

Über Yü-chiens Landschaftsbild
"In die ferne Bucht kommen Segelboote
zurück"

Tsujimura, Kôichi

Veröffentlicht in:
Abhandlungen der Braunschweigischen
Wissenschaftlichen Gesellschaft Band 36, 1984,
S.135-152



Verlag Erich Goltze KG, Göttingen

Über Yü-chiens Landschaftsbild „In die ferne Bucht kommen Segelboote zurück“

Von **Kôichi Tsujimura** (Kyoto/Japan)

(Eingegangen am 24. 9. 1984)

Vorwort

Die Frage stellt sich: Wie zwingen wohl anerkannte Kunstwerke zu einer Neuorientierung des Denkens? Um diese reizvolle Frage auf meine Weise beantworten zu können, möchte ich hier, wenn ich auch kein Fachmann für Ästhetik oder Kunstgeschichte bin, Yü-chiens Landschaftsbild „In die ferne Bucht kommen Segelboote zurück“ behandeln. Der alt-chinesische Maler Yü-chien lebte in der Sung-Zeit in der Mitte des dreizehnten Jahrhunderts. Das Bild ist – wie andere Werke der alt-chinesischen Malerei – kein Landschaftsbild im strengen Sinne, sondern ein Bild der Gattung „Berg/Fluß“. Aber wir nennen es hier der Einfachheit halber „Landschaftsbild“.

Der erste Teil dieses Versuchs ist ein historischer Bericht. Im zweiten Teil unterscheiden wir vier charakteristische Züge in Yü-chiens Landschaftsbildern. Im dritten Teil versuchen wir, eine Antwort auf die Frage zu geben, wie uns sein Landschaftsbild „In die ferne Bucht kommen Segelboote zurück“ zu einer Neuorientierung des Denkens veranlassen oder zumindest dazu anregen kann.

I.

(1) Zur Frage der Zuordnung der Bilder

Wie der Lebenslauf der damaligen chinesischen Maler allgemein meist fast unbekannt ist, so bleibt auch der Yü-chiens im Dunkel. Nicht nur das. Es lebten vier Maler, die sich Yü-chien nannten: nämlich Meng-Yü-chien, Bin-Yü-chien, Yü-chien-niak-fen und Ying-Yü-chien. Unter diesen vier mit Namen Yü-chien kommt nur einer der beiden letzteren als Urheber unseres Bildes in Betracht, wenigstens nach der Ansicht der meisten japanischen Kunsthistoriker. Yü-chien-niak-fen war ein Mönch des Tendai-Buddhismus, und Ying-Yü-chien ein Zen-Mönch. Ein heutiger japanischer Kunsthistoriker, Kei Kawakami¹⁾, behauptet, Yü-chien-niak-fen habe mit großer Wahrscheinlichkeit das Bild gemalt, während ein anderer Kunsthistoriker, Kei Suzuki²⁾, es mit ebenso großer Bestimmtheit Ying-Yü-chien zuschreibt.

Hauptargument für Kawakami ist, daß in dem alt-japanischen Buch von Soami „Kun-daïkan-sayu-choki“, d. h. ungefähr „Gutachtliche Aufzeichnungen eines Dieners über die Kunstwerke, die Ashikaga Shogun besitzt und gesehen hat“, Yü-chien-niak-fen zur Gruppe der „Ausgezeichnetsten der Ausgezeichneten“ gezählt wird, Ying-Yü-chien aber nur zu den „Mittelmäßigen“. Also läßt sich die Behauptung

Kawakamis durch die überlieferte Hochschätzung der Qualität gerade dieses Bildes stützen. Dagegen spricht Suzuki, der nicht nur das Bild, sondern auch das dazugehörige „Lobgedicht“ als erstrangige Kunstwerke ihrer Zeit schätzt, das Bild „einem Zen-Mönch“ zu, „der gut malen wie auch dichten könne“, nämlich dem „hervorragenden Dichter“³⁾ Ying-Yü-chien.

Ob der Maler nun ein Tendai-Mönch oder ein Zen-Mönch war, ist für mich Laien von sekundärer Bedeutung. Ich bin nicht befugt, zu dieser Frage Stellung zu nehmen. Wenn ich trotzdem meine Ansicht äußern darf: Ich vermute, daß der Maler mit großer Wahrscheinlichkeit im Zen geübt war. Der Grund meiner Vermutung liegt in dem ersten Vers des Lobgedichtes zum Bild „In die ferne Bucht kommen Segelboote zurück“: „Grenzenloses Land kommt in die Haarspitze des Pinsels herein“. Dieser Vers klingt mir zen-buddhistisch. Ein ähnliches Wort lautet: „Ein grenzenloses Land, auf dem ich und andere Menschen nicht um eine Haarspitze voneinander getrennt sind. Zehn (d. h. unendliche) Weltalter, früher und jetzt, sind nie von diesem einen Augenblick entfernt“. Dieses Wort hat, zwar nicht ausschließlich zen-buddhistischen Charakter, ist aber ein Lieblingswort der Zen-Buddhisten. Der erste Vers des Lobgedichtes und der eben angeführte Spruch sagen im Grunde dasselbe, wobei das erste Wort als eine Variation des letzteren angesehen werden kann. Ferner heißt der erste Vers jenes Gedichtes, das gleichsam dem bekannten Zen-Buch „Bi-Yän-Lu“ als Vorwort dient: „Der grenzenlose Wind und der Mond sind das Auge im Auge“. Auch dieses Wort sagt dasselbe wie der erste Vers: „Grenzenloses Land kommt in die Haarspitze des Pinsels herein“. Dieser erste Vers des Lobgedichtes, der für eine Variation eines der damaligen Lieblingsworte des Zen-Buddhismus gehalten werden kann, bezeugt meines Erachtens, daß dieses Bild mit großer Wahrscheinlichkeit von einem Mönch der Zen-Richtung gemalt worden ist. Jedenfalls schätzte mein Zen-Lehrer, Professor Dr. H. S. Hisamatsu⁴⁾ (1889–1980), Bilder von Yü-chien, ferner von Liang-K-ai, Mu-chi und Yin-t'ô-lo als höchsten Gipfel der Zen-Malerei.

(2) Zum Charakter des Zen-Buddhismus in der Zeit der Sung-Dynastie

Die Hochblüte des chinesischen Zen-Buddhismus fällt in die Zeit der Tang-Dynastie und der daran anschließenden Fünf-Dynastien (Epoche etwa 650–950). Diese Zeit war reich an klassischen Zen-Meistern. Darauf folgte in der Sung-Zeit für den chinesischen Zen-Buddhismus eine Periode der Selbstreflexion. Das Zen verzweigte sich in das „Kanna-Zen“, welches das „große Erwachen“ der alten Meister zum Muster nahm und dieses selbst anstrebte, und in das „Mokusho-Zen“, das sich ausschließlich auf das „Nur-Sitzen“ konzentrierte. Aber beide Richtungen schätzen die Dichtung als den sprachlichen Ausdruck des Erwachens. Die Tendenz, das Erwachen auf diese Weise auszudrücken, hat damals nicht nur auf die Dichtung, sondern auch auf die Kalligraphie, die Malerei, ja auf die Kunst und Kultur überhaupt einen großen Einfluß ausgeübt. Dies scheint mir ein charakteristischer Unterschied zwischen dem Zen-Buddhismus der Sung-Zeit und dem der Tang-Zeit zu sein.



Yü-chien, „Herbstmond über dem Dontiang-See“



Mu-chi, „Abendglocke eines Tempels im Nebel“



Mu-chi, „Herabfliegen der Wildgänse auf die flache Sandwüste“

Vor diesem Hintergrund müssen wir die Gemälde von Liang-K'ai, Mu-chi und Yü-chien sehen. In der Sung- und Yuan-Zeit kamen recht viele chinesische Zen-Meister nach Japan und führten japanische Zen-Mönche nach China. Auf diesem Weg, der dem bis zur Ming-Zeit bestehenden Handelsweg entsprach, gelangten Zen-Bücher und -Bilder, auch Bilder Yü-chiens, nach Japan.



Yü-chien, „Lu-shan“



Yü-chien, „Lu-shan“ (Teil)



Mu-chi, „In die ferne Bucht kommen Segelboote zurück“



Yü-chien, „In die ferne Bucht kommen Segelboote zurück“



Yü-chien, „Heller Dunst über dem Bergdorf“



Mu-chi, „Abendschein auf dem Fischerdorf“

(3) Zu den heute in Japan vorhandenen Bildern Yü-chiens

Während Mu-chi, der gewöhnlich in Japan ebenso hochgeschätzt wird wie Yü-chien und, mit Begriffen der neuzeitlichen europäischen Malerei vereinfachend gesagt, Porträts, Stilleben, Landschaften und andere Sachen (wie Blumen, Vögel und andere Tiere) gemalt hat und von denen ziemlich vieles noch heute in Japan vorhanden ist, gibt es hier zur Zeit nur vier Landschaftsbilder von Yü-chien. Eines davon heißt: „Lu-shan“. Es wurde schon vor langer Zeit in drei Teile geschnitten, um sie in Wohnräumen aufzuhängen. Die anderen drei Bilder von Yü-chien sind betitelt: „In die ferne Bucht kommen Segelboote zurück“, „Heller Dunst über dem Bergdorf“ und „Herbstmond über dem Dong-tiang-See“.

(4) Zu den Lobgedichten Yü-chiens

Während zu den Bildern von Mu-chi keine Lobgedichte vom Maler selbst geschrieben worden sind, ist jedem unserer vier Landschaftsbilder ein eigenes Lobgedicht beigefügt, das Yü-chien höchstwahrscheinlich selbst verfaßt hat. Das Lobgedicht zum Bild „Lu-shan“ lautet ungefähr so: „Von welcher Großmut zeugt das Lachen des großen Priesters Hui-yuan und seiner beiden Freunde, als sie, beim Abschiednehmen plaudernd, unversehens das ‚Tiger-Tal‘ des Lu-shan betraten! / Was sich hier vor tausend Jahren abgespielt hat, kommt in das Bild herein. / Wenn wir aber zurückblicken, sehen wir keinen Ort, wo die Weisen der ‚Weiß-Lotus-Gemeinschaft‘ Hui-yuans zu suchen wären. / Der Duft des Gipfels ‚Xiang-lu-feng‘ kalt, einsam Fluß und Wolken. / Yü-chien“.

Das Lobgedicht zum Bild „Heller Dunst über dem Bergdorf“ lautet: „Regen zieht den Fuß der geballten Wolken mit sich und hüllt die lange Sandfläche ein. / Der fast unsichtbare Nachglanz des Regenbogens fällt mit dem Abendrot der Wolken zusammen. / Sehr schön die Seite gegenüber der Weidenallee bei der Dorfbrücke. / Wanderer gehen auf eine flatternde Fahne zu: In der Weinkneipe möchten sie, die das Heimweh plagt, Trost finden“⁽⁵⁾.

Das Lobgedicht zum Bild „Herbstmond über dem Dong-tiang-See“ sagt: „See, glatt überall, Mondschein auf dem Gebirge. / Die Berginsel, Jung-shan sieht aus wie

der Haarknoten eines schönen Mädchens im Spiegel. / Vom Turmhaus ‚Yue-yan-lou‘ hört man sich langhinziehende Töne einer Flöte. / Sie spielt das Stück ‚Mühsal des Lebensganges‘, jammernd wie beim Besteigen eines schroffen Berges“⁶⁾.

Und hier das Lobgedicht zum Bild „In die ferne Bucht kommen Segelboote zurück“: „Grenzenloses Land kommt in die Haarspitze des Pinsels herein. / Segel sind in den herbstlichen Fluß gefallen und verborgen im abendlichen Dunst. / Der letzte Abendschein ist noch nicht erloschen, doch beginnen schon die Lampen der Fischer zu flimmern. / Zwei Greise in einem Boot sprechen gelassen vom Land ‚Jiang-nan‘“⁷⁾. Solche Lobgedichte waren auch den Bildern Yü-chiens beigefügt, die heute als verloren gelten⁸⁾. Die innige Einheit von Malen und Dichten bei Yü-chien scheint einem chinesischen Spruch aus der frühen Sung-Zeit zu entsprechen: „Das Gedicht ist ein formloses Gemälde und das Gemälde ein geformtes Gedicht“.

(5) Zu den „Acht schönen Ansichten von Hsiao-Hsing“

Das Bild vom Berg „Lu-shan“ ausgenommen, gehören die Bilder „Heller Dunst über dem Bergdorf“, „Herbstmond über dem Dong-tiang-See“ und „In die ferne Bucht kommen Segelboote zurück“ in die traditionell festgelegte Reihe der „Acht schönen Ansichten von Hsiao-Hsing“. Sie zeigen Ansichten der Gegend „Jiang-nan“, die im Süden des Stroms „Yang-tsi-jiang“ liegt, genau gesagt: der Gegend westlich vom „Dong-tiang-See“, dort, wo der Fluß „Hsiao-shui“ und der „Hsing-schui“ in diesen einmünden.

Außer den drei schon genannten haben die „Acht Ansichten von Hsiao-Hsing“ die Namen: „Abendschnee auf dem Land, wo Fluß und Himmel ineinander übergehen“, „Nachtregen über Hsiao-Hsing“, „Abendglocke eines Tempels im Nebel“, „Herabfliegen der Wildgänse auf die flache Sandwüste“ und „Abendschein auf dem Fischerdorf“. Die „Acht Ansichten von Hsiao-Hsing“ wurden seit Beginn der Sung-Zeit, d. h. seit dem elften Jahrhundert, von zahlreichen – auch japanischen – Malern bevorzugt dargestellt.

(6) Zur Überlieferungsgeschichte

Die „Acht Ansichten von Hsiao-Hsing“ von Yü-chien und Mu-chi, die nach Japan gebracht wurden, waren ursprünglich Bildrollen, und zwar im „großen Format“ oder im „kleinen Format“. Sie wurden in je acht zerlegt, um sie als Wandschmuck im Zimmer verwenden zu können. Die heute in Japan vorhandenen Bilder von Mu-chi, nämlich „Abendschein auf dem Fischerdorf“, „Herabfliegen der Wildgänse auf die flache Sandwüste“, „In die ferne Bucht kommen Segelboote zurück“ und „Abendglocke eines Tempels im Nebel“ stammen von einer Bildrolle des großen Formats, während sein Bild „Abendschnee auf dem Land, wo Fluß und Himmel ineinander übergehen“ zu einer kleinformatigen Rolle gehörte. Die genannten drei Bilder von Yü-chien wurden auch von einer Bildrolle des kleinen Formats abgeschnitten. Yü-chiens große Bildrollen sind leider verloren gegangen⁹⁾.

Was die Überlieferung des Bildes „In die ferne Bucht kommen Segelboote zurück“ anbelangt, so können folgende Angaben gemacht werden: Das Bild war zuerst im Besitz des Shoguns (d.h. des höchsten Machthabers) Yoshimasa Ashikaga (1435–1490). Dann ging es in den Besitz Sôchôs (1448–1532) über, eines Meisters der japanischen „Kettendichtung“, und weiter in den des Zen-Priesters Sessai. Von ihm hat es der Daimyo (Fürst) Yoshimoto Imagawa (1519–1560) bekommen. Spätere Besitzer waren die Fürstenfamilie Hojo, der Taikô (der Großfürst, d.h. hier der höchste politische Machthaber) Hideyoshi Toyotomi (1536–1598) und der Shôgun Ieyasu Tokugawa (1542–1616). Seitdem ist das Bild im Besitz der Familie Tokugawa in Nagoya¹⁰).

II.

Gewiß kann man in Bildern von Dürer¹¹) und Altdorfer¹²) die Vorläufer einer selbständigen Landschaftsmalerei in Europa sehen. Als eigene Gattung gibt es sie aber erst in der holländischen Malerei des siebzehnten Jahrhunderts. Jan von Goyen (1596–1656), Salomon van Ruysdael (1601–1670) und Rembrandt sind ihre wichtigsten Repräsentanten. Rembrandts „Gewitterlandschaft“ können wir hier aber außer Acht lassen, da dieses Werk – anders als Bilder Yü-chiens – kein Flußlandschaftsbild ist; es ist auch allzu verschieden, als daß es sich mit einem solchen vergleichen ließe.

Sowohl Goyens Landschaftsbilder „Flußlandschaft mit Fischerbooten vor einem Dorf“ (1633) und „Flußlandschaft mit einer Windmühle“ (1632) als auch Ruysdaels Bilder „Flußlandschaft mit Fischern“ (1643) und „Flußlandschaft mit Fähre und einem Kirchdorf hinter Eichenbäumen, in der Ferne ein Fischerhafen“ (ca. 1650) zeigen die Landschaft *realistisch* in einer eindeutig bestimmten *Perspektive*, die von dem *außerhalb des Bildes* stehenden Maler ausgeht. Die perspektivische Sehweise ist von der Renaissance bis ins neunzehnte Jahrhundert typisch gewesen für die europäische Landschaftsmalerei. Yü-chiens Landschaftsbilder, die in Japan als klassische Kunstwerke gelten, unterscheiden sich deutlich von den genannten europäischen, und zwar vor allem in vier Hinsichten.

(1) Die Circumspektive

Die genannten holländischen Flußlandschaftsbilder stellen Ähnliches dar wie Yü-chiens Bild „In die ferne Bucht kommen Segelboote zurück“. Aber bei ihm ist keine eindeutige Perspektive feststellbar. D.h. beim ersten Anblick mag es so aussehen, als ob der Maler auch hier außerhalb des Bildes stünde und von dieser Stelle aus perspektivisch malte. Aber wenn man es genau betrachtet, wird der Blick auf etwas Merkwürdiges in der Nähe der Bildmitte gelenkt: Auf „zwei Greise in einem Boot“ in dem Bild „In die ferne Bucht kommen Segelboote zurück“; und „Berginsel Yun-shan“ im Bild „Herbstmond über dem Dong-tiang-See“. Die Landschaftsbilder Yü-chiens enthalten eine Einheit mannigfaltiger Sichten, die vom Zentrum ausgehen und nicht nur nach vorn verlaufen, sondern sich nach allen Seiten hin öffnen. Solche Sichten, die sich

in alle Richtungen erstrecken, lassen sich nicht als „Perspektive“ („Durchblick“), sondern sachgemäß eher als *Circumspektive* („Umblick“) kennzeichnen.

Daß Yü-chien seine Bilder der Reihe „Acht Ansichten von Hsiao-Hsing“ nicht perspektivisch, sondern „circumspektivisch“ malen wollte, ist aus dem ersten Vers des Lobgedichtes zu ersehen: „Grenzenloses Land kommt in die Haarspitze des Pinsels herein“. Also: Er malt die Landschaft so, daß das „grenzenlose Land“ auf ihn zukommt, in die „Haarspitze seines Pinsels“ eingeht. Er steht also nicht außerhalb „des grenzenlosen Landes“, sondern *befindet sich gleichsam in dessen Mitte*. Im Bild „In die ferne Bucht kommen Segelboote zurück“ scheint sich der Maler mit den „Beiden Greisen in einem Boot“ zu identifizieren. Von dieser Mitte her und auf diese Mitte zu malt er die Landschaft *circumspektivisch*. Das Gleiche gilt von seinen Bildern „Heller Dunst über dem Bergdorf“ und „Herbstmond über dem Dong-tiang-See“.

Daß sich der Maler mit auf dem Gemälde dargestellten Menschen oder Dingen identifiziert, wird durch ein Zen-Wort bestätigt, das Yü-chien kennen mußte: „Nachdem ich die Landschaft Hsiao-Hsing erschöpfend betrachtet habe, komme ich mit dem Boot in das gemalte Bild hinein“¹³). Solange wir das Land Hsiao-Hsing“ bloß ansehen, bleibt es noch außerhalb des Sehenden. Wenn er es aber „erschöpfend“ sieht, wandelt sich das Sehen in Malen, kommt der Malende selbst in das gemalte Bild hinein. Diese „Ansicht von Hsiao-Hsing“ in Wahrheit malen heißt: in die Ansicht hineinkommen und sie *von innen her* malen, was gar nicht perspektivisch möglich ist, sondern nur circumspektivisch.

(2) Das Allernotwendigste

Yü-chiens Art und Weise, das „grenzenlose Land“ zu malen, besteht darin, daß er immer nur *das notwendige Minimum* malt. Diese Stileigentümlichkeit kommt in allen seinen Bildern zum Vorschein. Sein Stil ist weit knapper, zügiger und sparsamer als derjenige holländischer Landschaftsmalerei im siebzehnten Jahrhundert. Yü-chiens Kunst ist noch einfacher und herber als die Mu-chis. Während dieser in seinem Bild des Typs „In die ferne Bucht kommen Segelboote zurück“ das Gebirge, die Bäume am Fluß und zwei Segelboote recht konkret wiedergibt, hat Yü-chien dieselbe Landschaft so gemalt, daß das Gebirge im Dunst liegt, die Bäume nur durch tiefschwarze Tusch-Spritzer angedeutet werden und die Segel eingezogen sind. Statt der zwei Segel im Bild von Mu-chi sehen wir bei Yü-chien zwei Alte im Boot. Seine knappe und abrupte Malweise hat wohl mit dem Wissen zu tun, daß er, malte er viele endliche Dinge, das Grenzenlose verdecken müßte. Die Beschränkung auf das Allernotwendigste ist es gerade, was das „grenzenlose Land“ erscheinen läßt. Es ist bekannt, daß die offene Leere bzw. das Freilassen von großer Bedeutung für die chinesische wie auch japanische Landschaftsmalerei ist. Mit der offenen Leere allein kann man aber nicht das „grenzenlose Land“ erscheinen lassen. Deshalb muß dieses ineins mit dem Allernotwendigsten gemalt werden. In dieser Hinsicht ist Yü-chien einer der radikalsten Vertreter der ostasiatischen Landschaftsmalerei.

Sein Verfahren, das Allernotwendigste für das grenzenlose Land zu setzen, besteht darin, daß er das *spannungsvolle „Zwischen“ des Nichtmalens und des Malens auf einmal ausführt*. Ein solches Verfahren, das nicht minutiös sein will, muß das Bild gleichsam ganz spontan und in einem Zug ausführen. Es ist dann dennoch kein bloßer Entwurf, sondern ein vollendetes Werk. Liang K-ai, der etwas früher als Yü-chien, in der ersten Hälfte des dreizehnten Jahrhunderts für einige Jahre als Hofmaler tätig war, gelang beides: die minutiöse wie die knappe Darstellung. Sein Bild „Schneelandschaft“ unterscheidet sich wegen seiner auffallenden Detailliertheit sehr von Yü-chiens Arbeiten.

Für Yü-chiens Kunst, das spannungsvolle „Zwischen“ des Nichtmalens und des Malens rasch auszuführen und es zum Bild werden zu lassen, ist ferner *ein extremer Kontrast von dünn und dick aufgetragener Tusche* bezeichnend. Er hat nichts mit der Perspektive zu tun, nach der etwa ferne Berge dünn und nahe Bäume dick getuscht würden, sondern er zeigt ein Hell-Dunkel, das dem Hellen und Dunklen des „Zwischen“ von Nichtmalen und Malen entspricht.

Yü-chiens Landschaftsbilder, die nur das Allernotwendigste malen, haben *eine gewisse Abstraktheit*. Es ist eine Art Abstraktheit, in der alles bloß Menschliche und jegliches Weltliche derart negiert wird, daß es sich durch die vollbrachte Negation hindurch zum jeweiligen Ausdruck des Grenzenlosen wandelt. Wegen ihrer „Abstraktheit“ sind Yü-chiens Landschaftsbilder, insbesondere sein Bild „In die ferne Bucht kommen Segelboote zurück“ in Japan für Kunstwerke gehalten worden, deren Grundzug in der „Kälte“¹⁴ besteht. Diese „Kälte“, die gleichsam eine der für die mittelalterliche Kunst Japans bezeichnenden ästhetischen Kategorien ist, negiert die bloß menschliche Wärme und drückt kalte Reinheit und Einsamkeit aus, jene „schneidende Kälte“, durch die man bei uns Quellwasser kennzeichnet. Die „Kälte“ sowie das „Dürre“ ist eine Art von Schönheit, die erst zum Vorschein kommt, wenn alles Konkrete, das Menschliche eingeschlossen, einmal durch und durch negiert worden ist. Yü-chiens Landschaftsbilder sind in diesem Sinne „kalte“ Bilder.

(3) Einklang von Malen und Dichten

Das dritte Charakteristikum von Yü-chiens Bildern der Reihe „Die Acht Ansichten von Hsiao-Hsing“ ist der Einklang von Malen und Dichten. Im Unterschied zu Mu-chi fügt Yü-chien je ein Lobgedicht zu jeder seiner acht „Ansichten“ bei. Obwohl fünf davon verloren gegangen sind, sind glücklicherweise deren fünf dazugehörige Lobgedichte erhalten.

Wir versuchen nun, das Bild „In die ferne Bucht kommen Segelboote zurück“ am Leitfaden seines Lobgedichtes zu erläutern. Hören wir es noch einmal: „Grenzenloses Land kommt in die Haarspitze des Pinsels herein. / Segel sind in den herbstlichen Fluß gefallen und verborgen im abendlichen Dunst. / Der letzte Abendschein ist noch nicht erloschen, doch beginnen schon die Lampen der Fischer zu flimmern. / Zwei Greise in einem Boot sprechen gelassen vom Land ‚Jiang-nan‘.“

Wir wissen nicht, ob das Bild oder das Gedicht zuerst entstanden ist. Jedoch entspricht das Bild so genau dem Gedicht, daß die Entsprechung selbst zum Ausdruck bringt, was jedes für sich allein nicht sehen lassen könnte.

Der erste Vers: „Grenzenloses Land kommt in die Haarspitze herein“ nennt *den Ursprung*, von dem das Bild herkommt. Ist es aber überhaupt möglich, daß „grenzenloses Land“ in die Haarspitze des Pinsels hereinkommt? Ist das nicht eine chinesische, insbesondere dem Zen eigentümliche Übertreibung? Wenn wir das „grenzenlose Land“ als die Gesamtheit aller Dinge verstünden, wäre es ja ganz unmöglich, es zum Vorschein kommen zu lassen. Wir können ein „grenzenloses Land“ gar nicht zum Gegenstand machen. Es ist aber jederzeit nicht nur möglich, sondern wirklich so, daß *wir uns inmitten eines grenzenlosen Landes befinden*, obgleich wir gewöhnlich dieses Faktum nicht gewahren. Geschieht dies aber doch, so kommt das „grenzenlose Land“ in die Haarspitze des Pinsels herein, d. h. in uns selbst. Die Landschaft hat sich in *die unseres Herzens* verwandelt. Hier geschieht eine Umkehrung der „Stellung des Menschen im Kosmos“.

Der zweite Vers: „Segel sind in den herbstlichen Fluß gefallen und verborgen im abendlichen Dunst“, besagt, daß die Segel eingezogen und daher nicht mehr zu sehen sind. Und ineins damit kommt das im Bild nicht Gezeigte zum Ausdruck, daß es nämlich Herbst und Abend ist. Den Eindruck „Abendlicher Dunst“ bewirken die Büsche und Bäume am Fluß, die durch tiefschwarze Tuschspritzer angedeutet werden. Ohne das Gedicht könnten wir vielleicht diesen Teil des Bildes nicht verstehen.

Der dritte Vers: „Der letzte Abendschein ist noch nicht erloschen, doch beginnen schon die Lampen der Fischer zu flimmern“, zeigt die Landschaft unter dem schwindenden Abendschein, was wir aus dem Bild allein kaum ersehen könnten. Zu dieser Stunde beginnen Lampen zu flimmern. Der ganze dritte Vers sagt aus, daß sich die Landschaft in Richtung auf das „Dunkle“ hin verhüllt, während sich die im Dunkel flimmernden Lichter auf das „Helle“ zu bewegen. Diesen Sachverhalt, daß im „Dunklen“ das „Helle“ ist und im „Hellen“ das „Dunkle“, d. h. die im Zen so genannte „Wechseldurchdringung von Hell und Dunkel“¹⁵), bringt der Vers zum Ausdruck. Die Wechseldurchdringung von Hell und Dunkel besagt das Ineinander von *Indifferenz* – das Dunkel, in dem sich alles und jedes verbirgt – und *Differenz*, jener Helle, in der sich alles in der Unterscheidung offenbart. Dann ist z. B. im Nichtsprechen Sprechen und im Sprechen Nichtsprechen. Den Sachverhalt eines derartigen Hell-Dunkel-Verhältnisses enthüllt das Gedicht so, daß in der kalten Landschaft (d. h. im Dunklen) die geringe Wärme ausstrahlenden Lichter (das Helle) flimmern.

Der vierte Vers: „Zwei Greise in einem Boot sprechen gelassen vom Land ‚Jiang-nan‘“, besagt: Da das Boot gerade geruhsam in den Häfen der Bucht zurückkommt, haben die Alten Muße; gelöst plaudern sie vermutlich über alte Zeiten und über Sagen des Landes „Jiang-nan“. Sinnvoll schließt dieser Vers das Lobgedicht ab. Im ersten Vers kommt das „grenzenlose Land“ *in den Menschen* herein. Im zweiten und dritten Vers ist die *Landschaft* die Hauptsache, wenn auch die eingezogenen „Segel“ und die kaum sichtbaren „Lichter“ das Dasein des *Menschen* andeuten. Hier ist also *der Mensch „in“ der Landschaft*. Die Aussage des vierten Verses betrifft hauptsächlich die

beiden Greise. Da sie von Jiang-nan sprechen, ist hier *die Landschaft im Menschen*. Das grenzenlose Land, das anfangs in die Haarspitze des Pinsels eingedrungen ist, ist am Ende zum Thema eines ebenso unerschöpflichen wie gelassenen Gesprächs zwischen Menschen geworden. In diesem Sinne eignet sich der vierte Vers als Abschluß besonders.

Auf den Text folgt dann der Titel des Bildes „In die ferne Bucht kommen Segelboote zurück“. Er faßt das Ganze vom Bild und Gedicht zusammen und sagt: dies ist „In die ferne Bucht kommen Segelboote zurück“. Die „*Ferne*“ der Bucht deutet das „*Grenzenlose*“ des Landes an, in welche Ferne die Menschen im Boot als die „*Alten*“ zurückkehren. Auf solche Weise stimmt das Bild mit dem Gedicht überein.

(4) Der ostasiatische Ausdruck des Herzens

Im Unterschied zu vielen europäischen Landschaftsbildern sind bei Yü-chien vor Augen liegende Landschaften nicht realistisch abgebildet. Es könnte sein, daß Yü-chien wie auch Mu-chi die „Acht Ansichten von Hsiao-Hsing“ wirklich gesehen hat. Dennoch ist die Frage ohne Belang, ob ihre Bilder den „wirklichen“ Ansichten von Hsiao-Hsing entsprechen. Yü-chien wie auch Mu-chi haben wahrscheinlich am Leitfaden der dichterischen Titel der „Acht Ansichten von Hsiao-Hsing“ ihre Bilder konzipiert und diese Konzeption zum Ausdruck gebracht. Dies gilt besonders für Yü-chien, da er ein ausgezeichnete Dichter gewesen ist. Das macht schon der Vers des Gedichtes zum Bild „Abendschnee auf dem Land, wo Fluß und Himmel ineinander übergehen“ deutlich: „Die unendliche Weite von Fluß und Himmel ist die unendliche Weite des Herzens“. Die zum „Herzen“ gewordene und als „Herz“ präsente Landschaft wird „Bild“ des Herzens. In dieser Hinsicht muß das Bild auch vom europäischen Expressionismus unterschieden werden, der mehr an noch irgendwie Vorhandenem hängen bleibt.

Das heißt aber nicht, daß Yü-chien etwas gleichsam im Kopf Zurechtgelegtes zum Bild gemacht hätte. Um die „Acht Ansichten von Hsiao-Hsing“ malen zu können, mußte er den jeweiligen Wesenscharakter, d. h. das „Herz“ der Landschaft in seinem Herzen erfaßt haben. Das chinesische Schriftzeichen „Xin“, das ursprünglich das Bild „Herz“ meint, bedeutet „Zentrum“, „Kernstück“, sei es das eines Menschen, sei es das eines Dinges.

Das „Herz“, d. h. hier der Wesenscharakter der jeweiligen Landschaft von Hsiao-Hsing, den Yü-chien ganz in sich aufgenommen hat, findet nicht nur im Bild, sondern auch im Gedicht Gestalt.

Mein deutscher Lehrer Martin Heidegger beachtete das Verhältnis von Bild und Gedicht in der ostasiatischen Malerei, weil ein solches Verhältnis in der europäischen Malerei nicht zu finden ist¹⁶). Dieses Verhältnis fehlt aber auch in der europäischen Malerei nicht ganz, wie mir scheint. Denn auch ein abendländisch-europäisches Gemälde trägt gewöhnlich einen Titel. Der bekannte Kupferstich Albrecht Dürers z. B. trägt den Titel „Ritter, Tod und Teufel“. Obgleich sich aus einem solchen Titel ein Gedicht entfalten könnte, bleiben doch die meisten Titel dem Werk äußerlich.

Der ostasiatische Ausdruck des Herzens gründet m. E. darin, daß das grenzenlose Land in die Spitze des Pinsels eindringt, oder anders gesagt, daß die unendliche Weite von Fluß und Himmel die unendliche Weite des Herzens ist. Der Maler, der so etwas sagen kann, ist derjenige „Mensch“, der von allen Formen und Inhalten ganz ledig ist und eben deswegen die jeweils nötigen Formen und Inhalte aufnehmen kann. Die Bilder von Yü-chien, insbesondere das Bild „In die ferne Bucht kommen Segelboote zurück“, drücken, so könnte man sagen, das Herz eines solchen Menschen aus: es sind seine „Selbst-Bildnisse“.

III.

Wie kann uns Yü-chiens Bild „In die ferne Bucht kommen Segelboote zurück“ zu einer Neuorientierung des Denkens führen? Wir erwähnten schon holländische Landschaftsbilder des siebzehnten Jahrhunderts. Es sind Bilder, welche die Landschaft in der Perspektive, die von dem außerhalb des Bildes stehenden Maler ausgeht, mehr oder weniger realistisch abbilden. Hier wird eine Entsprechung solcher Landschaftsmalerei zur Philosophie der neuzeitlichen Subjektivität augenfällig. Das subjektive Denken der Neuzeit ist nicht subjektiv im Sinne der Beliebigkeit und der Willkürlichkeit, sondern subjektiv in dem Sinne, daß es alle Dinge als Objekte setzt und sie objektiv betrachtet. Es ist das subjektive Denken, was die objektiven Erkenntnisse bzw. die objektiven Wissenschaften ermöglicht. Das „Cogito“ bei Descartes zielt, wenn es sich auf die körperlichen Außendinge richtet, darauf ab, diese in der Perspektive der „Extensio“ möglichst klar und deutlich zu erkennen. Dabei erscheint das „Ego“ als Subjekt des „Cogito“ nicht in der Perspektive der „Extensio“, weil es gerade den Ausgangspunkt dieser Perspektive ausmacht. Also haben die holländische Landschaftsmalerei und das auf die Außendinge gerichtete Denken des Descartes im Grunde genommen eine und dieselbe Wesensstruktur, wobei das „Cogito me cogitare“, d. h. das Selbstbewußtsein, dem „Selbstbildnis“ der neuzeitlichen Malerei entspricht. Wenn der neuzeitliche Mensch als Subjekt alles Seienden dieses in der von ihm selbst ausgehenden Perspektive objektiv erkennen will, muß seine Erkenntnisleistung wegen der einseitigen Endlichkeit der Perspektive zu einer endlosen Progression und einem grenzenlosen Progressionszwang werden, der den Grundzug der modernen Technik ausmacht. Obwohl sich der Mensch als das Subjekt reflexiv wie im Spiegel erkennen kann, bleibt doch in seiner Subjektivität, im *reflektierenden Selbst*, immer etwas Dunkles zurück, was nie durch die Reflexion geklärt werden kann. In diesem Dunkel der menschlichen Subjektivität gibt es immer Raum für einbrechende Willkür.

(1) Nun sind Yü-chiens Bild „In die ferne Bucht kommen Segelboote zurück“ wie auch seine anderen Bilder nicht in der Perspektive einer Richtung gemalt, sondern in der Circumspektive vieler Richtungen. Bedeutet „perspektivisch Sehen“: „vorblickend Durcblicken“, so besteht die Circumspektive im „*Umblick*“, der die Richtungen des Vorblickens, Nachblickens, Aufblickens, Hinblickens, Ausblickens, Zurückblickens und andere in sich enthält. Zwar gehört auch die Circumspektive zum Menschen. Er steht inmitten der Circumspektive, ist ihr „Herz“, jedoch nicht Subjekt

bzw. Selbstbewußtsein im Sinne europäischer Neuzeit. Der Mensch, der sich inmitten aller Dinge befindet, entfaltet von dieser Mitte her die jeweilige Circumspektive nach allen Richtungen. Damit aber diese Circumspektive, d. h. der „Umblick“ um den Menschen möglich werde, muß er nicht nur von sich aus die Umwelt sehen und denken, sondern zugleich sich selbst *von der Umwelt her*. Das verlangt von uns in unserer Seh- und Denkweise eine nochmalige Umwendung der Kopernikanischen Wendung Kants. Also ist das circumspektivische Denken ein „ökologisches Denken“⁽¹⁷⁾ im philosophischen Sinne, indem es die Menschen und die Dinge im „OIKOS“, d. h. im „Haus“ der Welt, sieht und denkt. Das circumspektivische Denken ist ein *Umdenken* des perspektivischen Denkens, das Mensch und Ding gemäß dem Subjekt-Objekt-Verhältnis gedacht hat.

Eine solche Neuorientierung des Denkens ist vom japanischen Denker Kitaro Nishida (1870–1945) gewissermaßen vorweggenommen worden, indem er das Sich-selbst-Bestimmen des einzelnen Menschen von dem Sich-selbst-Bestimmen der Welt her, d. h. kurz, unser „Selbst“ von der „Selbstbestimmung der Welt“ her denkt. Dementsprechend hält Nishida „das künstlerische Schaffen“ für „ein Glied der Selbstgestaltung der geschichtlichen Welt“.

Yü-chiens Bild „In die ferne Bucht kommen Segelboote zurück“, welches Menschen, die im grenzenlosen Land in den Hafen einer fernen Bucht zurückkommen, zum Bild gebracht hat, verlangt also von uns eine *Heimkehr des Denkens*, in der das Denken circumspektivisch-ökologisch zu seinem anfänglichen Haus der Welt zurückkehrt.

(2) Wie gesagt, ist es ein Charakteristikum der Landschaftsbilder von Yü-chien, daß in ihnen nur das Allernotwendigste gemalt ist. Das heißt: Yü-chien hat einen Stil gefunden, in dem sich das Grenzenlose oder das Unendliche fassen läßt.

Dagegen beharrt die gegenwärtige Philosophie auf dem Standort der Endlichkeit. Heideggers Denken z. B., das radikal endlich bleibt, sowohl im Denken selbst als auch in der Sache des Denkens, lehnt die Unendlichkeit durchaus ab. Die Ablehnung des Unendlichen gilt von der gegenwärtigen Philosophie allgemein, zumal in Rücksicht auf die des deutschen absoluten Idealismus. Gegenüber dieser Tendenz der gegenwärtigen Philosophie erscheint im Bild Yü-chiens die Möglichkeit, daß sich das Endliche in den jeweiligen Ausdruck des Unendlichen verwandelt, wobei der Ausdruck wesensgemäß äußerst einfach, ja karg und „kunstlos“ sein muß. Dies könnte uns zu einem Denken veranlassen, das im Einfachen und Unscheinbaren das Scheinen des Unendlichen oder und Grenzenlosen sieht und denkt.

Bei Yü-chien drückt sich das Unendliche blitzartig aus. Im wahren, lebendigen Denken – sowohl in Europa wie auch in Ostasien – ist notwendig, und zwar als sein Kernstück oder „Herz“, ein Blitz, ein Erblitzen der Welt enthalten. Sonst bliebe das Denken nur begriffliche Hülle oder Ausdruck von Pfützenwasser des Erlebens. Was heißt aber ein Erblitzen der Welt?

Es heißt *ein Augen-blick*. Der Umblick des circumspektivischen Denkens muß sich in einen Augen-blick versammeln, welcher als die Mitte, das „Herz“ des Umblickens, dieses bestimmt und entfaltet.

(3) In Yü-chiens Kunst stimmt das Malen mit dem Dichten überein. Dies weist auf die Möglichkeit einer Neuorientierung eines Denkens hin, das mit dem Dichten übereinstimmt. „Dichten und Denken“ bzw. „das dichterische Denken“ wurde von Heidegger versucht auf dem Weg des „anderen Denkens“ als dem des metaphysisch-begrifflichen. Das von ihm so genannte „dichterische Denken“ ist allerdings kein Gemisch von Denken und Dichten, sondern ein Denken, das als solches dichterisch und als Dichten denkerisch ist. Heideggers Wort „Dichten *und* Denken“, auf das wir jetzt nicht eingehen können, ist ein „Gespräch“ zwischen beidem auf dem gemeinsamen Boden der „Sprache“.

Dagegen ist der Einklang von Denken und Dichten, zu dem uns Yü-chiens Landschaftsbild hinführen kann, in erster Linie nicht der Einklang beider miteinander auf dem Boden der Sprache, sondern ein Einklang, den erst der Ort ermöglicht, wo einmal Sprache wie Denken gebrochen sind. Dieser Ort, in den wir weder mit der Sprache noch mit dem Denken gelangen können, ist aber der Ursprungsort von Sprache und Denken. Dieser ursprüngliche Ort ist der ursprüngliche Mensch, der ein jeder von uns von Haus aus ist. Erst dort kommt die Übereinstimmung von Dichten und Denken zustande. Dabei umfängt das Dichten das Denken, weil das Dichten dem Ursprung näher als das Denken liegt.

Wie eben gesagt, ist das Dichterische nicht auf das Denken beschränkt. Das Dichterische kann, wie man in Japan an der Tee-Zeremonie, der Gartenkunst und der Haiku-Dichtung sieht, zu einer gewaltlosen Macht werden, die unser Leben tief durchstimmt. Das Dichterische in diesem weiten Sinne ist auch Europäern gar nicht fremd. Der französische Moralist Michel de Montaigne soll einmal gesagt haben: „J'aime l'allure poétique“. Der deutsche Dichter Friedrich Hölderlin hat gedichtet: „Voll Verdienst, doch dichterisch wohnt der Mensch auf dieser Erde“¹⁸). Aber bleibt die Frage: Wie kann das Dichterische in Einklang mit dem rechnenden Denken der modernen Technik gebracht werden?

(4) Yü-chiens Kunst haben wir als ostasiatischen Ausdruck des Herzens charakterisiert. Was meint dies? Es besagt, daß derjenige Mensch sich selbst ausdrückt, der aller Formen und Inhalte, ja sogar des Menschlichen, ledig geworden ist und gerade deswegen alle Formen und Inhalte als die je seinen annehmen kann. In unserem Fall drückt sich ein ursprünglicher Mensch als die „Acht Ansichten von Hsiao-Hsing“ aus. Wenn wir den ursprünglichen Menschen als das „Nichts“, das wir von Haus aus sind, kennzeichnen, besagt „ostasiatischer Ausdruck“: Ausdruck des Nichts¹⁹). Kann aber dieser in der Malerei den Weg eines entsprechenden Ausdrucks des Nichts im Denken eröffnen?

Die Möglichkeit einer solchen Neuorientierung des Denkens hat wiederum Nishida das Denken aufgezeigt, dem das Sehen „alles Formhaften“ als „Form des Formlosen“²⁰) zugrundeliegt. Unter dem Formhaften versteht Nishida „Seiendes“, während das Formlose das „Nichts“ im genannten Sinne bedeutet. Deswegen ist alles und jedes Seiende als „Form des Formlosen“ der Ausdruck des Nichts. Anders gewendet: Nishida faßt Seiendes, d. h. das Formhafte, als „Seiendes in ...“ und das Formlose (bzw.

das Inhaltslose) als den „Ort des Nichts“. Da alles und jedes Seiende das „Seiende im Ort des Nichts“ ist, so bringt alles und jedes Seiende mit seinem eigenen Sichausdrücken zugleich den Ort des Nichts zum Ausdruck. Etwa: Dieser Tisch ist *durchaus* Tisch erst im Ort des Nichts und ist zugleich als Ausdruck des Orts des Nichts *wie ein Traum*. Etwas ist *durchaus* Etwas und zugleich *nicht* Etwas. Dies gilt von jedem Seienden. Das Sehen, das alles und jedes Seiende als im Ort des Nichts seiend, d. h. hier als den jeweiligen Ausdruck des Orts des Nichts sieht, ermöglicht es erst, Seiendes nicht in der ich-haften Perspektive, sondern in der welthaften Circumspektive zu sehen, da der Ort des Nichts, wie Nishida sagt, nichts anderes als die Welt bedeutet.

Daß Seiendes überhaupt als solches im Ort des Nichts den Ort des Nichts ausdrücken kann, verlangt von uns, daß wir Seiendes möglichst knapp, d. h. hier zusammen mit dem Nichts, darstellen. Daß Seiendes im Ort des Nichts den Ort des Nichts ausdrückt, ist das Wunder, das als Ursprung des Malens und Dichtens beider Übereinstimmung möglich macht. Also ermöglicht der Ausdruck des Nichts alle hier genannten Grundzüge der Yü-chienschen Landschaftsmalerei. Dabei müssen wir das „*Nichts*“ immer als den „*ursprünglichen Menschen*“ verstehen, der wegen seines Nichts-Charakters alles Seiende, so wie es ist, sein lassen kann.

Die Ansicht, daß wir alles und jedes Seiende als den jeweiligen Ausdruck des Nichts, das wir von Haus aus sind, sehen und denken, könnte merkwürdig klingen. Genau so verwunderlich ist aber der Gedanke, daß jedes Seiende je ein „ens creatum“ durch Gott ist. Die beiden Ansichten sind paradoxerweise nicht so weit voneinander entfernt, wie man meint, obgleich es zwischen ihnen eine unüberbrückbare Kluft gibt. Diese Kluft zwischen „*ipsum esse*“, das Gott ist, und Nichts, das wir von Haus aus sind, dürfen und können wir gar nicht aufheben: wir müssen sie *durchaus* aushalten.

Anmerkungen

- 1) Gyobutsu-shusei (Sammlung der Hofschätze), hrsg. von Shinichi Tani, Toshio Nagahiro und Yuzuru Okada, 1972. Verlag Tankosha Kyoto, S. 68 (Japanisch).
- 2) Sô-Gen-Meiga, Ryokai, Mokukei-Gyokukan (die besten Gemälde aus der Zeit der Sung- und Yuan-Dynastie, Liang-K'ai, Mu-chi, Yü-chien), hrsg. von Ryûshô Matsushita und Kei Suzuki, 1956. Verlag Jurakusha Tokyo, S. 17 (Japanisch). Er hat die Zuschreibung inzwischen korrigiert.
- 3) ebenda.
- 4) Shinichi Hisamatsu, Gesammelte Werke, Bd. V, S. 38 (Japanisch).
- 5) In diesem Gedicht identifiziert sich Yü-chien mit den „zwei Wanderern“ in der Bildmitte.
- 6) In diesem Gedicht steht Yü-chien für die Berginsel Jung-shan.
- 7) In diesem Gedicht sieht Yü-chien die Umgebung von den „beiden Alten im Boot“ her.
- 8) Dieses Lobgedicht zu dem heute verloren gegangenen Bild heißt: „Punkte, Punkte in Gruppen; jeder sucht Aufenthalt an altvertrauten Plätzen. / Bitterling und Schilfgras verdecken und verdunkeln den langen Deich. / Der Himmel läßt frösteln, und kalt ist das Wasser, schwer für Wildgänse, über Nacht zu bleiben. / Und doch sieht es so aus, als falle ihnen, hingezogen zum gewohnten Ort, der Abschied schwer. / Herabfliegen der Wildgänse auf die flache Sandwüste“. Hier scheint sich Yü-chien mit den „Wildgänsen“ zu identifizieren.

Das Gedicht lautet: „Die unendliche Weite von Fluß und Himmel ist die unendliche Weite des Herzens. / Flatternd wie Blütenblätter fallen Schneeflocken auf den abgeflachten, länglichen Hain. / Die Brücke ist da, der Weg aber im Schnee verschwunden, und die Hufeisen des Pferdes rutschen aus. / Vom Gefühl des poetischen Kanzlers Han-ü, der einst auf dem Weg in die Verbannung hier über den Grenzposten Lan-Kuan ein Gedicht schrieb, muß ich noch etwas sagen. / Abendschnee auf dem Land, wo Fluß und Himmel ineinander übergehen“. / In diesem Gedicht befindet sich Yü-chien offenkundig am „Grenzposten Lan-Kuan“ und erinnert sich an Han-ü.

„Der Sandstrand der alten Fähre ist flach und voll von Spuren des Stromes, der über seine Ufer getreten war. / Kalter Regen rinnt um einen überdachten Kahn in der Abenddämmerung. / Tsü-üan, der hochgesinnte, tüchtige Mann, der orchideengleich duftete, ist gestorben; man kann ihn nirgends mehr suchen. / Es ist für mich Untauglichen sehr schwer, die Seele von Tsü-üan, dem Gast aus dem Land Tsu, einzuladen. Nachtregen über Hsiao-Hsing“. In diesem Gedicht erinnert sich Yü-chien in einsamer, regnerischer Nachtlandschaft an den Tod Tsü-üans, des hochgesinnten, treuen Patrioten. Yü-chien scheint in der Landschaft nicht nur eine Naturansicht zu sehen, sondern auch einen Ort, wo sich Geschichten abgespielt haben. Das circumspektivische Sehen Yü-chiens, d. h. sein Umblicken, kann in einem Augenblick in der Natur die Geschichte erblicken. „Als der Glockenton die sinkende Sonne begleitete, ging ich hinaus zum abendlichen Berg. / In der Ferne bemerkte ich im Nebel den Tempel, drüben hinter der Bucht. / Sorge dich nicht, Alter im Tempel, ich könnte zu spät zurückkommen. / Erst wenn der Mond über dem Berggipfel erscheint, möchte ich wiederkehren. / Abendglocke eines Tempels im Nebel“. In diesem Gedicht geht Yü-chien irgendwohin. Mit dem Klang der „Abendglocke“ verläßt er den Tempel, um mit dem Mondaufgang zurückzukehren.

„Die klare Abendsonne scheint auf den Sandstrand. / Wenn ich alle Fische verkauft habe und heimgekommen bin, ist mein Schnapsrausch halb vorbei. / Der Strohmantel und der Binsenhut sind noch nicht trocken; schon ruht im Fischerboot das Bordholz, das sonst Fische schlägt und fängt. / *Flötenkönig! Drüben ragen die Berge, blau.* / Abendschein auf dem Fischerdorf.“ In diesem Gedicht identifiziert sich Yü-chien offenkundig mit einem Fischer. Hier spielt Yü-chien auf ein sehr berühmtes Gedicht von Tsien-ki an, einem Dichter in der Tang-Zeit: „Das fließende Wasser mündet in die Bucht des Flusses Hsing. / Der traurige Wind weht über den Dong-tiang-See hinweg. / *Ein Stück ist gerade zu Ende; wer gespielt hat, ist nicht mehr zu sehen. / Über den Fluß ragen die Berge, blau*“. Dieses Gedicht soll Tsien-ki mit der Hilfe eines Dämons verfaßt haben.

9) Sō-Gen-no-kaiga, Gemälde in der Sung- und Yuan-Zeit, hrsg. vom Nationalmuseum Tokyo, III. Aufl. 1975. Verlag Benrido, Kyoto, S. 32 (Japanisch und Englisch).

10) op. cit., S. 33.

11) Albrecht Dürer, „Innsbruck“ (1495), „Ansicht von Trient“ (wahrscheinlich 1495), „Arco“ (1495). Vgl. Peter Strieder, Albrecht Dürer, 1977, Ebeling Verlag Wiesbaden, S. 16–21, S. 64.

12) Albrecht Altdorfer, „Donaulandschaft bei Regensburg“.

13) Zenrin-kushu (Anthologie für Zen-Übungen im Kloster), hrsg. von Zenkei Shibayama, III. Aufl. S. 157 (Japanisch).

14) Yukihiko Kurasawa, Taikoku Momoyama no Bi (Pol und Gegenpol, Schönheit der Momoyama-Zeit), 10. Kapitel, Schönheit der „Kälte“, 1983. Verlag Tankosha Kyoto, S. 41–50 (Japanisch).

15) Vgl. Bi-Yän-Lu, übersetzt von Wilhelm Gundert, Bd. III, S. 21.

152 Über Yü-chiens Landschaftsbild „In die ferne Bucht kommen Segelboote zurück“

- ¹⁶⁾ Zum neuen Ansatz, Kunstwerken, etwa Bildern, entsprechende Sinnzeilen beizufügen, vgl. Heinrich Rombach, *Leben des Geistes*, 1977. Herder-Verlag; *Welt und Gegenwelt*, 1983. Herder-Verlag.
- ¹⁷⁾ Vgl. Tomonobu Imamichi, *Was ist ecoethica?* (Französisch und Japanisch, unvollendet).
- ¹⁸⁾ Friedrich Hölderlin, „In lieblicher Bläue ...“, *Kleine Stuttgarter Ausgabe*, Bd. II, S. 372.
- ¹⁹⁾ Diesen Ausdruck verdanke ich meinem Zen-Lehrer, Prof. Dr. Shinichi Hisamatsu.
- ²⁰⁾ Kitaro Nishida, *Gesammelte Werke*, Bd. IV, S. 6 (Japanisch).

Professor Dr. Hiroshi Kôzen, Ordinarius für Chinesische Literatur an der Universität Kyoto, danke ich für seine ausführliche und genaue Erläuterung der Gedichte Yü-chiens. Den beiden Kunsthistorikern, Professor Dr. Nihei Nakamura, Ordinarius an der Pädagogischen Hochschule Kyoto und Professor Yukihiro Kurasawa, Ordinarius an der Universität Kobe, danke ich für viele wertvolle Hinweise im Gespräch. Dr. Eberhard Scheiffele, Lektor für Germanistik und Philosophie an der Universität Kyoto, gilt mein herzlicher Dank für seine freundliche Hilfe bei der stilistischen Überarbeitung.