Zeitschrift: Georges-Bloch-Jahrbuch des Kunstgeschichtlichen Seminars der Universität Zürich

Herausgeber: Kunstgeschichtliches Seminar der Universität Zürich

Band: 3 (1996)

Artikel: Der "Kiefernwald" von Hasegawa Tôhaku

Autor: Epprecht, Katharina

DOI: https://doi.org/10.5169/seals-720072

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

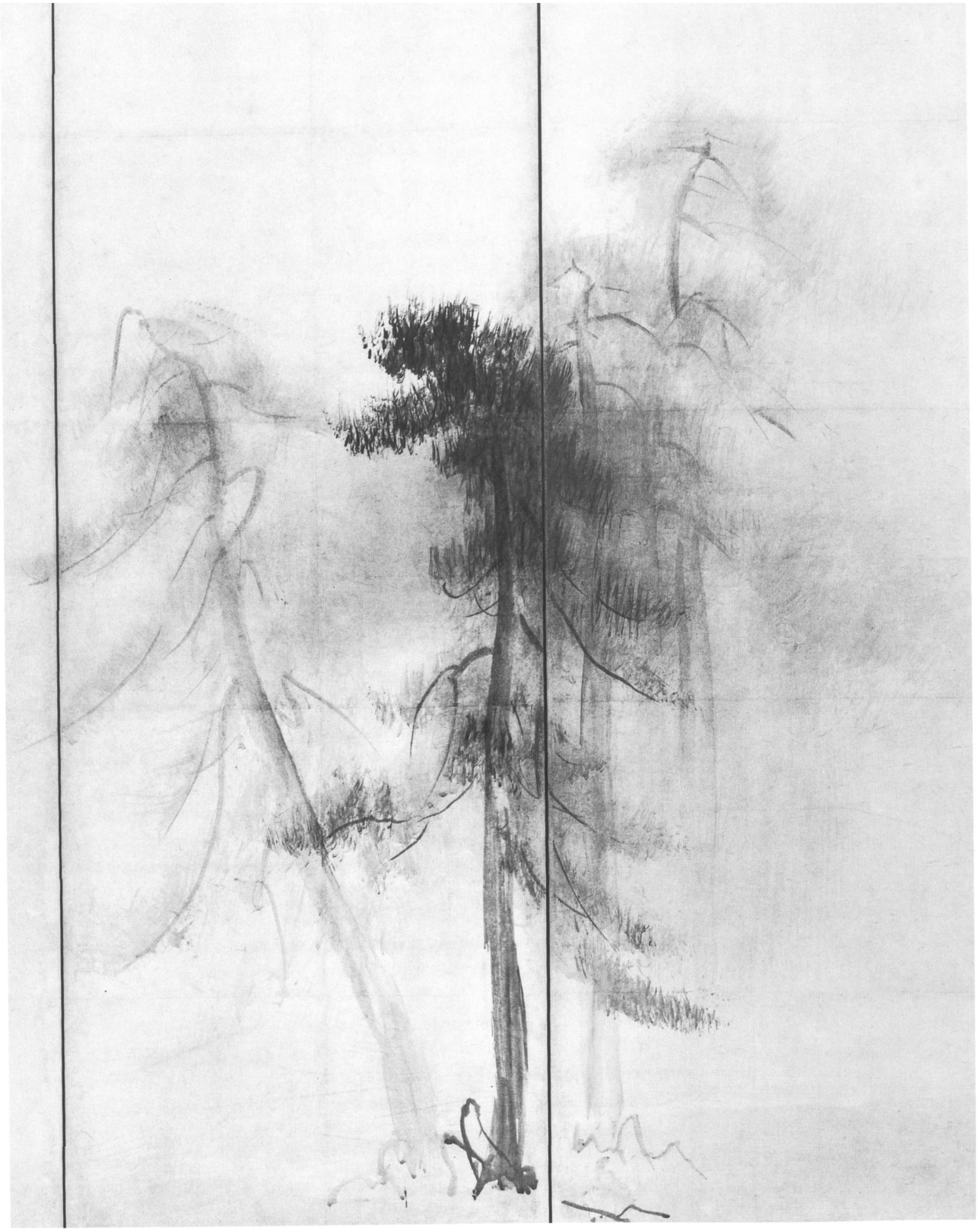
L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. La reproduction d'images dans des publications imprimées 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: 24.08.2025

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



6

Katharina Epprecht

Der »Kiefernwald« von Hasegawa Tôhaku

Abb. 1: Hasegawa Tôhaku, »Kiefernwald«, Detail aus Abb. 2.

In der offiziellen japanischen Bewertungsskala für Kulturgüter zählt der »Kiefernwald« (Abb. 1, 2) von Hasegawa Tôhaku (1539–1610) zur höchsten Kategorie, zu den »Nationalschätzen«, *kokuhô*. Nicht einmal zehn Prozent der nahezu zweitausend Bilder, die als wichtige Kulturgüter eingestuft werden, gehören in diese Kategorie. Gleichwohl stellten sich japanische Malereiexperten kürzlich die Frage, welches in Japan aufbewahrte Bild absolut unvergleichbar und durch kein anderes zu ersetzen sei. Die einhellige Meinung war, dass allen voran dem »Kiefernwald«, der den tiefsten Eindruck hinterlasse, diese Auszeichnung zustünde.[1] Fragestellungen dieser Art sind Ausdruck der stark gefühlsmässig orientierten japanischen Kunstgeschichtsschreibung, die häufig im emotionalen Gehalt eines Kunstwerks dessen zentrale Bestimmung und relative Qualität erkennt. Dies mag westliche, auf affektfreie, kontextbezogene Analysen bedachte Kunsthistoriker befremden, doch die Bedeutung der emotionalen Wechselbeziehung zwischen Künstler und Betrachter bei der Beurteilung von Malerei, und dies gilt in besonderem Masse für die aus China tradierte Tuschemalerei, liegt im Wesen dieser Kunstgattung begründet. Voraussetzung dafür ist die bereits im 12. Jahrhundert in China verbreitete Idealvorstellung von der Malerei, namentlich der Landschaftsmalerei, als einer Ansammlung von Pinsellinien, in denen sich die Regungen des Herzens spiegeln und die in subtiler Übereinstimmung mit dem Schöpfungsprozess der Natur stehen.[2] Dieser Gedanke bestimmt bis in die heutige Zeit die Wahrnehmung des ostasiatischen Betrachters. In den scheinbar spontanen, tatsächlich aber bereits vor dem Niedersetzen des Pinsels im Geist konzeptionell verankerten und später unkorrigierbar aufgetragenen Tuschespuren trachtet er die Persönlichkeit des Malers und dessen Verhältnis zur Natur zu erkunden. In dieser Hinsicht bezeichnend sind die Worte von Iwasaki Yoshikazu,

1 Kobayashi 1991, S. 169.

2 Vgl. dazu die hier in verkürzter Form sinngemäss wiedergegebenen Gedanken aus der »Sammlung von der Reinheit der Landschaft«, *Shanshui chunquan ji*, mit einem ins Jahr 1121 datierten Vorwort von Han Zhuo (Goepper 1962, S. 10).

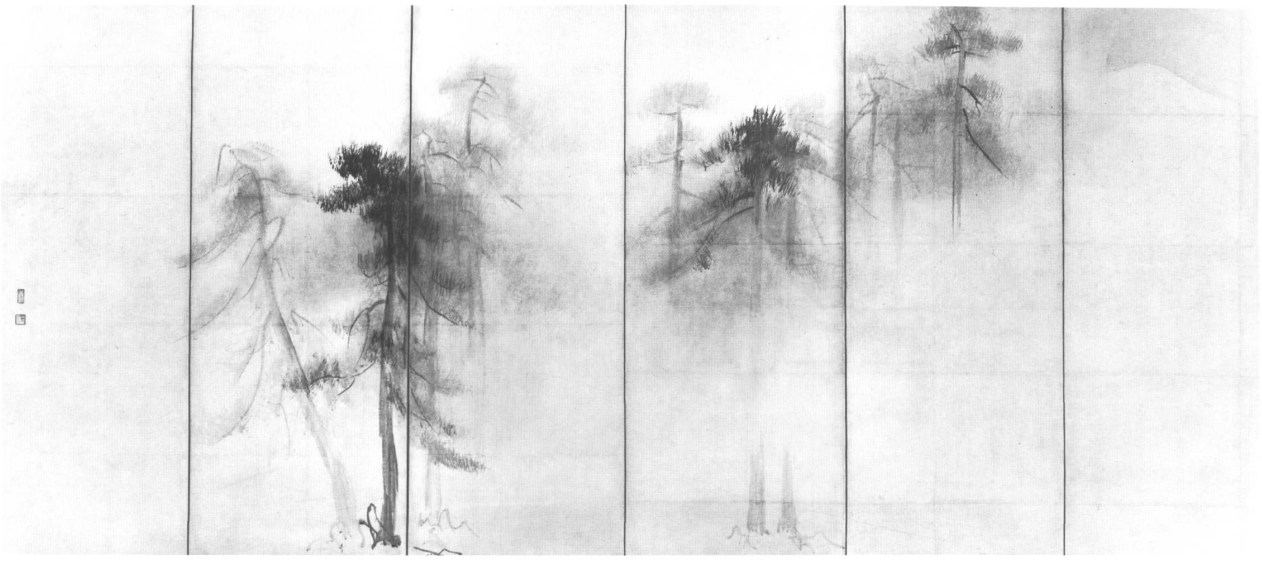


Abb. 2: Hasegawa Tôhaku, »Kiefernwald«, nach 1595, Tusche auf Papier, Paar sechsteiliger Faltschirme, je 156 x 347 cm, Nationalmuseum Tôkyô.

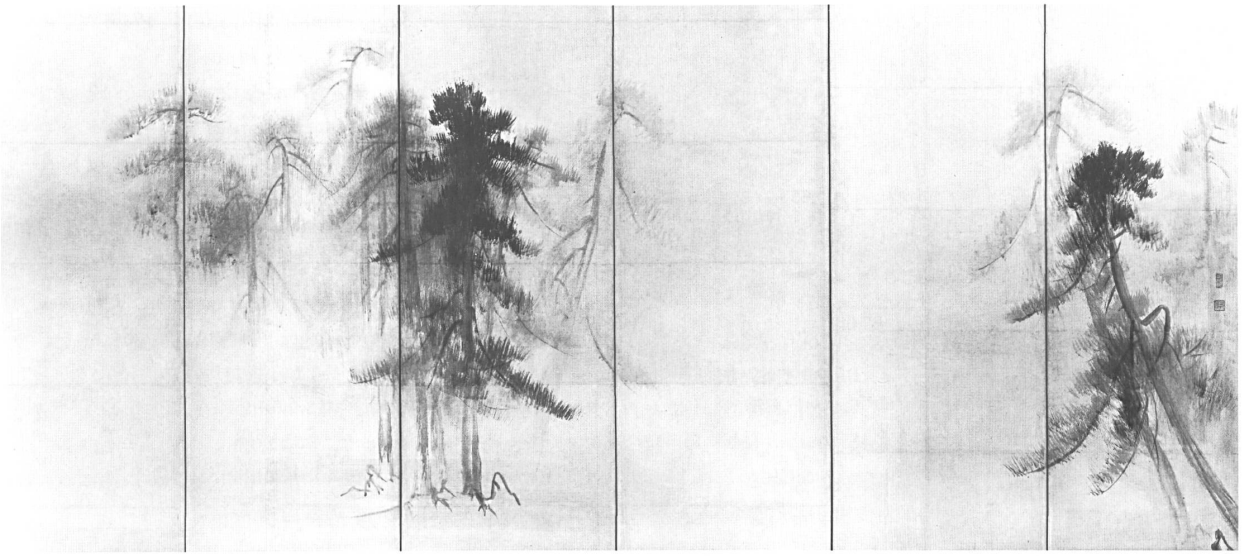
dem Chefkurator am Nationalmuseum für Moderne Kunst in Tôkyô, über einen der beliebtesten zeitgenössischen Künstler Japans, Higashiyama Kaii (geb. 1908): »Wahrscheinlich basiert die Ergriffenheit, die wir Japaner angesichts der Kunst Higashiyamas erleben, auf der Sympathie mit der optischen und emotionalen Naturauffassung des Malers, auf dem Nacherleben dessen geradezu religiöser Geisteshaltung der Natur gegenüber.«[3] Solche Worte zeugen vom Selbstverständnis des Rezipienten, im Kunstwerk nicht eine sich selbst genügende, in sich geschlossene Einheit zu sehen, sondern ein Gegenüber, dessen Aussage erst durch sensibles Einfühlungsvermögen erschlossen werden kann. Umgekehrt gilt auch, dass der Maler mit einem entsprechenden ästhetischen Verständnis des Betrachters rechnet und dessen Imagination bewusst freien Raum lässt. Die unbemalt belassenen Leerflächen eines Tuschebildes veranschaulichen diese Intention in sinnfälliger Weise. In Anbetracht eines solchen Kunstverständnisses darf es nicht verwundern, dass die Hochschätzung von Tôhakus »Kiefernwald« primär auf einer persönlichen, ja sogar national erlebten Identifizierung mit der darin ausgedrückten Stimmung beruht. Es ist der als urtümlich japanisch empfundene emotionale Gehalt, welcher die Fachleute zur enthusiastischen Beurteilung dieses Faltschirmpaares bewog. Die Feststellung von Matsushita Takaaki, einem renommierten Kenner japanischer Tuschemalerei, kennzeichnet den Tenor der im allgemeinen sehr ähnlich lautenden Charakterisierungen des »Kiefernwaldes«: »These screens, in their lyrical intensity and feeling for nature, are entirely Japanese in spirit and indicative of the extent to which ink painting was by now fully acclimatized.«[4]

Die Besonderheit des »Kiefernwaldes« manifestiert sich in einer in dieser Form einzigartigen Zusammenführung chinesischer und japanischer Maltraditionen. Tôhaku übertrug chinesische Tuschetechnik auf japanische Kompositionsprinzipien und vermochte zudem das althergebrachte Kiefernmotiv in einer Weise aus den überlieferten Schemata herauszulösen und umzudeuten, dass es von der geistigen Substanz beider Traditionen profitieren konnte.

Katharina Epprecht

3 *Higashiyama Kaii. Landschaften*, eine Ausstellung des Museums für Ostasiatische Kunst Berlin in Zusammenarbeit mit dem National Museum of Modern Art, Tôkyô, mit einem Vorwort von Willibald Veit und einer Einführung von Iwasaki Yoshikazu, Staatliche Museen Preussischer Kulturbesitz, Berlin 1989, S. 15.

4 Matsushita, Takaaki, *Ink Painting*, translated and adapted with an introduction by Martin Collcutt, Arts of Japan, Bd. 7, New York/Tôkyô 1974, S. 132.



Der »Kiefernwald«: eine Bestandsaufnahme und einige Gedanken zur Rekonstruktion

Das sechsteilige Faltschirmpaar mit dem Titel »Kiefernwald«, japanisch *Shôrinzu*, ist auffallend schlicht gestaltet (Abb. 2). Beide Schirme zeigen jeweils zwei von Nebel umspielte Baumgruppen vor leerem Grund, dessen Flächenanteil etwa dem der bemalten Bildfläche entspricht. Die in ganzer Grösse wiedergegebenen Kiefern überspannen die gesamte Bildhöhe. Sie sind hauptsächlich mit einem rauhen Strohpinsel, *warafude*, in schnellen, summarisch zusammenfassenden Strichen in Tusche ohne Zuhilfenahme von Farbe aufs Papier gebracht. Unabhängig vom Darstellungsgegenstand basiert die allgemeine optische Wirkung primär auf den zwischen sattem Schwarz und wässrig hellem Grau variierenden Tuschetönen. Die wie durch einen Dunstschleier wahrgenommenen Bäume im Hintergrund tauchen schemenhaft aus dem milchigen Papierweiss auf, während sich diejenigen im Vordergrund zu komprimierten Strichbündeln verdichten, die als dunkle Akzente rhythmisch über die Bildfläche verteilt sind.

Zum dunstigen, schwebenden Eindruck tragen aber nicht nur die flüchtige Malweise und die in sanften Wellen vor- und zurückweichende Komposition bei, sondern auch die elegante Erscheinung der Bäume. Tôhaku entschied sich für schlanke, gerade wachsende Koniferen, deren Habitus an europäische Fichten gemahnt. Trotz der abbreviierenden Malweise kann man davon ausgehen, dass es sich um Rotkiefern (Pinus denisflora), *akamatsu*, handelt, aufgrund ihrer anmutigen Gestalt auch weibliche Kiefern, *mematsu*, genannt.[5] In der Kunst begegnet man meistens der Gattung der Schwarzkiefern (Pinus thunbergii), *kuromatsu*, auch als männliche Kiefern, *omatsu*, bezeichnet, welche sich durch einen viel dickeren, gewundenen Stamm mit schuppiger Rinde auszeichnen. Typische Schwarzkiefern erscheinen in Kano Eitokus (1543–1590) Schiebetürzyklus im Jukô'in (Abb. 8). Möglicherweise wollte sich Tôhaku mit der Darstellung eines eher zartwüchsigen Baumes bewusst vom wuchtigen Stil seines Konkurrenten Eitoku abgrenzen.[6] Eine den Rotkiefern Tôhakus sehr

5 Vgl. dazu Yonezawa 1960, S. 8.

6 Vgl. Kobayashi 1991, S. 185. In der farbigen Malerei werden die Nadeln der Schwarzkiefer zu wolkenförmigen Büscheln zusammengefasst (vgl. Abb. 26).

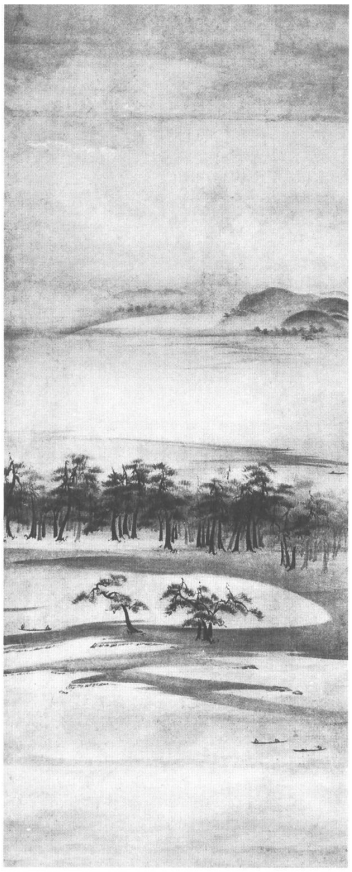


Abb. 3: Anonym, Ami-Schule, »Kiefernhain von Miho«, Mitte 16. Jh., Tusche und wenig Gold auf Papier, eine von sechs Hängerollen eines ursprünglich sechsteiligen Faltschirmes, je 154,2 x 59 cm, Kunstmuseum Egawa, Präfektur Hyôgo.

verwandte Kiefernart findet sich hingegen auf einem traditionellerweise Nôami (1397–1471) zugeschriebenen Werk, das inzwischen aber als Produkt eines späteren Künstlers der Ami-Schule in die Mitte des 16. Jahrhunderts datiert wird.[7] Das Zentrum jener Darstellung bildet eine berühmte Landschaftsszenerie, der »Kiefernhain von Miho« (Abb. 3) in der Bucht von Suruga, Präfektur Shizuoka. In diesem Fall hat die szenische Schönheit eines realen Ortes den Anlass für die Gestaltung gegeben; für Tôhakus Bild liegt dagegen kein Hinweis auf einen identifizierbaren Ort vor.

Bevor das Faltschirmpaar 1947 ins Nationalmuseum Tôkyô gelangte, war es Teil der renommierten Fukuoka Familiensammlung.[8] Beide Schirme tragen am äusseren rechten beziehungsweise linken Rand jeweils zwei übereinandergestellte Siegel: ein hochrechteckiges »Hasegawa«-Siegel und ein quadratisches »Tôhaku«-Siegel (Abb. 4). Letzteres weicht deutlich von dem allgemein akzeptierten »Tôhaku«-Siegel ab (Abb. 5). Der phonetische Teil des Zeichens *haku* oder, bildlich gesprochen, die mittlere Strichkombination erscheint nicht wie sonst üblich in einer hochovalen und oben durch einen kurzen Längssteg erweiterten Form, sondern wurde als einfaches, durch zwei Querstriche dreigeteiltes Hochrechteck geschnitten.[9] Obwohl diese Siegel fraglos unglaubwürdig sind und später hinzugefügt worden sein dürften, hat man die Authentizität des Werkes und die Zuschreibung an Tôhaku nie ernsthaft in Zweifel gezogen. Positiv bewertete Vergleiche mit anerkannten Tuschebildern Tôhakus sowie die ausserordentliche Qualität des Bildes, die nur einen der bekanntesten Maler in Frage kommen lässt, verdrängten jegliches Unbehagen.[10] Sofern nicht unerwartet Quellenmaterial ans Licht kommt, das den Konsens der Fachleute zu erschüttern vermöchte, gibt es keinen Grund, nicht auch in Zukunft den »Kiefernwald« als repräsentatives Meisterwerk von Hasegawa Tôhaku gelten zu lassen.

Eine beträchtliche Schwierigkeit für eine angemessene Beurteilung des »Kiefernwaldes« besteht darin, dass das Werk ursprünglich nicht als Faltschirmmalerei, *byôbu-e*, konzipiert wurde. Dieser Befund beruht einerseits auf der Tatsache, dass die Art des verwendeten Papiers, *ryôshi*, das besonders dünn und rauh ist, äusserst selten für Malereien auf Faltschirmen und Schiebetüren benutzt wurde.[11] Andererseits passen bei beiden Faltschirmen die horizontalen Klebefugen der einzelnen Papierbögen nicht zusammen, was nicht der Regel entspricht.[12] Beim rechten Schirm kam es zu einer Verschiebung zwischen dem zweiten und dritten Paneel von rechts, beim linken Schirm in der Mitte.[13] Diese Verschiebungen und die Notwendigkeit, bei der Montierung die Bildfläche dem Faltschirm-Format anzugleichen, hatten zwangsläufig Reduktionen an den Bildrändern zur Folge, was darauf hindeutet, dass der Künstler nicht von einem bestehenden Faltschirm-Format ausging, sondern eine grössere Fläche bemalen wollte. Es stellt sich die Frage, wie die ursprüngliche Komposition ausgesehen haben könnte. Verschiebt man die Klebefugen so gegeneinander, dass sie in der Horizontalen wieder zusammenpassen, und ergänzt oben und unten die weggeschnittenen Teile der ca. 35 x 90 cm messenden Papierbögen (Abb. 6), ergibt sich bei fünf übereinander gesetzten Bögen eine ungefähre Bildhöhe von 175 cm (d.h. der Gesamtverlust betrüge etwa 20 cm), was der üblichen Höhe einer Schiebetüre entspricht.[14] Man kann also aufgrund des für eine endgültige Fassung ungeeigneten Papiers und der Randbeschneidungen davon ausgehen, dass der »Kiefernwald« einen Entwurf, *sôkô*, für grössere Schiebetürmalereien, *fusuma-e*,

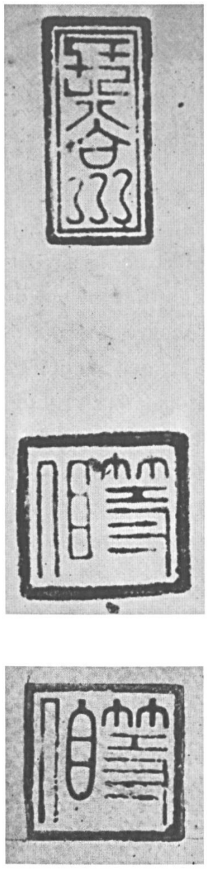
7 Shimizu 1988, Nr. 98, S. 161f. Die Ami-Künstler sind bekannt für ihre weiche atmosphärische Malweise. Sie verdanken diese unter anderem dem Studium der Werke Muqis, die, wie später zu erläutern sein wird, auch für Tôhaku eine ganz entscheidende Rolle gespielt haben.

8 Doi 1977, S. 114.

9 Für gute Abbildungen von mehreren »Tôhaku«-Siegeln siehe Takeda 1973, S. 173.

10 Die rhetorische Frage: »Wer sonst könnte den ›Kiefernwald‹ geschaffen haben?«, impliziert denselben Schluss, da keiner der bekannteren Künstler in einem direkt vergleichbaren Stilidiom gearbeitet hat (Gespräch der Verfasserin mit Professor Kawai von der Universität Waseda im März 1995).

11 Vgl. dazu Yamamoto 1992, S. 162f. Es ist unwahrscheinlich, dass der »Kiefernwald« als Wanddekoration für eine erhöhte Ziernische im Hauptraum des Hauses, *tokonoma*, den verbreitetsten Anbringungsort einer auf einem unbeweglichen Raumteiler angebrachten Wandmalerei, *kabe-haritsuke-e*, gedacht war, weil die erhaltene Bildbreite von knapp



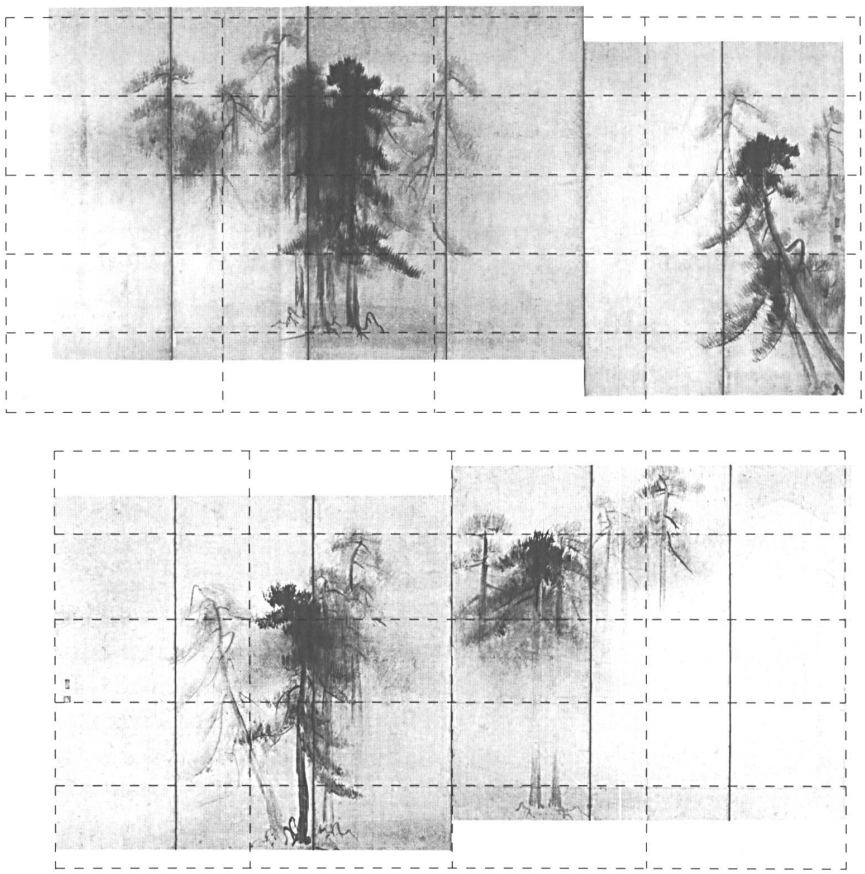


Abb. 4: Hochrechteckiges »Hasegawa«-Siegel und quadratisches »Tôhaku«-Siegel auf dem »Kiefernwald« (Abb. 2).

Abb. 5: Anerkanntes »Tôhaku«-Siegel auf dem rechten Faltschirm »Affen und Bambushain« (Abb. 13).

Abb. 6: Hasegawa Tôhaku, »Kiefernwald«: den horizontalen Klebefugen folgende Rekonstruktion der Komposition und Ergänzung der weggeschnittenen Teile der einzelnen Papierbögen.

darstellt und erst nachträglich als Faltschirmpaar montiert wurde. Schwieriger ist die Rekonstruktion der ursprünglichen Länge der Komposition, denn ein Schiebetürzyklus kann über mehrere Wände laufen.

Der »Kiefernwald« war, wie wir im folgenden noch eingehender überdenken werden, aufgrund seiner ästhetischen Eigenschaften mit grosser Wahrscheinlichkeit als Dekoration eines Abtsquartiers, *hôjô*, vorgesehen. In der Regel erstreckt sich ein zusammenhängender Schiebetürzyklus selten über eine, häufiger über zwei oder drei Wände, je nach der Position des Raumes bezüglich des Gebäudegrundrisses. Im zentralen Raum eines Abtsquartiers, *shitchû*, vor dem nach Norden gelegenen Altarraum, sind meist drei Seiten dekoriert, während die vierte, gegen die Veranda gelegene Wand als Malfläche weniger Bedeutung hat, da sie beim Betreten des Raumes nicht sichtbar ist.[15] Die weiteren Zimmer des in dieser Zeit gewöhnlich aus sechs Räumen bestehenden Abtsquartiers, das Empfangszimmer und das Zimmer für den Stifter, welche ebenfalls zur Veranda hin geöffnet sind, sowie die dahinterliegenden, privaten Räume des Abtes sind ohne erkennbare Gesetzmässigkeit auf zwei oder drei Seiten mit Schiebetürmalereien geschmückt. Teilt man die annähernd sieben Meter lange Bildfläche des »Kiefernwaldes« durch eine schmale (üblicherweise ca. 90 cm messende) Schiebetürbreite, ergeben sich sieben bis acht Bildfelder, die eine zusammenhängende, nur durch die Türrahmen und Stützpfeiler unterbrochene Wand verziert hätten. Da von der bemalten Bildfläche seitlich

sieben Metern die übliche Breite einer *tokonoma* überschreiten würde (ebd., S. 163).

12 Bei den Shinju'an-Schiebetüren (vgl. Anm. 14) malte Tôhaku den Abschnitt mit Kensu auf einen Hintergrund aus gegeneinander verschobenen Papierbögen, dies ist jedoch die Ausnahme. Da die Bildelemente über die Klebefugen hinweggemalt sind, müssen die Papierbögen bereits zu Beginn unregelmässig aneinandergefügt worden sein. Beim »Kiefernwald« bestehen die Verschiebungen in unbemalten Partien, demzufolge können sie nicht mit letzter Sicherheit als nachträgliche Veränderungen interpretiert werden.

13 Takeda Tsuneo hat meines Wissens erstmals auf die Verschiebungen der Klebefugen hingewiesen (Takeda 1973, S. 63f. und Abb. 59).

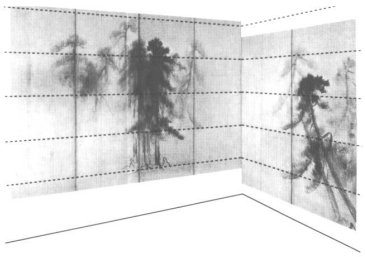


Abb. 7: Hasegawa Tôhaku, »Kiefernwald«: Rekonstruktionsmodell einer möglichen Ecklösung bei angenommener Hinwegführung der ursprünglichen Komposition über eine Raumecke.

lediglich die Partie ganz rechts aussen deutlich angeschnitten wurde, scheint nur wenig von der ursprünglichen Länge der Komposition verloren gegangen zu sein. Dies würde bedeuten, dass der »Kiefernwald« als Dekoration für einen nur auf zwei Seiten mit bemalten Schiebetüren ausgestatteten Nebenraum konzipiert worden wäre. Auch die Beschränkung auf ein einfaches Motiv und die zurückhaltende Darstellungsweise könnten allenfalls auf einen wenig repräsentativen Raum als ursprünglich beabsichtigten Standort hindeuten. Zwar bestand durchaus die Tendenz, den Hauptraum entsprechend seiner Funktion grossartiger und auffallender zu gestalten, als Argument für eine Lokalisierung des »Kiefernwaldes« in einen Nebenraum würde dies jedoch nicht ausreichen. Denn Tôhaku schuf beispielsweise in einer dem »Kiefernwald« vergleichbaren Malweise für den Sangen'in in Kyôto einen sechsunddreissig Schiebetüren umfassenden Landschaftszyklus und betonte dabei den Hauptraum nicht massgebend.[16] Sollte der »Kiefernwald« hingegen für einen mit meist drei Schiebetürwänden dekorierten Hauptraum entworfen worden sein, betrüge der Verlust bei einer proportionalen Hochrechnung mehr als die Hälfte der Gesamtkomposition (immer davon ausgehend, dass der übliche Grundriss eines *shitchû* je vier über einen Meter breite Türen im Westen und Osten und sechs bis acht schmalere Türen im Norden aufweist). So wie sich der »Kiefernwald« heute zeigt, sind jedoch keine markanten kompositorischen Ungereimtheiten festzustellen. Es verwundert daher nicht, dass lange nicht von der Tatsache Notiz genommen wurde, dass die Faltschirme nicht als die ursprünglichen Bildträger vorgesehen waren. Umgruppierungen der vier gegeneinander verschobenen Teile sind zwar eine kurzweilige Spielerei, führen aber, im Vergleich mit der gegenwärtigen Anordnung, zu keiner ähnlich befriedigenden Gesamtkomposition. Falls der »Kiefernwald« auf einer einzigen Wandseite angebracht werden sollte, würde die Bildlänge eine Plazierung an der Nordwand nahelegen. Allerdings ist auch ein Hinwegführen der Komposition über eine Raumecke denkbar. Wenig passend wäre indes eine Konzentration der bemalten Bildfläche in der Ecke, weil dies die Lesbarkeit der Darstellung erschweren würde. Eine geeignetere Ecklösung böte sich zum Beispiel zwischen dem zweiten und dritten Paneel des rechten Schirmes an (Abb. 7). Beiderseits der an dieser Stelle absolut leeren Bildfläche befinden sich leicht gegeneinander geneigte Bäume, die als eckübergreifendes Gestaltungsmittel verwendet worden sein könnten. Zwar kann man aufgrund solcher Überlegungen sinnvolle Rekonstruktionsmodelle von weniger wahrscheinlichen abgrenzen, doch wird die tatsächliche Konzeption Tôhakus auch in Zukunft ein Rätsel bleiben.

Noch rätselhafter ist, weshalb die Idee zum »Kiefernwald« allem Anschein nach nicht zur endgültigen Ausführung kam. Dieser Umstand schmälert aber in keiner Weise die Einzigartigkeit des Werkes, stellt es doch eines der ganz seltenen, erhaltenen Vorarbeiten für ein in monochromer Tusche gemaltes Bild dar. Der Entwurf sollte wohl klären, wie das Motiv über diese enorme Bildfläche hinweg kompositorisch befriedigend eingesetzt werden könnte. Da die Bedeutung eines direkt und ohne Vorzeichnung aufs Papier gebrachten Tuschebildes, wie eingangs angesprochen, in erster Linie in der Qualität der Pinselstriche zu suchen ist, darf man annehmen, dass eine endgültige Fassung nicht weit vom Entwurf abgewichen und in der technischen Ausführung nicht detaillierter ausgearbeitet worden wäre.

Katharina Epprecht

14 Es ist unwahrscheinlich, dass die Türhöhe sechs Papierbögen entsprach, obwohl in den vier linken Paneelen des rechten Schirmes sechs, und nicht wie bei den übrigen Teilen fünf Bögen übereinander verwendet wurden. Der Grossteil der in Tusche gemalten Schiebetürbilder von Tôhaku für Klöster in Kyôto misst in der Höhe zwischen 170 und 180 cm: »Landschaften« im Entoku'in des Kôdaiji, 177 cm; »Alte Kiefer« (Abb. 20) im Konchi'in des Nanzenji, 171 cm; die »Zen-Priester Kensu und Chotô« im Shinju'an des Daitokuji, 178 cm (Suzuki 1991, Taf. 30, 34, 43). Das einzige repräsentative Beispiel Tôhakus, das zwischen 189 und 199 cm hohe und entsprechend mit sechs Papierbögen beklebte Türen aufweist, ist der Zyklus im Rinka'in des Myôshinji (ebd., Taf. 40, 41).

15 Prominente Beispiele von *shitchû*-Dekorationen dieser Art sind die Schiebetürzyklen von Kano Eitoku im Jukô'in (1566) des Daitokuji (Abb. 8) mit acht schmalen Türen im Norden und je vier breiten im Westen und Osten sowie der Zyklus von Hasegawa Tôhaku im Rinka'in (1599) des Myôshinji. Dieser ist im Süden durch je zwei schmale Türen neben dem offenen Durchgang ergänzt (Suzuki 1991, Taf. 2, Abb. 24–26; Taf. 40, 41, Abb. 79–83).

16 Der Sangen'in des Daitokuji (heute Entoku'in, Kyôto) wurde 1589 von Shun'oku Sôen erbaut (siehe Takeda 1973, S. 178f.).

Tôhaku und das künstlerische Klima in Kyôto im letzten Viertel des 16. Jahrhunderts

Zur Zeit der Entstehung des »Kiefernwaldes«, gegen Ende des 16. Jahrhunderts, blickte die japanische Tuschemalerei auf eine Entwicklung zurück, die im 13. Jahrhundert begann, als chinesische und japanische Chan- bzw. Zenmönche Tuschebilder vom Festland nach Japan überführten. Naturgemäss hafteten den in der ungewohnten Tuschetechnik ausgeführten Interpretationen des fremden Themenrepertoires – vorwiegend Gestalten des zenbuddhistischen Vorstellungskreises und seit dem frühen 15. Jahrhundert vermehrt Landschaftsdarstellungen – zunächst stark chinesische Züge an. Einer der wenigen japanischen Tuschekünstler, dem man eine ganz und gar persönliche Umsetzung der chinesischen Tradition zubilligt, ist der Malermönch Sesshû Tôyô (1420–1506). Eine Tôhaku zugeschriebene Hängerolle im University of Michigan Museum of Art mit dem Titel »Bergdorf« dokumentiert Tôhakus frühe Auseinandersetzung mit Sesshû.[17] Tôhaku bezeichnete sich in seinem letzten Lebensjahrzehnt als Nachfolger Sesshûs in der fünften Generation, *Sesshû yori godai*.[18] In »Tôhakus Ansichten zur Malerei«, dem *Tôhaku gasetsu*, einem siebenundneunzig Abschnitte umfassenden Werk, das von Nittsû Shônin (1549–1608), einem befreundeten Abt des Honpôji, 1592 niedergeschrieben wurde, erstellte Tôhaku eine Künstlergenealogie, aufgrund derer er sich als Nachfolger Sesshûs zu legitimieren suchte. Gemäss dieser Genealogie folgten auf Sesshû dessen Schüler Shûgetsu Tôgan und Tôshun. Auf Tôshun, der zusammen mit Sesshû ausgedehnte Reisen quer durch Japan unternahm, folgte Tôhakus Adoptivvater Sôsei (1507–1571), von dem Tôhaku behauptete, das Malen erlernt zu haben.[19] Tôshun und Sôsei könnten sich zwar zu Beginn des 16. Jahrhunderts begegnet sein, doch da von Sôsei keine Werke bekannt geworden sind, liegt die Vermutung nahe, dass Tôhaku mit allen Mitteln versuchte, seinen Namen mit der Aura einer anerkannten Künstlerpersönlichkeit in Beziehung zu bringen. Ein Zeitgenosse Tôhakus, Unkoku Tôgan (1547–1618), der durch seinen Förderer Môri Terumoto (1553–1625) in den Besitz der sogenannten »Môri-Rolle« von Sesshû gelangte und auch zeitweise in dessen Klosterstudio, dem Unkoku'an, in Yamaguchi arbeitete, nannte sich Maler in der dritten Generation nach Sesshû. Tôgan gewann dank dieser unmittelbareren Beziehung zu Sesshûs Kunst einen Prozess gegen seinen Rivalen Tôhaku und erhielt die offizielle Erlaubnis, sich als Nachfolger Sesshûs zu bezeichnen.[20] Für Tôhaku, der erst mit ungefähr dreiunddreissig Jahren aus der weitab vom kulturellen Zentrum auf der Halbinsel Noto gelegenen Stadt Nanao (heutige Präfektur Ishikawa) nach Kyôto kam, muss dies ein schwerer Schlag gewesen sein. Es blieb ihm nicht erspart, zeitlebens hart um seine künstlerische Anerkennung zu kämpfen.

Tôhaku war der Sohn von Okumura Bunnojô Fujiwara Munemichi, einem Vasallen der aus dem Geschlecht der Hatakeyama stammenden Burgherren von Nanao. Okumura Munemichi gab seinen Sohn durch Vermittlung eines Färbers namens Okumura Bunji unter nicht näher bekannten Umständen einem ebenfalls in Nanao arbeitenden Färber mit Namen Hasegawa Sôsei zur Adoption.[21] Von den zahlreichen Jugendnamen Tôhakus seien nur diejenigen erwähnt, die man anhand von Werksignaturen und Siegeln kennt: Matashiro, Tatewaki und Shinshun.[22] Der Künstlername Tôhaku erscheint erstmals in der Signatur der Deckenmalereien des

17 Wheelwright 1986, S. 3f. Wheelwright vergleicht das »Bergdorf« von Tôhaku mit Sesshûs berühmter »Winterlandschaft«, welche dieser seinerseits in Anlehnung an Xia Gui (tätig ca. 1190–1230), einen berühmten Maler der Südlichen Song-Dynastie, malte (siehe dazu Epprecht, Katharina, *Zeichen einer metaphysischen Welt. Sesshû Tôyôs »Winterlandschaft« im Nationalmuseum Tôkyô*, in: Deutsche Gesellschaft für Ostasiatische Kunst, Mitteilungen, Nr. 8, Juli 1994, S. 9–15).

18 Suzuki 1991, S. 135. Das Epitheton *Sesshû yori godai* taucht erstmals 1599 in einer Aufschrift des »Grossen Nirvanabildes«, *Dainehanzu*, des Honpôji, Kyôto, auf.

19 Vgl. Minamoto 1963, Passus 6, S. 5, und dazu die englische Übersetzung des *Tôhaku gasetsu* von Cunningham 1978, S. 179. Tôshun ist im *Tôhaku gasetsu* als Sohn eines Zimmermanns aus Nara beschrieben, in der »Geschichte der japanischen Malerei«, *Honchô gashi*, um 1678 verfasst von Kano Einô (siehe Kasai 1985, S. 251), ist er dagegen aufgeführt als ein aus Bizen, heute Präfektur Okayama, stammender Pferdemaler.

20 Vgl. dazu *Momoyama. Japanese Art in the Age of Grandeur*, an Exhibition at the Metropolitan Museum of Art, New York 1975, S. 45, sowie Cunningham 1978, S. 6ff., 28. Zur »Môri«-Rolle siehe auch Covell, Jon Carter, *Under the Seal of Sesshû*, New York 1975, S. 66ff.

21 Wakisaka 1970, S. 7f. Die Verwandschaftsverhältnisse Tôhakus sind in den Familienregistern der Hasegawa Familie, *Hasegawake keifû*, nachzulesen (Nakajima 1979, S. 122f.).

22 Erst die Bemühungen des bekannten Tôhaku-Forschers Doi Tsugiyoshi haben die lange verbreitete Meinung korrigieren können, wonach der Maler Hasegawa Shinshun ein Sohn Hasegawa Tôhakus sei. Die inzwischen allgemein akzeptierte, sogenannte »Tôhaku-Shinshun-Einpersonentheorie« beruht auf Dois genauer Analyse der Aufschriften auf einem »Porträt des Nichigyô Shônin«, das im Honpôji in Kyôto aufbewahrt wird (siehe Doi 1964).

Abb. 8: Kano Eitoku (1543–1590), »Blumen und Vögel in den vier Jahreszeiten«, 1566, Tusche und wenig leichte Farben auf Papier, Nordost-Ecke, zwei Schiebetüren im Osten (je 177 x 143 cm) und drei im Norden (zwei je 177 x 92, eine 177 x 74 cm) von insgesamt sechzehn Schiebetüren des Hauptraums, *shitchû*, des Jukô'in, Daitokuji, Kyôto.

zweistöckigen Torgebäudes, *sanmon*, des Daitokuji, die er mit einundfünfzig Jahren ausgeführt hat, allerdings noch ohne den Radikal »Mensch« im Schriftzeichen *haku*.[23] Hasegawa ist demnach der Name des Adoptivvaters. Für seine wichtigsten Künstlernamen, welche er auch in den Siegeln benutzte, Shin-*shun* und *Tô*-haku, wählte er jeweils ein Zeichen des Sesshû-Schülers *Tô-shun*. Zudem wird Sesshû *Tô*-yô mit dem gleichen *Tô* wie *Tô*-shun und *Tô*-haku geschrieben.[24] Der junge Tôhaku schuf in der Provinz hauptsächlich religiöse Bilder im traditionellen Stil für Klöster der Nichiren-Schule, der er selbst angehörte. Wohl durch Vermittlung der Mönche des in Nanao gelegenen Honenji, des Familienklosters der Hasegawa, konnte Tôhaku bei seiner Ankunft in Kyôto zunächst im Areal des Hauptklosters der Nichiren-Schule, des Honpôji, leben und arbeiten. Edo-zeitlichen (1615–1868) Künstlerbiographien zufolge erlernte Tôhaku zunächst in einer Kano-Werkstatt deren Maltechniken.[25] Später jedoch entwickelte er seinen eigenen Stil und trat in Konkurrenz zu den Kano-Künstlern, die damals in der Hauptstadt die absolute künstlerische Vormachtstellung innehatten.

Am Faltschirmpaar »Kiefernwald« lässt sich, wie Matsushita festgestellt hat, das Mass an Verarbeitung des chinesischen Erbes in der japanischen Tuschemalerei des 16. Jahrhunderts beispielhaft aufzeigen.[26] Die durch Sesshû eingeleitete »Japanisierung« erfuhr in Tôhakus »Kiefernwald« nochmals eine Steigerung. Doch zu dessen Entstehungszeit hatte die Tuschemalerei, solange sie nicht primär dekorativen Ansprüchen genügte, faktisch bereits an Bedeutung eingebüsst, und man gab neuen Maltechniken den Vorzug. Intensive Farben auf kostbarem Hintergrund aus Blattgold wurden zum bestimmenden künstlerischen Medium, was eine radikale Veränderung des ästhetischen Ideals zur Folge hatte. Dies hängt mit dem Umstand zusammen, dass die Malerei der Momoyama-Zeit (1568–1615) massgebend unter dem Einfluss einiger selbstbewusster Kriegsherren stand, die nach einem Jahrhundert der Bürgerkriege wieder eine Einigung Japans durchsetzten. Diese als grosszügige Patrone der Künste auftretenden Daimyô schufen sich einen ihrem heroischen Machtstreben adäquaten prunkhaften Repräsentationsstil, der vor allem in den neu erbauten Schlossburgen in Erscheinung trat, aber auch vor religiösen Zentren nicht Halt machte. Doch nicht nur die sogenannten »Drei Einiger«, Oda Nobunaga (1534–1584), Toyotomi Hideyoshi (1535–1598) und Tokugawa Ieyasu (1542–1616), sondern auch unbedeutendere Daimyô in den Provinzen und zu Reich-

23 Doi 1973, S. 23f. und Abb. 27.

24 Ebd., S. 21. Deshalb ist es auch angebracht, die Zeichen des jungen Künstlers phonetisch als »Shinshun« und nicht, wie dies in älteren Abhandlungen der Fall ist, als »Nobuharu« zu lesen, denn nur so wird der Bezug zu Tôshun klar.

25 Kasai 1985, S. 343ff.

26 Vgl. Anm. 4.

tum gelangte Kaufleute in den blühenden Städten gefielen sich nun in der Rolle des Auftraggebers. Der zuvor sowohl von der Militäraristokratie als auch vom Hofadel geprägte, hochentwickelte Geschmack der Muromachi-Zeit (1336–1568) wurde durch die Vorlieben einer weniger gebildeten Schicht in neue Bahnen gelenkt.[27] Wände, Schiebetüren und Faltschirme waren nun die dominanten Bildträger und drängten die intimen, in Tusche auf Papier gemalten Bildrollenformate zurück, die in der Muromachi-Zeit vorwiegend im geistigen Umfeld der mittelalterlichen Zenklöster entstanden waren. Leicht verständliche, säkulare Sujets wie Blumen- und Vogeldarstellungen, die sich besonders gut für die Dekoration grosser Flächen eigneten, wurden zum beliebtesten Thema der Momoyama-zeitlichen Kunst. Die Tendenz zur Gestaltung monumentaler Kompositionen mit dekorativer Wirkung übertrug sich auch auf die Tuschemalerei. Ein typisches Beispiel hierfür hinterliess Kano Eitoku (1543–1590), der einflussreichste Künstler seiner Zeit. Eitoku schuf im über sechzehn Schiebetüren hinweggeführten Zyklus »Blumen- und Vögel in den vier Jahreszeiten«, *Shiki kachôzu*, im zentralen Raum des Jukô'in ein Werk von berückender Virtuosität und im wahren Sinne des Wortes rahmensprengender Grösse (Abb. 8).[28] Der damals erst Dreiundzwanzigjährige verfügte bereits über einen sicher und kraftvoll gesetzten Pinselstrich, den er in einem spannungsgeladenen, rhythmischen Stakkato über die Wände tanzen liess. Die in den Vordergrund plazierten Kraniche und die über die Bildränder hinausragenden Bäume sind ganz nahe an den Betrachter herangerückt. Eitoku lag daran, die Tiefenerstreckung des Bildraums immer mehr zu komprimieren, zunächst durch Reduktion des Mittelgrundes und dann durch Schaffung einer flachen Vordergrundbühne, auf der sich das eigentliche Geschehen abwickelt. Tatsächlich ist aber Eitokus originellerer Beitrag zum damaligen Kunstgeschehen in seinen leider nur bruchstückhaft erhaltenen, mit reichen Farben auf Gold gemalten Werken zu suchen. Wie Eitoku gehörten die wenigsten Künstler der Momoyama-Zeit dem Klerus an; sie waren, um die enorme Auftragsflut bewältigen zu können, in professionellen Familienwerkstätten organisiert.[29] Entsprechend nahm die von einer neuen Künstlergeneration mit kreativem Einfallsreichtum vorgetragene Kunst in dieser kurzen, aber ereignisreichen Epoche an der Schwelle zwischen Mittelalter und Neuzeit betont profane Züge an.

Der »Kiefernwald« entstand in dieser Phase des Umbruchs, in der sich die Malerei sowohl hinsichtlich ihrer Funktion als auch formal und inhaltlich wesentlich verändert hatte. Die Favoriten der Momoyama-Zeit, exotische Pflanzen und Tiere in bunten Farben auf gleissendem Goldgrund, bilden den grösstmöglichen Gegensatz zum »Kiefernwald«, in dem eine andere, wenn auch weniger stark in Erscheinung tretende Seite der Momoyama-zeitlichen Kunst zum Ausdruck gelangt.

Der Teemeister Sen no Rikyû: Tôhakus Mentor

Die auffallendsten Charakteristika von Tôhakus »Kiefernwald« – Beschränkung auf ein wenig spektakuläres Thema und unprätentiöse Ausführung – zeugen von einer tiefen Verehrung des Künstlers gegenüber der natürlichen Vollkommenheit des Einfachen und Schlichten. Der Verzicht auf augenfälligen Prunk bedeutet eine Hin-

27 Siehe dazu Ferenczy, Laszlo, *The Patronage of Decorative Arts in the Momoyama and Tokugawa Period*, in: Artistic Personality and Decorative Style in Japanese Art, Colloquies on Art & Archaeology in Asia, Nr. 6, Percival David Foundation of Chinese Art, University of London, Oxford 1976, S. 17–25.

28 Vollständig abgebildet bei Tanaka Ichimatsu/Doi Tsugiyoshi/Yamane Yûzô (Hrsg.), *Daitokuji, Shinju'an/Jukô'in*, Shôhekiga zenshû, Bd. 9, Tôkyô 1971.

29 Vgl. dazu Shimizu Yoshiaki, *Workshop Management of the Early Kano Painters, ca. A.D. 1530–1600*, in: Archives of Asian Art, Bd. 34, 1981, S. 32–47.

wendung zum Schönen im Bescheidenen. In dieser Hinsicht steht der »Kiefernwald« den von Sen no Rikyû (1522–1591) im Zusammenhang mit der Teezeremonie kultivierten ästhetischen Vorstellungen nahe.[30] Tôhaku lernte Sen no Rikyû vermutlich in dessen Heimatstadt Sakai kennen, wo sich der Künstler möglicherweise während den späteren siebziger und den beginnenden achtziger Jahren aufhielt. Über diese mysteriöse Periode in Tôhakus Leben kann man nur Mutmassungen anstellen, da weder biographische Hinweise noch datierte Werke überliefert sind. Den Zugang zur kultivierten Teegesellschaft der blühenden Hafenstadt verdankte Tôhaku höchstwahrscheinlich den Äbten Nichigyô Shônin und Nittsû Shônin des Honpôji, die wie Sen no Rikyû aus Sakai stammten.[31] Dieser schätzte Tôhakus Kunst sehr, und es heisst, dass er ihm mittels Empfehlungen dazu verhalf, sich an grösseren, in den Händen der Kano-Schule liegenden Aufträgen, wie etwa der Ausgestaltung des grandiosen Palastes von Hideyoshi, des Jurakudai (1587–88), zu beteiligen.[32] Zudem betraute Sen no Rikyû als Bauherr Hasegawa Tôhaku mit der Ausmalung des zweistöckigen Torgebäudes des grossen Zenklosters Daitokuji.[33] Die Freundschaft zwischen Rikyû und Tôhaku und deren Kontakt mit bedeutenden Männern des Daitokuji geht unter anderem aus zwei Tôhaku zugeschriebenen Porträts des Teemeisters hervor, die Aufschriften von namhaften Zenpriestern tragen.[34] Kano Einô (1631–1697) schrieb in seiner »Geschichte der japanischen Malerei«, *Honchô gashi*, Tôhaku sei auf den Erfolg der Kano-Schule eifersüchtig gewesen und habe zusammen mit Rikyû deren Kunst kritisiert.[35] Im Wettstreit um die grossen Aufträge kam es zu Konflikten zwischen Eitoku und Tôhaku. Als Tôhaku im Jahre 1590 seine eigene Schule gründete, erhielt er den Auftrag, den Palast für den zurückgetretenen Kaiser, *Sentô gosho*, auszumalen, doch Kano Eitoku intervenierte erfolgreich mit der Begründung, seine Werkstatt besässe das Monopol für das gesamte Restaurierungsprojekt der kaiserlichen Gebäude.[36]

Die ästhetischen Vorstellungen seines gebildeten Freundeskreises hatten für Tôhaku richtungsweisende Bedeutung. In Sen no Rikyûs Teeästhetik spielt der Begriff *wabi* (von *wabishii*: einsam, arm) eine zentrale Rolle. Einsamkeit und Armut werden in positivem Sinne als Synonyme für die Befreiung von emotionalen und materiellen Sorgen verstanden. In diesem Sinne sind wohl auch die Worte von Rikyûs Teelehrer Takeno Jôô (1502–1555) zu verstehen, der seinem Schüler einmal folgende Zeilen zukommen liess: »Das Wort *wabi* haben die Dichter der vergangenen Zeiten in vielen ihrer Gedichte verwendet, jedoch in der gegenwärtigen Zeit bedeutet es, sich in aller Aufrichtigkeit unter strenger Selbstkontrolle halten und in Bescheidenheit leben.«[37] Ebenfalls im Zusammenhang mit Takeno Jôô steht folgendes Gedicht, das eine dem »Kiefernwald« derart eng verwandte Szenerie beschreibt, dass der Gedanke aufkommt, Tôhaku könnte durch dieses poetisch umgesetzte Landschaftserlebnis zu seinem Bild inspiriert worden sein:

Des Regenschauers
Tau ist noch nicht vergangen
Von der Zedern Nadeln
steigt hauchfein Nebel empor
beim Abendzwielicht im Herbst.[38]

Sen no Rikyûs Vorliebe für rustikale, schlichte Formen fand ihren Niederschlag unter anderem in der äusserst beliebten Rakuware[39]. Damit sind in der Regel

30 Vgl. dazu *Sen no Rikyû. Tokubetsu tenrankai, yonhyaku nenki*, Kyôto National Museum, Kyôto 1990, S. i. Sen no Rikyû ist der einflussreichste Meister in der Geschichte des Tees. Er unterwies persönlich die beiden de facto das Land in Abfolge regierenden Kriegsherren Oda Nobunaga (1534–1582) und Toyotomi Hideyoshi (1537–1598).

31 Hashimoto 1974, S. 22. Siehe ferner Covell 1962, S. 16.

32 Minamoto 1963, S. 31.

33 Nakajima 1979, S. 108.

34 Ebd., Taf. 33 und Abb. 8. Die Bildnisse Rikyûs tragen Aufschriften von Shun'oku Sôen (1529–1611), hundertelfter Abt des Daitokuji, und Kokei Sôchin (1532–1597), hundertsiebzehnter Abt desselben Klosters. Für Shun'oku Sôens Sangen'in (vgl. Anm. 16) schuf Tôhaku 1589 einen Schiebetürzyklus mit Landschaften im Stil der Süd-Song-Meister Xia Gui und Yujian; für den Shinju'an im selben Klosterareal malte er 1601 Figuren im Stil von Liang Kai, einem weiteren wichtigen Maler zur Zeit der Südlichen Song-Dynastie (1127–1279).

35 Wheelwright 1986, S. 3.

36 Es ist überliefert, dass Eitoku dem Hofbeamten Kanjûji Harutoyo zusammen mit seinem Sohn einen Dankesbesuch für die Zurückweisung Tôhakus abstattete (Hashimoto 1974, S. 24).

37 Hammitzsch, Horst, *Zen in der Kunst der Tee-Zeremonie*, Bern/München/Wien 1977, S. 64.

38 Ebd., S. 66.

39 Rakuware bezeichnet von Hand geformte und bei niedriger Temperatur gebrannte Keramik.

spezielle, in der Teezeremonie verwendete Teegefässe, meist Teeschalen, *chawan*, gemeint, die erstmals unter Sen no Rikyûs Anleitung entstanden. Es heisst, dass der Teemeister Rikyû den Ziegelmacher Chôjirô (gest. 1589), der möglicherweise ein Abkömmling koreanischer Einwanderer war, Ende der siebziger Jahre dazu bewegte, Irdenware von Hand ohne Töpferscheibe anzufertigen. Der »Kiefernwald« von Tôhaku und die Rakuware stehen auf einer übergeordneten ästhetischen Ebene in Beziehung zueinander. In beiden Fällen konzentriert sich das künstlerische Streben auf die Sichtbarmachung von Ruhe und Natürlichkeit, auf Eigenschaften also, die besonders im Zenbuddhismus als Qualitätskriterien gelten. Die direkte Erfahrbarkeit dieser ästhetischen Werte wird durch die unprätentiöse Darstellungsweise und die Wahl einfachster Gestaltungsmittel noch gesteigert. Es sei daran erinnert, dass der Schöpfer des »Kiefernwaldes« nicht mehr als einen einfachen Strohpinsel sowie aus Kiefernruss gewonnene und in Wasser gelöste Tusche benötigte, um sein Meisterwerk aufs Papier zu bringen. Die Teeschalen, von denen jede einzelne eine individuelle Form aufweist, wurden von Hand aus unbehandelter Erde absichtlich unregelmässig geformt. Weder Tôhaku noch Sen no Rikyû gehörten dem Zenklerus an – zu dem sie allerdings enge Kontakte pflegten –, doch ihre ästhetischen Vorstellungen reflektieren in exemplarischer Weise die im zenbuddhistischen Milieu verbreitete Kunstauffassung.[40] Überhaupt geht ein grosser Teil der materiellen japanischen Zenkultur auf Errungenschaften von Laienanhängern zurück. Besonders die Kunst des Tees, so Hisamatsu, bewahrte Vieles der früheren Zenkultur und bahnte den Weg zu einer neuen Art des Ausdrucks im Geist des Zen.[41] Im Bereich der Malerei führte Tôhaku die Zenkunst zu einem nochmaligen Höhepunkt, indem er die Tuschemalerei in konsequenter Weise weiterentwickelte, obwohl sie zu seinen Lebzeiten nicht mehr als vorherrschende Strömung in Erscheinung trat. Dass Hisamatsu sogar eines von Tôhakus farbigsten Wandgemälden, den »Ahorn« (Abb. 24) im Chishaku'in, dessen Stil in der Regel als Anpassung an den Zeitgeist verstanden wird, als typisches, alle Kriterien der Zenkunst erfüllendes Werk betrachtet, mag verdeutlichen, wie sehr Tôhakus Schaffen heute den generellen Vorstellungen von Zenkunst entspricht.[42] Obwohl weder über den Auftraggeber noch den ursprünglich vorgesehenen Anbringungsort des »Kiefernwaldes« etwas bekannt ist, dürfte das Bild aufgrund seiner ästhetischen Eigenschaften als Wandschmuck für ein Zenkloster konzipiert worden sein.

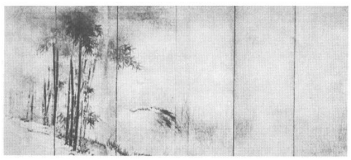
Die Bedeutung Muqis für Tôhaku

Dank Sen no Rikyûs Beziehungen erhielt Tôhaku Zugang zu den hochrangigen Werken im Besitz des grossen Zenklosters Daitokuji und anderer wichtiger Sammlungen Song-zeitlicher Malerei. Aus dem *Tôhaku gasetsu* geht hervor, dass er die eleganten Werke der festländischen Song-Dynastie (960–1279) besonders schätzte. In einer Reihe von Bildern erwies er dem von den Teeliebhabern hoch verehrten Maler Muqi, der in der Südlichen Song-Dynastie ca. 1249–1269 tätig war, seine unverhohlene Reverenz. Tôhaku kannte mit Sicherheit das von Ashikaga Yoshimitsu zwischen 1392 und 1408 erworbene und 1567 in den Daitokuji gelangte Triptychon von Muqi, das einen weissgewandeten Bodhisattva Guanyin darstellt, der von

40 Nach Hisamatsu Shin'ichi (Hisamatsu 1971, S. 28ff.) sind die ein Zenkunstwerk auszeichnenden sieben Charakteristika: Asymmetrie; Schlichtheit; schmucklose Erhabenheit; Natürlichkeit und Selbstverständlichkeit; abgründige Tiefe; Losgelöstheit und Unweltlichkeit; Stille, innere Ruhe und Ausgeglichenheit (vgl. dazu auch Brinker, Helmut, *Zen in der Kunst des Malens*, Bern/München/Wien 1985, S. 29).

41 Hisamatsu 1971, S. 25.

42 Ebd., S. 65ff. Hisamatsu ist sich der Gewagtheit dieser These bewusst, denn er betont, dass ausserhalb der monochromen Tuschemalerei nur wenige Werke zur Zenmalerei gerechnet werden können.



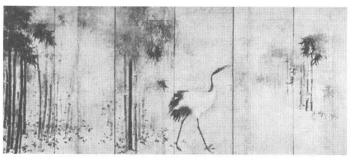


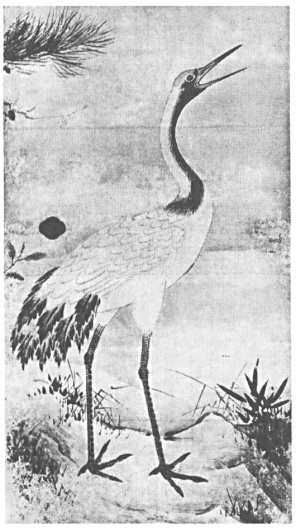
Abb. 9: Hasegawa Tôhaku, »Bambus und Kraniche«, um 1590, Tusche auf Papier, Paar sechsteiliger Faltschirme, je 156,3 x 362,2 cm, Sammlung Irie Yûichirô, Kyôto.

Abb. 10: Muqi (gest. zwischen 1269 und 1274), »Schreiender Kranich« des Guanyin-Triptychons, Tusche und leichte Farben auf Seide, Hängerolle, 173,9 x 98,8 cm, Daitokuji, Kyôto.

Katharina Epprecht

Abb. 11: Hasegawa Tôhaku, Schreiender Kranich, Detail aus »Bambus und Kraniche« (Abb. 9).

Abb. 12: Kano Eitoku, Schreiender Kranich, Detail aus »Blumen und Vögel in den vier Jahreszeiten« (Abb. 8).



einer Affenmutter mit ihrem Jungen und einem schreienden Kranich im Bambushain flankiert wird.[43] Die beiden Seitenbilder des Daitokuji-Triptychons scheinen Tôhaku ganz besonders fasziniert zu haben (Abb. 10, 14). In den mittleren Paneelen des linken Teils eines Faltschirmpaars der Sammlung Irie Yûichirô, »Bambus und Kraniche« (Abb. 9, 11), *Chikukakuzu*,[44] übernahm Tôhaku exakt die Pose von Muqis »Schreiendem Kranich«[45] (Abb. 10) und das Motiv des von Nebelschwaden halb verdeckten Bambus. Indem Tôhaku aber die Komposition in ein Panorama locker über das Bildfeld verteilter Bambusstauden mit einem im Schilfgras schlafenden Kranich in horizontaler Richtung erweiterte, nahm er dem in heraldischer Strenge gestalteten Vorbild den religiösen Ernst und verlieh der Szene einen narrativen Charakter. Deutlicher noch weichen die sicherlich später entstandenen Kranich-Darstellungen Tôhakus im Tenju'an des Nanzenji von der konzentrierten Gespanntheit des chinesischen Vorbilds ab.[46] In den anmutigen Bewegungen der eleganten Tiere ist wenig von der starren Haltung des zum Symbol erhobenen Kranichs von Muqi zu spüren. Während dieser mit sanften Tonabstufungen ein kohärentes Bildganzes schuf (Abb. 10), setzte Tôhaku besonders im Faltschirmpaar der Sammlung Irie harte, dunkle Pinselstriche, die das Auge in rhythmisch gesetzten Akzenten über die Bildfläche führen. In technischer Hinsicht zeigen sich die Unterschiede zu Muqi mehr in der Betonung als im Tuscheauftrag selbst. Es sind sowohl bei Muqi als auch bei Tôhaku mit feuchter Tusche aufgetragene Striche in der »knochenlosen Manier«, *mokkotsu-hô*, das heisst in diesem Fall, dass jedes Bildelement, wie etwa ein Bambusblatt oder eine Vogelfeder, mit einem einzigen Pinselstrich ohne Konturzeichnung aufs Papier gebracht wurde. Vergleicht man diese Gestaltungsweise mit derjenigen von Eitoku im Jukô'in (Abb. 12), wird die relative Nähe von Tôhaku und Muqi in der malerischen Formulierung besonders augenfällig. Eitokus Darstellung geht von einem dekorativen Konzept aus, dem stellenweise auch die Ausführung im Detail gehorcht, was etwa beim repetitiv und mit ornamentaler Regelmässigkeit wiedergegeben Vogelgefieder zu beobachten ist. Zudem gewinnt Eitokus Version durch den mit Goldpigmentmalerei versehenen Hintergrund noch an dekorativer Ausstrahlung.

43 *Sôgen no kaiga*, Nationalmuseum Tôkyô (Hrsg.), Tôkyô 1962, Taf. 24, 25 und 69–71. Tôhakus Interesse an Muqi bezeugen seine wiederholten Erwähnungen des Malers im *Tôhaku gasetsu*, Passus 7, 9, 17, 30, 31, 34, 36, 37. In Passus 30 zählt er Muqi (jap. Mokkei) zusammen mit den ebenfalls in der Südlichen Song-Dynastie tätigen Künstlern Liang Kai (jap. Ryôkai) und Yujian (jap. Gyokkan) zu der höchsten Klasse chinesischer Maler. Es ist nicht eindeutig geklärt, unter welchen Umständen das Guanyin-Triptychon in den Daitokuji gelangte; die im Innern der Aufbewahrungsschachtel für die drei Rollbilder angebrachte Aufschrift mit der Nennung des Jahres 1567 könnte späteren Datums sein (vgl. dazu Wey 1974, S. 124ff.).

44 Aufgrund der Spuren von Türgriffen, *hikite*, muss man annehmen, dass dieses Faltschirmpaar ursprünglich Teil einer Schiebetürdekoration war. Nach den Aufzeichnungen im *Murasaki no Daitokuji Meisaiki* malte Tôhaku für das *rei no ma* (Empfangszimmer) des Sôgen'in einen Schiebetürzyklus, der Kiefern und Affen sowie Bambus und Kraniche und Landschaften, *Shôen chikukaku sansui*, zum Thema hatte. Es ist denkbar, dass die Irie-Faltschirme in diesen Kontext gehörten (vgl. dazu Suzuki 1991, S. 98).

45 Die Haltung des schreienden Kranichs geht möglicherweise auf eine der sechs ursprünglich von Huang Quan (903–968) formulierten Kranich-Posen zurück (vgl. dazu Uchiyama 1992, Abb. 4, und Klein 1993, S. 78).

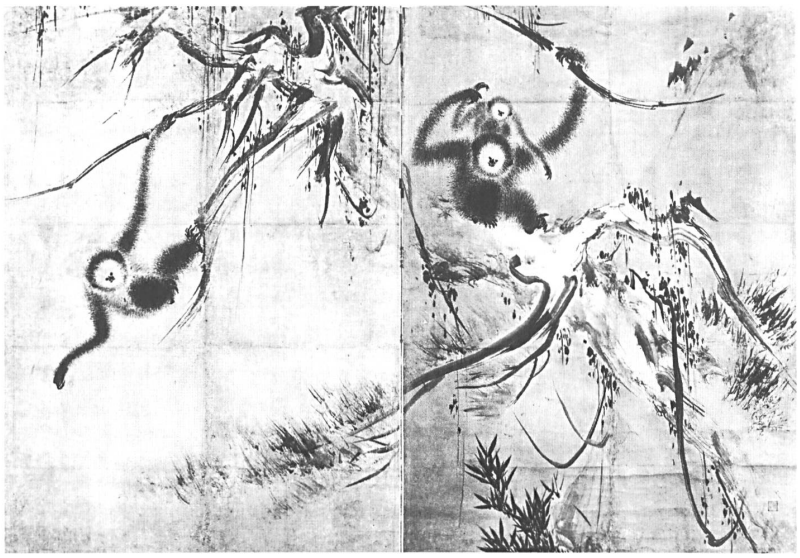
46 Tôhaku schuf den insgesamt zweiunddreissig Schiebetüren umfassenden Zyklus im Tenju'an, wovon acht Türen Kraniche im Schilf neben einer Kiefer darstellen, vermutlich im Zusammenhang mit dem Wiederaufbau des Abtsquartiers im Jahre 1602. Heute werden die Schiebetüren in einem den konservatorischen Ansprüchen genügenden Nebengebäude aufbewahrt (Takeda 1973, Taf. 3 und Abb. 13, S. 181).

Abb. 13: Hasegawa Tôhaku, »Affen und Bambushain«, um 1590/91, Tusche auf Papier, rechter Schirm eines Paars sechsteiliger Faltschirme, je 154 x 345 cm, Shôkokuji, Kyôto.

Abb. 14: Muqi (gest. zwischen 1269 und 1274), »Affenmutter mit ihrem Jungen« des Guanyin-Triptychons, Tusche und leichte Farben auf Seide, Hängerolle, 173,9 x 98,8 cm, Daitokuji, Kyôto.

Katharina Epprecht

Abb. 15: Hasegawa Tôhaku, »Affen in altem Baum«, nach 1595, Tusche auf Papier, zwei Hängerollen, je 155 x 115 cm, Ryûsen'an, aufbewahrt im Nationalmuseum Kyôto.



Eine ganz besondere Wirkung muss das rechts plazierte Bild von Muqis Daitokuji-Triptychon, »Affenmutter mit ihrem Jungen« (Abb. 14), auf Tôhaku ausgeübt haben. Es existieren nicht weniger als drei Schirm- und Schiebetürbilder mit Affen in alten Bäumen, die Tôhaku in Anlehnung an Muqi gemalt hat und die zu den bedeutendsten Schöpfungen seiner Tuschemalerei gehören.[47] Das Faltschirmpaar »Affen und Bambushain« (Abb. 13) des Shôkokuji zeigt eine sehr ähnliche Malweise wie »Bambus und Kraniche« (Abb. 9) der Sammlung Irie. Wiederum besteht im Vergleich mit anderen japanischen Tuschebildern gleichen Themas eine sonst nicht erreichte Nähe zu Muqi, wobei die Unterschiede mehr gradueller denn grundsätzlicher Art sind. Durch die in Goldpigmentmalerei aufgetragenen Partien, welche zart mit den Tuschelavis des Bildhintergrundes verwischt sind, entsteht in »Affen und Bambushain« eine ungewöhnlich weich schimmernde Atmosphäre, als ob das Licht des frühen Morgens oder des späten Abends die Szene erhellte. Tôhakus Interpretation von Muqis »Affenmutter mit ihrem Jungen« geht, wie bereits bei »Bambus und Kraniche« festzustellen war, in Richtung einer verspielteren und der Natur näheren Darstellungsweise. Muqi zeigt die in ein sorgfältig ausbalanciertes Bildgefüge eingebundene Affenmutter in inniger, wie für die Ewigkeit bestimmter Umarmung mit ihrem Jungen und erhebt dadurch sein Bild in eine allgemeingültige, gleichsam emblematische Sphäre. Tôhakus Affenkind hingegen sitzt frech im Nacken der Mutter, die es mit bestimmtem Griff am Herumtollen hindert.

Eine heiter-traurige Geschichte, welche sich um die »Affen in altem Baum« (Abb. 15) im Ryûsen'an rankt, vermag die lebensnahe Präsenz von Tôhakus Affen anschaulich zu illustrieren. Als eines Tages Maeda Toshinaga, in dessen Besitz sich die »Affen in altem Baum« befanden, nach Hause kam, erdreistete sich eines der Tiere, plötzlich aus dem Bild herauszulangen und Toshinaga an den Haaren zu ziehen, worauf dieser sofort sein Schwert zog und den Arm des vorwitzigen Affen abhackte. Seither wird das Bild auch *ude kiri no saru*, der »Affe mit dem abgeschnittenen Arm«, genannt.[48] Auf der Rückseite ist ein Dokument aus dem Jahre 1835 angebracht, das vom elften Abt des Myôshinji, Jôzan Soshoku (1778-1859),

47 Man geht heute aufgrund stilkritischer Untersuchungen davon aus, dass alle drei Werke aus den neunziger Jahren des 16. Jahrhunderts stammen und in folgender Abfolge entstanden sind: »Affen und Bambushain« (Abb. 13), *Chikurin enkôzu* (um 1590/91, Shôkokuji. Uchiyama 1992, Taf. 4, 5); »Affe, der nach dem Mond auf der Wasseroberfläche greift« und eine »Alte Kiefer« (Abb. 20), *Enkô sokugetsuzu* und *Rôshôzu* (um 1592, Konchi'in, Nanzenji. Takeda 1973, Taf. 39, 46 und Abb. 7, S. 180); »Affen in altem Baum« (Abb. 15), *Koboku enkôzu* (nach 1595, Ryûsen'an, Myôshinji. Suzuki 1991, Taf. 38, 39 und Abb. 128, 129). Die hier angegebenen Entstehungsdaten hat Yamane Yûzô vorgeschlagen (Yamane 1992, S. 20f.). Takeda möchte die Entstehung der Konchi'in-Schiebetüren aufgrund einer zunehmend härter erscheinenden Pinselsprache nach den Ryûsen'an-Bildern ansetzen (Takeda 1973, S. 46).

48 Nakajima 1979, S. 128.

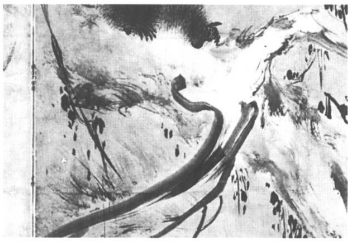


Abb. 16: Muqi, »Affenmutter mit ihrem Jungen«, Detail aus Abb. 14.

Abb. 17: Hasegawa Tôhaku, »Affen in altem Baum«, Detail aus Abb. 15.

geschrieben wurde. Dort heisst es, dass Soshoku die »Affen in altem Baum« als Hängerollenpaar montieren liess, nachdem sie als Faltschirm von Maeda Toshinaga übernommen worden waren.[49] Das Bild zeigt die Affenmutter mit ihrem Jungen auf einem wie bei Muqis Version (Abb. 14) diagonal durchs Bild geführten Stamm einer alten Kiefer sitzend. Doch nicht nur die Kompositionsweise, auch die Plazierung der einzelnen Äste und Schlingpflanzen stimmt verblüffend überein. Was aber bei Muqi ohne weiteres als natürliche Form zu verstehen ist (Abb. 16), verselbständigt sich bei Tôhaku zu bisweilen wild drehenden Strichen (Abb. 17), die weniger im Dienst einer Gegenstandsbeschreibung stehen, denn als unverhüllte Zurschaustellung ihrer selbst in Erscheinung treten. Man betrachte etwa den von der Bildmitte nach links unten geführten Ast, dessen Ansatzstelle am Stamm aus einer s-förmig geschwungenen Linie besteht, die übergangslos und ohne den Versuch, eine organisch gewachsene Form zu suggerieren, sogar das Aufsetzen des Pinsels deutlich vor Augen führt. Vergleicht man eine solche Darstellungsweise im als authentisch akzeptierten Affenbild des Ryûsen'an mit den in locker schwebenden, dünnen, feuchten Linien gemalten Ästen des »Kiefernwaldes«, kann Tôhakus Autorschaft für diesen kaum angezweifelt werden.

Es scheint, als sei es Tôhaku in den früheren Interpretationen nach Muqi, das heisst in den Werken der Sammlung Irie (Abb. 9) und des Shôkokuji (Abb. 13), besonders um die Transponierung der harmonischen Stimmung des chinesischen Vorbildes gegangen. Dementsprechend arbeitete er in jenen Beispielen, gemessen an den später entstandenen Bildern im Ryûsen'an (Abb. 15), mit zurückhaltenderen Hell-Dunkel-Kontrasten und einer weniger freien Pinselsprache. Bei der Betrachtung der nebligen Atmosphäre in den Shôkokuji-Faltschirmen stellt sich das Gefühl eines weiten, nicht klar begrenzten Raumes ein. Jenes Raumgefühl weicht in den Ryûsen'an-Bildern dem Eindruck eines in die vorderste Bildebene geschobenen, eigentümlich abstrakten, flächigen Musters. In dieser technisch meisterhaften, experimentierfreudigen und die Fläche betonenden Gestaltungsweise äussert sich Tôhakus frischer und zeitgemässer Umgang mit dem Song-zeitlichen Vorbild.

Obwohl der »Kiefernwald« nicht in einem derart direkten formalen und inhaltlichen Zusammenhang mit Muqi steht wie die Kranich- und Affenbilder, gleicht seine diffus dunstige Atmosphäre dem lyrischen Grundgefühl, welches in Muqis wie auch in Tôhakus Bambusdarstellungen eingefangen ist. Im »Kiefernwald« äussert sich ein durch unermüdliches Herantasten gereiftes Verständnis für Muqi, dessen Werke Tôhaku nun ohne unmittelbare Bezugnahme zu interpretieren wusste. Daher kann man den »Kiefernwald« als eine Kondensation und Sublimierung sui generis der Meisterwerke Muqis im Daitokuji verstehen. Wie sehr sich Tôhaku allerdings in der technischen Ausführung an Muqi anlehnte, zeigt ein Vergleich der ausgefransten Nadelbüschel, die Tôhaku unverkennbar mit einem sperrigen Strohpinsel malte, mit den in summarisch zusammenfassender Weise dargestellten Kiefernnadeln in Muqis »Affenmutter mit ihrem Jungen« (Abb. 14), die möglicherweise mit einem Pinsel aus Zuckerrohrfasern aufgetragen wurden.[50] Tôhaku dürfte den »Kiefernwald« in der zweiten Hälfte der neunziger Jahre, kurz nach den im Stil von Muqi gearbeiteten Werken geschaffen haben. Yamane Yûzô, der das Bild als das beste Werk Tôhakus in der Technik der monochromen Tuschemalerei bewertet, schlägt hingegen eine Datierung um 1594/95 vor. Yamane ist der Ansicht,

49 Suzuki 1991, S. 98.
50 Wey 1974, S. 55.

dass Tôhaku nach dem im »Kiefernwald« erreichten Höhepunkt das Gefühl für die Balance zwischen Technik und Ausdruck zu verlieren begann, was sich in »Affen in altem Baum« im Ryûsen'an zeige, wo die Pinselstriche rauh und die Tuschetonalitäten [zu] intensiv seien.[51] Geht man davon aus, dass sich die Pinselsprache eines die Abstraktion suchenden Künstlers zusehends vergröbert, ist Yamanes Theorie überzeugend. Dennoch scheint die Frage bedenkenswert, ob sich nicht in der einzig am »Kiefernwald« in diesem Masse zu beobachtenden Eigenständigkeit im Umgang mit Muqis Stilidiom eine künstlerische Reife spiegelt, die eine spätere Entstehungszeit des Bildes nahelegen würde.

Traditionelle chinesische Baumdarstellungen

Die folgenden Betrachtungen zur Ikonographie traditioneller chinesischer Baumdarstellungen sollen klären, inwieweit Tôhakus »Kiefernwald« neben den bereits dargelegten stilistischen und maltechnischen Bezügen auch auf der Sinnebene vom chinesischen Erbe beeinflusst ist. Baumdarstellungen erscheinen weder in älteren Sammlungskatalogen noch in modernen Malerei-Kompilationen als separate Gattung. Bilder, in denen Bäume kompositorisch und inhaltlich dominieren, werden gewöhnlich der Landschaftsmalerei zugerechnet. In Malereitraktaten der Tang-Dynastie (618–907) sind allerdings einige Künstler als besonders begabt in der Darstellung von Bäumen oder Bäumen und Felsen beschrieben.[52] Diese Subkategorie bleibt jedoch schwierig einzugrenzen, da sie unterschiedlichen typologischen und thematischen Bereichen zugeordnet werden kann. Die chinesische Tuschemalerei zeigt den Baum in vielfach wechselndem Sinnzusammenhang, beispielsweise als konstitutives Element einer Landschaft oder in einer mit konfuzianischen Tugendidealen befrachteten symbolischen Zusammensetzung, wie etwa den »Drei vortrefflichen Freunden« mit Kiefer, Bambus und Fels,[53] oder aber als ikonographisch bedeutsames Element in einer religiösen Figurenmalerei. Sind Bäume in Verbindung mit Gelehrten dargestellt, handelt es sich meist um Stimmungsbilder, in denen der Dialog des Menschen mit der Natur thematisiert wird. Dem Baum kommt in einem solchen Fall die Bedeutung eines pars pro toto für die Landschaft zu. Seit Konfuzius brachte man den Baum und im besonderen die Kiefer mit den moralischen Qualitäten eines noblen Gelehrten in Beziehung: Sowohl der immergrüne Baum wie auch der Mann von Tugend offenbart seine Stärke erst, wenn er in harten Zeiten ums Überleben kämpfen muss. Konfuzius prägte dazu den Satz: »Erst wenn die kalte Jahreszeit naht, erkennen wir, dass Kiefern und Zypressen nicht vergehen.«[54] Da die Kiefer trotz Kälte und Schnee ihr Nadelkleid nicht verliert, ist sie ein Sinnbild der Beständigkeit und des langen Lebens. Die Zeile »Ich streichle eine alte Kiefer und verweile« aus dem berühmten Gedicht »Heimkehr« von Tao Yuanming (365–427) beschreibt die Kiefer als eine Quelle der Inspiration und Kontemplation.[55] Der die Stadien von Geburt, Wachstum, Reife, Alter und Tod durchlaufende Baum galt als Reflex des menschlichen Daseins und wurde zum Identifikationsobjekt für den tugendhaften Menschen, dessen unaufdringliche Würde man in der erhabenen Gestalt und reinen Ausstrahlung eines mächtigen Baumes gespiegelt sah.[56] Die metaphorische Verbindung von Mensch und Kiefer

51 Yamane 1992, S. 41. Siehe auch Kuroda Taizô, *Reception and Variation of Chinese-style Ink Painting in Japan and the Role of Hasegawa Tohaku, in:* Orientations, Nr. 2, 1996, S. 46–50, hier S. 50

52 Bush 1985, S. 66–71. Wichtige Kommentare zur Landschaftsmalerei sind in den Traktaten *Tangchao minghua lu* (ca. 840) und *Lidai minghua ji* (ca. 847) enthalten. Die Darstellung von Bäumen und Felsen erlebte ihre erste Blütezeit mit den im achten Jahrhundert tätigen Malern Zhang Zao, Bi Hong und Wei Yen, deren Werke aber nicht erhalten sind (vgl. weiter Loehr, Max, *The Great Painters of China*, Oxford 1980, S. 79).

53 Vgl. dazu ein Gedicht des berühmten Song-Literaten Su Shi (1037–1101) (Bush 1985, S. 201).

54 Übersetzt nach Waley, Arthur (transl.), *The Analects of Confucius*, London 1949, Buch 9, Nr. 27, S. 144.

55 Ledderose, Lothar (Hrsg.), *Im Schatten hoher Bäume. Malerei der Ming- und Qing-Dynastien (1368–1911) aus der Volksrepublik China*, Baden-Baden 1985, S. 62, 63 (Illustration dieser Gedichtzeile durch Li Zai aus dem Jahre 1424).

56 Siehe Barnhart, Richard, *Wintry Forests, Old Trees – Some Landscape Themes in Chinese Painting*, China Institute in America, New York 1972, S. 7.

Abb. 18: Anonym nach Li Cheng (ca. 919–967), »Kiefern in winterlicher Ebene«, mit Aufschrift im Stil des Kaisers Huizong (reg. 1100–1125), Tusche auf Seide, Hängerolle, 137,8 x 69,2 cm, Palastmuseum, Taipei.

ist auch der Inhalt eines Lobgedichtes, mit dem Jing Hao (um 900) seine »Bemerkungen zur Kunst des Malens«, *Bifaji*, abschloss:

> Not withering, but not embellishing is that pine of chastity.
> His force is high and steep, yet, he is humble and polite. [...]
> Standing tall in the middle of a ravine, his green contours are enveloped by the mist. [...]
> What the ancient poems praised in him was his noble air of the superior man.
> The breeze is pure and keeps blowing; its faint sound
> is crystallized in the sky.[57]

Einen für die nachfolgenden Generationen bedeutsamen Höhepunkt erreichte die Kieferndarstellung durch die Maler Li Cheng (ca. 919–967) und Guo Xi (ca. 1020–1090). Die sogenannte Li-Guo-Tradition[58] blieb auch in den späteren Jahrhunderten das vorherrschende Stilidiom in der Baumdarstellung. Sie erlebte in den Jahren 1320–1350 zur Zeit der Yuan-Dynastie eine Renaissance. Dabei bildeten besonders Baumgruppen im Vordergrund die pièce de résistance des Li-Guo-Stils, während die dahinter liegende Landschaft wechselnden Traditionen verpflichtet sein konnte.[59] Der so zur feststehenden Formel gewordene Li-Guo-Baum zeichnet sich aus durch vielfach gespreizte, »krebsscherenförmige«, *xiehao*, Äste und eine vom Alter gezeichnete, mit zahlreichen Astlöchern durchbrochene Rinde (vgl. Abb. 18)[60]. Typisch für die konservativen, unter der mongolischen Fremdherrschaft während der Yuan-Zeit (1279–1368) im Li-Guo-Stil entstandenen monumentalen Baumbilder sind die Werke des Li Shixing (1282–1328), der als eigentlicher Spezialist in diesem Genre gelten darf.[61] Wie sein Vater, der berühmte Bambusmaler Li Kan (1245–1320), hatte er eine Beamtenstelle am Mongolenhof inne. Ein Zeitgenosse Li Shixings, Cao Zhibo (1272–1355), der dem öffentlichen Leben und somit dem Yuan-Hof den Rücken kehrte, hat ein Werk mit zwei Kiefern hinterlassen, das Chutsing Li als Selbstprojektion des Künstlers verstanden haben möchte: »The best image of this self-symbolization, undoubtedly, is the ›Two Pines‹, which shows the major trees as the very embodiment of unyielding strength and dignity. It is the spirit of the recluse, retreating from the dusty world, finding his solace in his love of nature, and asserting his moral integrity by holding his own ideas stubbornly and pridefully.«[62] Es war in dieser Zeit durchaus üblich, sich traditioneller konfuzianischer Ideale zu bedienen – in diesem Fall der Kiefernsymbolik, die als Metapher für unbeugsame Widerstandskraft steht –, um den Freunden eine verschlüsselte Botschaft der eigenen politischen Haltung gegenüber der Fremdherrschaft zukommen zu lassen.[63]

Neben den in der Li-Guo-Tradition wurzelnden Baumdarstellungen bestand eine in der intimen Landschaftsmalerei der Südlichen Song-Dynastie (1127–1279) vorbereitete Tendenz zur Sichtbarmachung eines Naturgefühls, das durch zeit- und witterungsbedingte Einflüsse bestimmt ist. »Winterliche Bäume bei einem See« (Abb. 19), ein Werk, welches dem um 1330–1369 tätigen Maler Sheng Mou zugeschrieben wird, bringt dies besonders einprägsam zum Ausdruck.[64] Dargestellt sind, in sanft abgestuften Grautönen, zierliche Laubbäume an winterlich stillem Ufer. Deutlich heben sich die vor Kälte starren Zweigspitzen vom verhangenen Himmel und dem leise gekräuselten Wasser ab. Obwohl mit Hilfe ganz anderer formaler und technischer Mittel vorgetragen, ist es das in solchen Werken eingefangene poetische Naturgefühl, welches eine Verbindung zu Tôhakus »Kiefernwald« herstellt.

Katharina Epprecht

57 Munakata, Kiyohiko, *Ching Hao's »Pi-fa-chi«. A Note on the Brush*, Artibus Asiae, Supplementum, Bd. 31, Ascona 1974, S. 16.

58 Der Begriff »Li-Guo« leitet sich aus den Familiennamen der beiden Künstler Li Cheng und Guo Xi ab.

59 Vgl. dazu Li, Chu-tsing, *The Uses of the Past in Yüan Landscape Painting*, in: Murck, Christian F. (Hrsg.), *Artists and Traditions. Uses of the Past in Chinese Culture*, Princeton University, Princeton 1976, S. 73–88.

60 Bei der Li Cheng zugeschriebenen Hängerolle »Kiefern in winterlicher Ebene« (Abb. 18) im Palastmuseum in Taipei, die eine Aufschrift im Stil des Kaisers Huizong (reg. 1100–1125) trägt, handelt es sich wie bei den meisten mit Li Cheng und Guo Xi in Verbindung gebrachten Werken wohl um eine spätere Kopie (siehe *Three Hundred Masterpieces of Chinese Painting in the Palace Museum*, 6 Bde., National Palace Museum, Taiwan 1959, Bd. 2, Taf. 63).

61 Siehe etwa die ins Jahr 1326 datierte und signierte Hängerolle »Alte Bäume an kühler Quelle« (*Eight Dynasties of Chinese Painting. The Collections of the Nelson Gallery-Atkins Museum, Kansas City and the Cleveland Museum of Art*, Cleveland 1980, Nr. 104, S. 127).

62 Li, Chu-tsing, *Rocks and Trees and the Art of Ts'ao Chih-po*, in: Artibus Asiae, Bd. 23, Nr. 3/4, Ascona 1960, S. 153–208, hier S. 159 und Abb. 2.

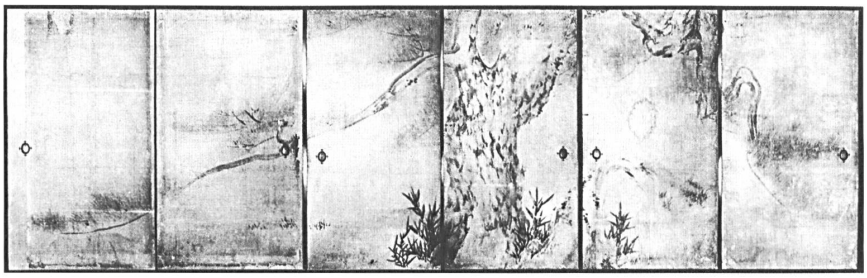


Abb. 19: Sheng Mou (tätig Mitte 14. Jh.) zugeschrieben, »Winterliche Bäume bei einem See«, Tusche auf Seide, Hängerolle, 162,4 x 102,3 cm, Palastmuseum, Taipei.

Abb. 20: Hasegawa Tôhaku, »Alte Kiefer«, um 1592, Tusche auf Papier, sechs Schiebetüren, je 171 x 88,8 cm, Konchi'in, Nanzenji, Kyôto.

Die als hehre Symbole konfuzianischer Tugend gepriesenen Kiefern Li Chengs und der auf ihn folgenden, nach seinem Stildiktat entstandenen monumentalen Baumbilder sind sicherlich weniger geeignet, direkt mit dem japanischen Werk verglichen zu werden. Doch muss man davon ausgehen, dass die traditionellen Formen und Inhalte auch in japanischen Gelehrten- und Künstlerkreisen bekannt waren, und kein Werk, das Kiefern zum Hauptmotiv hat, kann ganz losgelöst von dieser Tradition betrachtet werden.

In einer anderen, wenngleich weniger verbreiteten Art der Baumdarstellung ging es mehr um das mit grosser technischer Könnerschaft vorgeführte Spiel mit der Tusche, die in wechselnder Sättigung, mal trocken, mal feucht aufgetragen wurde.[65] Diese Darstellungsweise bevorzugten Gelehrte und Chan-Maler. Sowohl das einzige erhaltene Bild des Literaten Wang Tingyun (1151–1202), »Abgeschiedener Bambus und verwitterter Baum«,[66] als auch Muqis Hängerolle »Affenmutter mit ihrem Jungen« (Abb. 14) führen diese mehr suggestive als deskriptive Malweise exemplarisch vor Augen. Man wird der heiteren Gelassenheit desjenigen gewahr, der im Geiste das Wesen und das Wesentliche der Dinge erfasst hat und diese Erkenntnis mit unverkrampfter Selbstverständlichkeit, vermeintlich spielerisch, doch tatsächlich mit höchster Konzentration zu Papier bringt. Die Qualität solcher Werke beschränkt sich nicht auf den sichtlich behenden Umgang mit Pinsel und Tusche, sie zeigt sich auch in der tadellosen Ausgewogenheit der Komposition. In den besagten Beispielen wird die suggestive Kraft der Darstellung noch erhöht durch den scheinbar zufällig gewählten und doch fest im Bildgeviert verankerten Naturausschnitt. Wang Tingyun bietet dem Auge des Betrachters lediglich den von zahlreichen Schrunden zerfurchten Stamm des alten Baumes, der seine letzte Lebenskraft von einer ausserhalb des Bildes zu imaginierenden, wohl nur mehr spärlichen Blätterkrone empfängt. Bei Muqi ist das Ausschnitthafte des diagonal über die Bildfläche geführten Kiefernastes weniger augenfällig, da die detailliert wiedergegebenen Affen und nicht der in abkürzender Manier gemalte Baum das Bild beherrschen. Aufgrund der ungezwungenen Art der Pinselführung und der von allem Beiwerk befreiten Komposition stehen gewisse Werke Tôhakus, so seine »Alte Kiefer« (Abb. 20) im Konchi'in, aber auch der »Kiefernwald«, den genannten Bildschöpfungen des Wang Tingyun und Muqi sehr nahe. Anders als etwa bei den Jukô'in-Schiebetüren (Abb. 8) von Eitoku liegt die Konzentration nicht auf der möglichst eindrücklichen Gestaltung der äusseren Form, sondern auf der Sichtbarmachung der inneren Lebensbewegung der Natur. Wie bei Wang Tingyun und Muqi manifestieren sich in Tôhakus Bildern grundlegende, in der chinesischen Kunsttheorie verankerte Vorstellungen von der Natur: Diese ist von einer alles

63 Vgl. dazu auch Mote, Frederick W., *Confucian Eremitism in the Yüan Period*, in: Wright Arthur F. (Hrsg.), The Confucian Persuasion, Stanford 1969, S. 203–240.

64 Cahill, James, *Hills Beyond a River. Chinese Painting of the Yüan Dynasty, 1279–1368*, New York/Tôkyô 1976, Taf. 23.

65 Siehe dazu ausführlich Brinker, Helmut, *Moxi: »Tuschespiele« in Theorie und Praxis der chinesischen Malerei*, in: Georges-Bloch-Jahrbuch des Kunstgeschichtlichen Seminars der Universität Zürich, Bd. 1, Zürich 1994, S. 9–28.

66 Ebd., Abb. 1.

67 Goepper 1962, S. 30ff.

durchdringenden Lebenskraft, *qi*, erfüllt, welche der Künstler in seine Malerei zu übertragen sucht.[67] In dieser Hinsicht besteht eine tiefe Verbindung zwischen manchen Tuschebildern Tôhakus und den in diesem Geist geschaffenen chinesischen Landschaftsdarstellungen, eine Verwandtschaft, die in dieser Form in kaum einem anderen Werk der japanischen Tuschemalerei des 16. Jahrhunderts zu finden ist.

Baumdarstellungen auf Wänden, Schiebetüren und Faltschirmen

In der japanischen Malerei erscheint das Baumthema besonders häufig im Wandbild-Format, monumentale Baumdarstellungen auf Hängerollen, wie wir sie aus China kennen, sind nicht verbreitet. Die unter dem Begriff *shôhei-ga* zusammengefasste Malerei auf Wänden, Schiebetüren und Faltschirmen war in Japan schon seit der späteren Heian- und Kamakura-Periode (Ende 9. – Mitte 14. Jh.) gebräuchlich, doch sind aus dieser Zeit kaum Originale erhalten geblieben.[68] Erzählende Bildrollen, *emakimono*, wie etwa das *Hônen shônin eden*, aus der ersten Hälfte des 14. Jahrhunderts zeigen jedoch, dass spezifische, auch in der Literatur mit den Jahreszeiten assoziierte Bäume auf Schiebetüren dargestellt wurden.[69] Die Bildrollen vermögen indirekt eine Vorstellung von der Art jener Darstellungen zu vermitteln. Die Bäume erscheinen in der Regel als eher zartwüchsige Pflanzen, die von den Wurzeln bis zur Krone die ganze Türfläche einnehmen. Mit wenigen Ausnahmen handelt es sich um polychrome Bilder, die nicht immer auf Papier, sondern zuweilen auch direkt auf Holz gemalt wurden. Diese Technik gelangte vor allem bei Raumtrennungen quer zur Fortbewegungsrichtung im Bereich der Korridore zur Anwendung. Später, in der Muromachi-Zeit, wurden Schiebetüren und Faltschirme zusehends auch mit Tuschemalerei in chinesischem Stil dekoriert, wobei anfänglich hauptsächlich berühmte chinesische Landschaftsszenerien zur Darstellung kamen.[70] Sesshû Tôyô (1420–1506) gelang es als einem der ersten Tuschemaler, dem dekorativen Anspruch der grossen Formate gerecht zu werden, obwohl dies nicht leicht mit den üblicherweise im intimen Rollbildformat ausgedrückten religiös-philosophischen Ideen des Zenbuddhismus zu vereinen war. Sesshû schuf mit deutlich konturierenden Pinselstrichen und wenigen Farbakzenten Kompositionen mit Darstellungen von Blumen und Vögeln in den vier Jahreszeiten, einem Motiv, das sich besser als die überkommenen Zenthemen für grosse Bildflächen eignete. Unter den zahlreichen mit Sesshû in Verbindung gebrachten Blumen- und Vogel-Faltschirmen kann das sechsteilige Faltschirmpaar in der Sammlung Kosaka Zentarô in Tôkyô (Abb. 21) am sichersten seiner Hand zugeschrieben werden.[71] In Bezug auf die dynamisch deskriptive Art der Gestaltung zeigen sich Parallelen zur Mingzeitlichen (1368–1644) Akademiemalerei, die er während seines Aufenthalts in China in den Jahren 1467–1469 kennenlernen konnte.[72] Ein wichtiges Element in Sesshûs Blumen- und Vogel-Faltschirmen sind die mächtigen, in den äusseren Paneelen plazierten und über die Bildfläche hinausragenden Bäume, welche die über beide Schirme ausgebreitete Szene rahmend umschliessen. Dieser Kompositionstyp mit massiven seitlichen Motiven, wobei der linke Schirm insgesamt meist weniger dicht gestaltet ist, und einem offenen, sich in die Tiefe erstreckenden mittleren

68 Vgl. dazu Toda, Kenji, *Japanese Screen Paintings of the Ninth and Tenth Centuries*, in: Ars Orientalis, Bd. 3, 1959, S. 153–166.

69 Vgl. dazu *Zoku Nihon no emaki*, Komatsu Shigemi (Hrsg.), 27 Bde., Tôkyô 1990–1993, Bd. 1, S. 33, Bd. 2, S. 20 und Bd. 3, S. 102.

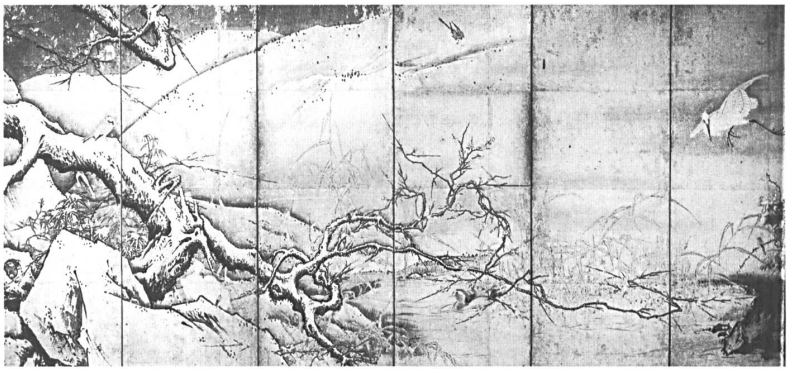
70 Eine wichtige Voraussetzung für die Nutzung des ganzen Faltschirms als zusammenhängende Malfläche bildeten seit der Mitte des 14. Jahrhunderts neue Montierungsmethoden, wobei die Paneele mit Gelenken aus Papier verbunden wurden. Bis dahin pflegte man die einzelnen Paneele, deren Bildflächen durch Stoffrahmen eingefasst waren, mit Schnüren aneinander zu befestigen.

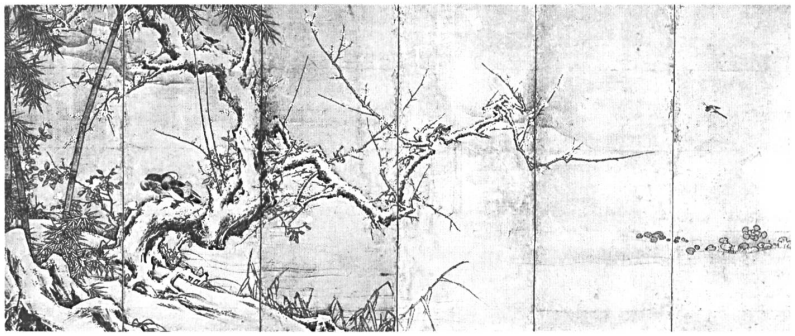
71 Tanaka Ichimatsu/Yonezawa Yoshiho, *Sesshû no kachô-ga*, in: Kokka, Nr. 970, 1974, S. 17–31.

72 Shimizu 1988, S. 159.

Abb. 21: Sesshû Tôyô (1420–1506) zugeschrieben, »Blumen und Vögel«, um 1483, Tusche und leichte Farben auf Papier, linker Schirm eines Paar sechsteiliger Faltschirme, je 179 x 365,5 cm, Sammlung Kosaka Zentarô, Tôkyô.

Abb. 22: Hasegawa Tôhaku, »Blumen und Vögel«, nach 1572, Tusche und Farben auf Papier, sechsteiliger Faltschirm, 149 x 360 cm, Myôkakuji, Präfektur Okayama.





Teil machte Schule und wurde in der Folge vor allem von den Kano-Künstlern aufgegriffen. Auch Hasegawa Tôhaku hat in seinen jungen Jahren einen Faltschirm in der Tradition Sesshûs geschaffen.[73] Vermeintlich ist dieser Blumen- und Vogel-Faltschirm im Myôkakuji (Abb. 22) ein nahezu wörtliches Zitat von Sesshûs linkem Schirm in der Sammlung Kosaka. Doch bei genauerer Betrachtung fällt auf, dass Tôhaku die einzelnen Bildelemente deutlicher gegeneinander absetzte, sei es durch eine leicht verstärkte Farbgebung oder durch eine überschaubarere, weniger überlappende Anordnung der Motive. Während etwa Sesshûs Mandarinentenpaar unter dem überhängenden Pflaumenast sich still in die umgebende Natur einfügt und nicht auf den ersten Blick wahrgenommen wird, sind Tôhakus Vögel prominent in Szene gesetzt. Darin und in der betonten Flächigkeit der Komposition zeigt Tôhaku seine Zugehörigkeit zur Momoyama-zeitlichen Malerei, die nach klar strukturierten, dekorativen Lösungen strebte.

Momoyama-zeitliche Baumdarstellungen im Wandbild-Format sind bei weitem weniger zahlreich als Blumen- und Vogel-Bilder, *kachô-ga*. In stilistischer Hinsicht fanden die Künstler aber zu sehr ähnlichen Darstellungsmodi. Bilder von Blumen und Bäumen, *kaboku-ga*, gehören nicht in die Kategorie der *kachô-ga*, sondern haben sich, wie bereits erwähnt, aus der Landschaftsmalerei entwickelt. Eines der prominentesten Beispiele grossformatiger Baumdarstellungen ist der »Zypressen-Faltschirm« (Abb. 23), *Hinokizu byôbu*, bei dem es sich, dem stellenweise kraftlos erscheinenden Pinselduktus nach zu urteilen, um ein spätes Werk von Kano Eitoku, entstanden kurz vor dessen Tod, handeln dürfte.[74] Das heute als achtteiliger Faltschirm montierte Bild war ursprünglich Teil eines Schiebetürzyklus, welcher sich der Überlieferung zufolge ehemals im 1589 fertiggestellten älteren Bau der

73 Watanabe, Akiyoshi et al., *Of Water and Ink. Muromachi-Period Paintings from Japan 1392–1568*, The Detroit Institute of Arts, The Honolulu Academy of Arts, The Agency for Cultural Affairs, Tôkyô, Seattle/London 1986, Nr. 60, S. 170f.

74 Vgl. dazu die ausführlichen Erörterungen Bettina Kleins zur Frage der Zuschreibung des »Zypressen-Faltschirms« an Eitoku (Klein 1993, S. 117ff.).

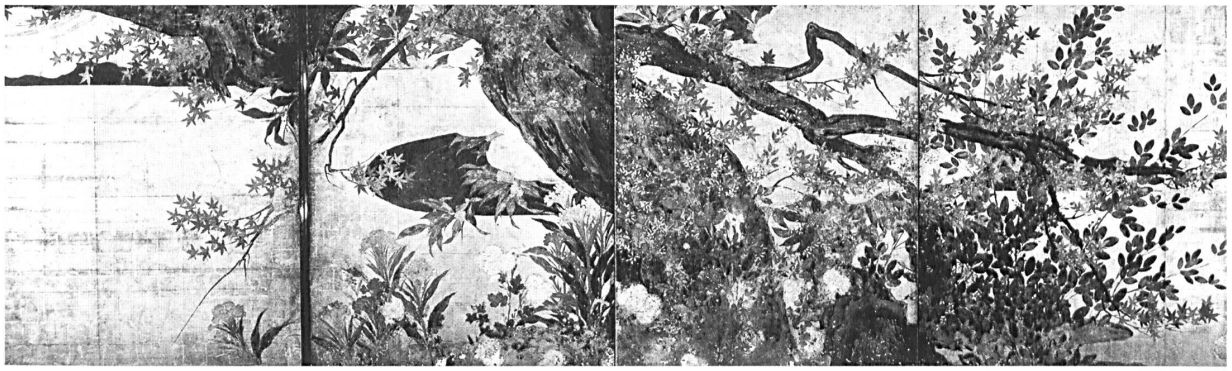
Abb. 23: Kano Eitoku (1543–1590), »Zypressen«, um 1589/90, Farben und Gold auf Papier, achtteiliger Faltschirm, 169,7 x 460,5 cm, Nationalmuseum Tôkyô.

kaiserlichen Katsura-Villa befand.[75] Ähnlich wie bei Tôhakus »Alter Kiefer« (Abb. 20) im Konchi'in wird die ganze Wand beherrscht vom mächtigen Stamm eines Baumes, dessen Krone die Malfläche überragt und dessen wenige Äste bis an die seitlichen Bildränder heranreichen. Während sich die in monochromer Tusche gemalte »Alte Kiefer« vor leerem Bildgrund erhebt, sind Eitokus Zypressen mit Wolkenbändern aus kostbaren Blattgoldfolien hinterlegt. Wenige, mit theatralischer Geste inszenierte Naturelemente, riesige Felsbrocken in tiefblauem Gewässer, bilden den angemessenen Hintergrund für die Präsentation der gigantischen Zypressen. In der Folge, das heisst während der frühen Edo-Zeit, entstanden zahlreiche Baumdarstellungen dieser Art auf Schiebetüren und Wänden in Palästen und Schlossburgen als Kulisse für den Schlossherrn, der sich so vor seinen Untergebenen wirkungsvoll in Szene setzten konnte. Das bekannteste Beispiel sind die Kieferndarstellungen des Enkels von Eitoku, Kano Tanyû (1602–1674), im Audienzraum des Nijô-Palastes (Abb. 25),[76] welcher den in Edo (Tôkyô) regierenden Tokugawa Shôgunen bei ihren Aufenthalten in Kyôto als Residenz diente. Ähnliche Darstellungen einer einzelnen Kiefer vor goldenem Grund finden als Standard-Bühnenbild der im 17. Jahrhundert endgültig festgelegten Form der Nô-Bühne Verwendung.[77]

Das Malen mit reichen Farben auf einem Goldfolienhintergrund, *saishiki kinpaku-ga*, war keineswegs eine den Kano-Künstlern vorbehaltene Domäne. Hasegawa Tôhaku teilte mit dem talentierten Kano Eitoku die Fähigkeit, mit den verschiedensten Maltechniken und Stilrichtungen innovativ umzugehen. Im erbitterten Konkurrenzkampf um prestigeträchtige Aufträge eröffnete Eitokus Hinschied Tôhaku um 1591/92 die Möglichkeit, die Wandbilder des Shôunji zu malen, der zu dieser Zeit im Zenkloster-Komplex des Myôshinji neu erbaut wurde. Der Shôunji war die von Hideyoshi patronisierte »Ahnenverehrungshalle«, *bodaiji*, für seinen ersten, im zarten Alter von drei Jahren verstorbenen Sohn und Erben, Sutegimi, postum Tsurumatsu, den ihm seine Lieblingskonkubine Yodogimi geboren hatte.[78] Die als Nationalschatz verehrten Wandmalereien des Shôunji von Tôhaku und seinem hochbegabten, kurz nach der Fertigstellung der Gemälde verschiedenen Sohn Kyûzô (1568–1593) markieren das Ende der absoluten Vorherrschaft der Kano-Künstler für offizielle Aufträge. Nach dem Fall Toyotomi Hideyoshis wurde

Katharina Epprecht

75 Ebd., S. 113.
76 Covell 1962, Abb. 1.
77 Die Kiefer erinnert als Symbol des Theophanie-Baums an die Entstehung des Nô-Schauspiels aus dem Ritual. Vgl. dazu die Einleitung von Stanca Scholz-Cionca in: Bernegger, Brigit, *Nô-Masken im Museum Rietberg Zürich. Die Schenkung Balthasar und Nanni Reinhart*, Museum Rietberg Zürich, Zürich 1993, S. 17.
78 Suzuki 1991, S. 89.



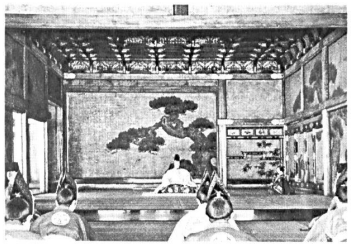


Abb. 24: Hasegawa Tôhaku, »Ahorn«, um 1592, Farben und Gold auf Papier, vierteiliges Wandgemälde, je 174,3 x 139,5 cm, Chishaku'in, Kyôto.

Abb. 25: Innenaufnahme des Audienzraums im Nijô-Palast in Kyôto mit lebensgrossen Puppen vor den Wandgemälden Kano Tanyûs.

der Shôunji zerstört, und einige der Bilder kamen in das Shingonkloster Chishaku'in. Feuersbrünste beschädigten in den Jahren 1682 und 1947 einen grossen Teil der seither als Chishaku'in-Bilder bekannten Wandgemälde, die heute in einem modernen Nebengebäude des Klosters aufbewahrt werden. Rekonstruktionszeichnungen des repräsentativsten, von der Hand Tôhakus stammenden Abschnitts mit der Darstellung eines »Ahorn« (Abb. 24), *Kaede*, machen deutlich, dass in der Vertikalen mehrere Streifen fehlen und die Bildränder oben und unten um je ca. einen Fünftel der Gesamthöhe beschnitten wurden.[79]

Wie in Eitokus »Zypressen« (Abb. 23) beherrscht in Tôhakus »Ahorn« der oben und unten angeschittene Stamm eines Baumes die Komposition. Die sich nach zwei Seiten ausbreitenden Äste sind mit verschieden intensiv verfärbten Blättern geschmückt. Ihre hellen und harmonischen Farben beleben den Goldgrund, der den Boden und die Wolken darstellt. Manche ursprünglich leuchtend rot gehaltenen Blätter hat Tôhaku mit einem zarteren Rosaton übermalt, möglicherweise störte ihn eine zu expressive Farbigkeit. Zahlreiche Herbstblumen und Gräser, darunter Buschklee, *hagi*, Chrysanthemen, *kiku*, und Hahnenkamm, *keitô*, wachsen dicht nebeneinander und bedecken in der rechten Bildhälfte den goldenen Hintergrund bis auf wenige Stellen. Die Chrysanthemenblüten sind in der *moriage*-Technik angelegt, bei der Muschelkalkpulver, *gofun*, in mehreren Schichten aufgetragen wird, so dass ein flaches Relief entsteht. Buschklee und Hahnenkamm dagegen wurden in der *kôroku*-Technik mit deutlichen Tuschekonturen umrissen und nachträglich mit Farben ausgefüllt. Tôhakus »Ahorn« wirkt im formalen Aufbau weniger streng und künstlich als vergleichbare Werke der Kano-Schule. Zudem sind die Farben weniger schwer und flächig aufgetragen und die Pinselstriche zurückhaltender eingesetzt. Eitokus und Tôhakus farbige Wandgemälde unterscheiden sich in ganz ähnlicher Weise wie ihre Tuschebilder. Eitoku ist der geniale Designer, der grossformatige Kompositionen zu heraldisch einprägsamen Symbolbildern zusammenschweisst, und Tôhaku gelingt es, Bilder der bewegten Natur mal in geheimnisvoller Entrücktheit, mal in prachtvoller, lebensnaher Entfaltung hervorzubringen.

Für das spezifische Erscheinungsbild von Tôhakus »Kiefernwald« (Abb. 2) spielt die Integration von Kompositionsprinzipien, die für die traditionelle japanische Malerei, *yamato-e*, charakteristisch sind, eine zentrale Rolle. Der »Kiefernwald« ist den Darstellungen der mit Kiefern bestandenen Küstenlandschaften, den sogenannten »Hamamatsu«-Faltschirmen (vgl. Abb. 26), verwandt.[80] Dieser ikono-

79 Tanaka Isshô/Doi Tsugiyoshi/Yamane Yûzô (Hrsg.), *Chishaku'in*, Shôheki-ga zenshû, Bd. 2, Tôkyô 1966, S. 76f.

Abb. 26: Anonym, Tosa-Schule, »Hamamatsu«, 15./16. Jh., Farben und Gold auf Papier, linker Schirm eines Paars sechsteiliger Faltschirme, je 106 x 312,5 cm, Nationalmuseum Tôkyô.

graphische Typus war zu Beginn des 16. Jahrhunderts besonders bei den Malern der Tosa-Schule beliebt, die als Vertreter der traditionellen japanischen Malerei einheimische Themen auf das Faltschirm-Format übertrugen. Die mit Farben und Gold gemalten »Hamamatsu«-Faltschirme zeigen jeweils eine Küstenlandschaft mit grossen Kieferngruppen im Vordergrund, hinter denen sich ein Gewässer ausbreitet. Diesem Schema können sowohl jahreszeitenspezifische Motive, wie schneebedeckte Berge im Hintergrund oder blühende Pflanzen, untergeordnet sein als auch proportional bedeutend kleiner wiedergegebene Genreszenen, wie Fischfang, Salzgewinnung oder Jagd.[81] Typisch für die »Hamamatsu«-Darstellungen, die als repräsentative Beispiele von *yamato*-Schirmmalerei gelten, ist die Aufteilung der Komposition in Raumzellen, die kontinuierlich über die beiden Faltschirme hinweggeführt werden. Dies ist ebenso ein Charakteristikum der erzählenden Bildrollen, *emakimono*, einer damals im Niedergang begriffenen Gattung, die im 15. Jahrhundert noch von Künstlern der Tosa-Schule im japanischen Stil gepflegt wurde. Bei den »Hamamatsu«-Faltschirmen verweist die ununterbrochene Horizontalbewegung auf eine räumliche und zeitliche Ausdehnung über die Bildränder hinaus, was dem Abwickeln der Ereignisse von rechts nach links auf den *emakimono* entspricht. Diese Kompositionsweise unterscheidet sich erheblich von Faltschirmen im chinesischen Stil, die grösstenteils mit prägnanten, die Komposition umklammernden und zu einer geschlossenen Einheit fügenden Bildrandelementen versehen sind. Jenes Darstellungsschema wurde, wie bereits erörtert, besonders durch Sesshûs Blumen- und Vogel-Faltschirme (vgl. Abb. 21) verbreitet. Im »Kiefernwald« begegnet man dagegen einer der traditionellen japanischen Malerei verpflichteten, locker und rhythmisch angelegten Komposition, die sich leicht auf beide Seiten erweitern liesse und daher auch schwierig in ihrer ursprünglichen Länge zu rekonstruieren ist. Die Tatsache, dass der »Kiefernwald« einer narrativ fliessenden Kompositionsweise folgt, hat sicherlich wesentlich dazu beigetragen, dass dieses Werk als in besonderem Masse lyrisch empfunden wird. Doch anders als die etwa in den »Hamamatsu«-Faltschirmen zu beobachtende Art der dekorativen Umsetzung von Naturformen zeigt der »Kiefernwald« einen sich weit ausdehnenden, geistigen Raum, in dem sich die assoziativ zu ergänzenden Formen im stetigen Wandel verdichten und wieder auflösen. Der zeitliche Aspekt äussert sich auch in einem bis jetzt nicht erwähnten Detail. Im äussersten rechten Paneel des linken Schirms erscheint am oberen Bildrand eine feine, nach oben hin mit leichtem Tuschelavis abgeschattete Linie, die einen in der Ferne auftauchenden, schneebedeckten Berg darstellt. Es ist die weich gerundete Hügelform, die zum Standardrepertoire der *yamato*-Landschaftsmalerei gehört.[82] Solche Schneeberge

80 Vgl. dazu Yonezawa 1960, 7f.

81 Die drei bekanntesten »Hamamatsu«-Faltschirme sind abgebildet in: Croissant, Doris, *Sôtatsu und der Sôtatsu-Stil. Untersuchungen zu Repertoire, Ikonographie und Ästhetik der Malerei des Tawaraya Sôtatsu (um 1600–1640)*, Münchener Ostasiatische Studien, Sonderreihe, Bd. 3, Wiesbaden 1978, Abb. 121, 123; Cunningham 1991, Nr. 3, S. 24.

82 Ein charakteristisches Beispiel dieser »yamato«-Hügel ist im Faltschirm »Ahorn betrachten am Berg Takao« von Kano Hideyori (tätig um 1540) überliefert (*Muromachi jidai no byôbu-e*, »Kokka« sôkan hyakunen kinen tokubetsuten, Tôkyô National Museum, Tôkyô 1989, Taf. 75, S. 188).

83 Takeda 1973, S. 155; Yamamoto 1992, S. 162. Doi Tsugiyoshi kennt keine schönere Darstellung einer Herbstszene (Doi 1977, S. 115). Das äusserst sensible Empfinden der Japaner für die Jahreszeiten hat sich nicht nur in der Kunst, sondern auch in der Sprache niedergeschlagen, die höchst differenziert zwischen verschiedenen Phasen innerhalb der vier Jahreszeiten unterscheidet.

treten üblicherweise im Wechsel mit anderen jahreszeitenspezifischen Motiven auf, weshalb man annehmen kann, dass Tôhaku dieses Element ganz bewusst miteinbezog, denn aus den immergrünen Koniferen allein liesse sich nicht auf eine Jahreszeit schliessen. Im vorliegenden Fall dürfte es sich um eine Spätherbst- oder Frühwinterszene im Morgennebel handeln.[83] Es fällt auf, wie sehr den japanischen Forschern an einer präzisen Benennung der zeitlichen Komponente gelegen ist; dies wird oft allen anderen Überlegungen vorangestellt. Indirekt ist so auf den transitorischen Charakter des »Kiefernwaldes« hingewiesen: Er hält nur einen flüchtigen Augenblick im Fluss der Zeit fest und schliesst als bewegte Momentaufnahme das unmittelbare Vor- und Nachher assoziativ mit ein.

Epilog

Wir konnten feststellen, dass Bäume in der chinesischen Tuschemalerei meistens im Zusammenhang mit der sie umgebenden Landschaft dargestellt wurden. In der Momoyama-zeitlichen japanischen Wandmalerei sind sie am häufigsten in der Gattung der Blumen- und Vogel-Malerei als Teil einer vielfältigen Pflanzenwelt anzutreffen. Erscheinen Bäume dennoch als Hauptmotiv, wie etwa die gigantischen »Zypressen« von Eitoku, haben sie die Funktion eines prägnanten Formträgers, dessen umrissbetonende Wirkung durch die Verwendung eines flächigen Blattgoldhintergrundes noch gesteigert wird. Es sind keine mit dem »Kiefernwald« vergleichbaren Wandmalereien in Tusche bekannt, in denen das Baumthema in dieser ausschliesslichen Weise erprobt worden wäre. Sogar Tôhakus in Tusche vor leerem Hintergrund gemalte »Alte Kiefer« im Konchi'in fügt sich ein in das traditionelle Literatenthema der »Drei vortrefflichen Freunde« mit Kiefer, Bambus und Fels. Im Falle des »Kiefernwaldes« entscheidet nicht die Form, sondern die Masse der Bäume über ihre Plazierung im Bildraum. Die materielle Existenz der Bäume steht im Dialog mit der Leere der unbemalten Bildfläche. Besonders beredt sind die in Nebel gehüllten Zwischenbereiche der kaum mehr oder gerade noch sichtbaren Baumsilhouetten. Diese Bäume sind nicht in erster Linie aus ikonographischer Notwendigkeit oder als Träger einer dekorativen Form ins Bild gesetzt, sondern sie bieten durch ihre körperliche Präsenz den Anlass, mit der Tusche Hell und Dunkel voneinander zu scheiden. Das Verdichten und das Verflüchtigen der Tuschetöne erinnern an das rhythmische An- und Abschwellen einer mal lauter, mal leiser erklingenden Melodie. Der Reiz des »Kiefernwaldes« besteht hauptsächlich in der bewussten Reduktion der Mittel; es bedurfte keiner grossen Geste, weder in der Wahl der Motive noch in der Darstellungsweise. Der Künstler brachte sein Naturerlebnis auf eine knappe, eindringliche Formel. In den scheinbar ganz nach dem Prinzip des natürlichen Zufalls wachsenden Kiefern manifestiert sich die Natur per se, deren Zeit und Ort überdauernder Wirkung sich niemand entziehen kann. Erinnern wir uns an die eingangs zitierte Charakterisierung des »Kiefernwaldes« durch Matsushita Takaaki: Er spricht diesem Werk eine lyrische Intensität und ein Gefühl für die Natur zu, die ganz und gar dem japanischen Geist entsprächen.[84] Jene immer wieder hervorgehobene lyrische Qualität wird bei einem Vergleich mit den Anforderungen an gute Dichtung, wie sie in den Überlegungen von

84 Vgl. Anm. 4.

Ki no Tsurayuki (um 868–946) enthalten sind, leicht als ästhetisches Prinzip fassbar, das weite Bereiche der japanischen Kultur durchdringt. Ki no Tsurayuki hinterliess in der Einführung zum *Kokinwakashû*, der ersten kaiserlichen Sammlung japanischer Poesie, sinngemäss folgende Gedanken: »In order to condense ideas in the limited form, a highly concentrated selection of words must be made. The beauty and effectiveness of expression depend upon the tone and rhythm in the arrangement of those words, which come only from the sincerity of emotions and not from artifices.«[85] Tôhakus »Kiefernwald« ist ein herausragendes Beispiel solcher nach Vereinfachung und Verdichtung strebender Ästhetik.

Mehrfach zitierte Literatur

Bush 1985
Bush, Susan/Shih, Hsio-yen, *Early Chinese Texts on Painting*, Cambridge (Mass.)/London 1985.

Covell 1962
Covell, Jon Carter, *Masterpieces of Japanese Screen Painting. The Momoyama Period – Late 16th Century*, New York 1962.

Cunningham 1978
Cunningham, Michael R., *Unkoku Tôgan's (1547–1618) Painting and its Historical Setting*, United Microfilm International, Dissertation, Chicago 1978.

Cunningham 1991
Cunningham, Michael R., *The Triumph of Japanese Style: 16th-Century Art in Japan*, The Cleveland Museum of Art, Cleveland 1991.

Doi 1964
Doi Tsugiyoshi, *Tôhaku-Shinshun dôjinsetsu*, Kyôto 1964.

Doi 1973
Doi Tsugiyoshi, *Hasegawa Tôhaku*, Nihon no bijutsu, Nr. 87, Tôkyô 1973.

Doi 1977
Doi Tsugiyoshi, *Hasegawa Tôhaku kenkyû*, Tôkyô 1977.

Goepper 1962
Goepper, Roger, *Vom Wesen chinesischer Malerei*, München 1962.

Hashimoto 1974
Hashimoto Ayako, *Hasegawa Tôhaku. Tenkanki no jojô*, Nihon no meiga, Nr. 3, Tôkyô 1974.

Hisamatsu 1971
Hisamatsu, Shin'ichi, *Zen and the Fine Arts*, translated by Gishin Tokiwa, Tôkyô 1971.

Kasai 1985
Kasai Masaki/Sasaki Susumu/Takei Akio (Hrsg.), *Honchô gashi*, Tôkyô 1985.

Klein 1993
Klein, Bettina, *Kano Eitoku (1543–1590). Biographie, Œuvre und Wirkung nach Zeugnissen des 16.–19. Jahrhunderts. Eine quellen- und stilkritische Untersuchung*, Europäische Hochschulschriften, Reihe 28, Kunstgeschichte, Bd. 137, Frankfurt am Main 1993.

Kobayashi 1991
Kobayashi Tadashi, *Boku-e no fu*, Nihon no suibokuga katachi, Bd. 1, Tôkyô 1991.

Minamoto 1963
Minamoto Toyomune (Kommentator), *Tôhaku gasetsu* (aufgezeichnet von Nittsû Shônin 1592), Tôkyô 1963.

Nakajima 1979
Nakajima Junji, *Hasegawa Tôhaku*, Nihon bijutsu kaiga zenshû, Bd. 10, Tôkyô 1979.

Shimizu 1988
Shimizu, Yoshiaki (Hrsg.), *Japan. The Shaping of Daimyô Culture 1185–1868*, National Gallery of Art, Washington, D.C. 1988.

Katharina Epprecht

85 Vgl. dazu Toda 1959 (wie Anm. 68), S. 154.

Fotonachweis
1, 2, 21: Nationalmuseum Tôkyô; 10, 14: Nationalmuseum Kyôto.

Suzuki 1991

Suzuki Hiroyuki, *Eitoku – Tôhaku*, Meihô Nihon no bijutsu, Bd. 20, Tôkyô 1991.

Takeda 1973

Takeda Tsuneo, *Tôhaku – Yûshô*, Suiboku bijutsu taikei, Bd. 9, Tôkyô 1973.

Uchiyama 1992

Uchiyama Kaoru, *Hasegawa Tôhaku hitsu »chikurin enkôzu byôbu« o megutte*, in: Kokka, Nr. 1164, 1992, S. 24–40.

Wakisaka 1970

Wakisaka Atsushi, *Tôhaku*, Tôyô bijutsu sensho, Bd. 8, Tôkyô 1970.

Wey 1974

Wey, Nancy, *Mu-ch'i and Zen Painting*, United Microfilm International, Dissertation, Chicago 1974.

Wheelwright 1986

Wheelwright, Carolyn, *Tôhaku's Black and Gold*, in: Ars Orientalis, Bd. 16, 1986, S. 1–31.

Yamamoto 1992

Yamamoto Hideo, *Shôrinzu byôbu*, in: Tanaka Kaoru (Hrsg.), Nihon suiboku. Meihinzufu. Sesshû to Yûshô, Bd. 3, Tôkyô 1992, S. 162–163.

Yamane 1992

Yamane Yûzô, *Shinshutsu no Hasegawa Tôhaku hitsu »Shôaryûrozu byôbu«*, in: Kokka, Nr. 1164, 1992, S. 9–23.

Yonezawa 1960

Yonezawa Yoshiho, *Hasegawa Tôhaku hitsu »Shôrinzu« no gafû ni tsuite*, in: Kokka, Nr. 814, 1960, S. 5–8.