

RESEARCH

Fabian Alexander Kommoß

Die Sichtbarmachung des Unsichtbaren

Visualisierungsstrategien
zenbuddhistischer Kunst



J.B. METZLER

Die Sichtbarmachung des Unsichtbaren

Fabian Alexander Kommoß

Die Sichtbarmachung des Unsichtbaren

Visualisierungsstrategien
zenbuddhistischer Kunst



J. B. METZLER

Fabian Alexander Kommoß
Berlin, Deutschland

Die vorliegende Arbeit wurde im Rahmen eines *cotutelle de thèse* Verfahrens von der Philosophischen Fakultät der Universität Potsdam und der Philosophischen Fakultät der Universität Zürich im November 2020 auf Antrag der Promotionskommission, bestehend aus: Prof. Dr. Marie-Luise Angerer, Prof. Dr. David Ganz, Prof. Dr. Andreas Köstler (hauptverantwortliche Betreuungsperson und Erstgutachter) und Prof. Dr. Hans Bjarne Thomsen (Zweitgutachter), als Dissertation angenommen.

Die Entstehung dieser Arbeit wurde gefördert durch das DFG-Graduiertenkolleg 1539 »Sichtbarkeit und Sichtbarmachung. Hybride Formen des Bildwissens« sowie die Universität Potsdam.

ISBN 978-3-662-64074-6 ISBN 978-3-662-64075-3 (eBook)
<https://doi.org/10.1007/978-3-662-64075-3>

Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten sind im Internet über <http://dnb.d-nb.de> abrufbar.

© Der/die Herausgeber bzw. der/die Autor(en), exklusiv lizenziert durch Springer-Verlag GmbH, DE, ein Teil von Springer Nature 2021

Das Werk einschließlich aller seiner Teile ist urheberrechtlich geschützt. Jede Verwertung, die nicht ausdrücklich vom Urheberrechtsgesetz zugelassen ist, bedarf der vorherigen Zustimmung des Verlags. Das gilt insbesondere für Vervielfältigungen, Bearbeitungen, Übersetzungen, Mikroverfilmungen und die Einspeicherung und Verarbeitung in elektronischen Systemen.

Die Wiedergabe von allgemein beschreibenden Bezeichnungen, Marken, Unternehmensnamen etc. in diesem Werk bedeutet nicht, dass diese frei durch jedermann benutzt werden dürfen. Die Berechtigung zur Benutzung unterliegt, auch ohne gesonderten Hinweis hierzu, den Regeln des Markenrechts. Die Rechte des jeweiligen Zeicheninhabers sind zu beachten.

Der Verlag, die Autoren und die Herausgeber gehen davon aus, dass die Angaben und Informationen in diesem Werk zum Zeitpunkt der Veröffentlichung vollständig und korrekt sind. Weder der Verlag noch die Autoren oder die Herausgeber übernehmen, ausdrücklich oder implizit, Gewähr für den Inhalt des Werkes, etwaige Fehler oder Äußerungen. Der Verlag bleibt im Hinblick auf geografische Zuordnungen und Gebietsbezeichnungen in veröffentlichten Karten und Institutionsadressen neutral.

Planung/Lektorat: Anna Pietras

J.B. Metzler ist ein Imprint der eingetragenen Gesellschaft Springer-Verlag GmbH, DE und ist ein Teil von Springer Nature.

Die Anschrift der Gesellschaft ist: Heidelberger Platz 3, 14197 Berlin, Germany

Introductory Quotes

Es gibt eine Wirklichkeit, die vor Himmel und Erde steht.
Sie hat keine Form, geschweige denn einen Namen.
Augen können sie nicht sehen.
Lautlos ist sie, nicht wahrnehmbar für Ohren.
Sie Geist oder Buddha zu nennen, entspricht nicht ihrer Natur,
Wie das Trugbild einer Blume wäre sie dann.
Nicht Geist noch Buddha ist sie;
Vollkommen ruhig erleuchtet sie in wunderbarer Weise.
Nur dem klaren Auge ist sie wahrnehmbar.
Das Dharma ist sie und wirklich jenseits von Form und Klang.
Das Tao ist sie, und Worte haben nichts mit ihr zu tun.
In der Absicht, Blinde anzuziehen, ließ Buddha seinem goldenen Munde
spielerische Worte entspringen;
Seitdem sind Himmel und Erde überwuchert mit dichtem Dornengebüsch.
Oh meine lieben und ehrenwerten Freunde, die ihr hier versammelt seid:
Wenn ihr euch danach seht, die donnernde Stimme des Dharma zu hören,
Gebt eure Worte auf, entleert eure Gedanken,
Dann kommt ihr so weit, das eine Sein zu erkennen.

Nanpo Jōmyō (1235–1308)¹

¹ Nach einer Übersetzung von Joan Rieck.

Vorwort und Danksagung

Bilder zeigen – dies scheint die Prämisse alles Bildhaften zu sein. Dabei wird meist schweigend akzeptiert, dass sie mithin verbergen müssen, um das Gezeigte ins Licht des Sichtbaren zu überführen. Jedoch können Bilder auch darauf verweisen, dass sich in ihnen etwas dem Zeigbaren generell entzieht. Diese Thematisierung des Unsichtbaren bzw. Undarstellbaren ist eine bisher wenig beachtete Eigenschaft von Bildern und häufig Gegenstand einer speziellen Kunst, die sich im Kontext des ostasiatischen Zenbuddhismus entwickelt hat.

Der sich in diesen Werken manifestierende, scheinbare Widerspruch einer zenbuddhistischen Geisteshaltung, die Wirklichkeit für nicht, oder zumindest nicht hinlänglich vermittelbar zu halten, dieses Unvermittelbare aber gerade in der sichtbaren Vermittlung zu suchen, markiert den Ausgangspunkt der Strategien von Sichtbarmachungspraktiken, die in der vorliegenden Untersuchung erstmalig einer genaueren Bestimmung unterzogen werden.

Mit dem Erkenntnisinteresse dieser Arbeit wird hierzu die Faszination an zenbuddhistischer Erleuchtungserfahrung gegen die Faszination an den morphologischen Effekten ihrer Nichtwahrnehmbarkeit eingetauscht. Das dabei gewählte Vorgehen lässt sich gezielt im Grenzbereich unterschiedlicher Disziplinen verorten. Einerseits wird für die Erschließung der Werke ein kunsthistorischer und bildwissenschaftlicher Ansatz verfolgt, zugleich werden aber mit den hier aufgeworfenen Fragen auch Forschungsbereiche der Semiotik, Philosophie und Medientheorie sowie der Kognitionspsychologie berührt.

Trotz ihrer häufig formellen Einfachheit in technischer Ausführung und Stil gehören die Bilder des Zenbuddhismus zu den komplexesten und kompliziertesten Sachverhalten globaler Kunstphänomene, die in der Auseinandersetzung der modernen Bildtheorie mit den Funktionsweisen des Visuellen mehr denn je an Aktualität gewinnen. Von der Kunstgeschichte bisher jedoch meist nur typen- und

formgeschichtlich behandelt, fehlte bislang eine problemgeschichtliche Auseinandersetzung, die den eigentlichen Gehalt dieser speziellen Kunst abseits einer rein stilistischen Systematisierung oder symbolischen Funktion erblickt. Diese Werke lassen sich jedoch gerade nicht als klar abgrenzbarer Kanon von Bildtypen und Gattungen betrachten, sondern können vielmehr als eine hybride Praxis der visuellen Reflexion beschrieben werden, die zuvorderst ein besonderes intrinsisches Verhältnis der deiktischen Grundordnung von Bildern thematisiert, nämlich jenes von Sichtbarkeit und Unsichtbarkeit.

Die vorliegende Arbeit wurde im DFG-Graduiertenkolleg 1539 »Sichtbarkeit und Sichtbarmachung. Hybride Formen des Bildwissens« begonnen und schließlich im Rahmen eines *cotutelle de thèse* Verfahrens zwischen dem Institut für Künste und Medien der Philosophischen Fakultät der Universität Potsdam und dem Kunsthistorischen Institut – Kunstgeschichte Ostasiens der Philosophischen Fakultät der Universität Zürich abgeschlossen. Das Projekt verdankt seine Entstehung einer Vielzahl von Personen, ohne deren wichtige Impulse und ideelle Hilfestellung die Entwicklung der anfänglichen Idee zum fertigen Buch nicht zustande gekommen wäre.

Mein erster Dank gilt dabei besonders meinem Doktorvater Prof. Dr. Andreas Köstler (Erstgutachter der Dissertation, Universität Potsdam), der mit seiner unermüdlichen, jahrelangen Unterstützung und kritischen Auseinandersetzung meiner Arbeit maßgeblich zu deren erfolgreichen Abschluss beitrug. Danken möchte ich auch Prof. Dr. Hans B. Thomsen (Zweitgutachter der Dissertation, Universität Zürich) für seine fachliche Meinung sowie Prof. Seinosuke Ide (Universität Kyūshū) und Prof. Tsunenori Fukushima (Hanazono Universität) für ihre aufopferungsvolle Unterstützung während meines Forschungsaufenthaltes in Japan. Dem Institute for Zen Studies (Zenbunka Kenkyū-jo) und dessen Mitarbeitern danke ich für die Erlaubnis zur Benutzung des Archivs und der schier unerschöpflichen Bibliothek, sowie für die freundliche Bereitstellung von Bildmaterial für diese Arbeit. Ferner möchte ich auch Zenmeister Shūken Furukawa vom Erin-ji Tempel meinen Dank ausdrücken, der mir trotz nur kurzer Begegnung dennoch durch seine Fürsprache und Begeisterung für das Projekt stets geistiger Begleiter bei der Fertigstellung des Buches gewesen ist. Trotz aller Leidenschaft und Hingabe für das Projekt wäre aber der Abschluss der Arbeit ohne die besondere Unterstützung und Geduld im privaten nicht machbar gewesen. Mein besonderer Dank gilt daher meiner Familie, Wolfgang und meinem Hund Nemo.

Inhaltsverzeichnis

1	Vorbetrachtung	1
2	Einleitung	17
2.1	Einführung	18
2.2	Methodische Vorbemerkungen	24
2.3	Aufbau	33
3	Die Abwesenheit des Anwesenden – Anmerkungen zur anikonischen Kunst	39
4	Die Anwesenheit des Abwesenden – Anmerkungen zur Porträtkunst	63
5	Porträtplastik	71
5.1	Der Meister als Bild: Realpräsenz mumifizierter Meister	72
5.2	Das Bild des Meisters: Inszenierter Realismus der Darstellung	90
5.3	Das Bild als Meister: Visuelle Täuschung	100
5.4	Die Wahrnehmung meistern: Die Selbstillusionierung des Betrachters	110
6	Porträtmalerei	125
6.1	Musō: Anschluss an die Tradition im Schnitt zu ihr	125
6.2	Takuan: Die gescheiterte Porträtverweigerung	138
6.3	Ikkyū: Der gespiegelte Patriarch, der gespiegelte Betrachter	145
7	Ensō – Die unendliche Fülle der Leere	159
7.1	Sengai Gibon: Iss dies und trink Tee dazu	160
7.2	Dōgen Kigen: Gemalte Reiskuchen stillen keinen Hunger	169

8 Bodhidharmadarstellungen – Offene Weite im Bild	177
8.1 Nobutada: Ambivalenzen des Abstrakten	192
8.2 Sesshū: Überwindung der Form durch Form	205
8.3 Bodhidharma meditierend: Das Bild als Wand des Sichtbaren	214
8.4 Sōami: Paradoxe Bildikonografie	230
9 Fazit	239
Literaturverzeichnis	249

Abbildungsverzeichnis

Abbildung 1.1	Mokuan Rei'en (gest. 1345): Budai / Hotei, mit einer Aufschrift von Liao'an Qingyu (1288–1363); Nanbokuchō Periode (1336–1392); Tusche auf Papier, als Hängerolle montiert; 80,2 x 32,0 cm; MOA Museum of Art, Atami, Japan	3
Abbildung 3.1	Sujātā bietet Buddha unter dem Bodhibaum Speisen an; Relief einer Säule aus Amarāvati, Andhra Pradesh, India; ca. 2. Jh. n. Chr.; Kalkstein; Durchmesser ca. 85 cm; British Museum, London	41
Abbildung 3.2	Buddhas erste Lehrrede im Wildpark von Sarnath; Querbalken des westlichen <i>torana</i> der Stūpa 1 in Sāncī, Madhya Pradesh, India; spätes 1. Jh. v. Chr.; Sandstein; in situ	43
Abbildung 3.3	Elefanten verehren den verstorbenen Buddha; Querbalken des südlichen <i>torana</i> der Stūpa 1 in Sāncī, Madhya Pradesh, India; spätes 1. Jh. v. Chr.; Sandstein; in situ	44
Abbildung 3.4	Elefanten verehren den verstorbenen Buddha; Reliefblock einer Säule aus Amarāvati, Andhra Pradesh, India; ca. 2. Jh. n. Chr.; Kalkstein; Höhe 32 cm; British Museum, London	45
Abbildung 3.5	Der große Auszug aus dem Palast; Querbalken des östlichen <i>torana</i> der Stūpa 1 in Sāncī, Madhya Pradesh, India; spätes 1. Jh. v. Chr.; Sandstein; in situ	52

Abbildung 3.6	Der große Auszug aus dem Palast (Detail); Querbalken des östlichen <i>torana</i> der Stūpa 1 in Sāncī, Madhya Pradesh, India; spätes 1. Jh. v. Chr.; Sandstein; in situ	54
Abbildung 3.7	Geburt des Bodhisattva (links), Die erste Waschung (mittig), Die ersten sieben Schritte (rechts); Stūpa Relief aus Nāgārjunikonda; 3. Jh. n. Chr.; National Museum, New Delhi	56
Abbildung 3.8	Buddhas Abstieg aus dem <i>trāyastrimsa</i> Himmel, Relief auf der Ajātaśatru Säule der Stūpa in Bhārhut, Madhya Pradesh, India; 2. Jh. v. Chr.; roter Sandstein; Höhe ca. 60 cm; Indian Museum, Kalkutta	57
Abbildung 5.1	»Wahrer Körper« des Mönches Huineng; Tang-Zeit (617–907), 8. Jh. (?); mumifizierter Körper (?), Lack und Pigmente; Höhe 80 cm; Nanhua-si, Shaoguan, Guangdong, China	75
Abbildung 5.2	Porträtskulptur des Mönches Jianzhen (Ganjin); Nara-Zeit (710–94), ca. 763; Trockenlack und Pigmente; Höhe 79,4 cm; Tōshōdai-ji, Nara, Japan ...	78
Abbildung 5.3	Porträtskulptur eines unbekanntes Mönches; Japan; Datierung n. C14-Analyse zw. 1324–1439; Holz, Lack, Pigmente, Bergkristall; Höhe 75 cm; Situation Kunst, Bochum	92
Abbildung 5.4	Porträtskulptur von Dongming Huiri (Tōmyō Ennichi); Japan; Nanbokuchō-Zeit 1336–1392; Holz, Lack, Pigmente, Bergkristall; Höhe 97 cm; wichtiges Kulturgut (jūyō bunkazai); Hakuun-an, Engaku-ji, Kamakura, Japan	96
Abbildung 5.5	Porträtskulptur eines unbekanntes Mönches (Detail); Japan; Datierung n. C14-Analyse zw. 1324–1439; Holz, Lack, Pigmente, Bergkristall; Höhe 75 cm; Situation Kunst, Bochum	101
Abbildung 6.1	Mutō Shūi: Halbfigurenporträt von Musō Soseki, mit einer Aufschrift von Musō Soseki; Japan; um 1349/50; Tusche und Farben auf Seide, als Hängerolle montiert; 119,4 x 63,9 cm; wichtiges Kulturgut (<i>jūyō bunkazai</i>); Myōchi-in, Tenryū-ji, Kyōto, Japan	127

Abbildung 6.2	Porträt von Wuzhun Shifan, mit einer Aufschrift von Wuzhun Shifan; China, datiert 1238; Tusche und Farben auf Seide; als Hängerolle montiert; Tōfuku-ji, Kyōto, Japan	128
Abbildung 6.3	Porträt von Chikotsu Dai'e, mit einer Aufschrift von Chikotsu Dai'e; Japan; datiert 1301; Tusche und Farben auf Seide, als Hängerolle montiert; 111 × 53 cm, wichtiges Kulturgut (<i>jūyō bunkazai</i>); Ganjō-ji, Tōfuku-ji, Kyōto, Japan	129
Abbildung 6.4	Porträt von Zhongfeng Mingben (Chūhō Myōhon), mit einer Aufschrift von Zhongfeng Mingben; Japan; ca. 1318–1323; Tusche und Farbe auf Seide, als Hängerolle montiert; 125,2 × 51,9 cm; wichtiges Kulturgut (<i>jūyō bunkazai</i>); Senbutsu-ji, Kyōto, Japan	130
Abbildung 6.5	Alberto Giacometti: Diego; 1959; Bronzeguss nach einer Gipsbüste von ca. 1950; 26,8 × 21,5 × 10,5 cm; Kunstsammlung der Ruhr-Universität, Sammlung Paul Dierichs, Bochum	140
Abbildung 6.6	Ensō, mit Aufschrift und Pinselstrich von Takuan Sōhō; Japan; datiert 1645; Tusche auf Papier, als Hängerolle montiert; Maße unbek; Nanshū-ji, Sakai, Japan	143
Abbildung 6.7	Drei Patriarchen in einem Kreis (<i>Ichi'en sanso</i>); Japan; 1. Hälfte 15. Jh.; Tusche und Farben auf Seide, als Hängerolle montiert; 85,7 × 37,5 cm; Tōfuku-ji, Kyōto, Japan	146
Abbildung 6.8	Doppelporträt von Ikkyū Sōjun in einem Kreis und seiner blinden Geliebten Mori, mit einer Aufschrift von Ikkyū Sōjun; Japan; datierbar 1471; Tusche und Farben auf Papier, als Hängerolle montiert; 81,6 × 34,5 cm; Masaki Museum, Tadaoka, Ōsaka	153
Abbildung 7.1	Sengai Gibon: Ensō und Aufschrift; Japan; Edo-Zeit, erste Hälfte 19. Jh.; Tusche auf Papier, als Hängerolle montiert; 33,7 × 55,9 cm; Kamio Yūji Collection, Kyōto, Japan	161

Abbildung 7.2	Yōsō Sōi: Ensō und Aufschrift; Japan; Mitte 15. Jh.; Tusche auf Papier, als Hängerolle montiert; Maße unbekannt; Engyō-ji, Japan	163
Abbildung 7.3	Bankei Yōtaku: Ensō und Aufschrift; Japan; Edo-Zeit, zweite Hälfte 17. Jh.; Tusche auf Papier, als Hängerolle montiert; Maße unbekannt; Institute for Zen Studies, Kyōto, Japan	165
Abbildung 7.4	Sengai Gibon: Gebrechen des Alters (<i>Rōjin rokkasen</i>); Japan; 1. Hälfte 19. Jh.; Tusche auf Papier, als Hängerolle montiert, 43,2 × 53,9 cm, Idemitsu Museum of Fine Art	168
Abbildung 8.1	Kono'e Nobutada: Ein-Strich-Bodhidharma (<i>Ippitsubyō no Daruma</i>); Japan; frühes 17. Jh.; Tusche auf Papier, als Hängerolle montiert; ca. 34 × 56,5 cm; Privatsammlung	193
Abbildung 8.2	Shōkai Reiken (?): Ein-Strich-Bodhidharma (<i>Ippitsubyō no Daruma</i>), mit einer Aufschrift von Shōkai Reiken; Japan; datierbar 1394; Tusche auf Papier, als Hängerolle montiert; 65,7 × 32,6 cm; Umezawa Memorial Musuem, Tōkyō	196
Abbildung 8.3	Isshi Bunshu: Ensō und Ein-Strich-Bodhidharma (<i>Ippitsubyō no Daruma</i>), mit einer Aufschrift von Kobori Enshū; Japan; Edo-Zeit, 1. Hälfte 17. Jh.; Tusche und Farbe auf Papier, als Hängerolle montiert; 34,8 × 51,7 cm; Sammlung Hosokawa, Tōkyō	197
Abbildung 8.4	Sesshū Tōyō: Huike präsentiert Bodhidharma seinen abgeschnittenen Arm (<i>Eka danpi</i>); Japan; datiert 1496; Tusche und leichte Farben auf Papier, als Hängerolle montiert; 183 × 113,5 cm; wichtiges Kulturgut (<i>jūyō bunkazai</i>); Sainen-ji, Aichi, Japan	206
Abbildung 8.5	Bodhidharma meditierend vor einer Felswand; China; spätes 13. Jh.; Tusche auf Seide, als Hängerolle montiert; 203,2 × 63,5 cm; The Cleveland Museum of Art, Cleveland, Ohio, USA	209

Abbildung 8.6	Bodhidharma meditierend vor einer Felswand [<i>Menpeki Daruma</i>]; Japan; 17./18. Jh.; Tusche und Farben auf Papier, als Hängerolle montiert; Erin-ji, Yamanashi, Japan	215
Abbildung 8.7	Bodhidharma, mit einer Aufschrift von Mieweng Wenli; China; 13. Jh.; Tusche auf Papier, als Hängerolle montiert; 83,5 × 33 cm; wichtiges Kulturgut (<i>jūyō bunkazai</i>); Myōsjin-ji, Kyōto, Japan	217
Abbildung 8.8	Cornelius Gijsbrechts: <i>Bagsiden af et indrammet maleri</i> [»Rückseite einer gerahmten Malerei«]; 1670; Öl auf Leinwand, ungerahmt; 66,4 × 87 cm; Dänemarks Nationalgalerie, Kopenhagen, Dänemark	226
Abbildung 8.9	Sōami (zugeschr.): Bodhidharma auf einem Schilfhalm (<i>Rōyō Daruma</i>), mit einer Aufschrift von Sekkō Sōshin; 15. Jh.; Tusche auf Papier, als Hängerolle montiert; 120 × 30,3 cm; Erin-ji, Yamanashi, Japan	231
Abbildung 8.10	Bodhidharma auf einem Schilfhalm (mittig), Zheng vom Gelben Ochsen (links) und der Meister vom Berg Yu (rechts) (<i>Daruma Seiōgyū Ikuzanshu-zu</i>), mit Aufschriften von Wuzhun Shifan; China; frühes 13. Jh.; Tusche auf Papier, als Hangerollentrias montiert; Mittlere Rolle: 89,1 × 32,0 cm, flankierende Rollen je: 84,1 × 30,0 cm; Tokugawa Art Museum, Nagoya, Japan	234



Vorbetrachtung

1

Zusammenfassung

Anhand eines einzelnen Bildes vom japanischen Malermönch Mokuan Rei'en werden im Rahmen dieser Vorbetrachtung exemplarisch die kardinalen Fragen der Arbeit aufgezeigt. Eine erschöpfende kunstgeschichtliche Erörterung des Bildes wird dabei gerade nicht beabsichtigt. Vielmehr soll erkenntlich werden, wie sich mit Hilfe einer genaueren Bildbetrachtung und exakteren Neubeschreibung eines kanonisierten Werkes der Kunstgeschichte, die in dieser Arbeit angestrebte Untersuchung der Thematisierung von Sichtbarkeit und Unsichtbarkeit in der zenbuddhistischen Kunst gerade durch die Werke selbst begründen lässt.

Schlüsselwörter

Japanische Malerei • Zenbuddhismus • Unsichtbarkeit •
Repräsentationskritik • Bildtheorie • Bildphilosophie • Deixis

I.

Der Untersuchung wird hier zunächst ein einzelnes Beispiel vorangestellt, anhand dessen die kardinalen Fragen dieser Arbeit aufgezeigt werden können. Hierzu wird das dem Mönch Mokuan Rei'en 默庵靈淵 (?–1345) zugeschriebene Bild der halblegendären Figur Budai (Jap. Hotei) betrachtet (Abbildung 1.1) werden. Mokuan war ein japanischer, zenbuddhistischer Malermönch, der ab 1325 bis zu seinem Tode im Jahr 1345 in China lebte und daher lange Zeit von der japanischen Geschichtsschreibung fälschlicherweise als chinesischer Maler angesehen

wurde.¹ Sein Tuschbild birgt eine Inschrift des chinesischen Zenmeisters Liaoan Qingyu 了庵清欲 (1288–1363), welcher 1333 für eine Dauer von zehn Jahren als Abt des Benjue-si Klosters in Xiuzhou diente und unter dem Mokuan ab 1343 nachweislich studierte. Das Bild lässt sich damit zeitlich ungefähr in das Jahr 1343 datieren.² Eine erschöpfende kunstgeschichtliche Erörterung des Bildes wird an dieser Stelle nicht beabsichtigt. Vielmehr soll die vorliegende Arbeit in diesem Bild ihren Ausgang nehmen, um die darauf folgenden Überlegungen über das Sichtbare und das Unsichtbare exemplarisch zu fundieren.

Die Malerei zeigt auf einer leeren Bildfläche in gestisch artikulierten Pinselstrichen eine korpulente, kahlköpfige Person. Die Figur hebt sich in ihrer Ganzheit vom leeren Grund der Malfläche ab. Diese visuelle Eigenschaft begründet zuvorvererst einen Kontrast, der sich als konstitutiv für die hier getätigte Bildbetrachtung herausstellt. Die Differenz zwischen der Totalität der Figur und dem Nichts des Grundes bewirkt dabei eine Seherfahrung, die sich in zwei unterschiedlichen Aktivitäten des Schauenden verschränken. Einerseits fokussiert er die einzelne Figur, die sich in ihrer Singularität bildhaft hervortut. Andererseits erlaubt es den nötigen Überblick, der sich im Erfassen der simultanen Kopräsenz von Bild und Grund einem sprachlich nur linear vermittelbaren Ausdruck entgegenstellt.

Im vorliegenden Beispiel ist der Malgrund unbehandelt, sodass die Oberfläche des Bildträgers zugleich zum Untergrund des Bildmotivs wird. Malgrund und Bild(hinter)grund sind demgemäß kongruent. Gottfried Boehm wies in einem anderen Zusammenhang darauf hin, dass das wesentliche Merkmal der sinnlichen Materialität eines solchen doppelten Grundes darin besteht, ein Kontinuum zu schaffen, das jedmöglichem Inhalt als Bedingung vorausgeht. Dieser doppelte Grund ist »einer sprachlichen Prädizierung nicht, dem Zeigen aber sehr wohl zugänglich.«³ Die Simultanität von Bild- und Malgrund lässt sich ausschließlich zeigen. Sie materialisiert die gegebene Gleichzeitigkeit eines sprachlich nur in perspektivierenden Definitionen zu vermittelnden Sachverhaltes. Die bildreflektorische Auseinandersetzung der Unterscheidung des Zeigbaren und des Sagbaren wird im Bild weiterhin verschärft.

Die Komposition der einzelnen Figur auf leerem Grund lenkt die Aufmerksamkeit des Betrachters auf das in der Totalen erfasste Bildmotiv. Die in diesem Motiv dargestellte Person hingegen verweist mit ihrer erhobenen rechten Hand

¹ Das *Kundaikan Sōchōki* (»Record of the Shogunal Attendant«) listet Mokuan beispielsweise als chinesischen Maler und nennt ihn den »Wiedergeborenen Muqi« (*Mokkei sairai*). Siehe hierzu Shimizu 1974, 54.

² Vgl. Levine/Lippit 2007, 100.

³ Boehm 2007, 29.

Abbildung 1.1 Mokuan
 Rei'en (gest. 1345): Budai /
 Hotei, mit einer Aufschrift
 von Liao'an Qingyu
 (1288–1363); Nanbokuchō
 Periode (1336–1392);
 Tusche auf Papier, als
 Hängerrolle montiert; 80,2 x
 32,0 cm; MOA Museum of
 Art, Atami, Japan



und der Fingerspitze ihres ausgetreckten Zeigefingers von sich weg nach oben. Ergänzt wird diese Geste durch den Blick der Figur, der aus dem mit nur wenigen Pinselstrichen akzentuierten Gesicht der imaginären Linie in Verlängerung ihres Fingers folgt. Aus dieser Betrachtung lässt sich daher behaupten, dass die Figur, die in ihrer kompositorischen Totalität die volle Aufmerksamkeit des Betrachters fordert, dessen Blick zu sich hinlenkt, wie sie ihn in gleichem Maße gestisch von sich weglenkt. Dieses visuell fruchtbare Spiel der zirkulären Verschränkung von Hin und Weg ordnet sich im Bild zu einem einzigen simultanen Moment und eröffnet eine Sinnkomplexität, mit der die eigentliche ikonische Struktur des Bildes zum Ausdruck kommt.

Die spezifische Gleichzeitigkeit der Blicksteuerung kulminiert in der Geste des Zeigens, die sich hier symbolisch über der Figur in ihrem ausgetreckten Arm erhebt. Worauf die Figur verweisen will, ist jedoch nicht ersichtlich. Folgt man der gedachten Linie in Verlängerung des ausgetreckten Fingers nach oben, ist kein weiteres Objekt im Bildraum auszumachen. Auch die erst später von Liaoan Qingyu hinzugefügte Aufschrift – von der später noch zu sprechen sein wird – kann hier nicht gemeint sein, da der Finger der Figur in seiner gedachten Verlängerung an der linken äußeren Zeile des Textes vorbei zielt. Das Werk als solches gibt letztlich keinen Aufschluss darüber, worauf die Figur verweisen will. Genau hierin gründet aber die Besonderheit des Bildes.

Wurde erst jüngst in der bildwissenschaftlichen Debatte das Zeigen als die allen Bildwerken innewohnende Macht beschrieben, so thematisiert die Arbeit von Mokuan in einer bildreflektorischen Auseinandersetzung genau diese Eigenschaft dezidiert visuell.⁴ Im Verweis der Figur auf etwas, das im Bild nicht mehr dargestellt ist, wird bildimmanent die Geste des Zeigens thematisiert. Das Zeigen selbst wird *gezeigt*. Es zeigt sich zunächst symbolisch in der Geste des ausgetreckten Fingers. Diese Geste der richtungsweisenden Hand mit dem vereinzelt herausgestellten Zeigefinger gehört zweifelsfrei zum universalen Repertoire menschlicher Gebärden. Es erscheint daher nicht verwunderlich, dass Sprachen wie das Deutsche (Zeigefinger), das Englische (*index finger*) und das Japanische (*hitosashi yubi*, wörtl. »Personen-Zeige-Finger«), so verschieden sie auch sind, gleichbedeutende Bezeichnungen für diesen gestisch bedeutsamen Körperteil ausgebildet haben.

⁴ Zur bildwissenschaftlichen Auseinandersetzung des Zeigens siehe beispielsweise Krämer 2003, Boehm 2007, Heßler/Mersch 2009, Boehm/Egenhofer/Spies 2010, Goppelsröder/Beck 2014.

Besonders interessant ist in diesem Zusammenhang aber, dass das Bild zwar die Geste des Zeigens zeigt, aber doch zugleich im Ungewissen belässt, worauf mit dieser verwiesen werden soll. Damit lenkt das Bild zunächst auf einen Umstand, der im alltäglichen, unbewussten Gebrauch der Geste des Zeigens oft vergessen wird. Zeigen meint immer ein Doppeltes: Zeigen ist indexikalisch und lebt von der Unterscheidung zwischen der Geste selbst und ihrem Verweis auf etwas anderes. Zugleich zeigt sich das Zeigen aber auch immer selbst; intransitiv, ohne dass ein externer Referent gemeint sein muss, auf den verwiesen wird. Im doppelten Gestus des Bildes, der Verschränkung von Zeigen und dem Nicht-gezeigten, dem Sichtbaren und dem Unsichtbaren, verbirgt sich das eigentliche Sujet der Malerei Mokuans.

II.

Wird Zeigen in diesem Beispiel zugleich als Geste und auch als genuine Leistung des Bildlichen herausgestellt, so lohnt sich die weitere Untersuchung dieser Deixis, um ein besseres Verständnis der visuellen Strategie des Werkes zu erbringen. Zunächst soll hierzu die Gebärde des Körpers der dargestellten Figur genauer betrachtet werden. Gottfried Boehm hatte darauf hingewiesen, dass im freien Spiel der Gesten die deiktischen Prozesse des Körpers einer Zeitlichkeit unterliegen, in welcher sich die zeigenden Gliedmaßen temporär vom Körper entfernen, sich exponieren, um dann wieder zu ihrem Ausgangspunkt zurückzukehren.⁵

In jedem Spiel der Geste entäußert sich die Person. Gesten sollen gesehen werden und so macht sich der Gestikulierende sichtbar. Der Betrachter trifft ungehindert auf das, was sich da zeigt. Auch im Bild ist die Figur in ihrer totalen Wiedergabe visuell exponiert und schutzlos dem Blick des Betrachters ausgesetzt. Dieser Eindruck der *Entäußerung* wird im Bild effektiv verstärkt, indem mit dem erhobenen Arm und dem Recken des Körpers zugleich das Gewand von der anderen Schulter zu rutschen scheint und Brust und Bauch der Figur entblößt.

Die hier getätigten Beschreibungen mögen zunächst lapidar anmuten, doch werden sie dort relevant, wo es noch stärker um das Verhältnis von Körper und Geste geht, da sich mit diesem auch die wesentlichen Zusammenhänge einer allgemeinen Bildlichkeit hervortun. Der in die Höhe gestreckte Arm der Figur stößt gleichermaßen in das leere Kontinuum des Bildes, wie er sich vom übrigen Körper des Gezeigten absetzt. Der Körper grundiert damit die Geste, die mit der Bewegung des Armes als eine von vielen Möglichen hervortritt, um dann in ihrer spezifischen *Konfiguration* Bedeutung zu generieren.

⁵ Boehm 2007, 24.

Der Körper an sich ist nicht festgelegt auf eine Form. Zwar ist seine physische Beschaffenheit vorgegeben, er birgt aber im Rahmen dieser vorgegebenen Grenzen ein grenzenloses Potential an Bewegungsformen. Auf dieser Grundlage des Unbestimmten tun sich temporär diejenigen Gesten hervor, die hingegen ganz bestimmte Formen besitzen, um sie als solche mitsamt ihrer kodifizierten Bedeutung zu erkennen. Ganz grundlegend wird damit ersichtlich, dass sich die Logik des Zeigens auf Kontrasten stützt. Das Zurschaustellen der Geste aus dem »*deutungslosen Off* einer Körperpräsenz«⁶ wird damit zum bedeutsamen und sichtbaren Bildgeber eines noch nicht oder so noch nicht sichtbaren Unsichtbaren.

Was hier anhand der figürlichen Geste knapp ausbuchstabiert wird, leitet mit Boehms Stichwort der *Hintergründigkeit des Zeigens* aber auch zugleich auf das zurück, was als die generelle Potentialität des Bildlichen beschrieben werden kann. Auffällig ist dabei die signifikante Parallelisierung, die sich in Mokuans Bild diesbezüglich zwischen Körper und Geste der gezeigten Figur, sowie wiederum zwischen Grund und eben jener Figur auftut. Die nur spärlich gesetzten Pinselstriche des Bildes erscheinen darin als bestimmbare Setzungen, die sich aus der Potentialität des unbezeichneten Grundes hervortun. Die leere Fläche wird damit zum Symbol einer »Wirklichkeit«, wie sie der japanische, ebenfalls China bereisende Zenmönch Dōgen Kigen 道元希玄 (1200–1253) bereits gut hundert Jahre zuvor beschrieb; nämlich zu einer »Norm, die vor dem unterscheidenden Erkennen existiert.«⁷

Im Bild wird mit der reduzierten Darstellung und der damit einhergehenden bewussten Freilassung des Grundes der generelle Konflikt, von dem jedwede ikonische Handlung ihren Ausgang nimmt, in das Zentrum der Aufmerksamkeit gelenkt: der Aushandlung der Differenz zwischen dem sichtbaren, bedingendem Grund und der visuellen Erscheinung, die uns darin begegnet. So wie sich das Zeigen einer Geste aus der potentiellen Körperlichkeit eines unendlichen Bewegungsspektrums herausstellt, so zeigt sich hier auch das Darstellen als ein grundlegender Kompromiss zwischen dem, was gezeigt wird (Auswahl an Informationen), und dem, was gezeigt werden könnte (unendliches Potential an Information). Darstellen wird auf dieser Grundlage als Differenzierungsprozess verstanden, der nicht etwas mitteilt, sondern vor allem einteilt, das heißt, dass dabei im Zuge des Sichtbarmachens eine unbestimmbare, unsichtbare Menge an Informationen ausgeschlossen wird, durch die die Darstellung sich selbst als bestimmbare, sichtbare Menge in der Welt einschließt. Der Kunsthistoriker Max

⁶ Boehm 2007, 24.

⁷ Aus »Allgemeine Lehren zur Förderung des Zazen von Zen-Meister Dōgen«, übersetzt v. Dumoulin 1957/58, 434.

Imdahl hatte daher den künstlerischen Visualisierungsprozess generell als eine Form von Kontingenzbewältigung postuliert: »Die künstlerische Bewältigung der sichtbaren Welt ist die Überführung eines Zufälligen, Kontingenten in ein Notwendiges, sie ist grundsätzlich eine Form von Kontingenzbewältigung.«⁸ Ist der Prozess des Abbildens weltlicher Tatsächlichkeit und des Lebensvollzuges immer ein selektiver, indem entschieden werden muss, wie dargestellt und wie gehandelt werden soll, so erfordert er immer eines ganz unvermeidbar: unsichtbare Opfer.

III.

Anhand des Beispiels soll ersichtlich werden, wie sich der oben beschriebene Umstand auf das Verhältnis des Sagbaren und des Zeigbaren auswirkt, doch zunächst soll die Analyse des Bildes noch einen Schritt vorangetrieben werden. Um das Unsichtbare näher zu bestimmen, erscheint es sinnvoll, sich dabei an einer Prämisse des Künstlers Max Beckmann zu orientieren, der einmal meinte, man müsse zuerst in das Sichtbare eindringen, will man das Unsichtbare verstehen.

Die Figur in der Malerei Mokuans stellt Budai dar, einen halb-legendären buddhistischen Mönch des 9./10. Jahrhunderts, der zum beliebten Motiv der chinesischen und japanischen Tuschmalerei avancierte. Biografische Erwähnung findet Budai in dem 908 herausgegebenen *Song gaoseng zhuan* 宋高僧傳 (»Biografien hochrangiger Mönche der Song-Zeit«). Dieses gibt Qici 契此 als seinen eigentlichen Namen an und erwähnt weiterhin, dass er sich auf dem Berg Siming in Mingzhou der heutigen Zhejiang Provinz aufhielt.⁹ In dieser Gegend zog Budai häufig in die benachbarten Dörfer, wobei er immer einen langen Wanderstab und seinen großen, namensgebenden Stoffsack (Chin. *budai*, Jap. *hotei* 布袋) mit sich führte. Seine heitere und harmlose Erscheinung ließ Budai dabei zum personifizierten Inbegriff der zenbuddhistischen Lebensauffassung werden, sodass sich seine Darstellung großer Popularität erfreute und gerade in volkstümlichen Ausprägungen großen Anklang fand. Früheste Bilder lassen sich bei den chinesischen Malern Liang Kai 梁楷 (Mitte 13. Jh.), Muqi 牧溪 (spätes 13. Jh.) und Yintuolu 因陀羅 (spätes 14. Jh.) finden, welche ikonografisch darin übereinstimmen, Budai immer als fülligen, nur halb in Lumpen oder einfachen Gewändern bekleideten, kahlköpfigen Mann wiederzugeben, der stets Wanderstab und Stoffsack mit sich führt.

Auch Mokuans greift die kanonischen Wiedergabemodi Budais in seinem Bild auf. Leicht lässt sich anhand dieser ikonografischen Einschreibungen ins Bild die dargestellte Figur als die Person Budai wiedererkennen. Ihm zu Füßen liegen ein

⁸ Imdahl 1980, 470.

⁹ *Song gaoseng zhuan*, Bd. 21, 40, in: Taishō Shinshū Daizōkyō T2061_50.0848b23–c08.

großer, runder Sack aus Stoff und ein schwarzer, langer Stab – beides Indikatoren, die auf den zuvor genannten Prätext verweisen. Beliebte man es bei dieser sujet-bezogenen Einordnung des Werkes in den kunsthistorischen Kanon, so engte man die Bedeutung des Bildes jedoch lediglich auf seinen Dokumentsinn ein; nämlich einer Ikono-Graphie, die lediglich dem Logos der *graphé* folgt, in der »das Ikonische an den Fäden eines unsichtbaren Textes geführt wird.«¹⁰ Doch was sagt die Benennung eines Namens im Angesicht einer visuellen Präsenz aus, die deutlich mehr zeigt als sich sagen und identifizieren lässt? Es ist bedeutsam, dass man Budai anhand der im Bild wiedergegebenen Merkmale zwar ganz eindeutig bestimmen kann, dass sich dabei aber gerade die Figur selbst diesem sprachlich einholbaren Sachverhalt entgegenzustellen scheint und den Betrachter gleichsam mit einem höchst uneindeutigen Sehangebot konfrontiert: seiner Geste ins Nichts.

Dieser Umstand ist für die Forschung, deren Funktion ja darin besteht, auch für das scheinbar Unerklärliche noch eine Erklärung zu finden, eine Herausforderung. Die Autoren bisheriger Untersuchungen zogen daher zur Erläuterung des Bildes und seiner seltsamen Geste ein Vergleichsbeispiel heran, das auch Mokuan zugeschrieben wird, sich aber mit einer Aufschrift von Pingshi Ruzhi 平石如砥 (1268–1357) deutlich früher auf einen Zeitraum nach 1329 datieren lässt, während Mokuan im Tiantong-si Kloster in Siming lebte. Auf diesem Bild, das ebenfalls Budai mit nach oben weisender Geste zeigt, gelangt der diesem Verweis folgende Betrachter zu einer kleinen, von einem Nimbus umgebenen Buddhadarstellung. Sie soll verdeutlichen, dass es sich bei Budai angeblich um eine Manifestation des Buddhas der Zukunft, Maitreya, handelt. Bilder dieses Darstellungstypus werden daher im Chinesischen ganz allgemein als *Budai zhi kong zhong fo* 布袋指空中佛 (»Budai zeigt auf Buddha in der Leere«) bezeichnet.¹¹ Im dem hier vorliegenden späteren Beispiel Mokuans – so die Argumentation der Autoren – wird daher mit der nach oben weisenden Geste Budais ebenfalls der entscheidende Verweis auf Maitreya gegeben.¹² Auch in der Werksbeschreibung des MOA Museum of Art in Atami, dessen Sammlung das Bild beinhaltet, wird ähnlich argumentiert. In der dortigen Beschreibung der Malerei wird die in den Himmel weisende Geste Budais gar als prophetische Handlung herausgestellt, mit der er die Ankunft des zukünftigen Buddha Maitreya auf Erden weissagt.¹³

¹⁰ Boehm 2007, 42.

¹¹ Brinker/Kanazawa 1996, 52.

¹² Ebd. 52, sowie Levine/Lippit 2007, 100.

¹³ In der Bilderkklärung heißt es dort: »The theme is a legendary Zen monk Hotei, pointing toward heaven to prophesize the coming of Miroku [Maitreya], the Buddha of the future.« <http://www.moaart.or.jp/en/collections/034/> [letzter Zugriff: 01.06.2019].

Letztlich kann und muss diesen Erläuterungen entgegengehalten werden, dass das vorliegende Bild Mokuans entsprechende Dinge nicht zeigt, die eine solche Interpretation rechtfertigen würden. Vielmehr werden in dem Bild eben jene Zusammenhänge zwischen Budai und Maitreya geradezu bewusst vermieden und im Ungewissen gelassen. Die vorangehenden Interpretationen basieren damit lediglich auf einem mitgebrachten Wissen, welches sich aus der Bilderfahrung eines früheren Vergleichswerkes schöpft, jedoch nicht in den dargebrachten, visuellen Kennzeichen des eigentlichen Werkes gründet. Zwar benennt auch das zuvor erwähnte *Song gaoseng zhuan* die Relation von Budai und Maitreya, allerdings würde auch mit diesem Argument allein, die Beschreibung des Bildes lediglich zu einer textlichen Zuschreibung eines Werkes werden, dessen herausstechendes Merkmal es doch gerade ist, etwas nicht zu zeigen. Die durch Anordnung, Malweise und Komposition scheinbar gewährleistete Identifizierbarkeit des Bildes mit seinem vermeintlichen Vorgängerwerk lässt den Betrachter in seiner begrifflich präjustierten Betrachtungsweise den dargestellten Sachverhalt lediglich wiedererkennen. »Dieses wiedererkannte Vorgewusste, nämlich begrifflich Präzisierte« überlagert jedoch die Erfahrung als solche.¹⁴

Vielmehr soll daher argumentiert werden, dass der spezifische Leistungscharakter des Bildes gerade im Nichtzeigen liegt. Dieses *Zeigen des Nichtzeigbaren* wirkt dabei gezielt der »in den Erkenntniskategorien des Subjekts schon vorschematisierten Anschauungsweise«¹⁵ entgegen und kann so das sehende Subjekt an die Grenzen seiner sinnhaften Welthabe führen. Hierin ist eine offensichtliche Umwertung des Sehens angelegt, die den Betrachter im Allgemeinen und die kunsthistorische Forschung im Besonderen betrifft und herausfordert: Herausgelöst aus seinem funktionsgebundenen und differenzierenden Zusammenhang des bloßen Wiedererkennens wird nämlich gezeigt, dass Sehen selbst zum Akt des Erkennens werden kann, und zwar gerade durch das, was man nicht sieht. Die zuvor erläuterte Verschränkung der Aufmerksamkeitssteuerung des Betrachters, die sich im Hinlenken zur Figur und der spezifischen Gleichzeitigkeit des Weglenkens von der Figur offenbart, macht nun deutlich, dass hier über das Zeigen selbst, Sichtbarkeit und Unsichtbarkeit unauflösbar miteinander verschränkt sind. Das Bild zeigt und zeigt doch nicht. Letztlich *zeigt* es, dass es etwas *nicht gezeigt* wird.

¹⁴ Imdahl bemerkte dies in einem Beitrag zu Werken Richard Serras. Siehe Max Imdahl, »Serras *Right Angle Prop* und *TOT*. Konkrete Kunst und Paradigma«, in: Berswordt-Wallrabe/Wappler 2008, 138.

¹⁵ Imdahl 1979a, 408.

IV.

Wie mit dem Titel dieser Arbeit suggeriert wird, geht es in dem Bild dieser Vorbetrachtung um eine Sichtbarmachung des Unsichtbaren. In der Analyse des Beispiels zeichnet sich aber bereits ab, dass dieser Prozess der Sichtbarmachung gerade nicht derart zu verstehen ist, dass das Unsichtbare in die Sichtbarkeit überführt wird und damit seine Unsichtbarkeit in dem Maße verliert, wie es sichtbar wird. Vielmehr lenkt der Prozess dieser Sichtbarmachung auf einen reflektori-schen Bildakt, der das Verhältnis zum Unsichtbaren näher bestimmen lässt und in diesem wird ersichtlich: Sichtbarkeit teilt das Unsichtbare nicht mit, sie teilt es ein.

Dieses Bestimmungsverhältnis deckt sich mit dem bereits zuvor anhand von Körper und Geste sowie von Grund und Figur beschriebenen Verhältnis. Damit aber wird deutlich, dass die Gestaltung der sichtbaren Mittel des Bildes so in Rekursionen geordnet ist, dass diese auf jenes Hinlenken, welches sich im Sichtbaren jeder Mitteilbarkeit und Sichtbarkeit entzieht. In der knappen Einzelbetrachtung zeichnen sich damit bereits jetzt die grundlegenden Visualisierungsstrategien einer Kunst ab, die es ermöglichen werden, zenbuddhistische Kunst einem neuen Bestimmungsverhältnis zu unterziehen: Einer Kunst nämlich, die sich unabhängig vom Bildsujet häufig zum Anspruch erhebt, in der Darstellung auch auf das mitzuverweisen, was sich der Darstellung entzieht. Und das kann sie nur, wie am Beispiel Mokuans exemplarisch ersichtlich wird, indem sie das Sichtbare und das Unsichtbare als Einheit behandelt.

Während das Bild die Differenz von Sichtbarkeit und Unsichtbarkeit als eine Einheit von Differentem thematisiert, lässt sich diese in sprachlicher Hinsicht nur als Paradox ausdrücken. Das Visuelle kann zwar nicht nicht zeigen, aber es kann zeigen, dass etwas nicht gezeigt werden kann. Demgegenüber kann die Sprache das Unaussprechliche nur noch an den Rändern ihrer eigenen Funktionsgrundlagen – der Paradoxie und der Tautologie – thematisieren.¹⁶ Das wird deutlich in dem bisher noch nicht weiter beachteten sprachlichen Angebot des Bildes. Mokuans Lehrer in Xiuzhou, Liaoan Qingyu, hatte diese Aufschrift vermutlich kurz nach Anfertigung des Bildes hinzugefügt und verdeutlicht, dass auf die hier ans Licht gebrachte visuelle Strategie sprachlich adäquat nur noch im Paradox reagiert werden kann.¹⁷ Die Aufschrift liest sich wie folgt:

¹⁶ Vgl. Luhmann/Fuchs 1989, 8.

¹⁷ Die Bildaufschrift lässt sich auch in den »Gesammelten Sprüchen des Mönches Liaoan« (*Liaoan heshang yulu* 了庵和尚語錄) finden. Yoshiaki Shimizu hatte in einer komparatistischen Studie die Authentizität der Aufschrift Liaoans belegt. Siehe Shimizu 1974, 88–93.

Strange light at the tip of his fingers reveals his true form.

Though the stomach is great, the eyes are already dazzled;

He wanders to many places, visiting families of his own clan;

He tries to push his bag, but it does not move.

– Inscribed by the monk, biqiu, Qingyu of the Benjue [Monastery]¹⁸

Bereits in der ersten Zeile lenkt Liaoan die Aufmerksamkeit des Betrachters mit einem Paradox erneut zum Bild. Von einem »seltsamen Licht« (*guangguai* 光怪) an der Fingerspitze Budais ist da die Rede, welches im Bild nicht zu sehen ist. Wie kann dieses Licht damit aber Auskunft über seine »ursprüngliche Erscheinung« (*benxiang* 本相) geben? Der Schluss liegt nahe, dass diese ursprüngliche Erscheinung damit selbst nur nicht sichtbar sein kann. Tatsächlich verweist die Formulierung auf einen Aspekt des Dargestellten, der sich in der ähnlichen Formulierung *benlai mianmu* 本來面目 (»original face«) wiederfinden lässt und auf die allen Lebewesen inherente aber unsichtbare Buddhanatur (*foxing* 佛性) verweist.¹⁹

Die Aufschrift wiederholt damit geschickt die Blicksteuerung, die bereits zuvor anhand der Figur und der Geste des Zeigens erläutert wurde. Sie lenkt zunächst hin zum Bild, nur um dann sogleich mit diesem Hinlenken zum Bild auf das im Bild Nichtsichtbare aufmerksam zu machen. Auch die Aufschrift versucht damit einen reflexiven Blickakt zu eröffnen, der gerade auf das verweist, was nicht mehr sichtbar ist.

Das wird vor allem in der zweiten anschließenden Zeile noch einmal ganz deutlich, die gelungen die Kontrastierung des Bildes zwischen der sichtbaren Figur Budais und seiner unsichtbaren, ursprünglichen Erscheinung aufgreift. Denn obwohl Budai im Bild wiedergegeben wird und prominent dessen Bildraum besetzt (»though his stomach is great«), ist seine ursprüngliche Erscheinung im Bild nicht darstellbar. Die eigenen, sich am Sichtbaren orientierenden Augen helfen einem hier nicht weiter. Das macht der zweite Halbsatz der zweiten Zeile deutlich, in dem Liaoan die Unfähigkeit des Betrachters, im Bild das scheinbar Wesentliche erkennen zu können, mit dem eingeschränkten Sehvermögen Budais zur Sprache bringt »[...] the eyes are already dazzled« (*yan ji xuan* 眼已眩).

In der Malerei Mokuans wie auch in der Aufschrift Liaoans wird damit versucht, eine Blickwende des Betrachters zu initiieren, die das Gesehene, den

¹⁸ Original Aufschrift in Kanazawa 1977, 130. Übersetzung v. Shimizu 1974, 168.

¹⁹ Zum Begriff *benlai mianmu* siehe Buswell/Lopez 2014, 104. Zum Begriff *foxing* siehe Buswell/Lopez 2014, 305.

Sehenden und seinen Blickakt selbst thematisiert. In dieser Blickwende kann der reflektierende Betrachter sich so Sichtbarkeit ganz grundlegend bewusst machen. Er sieht dadurch nicht unbedingt mehr, aber er weiß dadurch auf explizite Weise, dass und was er sieht. Er kann sich dadurch Unsichtbarkeit bewusst machen.

V.

Das Werk bringt eine visuelle Strategie zum Wirken, die es dem Betrachter gerade nicht ermöglicht, zur Erklärung des Bildes auf determinierende Konzepte und Begriffe zurückzugreifen. Damit sind auch Erklärungsansätze, die in der dargestellten Figur den auf Maitreya verweisenden Budai sehen wollen, deutlich zu kurz gegriffen. Vielmehr lässt sich in der Analyse der Struktur des Bildes aufzeigen, dass die verweisende Geste, ihres Referenten beraubt, absichtsvoll bedeutungslos gelassen wird und damit gerade nicht Maitreya meinen kann – zumindest nicht explizit. Deutlich wird damit viel eher die eigene Skepsis der zenbuddhistischen Mönche gegenüber der simplen Annahme, Budai wäre eine Manifestation Maitreyas.

Diese Skepsis rührt vermutlich daher, dass die Gleichsetzung von Budai und Maitreya – wie sie auch das bereits zuvor erwähnte *Song gaoseng zhuan* in seinem Eintrag zu Budai bedient – eine offensichtliche Konstruktion ist, die sich als eine historische Folge der in China immer wieder einsetzenden Buddhistenverfolgung betrachtet werden kann. In diesen Zeiten der Repression war die institutionelle und öffentliche Religionsausübung der Mönche streng reglementiert oder gar verboten, sodass daraus Bestrebungen erwuchsen, mit Hilfe von Legendenbildung eine folklorische Form des Zenbuddhismus zu etablieren, die sich in der einfachen Bevölkerung verbreiten und damit staatlich weniger kontrollieren ließ. Dazu wurden zahlreiche Persönlichkeiten der zenbuddhistischen Schulen volkstümlich überformt und mit wundersamen Fähigkeiten und Gaben ausgestattet, um sie damit quasi zu deifizieren.²⁰

Diese Strategie ging zwar auf, führte aber auch zu Verwirrungen. Das zeigt sich noch heute zum Beispiel daran, dass auch in der westlichen Wahrnehmung die Figur Budais, die als Resultat der historischen Gleichsetzung von Budai und Maitreya hervortrat, vielen zumindest unbewusst bekannt ist – nämlich in der spezifisch chinesischen, stereotypen Erscheinung eines dicklichen Buddhas, wie sie regelmäßig zur Ausstattung einschlägiger gastronomischer Einrichtungen gehört. Diese sog. »Lucky Fat Buddhas« entwickelten sich dabei in der allgemeinen Auffassung zu einer Art Glücksbringer, einem Talisman, der Wohlstand und

²⁰ Vgl. Brinker/Kanazawa 1996, 150.

Segen bringen soll und sich auch in der zeitgenössischen populären Kultur großer Beliebtheit erfreut.

Der blinde Glaube an solcherlei lediglich symbolhaftes Glück hat jedoch nicht viel mit der zenbuddhistischen Lehre gemein, dergemäß man nur aus sich selbst heraus nach der Befreiung vom Leiden streben kann. Aus diesem Grunde wird hier vermutet, dass zwar viele Mönchsmaler das populäre Bildsujet in der späten Südlichen Song- und Yuan-Zeit aufgriffen, um damit aber zugleich bildstrategisch dessen eher volkstümliche Annahme kritisch zu unterminieren. Bestärkt wird dieser Eindruck durch die Aufschriften, die selbst diejenigen Bilder aufweisen, die noch eine kleine Buddhafigur in der Verlängerung der Fingerspitze Budais zeigen. Beispielsweise in dem Gedicht zu einem solchen Werk von Xiyan Liao-hui 西巖了惠 (1198–1262), in welchem er den Betrachter mit folgenden Worten herausfordert:

Half the cloth sack is missing;
 His black cane pole is short a length
 His finger is pointing in the air;
 If it is not the Buddha,
 What ist it? Tsk, tsk, tsk.²¹

Die zentrale Frage darin ist die der letzten beiden Zeilen: »If it is not the Buddha, what is it?« Die der Frage nachgestellte Lautäußerung macht in diesem Fall deutlich, dass sie nicht als rhetorische Frage und damit lediglich als Feststellung eines bereits angenommenen Sachverhaltes – im Sinne eines »was sollte es denn sonst sein?« – verstanden kann. Vielmehr fordert die Frage den Betrachter des Bildes gezielt dazu auf, darüber nachzudenken, um was es sich tatsächlich handeln könnte, um so einer vorschnellen und automatisch erfolgten Entzifferung des lediglich ikonografischen Bildinhaltes entgegenzuwirken. Denn schnell wird nun auf Grundlage der vorhergehenden Analyse deutlich, dass es sich auch bei den determinierenden Begriffen wie »Buddha« oder »Erleuchtung« lediglich um abstrakte, begriffliche Konzeptionen von etwas handelt, das sich jeder Vorstellung und Vermittlung entzieht.

Hilflos wird der Betrachter aber im Angesicht der Figur und der Aufschrift im ungewissen darüber gelassen, einen adäquaten Ausdruck für dieses Unvermittelbare zu finden. Es ist unmöglich, eine Antwort auf das Unbeantwortbare zu

²¹ Xiyan Liahui Chanshi yulu, Kapitel 2 in: *Dainippon zokuzōkyō*, Band 122, 181 f. Übersetzung zitiert nach Levine/Lippit 2007, 100.