

YIN-TO-LO¹

VON DR. WERNER SPEISER

Die Tschan-² bzw. Meditations-Sekte ist in mehr als einer Beziehung eine Wiedergeburt des Buddhismus aus dem chinesischen Geist heraus. Sie ist nicht nur eine eigenartige Verbindung chinesischen und buddhistischen Gedankengutes, sondern ein erneutes Hervortreten jener urchinesischen Geisteshaltung, die danach strebt, jedes Einzelwesen mit dem Grunde der Natur in Einklang zu bringen, und die hier nach der Aufnahme buddhistischer Begriffe und Praktiken in einem neuen Gewande erscheint. Indem hier die ursprüngliche Buddha-Natur mit der allgemeinen Natur in eins gesetzt wird, indem jedes Lebewesen, jede Pflanze, ja, selbst die Stücke unserer Nahrung als ein Teil Buddhas angesehen werden, vollzieht sich eine Wendung, die in ihrem wesentlichen Gehalt mit dem dauistischen Weltbegreifen übereinstimmt, eine Wendung, die in manchen Stücken mit der Mystik der „Freien Geister“ des europäischen Mittelalters verglichen werden kann. Denn sie bedeutet einen Protest gegen die religiöse Formel, die Bücherweisheit, den Bilderkult, ja eigentlich gegen alles, was „Kirche“ heißt. Wenn auch die Tschan-Sekte im Lauf ihrer Entwicklung die Form einer freien klösterlichen Gemeinschaft und ein Schrifttum geschaffen hat, so beruht darauf doch nicht ihr Wesen. Ihr Weg war der der Lebenserfahrung — in vielen Klöstern bestand die Regel „Ohne Arbeit kein Essen“, und ließ man die Mönche auf lange Wanderfahrten ziehen —, der meditativen Versenkung, intuitiven Schau und Verständigung mit Gleichgesinnten. Das Ergebnis war ein Menschentyp, der, ähnlich den dauistischen Einsiedlern, frei und heiter jene tiefe Einfalt verkörpert, die das Ende aller Weisheit ist und sich dauernd der Grenzen aller Erkenntnis bewußt ist, so daß sie das Erleben und Sein über das Erkennen stellt und dadurch jene Überlegenheit gewinnt, die ihr von vornherein gegenüber jeder Gebundenheit an ein System den Vorsprung gibt.

Die dieser Haltung gemäße Form der Verständigung und Unterweisung war die Legende, wenn man will, sogar die Anekdote, das Gespräch, das seinen Gegenstand nicht erschöpft, sondern andeutet und oft genug ins Paradoxe faßt und damit die Schlußfolgerung dem andern überläßt, und nicht zuletzt das Bild.

Schon die Ursprungslegende der Tschan-Sekte ist bezeichnend. Der indische Mönch Bodhidharma, chinesisch Da-mo³, kommt etwa um 520 n. Chr. aus Ceylon nach China, um hier die Yoga-Meditation zu lehren. Er trifft in Nanking den Kaiser Wu-di⁴, der selbst eifriger Buddhist und Förderer der Kirchen und Klöster ist. Zweimal geraten sie ins Gespräch, und der Kaiser fragt, was sein Verdienst sei, nachdem er von Anfang seiner Regierung an viele Tempel gestiftet habe, heilige Bücher verbreiten, Mönche und Nonnen unterstützen ließ. „Überhaupt keins“ erwidert Da-mo; denn das alles sind nach seiner Anschauung untergeordnete Dinge, die vielleicht zu einer besseren Wiedergeburt verhelfen können, aber noch an der Welt haften und den falschen Anschein von Realitäten tragen. Eine wirkliche Tat ist seine Weisheit, vollkommen und urgründig; sie ist über menschliches Begreifen erhaben und durch weltliches

Tun nicht zu erreichen. Und ein anderes Mal fragt der Kaiser nach dem Sinn der heiligen Wahrheit. „Das Unheilige“, antwortet Da-mo; es gibt für ihn nichts, was heilig genannt werden kann, und als dann der Kaiser fragt, wer dann z. B. vor ihm stünde, sagt er: „Ich weiß es nicht.“

Es war natürlich, daß zwischen diesen beiden keine Verständigung möglich war, und Da-mo ging denn auch fort nach Norden, nach der Legende auf einem Bambushalm über den Yangtse setzend. Er verzichtete auf eine größere Missions-tätigkeit und begann in der Bergeinsamkeit mit seiner Meditation, mehr ein Beispiel gebend als noch weiter predigend. Seine Wirkung scheint auch zunächst nur gering gewesen zu sein; lediglich eine kleine Gemeinde asketischer Yoga-Schüler übernahm sein Erbe, bis erst zweihundert Jahre später durch einen Chinesen die Sekte einen neuen Inhalt und neuen Aufschwung bekam. Das war durch Hui-neng⁵, dessen Leben und Lehre in diesen Blättern ausführlicher zur Darstellung kommt^a. Und wieder war es ein Protest, ein Protest gegen die systematische, langsam vorwärtsschreitende Yoga-Technik, der Hui-neng die unmittelbar-plötzliche, intuitive Erkenntnis gegenüberstellte. Ob gebildet oder ungebildet, Chinese oder Barbar, die ursprüngliche Buddha-Natur ruht in jedem; sie zu schauen bedeutet: die Welt und die Bindung an sie überwinden.

Im Gefolge dieser Anschauung wird selbst das Auftreten Buddhas und Bodhidharmas als ein Hindernis für das selbstverständliche Wachsen der Buddha-Natur verurteilt. Süan-Giën⁶ († 865) lehrte: „Da gibts keinen Buddha, auch keine Patriarchen. Da-mo war nur ein alter bärtiger Barbar. Die Bodhi-sattvas sind nichts als Misthaufenkulis. Nirvāṇa und Bodhi sind nichts als tote Stöcke, Eure Esel daranzubinden.“ Und Yün-men⁷ († 949) bedauert gar, daß er bei Buddhas Geburt nicht anwesend war: er hätte den Neugeborenen sogleich mit einem Stock erschlagen. Das alles ist im Grunde der gleiche Ton, den wir von den Dauisten hören, vor allem von Dschuang-dsī, der mit unnachahmlicher Drastik gesagt hat: „Erst als die Heiligen mit ihrer ausgeklügelten Moral das Volk beglückten, da stürzten sich die Menschen auf die Sucht nach der Erkenntnis und jagten unaufhaltsam um die Wette nach dem Glück.“ Das Nicht-Tun, die unverbogene Entfaltung der eingeborenen ursprünglichen Natur ist das Ziel dort wie hier, das Paradox der ernstesten und tiefsten Weltverneinung und der heitersten überlegenen Lebensbejahung wird dort wie hier in einer Klarheit und Durchsichtigkeit herausgestellt, deren nur das chinesische Denken fähig war.

Es ist verständlich, daß der Tschan-Buddhismus, der unabhängig von äußeren Formen war, nicht nur von den zahlreichen Buddhistenverfolgungen unberührt blieb, sondern gerade auch bei den feinsten und besten Geistern Chinas dauernde und lebhafteste Anteilnahme fand, nicht zuletzt bei den Künstlern, den Dichtern und Malern. Über das Verhältnis von Tschan-Buddhismus und bildender Kunst ist schon manches geschrieben, manche wertvolle Untersuchung unternommen, das letzte Wort aber noch nicht gesprochen worden. Man glaubte, in der Geschichte der Malerei im 13. Jahrhundert eine regelrechte

^a Siehe E. Rouselle I. Sinica V (1930), S. 174 ff., II. Chinesisch-deutscher Almanach 1931, S. 76 ff., III. Sinica VI (1931), S. 26 ff., IV. Sinica XI (1936), S. 131 ff.

Tschan-Schule entdeckt zu haben, die etwas grundsätzlich Neues gebracht und dem Jahrhundert ihren Stempel aufgedrückt haben sollte. Die Bilder dieser Art fanden sich zahlreich in Japan, wohin in dem fraglichen Jahrhundert mehrere Mönche auswanderten und wo die Tschan-, hier Zen-Sekte gesprochen, eine tiefgreifende Wirkung entfaltete. Man mußte dann aber einsehen, daß die Maler dieser Bilder in China selbst so gut wie unbekannt geblieben waren, schließlich, daß sie neben der auch in diesem Jahrhundert weitergehenden großen Tradition der Malerei nur eine Nebenstimme, wenn man will, eine wilde Blüte bedeuten. Man erkannte aber noch nicht immer genau, daß Tschan-Themata auch schon früher, vom 10. bis 12. Jahrhundert, und gerade von bekannten Meistern, darunter selbst von Mitgliedern der damals hoch in Blüte stehenden Akademie gemalt worden waren, nachgewiesen etwa bei Schi Ko⁸, Sun Dschī-we⁹, Tsui Bo¹⁰, Li Lung-miën¹¹, Yen Tsi-ping¹², Ma Gung-hiën¹³, Liang Kai¹⁴, Ma Lin¹⁵. Uns sollen indes solche kunstgeschichtlichen Fragen an dieser Stelle nicht ausführlicher beschäftigen. Wir wollen uns einem jener Meister des 13. Jahrhunderts zuwenden, die für uns mit ihrem Lebenslauf im Dunkeln blieben, als künstlerische Persönlichkeiten aber deutlicher vor Augen stehen als viele Maler, von denen uns lange Texte berichten. Das Werk dieses Yin-t-o-lo ist zudem vielleicht mehr als das eines anderen geeignet, in den Stoffkreis und die Gestaltungsweise der Tschan einzuführen. Ein Anlaß dazu ergibt sich weiterhin daraus, daß in letzter Zeit zu den bisher bekannten Bildern des Meisters, darunter zu einer Folge von drei Stücken einer ehemals zusammenhängenden Querrolle, zwei neue aufgetaucht sind, die, alle an verschiedenen Orten veröffentlicht, hier einmal im Zusammenhang vorgeführt werden sollen (s. Taf. 25—32). Sie befinden sich jetzt sämtlich in japanischem Privatbesitz. Ursprünglich kannte man nur zwei Teile dieser Rolle; der dritte brachte dann mit einer aufschlußreichen Aufschrift einen Anhaltspunkt für die Lebensgeschichte des Malers. O. K ü m m e l behandelte sie in einem Aufsatz in der Ostasiatischen Zeitschrift 1926, S. 59ff., und stellte fest, daß der Maler wahrscheinlich Jen Fan-yin¹⁶ hieß, also ein Chinese war, der vor 1274 und nach 1288 tätig war und den ungewöhnlichen Pinsel- oder Mönchsnamen Yin-to-lo annahm, das chinesische Äquivalent zu dem indischen Gott Indra, der auch im buddhistischen Pantheon einen Platz gefunden hat. Nach diesem seltsamen Namen hatte man ihn oft für einen naturalisierten Inder gehalten. Mit den neuerdings hinzugekommenen zwei Teilen erhalten wir eine ganze kleine Bilderbibel der beliebtesten Tschan-Figuren und prächtige Beispiele für die drastische Art der Tschan-Unterweisung. Betrachten wir uns die einzelnen Bilder ihrem Gegenstande nach:

I. YAU-SCHAN¹⁷ UND LI DO¹⁸ (Taf. 25)

We-yen¹⁹ (751—834) war ein bekannter Tschan-Meister, gewöhnlich nach dem Berg, in den er sich zurückgezogen hatte, Yau-schan genannt. Der Gouverneur, Dichter und Gelehrte Li Do hörte von ihm und ging selbst, seine Belehrung zu empfangen. Yau-schan war gerade beim Meditieren und nahm von

seinem hochgestellten Besucher gar keine Notiz. Der etwas heftige Gouverneur rief indigniert: „Es ist wohl besser, jemandes Ruf zu hören als ihn selbst zu sehen.“ Da schaute Yau-schan auf und fragte: „Weshalb schätzt Du das Ohr so hoch und das Auge so niedrig?“ Li machte seine Verbeugung und fragte nach den Grundsätzen der Lehre, worauf Yau-schan nur mit der Hand nach oben auf den Himmel und nach unten auf eine Vase zeigte. Li blieb verständnislos und bat um eine Erklärung. „Die Wolke ist am blauen Himmel und das Wasser in der Vase“ war die ganze Antwort, die Li sehr erfreute. Er verneigte sich dankbar und widmete dem Meister einen Vierzeiler:

„Durch Läuterung erhielt er einen Körper wie den eines Kranichs.

Unter tausend Kiefern zwei verhüllte Sütren.

Ich kam, um nach dem Weg zu fragen, und erhielt nichts als:

Die Wolke ist am blauen Himmel, das Wasser in der Vase.“

II. DAN-HIA²⁰ (Taf. 26)

Ein anderer Tschan-Meister der gleichen Zeit war Tiën-jan²¹ bekannter unter dem Namen seines Klosters Dan-hia († 824). Auf seinen Wanderungen übernachtete er einmal mit einigen Mönchen in einem Kloster. Die Nacht war kalt und nirgends Brennholz. Da ging Dan-hia in die Tempelhalle, nahm ein höheres Buddhabild herab, schlug es klein und machte sich ein Feuer daraus. Ein Mönch verwies ihm diese Gotteslästerung, aber Dan-hia meinte ruhig: „Ich verbrenne die Statue nur, um die Śariras (eigentlich die Reliquien, die den Plastiken ein religiöses Leben verleihen) zu gewinnen.“ „Wie kannst Du denn Śariras in einem Stück Holz finden wollen?“ „Nun, dann habe ich eben nur ein Stück Holz verbrannt.“

III. BU-DAI²² (Taf. 27)

Auch Bu-dai war wohl ursprünglich eine historische Gestalt, ein Tschan-Meister, der 916 starb, dessen wirklicher Name Ki-tsī ist, während er unter seinem Spitznamen Bu-dai „Leinensack“ eine volkstümliche Figur war, und durch die Vorstellung, daß er eine Verkörperung des Buddhas der Zukunft Maitreya gewesen sei, geblieben ist. Er ist der typische „Narr in Buddha“; seine lustige Gestalt mit einem Riesenbäuchlein und Glatze fiel auf, wenn er durch die Straßen marschierte und das künftige Wetter anzeigte, an nassen Tagen etwa in Strohsandalen, an trockenen mit Holzschuhen. Er trug einen großen Stock über der Schulter, an dem sein gewaltiger Leinensack hing, in den er alles, Nahrung und Kleidung, hineinstopfte und der ihm zugleich Sessel und Kopfkissen war. Gern scherzte er mit Kindern und war der gütige Weise, — denn Güte und Nächstenliebe sind die Eigenschaften des Buddhas der Zukunft —, den die Welt im Grunde achtete, jedoch ohne vor seinem Tode in ihm die Verkörperung des Buddhas der Zukunft zu erkennen. Hier ist er in einer Disputation mit einem andern dargestellt, über deren Inhalt aber nichts gesagt wird^a.

^a Siehe Erwin Rousselle „Die typischen Figuren des buddhistischen Tempels in China“, Kap. III, Sinica VI (1931), S. 238 ff.

IV. HAN-SCHAN²³ UND SCHÏ-DÊ²⁴ (Taf. 28)

Auch diese beiden ganz zur Mythe gewordenen Gestalten scheinen wirklich gelebt zu haben, und zwar im 7. Jahrhundert. Von Han-schan ist sogar eine Sammlung von Geschichten erhalten. Er lebte als Einsiedler im Tiën-tai²⁵-Gebirge in Tschekiang in der Nähe des Tempels Guo-ting-si²⁶, ungepflegt in Kleidung und Aussehen, meist umherstrolchend und gelegentlich im Tempel die Reste der Mahlzeiten erhaltend. Doch hatte er Freundschaft mit dem Küchenjungen SchÏ-dê, dem „Findling“, geschlossen, der im Kloster aufgenommen und mit den niedrigsten Arbeiten beschäftigt war, während er wahrscheinlich mehr Bodhi besaß als alle die gelehrten Herren zusammen. Die beiden verstanden sich glänzend und disputierten oft, meist in einer eignen Sprache, die niemand verstand. Ihr fröhliches Schreien und Gelächter störte oft die fromme Andacht, und manchesmal trieb man die beiden zum Tempel heraus. Aber auch unter Bäumen unterhielten sie sich ausgezeichnet.

V. HAN-SCHAN, SCHÏ-DÊ, FONG-GAN²⁷ UND SEIN TIGER (Taf. 29)

Fong-Gan war der Superior des eben genannten Guo-ting-si; er soll auch den „Findling“ aufgenommen haben. Meist war er auf der Wanderschaft und hatte die Freundschaft eines riesigen Tigers, der ihn überall hin begleitete und ihm auch manchmal als Reittier diente. Als dieser Hieronymus einmal mit seinem seltsamen Begleiter in das Kloster kam, liefen die frommen Mönche entsetzt und voller Furcht davon, nur die beiden närrischen Außenseiter kamen ihm fröhlich entgegen. Oft disputierten sie alle miteinander, hier offenbar über ein Gedicht des Han-schan, der aus einem Blatt vorliest. Hatten sie sich müde geredet, dann machten sie einträchtiglich ein Schläfchen, wobei der Tiger das Kopfkissen abgab, und diese Gruppe ist unter dem Stichwort der „Vier Schläfer“ eins der beliebtesten Motive der Tschan-Maler geworden.

Zu dieser Folge von fünf Disputationen nehmen wir noch drei größere Einzelwerke, die als eigentliche Erbauungs- oder vielleicht besser Ermunterungsbilder mehr als feierlich-steife Kultbilder in das Wesen der Tschan einführen.

VI. DA-MO (Bodhidharma, Taf. 30)

Der Patron der Sekte ist hier dargestellt, wie er auf einem Bambushalm über den Yangtse, nach andern Gegenden über das Meer nach China reist. Auf dem Bilde erscheint er wie frei im Raum schwebend, und ein eigentümliches Fahrzeug deutet an, daß er sich aus der Welt und ihren Bedingungen herausgelöst, sie überwunden hat. Gerade ebenso werden die dauistischen Siën²⁸, die „Berggenien“, dargestellt, die auf den Flügeln des Windes zehntausend Meilen auf einmal bewältigen, über Luft, Erde und Wasser erhaben ihr schweifendes Leben führen, frei von körperlichen oder geistigen Fesseln.

VII. DUI-YÜO²⁹ (Taf. 31)

Die Gestalt des lesenden Dui-Yüo „Beim Mondschein“ ist wohl nicht historisch, sondern lediglich die Verkörperung der völligen Konzentration,

die alles um sich her vergißt. Meist wird er zusammen mit einer anderen Figur, Dschau-yang³⁰ „Morgensonne“, der im Frühlicht sein Kleid näht, beide wie Tschan-Meister dargestellt. Beide tun das, was sie tun, ganz und unbekümmert um die physikalischen Bedingungen ihrer Umwelt.

VIII. HAN-SCHAN UND SCHÏ-DÊ (Taf. 32)

Noch einmal das lustige Freundespaar, das Yin-to-lo besonders gern und eindrucksvoll gemalt hat. Der Küchenjunge ist an seinem Besen zu erkennen, der Dichter schreibt mit seinem Pinsel ein Gedicht auf ein Bananenblatt. Der „Findling“ scheint kritische Anweisungen dazu zu geben, und das Gelächter ist wieder groß. Die Bildform des Pendants, der zwei sich entsprechenden Elemente, ist bei Tschan-Bildchen sehr beliebt und als an sich schon bedeutungsvolle Kunstform tief in der Tradition der chinesischen Malerei verankert.

Die Bilder und ihre Gegenstände sprechen durch sich selbst. So wie sie in knappster Zusammenfassung dem Eingeweihten und jedem, der die Bedeutung der Themen kennt, eine kurze Geschichte, die zugleich die Paraphrase über eine tiefe Lehre bedeutet, pointiert erzählen, so wird ebenso ihre Technik und künstlerische Handschrift unmittelbar und wirkungsvoll überzeugen. Man verlangte damals auch von einem Maler, daß er aus unmittelbarer innerer Anschauung und Intuition schuf. Man bevorzugte die Tuschbilder, von denen dieses glänzende Beispiele sind, und hatte noch den Begriff des Tuschespiels lebendig; ohne daß eine Anstrengung sichtbar würde, sollte ein Bild seinen Gegenstand kurz, konzentriert und lebendig erfassen. Wenn das möglich wurde, lag es aber wohl weniger daran, daß man neue und unerhörte Wege beschreiten, sondern ein Instrument, von langer Zeit geformt und durchgebildet, nun frei verwenden, zeigen wollte, daß man es beherrscht und nicht von ihm beherrscht wird. Die Sicherheit eines Glaubens und einer Anschauung, die aus lebendiger Erfahrung gewachsen ist, spricht sich hier aus. Man sieht, daß Yin-to-lo in seiner Komposition und Pinselführung ebenso fest in der Tradition steht, wie er selbständig eine leicht erkennbare eigene Handschrift schreibt. Mit wenigen sicheren Strichen umreißt er seine Figuren, die ihm wichtiger sind als alles Drumherum, landschaftliche oder andere Stimmungsmomente. Charakteristisch ist, wie er an einzelnen Stellen schwärzere Linien einsetzt und dadurch Akzente gibt, die die Darstellung zusammenbinden und ihr in der Malfläche Halt und Schwere geben. Dabei ist er ebenso weit von einem bloßen Skizzieren wie von einem nur virtuos anwenden eines wirkungssicheren Kunstgriffes entfernt. Er kommt mit dieser Technik einem der bedeutendsten Maler und Bilder am nächsten, Liang-Kai und seinem berühmten Li Tai-bo. Vielleicht weniger durchgeistigt und nervös als jener, aber drastisch und klar formt er seine Gestalten, die in einer Kurzschrift nicht ohne Witz alles das aussagen, was im Grunde durch Worte nicht mitgeteilt werden kann.

