

Ostasiatische Kunstwerke in deutschen Sammlungen (1)

Vier Schiebetüren mit Landschaft von Yosa Buson

(Köln, Museum für ostasiatische Kunst)

Von Rose Hempel (Köln)

Bunjin-gwa^[1] (chin: *Wênjên-hua*, Literaten- oder Gentlemen-Malerei) wie Nan-gwa^[2] (chin: *Nan-hua*, Malerei der Südschule)¹ sind Bezeichnungen für die in Japan zu Beginn des 18. Jahrhunderts nach chinesischem Vorbild in Mode kommende Richtung einer subjektivistischen oder symbolistischen Landschaftsmalerei. Im Gegensatz zu den klassischen Schulen japanischer Malerei, beispielsweise denen der Kanô, Tosa, Maruyama, Shijo wie des Ukiyo-e ist die Bunjin-gwa frei von der üblichen zunftmäßigen Bindung des Schülers an den Lehrer, frei auch von der gewissenhaft strengen handwerklichen und technischen Ausbildung, die die Studienzeit jedes angehenden Malers erfüllte. Die Bunjin-gwa huldigt vielmehr dem chinesischen Ideal eines kultivierten Dilettierens, dessen Voraussetzung in erster Linie das Training des Geistes war: in chinesischer Dichtung, Philosophie und Wissenschaft und in zweiter Linie erst, erwachsend aus der grundlegenden Übung der Kalligraphie als der eigentlich klassischen Pinselkunst, die technische Beherrschung des Malens. Jede Generation der Bunjin-gwa-Maler, im Grunde jeder einzelne dieser bewußt individualistischen Künstler, begann wieder, seinem persönlichen Wesen und seinem Geschmack gemäß, auf die chinesischen Vorbilder selbst zurückzugreifen, geweitet wohl und beeinflusst von seinen Vorgängern und Zeitgenossen in Japan, aber ohne direkte Bindung an sie.

Das Ideal der chinesischen Literaten-Maler, wie ihre geistreichen Schöpfer und Vertreter es sahen und wie es durch die Kunst-Theorie Tung Ch'i-ch'angs² zum Programm erhoben wurde, war: die „Landschaft in der eigenen Brust“ als freie und höchst persönliche Aussage – dichtend und malend zugleich – auf dem Bildgrund niederzuschreiben. Diese Landschaftsbilder der Wênjên – die Landschaft blieb bestimmendes und stets erneut variiertes Symbol dieser geistigen

1 Über Wênjên-hua und Bunjin-gwa vgl. O. KÜMMEL: *Die Kunst Chinas, Japans und Koreas* (Handbuch der Kunstwissenschaft), Wildpark-Potsdam 1929, S.183f.; W. SPEISER: *Die Kunst Ostasiens*, Berlin 1946, S.314f.; Y. YASHIRO: *Nihon Bijutsu no Tokushitsu*, Tôkyô 1934, S.336ff.; Sonderheft der Kokkwa: *Nangwa Tokushû*, Nr.706, 1951.

2 V. CONTAG: *Tung Ch'i-chang's Hua-Ch'an-Shih-Sui-Pi*, Ostasiatische Zeitschrift NF.9. Jahrg. 1933, S.82.

Haltung – wirken selten virtuos, oft naiv in der teils tastend modellierenden, teils unbekümmert zügigen Pinselführung, oft überladen durch Häufung und Schichtung von Formelementen. Sie erwecken aber im Betrachter eine Stimmung überweltlicher Ruhe oder traumgleichen Enthobenseins, die tief das innere Wesen einer – jenseits aller Realität – vom Menschengeist wiedergespiegelten Natur offenbart.

In Japan wurde mit Begier das chinesische, die alte Kunstauffassung revolutionierende Programm aufgenommen, das die Parallele auf künstlerischem Gebiet zu den philosophisch-staatswissenschaftlichen Studien der konfuzianistischen Schulen in Japan (Kangakusha) zu sein schien. Jedoch die andere Wesensart der japanischen Maler führte bei gleichem Ideal zu völlig anderen Landschaftsdarstellungen als auf chinesischem Boden. Die besondere Bedeutung, die in der japanischen Malerei schlechthin der Eleganz wie auch der kühnen Virtuosität der Linie³ zukommt, wie die Neigung zur dekorativen Durchformung der Bildfläche bricht auch bei den Bunjin-gwa-Gemälden teils zögernd, teils machtvoll durch. Deshalb sind die individuellen Formen der „Handschrift“ wie der Bildkompositionen bedeutend vielfältiger als in China, auch schon bedingt durch die natürliche Spanne zwischen genauem Kopieren der chinesischen Vorbilder und geistvoller Freiheit und Frische persönlicher Gestaltung. Kaum ist die Bunjin-gwa in programmatischer Reinheit zu treffen, oft sogar mit Stiltendenzen anderer Richtungen japanischer Malerei vermischt. So bleiben sogar die „realistischen“ Schulen in ihrem völlig konträren Wollen, nämlich der minutiösen Kopie der Naturformen, wie sie die Maruyama-Schule und die von Shen Nan-p'in (1731–33 in Japan) gleichzeitig in Japan schulemachende „neuchinesisch-realistische“ Richtung erstrebten, nicht ohne Einfluß auf die Bunjin-gwa.

Die Anregung, nach Art der chinesischen Wênjên zu malen, wurde in das seit 1641 hermetisch abgeschlossene Japan zuerst durch eine Schar Refugies eingeschleust, die beim Sturze der Ming-Dynastie den heißen Boden Chinas flohen. Von geistigem Gewicht waren vor allem die Priester der Ôbaku-Zen-Sekte (chin. Huang-po), voran Ingen (chin. Yin Yüan^[3])⁴, Gründer des Mampukuji-Tempels bei Uji und selbst ein überlegener Kalligraph und Kenner der schönen Künste, wie auch der Zen-Priester Itsunen (chin. I-Jan^[4])⁵, der 1644 in Nagasaki ansässig wurde und die beide – ohne selbst Malerei zu lehren – einer großen Schülerschar die neuen geistigen und literarischen Impulse des damaligen China vermittelten. Weder weitreichend noch bahnbrechend war der Einfluß einiger chinesischer Literaten-Maler, die selbst als Händler zu Beginn des 18. Jahrhunderts nach Japan kamen. Die Bilder der noch namentlich bekannten Chinesen I Fu-chu, Chang

3 Über die Bedeutung der Linie in der japanischen Kunst vgl. D. SECKEL: *Grundzüge der buddhistischen Malerei*, Tôkyô 1945, S.89; auch Y. YASHIRO op.cit.

4 1592–1673; vgl. W. GUNDERT, *Japanische Religionsgeschichte*, Tôkyô 1935, S.118.

5 1601–1668.

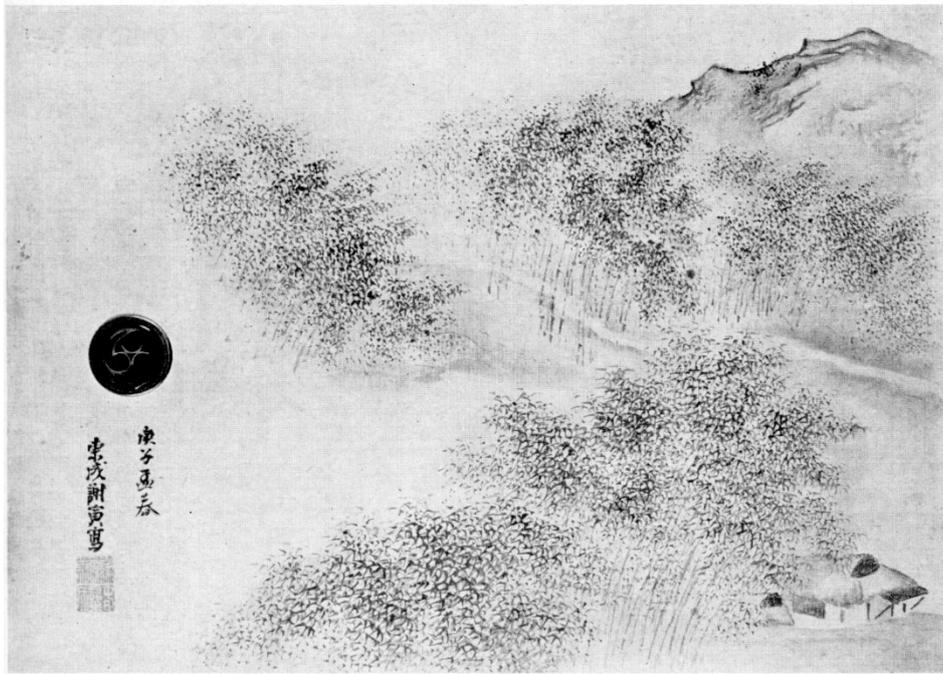
Shu-ku, Fei Ching-hu und Chiang Chia-pu^{[5]6} sind kaum von künstlerischer Qualität. Nachhaltig war hingegen die Wirkung der von diesen Kaufleuten importierten chinesischen Bildrollen und von gewichtiger Bedeutung die der Druckbücher. Das Mallehrbuch des Senfkorngartens mit seinen Beispielen an Malformeln für Felsen, Bäume, Häuser, Personen war so begehrt, daß es 1748 in Japan nachgedruckt wurde. Ferner kam eine Zahl jetzt z. T. verschollener Werke dazu, besonders das Pa-chung hua-pu mit Landschaftsillustrationen zu T'ang-Gedichten, das T'ai-p'ing san-san-p'u und Druckbücher unbekannter Verfasser mit Reproduktionen nach Sung- und Ming-Gemälden,⁷ die zu Studienbrevieren der Bunjin-gwa-Maler wurden. Der Sohn des Leibarztes des Fürsten von Kii, Gion Nankai (1677–1751), ein Dichter und gelehrter Sinologe, war der erste Maler-Dilettant, der, angeregt durch die chinesischen illustrierten Bücher und wohl auch durch einige Originale, im Geiste der chinesischen Literaten malte. Bedeutender, frischer und origineller ist der Ahn der Bunjin-gwa-Maler in Kyôto, Sakaki Hyakusen (1698–1753), der, selbst Experte für Malerei und Kalligraphie, ohne Frage seine jüngeren Freunde Yosa Buson und Ike no Taiga geistig beeinflußt und angeregt haben wird.

In den Sammlungen japanischer Kunst in Europa ist die Gruppe der Bunjin-gwa auffallend schwach vertreten. Das könnte zu erklären sein einmal aus der hohen Wertung, die in Japan den Gemälden der Bunjin-gwa-Maler, voran des Sasaki Hyakusen, Yosa Buson, Ike no Taiga, Uragami Gyokudô, Aoki Mokubei und des letzten großen Vertreters dieser Richtung, Tomioka Tessai, zuerkannt wird. Zum andern ist es für den Nicht-Japaner schwierig, das geistige und poetische Element dieser Gemälde zu erfassen, da das Auge in den Bildern der Bunjin-gwa-Maler die sonst an japanischer Kunst so bewunderte Kühnheit der Linie, wie die Größe der dekorativen Gestaltung vermißt. Deshalb schien es wesentlich, in Japan für das Museum für ostasiatische Kunst in Köln ein Werk des Malers Yosa Buson⁸ (1716–1783) zu erwerben, eine Herbstlandschaft auf vier kleinen Schiebetüren eines Wandschranks (*fukurodana*), wie er sich im japanischen Haus oft neben dem Tokonoma in einer Nische, auch kombiniert mit Wandborden findet. Das Bild stammt aus den Sammlungen Fujiwara Chûichirô in Kyôto, dann Ogiwara Yasunosuke in Tôkyô. Es darf mit Recht nicht nur als typisches Werk des berühmten Haiku-Dichters und Malers, sondern auch als gutes Beispiel japanischer Bunjin-gwa gelten.

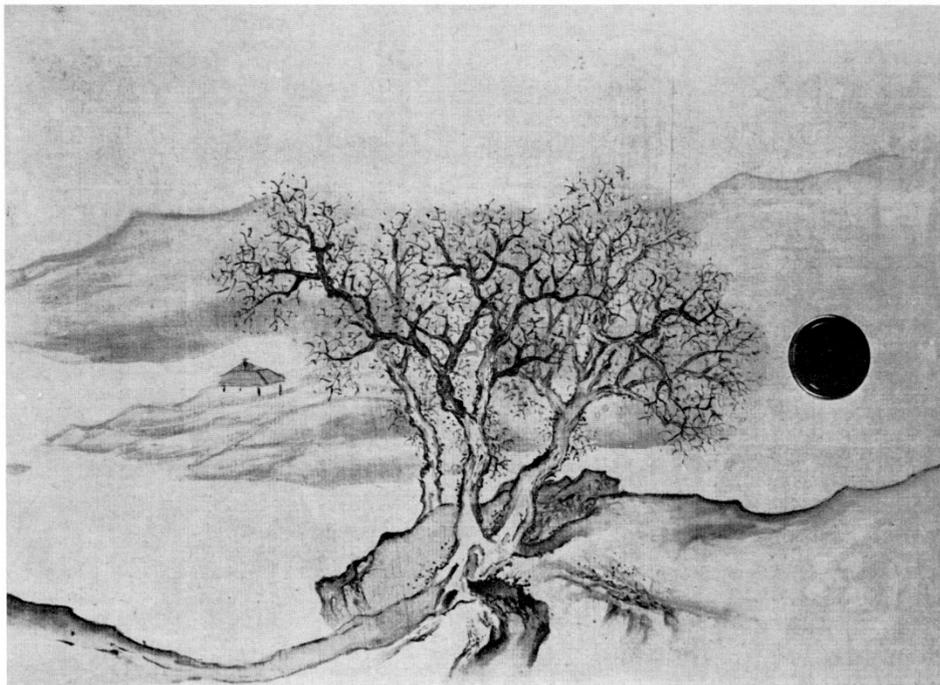
6 Diese Maler waren um 1720 in Nagasaki ansässig.

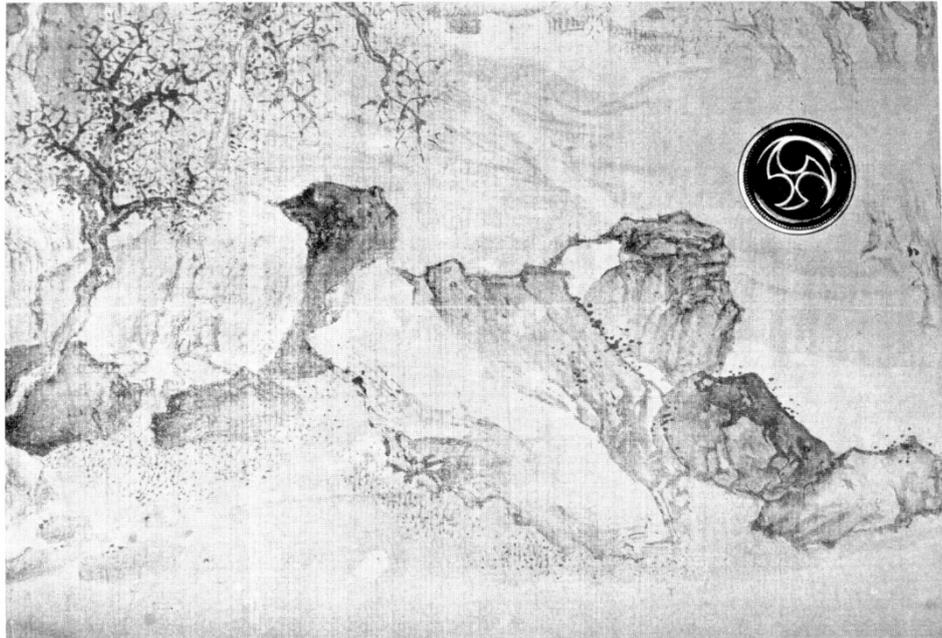
7 Erwähnt bei Y. *Yashiro* (op. cit.) und M. *Iizuka* in *Nihongwa Taisei*, Bd. 33, Tôkyô 1932.

8 Biographien des Buson: vgl. O. KÜMMEL: Künstlerviten in *Thieme-Becker* (überholt). S. SAWAMURA: *On Buson*, Kokkwa 233. K. TANAKA: *Buson-Ron, Bijutsu Kenkyû XV*, 1933. H. KATÔ: *Gwajin Buson*, Tôkyô 1941. Künstlernamen, die auf Busons Gemälden zu finden sind: Kyodô^[6] Shimmei^[7] Chôsô^[8] Chôkôshi^[9] Chôkô^[10] Tôsei Sha Shunsei^[11] (Name des Studio: Sankaken^[12]), Shain^[13] (Name des Studio: Setsudô^[14] und Hakusetsudô^[15]), seltener: Buson^[16] und Yahantei (auch Yahanô)^[17] (Dichternamen des Buson ab 1770) und einige andere: Reidô, Môhei, Chôkyo.

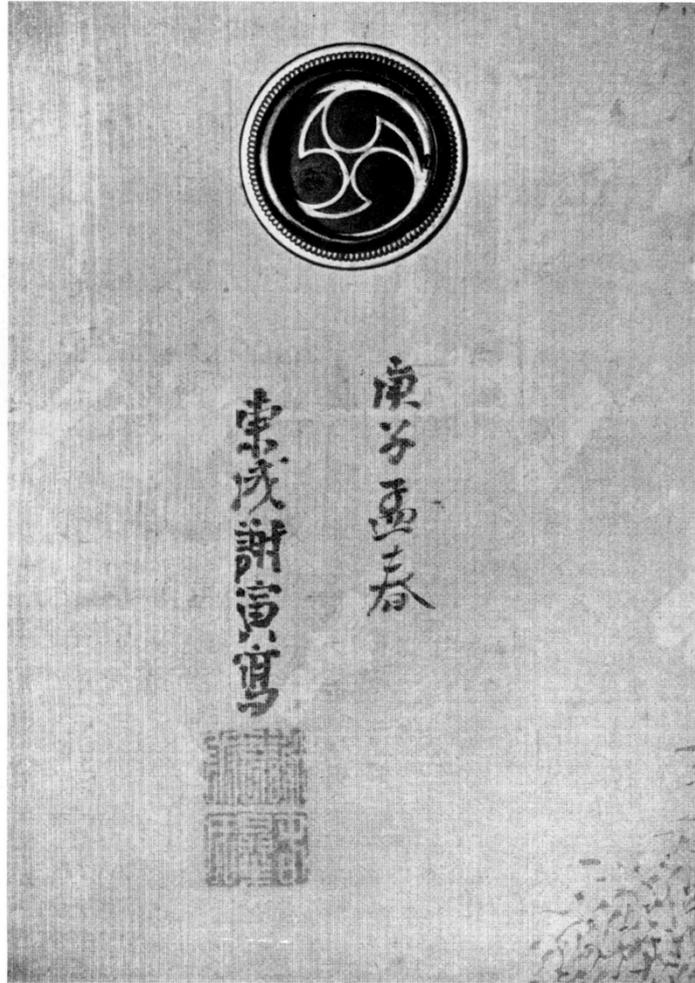


Yosa Buson: Kleine Schiebetüren mit Landschaft (1780)
Köln, Museum für ostasiatische Kunst





Detail der 3. Tür



Detail der 4. Tür: Signatur und Siegel des Yosa Buson

Die vier Schiebetüren, je 33:43,5 cm, sind mit einer einheitlichen Landschaft in Tusche und wenig Farbe auf einem Seidengrunde, der mit Blattgold (*kimpaku*) unterlegt ist, gemalt. Die Landschaft ist in der Art einer Querrolle von rechts nach links abzulesen. Die erste Tür zeigt im Vordergrund eine felsige, geschwungene Uferlinie mit drei herbstlich kahlen Bäumen in der Bildmitte, die einen See überragen, in dessen Mitte eine Landzunge mit Feldern und einer Rasthütte dargestellt ist. Im Hintergrund ist ein breitgelagerter Höhenzug sichtbar, der auch auf der zweiten Tür in Blau übergehend weitergeführt ist. Dort steigt die Uferlinie zu einem Felsmassiv an, das zwei Gruppen knorriger Bäume trägt und den Blick auf den See verdeckt. Im Hintergrund links taucht eine dritte Baumgruppe vage aus ziehenden Nebelstreifen empor. Auf der dritten Tür ist diese Baumgruppe fortgesetzt, durch die ein Pfad zunächst zwischen den Bäumen hindurch, dann durch flaches Feld zu den im dunstigen Hintergrund eng beisammenliegenden Hütten eines Dorfes führt. Diagonal ansteigend von der linken unteren Ecke füllen Felsgruppen mit bizarren Bäumen die linke Bildhälfte. Ein Pfad windet sich an den Felsen vorbei nach links. Die letzte Tür wird beherrscht von drei nur locker umrissenen Gruppen von Bambushainen, die rechts oben von einem kantigen Berg Rücken überragt werden. Der Wiesenpfad führt ein Stück durch den Mittelgrund und verliert sich zwischen Stämmen und Blattwerk des Bambus. Der Bambushain im Vordergrund gibt den Blick auf ein tiefer gelegenes Bauerngehöft frei. Am linken Bildrande unter dem runden Schiebegriff (*hikite*) mit Mitsutomoe-Ornament stehen Datum und Signatur des Künstlers:

Kôshi (zyklische Zeichen für das Jahr Anei 9 = 1780) *môshun* (Mitte des Frühlings = 2. Monat) *Tôsei Shain* (Künstlernamen des Yosa Buson) *sha* (gemalt). Zwei Siegel: *Sha Chôkô* und *Shunsei shi*^[18].

Die besondere atmosphärische Stimmung, die dieses herbe Bild ausstrahlt, in dem wohl Häuser, aber keine Lebewesen zu sehen sind, ist nicht unwesentlich durch die sehr seltene Art von Bildgrund, der Montierung gazeartiger, dünner Seide über einem üblichen Goldgrund (*kimpaku*)⁹ erreicht. Der unregelmäßige Schimmer des Blattgoldgrundes, gefiltert durch die wechselnde Dichte der Seidenfäden, ergibt einen sanften und doch äußerst lebendigen Hintergrund, auf dem die wechselnde Konsistenz der Tusche und besonders auch die Farben teils gesteigert, teils verhalten hervortreten. Das Bildgerüst ist in Tusche in allen Nuancierungen von tiefstem Schwarz zu Grau gegeben, die Berglinien und Felsblöcke (zweite und dritte Tür) in mit Tusche vermischtem kräftigem Blau (*kongunshô*, einer Mineralfarbe), die Bambushaine in wässrigem Grün (*kusa no shiro*, einer Pflanzenfarbe) und das Geäst der kahlen Bäume ist mit hellem Rostrot gehöht. Leichte Farben sind der wässrigen Tusche auch bei den Häusern und bei dem Wiesengrün entlang dem Pfade beigemischt.

Malgründe gleicher Art sind anscheinend nur für solche Türen der Fukurodana verwendet worden und sind mir in Japan nur in Tempeln begegnet, die gleichfalls

9 Zur Technik des Goldgrundes vgl. D. SECKEL: *Kirikane*, OE I, 1 (1954), S.71.

wie die Kölner Türen vom Ende des 18. Jahrhunderts stammen. So in den Tempeln Sôjôji und Muryôji in Wakayama, die Nagasawa Rosetsu (1754–1799) um 1786 ausmalte, sowie im Tempel Daijôji bei Kasumi, dessen eindrucksvolle Fusuma-e (dekorative Wandgemälde auf Schiebetüren) Maruyama ôkyo (1733–1795) und seine Schüler um 1780 schufen. Yosa Buson, der nicht nur mit Ôkyo befreundet gewesen ist, sondern eine auffallende Vorliebe für ungewöhnliche Malgründe besaß – er hat für seine großen Schirmbilder aus den 60er Jahren mit Vorliebe Satin (*nume*) gewählt – hat mit sichtlicher Einfühlung und Sorgfalt diese kleine Landschaftskomposition ausgeführt. Die wechselnden Stimmungen der Natur sind meisterhaft herausgearbeitet: die kühle und karge Verlassenheit des Sees mit der einsamen Rasthütte, die Unnahbarkeit der drei Baumgruppen, die in rhythmischer Stufung zum Hintergrunde gemildert ist, die bizarre Dramatik des wilden Felsgebirgs mit den wirr wachsenden Bäumen, die den traulich zusammengeschmiegtten Hütten vorgelagert sind, und endlich die behutsame Auflösung in der weichen, im Nebel verklingenden Nuancierung des Bambushaines.

Untersucht man das Bild auf seine charakteristisch chinesischen Elemente, so scheint die Beziehung zu den „klassischen Vorbildern“ der Ming- und Ch'ing-Maler, die Buson selbst als seine Lehrmeister bezeichnete, äußerst gering. Die Vorbilder für die Einzelformen, wie Bäume, Felsen und in gewissem Sinne auch für die kurzstrichig modellierende Linienführung sind am ehesten unter den Malformeln des Senfkorngartens zu finden. Niemals freilich sind sie stumpf kopiert, sondern in der sehr persönlichen Sehweise Busons zu Eigenem abgewandelt. Man findet unter den Richtformen¹⁰ für das Malen von Bäumen (*shufa*) ähnlich knorrige und reich verästelte Baumtypen, die als Beispiele aus Gemälden von Kuo Hsi (11. Jahrh.) und Ma Yüan (um 1200) ausgewählt sind. Für die Formen der Felsen, des wesentlichen Kompositionselements chinesischer Malerei überhaupt, könnte man an Formen von Liu Sung-nien (12. Jahrh.), Li T'ang (12. Jahrh.) und T'ang Yin (1470–1523) erinnert werden, doch ist der Bezug sehr lose. Die Tüpfelung des Bambusgestrüpps ähnelt sehr der im Senfkorngarten als „pointillistische Malweise des Hsiao Mi“ (Mi Yu-jên 1086–1165) abgebildeten Richtform. Auch die Form der Häuser, so japanisch sie in der Stimmung und Gruppierung anmuten, sind der Konstruktion nach chinesische Bauernhäuser mit Schilfdächern und Giebelluken.

Man sieht, daß Buson in eigenem Geschmack und sehr persönlicher Neigung diese Landschaft wohl im Geiste der chinesischen Wênjên schuf, ohne sich aber eng an bestimmte ihrer Werke oder Vorlagen zu klammern; vielleicht neigte sogar seine Malweise mehr zu Formen, die in China als akademische Richtung der Nordschule strikt von den Literaten-Malern verworfen worden wären. Auch die stellenweise kräftige Kolorierung in Blau und Grün hätte dem Ideal der Wênjên widersprochen, wengleich die Verteilung und Nuancierung eben dieser Farben

10 Die Malformeln bzw. Richtformen des Senfkorngartens in R. PETRUCCI: *Kiai-tseu-yuan-houatchouan*, Paris 1918, S.91, 92, 100, 133. Vgl. Mai-mai SZE: *The Tao of Painting*, New York 1956 (Bollingen Series 49), Vol. 2: The Chieh Tzu Yüan Hua Chuan, S.51ff.

in der altchinesischen, akademischen Malerei in anderer Weise und Bedeutung gehandhabt wurde.

Einige unter Busons Gemälden tragen – im Gegensatz zu den Kölner Türen – Aufschriften, in denen Buson sie als Kopien nach jeweils einem bestimmten chinesischen Meister bezeichnet. Der japanische Ausdruck dafür „*hō ... sha-i*“ oder „*hō ... hitsu-i*“^[19]^[11] darf am treffendsten übersetzt werden mit: „kopiert im Geiste des ...“ eine Formulierung, die aus China übernommen, das innere Wesen freien Kopierens und Umprägens durch die Persönlichkeit des Kopisten in sich schließt.

Das japanische Element offenbart sich in den Türbildern am augenfälligsten in der eingefangenen Naturstimmung, die in spürbar herbstlicher Herbheit am treffendsten mit dem in japanischer Ästhetik so wesentlichen Begriffe des „*Shibumi*“ gekennzeichnet werden kann. Buson hat in seinen Spätwerken mit Vorliebe Naturstimmungen wiederzugeben versucht, inspiriert wohl auch von der landschaftlich bezwingenden, sanften Schönheit der Umgebung Kyōtos. Aber seine anderen Landschaftsbilder tragen mehr einen idyllischen Charakter. Immer sind Menschen, meist heimkehrende Bauern in chinesischer Tracht, oder Tiere gleichsam Brennpunkt der Landschaftskomposition. Immer bevorzugt er eine intime Stimmung und kommt nie zu vergeistigten Abstraktionen der Landschaftsdarstellung wie etwa Mokubei oder Gyokudō. Als typisch japanisch kann auch die Linearkomposition der Türbilder hervorgehoben werden, da trotz der minutiös ausgearbeiteten Details in kurzstrichiger Pinseltechnik das Bild-Ganze formal auf durchschwingenden horizontalen Linien aufgebaut ist. Mit Busons origineller und kühner Haigwa-Malerei, mit der er, der große Haiku-Dichter, in genial abbreviierender Pinseltechnik (*Ippitsu*- oder *Gempitsu*-Technik^[21]) seine eigenen Kurzgedichte wie die Reisetagebücher des Bashō illustrierte, steht dieses Bild in keinem Zusammenhang. Wollte man kalligraphische Begriffe auf die Malerei anwenden, so entspräche die Haigwa-Malerei Busons dem *Sō*-Typ (von *sōsho* = Grasschrift), hingegen die Kölner Türen dem *Kai*-Typ (von *kaisho* = regelhafte Schrift).

In zeitlicher Folge wären folgende Gemälde zu nennen, an denen man deutlich sieht, daß Buson, wie wohl jeder bedeutende Künstler, in seiner Jugend getreu und in zunehmendem Alter immer freier und gelöster den Geist des für ihn klassischen Vorbildes in eigener Handschrift gestaltet.

Album mit Landschaften nach Wên Chêng-ming (1470–1557). Unbez.

um 1745–50 Slg. Nakamura H. (Abb. *Nihongwa Taisei*, Bd. 33, 115)

Pferde auf Weide. Nach Aufschrift: Pferde kopiert nach Shên Nan-p'ing (1731–1733 in Nagasaki), Menschen in eigener Manier gemalt. Sign. Chōkyō. Um 1758. Slg. Sumiyoshi G. (TANAKA K. in *Bijutsu Kenkyū* XV.)

Landschaft nach einem Ch'ing-Maler. Sign. Tōsei

Dat. 1763 (ohne Angabe d. Slg.) (Abb. w. o. 82)

11 Auch: *hitsu wo nozaeru*^[20]. Die Bedeutung dieser Ausdrücke in chinesischer Kunstterminologie bei B. MARCH: *Some Technical Terms of Chinese Painting*, Baltimore 1935. R. GOEPPER: *T'ang Tai*, Diss. München 1956, S. 148.

- Tuschbambus nach Tung Ch'i-ch'ang (1555–1639). Bez. Kyodô
um 1767/68 (Slg. des Myôhōji in Marugame) (Lit. *Gwajin Buson*, p. 85)
- Landschaft nach Ch'iang Kung (kaum bekannter Maler um 1600). Sign. Tôsei
sha Shunsei; um 1767/68 (Slg. des Myôhōji w. o.)
- Winterlandschaft nach Shên Chou (1427–1509)
um 1767/68 (Slg. des Myôhōji w. o.)
- Trunkener Li T'ai-po nach Shên Chou. Sign. Sha Shunsei
um 1770 (Lit. *Gwajin Buson* p. 86)
- Kanzan und Jittoku nach Liu Chün (ca. 1500). Unbez.
um 1767/68 (Slg. des Myôhōji w. o.)¹²
- Schauer über dem Hsiang-Fluß nach Ma Yüan (um 1200). Sign. Tôsei Shain
um 1780. Slg. Dan T. (*Tôyô Bijutsu Taikwan* 10, 31)
- Herbst- und Winterlandschaft (Paar) nach Ma Yüan. Sign. Shain
um 1782. Slg. Nishimura K. (Abb. Kokkawa 234)
- Landschaften mit Hirsch und heimkehrenden Bauern (Paar) nach einem
Ch'ing-Maler. Sign. Tôsei Shain
Dat. 1780 (Slg. Shimomura Sh.) (*Tôyô Bijutsu Taikwan* 5, 36)

Die Stellung des Kölner Bildes im Œuvre Busons ist durch die Datierung: 2. Monat des Jahres 1780, gegeben. Nach neuen Untersuchungen wird der häufige Wechsel der Künstlernamen im Leben Busons stets einem Ortswechsel gefolgt sein und man kann aus den Beinamen ungefähr die Entstehungszeit der Gemälde ablesen. Buson, der 1716 geboren, im Norden von Ôsaka im Dorfe Kema des Bezirkes Togashinari seine Kinderjahre verbrachte, siedelte um 1737 mit seiner Familie nach Edo um und ist 1739 als dort ansässig und als Schüler des berühmten Haiku-Dichters Hayano Bajin (Sôa, Yahantei, 1677–1742) erwähnt. Sein frühestes Gemälde, ein verschollenes Bild von Haiku-Dichtern, soll Buson um 1740 gemalt haben. Anscheinend aber galt der Haiku-Dichtkunst das konzentrierte Interesse des Künstlers während seiner Lehrjahre in Edo, und die Freude am Malen wuchs erst, als er um 1744 – nach dem Tode seines Lehrers – Edo verließ und sich wandernd auf den Spuren Bashôs nordwärts von Tôkyô einige Jahre bei seinen Freunden und Mitschülern Nakamura Hyozaemon und Isogaoka Gantô bei Yûki in der Provinz Ibaraki niederließ und dort mit Fleiß chinesische Originale kopierte, aber sich auch – recht unbeholfen – im Stile der Tosa-Schule versuchte. Im Besitze dortiger Familien – besonders der Nachkommen des Nakamura Hyozaemon – hat sich eine Reihe von Bildern des Buson aus dieser Zeit erhalten, bezeichnet mit den Namen Kyodô und Shimmei. Die Jahre 1751 bis 1754 verbrachte Buson in Kyôto, um von da nach der Heimat seiner Mutter, dem Dorfe Yosa in Tango aufzubrechen, wo er bis zum 9. Monat des Jahres 1757 verweilte. Da nimmt er Yosa als Familiennamen an (als sein ursprünglicher Familienname gilt Taniguchi) und signiert seine Bilder, die noch in den Tempeln der Gegend verwahrt werden, mit dem Pinselnamen Chôsô, Shimmei Chôsô, Chôsôshi, wie

12 Gemälde aus dieser Zeit abgebildet bei H. KATÔ (op. cit.) und *Nihongwa Taisei*, Bd. 33.

auch Buson (Dichtername seit 1744). 1757 kehrte Buson nach Kyôto zurück und in den 10 folgenden Jahren seines Lebens in der alten Kaiserstadt beginnt seine malerische Tätigkeit in wachsendem Maße an Bedeutung zu gewinnen. In den sechziger Jahren galt Busons Vorliebe der Byôbu-Malerei und er schuf sorgfältig durchgearbeitete, oft überhäufte Landschaftskompositionen und Szenen der chinesischen Legende. Das bekannteste dieser Schirmpaare: Pferde auf der Weide, ist 1763 datiert und mit wiederum neuen Pinselnamen: Sankaken, Tôsei Sha Shunsei bezeichnet und trägt das Siegel: Chôkô. (Früher Kaiserlicher Besitz, jetzt National-Museum Kyôto.)

Zahlreiche Gemälde Busons stammen aus der Zeit zweier Reisen nach Shikoku in den Jahren 1766/67 und 1767/68. In Tempel- und Privatbesitz des Ortes Marugame in der Provinz Sanuki wurden sowohl freie Kopien nach chinesischen Vorbildern wie die Fusuma-e des Tempels Myôhōji als zweifelsfrei echte Werke des Buson entdeckt. 1768 kehrte der Künstler endgültig nach Kyôto zurück und nur kleinere Reisen führen ihn einmal in die Gegend Osakas, einmal zur Kirschblütenschau nach Yoshino, während er sonst in versponnener Einsamkeit sich täglich unablässig dem Dichten und Malen widmete. In den 70er Jahren reifte seine Kunst, entscheidend wohl angeregt durch seine Begegnung und Freundschaft mit dem 7 Jahre jüngeren Maler Ike no Taiga (1723–1776). Taiga war der geborene Maler, ein Freund der Natur und des Bergsteigens, der als Knabe schon intensiver als Buson, vom Programm der Bunjin-gwa-Malerei fasziniert, alle nur erreichbaren Druckbücher und Originale studierte, der 1736 zu dem Meister Yanagizawa Kien (1706–1758) und 1750 zu Gion Nankai (1677–1751) nach Süd-Wakayama pilgerte, um Verehrung zu bezeugen und zu lernen. Eines der klassischen Werke japanischer Bunjin-gwa-Malerei ist das Gemeinschaftswerk von Taiga und Buson aus dem Jahre 1771: eine Folge von 20 Albumblättern mit Illustrationen im Geiste der Ming-Literaten-Maler zu einem Gedichtzyklus des chinesischen Dichters Li Li-Weng (1611–79). Das Werk ist bekannt unter dem Namen „Jûben-Jûi“ (die zehn Annehmlichkeiten und zehn Bequemlichkeiten des Landlebens).¹³ Die miniaturhaft kleinen Albumblätter (16 x 16 cm) sind in Tusche und leichten Farben, jeweils mit dem entsprechenden Gedicht Li-wengs als Titel, nicht nur in bezwingender Köstlichkeit der Motivwahl, sondern auch in souveräner Weite der voll beherrschten Technik chinesischer Wênjên-Malerei ausgeführt.

Die Türen des Museums in Köln gehören in die Gruppe von Busons Spätwerken, die vom Ende der siebziger Jahre gerechnet werden, als der Künstler mit neuem Pinselnamen „Shain“ und mit den Namen seines Studios „Setsudô“ oder „Hakusetsudô“ signierte. Gerade die Bilder aus Busons 64., 65. und 66. Lebensjahr (1780, 1781, 1782) bilden den Höhepunkt seines künstlerischen Schaffens: großzügiger in der Anlage als die Wandschirme, ausgereift und sicher in der persönlichen Handschrift, können sie verhalten und herb, intim und idyllisch sein, aber auch übermütig fabulierend in Art der Haigwa-Malerei.

13 Veröffentlicht durch S. WAKIMOTO in *Bijutsu Kenkyû* 49, 1936.

Die besten Werke Busons sind zweifellos seine kleinformatischen Bilder, in denen seine Freude am ausgefeilten Detail, sein Hang zur Andeutung atmosphärischer Stimmung reiner hervortritt als in seinen großen Bildkompositionen. Gerade von japanischen Kennern¹⁴ wird betont, daß auch die Kölner Türen zu dieser Gruppe von Busons Meisterwerken zu zählen sind, eben in der Kleinheit des Formates, in der Besonderheit des Bildgrundes, in ihrer wohlausgewogenen Komposition wie in der nie zu lauten, aber überlegen sicheren Pinseltechnik.

[1] 文人畫 [2] 南畫 [3] 隱元 [4] 逸然 [5] 伊孚九 張秋穀 費晴湖 江稼圃
 [6] 虞洞 [7] 四明 朝滄 [8] 朝滄 [9] 長庚子 [10] 長庚 [11] 東成謝春星
 [12] 三葉軒 [13] 謝寅 [14] 雪堂 [15] 白雪堂 [16] 蕪村 [17] 夜半亭(翁)
 [18] 庚子 孟春 東成 謝寅 寫 [19] 倣…寫竟、倣…筆竟 [20] 搬…筆
 [21] 一筆法 減筆法

14 T. YÔSHIZAWA: *Sha Buson hitsu Sansui-zu* [es handelt sich um die Kölner Bilder] Kokkwa 764, Nov. 1955 und H. KATÔ (op.cit.).