1276) im Shôdenji, Kyôto, wird ebenfalls dem Takuma Chôga zugeschrieben. Der Porträtierte, der 1260 vom Kontinent kam und zum zweiten Abt des Kenchôji in Kamakura ernannt wurde, widmete es in einer eigenhändigen Aufschrift seinem japanischen Schüler Tôgan Ean (1215-1277). Das Bildnis muß also in den sechziger Jahren des 13. Jahrhunderts entstanden sein; vgl. dazu Brinker: *op. cit.*, p. 118 f. und Abb. 49a-b.

37 Vgl. *Gazô Fudô Myôô*, T. 12, sowie Nakano: *op. cit.*, 1986, T. 1.

38 Siehe *Gazô Fudô Myôô*, Abb. 159, p. 173.

39 Das Flammenjuwel ist Attribut zahlreicher buddhistischer Heilsgestalten und symbolisiert deren Macht, alle Wünsche der Gläubigen zu erfüllen.

40 Einer ähnlich auffallenden Haltung der großen Zehen begegnet man bereits bei einer vorzüglichen, 59 cm hohen Trockenlackstatue eines Kongô-rikishi aus der Nara-Zeit (8. Jahrhundert) im Besitz des Bunkachô, Tôkyô. Seine rechte Hand hat der vollbärtige Beschützer der buddhistischen Lehre zur Faust geballt, seine Linke vor der Brust angewinkelt und merkwürdig verdreht. Alle diese geradezu verkrampft wirkenden Haltungen sind "Ausdrucksformen der Großen Kraft und des Heiligen Zorns", *daisei funnu no katachi*. Zur Plastik des Kongô-rikishi siehe *L'homme et son image – De mens: beeld en evenbeeld*. Bruxelles 1989, Nr. 41, p. 130 f.

chen, den Meister ehrfürchtig anbetenden Diener zu sein⁴¹ (Abb. 8). Er hat seine Hände vor der Brust zusammengelegt und den Blick aufwärts gerichtet. Seine Lippen sind leicht geöffnet, so daß die Zähne sichtbar werden. Es scheint, als spräche Kongara eine Gebetsformel. Er ist ebenfalls in einen Wickelrock gekleidet, der den Oberkörper frei läßt. Von seiner linken Schulter hängt ein quer über die Brust bis zur rechten Hüfte geschlungener Schal herab. Das kindlich naive Gesicht des Fudô-Helfers ist durch weit geöffnete Augen und eine breite Stupsnase mit großen Nasenlöchern charakterisiert. Auf dem Kopf mit dem üppigen, wehenden Haarschopf trägt Kongara eine prachtvolle Lotosblüte, die an einer langen, unter dem Kinn geknoteten Kordel befestigt ist, und über die Schultern hängt ein vor der Brust nicht geschlossenes Kollier.⁴² Um seinen linken Unterarm hat er locker das Lasso (*kenjaku*) gelegt. Seine andere Waffe, den einseitigen *vajra* (*tokko-sho*)⁴³, hält er unter seinem linken Oberarm eingeklemmt. Beide Diener des "Unerschütterlichen" tragen Schmuckreifen an den Oberarmen sowie an den Hand- und Fußgelenken. In dieser von Chôga um die Mitte des 13. Jahrhunderts entworfenen Gestalt haben Kongara und Seitaka Dôji bis ins 19. Jahrhundert hinein vorbildhaft gewirkt. Noch Watanabe Kazan (1793-1841) griff sie mit allen markanten Einzelheiten auf, als er den "König Esoterischen Wissens" in Begleitung seiner beiden Helfer am Fuße eines Wasserfalls darstellte.⁴⁴ Als der versierte Kunstkenner und offizielle Maler des Tokugawa-Shôgunats Kanô Tan'yû (1602-1674) die Bilder des Chôga zu Gesicht bekam und in seiner gekonnten Manier skizzenhaft kopierte (Abb. 9), war offenbar das Mittelbild des Triptychons bereits nicht mehr vorhanden, denn sonst hätte er

41 Vgl. etwa den Kongara des En'en-Typs in der *Fudô-zukan* aus dem 13. Jahrhundert im Daigoji oder den im sogenannten *Kurika-san-dôji-zô*, einer ikonographischen Zeichnung des 12. Jahrhunderts im Ishiyama-dera, Präfektur Shiga, die anstelle des Fudô sein von einem Drachen umwundenes Schwert zeigt; siehe *Gazô Fudô Myôô*, Abb. 148, p. 167, und Abb. 188, p. 180.

42 Mit einer Ausnahme trägt Kongara Dôji in den Darstellungen des Myôtaku eine geschlossene, mit Perlen und Ornamenten reich ausgestattete Halskette.

43 Der Donnerkeil mit zugespitzten Enden, wie wir ihn bei Kongara Dôji sehen, heißt *funnu-ko*, "Vajra mit zorniger Spitze", weil er im Ritual für Gottheiten verwendet wird, die den heiligen Zorn verkörpern. "Der *tokko-sho* symbolisiert wegen seiner Form die (einheitliche) Sphäre des Absoluten (*hokkai*), aber auch Hingabe und Mut sowie die Kraft des Zerspellens von Hindernissen"; Goepper: *op. cit.*, p. 237.

44 Die Hängerolle ist in Tusche auf Papier ausgeführt und mißt 166 x 45 cm; siehe Yoshizawa Chû: *Nihon no nanga*. Suiboku bijutsu taikai, Zusatzband 1. Tôkyô 1976, T. 100.

nicht allein die beiden Dôji, sondern zweifellos auch den dazugehörigen Fudô Myôô abgebildet.⁴⁵

Ryûshû Shûtaku dagegen scheint die drei Hängerollen noch beisammen gesehen zu haben, als er in den siebziger und achtziger Jahren des 14. Jahrhunderts daran ging, sein Gelübde zu erfüllen. Dies bezeugen die erhaltenen Triptychen aus seinem Pinsel. Gegenüber den Bildern des Chôga veränderte er außer dem elaborierten Kolorit nur die Steinssockel für seine Figuren. Er stellte sie nicht auf bizarre, aus den Wogen aufragende Felsen, sondern auf flache, kantige, in leichter Aufsicht und strenger Parallelperspektive wiedergegebene Felsplatten. Dadurch sicherte er seinen stets vor dem leeren Grund erscheinenden Gestalten eine zwar beschränkte, aber doch klar definierte tiefenräumliche Aktionsplattform.

Das undatierte Werk im Nanzenji könnte zwischen 1371 und 1375 entstanden sein, als der Zen-Abt dieses Kloster leitete⁴⁶ (Abb. 10a-c). Er signierte das Mittelbild des Triptychons mit den fünf Zeichen *Myôtaku rôjin tokoro hodokosu* – “Ausführung des Alten Myôtaku”. Besonders auffallend ist hier der scharfe, präzise Pinseinsatz, sind die feinen, nur wenig an- und abschwellenden, sicher ausgezogenen Linien, wie wir sie einerseits an dem 1379 datierten Fudô-Bild der Tokiwayama Bunko, Kamakura, beobachten⁴⁷ (Abb. 11) und andererseits an der Darstellung des Seitaka Dôji im Arthur M. Sackler Museum der Harvard University, Cambridge, Mass.⁴⁸ (Abb. 12). Wahrscheinlich gehört auch das Triptychon der Sammlung Ikeda in diese Schaffensperiode des Myôtaku.⁴⁹ 1382, als er Abt des Jôzaikôji war, entstanden die drei Hängerollen, die im Ju’nei-in erhalten geblieben sind⁵⁰ (Abb. 13a-c). In seiner nur noch bruchstückhaft zu entziffernden Aufschrift sagt er eingangs:

45 Siehe Kyôto Kokuritsu Hakubutsukan: *Tan'yû shukuzu*. Bd. 2. Tôkyô 1981, p. 12, Abschnitt 35 in der “Bildrolle mit Figuren, buddhistischen Themen und der Seidenraupenzucht”, *Ningyô-butsu 'e-kaiko-zukan*.

46 *Nanzenji no meihô*. Kyôto 1983, Nr. 44:1-3; 3 Hängerollen. Tusche und leichte Farben auf Seide. 103 x 38 cm.

47 Siehe Hisao Sugahara: *Japanese Ink Painting and Calligraphy*. The Brooklyn Museum. Brooklyn 1967, No. 9, p. 28; Hängerolle. Tusche und leichte Farben auf Seide. 115 x 43.5 cm. Die Hängerolle trägt rechts unten die Signatur *Myôtaku rôjin* – “Vom Alten Myôtaku”.

48 Siehe *Archives of Asian Art*, XXXI, 1977-1978, Fig. 5, p. 117; Hängerolle. Tusche, leichte Farben und Gold auf Seide. 99.8 x 42.1 cm.

49 Vgl. Tanaka: *op. cit.*, 1966, Abb. 58, p. 136.

50 Siehe *Gazô Fudô Myôô*, T. 29-31, p. 76-77, sowie p. 264, und Nakano: *op. cit.*, 1986, Abb. 92, p. 62; Tusche und leichte Farben auf Seide. Fudô-Rolle: 115.9 x 40 cm, Kongara-Rolle: 110.9 x 40.4 cm, Seitaka-Rolle: 111.1 x 40.4 cm. Vielfach wird das Kloster, in dem Ryûshû Shûtaku zu jener Zeit residierte, auch Jôzaikô-in genannt.

“Ich höre den Boten (*shisha*).
 Biru[shana] hat seinen Leib verwandelt (*keshin*).⁵¹
 Er hält sein Schwert und schleudert sein Lasso...”

Er spricht dann weiter von den “heraustretenden Fangzähnen” der dargestellten Gottheit und dem “Schutz, den diese dem Gläubigen biete” (*kagogyônin*). Die mittlere Rolle signierte er am rechten unteren Rand *Myôtaku rôjin in hodokosu*, “Vom Alten Myôtaku gesiegelt”. Anstelle des sonst in seinen Signaturen üblichen Schriftzeichens *hitsu* bzw. *fude*, “Pinsel”, gebrauchte er hier das Zeichen *in*, “Siegel, Stempel”. Sollte sich darin ein Hinweis verbergen auf den Umstand, daß Myôtaku die Bilder möglicherweise von einem seiner Schüler oder Mitarbeiter malen ließ und dem Werk nur noch die Signatur hinzufügte und sein Siegel aufdrückte? In jedem Falle benutzte der Künstler des Ju’nei-in-Triptychons andere Pinsel. Die Linien der Gewandzeichnung sind breiter und kräftiger. Sie werden zum Teil von flächigen Lavis sowie abgetönten Schattierungen begleitet, so daß hier ein differenzierterer stofflicher Eindruck entsteht gepaart mit stärkerem körperhaftem Volumen. Während bei den Seitenbildern leichte Lavierungen die unregelmäßigen Ränder der kantigen Steinplinthen akzentuieren, ist der abgetreppte Felssockel des Fudô an den Vorderkanten durch eine mit trockenen Pinselhieben erzeugte, lockere Strukturzeichnung gekennzeichnet. Ähnliche malerische Akzente, nämlich schattierte Faltenbahnen in der Kleidung und spontan hingesezte Tuschewischer unterschiedlicher Gradation an der Felssockelplatte, weist das erwähnte Seitaka-Bild des Arthur M. Sackler Museum auf (Abb. 12). In den frühen achtziger Jahren dürfte Myôtaku auch für die Herstellung der drei Hängerrollen im Toyama Bijutsukan verantwortlich gewesen sein⁵² (Abb. 14a-d). Bei der Darstellung der beiden Fudô-Diener nehmen die saftigen Tuschelinien stellenweise geradezu kalligraphischen Charakter an. Besonders in der Seitaka-Rolle ist der Pinselduktus gelegentlich kurzatmig, mit raschen Änderungen der Richtung und des Volumens sowie mit entschlossenen Ansätzen und

51 Fudô Myôô gilt als “Bote” des Buddha Vairocana, dessen japanische Umschreibung Birushana lautet. *Keshin*, der “verwandelte Körper”, ist eine Form des *ôjin*, des “Entsprechungs-, Anpassungs- oder Erscheinungsleibs” Vairocanas, seines *nirmâna-kâya*, d.h. eines der “Drei Körper” (*sanshin*), in denen ein Buddha gleichzeitig existiert. In seinem “Verwandlungsleib” begegnet er in menschlicher Gestalt als Lehrer und Erlöser dem Gläubigen auf Erden, in diesem Falle in seinem zornigen “Verwandlungsleib” als unerschütterlicher “König Esoterischen Wissens”.

52 Siehe Yûgensai ed.: *Bukkyô kaiga*. Toyama 1986, Nr. 52, p. 120-121, sowie p. 227 f.; Tusche, leichte Farben und Gold auf Seide. Fudô-Bild: 105.5 x 40 cm, Seitenbilder 104 x 40 cm.

Endungen versehen. Dadurch wird in diesem Werk der graphisch lineare Gesamteindruck zugunsten einer ausdrucksstarken, bewegten und lebendig modellierenden Zeichenkunst zurückgenommen, die der namentlich in Zen-Kreisen gepflegten und bevorzugten figürlichen Tuschemalerei näher steht. Die mittlere Rolle des Toyama-Triptychons trägt, wie üblich, am rechten unteren Rand die Signatur des Zen-Meisters: *Myôtaku rôjin megumi-hodokosu*, "Vom Alten Myôtaku, der Gnade spendet". Auch hier sagt er also nicht ausdrücklich, daß er die Bilder mit eigener Hand geschaffen habe. Als er am 16. Tag des 3. Monats 1386 im Alter von 78 Jahren das heute im Nationalmuseum Tôkyô aufbewahrte Fudô-Bild (Abb. 15) malte und es einem "Laienbruder [namens] Shôshin schenkte", *Shôshin koji hôji*, wie er links unten vermerkte, scheint seine Handschrift zumindest bei der Signatur *Myôtaku rôjin fude hodokosu*, "Vom Pinsel des Alten Myôtaku ausgeführt", bereits von einer gewissen Schwäche oder Unsicherheit beeinträchtigt gewesen zu sein.⁵³ Der Zen-Meister lebte zu dieser Zeit im Jishô-in, jenem Subtempel der Nanzenji, in dem ein Teil seiner sterblichen Hülle zwei Jahre später beigesetzt werden sollte. Identisch in der Formulierung und eng verwandt im Schreibduktus ist Myôtaku's Signatur auf einer weiteren Darstellung des Fudô Myôô im Masaki Bijutsukan bei Ôsaka⁵⁴ (Abb. 16). Die Hängerolle ist am oberen Rand stark beschädigt, so daß die Datumsangabe am Ende der Aufschrift unlesbar geworden ist. Der Zen-Meister machte sie seinem persönlichen Betreuer im Kloster⁵⁵ zum Geschenk, wie er links unten anmerkte: *Gojisha hôji*. Das letzte bekannte Werk, für das Myôtaku verantwortlich zeichnete, ist wohl nicht zufällig im Shingon-Zentrum auf dem Kôyasan erhalten geblieben⁵⁶, wo der "König

53 Siehe Tani Shin'ichi: *Chûsei kaiga*. Nihon bijutsu taikai, Bd. IV. Tôkyô 1961, Abb. 62; Hängerolle. Tusche und leichte Farben auf Seide. 110.3 x 40.3 cm.

54 Siehe *Masaki Bijutsukan: Shuppin mokuroku*, Nr. 13, Sept. 1974, p. 3. Die mit Tusche und leichten Farben auf Seide ausgeführte Hängerolle mißt 114.4 x 49.8 cm.

55 Zu den verschiedenen Ämtern in einem Zen-Kloster, den Aufgaben der Mönche und der Novizen, die dem Abt zu Seite standen vgl. Collcutt: *op. cit.*, p. 228-247.

56 Umezu Jirô: "Chûan Bonshi hitsu Fudô Ni-Dôji-zô ni kanshite", *Bijutsu kenkyû*, Nr. 69, September 1937, pl. VI, und Kanazawa Hiroshi: *Shoki suibokuga*. Nihon no bijutsu, Nr. 69. Tôkyô 1972, Abb. 125, sowie ders.: *Japanese Ink Painting*. Early Zen Masterpieces. Translated and adapted by Barbara Ford. Tôkyô, New York, and San Francisco 1979, pl. 138-140; 3 Hängerollen. Tusche und leichte Farben auf Seide. 114.3 x 42.8 cm. Tamamura Takeji führt am Ende seiner Biographie in *Gozan zensô denki shûsei*, p. 723, noch drei weitere Fudô-Hängerollen auf, die uns nicht bekannt sind, und zwar in der Sammlung Yagioka, der Sammlung Nakamura sowie einer anonymen Privatsammlung. Auch das *Genshoku zuten* – *Nihon bijutsushi nenpyô*, ed. Ôta Hirotarô, Yamane Yûzô und Kawakita Michiaki. Tôkyô 1986, listet ein Fudô-Triptychon (datiert 8. Tag des 1. Monats 1386, Slg. Ikeda?) sowie zwei Fudô-Hängerollen (datiert 19. Tag des 4. Monats

Esoterischen Wissens” von Anbeginn im Mittelpunkt zahlreicher Rituale stand und zu dem der in Kyôto lebende Zen-Prälat anscheinend freundschaftliche Kontakte unterhielt. Der Henjôkô-in besitzt ein Triptychon mit Fudô Myôô und seinen beiden Dienern, das 1387, ein Jahr vor Myôtaku’s Tod, fertiggestellt wurde (Abb. 17a-c). Die Aufschrift auf dem Mittelbild liest sich wie ein Bekenntnis zum Mikkyô:

“Biru[shana] hat seinen Leib verwandelt (*keshin*).
Die erhörende Errettungsmacht (*kannô*) des Großen [Buddha]⁵⁷
Ist der einzige Halt der Menschen.
Ständig empfangen sie seinen Schutz (*kago*).
Am 25. Tag des 12. Monats im Anfangsjahr der Ära Kakei [1387]
von Shûtaku andächtig [?] geschrieben”.

Myôtaku überreichte die Bildrollen einem Mönch namens Nitten, der zu jener Zeit den Hauptsitz im Kloster innehatte: *Nitten shuso hôji*, heißt es am linken unteren Bildrand in der kurzen, mit verschliffenen Zeichen geschriebenen Zeile. Während sich die Figurendarstellungen ungebrochen schwungvoll und präzise in der Linienführung präsentieren, verraten die Aufschriften besonders der beiden Seitenrollen unmißverständlich das Schwinden der Klarheit wie der Sicherheit in der Hand des fast Achtzigjährigen. Nicht nur die vertikale Zeilenausrichtung scheint ihm Mühe bereitet zu haben, sondern auch in der Ausführung der einzelnen Schriftzeichen gehorchte der abgenutzte, stumpfe Pinsel offenbar nur noch schwerfällig den kalligraphischen Regeln. Diese Diskrepanz zwischen den Bildern und ihren Aufschriften bedarf einer Erklärung. Wenn nicht alles trügt, bietet die Signatur rechts unten eine Interpretationshilfe. Sie weicht von den gängigen, früher verwendeten Formulierungen des Zen-Meisters auffällig ab und lautet: *Myôtaku tengen*, “Myôtaku punktete die Augen ein”. Das Einzeichnen der Pupillen war eine namentlich im Esoterischen Buddhismus seit Jahrhunderten geübte Kulthandlung, bei der durch das “Öffnen der Augen” (*kaigen*) eine Ikone erst ihre magische “Belebung” erhielt und somit die an sich wertlose Form und Materie des Bildes der dargestellten Gottheit Raum und Substanz zur wahren “Verkörperung” bot. Heißt diese Signatur nicht, daß sich Myôtaku angesichts seiner schwindenden Kräf-

1378, und anfangs des 9. Monats 1385) in anonymen Privatsammlungen auf. Letztere mögen mit den von Tamamura genannten Myôtaku-Bildern identisch sein.

57 Mahâ (jap. Maka)-Vairocana, wörtlich “der Große Ringsumher-Leuchtende”, wurde in der sino-japanischen Übertragung zu Dari bzw. Dainichi, “Große Sonne”, *Kannô* ist ein buddhistischer Kardinalbegriff und steht vielfach als Abkürzung für *kannô-dôkô*; er bezeichnet die anpassende Verschmelzung der Bedürfnisse und Wünsche der Menschen mit der sie erhörenden und befriedigenden Antwort des Buddha.

te auf diesen zeremoniellen Akt der "Augenöffnung" beschränkte und ihm bei den Figurendarstellungen womöglich ein jüngerer Malermönch seines Klosters zur Hand ging, etwa Chûan Bonshi (1346- nach 1437), ein zu jener Zeit einundvierzigjähriger Zen-Priester, der als Schüler seines Confraters Shun'oku Myôha in die Gozan-Gemeinschaft Kyôtos hineingewachsen war und im Alter mit dem gleichen Eifer absolut identische Bilder des Fudô Myôô und seiner beiden Diener malte? Nicht ganz unwesentlich mag in diesem Zusammenhang ein kleines Detail sein, das der (noch nicht so routinierte?) Maler möglicherweise vergaß. Gegenüber allen früheren Darstellungen trägt Kongara Dôji auf der Henjôkô-in-Rolle *keine* Halskette.

Abgesehen von den Beobachtungen an Myôtaku's Werken selbst glauben wir eine Bestätigung für unsere Vermutung den Tagebuchaufzeichnungen des Unsen Taikyoku (1421-?) entnehmen zu können, die er für die Jahre 1459 bis 1468 gemacht hat. Am 23. Tag des 5. Monats 1460 hielt er in seinem *Hekizan nichiroku* den mündlichen Bericht seines Gastes über Ryûshû Shûtaku's Gepflogenheiten bei der Herstellung buddhistischer Kultbilder fest. Es heißt dort, dieser habe seinen "Schüler Chûan", *Monjin Chûan*, beauftragt, Fudô-Bilder zu malen. Der alte Zen-Meister habe nur die Pupillen eingetupft und die Rollen mit *Myôtaku rôjin* signiert.⁵⁸ Auch wenn in Unsen Taikyoku's Notiz der Name "Chûan" mit etwas anderen Zeichen erscheint, dürfte wohl Chûan Bonshi gemeint gewesen sein. Abweichende Schreibungen insbesondere von Namen erklären sich bei derartigen Aufzeichnungen ohne Frage aus der Tatsache, daß sie vielfach auf Gesprächen und mündlichen Überlieferungen beruhen, wobei leicht Verwechslungen oder kleine Ungenauigkeiten auftreten konnten. Auch der Tagebuchschreiber Gidô Shûshin widmete diesem Chûan in seinem *Kûgeshû* einen Vers.⁵⁹ Schließlich enthält die Anthologie des Ryûshû Shûtaku, das bereits erwähnte *Zuitokushû*, ein Gedicht mit dem Titel *Chûan-gô*, in dem nur der zweite Namensbestandteil mit einem anderen Zeichen geschrieben ist. Zwar ist nicht auszuschließen, daß wir es hier mit drei verschiedenen Mönchen gleichlautenden Namens aus dem Kreis um den Zen-Meister zu tun haben, doch erscheint uns dies unwahrscheinlich.

Das unablässige Malen identischer Fudô-Bilder oder doch zumindest deren Auftrag und Stiftung sind ein Zeichen für die tiefe Verwurzelung der "Geheimlehre" im Denken und Handeln einiger namhafter Zen-Meister. Darin durfte sich Myôtaku mit Musô einig wissen. Die Jahrzehnte währende, geradezu monomane Verehrung einer zentralen Gottheit des

58 Siehe Umezu: *op. cit.*, p. 366.

59 *Ibid.*, p. 367.

Esoterischen Buddhismus war für den an Magie und Wunder glaubenden Ryûshû Shûtaku essentieller Bestandteil seines religiösen Lebens. Mit Fudô Myôô an seiner Seite fühlte er sich offenbar gewappnet für seine alltäglichen Pflichten und Aufgaben, und dazu gehörten in jenen Jahren die aufreibenden Fraktionskämpfe unter den Musô-Schülern des hauptstädtischen Zen-Klerus.

Daß dieses von Ryûshû Shûtaku verfolgte und in die künstlerisch-religiöse Alltagspraxis umgesetzte synkretistische Glaubenskonzept seine Fortsetzung fand, dafür sorgte Jahrzehnte später – wie gesagt – Chûan Bonshi. Auch auf ihn muß der “Unerschütterliche König Mystischen Wissens” eine ungeheure Faszination ausgeübt haben. Über sein Leben wissen wir wenig.⁶⁰ Der vermutlich aus Kantô stammende Mönch wurde, wie man aus einer mit seiner Altersangabe versehenen Signatur erschließen kann, 1346 geboren (Abb. 18a). Er studierte bei den führenden progressiven Zen-Meistern in Kyôto, bei Gidô Shûshin und Shun’oku Myôha, in dessen Schule ihn die traditionellen Überlieferungen einordnen, so z.B. Kôten Shûin in seinem 1418 fertiggestellten *Busso shûha-zu*.⁶¹ Einen Teil seiner Ausbildung erhielt er im Nanzenji. Der 89. Abt dieses Klosters Ichû Tsûjo (1349-1429)⁶², widmete dem Novizen (*jisha*) Chûan einen Abschiedsvers, als dieser zur Beisetzung seiner Mutter nach Osten reisen mußte. Zwei weitere Gedichte überreichte er ihm anlässlich eines Ausflugs nach Gôshû zum Ishiyama-dera.⁶³ Chûan Bonshi lebte zeitweise im Ryûge-in des Nanzenji und wurde dort später zum Prälaten in der 96. Generation ernannt, nachdem Ashikaga Yoshimitsu den Nanzenji 1386 an die Spitze aller *gozan*-Klöster gestellt und zum *gozan-no-jô* erhoben hatte. Zweifellos war diese Position eine der wichtigsten, die innerhalb des Zen-Klerus von Kyôto vergeben werden konnten. Wann er in das Amt des 93. Kenninji-Prälaten berufen wurde, wissen wir nicht genau; es muß jedoch vor 1418 gewesen sein, da Kôten Shûin den zweiundsiebzigjährigen Priester zu diesem Zeitpunkt bereits als Leiter dieses Klosters aufführt. Fest steht, daß er zu Beginn des 15. Jahrhunderts der Elite künstlerisch und literarisch gebildeter Zen-Meister angehörte, die in der anregenden Atmosphäre ihrer wohlhabenden Klö-

60 Vgl. Tamamura: *op. cit.*, p. 461, Sawada: *op. cit.*, p. 403, Umezu: *op. cit.*, p. 365-370, Helmut Brinker and Eberhard Fischer: *Treasures from the Rietberg Museum*. The Asia Society. New York 1980, No. 63, p. 163-166, sowie den Beitrag des Autors zu Yanagisawa Taka, ed.: *op. cit.*, Nr. 66-68, p. 144 f.

61 Siehe Umezu: *op. cit.*, p. 368.

62 Er wurde 1416 in dieses Amt berufen; vgl. Tamamura: *op. cit.*, p. 22.

63 Siehe Umezu: *op. cit.*, p. 369. Die drei Gedichte sind im *Unkaku engin*, den “Auffengesängen im Wolkental”, enthalten.

ster sich zu literarischen Zirkeln, sogenannten *yûsha*, zusammenfanden und an der Dichtkunst, Tuschemalerei, Teezeremonie und Gartendesignkunst ergötzen. Als der vierte Ashikaga-Shôgun Yoshimochi (1386-1428, reg. 1395-1423), selbst ein talentierter Maler⁶⁴ und großer Zen-Enthusiast, um 1413 zu einem Literatentreffen einlud, war auch Chûan Bonshi unter den Gästen. Wahrscheinlich erteilte der Shôgun zu diesem Anlaß dem im Shôkokuji, Kyôto, tätigen Zen-Mönch und Maler Josetsu den Auftrag, ein typisches Zen-Paradoxon ins Bild umzusetzen. Damit sollte wohl die Sinnlosigkeit krampfhafter Bemühungen vor Augen geführt werden, den Wesenskern des Zen mit untauglichen Mitteln, Methoden oder Geräten in den Griff zu bekommen. Auf seinem sogenannten *Hyônen-zu* im Taizô-in des Myôshinji⁶⁵ versucht ein alter Mann, an einem Gebirgsbach einen schlüpfrigen Wels in einem enghalsigen Flaschenkürbis zu fangen – ein Unterfangen, dessen Hoffnungslosigkeit leicht einzusehen ist. Nicht weniger als 31 kultivierte Zen-Mönche, *bunjinsô*, waren aufgefordert, dasselbe Thema literarisch zu gestalten. So bedeutende *gozan*-Vertreter wie Taihaku Shingen (gest. 1415), Daigaku Shûsû (1345-1423), Gyoku'en Bompô (1348-nach 1420), Genchû Shûgaku (1359-1428), Ishô Tokugan (1360-1437), Daigu Shôchi (gest. 1439) und schließlich auch Ichû Tsûjo und Chûan Bonshi verfaßten kurze Gedichte im chinesischen Stil. Der für jedes Schriftzeichen in kleine quadratische Felder vorlinierte Gedichtbogen wurde auf der Rückseite eines kleinen Stellschirms befestigt, an dem man das Bild aufzuhängen pflegte. Heute sind die Gedichte mit Josetsu's *Hyônen-zu* als Hängerolle montiert.

Chûan Bonshi scheint erst im hohen Alter regelmäßig identische Darstellungen des Fudô Myôô sowie seiner beiden jungen Helfer Kongara und Seitaka in eigener Regie gemalt und signiert zu haben, und ähnlich wie bei Ryûshû Shûtaku wird man vermuten dürfen, daß diese späte künstlerische Aktivität auf ein Gelöbnis zurückgeht. Seine Bilder, die in Ausführung, Material und Format denen des Myôtaku zum Verwechseln gleichen, unterzeichnete er mehrfach mit dem Epitheton *rônô*, "der alte Priester", und fügte seiner Signatur in manchen Fällen eine Altersangabe bei. Auch in

64 Einige seiner Bilder sind erhalten geblieben. Vgl. etwa Yoshiaki Shimizu and Carolyn Wheelwright, ed.: *Japanese Ink Paintings from American Collections: The Muromachi Period*. Princeton 1976, No. 3, p. 54-59, und Matsushita Taka'aki: *Josetsu, Shûbun*. Nihon bijutsu kaiga zenshû. Bd. 2. Tôkyô 1979, T. 14-15, und Abb. 13-16, p. 103.

65 Siehe Matsushita Taka'aki und Tamamura Takeji: *Josetsu, Shûbun, San-Ami*. Sui-boku bijutsu taikai. Bd. 6. Tôkyô 1974, T. 5, sowie p. 147 und 168, und Matsushita: *op. cit.*, 1979, T. 17, sowie p. 122 f.

den Gepflogenheiten für Anordnung und Verlauf der Bildaufschriften und teilweise sogar in deren Inhalt und Formulierung folgte er dem Vorbild des Ryûshû Shûtaku. Alle Bilder sind in einer eleganten, spannungsreichen Liniensprache mit Tusche und unter zurückhaltendem Einsatz weniger Farben auf bräunlicher Seide ausgeführt. Das älteste erhaltene Werk ist ein Triptychon⁶⁶, das der achtzigjährige (nach westlicher Rechnung neunundsiebzigjährige) Zen-Mönch im Jahre 1425 schuf (Abb. 18a-c). Dieses Datum findet sich in zwei der Bildaufschriften. Da die mittlere der drei Hängerollen, die einst dem Roku-in, Kyôto, gehörten und sich heute in der Sammlung Hosomi Minoru, Ôsaka, befinden, am rechten unteren Bildrand die Signatur *Hachijû rônô Bonshi zushi-owaru* trägt, "Ein vom achtzig Jahre alten Priester Bonshi vollendetes Bild", läßt sich 1346 als Geburtsjahr des Chûan Bonshi erschließen. Die mit relativ kleinen Zeichen in flüssigem und etwas saloppem Duktus ausgeführte Aufschrift oberhalb der mächtigen Gestalt des Fudô Myôô lautet übersetzt:

"Der (Unerschütterliche) in seiner wahren Wesensnatur (*nyonyo*)⁶⁷
Bietet unter den gegebenen Bedingungen (*zui'en*) des Hier und Jetzt
Als einziger seinen Dienern (*jisha*)
Unermeßliche (*muryô*) und grenzenlose (*muhen*) Glückseligkeit (*fuku*)
und Weisheit (*e*).
Im 5. Sommer[-Monat der Ära] Ô'ei [im Jahr der zyklischen Zeichen] otsushi
[1425] opferte Chûan Bonshi Weihrauch und schrieb dies andächtig
nieder".⁶⁸

1429 malte der alte Zen-Meister den "König Esoterischen Wissens" für einen ins Kloster eingetretenen Sohn des Kaisers Sukô (1334-1398), der den Mönchsamen Yôken Shûken (1376-1431) führte und in der Zen-Tradi-

66 Siehe Umezu: *op. cit.*, pl. V, und Brinker and Fischer: *op. cit.*, Fig. 63a. Alle drei Rollen messen in der Höhe 110 cm und in der Breite 38.7 cm.

67 *Nyo* (skr. *tathâ*) ist das Sosein, die undifferenzierte Gesamtheit eines Dings oder Wesens. Die Verdoppelung in *nyonyo* bringt eine Potenzierung zur letztgültigen Realität jenseits aller Differenzierung und Relativierung, die absolute Wirklichkeit, zum Ausdruck. Sie ist mit dem komplexen Begriff *shin'nyo*, dem "wahren Sosein" oder der "wahren Wesensnatur", identisch.

68 Bis auf die letzte Zeile und die Datierung ist diese Aufschrift identisch mit einem im *Honchô gashi* aufgezeichneten Kolophon zu einem wohl nicht mehr erhaltenen Fudô-Bild, das Chûan Bonshi 1431 ebenfalls im 5. Sommer-Monat malte und unter Angabe seines Alters signierte: *Hachijûroku-sai Chûan-sô zushi-owaru*, "Im 86. Lebensjahr vom Alten Chûan vollendetes Bild". Statt der "Glückseligkeit und Weisheit ohne Ende" offeriert hier der "König Mystischen Wissens" seinen Dienern "die Loslösung von den Sechs Arten des Gebundenseins". Vgl. Sawada: *op. cit.*, p. 403.

tion des Shun'oku Myôha erzogen worden war⁶⁹ (Abb. 19). Die Signatur und Widmung am unteren rechten und linken Rand der 108.2 x 39.1 cm großen, im Jinkô-in zu Kyôto erhaltenen Hängerrolle⁷⁰ folgen in ihrer Platzierung dem Vorbild des Myôtaku; sie lauten: *Chûan rônô Bonshi tame ni Yôken Oshô zushi-owaru*, "Ein von Chûan, dem alten Priester Bonshi, für Hochwürden Yôken vollendetes Bild". Auch wenn sich die Aufschrift im oberen Teil der Rolle nicht mehr in allen Teilen ganz klar entziffern läßt, steht fest, daß sie im Anfangsjahr der Ära Eikyô geschrieben wurde und in ihrer Formulierung aufs engste mit dem 1425 verfaßten Vers für die Fudô-Darstellung in der Sammlung Hosomi verwandt ist. Auch hier spricht Chûan Bonshi von Fudôs "wahrer Wesensnatur" (*nyonyo Fudô*) und den "Gegebenheiten des Hier und Jetzt" (*shosho zui'en*), in deren Angesicht der Beistand des "Unerschütterlichen" eine "einmalige Offerte an seine Diener" (*ippô jisha*) sei. Der Empfänger des Bildes, der in den Mönchsstand getretene Prinz, war zu jener Zeit Abt des Daitsu-in im Daikômyôji zu Fushimi. Wahrscheinlich malte Chûan Bonshi es als Ersatz für eine Fudô-Rolle des Ryûshû Shûtaku, die Yôken Shûken als "Hauptkultbild" (*honzon*) besonders geschätzt hatte und die ihm aus seinem Kloster entwendet worden war. Der Abt sei über diesen Verlust äußerst betrübt gewesen, verzeichnet das *Kanmon gyoki* für den 14. und 15. Tag des 9. Monats im Jahre 1425.⁷¹ Als gut fünfeinhalb Jahre später, am 7. Tag des 4. Monats 1431, sein Freund, ehemaliger Mitschüler und Amtsnachfolger im Daikômyôji, der Zen-Meister Unpô Bonkô (gest. 1434)⁷², wenige Wochen nach dem Tod des Yôken Shûken dessen Nachlaß gesichtet habe, heißt es dort weiter, habe er unter anderem drei Hängerrollen mit Darstellungen des Fudô Myôô und seiner beiden Diener von der Hand des Chûan Bonshi vorgefunden. Wenn nicht alles trügt, hat das Mittelbild in Form der im Jinkô-in bewahrten Rolle die Jahrhunderte überdauert.⁷³

Ein Jahr nach der Entstehung dieses Werks malte Chûan Bonshi ein Hängerrollenpaar mit den beiden Fudô-Dienern, das im Shinshôgokurakuji, Kyôto, gehütet wird und dort mit einem wohl aus der Kamakura-Zeit stammenden Bild des von Flammen umloderten, auf einem *shitsushitsu-za* thronenden "Unerschütterlichen König Mystischen Wissens" zu einem Tripty-

69 Vgl. Tamamura: *op. cit.*, p. 696.

70 Siehe Brinker and Fischer: *op. cit.*, Fig. 63c.

71 Siehe Umezu: *op. cit.*, p. 365.

72 Vgl. Tamamura: *op. cit.*, p. 44. Unpô Bonkô wurde am 28. Tag des 9. Monats 1431 offiziell in das Amt des Daikômyôji-Abts eingesetzt.

73 Siehe Umezu: *op. cit.*, p. 365 f.

chon vereint ist⁷⁴ (Abb. 20a-e). Ob dies bereits seit 1430 der Fall ist, als der Zen-Meister Kongara und Seitaka nach bewährtem Rezept in seiner typischen linearen Pinselmanier ausführte, wissen wir nicht. Es wäre aber durchaus denkbar, daß er den Auftrag erhielt, die heute schlecht erhaltene Mittelrolle mit flankierenden Seitenbildern zu ergänzen. Die in der Aufschrift am Ende mit dem Datum Eikyô kôjitsu [1430] versehene Kongara-Rolle signierte der Maler rechts oberhalb der Sockelplatte unter Hinzufügung seines Siegels “Chûan” mit den vier Zeichen: *Bonshi zushi-owaru*, “Ein von Bonshi vollendetes Bild”. Wären die beiden Hängerollen nicht als Ergänzung zu einem bereits existierenden Hauptkultbild geschaffen worden, sondern ursprünglich als Bestandteile eines einheitlichen Triptychons konzipiert gewesen, hätte der Malermönch wahrscheinlich das zentrale Werk mit seinem Siegel und Namenszug versehen und nicht eines der Seitenbilder.

Im selben Jahr entstand das 1430 datierte Triptychon des Saikyôji⁷⁵ in Ôtsu, Präfektur Shiga (Abb. 21a-c). Es ist einem buddhistischen Laienbruder (*koji*) namens Jôden gewidmet: *Chûan rônô Bonshi zushi-owaru Jôden koji hôji*. Neben den beiden Zeilen der Signatur und Zuneigung an den äußeren Rändern trägt die mittlere Hängerolle eine halbkursive Aufschrift, in der es heißt:

“Der Bote des Nyorai,
Der (Unerschütterliche Wissenskönig),
[hält] in beiden Händen Schwert und Lasso.
Seinen ganzen Körper umgibt ein flammender Glanz.
Machtvoll rettet er von Kalamitäten.
Sünden und Unglück bringt er unter Kontrolle.
Dank seiner Unterstützung erlangen die Menschen
Unermeßliche Glückseligkeit und langes Leben.
Chûan Bonshi schrieb dies andächtig nieder”.

Die Verse der beiden Seitenrollen mit Kongara und Seitaka Dôji stimmen – mit Ausnahme des Datums – inhaltlich Zeichen für Zeichen überein mit denen auf den entsprechenden Bildern der Fudô-Diener in der Sammlung

74 Die mittlere, 98.9 x 52.4 cm große Darstellung des Fudô Myôô wird gemäß einer frommen Überlieferung dem “Pinsel des Kôbô Daishi” [Kûkai, 774-835] zugeschrieben. Die Dôji-Bilder von der Hand des Chûan Bonshi messen 103.3 x 43.4 cm. Den Hinweis auf diese unseres Wissens bisher unpublizierten Werke verdanke ich Hiroshi Kanazawa.

75 Das Datum findet sich am Ende der Aufschrift zum Bild des Kongara Dôji. Publiziert sind die drei 109 x 39.9 cm großen Hängerollen in dem von Suzuki Kei kompilierten *Chûgoku kaiga sôgô zuroku – Comprehensive Illustrated Catalog of Chinese Paintings*. Vol. 4: Nihon-hen II: Ji'in, Kojin – Japanese Collections: Temples and Individuals. Tôkyô 1983, p. 124, No. JT 129-003.

Hosomi. Darüber hinaus wiederholen sie, von geringfügigen Abweichungen abgesehen, die Worte des Ryûshû Shûtaku, die dieser 1382 auf seine im Ju'nei-in erhaltenen Dôji-Darstellungen schrieb. Die Zeilen auf der Kongara-Rolle lassen sich etwa wie folgt übersetzen:

“In der Zwischenzeit übernimmt er die Verantwortung
 In vollem Einklang mit dem Heilsgedanken.
 Die bösen Geister der Ungerechtigkeit müssen sich ergeben.
 Er schafft Erleichterung von dem bösen Schneidezahn im Mund.
 Gut gemacht (*zenzai*), Fugen Daiji!⁷⁶
 [Während der Ära] Eikyô [im Jahr der zyklischen Zeichen] kôjutsu [1430]”.

Und auf dem Bild des Seitaka Dôji steht zu lesen:

“Er gelangt zum Kern des Übels.
 Seine Tugenden sind wahrlich vielfältig.
 Er steigt herab an den Ort der Verehrung (*dôjô*)
 Zur Vollendung der buddhistischen Sache.
 Vortrefflich und richtig, Monju Shitsuri!⁷⁷
 Bonshi schrieb dies andächtig nieder”.

Das *Koga bikô* des Asa'oka Okisada (1800-1856), das neben biographischen Informationen auch einige Signaturen des Malermönchs wiedergibt, enthält unter den von Ôta Kin 1903 vorgenommenen Ergänzungen einen Hinweis auf zwei während der Meiji-Ära (1880) noch existierende Darstellungen der Wunder wirkenden Diener des Fudô Myôô aus dem Pinsel des Chûan Bonshi. Den Signaturen zufolge schuf sie der (nach japanischer Zählung) siebenundachtzigjährige Zen-Priester 1432. Die beiden Bilder scheinen im Verlauf des letzten Jahrhunderts untergegangen zu sein.⁷⁸

Dagegen ist aus dem Jahr 1433 eine Hängerolle mit der Darstellung des “Unerschütterlichen” im Toyama Bijutsukan erhalten geblieben⁷⁹ (Abb.

76 *Zenzai* ist ein zustimmender, applaudierender Ausruf, der dem Sanskritwort *sâdhu* entspricht. *Daiji*, “das Große Wesen” (skr. *mahâsattva*), d.h. der Bodhisattva Samantabhadra, manifestiert sich hier nach Ansicht des Chûan Bonshi in der Gestalt des Kongara Dôji.

77 Der Verfasser sieht in Seitaka Dôji eine Manifestation des Bodhisattva Mañjuśrî und apostrophiert diesen als *Shitsuri*, als Verkörperung “der Perfekten Vollendung” (*shitchi*, skr. *siddhi*).

78 Oder sollte die Kongara-Rolle mit dem von Tamamura Takeji in seinem *Gozan zensô denki shûsei*, p. 461, erwähnten Werk identisch sein, das sich ehemals in der Sammlung Nakamura befand? Vgl. *Zôtei koga bikô*. Tôkyô 1905. Bd. 1, p. 313.

79 Siehe Yûgensai ed.: *Bukkyô kaiga*. Toyama 1986, Nr. 53, p. 122 und 227 f. Die Masse des mit Tusche und leichten Farben auf Seide gemalten Bildes betragen 103 x 45 cm.

22a-c). Der (nach westlicher Rechnung) siebenundachtzigjährige Priester malte sie für den Sûtraverwalter (*zôsu*) eines Klosters, dessen Name wegen einer Beschädigung der Bildseide an dieser Stelle nicht mehr lesbar ist. Möglicherweise war jedoch der Empfänger des Bildes ein Mönch namens Shin, wie man aus einer Bemerkung im *Honchô gashi* (Kap. 3) rekonstruieren könnte.⁸⁰ Der üblichen Praxis entsprechend signierte Chûan Bonshi sein Werk mit den Worten: *Beinen Bonshi tame ni (Shin) zôsu zushi-owaru*, "Ein vom achtundachtzigjährigen Bonshi für den Sûtraverwalter (Shin) vollendetes Bild".⁸¹

Mit einer ähnlich verschlüsselten Signatur unterzeichnete der Altmeister im selben Jahr eine Darstellung des Seitaka Dôji, die ohne Frage ursprünglich den linken Teil eines Triptychons bildete⁸² (Abb. 23). *Chûan zushi-owaru ima koko ni beinen*, "Ein vom jetzt und hier achtundachtzigjährigen Chûan vollendetes Bild", heißt es am linken unteren Rand, und am Ende seiner Aufschrift im oberen Bildabschnitt fügte er durch die Angabe der Regierungsdevise Eikyô und der zyklischen Zeichen eine dem Jahr 1433 entsprechende Datierung hinzu. Im übrigen ist die Aufschrift Wort für Wort identisch mit jenem Vers, den er bereits mehrfach in Entlehnung des Vokabulars von Myôtaku auf seine Seitaka-Darstellungen geschrieben hatte, nämlich 1425 auf die Rolle der Sammlung Hosomi und 1430 auf die des Saikyôji.

Der Zen-Priester scheint vor allem im Frühsommer, jeweils während des 5. Monats, seiner Verehrung für den Wissenskönig Fudô und seine Helfer künstlerischen Ausdruck verliehen zu haben. Zumindest deutet darauf auch ein vorzüglich erhaltenes Triptychon im Masaki Bijutsukan hin, das er 1434 malte⁸³ (Abb. 24a-d). Wann die drei Hängerollen von seiner Hand im Museum Rietberg, Zürich, entstanden, wissen wir leider nicht⁸⁴ (Abb. 25a-c). Die nur noch schemenhaft zu erkennenden Zeilen auf seiner Fudô-Darstellung enthalten keine Datumsangabe, und auch in der Signatur am rechten

80 Vgl. Umezu: *op. cit.*, p. 368.

81 *Beinen*, wörtlich "Reisjahr", ist eine Floskel für das 88. Lebensjahr, die sich wohl aus dem spielerischen Umgang mit der graphischen Struktur des Schriftzeichens für "Reis" ergeben hat, denn dieses läßt sich leicht zerlegen in "Acht mal Zehn plus Acht".

82 Die Hängerolle wurde 1981 dem Cleveland Museum of Art zum Kauf angeboten. Sie mißt 107.8 x 39.8 cm.

83 Siehe *Masaki Bijutsukan: Shuppin mokuroku*, Nr. 3, Sept. 1969, p. 2. Alle drei Hängerollen tragen das Siegel des Malers. Tusche und leichte Farben auf Seide. 110 x 39 cm.

84 Das Triptychon gelangte im Juli 1972 aus einer Basler Privatsammlung in das Museum Rietberg. Die drei Rollen haben folgende Maße: Fudô-Bild: 100.4 x 38.6 cm, Kongara-Rolle: 100.1 x 37.4 cm, Seitaka-Rolle: 100.2 x 37.4 cm. Siehe Brin-

unteren Bildrand gibt der Malermönch nicht, wie sonst gelegentlich, sein Alter an, sondern bezeichnet sein Werk lediglich mit der üblichen Formulierung als "ein vom alten Priester Chûan vollendetes Bild": *Chûan rônô zushi-owaru*.

Das letzte Fudô-Bild, das wir von der Hand des (nach westlicher Rechnung) mittlerweile einundneunzigjährigen Zen-Meisters kennen, entstand 1437 (Abb. 26a-e). Die 101 cm hohe und 40 cm breite Hängerolle befindet sich seit 1908 im Museum of Fine Arts, Boston⁸⁵, und trägt die in kursivem Duktus geschriebene Signatur: *Kyûjûni Chûan Bonshi*, "Der 92 [Jahre alte] Chûan Bonshi". Auf einen zusätzlichen Vers zum Lobe des Schutz und Beistand gewährenden "Unerschütterlichen Wissenskönigs" hat der Zen-Meister hier verzichtet. Angesichts seines hohen Alters ist es erstaunlich, mit welcher Sicherheit, Elastizität und Prägnanz in der Pinselführung die machtvolle Gestalt des "Unerschütterlichen" auf diesem Spätwerk erscheint. Chûan Bonshi erfreute sich nicht nur eines langen Lebens, sondern offenbar auch bester Gesundheit. Wir wissen nicht, wann er gestorben ist. Die Serienbilder des Fudô Myôô und seiner Wunder wirkenden, jungen Diener Kongara und Seitaka leben indes fort als sein religiöses Vermächtnis. Sie sind Zeugnisse eines erfüllten Lebens im Schoße der buddhistischen Kirche Kyôtos jenseits enger Grenzen einzelner Schulen, eines Lebens, das der Zen-Meister bis zum Schluß zu einem guten Teil dem "König Mystischen Wissens" weihte.

ker und Fischer: *op. cit.*, No. 63, p. 163-166, und Yanagisawa Taka, ed.: *op. cit.*, Nr. 66-88, und p. 144 f.

85 Siehe *ibid.*, p. 144, sowie Horioka Chimyô: "Hakubyô zuzô ni tsuite", *Bukkyô geijutsu/Ars Buddhica*, No. 90, Feb. 1973: Special Issue: The Museum of Fine Arts, Boston, p. 73 and 76, Fig. 19, und Brinker and Fischer: *op. cit.*, Fig. 63b, p. 166.

Glossar

anchin-kokka-hô	安鎮國家法
Annen	安然
Anokuta	阿耨達
Asa'oka Okisada	朝岡興禎
Ashikaga Yoshimitsu	足利義滿
Ashikaga Yoshimochi	足利義持
Ayuwangshan	阿育王山
banjaku-za	磐石座
Beinen Bonshi tame ni	米年梵師為
(Shin) zôsu zushi-owaru	(忱)藏主圖焉
bempastu	辮髮
Ben'en Enni	辯圓園爾
Birushana	毘盧遮那
bodai-shin	菩提心
bonnô	煩惱
Bonshi zushi-owaru	梵師圖焉
bunjinsô	文人僧
Busso shûha-zu	佛祖宗派圖
chintaku	鎮宅
Chôga	長嘉(賀)
chôji-dachi	丁字立
chôren	頂蓮
chôrô	長老
Chûan	中菴
Chûan Bonshi	仲安梵師
Chûan rônô Bonshi tame ni	仲安老納梵師為
Yôken Oshô zushi-owaru	用健和尚圖焉

Chûan rônô Bonshi zushi-owaru	仲安老衲梵師圖焉
Jôden koji hôji	常傳居士奉持
Chûan rônô zushi-owaru	仲安老衲圖焉
Chûan zushi-owaru ima koko ni beinen	仲安圖焉今茲米年
Chûan-gô	仲庵號
Dai-Birushana-Jôbutsu-	大毘盧遮那成佛
jimben-kaji-kyô	神變加持經
dai-dôji	大童子
Daigaku Shûsû	大岳周崇
Daigoji	醍醐寺
Daigoji-zuzô	醍醐寺圖像
Daigu Shôchi	大愚性智
Daikôji	大興寺
Daikomyôji	大光明寺
Dainichi (Dari)	大日
Dainichi-kyô	大日經
daisei funnu no katachi	大勢忿怒の形
Daitsu-in	大通院
dôgô	道號
Dôin Shôju	道隱昌樹
dôji	童子
dôjô	道場
e	慧
Eki	慧喜
Ekô	慧光
En'en	延圓

Enichiji	慧日寺
Enjin	圓心
Enjin-yô	圓心樣
Erinjin	慧林寺
Fudô Myôô	不動明王
Fudô-jiku-emmei-hô	不動慈救延命法
Fudô-zukan	不動圖卷
Fugen Daiji	普賢大士
fuku	福
Fukûkensaku-jimben-shingon-kyô	不空羅索神變真言經
funnu	忿怒
funnu-ko	忿怒鈷
Fushimi	伏見
Gen'yû Kokushi	玄猶國師
Genchû Shûgaku	嚴中周噩
Genji (Minamoto)	源氏
Gentaku	玄澤
Gidô Shûshin	義堂周信
Go-En'yû Tennô	後圓融天皇
gochi-nyorai	五智如來
godai-myôô	五大明王
godô-shuso	後堂首座
Gojisha hôji	護持者奉事
gokoku	護國
goma	護摩
goshin-butsu	護身佛

Gôshû	江州
gozan	五山
gozan-no-jô	五山之上
Gôzanze	降三世
Guanglisi	廣利寺
Gundari	軍荼利
Gyokkei Chûkyoku	玉溪中頂
Gyoku'en Bompô	玉畹梵芳
gyôsho	行書
hachi-dai-dôji	八大童子
Hachijû rônô Bonshi zushi-owaru	八十老衲梵師圖焉
Hachijûroku-sai Chûan-sô zushi-owaru	八十六歲仲安叟圖焉
hanka-za	半跏坐
Hei'ensan	平鹽山
Hekitan Shûkyô	碧潭周皎
Hekizan nichiroku	碧山日錄
Henjôkô-in	遍照光院
hinpotsu	秉拂
hisen	臂釧
hôgen	法眼
hôki	法諱
hokkai	法界
Hôkôji	寶光寺
Honchô gashi	本朝畫史
Honchô kôsôden	本朝高僧傳

honzon	本尊
Hosokawa Yoriyuki	細川頼之
Hyônen-zu	瓢鮎圖
Ichû Tsûjo	惟忠通恕
inka-jô	印可狀
ippô jisha	一奉持者
Ishiyama-dera	石山寺
Ishô Tokugan	惟尚得巖
jikushu	慈救咒
Jingcisi	淨慈寺
Jingoji	神護寺
Jingshan	徑山
Jinkô-in	神光院
jisha	持者
Jishô-in	慈聖院
jissetu, jissatsu	十刹
Jizô Bosatsu	地藏菩薩
Jizô-in	地藏院
Jôden	常傳
jôhaku	條帛
Jôju-Kongô	常住金剛
Jôkoji	淨居寺
Josetsu	如拙
Jôshô-in	上生院
Jôzaikôji (Jôzaikô-in)	常在光寺 (院)
ju'en	入院
Ju'nei-in	壽寧院

Ju'nei-in ikai	壽寧院道誠
Ju'nei-monpa	壽寧門派
jûgyû-zu	十牛圖
jûji	住持
jûku-fuji-kan	十九布字觀
jûku-kan	十九觀
kachin	家鎮
kago	加護
kago-gyônin	加護行人
Kai	甲斐
kaigen	開眼
Kanmon gyoki	看聞御記
kannô	感應
kannô-dôkô	感應道交
Kanô Einô	狩野永納
Kanô Tan'yû	狩野探幽
kanrei	管領
Kanrin koroshû	翰林葫蘆集
Kantô	關東
kashô-zammai	火生三昧
Keijo Shûrin	景徐周麟
kempatsu	卷髮
ken	劍
Kenchôji	建長寺
kenjaku (kensaku)	纒索
Kenninji	建仁寺

kesa	袈裟
keshin (kejin)	化身
Kôbô Daishi (Kûkai)	弘法大師 (空海)
Koga bikô	古畫備考
Kôgen-in	光源院
Kôhō Kennichi	高峰顯日
koji	居士
Kokei-an	虎溪庵
Kokushi	國師
Kômyô-in	光明院
Kongara	矜羯羅
kongô	金剛
Kongô-rikishi	金剛力士
Kongôyasha	金剛夜釵
Koten Shûin	古篆周印
Kôyasan	高野山
Kûge-shû	空華集
kun	裙
Kurika-san-dôji-zô	俱利迦三童子像
kuyô-ga	供養畫
kyôryôrin-shin	教令輪身
Kyûjûni Chûan Bonshi	九十二仲安梵師
Mi'an Hanjieh (Mittan Kanketsu)	密庵咸傑
mikkyô	密教
Minchô	明兆
Mino	美濃
mo	裳
Monjin Chûan	門人仲菴

Monju Shitsuri	文殊悉利
mûchû-zô	夢中像
muhen	無邊
mumyô	無明
munakazari	胸飾
muryô	無量
Musô Soseki	夢窓疎石
Mutô Shûi	無等周位
myô	妙
Myôchi-in	妙智院
Myôshinji	妙心寺
Myôtaku rôjin	妙澤老人
Myôtaku rôjin fude (hitsu)	妙澤老人筆
Myôtaku rôjin fude hodokosu	妙澤老人筆施
Myôtaku rôjin in hodokosu	妙澤老人印施
Myôtaku rôjin megumi-hodokosu	妙澤老人惠施
Myôtaku rôjin tokoro hodokosu	妙澤老人所施
Myôtaku tengen	妙澤點眼
Nanzenji	南禪寺
nijûgojô-gesa	二十五條袈裟
Ningyô-butsu'e-kaiko-zukan	人形佛繪蠶圖卷
Ninnaji	仁和寺
Nitten shuso hôji	日天首座奉持

nyoi-hôju	如意寶珠
nyonyo	如如
Oda Nobunaga	織田信長
ôjin	應身
ômu-i	應夢衣
Ôta Kin	太田謹
rahotsu	螺髮
Rinsenji	臨川寺
Rinzai	臨濟
Rokuô-in	鹿王院
rônô	老衲
Ryûge-in	龍華院
Ryûshû Oshô goroku	龍湫和尚語錄
Ryûshû Shûtaku	龍湫周澤
Ryûzan-an	龍山庵
sabetsu-chi	差別智
Saga	嵯峨
Saijû Tenryûji goroku	再住天龍寺語錄
Saikyôji	西教寺
San'e-in	三會院
San'e-in ikai	三會院遺誠
sanko-sho	三鈷杵
San'nan	山南
sanshin	三身
Seitaka	制吒迦
shakei	莎髻
Shiba Yoshimasa	斯波義將

shin'nyo	真如
Shingon	真言
Shinshôgokurakuji	真正極樂寺
shippei	竹篋
shisha	使者
shitchi	悉地
Shitoku	指德
shitsushitsu-za	瑟瑟座
Shôdenji	正傳寺
Shôjô Biku	清淨比丘
Shôkokuji	相國寺
Shôshin koji hôji	照心居士奉持
shosho zui'en	處處隨緣
shozan	諸山
Shôzen	昌繕
shuji	種子
Shun'oku Myôha	春屋妙葩
Shunnyû	淳祐
shuso	首座
sôhatsu	總髮
sokusen	足釧
sôroku	僧錄
Sukô Tennô	崇光天皇
Taihaku Shingen	太白真玄
Taizô-in	退藏院
Takao-Mandara	高雄曼荼羅
Takeda	武田

Takuma	託摩
Tango	丹後
tassu	塔主
tatchû	塔頭
Tendai	天台
tenji-gan	天地眼
tenka zenrin no tô	天下禪林の頭
tenka-sôroku	天下僧錄
Tenryûji	天龍寺
Tôfukuji	東福寺
Tôgan Ean	東巖慧安
Toki Yoriyasu	土岐賴康
Tokiwayama Bunko	常盤山文庫
tokko-sho	獨鈷寺
Tokugawa Ieyasu	德川家康
Tosa	土佐
Toyama	富山
Ukubaga	烏俱婆譏
Ungo-an	雲居庵
Unkaku engin	雲壑猿吟
Unmonji	雲門寺
Unpô Bonkô	雲峰梵興
Unsen Taikyoku	雲泉大極
wansen	腕釧
Watanabe Kazan	渡邊華山
Wuan Puning (Gottan Funei)	兀庵普寧
Wuzhun Shifan (Bujun Shibân)	無準師範

Yixing	一行
Yōken Shūken	用健周乾
Yuan'an Zongti	願庵宗體
yūsha	友社
zenzai	善哉
Zhuxian Fanxian (Jikusen Bonsen)	竺仙梵僊
zōsu	藏主
Zufang Daolian	祖芳道聯
zui'en	隨緣
Zuitokushū	隨得集
zuzō	圖像



出月 身清理復
人交向是端現
動玉皇金冠琳琳
先守雷道著藉
晚作德與揚
學劍開西宗祝嘏通
非是携泉人教符意
一信西山十春產尔





3a



3c

通六年八月十七日吉徳之圖心集之卷三

不動











7



8





10b



10a



10c







13a



13b



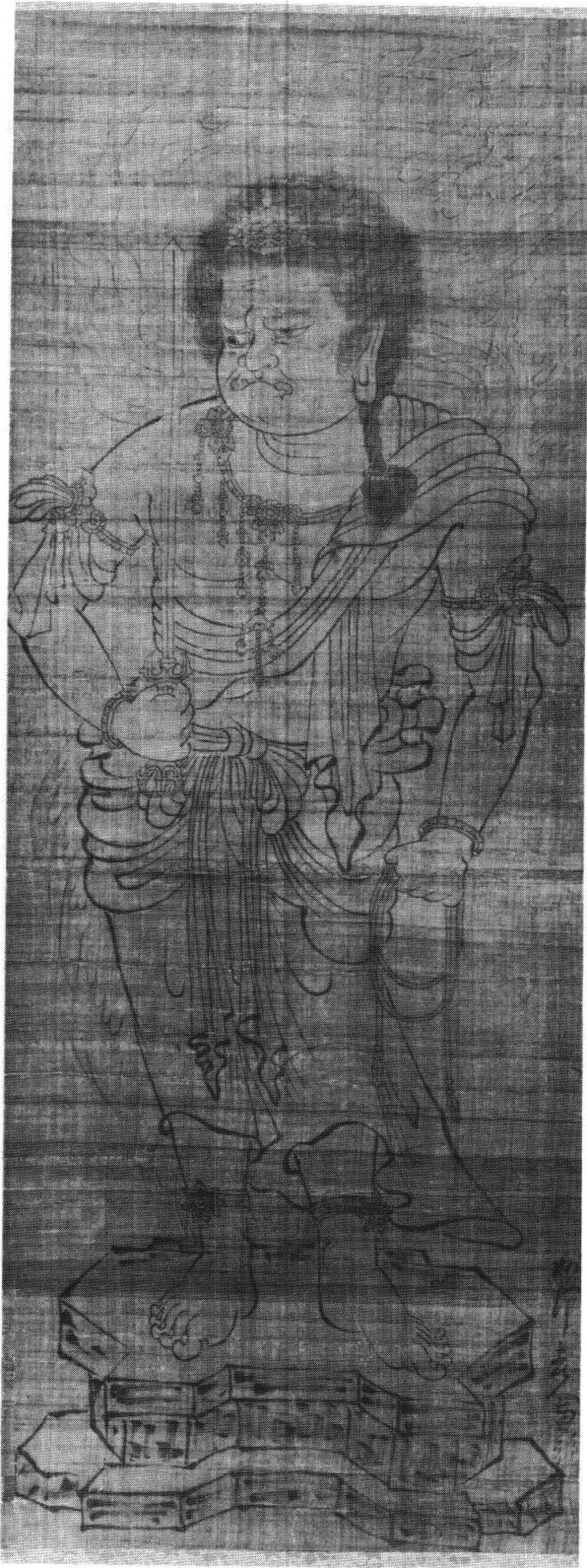
13c



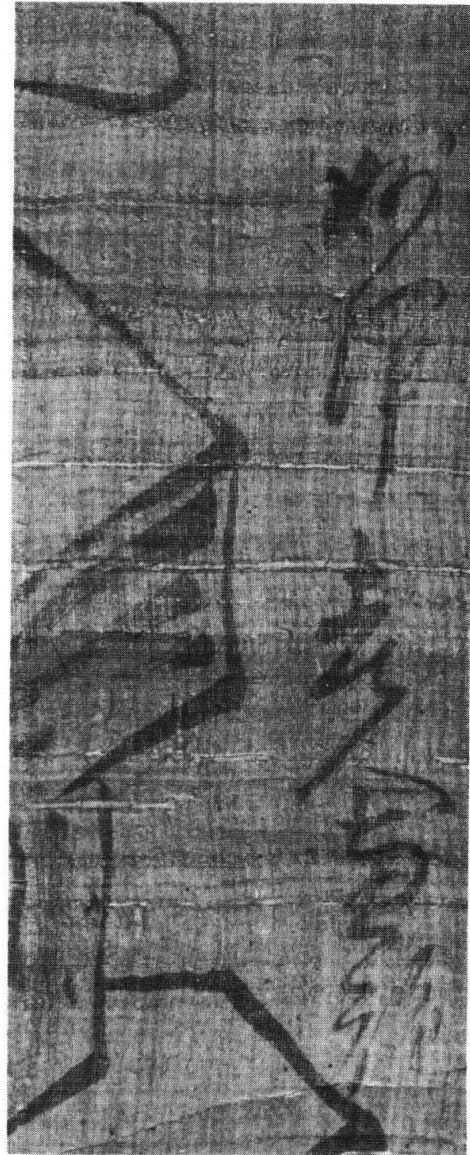
14a



14d



14b



14c



15



16



17a



17b



17c



18 a



18 c







20b



20a



20c



20e



20d



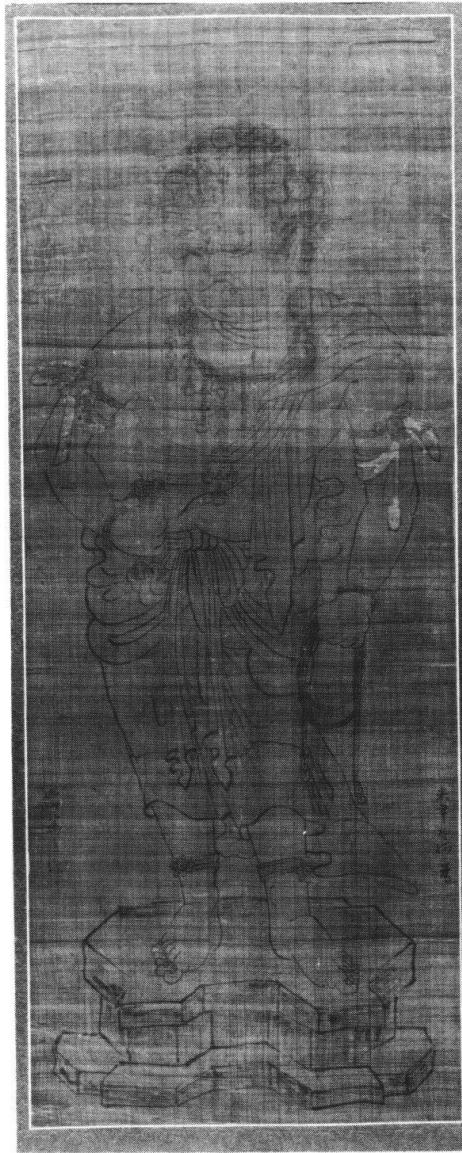
21a



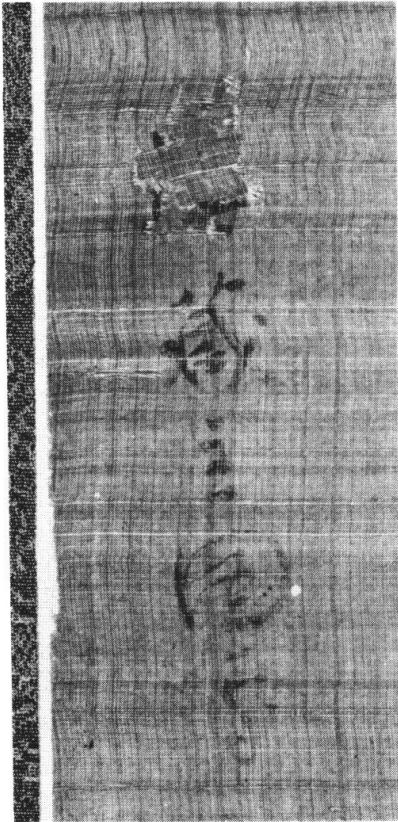
21b



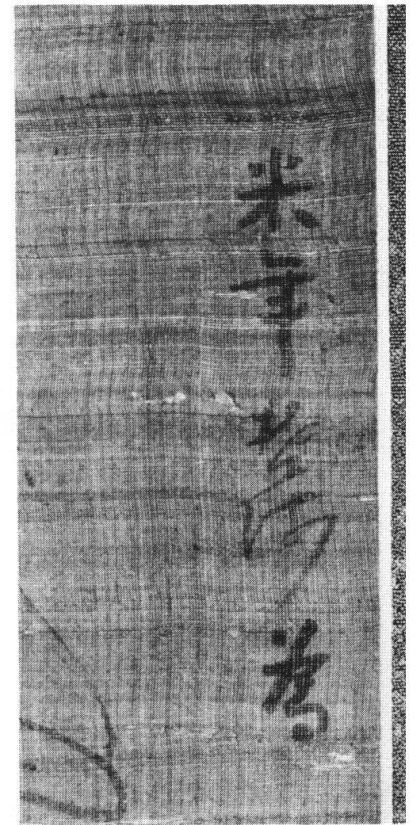
21c



22 a



22 c



22 b

通明
善心
月明
成
非
速
石



仲
年
國
子
右
翁



24d



24a



24b



24c



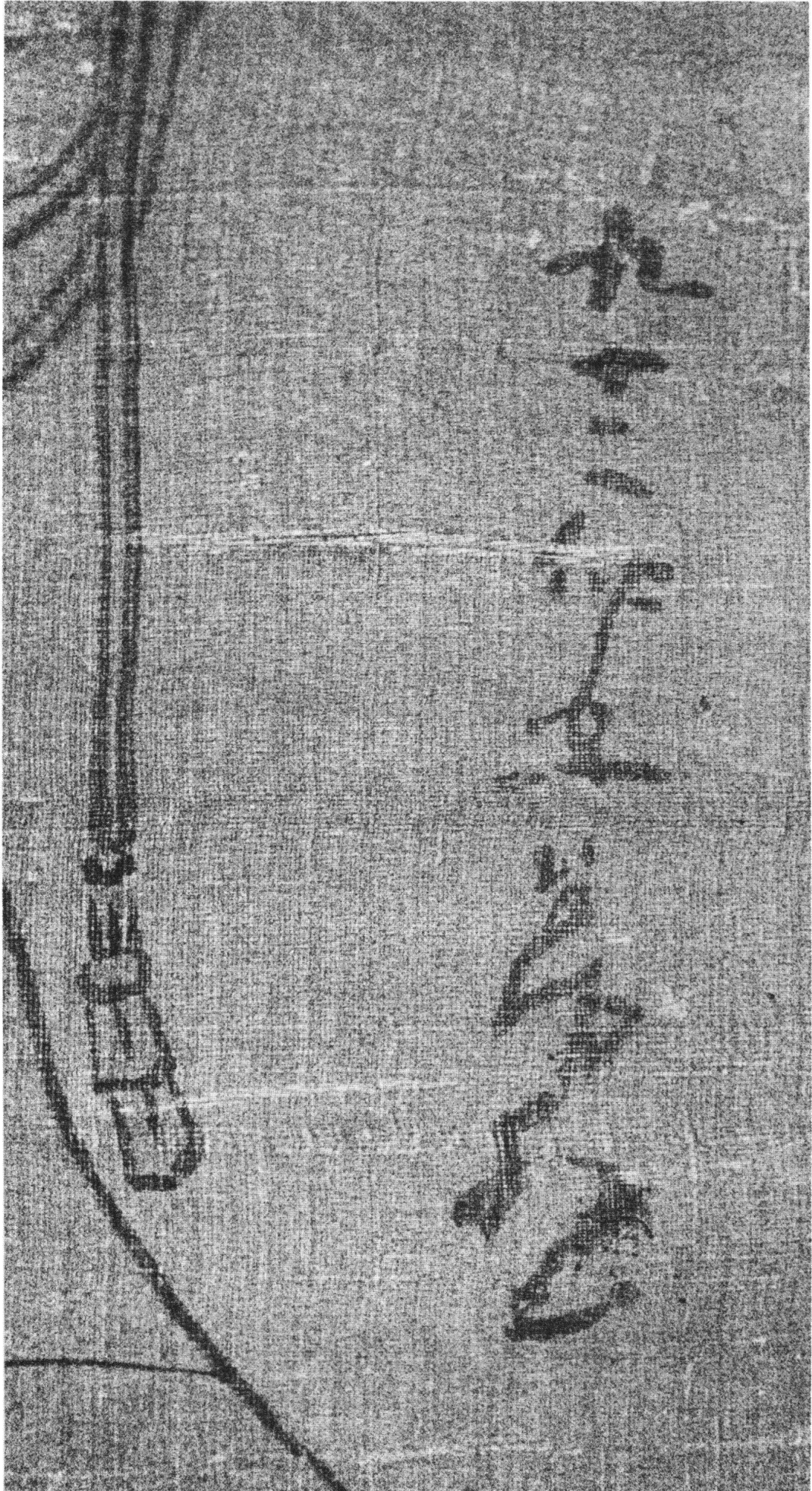
25 a



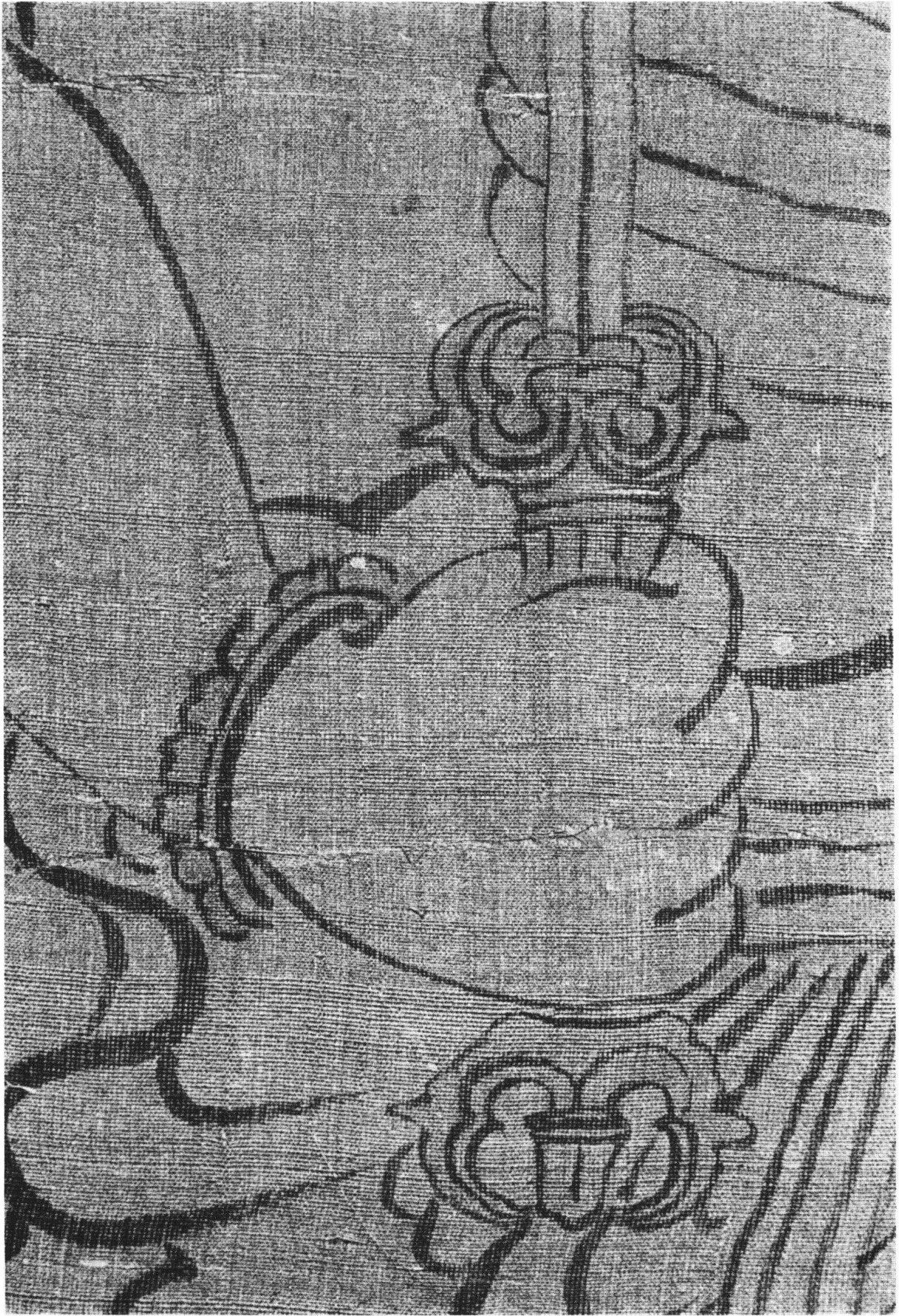
25 c











26d

