Zeitschrift: Topiaria helvetica : Jahrbuch
Herausgeber: Schweizerische Gesellschaft für Gartenkultur
Band: - (2002)

Artikel: Annäherung an die Gartenkunst des Zen
Autor: Wiede, Jochen
DOI: https://doi.org/10.5169/seals-382369

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: 10.12.2025

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

Jochen Wiede

Annäherung an die Gartenkunst des Zen

Die Philosophie des Zen hat im Westen eine gewisse Aktualität erreicht und beeinflusst mitunter Lebensstil, darstellende Kunst und Gartenarchitektur. Da aber selten der geistige Unterbau dieser fernöstlichen Lebenshaltung bekannt ist, oder richtig interpretiert wird, soll hier eine Annäherung an das Phänomen Zen von verschiedenen Seiten gewagt werden. Als ein wichtiger Ansatz dazu bietet sich an, die gestalterischen Prinzipien zu hinterfragen. Der Aufbau eines japanischen Blumengestecks «Ikebana» und die Steinsetzungen des berühmten Trocken-Landschaftsgartens Ryoan-ji in Kyoto werden beispielhaft näher beleuchtet.

Das Fremde und das Eigene

Japanische Kultur beweist seit Jahrhunderten, wie sie Übernommenes mit Eigenem verbindet, auf geniale Weise weiter entwickelt, perfektioniert und ästhetisch umsetzt. Im Shintoismus, Japans alter Naturreligion, tritt der überlieferte Bündnispakt mit der Natur hervor, in welchem belebte und unbelebte Natur zusammen mit der Ahnenverehrung von einer Vielzahl von Schutzgottheiten repräsentiert wird. Seit dem 6. Jahrhundert bildete sich in der Folge eine Vermischung mit dem über Korea und China einfliessenden Buddhismus. Dieser war seinerseits bereits in China eine enge Verschmelzung mit taoistischen und konfuzianischen Einflüssen eingegangen, bevor er ab dem 9. Jahrhundert über die Form des chinesischen Chan-Buddhismus, als Zen-Buddhismus in Japan, dort allmählich prägende und kulturstiftende Kraft wurde. Es besteht daher eine enge Korrelation zwischen diesen kulturellen Einflüssen, so dass sich die japanischen Gartenkultur in der chinesischen spiegelt.

Zentrale Vorstellung des Taoismus ist das «Nicht Eingreifen», das «So-Sein, aus sich Selbst». Dies drückt sich im chinesischen Schriftzeichen für Zen «Chan» aus, mit den Piktogrammen für «Eins sein» und «Universum». Daraus erwuchs eine geistige Haltung zur Selbstfindung im Erkennen des Naturgeschehens, um auf der Suche nach dem Innen, das Aussen in einer Art undogmatischer Überschau, die Einheit des Selbst in seinem Zeit – Raum Bezug zu erleben. Dichtkunst und Malerei formten dieses Bestreben im ersten grossen Aufblühen chinesischer Kultur, während sich die Gartenkunst der Tang- und Sungzeit (6.–13. Jh.) davon in den klassischen Gärten etwa von Luoyang, Yangshou, Sozhou und von Hangzhou, der Hauptstadt der letzten Sung-Herrscher, inspirieren liessen. Chinesische Gärten sind in ihrer Überfrachtung und gewissen Künstlichkeit nicht nach westlichen ästhetischen Massstäben zu messen. Sie sind auch kein organisches Ganzes, sondern leben aus der szenischen Vielfalt auf Ebene der realen Vedute und auf Ebene einer virtuellen Welt aus Mythologie und Literatur. Bestimmend sind kosmologische Prinzipien des Yin und Yang, von Gleichgewicht, Harmonie und Entsprechung, wie von Kontrastbildungen etwa von Ruhe – Bewegung, Innen – Aussen, Nähe – Weite, Schatten – Licht. Prägend wurde die Abstraktion des aus der Tuschemalerei stammenden Begriffes «shan shui» der als «Berg Wasser» bildhaft die bipolare Natur von «Landschaft» ausdrückt.

Während sich die Gartenkunst etwa ab 1368 über die Ming-Zeit hinaus immer mehr ihrer magisch-mystischen Inhalte entledigte und Symbole mit hohem ethisch-moralischem Gehalt durch austauschbare Dekorationen ersetzt worden sind, verlor auch die geomantische Kunst die Bedeutung als esoterisches Geheimwissen.

Im Unterschied zur klassischen chinesischen Gartenkultur, die einem eher einseitigen kosmologisch-mythologischen Diktum gefolgt war, entwickelte sich in Japan spätestens seit der Kamakura-Periode (1185–1333) eine freiere Form künstlerischer Umsetzung von Natur im Garten.

Westliche Gartenkultur hat sich erst mit dem Aufkommen des englischen Landschaftsgartens vom Diktat der Abgrenzung und formalen Komposition abgewendet.

Seit dem klösterlichen *hortus conclusus* bis Ende des 17. Jahrhunderts zeichnete sich das Genre «Garten» durch Absonderung von der ehemals wilden, bedrohlichen Aussennatur aus. Erst die Befreiung von der Geometrie ermög-

lichte die Entwicklung des Natürlichen Stils, welche nicht unwesentlich von den ersten Berichten über die chinesischen Gärten um Mitte des 17. Jahrhunderts beeinflusst war.

Sucht man eine Schnittstelle, die das Zen mit Malerei im Westen und jener naturgenäherten Gartenkunst verbinden würde, wie sie etwa von William Robinson (1838–1935) oder Gertrude Jekyll (1843–1932) umzusetzen begannen, so muss in erster Linie Claude Monet (1840–1926), der Maler zwischen Impressionismus und Expressionismus genannt werden. Er sah die Schönheit seiner Gartenblumen in Giverny als etwas Wesenhaftes, Elementares, auf eine neue Art des Sehens, ähnlich dem Zen-Konzept des «mitate». Hier zeigt man die Schönheit des Einzelnen, um die Natur als Ganzes zu verstehen. Die Unnachahmlichkeit und Perfektion der Gesamtnatur wird an einer einzelnen Kiefer zelebriert.

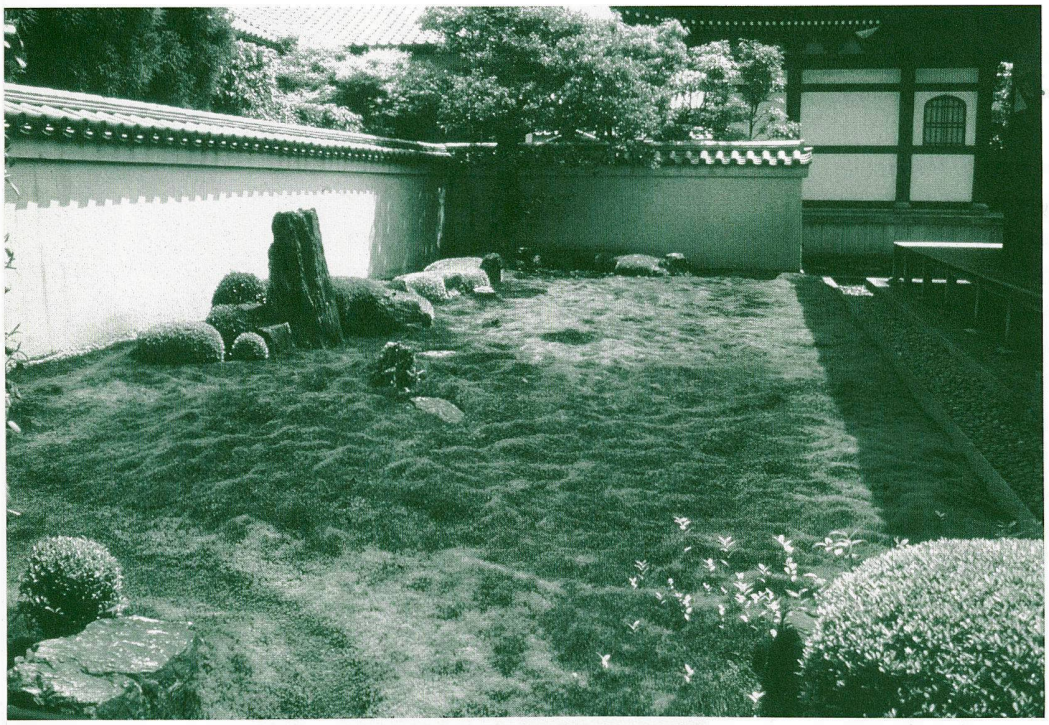
Monets Interesse an Kultur und Design in Japan ist belegt und zeigt sich an seiner reichhaltigen Sammlung japanischer Bildwerke. Als er 1893 die Erweiterung seines Gartens mit einem landschaftlichen Teich- und Wandelgarten in die Tat umzusetzen begann, fehlte das Versatzstück einer «japanischen Brücke» nicht.

Mit seinen Bildserien dieser Brücke ab 1899 und den Seerosen-Wasserlandschaften ab 1903 überschreitet er bisher übliche Grenzen der Bildgestaltung und taucht seine Farbsymphonien in eine ufer- und grenzenlose Naturvision, die er hinter dem Sein zu suchen trachtet.

Wenn André Masson meint, «in Monets Gemälden gibt es keine Leere, der Raum ist voll», so stimmt dies nur in so fern, als vor allem Monets spätere Wasserlandschaften Leere und Raum als Einheit voll vibrierender Farbnuancen zu transzendieren scheinen. In dieser «sehr persönlichen Malerei Monets» sieht Masson «den Beginn des Geistigen in der Malerei.»

Er bildet mit seinen grossformatigen «Nymphéas» dem Betrachter eine ähnliche Brücke zum Einstieg in diese Welt dahinter, wie es etwa Mark Rothko mit seinen Versenkungsbildern schafft.

Giverny/Monet
Mit der ab 1893 erfolgten Erweiterung seines Gartens in Giverny kreiert Monet einen auf wenig Elemente reduzierten Teich- und Wandelgarten nach japanischem Vorbild, ohne sich typisch japanischer Motiv-Symbolik zu bedienen.



Ryogen-in
Dieser 1502 von Soami erbaute Tempelgarten liegt im Südteil des Daitoku-ji Klosters. Der Hauptstein dieser thematisch angeordneten Steinsetzung in einem Moosteppich teilt die Gartenlänge in einer angenäherten Phi-Proportion von 2/5 zu 3/5. (s.a. Skizze).

Takashi Sawano, ein international arbeitender japanischer Designer und Landschaftsarchitekt, stellte anlässlich einer Begehung von Monets Garten in Giverny fest, dass dieser Teichgarten in seiner Ausdruckskraft und Proportionalität der östlichen Zen-Philosophie sehr nahe steht. Dies umso mehr, als Monet mit wenig Elementen wie mit Pflanzen und Wasser arbeitete und nicht auf verfremdende Staffage-Motive zurück griff. Selbst der japanischen Brücke gab er ein eigenes Gepräge mit grüner Farbgebung.

In den frühen Kulturepochen war Japan noch sehr eng mit chinesischen Vorbildern und strikten Konventionen verhaftet.
Die erste grosse Welle chinesischer Einflüsse in Japan während der Nara- und Heian-Perioden (710–1185) ist an den wenigen baulichen Resten und verbürgten Überlieferungen von grossen Anlagen der Herrscherschicht ablesbar. Chinesisch geprägte Bauten bereicherten weitläufige Gartenanlagen mit Bootsteichen, Inseln, Hügeln und vielen in Szene gesetzten Bildausschnitten.
Diese Anlagen stehen hinsichtlich poetisch-literarischer Andeutungen, der Komposition motivischer Vielfalt den chinesischen Vorbildern, wie sie *Ji Cheng* 1634 in seinem Werk «Yuan ye» beschrieben hat, sehr nahe.
Weitreichenderen Einfluss hatte der zweite grosse Kulturimport über die gelehrten Wandermönche vom 12. bis ins 14. Jahrhundert, welcher über die vielen Klostergründungen den Zen-Buddhismus als nationale Institution festigte. Die Paradies- und Erbauungsgärten der Nara-Zeit wurden durch die Klostergärten der Kamakura- und Muromachiepochen (1185–1568) abgelöst. Zen vereinigt die taoistiche Kosmologie mit Ethik und Disziplin des Konfuzianismus und buddhistischer Bilderwelt ohne den altjapanischen Pantheismus abgelegt zu haben.
Diese anspruchsvolle geistige Gemengelage sprach vor allem die herrschende Elite und Militärkaste an, welche ein eigenständisch-schöpferisches und ästhetisch geprägtes Kunstschaffen förderten.

Raum und Zeit

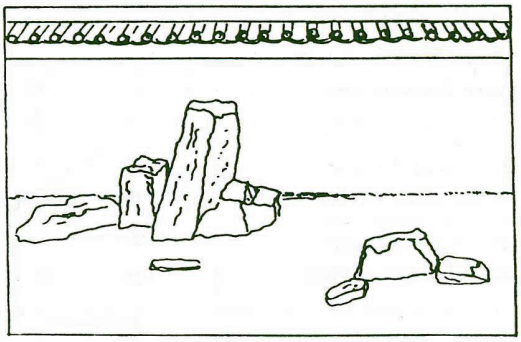
Die buddhistisch-taoistische Gedankenwelt des Zen ist seit den frühen Anfängen von der Vorstellung einer Einheit von Raum und Zeit geprägt und hat die traditionellen Künste nachhaltig geprägt. *Kazuyuki Kitamura* zeigt auf, dass sich

dies auch heute in vielen Lagen des japanischen Lebens ausdrückt. Es ist die Konzentration auf den Moment, den Ort, das Moment der Stille, der Leere, wo sich die zielgerichtete Bewegung, die Handlung, die Kraft, auf wirkungsvollste Weise wie die Zeit im Raum manifestiert. In den Kampfsportarten ist der Einsatz «gebändigter Kraft», das «kata», ein auf das wesentlichste reduzierter Bewegungsablauf. Im Noh-Theater aus der Muromachi-Periode (1392–1573) oder im Kabuki-Theater aus der Edo-Periode (1603–1868) ist das Moment der Stille, der Erstarrung, der eigentliche Hinweis auf den Kern der Handlung. Im symbolisch-rituellen Handeln überschreitet der Teemeister den begrenzten Raum des Diesseits. Auf äusserst suggestive Art erlauben die dreiteiligen Haiku- oder die fünfteiligen Waka-Gedichte in ihrer straffen Konzentration des bildhaften Ausdrucks die Wahrnehmung einer atmosphärisch geprägten Raum-Zeiteinheit. Am augenfälligsten offenbart sich jene Einheit in den klassischen Gartenschöpfungen der Muromachiperiode. In den Steinsetzungen eines «leeren» Gartens wird mit der Abstraktion dieses Raumzeitlichen die Vorstellung einer Einheit von Mensch – Natur, Mensch – Kosmos, assoziiert. In scheinbarer Erstarrung der Gestaltung vollzieht sich die Wechselbeziehung zwischen Objekt und Raumausdehnung. Scheinbar getrennte Dinge fliessen plötzlich als Einheit zusammen: der leere Zwischenraum überwindet das Stoffliche und wird zum Träger der Aussage.

Mit gesellschaftlichen Neuordnungen etwa ab Mitte des 16. Jahrhunderts, welche 300 Jahre kriegerischer Unruhen mit höchster künstlerischer Schöpfungskraft ablösten, verflachten die spirituellen Ansätze im Kunstschaffen. Gärten mit Motiventlehnungen berühmter Gärten waren die Regel. Neu war, dass eine zu Einfluss gekommene Kaufmannschicht sich kleine Innenhofgärten die «tsubo niwa» bauen konnten. Ab 1600 mit Beginn der Edo-Zeit und etwa zeitgleich mit der zuende gehenden Ming-Periode in China (1368–1644), erstarkte eine professionelle Schicht von Gartenkünstlern, die virtuos mit dem gesamten Kanon eines althergebrachten Motivschatzes umzugehen verstanden.

Erst während der Meiji-Periode (1868–1912) tauchen neue innovative Gestaltungsansätze mit teilweiser westlicher Prägung, wie der Einbezug von Rasenflächen, auf.

Wenn *Josiah Conder* in seinem 1893 erstmals aus westlicher Sicht verfassten Werk über Japans Gartenkunst eher auf diese überlieferte motivische Vielfalt verweist, als auf den geistigen Hintergrund, so erstaunt dies nicht. Den heute als nationales Denkmal gepflegten und international bewunderten Trocken-Landschaftsgarten «kare-san sui» von Ryoan-ji in Kyoto erwähnt er nur mit wenigen Worten. In der Ausgabe von 1912 weist Conder darauf hin, dass die den japanischen Künsten zugrunde liegenden ästhetischen Prinzipien kaum von den ethischen Werten zu trennen sind, welche sie inspirieren. Dieses Lehrgebäude, von Weisen, Philosophen, Poeten und gelehrten Mönchen umgesetzt, ruht auf alten chinesischen Vorgaben. Diese Tradition macht verständlich, warum noch in der klassischen Gartenkunst Japans die strikte Einhaltung ästhetischer Prinzipien von abergläubischen Elementen überlagert ist. Um ein Verwässern und Verfälschen von tradierten Grundwerten zu verhindern, hat sich ein Hinweisen auf drohendes Ungemach oder persönlichen Schaden eingebürgert, sollte



Der schiefe Stein von Ryogen-in
Die Steinsetzung (Ausschnitt), einen Wasserfall andeutend, vermittelt einen Energieaufbau von links (Ost) nach rechts durch subtile proportionale Staffelung der Steinblöcke und durch die Neigung des Hauptsteins um 18° (Sinuswert für 1:2φ). Der Energiefluss wird durch die vom Kraftvektor abgesetzte kleine Dreiergruppe gebunden und energetisiert auf kontrollierte Weise die anschliessende freie Fläche.

je vom Pfad der Tugend abgewichen werden. Ein Vorgang übrigens, welcher die ehemals geomantische Geheimlehre «Feng Shui» abergläubisch überfrachtet hat. Gewisse Gestaltungsweisen, die im Widerspruch zur anerkannten Lehre standen, beschworen Unglück herauf. Dadurch erhielt das japanische Konzept einer idealtypischen Naturinterpretation eine festgefügte Basis, an die sich Werte wie Massstäblichkeit, Proportionalität, Einheitlichkeit und Zusammengehörigkeit, das Gerade und Ungerade, orientieren konnten.

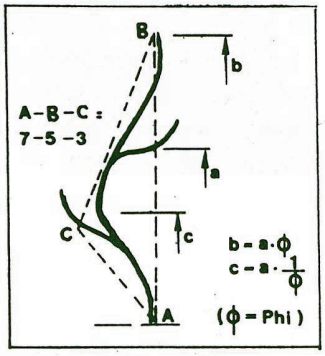
Josiah Conder zeigt an Beispielen der «in-yo»-Harmonielehre (chin., Yin-Yang), wie die Idee von Asymmetrie und Balance, von Ausgleich im Kontrast, die Gesetzmässigkeiten in der Arbeit mit Linie, Form, Masse und Farbe die Kompositionen im japanischen Landschaftsgarten bestimmen. Form, Grösse, Stellung oder Farbe entscheiden, ob etwa ein Fels, Wasserfall, Hügel oder Baum der Yin- oder Yangsphäre zuzuordnen sei. Die Sphäre des Gartens muss jener des zugehörigen Gebäudes entsprechen. Selbst die Persönlichkeit des Besitzers oder Auftraggebers sollte mit seinem Garten kompatibel sein.

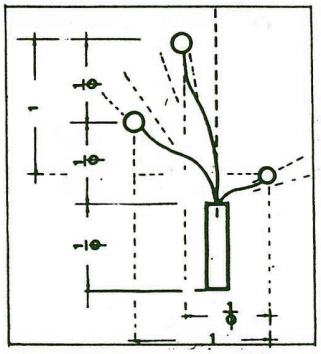
Das Wissen in China um das Wesen von Zahlen als Mittler zwischen Mikro- und Makrokosmos in allen Erscheinungen der Natur geht auf die vielpublizierten frühbronzezeitlichen kryptischen Punkt- und Strichdiagramme zurück.

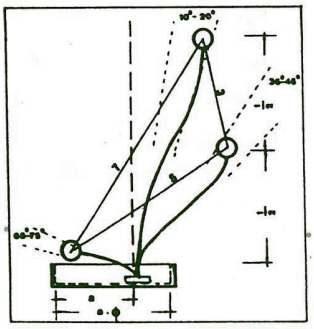
Alle naturwissenschaftlichen Erkenntnisse und Entwicklungen in China lassen sich letztlich von diesen über 4000 Jahren alten Quellen ableiten. Hier sei nur auf den für die fernöstliche Gartenkunst wichtigen Umstand hingewiesen, dass in der Ästhetik der richtigen Proportionen energie- und evolutionsbezogene Phänomene der Natur numerisch verschlüsselt sind.

Unser intuitives Empfinden für die richtige Proportion setzt ungleiche Teile ins richtige Verhältnis zueinander. Nachprüfbar an antiken Bauten, als Goldener Schnitt aus der frühen Malerei bekannt und von Le Corbusier als «Modulor» in der Architektur eingesetzt, ist die Zahl Phi, jener archetypische Teilungsfaktor $\varphi=1{,}618$, der als Symbol für dynamische kreative Funktionen Grundwert aller Wachstumsschritte in der Natur ist. «Erfunden» werden musste diese Proportionszahl erst, nachdem der Mensch sich ihrer gewahr wurde.

Bei allen Teilungsschritten im Wachstum stehen drei Bezugspunkte immer im gleichen Verhältnis zueinander, so dass sich der kleinere Abschnitt zum grösseren, wie dieser sich zum Ganzen verhält. In den Zahlenreihen des Fibonacci ist nachprüfbar, dass die Natur Fehler im Frühstadium des Wachstums mit zunehmender Teilung kompensiert. Am ETH Laboratorium für Festkörperphysik konnte vor kurzem nachgewiesen werden, dass auch die Bildung von Quasikristallen und echten Kristallen in Schritten von Phi-Proportionen erfolgt. Da Phi-Proportionen auch in den künstlerischen Gartenschöpfungen Japans nachzuweisen sind, sei







Ikebana-Skizzen
Skizze 1: Aufbau eines Zweiges;
Skizze 2: Anlage eines Nageire-Gesteckes;
Skizze 3: Schema eines Moribana-Gesteckes

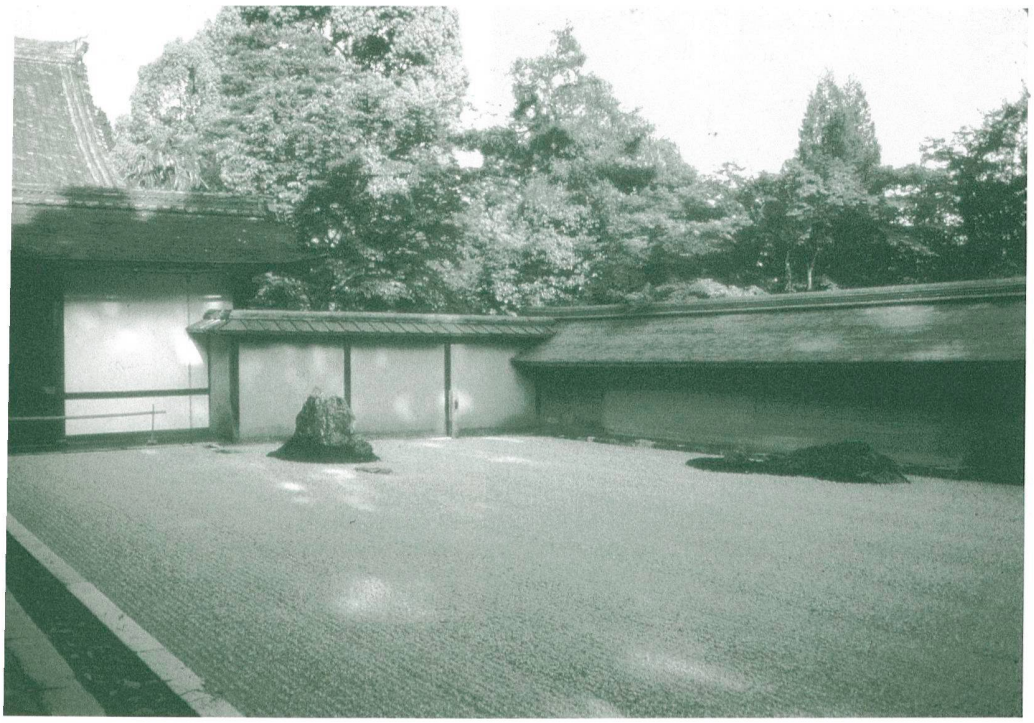
Die Skizzen verdeutlichen, in Anlehnung an Weisungen von Sofu Teshigahara der Sogetsu Ikebana-Institution in Tokyo, den proportionalen Aufbau eines Ikebanas, der sich in asymmetrischen Phi-Proportionen, wie auch in der Proportionalität des «shichigosan» mit den Dreieckseiten im 7-5-3-Verhältnis auszudrücken vermag.

Saiho-ji
Klosterbezirk des «Koke-dera», Moosgarten mit über 50 Moosarten; 1339 von Muso Seki erbaut. Der obere Gartenteil enthält die älteste Zen-Steinsetzung, der untere ist ein Teich- und Wandelgarten.

dieser Exkurs in die Geometrie und Mathematik noch etwas ergänzt. Dreiecke, welche die Punkte des Fünfecks verbinden, schneiden sich in den Phi-Proportionen. Verbindet man die Eckpunkte mit der Mitte des umschliessenden Kreises, ergeben sich fünf Winkel zu 72° und über die Kreisdiagonalen solche von 18°, 36° oder 54°. In ihren Winkelfunktionen drücken sie Grössenordnungen von Phi aus wie 2φ, 2:φ, φ:2 oder 0,5:φ. Schon vor mehr als 2000 Jahren legten Regeln der Geomantie fest, das für einen Tempelbezirk oder Begräbnisort – beides Bezugspunkte zur geistigen Welt – die Einbettung in solche landschaftlichen Gegebenheiten vorliegen mussten, wo sich die Energiemuster des Yang- und Yin-Landschaftstyps im Verhältnis von 3/5 zu 2/5, einer vereinfachten Phi-Proportion, kulminieren. Instinkthaft wurde diese asymmetrische Gewichtung von Flächenverhältnissen sowohl in der Shan Shui-Tuschemalerei der Sung-Dynastie, wie auch in den Gartenanlagen auf vielfältige Weise umgesetzt. So stehen häufig die Garten- zu den offenen Wasserflächen, wie die Flächen des Wohnbereichs zu jenen der Gartenanlagen in solchen Beziehungen.

Der chinesische Garten der klassischen Epoche ist von einer gewissen Künstlichkeit geprägt. Seine Natur ist, wie *Jakob von Falke* 1884 erwähnt, nur mit einer gewissen Ziererei und Manieriertheit nachgeahmt. Wo sich die Gärten auch über Meilen ausdehnen, kann man keinen grossen Zug erkennen.

Dem japanischen Garten zen-künstlerischer Prägung zu eigen ist die detailgenaue Umsetzung von Gesetzmässigkeiten des natürlichen Wachsens, Vergehens und Verwitterns. Obwohl allgemein beliebte Flecken und Szenerien der heimischen Landschaft gerne als Gartenmotiv angedeutet sind, fehlt ihnen ein Realismus, denn historisch gewachsene Konventionen bleiben von höchster Wichtigkeit. Immer war der Idealtypus eines Naturbildes zu suchen, um in bestimmten Felsanordnungen eines Wasserfalles, im Wuchs einer alten, sorgsam im Nadelwuchs kontrollierten Kiefer etwa deren raum-zeitliche Interdepenz erahnen zu lassen. In dieser Choreografie eines Gartens tendierte die Auswahl solcher Leit-Charakteristiken eher zu Überzeichnungen und führte namentlich in den Epochen nach 1600 zu manieristischen Anhäufungen.



Ryoan-ji
Er ist der berühmteste der Trocken-Landschaftsgärten. Er ist Teil des Klosterbezirks mit einem Teich- und Wandelgarten, der um 1450 aus dem Villengarten des Militärfürsten Kitayama Hosokawa (1430–73) hervorgegangen ist. Dessen Sohn hat das abgebrannte Abtgebäude wieder aufbauen lassen. Dies zeigt, welch starken Einfluss die Zen- Philosophie auf die Militärkaste ausgeübt haben muss.

Subjekt und Objekt

Verinnerlichung der Wesenheit von Natur in ihrer kosmischen Gesetzlichkeit setzt voraus, Wesentliches durch Abstraktion, Reduktion und Weglassen herausstellen zu können. Durch Wegschneiden und Kürzen, dem Andeuten von Leitlinien und richtigen Proportionen werden nicht nur am Arrangement eines Ikebanas oder an einem bedeutenden Gartenmotiv durch die Betonung der alles zusammenhaltenden Leere Zeichen gesetzt. In diesem Arbeitsprozess verwischen sich plötzlich die Grenzen zwischen dem Ego und dem Objekt, so dass jene gesuchte Verbundenheit mit Natur auf einer höheren Ebene erfahrbar wird.

Natur als religiös inspiriertes Thema, als Meditationsobjekt, drückt sich schon in den frühesten buddhistischen Klöstern Japans im Andachtsobjekt einer Zwergbaumkultur «bon sai» aus. Im Gegensatz zu chinesischen Vorbildern wird das Bäumchen jedoch schon in jungen Jahren auf eine bestimmte Korrelation zur Schalengrösse gezogen. Es wird korrigiert und idealisiert, um möglichst nahe dem Arttypus seines frei wachsenden Bruders entsprechen zu können. Wichtig bleibt, dem Zeit-Raumaspekt durch Altersandeutung, Knorrigkeit, den Einfluss von Wind und Wetter Ausdruck zu verleihen. Eine ähnliche Bedeutung als Andachtsobjekt besitzt das schon in den Chan-Klöstern praktizierte Altargesteck, das heute unter dem Begriff Ikebana in verschiedenen Stilrichtungen weltweit verbreitet ist. Hier werden die Beziehungen zwischen Zweigen, Blumen und Gefäss als Linie, Masse und Leere minutiös herausgearbeitet. Der Entstehungsprozess ist ein meditativer Akt, bei dem der Trinitätsgedanke Erde – Mensch und Göttlichkeit verinnerlicht wird. Haupt- und Nebenzweige formen ein Dreieck in Proportionen des Goldenen Schnitts. In der Abweichung von der Senkrechten stehen die Zweige annäherungsweise in Winkelfunktionen zu einander wie Sinus 18°(0,5:φ), Cosinus 36°(0,5xφ) und 1:Cosinus 72°(2φ). In

einer derart austarierten proportionalen Anordnung von Zweigen, Blättern, Blumen entsteht eine Gesamtkomposition aus Gesteck, Gefäss und Standplatz, dessen asymmetrische Massenschwerpunkte durch einen gestalteten Leerraum energetisch zusammengehalten werden.

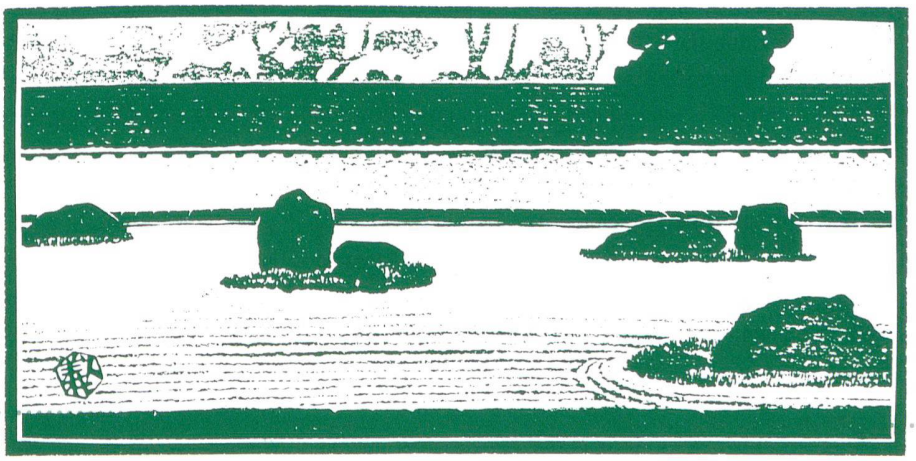
Das Innere und das Äussere

Im vergrösserten Massstab eines Gartens lässt sich diese religiös motivierte Ikonografie der Natur an Beispielen von Steinsetzungen, vertikalen und horizontalen Proportionen raffinierter räumlicher Staffelungen von Sichtebenen und nicht zuletzt an den sparsam eingesetzten pflanzlichen Mitteln näher verfolgen. Im klösterlichen Garten boten sich dem Mönch drei Möglichkeiten, über die Annäherung an Natur-Wesenheit seine vom Ego gezogenen Grenzen überschreiten zu können, nämlich in der Verrichtung von Gartenarbeit – meditativ den Garten (Wandelgarten) begehend – und meditativ sitzend (Betrachtungsgarten). Im völligen Eintauchen in eine geschlossene Vorstellungswelt, in welcher die physische Realität des Gartens von der virtuellen eines Naturganzen nicht mehr getrennt sind, löst sich die Yin-Yang Polarität (jap. in-yo) zwischen Subjekt und Objekt auf. *C.G. Jung* nannte diesen Vorgang «Auflösung einer unbewussten Identität zwischen Subjekt und Objekt, wodurch sich das Selbst von allen möglichen Verstrickungen befreit.» Hier entsteht eine harmonische Konstellation zwischen Person, den zeitlichen und örtlichen Gegebenheiten. Dies ist übrigens ein Ansatz, der ähnlich bei einer seriösen Feng Shui-Arbeit angezielt wird.

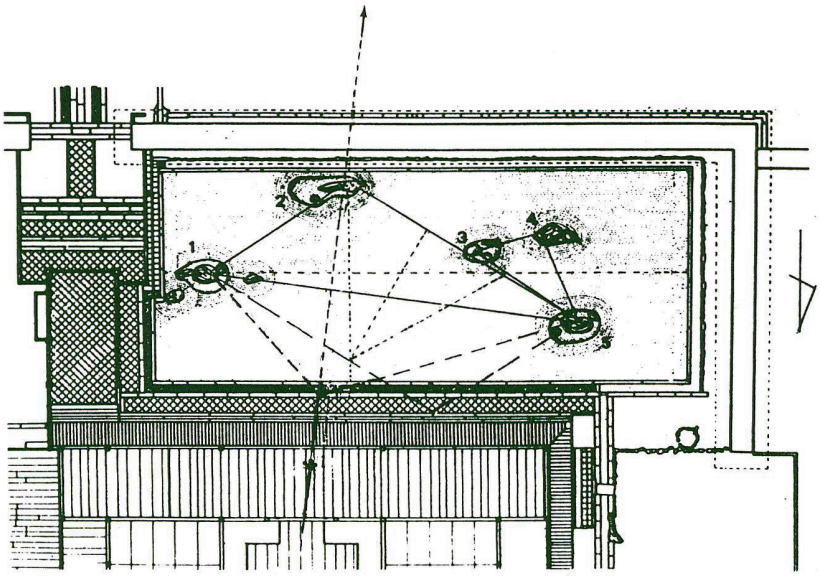
Einen harmonischen Zustand mit diesen Konstellationen erreichen zu wollen, heisst auch, nicht in die Prozesse des Geschehens eingreifen, nicht gegen den Fluss der Natur arbeiten und die Zeichen «von Himmel und Erde» richtig deuten. Der Gärtner-Mönch übereignet sein Werkzeug wie der Zen-Künstler sein Instrument und der Zen-Athlet seinen Bogen einem höheren Prinzip, seinem höheren Selbst. Dadurch wird Gärtner und Arbeit eine Einheit im Beschneiden von Kiefern, Azaleenbüschen, im Harken von Sandflächen, im Pflegen des Moosteppichs. Er stimmt sich so in diese Verrichtungen ein, dass sie sich so selbstverständlich vollziehen, wie sich die Wellen auf dem Wasser ausbreiten, die ästhetisch keine Fehler machen.

Dem Geist des Zen entsprechend, greift der Mensch bei der Umsetzung von Natur im Garten nicht beherrschend ein, aufgrund irgend einer «Kopfidee». Er wirkt vielmehr unterstützend bei der Herausarbeitung eines Gleichgewichts zwischen gegenpoligen Standortfaktoren aus Yin- und Yang-Sphären im Verständnis eines ganzheitlichen Geschehens.

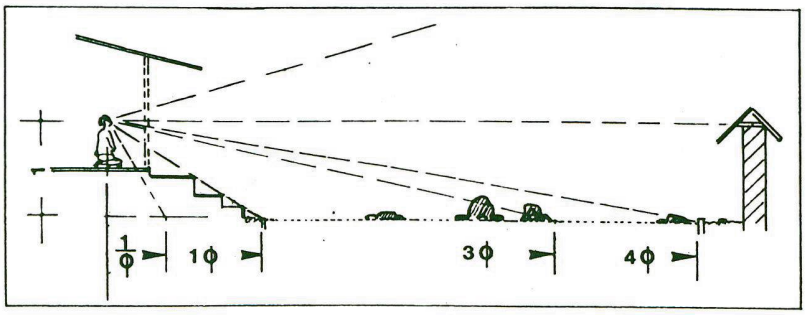
Die Suche nach dem richtigen Weg beginnt nicht mit der Demarkation des Pfades. Der Weg entsteht, indem man ihn betritt. In diesem Sinne können die klösterlichen Wandelgärten, die später entstehenden kleinen Shogun-Gärten und jene als Teil des Teehausbezirks verstanden werden. Sie erschliessen sich durch rituelles, achtsames Durchschreiten, wobei der Gehende auf ein Ziel hin vorbereitet wird. Die choreografische Grammatik bedient sich hier vieler kontrastierender Elemente, welche das Sensorium



Ansicht Ryoan-ji
Dieser Holzschnitt in der Bearbeitung von Gijin Okuyama (geb.1934) zeigt die Steingruppen 2-3-4 und 5 und deren Felsindividuen auf sehr realistische Weise.



Grundriss Ryoan-ji
Grundriss des Ryoan-ji Trockengartens entsprechend den Massaufnahmen von Mirei Shigemori (1896–1975) aus dem Jahre 1938. Die Steinanordnung im 7-5-3-Rhythmus des shichigosan ist hier besonders hervorgehoben. Die Gruppen 1(5 Steine) und 2 (2 Steine) stehen im Abstandsverhältnis 3 mit den Gruppen 2 und 5 (3 Steine) im Abstandsverhältnis 5 mit den Gruppen 5 und 1 im Abstandsverhältnis 7 in Verbindung. Ähnlich stehen die Steingruppen 5 mit 3 (3 Steine) und 4 (2 Steine) in dieser Beziehung zueinander.



Profilskizze Ryoan-ji
Die Blickwinkel aus der Sitzachse des meditierenden Mönch auf der Veranda zur Abthalle des Ryoan-ji Trocken-Landschaftsgartens erschliessen das Innen des Mikrokosmos und das Aussen des Makrokosmos. Die angegebenen Phiwerte entsprechen den Tangenslängen mit der Seite 1 in der Sitzachse in den Winkeln von 31,72°, 58,28°, 78,36° und 81,21°. Das Überschreiten der Blickebene erschliesst das Aussen.

der fünf Sinne ansprechen. Unvermittelt eingeschobene Haltepunkte dienen etwa der symbolischen Reinigung, der Selbstreflektion. Der Wegabschnitt vom inszenierten Haltepunkt bis zum nächsten ist Ausdruck einer Zeitreise (yang) und stellt in der Wahrnehmung des durchschrittenen Raumes (yin) eine dynamische Subjekt – Objekt-Beziehung her. Jeder Blickausschnitt, jede in Szene gesetzte Steinlaterne oder Felskomposition wird jedes Mal neu rezipiert. Im Begehen einer geländerlosen schmalen Steinbrücke oder eines Zick-Zack-Holzsteges ist Achtsamkeit gefordert.
Der Blick wird geschärft für das Hier und das Dort. Wo Grenzen überschritten werden, tauchen neue Aspekte auf – sei das nun über Trittsteine hinweg oder durch eine Torpassage hindurch. Ein plötzlich sich öffnender Fernblick in die jenseitige «geborgte Landschaft» wird Teil der Raum – Zeit-Erfahrung und erinnert, wie das Eine zum Ganzen gehört und nur der eigene Geist Grenzen überwinden kann.
So wenig sich aus den unzähligen Bildbänden über japanische Gärten ihr geistiger Hintergrund erschliessen lässt, so unzugänglich sind die berühmten kargen Zen-Meditationsgärten der Frühzeit für eine rasche Interpretation. Sie können sich jedem auf ganz persönliche Weise offenbaren.

Die Leere ist voll

Wenn der frühe klösterliche Wandel- und Teichgarten, wie etwa der sogenannte Moostempel von Saiho-ji mit einer der ältesten Felsgruppierungen im kare-sansui-Stil von 1339 unser ästhetisches Empfinden und unsere romantischen Gefühle anzusprechen vermag und Erstaunen hervorruft, so enthüllen die kargen, rechtwinklig abgeschlossenen Trocken-Landschaftsgärten der Muromachi-Periode vordergründig nichts Erbauliches. Ihre Geheimnisse liegen tiefer verschlüsselt. Der chinesischen Fünf-Elemente Theorie entsprechend sind Holz – Wasser – Metall – Feuer – Erde typologisch im Baustoff des zugehörigen Gebäudes, in der Andeutung von Wasser, der Erstarrtheit des Minerals, in der

gegen Süden zur Sonne orientierten Anlage wie letztlich in der Ockerfarbe der umfassenden Lehmmauer konfiguriert. Diese zur Meditation und kontemplativen Betrachtung gebauten «kare-sansui» Gärten etwa in den Tempelanlagen von Ginkaku-ji, Daisen-in mit den Untertempeln Ryogen-in, oder Ryoan-ji in Kyoto, der grösste von allen mit einer Sandfläche von 337 Quadratmetern, sie sind alle südorientiert, von überschaubarer Grösse und stehen in direktem Bezug zum Hauptgebäude der Mönchsgemeinschaft. Sie symbolisieren mit den Elementen Felsen in einer Sand- oder Moosfläche das Begriffspaar «san sui» für Berg und Wasser als Synonym für Landschaft. Als Emblem bipolarer Energiekonstellation bringen sie Raum und Zeit in einen sichtbaren Gleichklang. Dabei ist der Eindruck von Leere raffiniertes Kalkül, um das Nicht-Vorhandene zum Sprechen zu bringen. Durch anmutige Schlichtheit, Auslassung, Abstraktion und Asymmetrie entsteht eine Dynamisierung dieser Leerflächen zwischen dem ausgewogenen Balanceakt von Steinsetzungen, die wie absichtslos hingestreut scheinen. Diese Leere ist paradoxerweise Ausdruck grösster Dichte, welche Energie frei läst, um in den Steinsetzungen gebunden zu werden. In diesem offenendigen Spannungszustand bedingen sich Steinsetzungen und Leerräume in einem Gleichgewicht des Ungleichen. Die Steinsetzungen sind ein in der Form erstarrtes Raum – Zeit Symbol, während die in den Sand gezeichneten linearen Muster das zeitlose rhythmische Andauern natürlicher Kreisläufe ausdrücken.

Eine intellektuelle, auf geradem Weg erfolgende Annäherung an die dem Zen-Garten inneliegenden Botschaften führt leicht ins Abseits. Sie muss eher wie «von der Seite her» erfolgen, um zu erkennen, wie wichtig die Beziehungen der Steingruppen untereinander sind, hält *I. Schaarschmidt-Richter 1979* richtigerweise fest. Am Beispiel des heute bekanntesten «kare-sansui» Landschaftsgartens Ryoan-ji wissen wir nicht ob er konkret geplant oder eher intuitiv gestaltet worden ist. Der Komplex gehörte ursprünglich zur Villa des Militärfürsten Hosokawa Katsumoto (1430–73) und wurde in der Bumei-Ära (1469–86) in ein Zen-Kloster der Rinzai-Sekte umgewandelt. Das Abtgebäude wurde nach einem Brand während der Onin-Bürgerkriege 1488 wieder aufgebaut. In die Jahre danach wird der Bau des Trockengartens vermutet. Da dies in die Zeit des Shogun und Kunstförderers Ashikaga Yoshimasa (1436–1490) fällt und der Zen-Mönch Soami (gest. 1525) dem Shogun als Berater diente, scheint es nahe zu liegen, ihn als den Schöpfer des Gartens zu halten. Bemerkenswert ist, dass ein früher Abt Hannyabo Tessen schon 1477 eine Abhandlung über die Besonderheit und Philosophie von Zen-Gärten verfasst haben soll.

Am Endpunkt der Nord-Südachse durch den Gebäudekomplex der Abthalle liegt der Meditationspunkt des Abtes auf dem Verandavorplatz. Die Symmetrie des Gebäudes endet mit dem um einen Wert «a» verschobenen Trockengarten. Dieser Wert markiert am Versatzpunkt der Ostbegrenzung des Gartens mit der Setzung des ersten kleinen Felsen den Aufbau der Steingruppierungen. Ihre Geheimnisse sind auf

yuan

yuan (Druckzeichen)

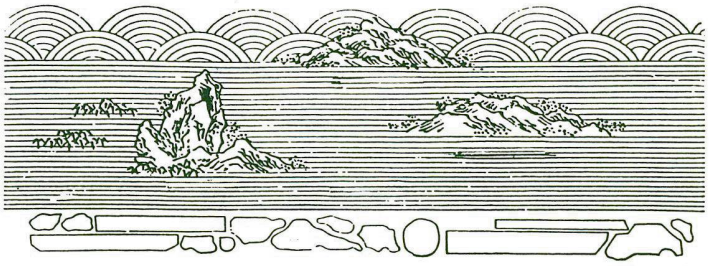
yu (Druckzeichen)

Das chinesische Schriftzeichen für Garten «yuan» setzt sich aus den Teilzeichen für Gebäude – Wasserfläche – Objekt (Fels, oder Baum) und demjenigen für Einfriedung zusammen. Als modernes Schriftzeichen steht es dem alten Druckzeichen sehr nahe, das einem Nachdruck einer Schrift von Mang-tse (371–288, bekannt als Mencius) «Tang Wang Kung» entnommen, die von J. Legge 1861 übersetzt und erläutert worden ist. Hier berichtet Mencius von skrupellosen Herrschern aus dem 2. Jahrtausend (v.Chr.), wie diese riesige Gärten und Parks zum Schaden der Bevölkerung errichtet haben. Das Druckzeichen «yuan» steht über jenem für Park «yu» in einem Auszug eines grösseren Textblockes.

verschiedenen Ebenen verschlüsselt und offenbaren sich vordergründig im System des «shichigosan», einer Anordnung in der Folge 7 (5+2) – 5 (3+2) – 3 (1+2). Ein Ansatz der Interpretation liegt in ihrer archetypischen Proportionalität, welche sich in einer Überlagerung von Symmetrie und Asymmetrie auszeichnet. Als aussergewöhnlich fällt hier auf, dass die Steingruppen 1 – 2 – 5 und 3 – 4 – 5 schiefwinklige Dreiecke mit den Seitenlängen 7 – 5 – 3 bilden.
Diese Gruppen formen dabei gleichschenklige Dreiecke über der Achse vom Verandapunkt zur Steingruppe 2. Die Steingruppen 1 und 3, mit dem zweitmächtigsten Stein der Anlage, werden vom Verandapunkt aus im Sichtwinkel von 30,71° (=1:φ, Tangensfunktion) eingebunden. Gleichzeitig stehen die Hauptsteine der Gruppen 1 – 2 zu 1 – 3 wie jene der Gruppen 3 – 4 zu 3 – 5 in einem Seitenverhältnis wie 1:1xφ. Die Steingruppen selbst stehen wiederum in ähnlichen Phi-Proportionen untereinander wie die Abstände bis zur seitlichen Begrenzung des Sandfeldes. Der Hauptstein der Gruppe 1 als der grösste aller, markiert die Mittellinie der Sandfläche, zu welcher die Hauptsteine von Gruppe 3 und 4 wie von Gruppe 5 und 2 ein Abstandsverhältnis wie 1 zu 1xφ einnehmen.
Haupt- und Nebensteine kommunizieren untereinander durch Grösse, Lage oder Orientierung des Kraftvektors, wobei die Leerflächen in einem feinabgestimmten Verhältnis zwischen Volumen und Flächen zwischen der Umfassungsmauer und dem angrenzenden Gebäude vermitteln. Nun erschliesst sich dieser Trocken-Landschaftsgarten weniger in der aufschlussreichen grundrisslichen Analyse, als vom eigentlichen Betrachtungspunkt aus auf dem Verandavorplatz.

So wie sich in der perspektivischen Verkürzung scheinbar neue harmonische Proportionen öffen, begibt sich der Betrachter im Meditationssitz in eine neue Erfahrungsebene.
In dieser Ebene verlässt er gewissermassen die Demarkation des eigenen Ichs durch die meditative Versenkung in der Betrachtung. Im klassischen Meditationssitz «zazen», sind die Augen gesenkt zur inneren Zuwendung, der Blickwinkel 1:φ=31°43'.
Verlassen der Begrenzung im Ich bedeutet Zuwendung zum Mikrokosmos «Garten», der Blickwinkel ist φ=58°17'.
Beginn des letzten Drittels der Steinsetzungen: Blickwinkel 3φ=78°21'.
Die Ganzheit des Mikrokosmos «Garten» wird im Blickwinkel von 4φ erfasst und entspricht dem trigonometrischen Wert für 81°13'.
Das Niveau der Augenhöhe wird durch die Umfassungsmauer begrenzt. Wird es überschritten, öffnet sich der Makrokosmos der «Aussenwelt».

«In der rhythmischen Akzentuierung und spannungsreichen Asymmetrie gleicht der Ryoan-ji Garten einem ins Dreidimensionale umgesetzten, mit Energiekernen der Natur realisierten und auf seine wesentlichen Elemente reduzierten Tuschebild. Er ist ein zeichenhaftes Paradox für das umfassende Weltganze und für die naturhaft-phänomenale Realität des Zen-Erleuchtungsziels schlechthin, eine Chiffre der absoluten Leere des Seins» (*H. Brinker* 1993).
Diese Reduktion auf schmucklose einfachste Mittel erleichtert die meditative Einstimmung auf die eigene vom «Ich» befreite dynamisierte innere Leere. In der Konzentration auf das Nicht-Begriffliche, auf das Nicht-Gegenwärtige, werden Grenzen geöffnet, welche das «Nicht-Ich», jenes eigene innere Wesenhafte, dem geistigen Prinzip einer höheren Naturgesetzlichkeit näher bringt.
Im Tuschebild eines Zen-Künstlers erlangt das abstrakte Symbol der Wirklichkeit seine höchste Bedeutung – aber nicht im dargestellten Objekt, sondern in der kraftvollen jedoch form-, farb- und eigenschaftslosen Leere «ku». Zen bedeutet Wesentliches im Nicht-Dargestellten, in der «Nichtheit» des leeren Gartens «ku-tei» zum Ausdruck zu bringen. In der chinesisch-taoistischen Kosmologie ist das Absolute Nichts «wu» der Anfang alles Geschehens. Dem entspricht das japanische «mu». Shinichi Hisamatsu, ein bedeutender Zen-Philosoph der Gegenwart drückt in den sieben «mu» den Kern des Zen aus, der sich in der wahren Leere «shin ku» manifestiert. Es scheint einleuchtend, dass das japanische Schriftzeichen für Himmel mit dem für «wahre Leere» identisch ist.



Stilisierter «kare sansui»
Der Holzschnitt eines Trocken-Landschaftsgarten aus dem frühen 19. Jahrhundert verbindet auf typische Weise Ansicht und Grundriss, um das Element Wasser mit Kranich- und Schildkröteninseln zu symbolisieren. Der vordere Schrittplattenabschluss zeigt eine feinfühlige Anwendung von Phi-Proportionen: Links ist der obere Streifen von zwei unterschiedlich langen Granitplatten genau um seinen Wert 1:φ verschoben. Rechts ist der obere, halb so breite Granitstreifen wie der untere, um den halben 1:φ-Wert des unteren verschoben.

- Muho: frei von der Formbindung; offene Balance in der Asymmetrie; Pflege des in-yo Prinzips; das Fehlende ist so wichtig wie das Vorhandene
- Musatsu: Nicht alles darstellen, Komplexität auf einfachsten Nenner bringen; Reduktion auf das Wesentliche
- Mushin: Im Ausdruck nicht übertreiben; Kargheit in den Andeutungen; Pflege schmuckloser Erhabenheit
- Mutei: Unergründliches nicht auf den Boden zerren; das Wesen wahrer Natur in eleganter Zurückhaltung offenbaren
- Muge: Nicht an der Form haften bleiben, aber schwebende Losgelöstheit suchen; in der Schönheit des leeren Raumes das Unvollständige veranschaulichen
- Mudo: Nicht nach dem Effekt streben; den Weg ohne Ziel beschreiten, aber die unerreichbare Vollendung suchen; mit der Ruhe den Lärm ausschliessen; in der Stille Bewegung verursachen
- Mu'i: Ohne Rang; Das eigene «Ich» zurückstellen; die Dinge sprechen lassen

Hier klingt an, was mit den bekannten Begriffen der Zen-Kunst «wabi» und «sabi» gemeint ist. Atmosphärisch entspricht «wabi» dem gedämpften Gefühl, heiterer, stiller Lebensfreude. Als Qualitätsmerkmal weist der Begriff auf verborgene, natürliche, eher ernste Schönheit eines Objektes mit klarer Funktionalität. «sabi» hingegen ist eine Referenz an das Alter, an die Schönheit der Alterspatina eines handwerklich schnörkellosen Objektes, das durch perfekte Machart und schlichte Eleganz besticht. Es wird im Umfeld von gedämpftem Licht, ohne lauten Geräusche und Farben etwa während einer Teezeremonie bewundert.
Nur Orte, die nicht vollständig determiniert sind, die ihre «offenen Stellen» haben, lassen ein Ahnungsvolles, Wahrhaftiges, das sich hinter dem «Sein» erschliessen lässt, durchsickern. Diese offenen Stellen, wie die Leere, richten sich gegen das verordnete Sehen und öffnen die Tore für das zu Erforschende. «Zwangsläufig erscheint der Ort nicht als Form – Materie – Komposit, sondern als prozessuale Kristallisation sich verschlingender und verzweigender Bewegungen» (*M. Ott* 2002). Die klassische Gartenkunst des Zen erinnert uns, einen Ort erst verstehen zu lernen, bevor wir ihn gestalten oder verändern. Die Natur eines Ortes muss aus dem Zusammenwirken ihrer Energiefelder verstanden werden, wie *R. Sheldrake* 1990 bemerkt. Im *genius loci,* der identitätsstiftenden Natur eines Ortes las der Zen-Künstler ab, ob sich dessen Geister auch wohl fühlen. Er hatte ein holistisches Verständnis und verstand sich als integralen Bestandteil der Natur innerhalb kosmisch-terrestrischer Energiefelder. Die östlichen Gartentraditionen Chinas und Japans mit ihrer Harmonielehre könnten für die westliche Gartenkultur neue Impulse vermitteln, um weg vom Klischee der Dekorations- und Gestaltungsmittel, in einen frischen Dialog um die Belange von Natur treten zu können.

Im Text erwähnte Literatur:

- H. Brinker u.a., *ZEN, Meister der Meditation in Bildern und Schriften.* Museum Rietberg, Zürich 1993.
- Ji Cheng, *The Craft of Gardens (Yuan ye von 1634)* in Übersetzung von A. Hardie, Yale, USA 1988.
- J. Conder, *Landscape Gardening in Japan.* 1893[1], 1912[2] Tokyo, London 1964[3], Dover, Public. Inc. New York 2002.
- J. von Falke, *Der Garten, Seine Kunst und Kunstgeschichte.* Berlin, Stuttgart, 1884.
- C.G. Jung, Vorwort u. Kommentar, in: R. Wilhelm, *The Secret of the Golden Flower.* Arkana, UK 1984.
- K. Kitamura, *Japan Heute.* Mondo, Lausanne 1983.

- M. Ott, Essay in: *Basler Zeitung*, Nr. 12 vom 23.3.2002.
- I. Schaarschmidt-Richter, *Der Japanische Garten, Ein Kunststück.* Office du Livre, Fribourg 1979[1].
- R. Sheldrake, *The Rebirth of Nature.* Century, UK 1990[1].
- D.T. Suzuki, *Zen und die Kultur Japans.* rororo 1958[1].

Verwendete und weiterführende Literatur:

China:

- M. Beuchert, *Die Gärten Chinas.* Diederichs, München 1988.
- Ch. Wah Nan, *The Art of Chinese Gardens.* University Press Hongkong, 1982.
- J. Cho Wang, *The Chinese Garden: Images of Asia.* Oxford University Press, New York 1998.
- D.L. Hall u.a., *The Cosmological Setting of Chinese Gardens,* in: *Studies in History of Gardens + Designed Landscapes.* Vol. 18. No.3, USA 1998.

Japan:

- H. Dumoulin, *Der Erleuchtungsweg des ZEN im Buddhismus.* Fischer 1987.
- K. Fukuda, *Japanese Stone Gardens.* Tuttle, Vermont 1970.
- J. Harada, *Gardens of Japan.* The Studio, London 1928.
- Z. Hrdlička u.a., *Japanische Gartenkunst.* Dausien, Aventium Prag, 1981[1].
- M. Ishizawa u.a., *Pageant of Japanese Art, Architecture + Gardens.* Toto Shuppan, Tokyo 1952.
- G. Nitschke, *Japanische Gärten.* Taschen, Köln 1993.
- H. Ohashi, *Japanese Coutyard Gardens.* Tokyo 1988.
- St. Coe, Ikebana, *A Practical + Philosophical Guide to Japanese Flower Arrangement.*Century, UK 1984.
- M. Shiko Shoin, Hg., *Gardens of Japan.* Kinzo Honda 1962.
- ders., *ZEN Gardens.* Kinzo Honda 1990.
- D.A. Slawson, *Secret Teaching in the Art of Japanese Gardens.* Kodansha Int. USA 1987[1], 1991[2] (Pb.).
- Teiji Itoh, *Space and Illusion in the Japanese Gardens.* Weatherhill, NY 1973[1].
- ders., *Gardens of Japan, Splendid Misinterpretations.* Kodansha, Tokyo-NY-London, 1984[1], 1998[2].

Abbildungsnachweis:

Alle Fotos: A. Fredenhagen;
Ausnahme: Bild Giverny/Monet: J. Wiede
Alle Skizzen: J. Wiede
Abb. «Ansicht Ryoan-ji»: Vorlage aus Privatbesitz

Résumé

Zen est un mot très utilisé de nos jours pour caractériser à la fois une philosophie de la vie et une forme d'esthétique et d'expression minimaliste. Dans ce texte, l'auteur se penche sur la relation de la philosophie zen à l'art des jardins japonais et montre comment celle-ci évolue, de son origine dans le culte et la culture chinois, à son épanouissement dans le climat socio-culturel spécifique du Japon du XIe au XVe siècle. L'interprétation sino-japonaise de la nature, qui s'appuie sur la pensée taoiste, se distingue de celle qui domine l'art des jardins occidentaux. C'est plus de 600 ans après le Japon que l'Occident donne à ses jardins une forme proche de la nature.
Les principes esthétiques à la base de tous les domaines de la création artistique japonaise de cette période, comme l'harmonisation des contraires bipolaires, les proportions esthétiques ou la réduction d'une unité figurative espace-temps, sont abordés dans ce texte.