

Daisen-in und Ryoanji

Hans Binder: Der japanische Trockengarten

Seit der Öffnung Japans Ende des 19. Jahrhunderts zeigt der Westen ein reges Interesse am japanischen Gartenbau. Neben den bei uns vor allem bekannten Tee- und Wandelgärten entwickelten sich aber auch ganz andere Stile in der japanischen Gartenkunst mit oft erstaunlicher Umsetzung von uns fremden Gestaltungsprinzipien.

Trockenlandschaftsgärten sind wohl die interessanteste Verbindung japanischer Gartenkunst mit philosophisch-religiösen Ideen. Anfangs entwickelte sich dieser Gartenstil in Teilen der großen Teichgärten, weil immer wieder Wasserläufe durch Erdbeben oder infolge des Kahlschlags der umliegenden Wälder versiegten. Seinen Höhepunkt erreichte der Stil aber hinter den Mauern der Zen-Klöster zwischen 1333 und 1603 zur Muromachi-Zeit. Die Andeutung von Mythen und philosophisch-religiösen Lehren wurde auf die Spitze getrieben. Kunstwerke entstanden, welche die westliche Welt noch fünf Jahrhunderte später in Erstaunen versetzten.

»Daisen-in« und »Ryoanji« sind zwar mit dem gleichen politischen, religiösen und philosophischen Hintergrund geschaffen worden, weisen in ihrer Konzeption aber fundamentale Unterschiede auf. Der »Daisen-in« gibt eine verkleinerte Flußlandschaft abstrahiert wieder

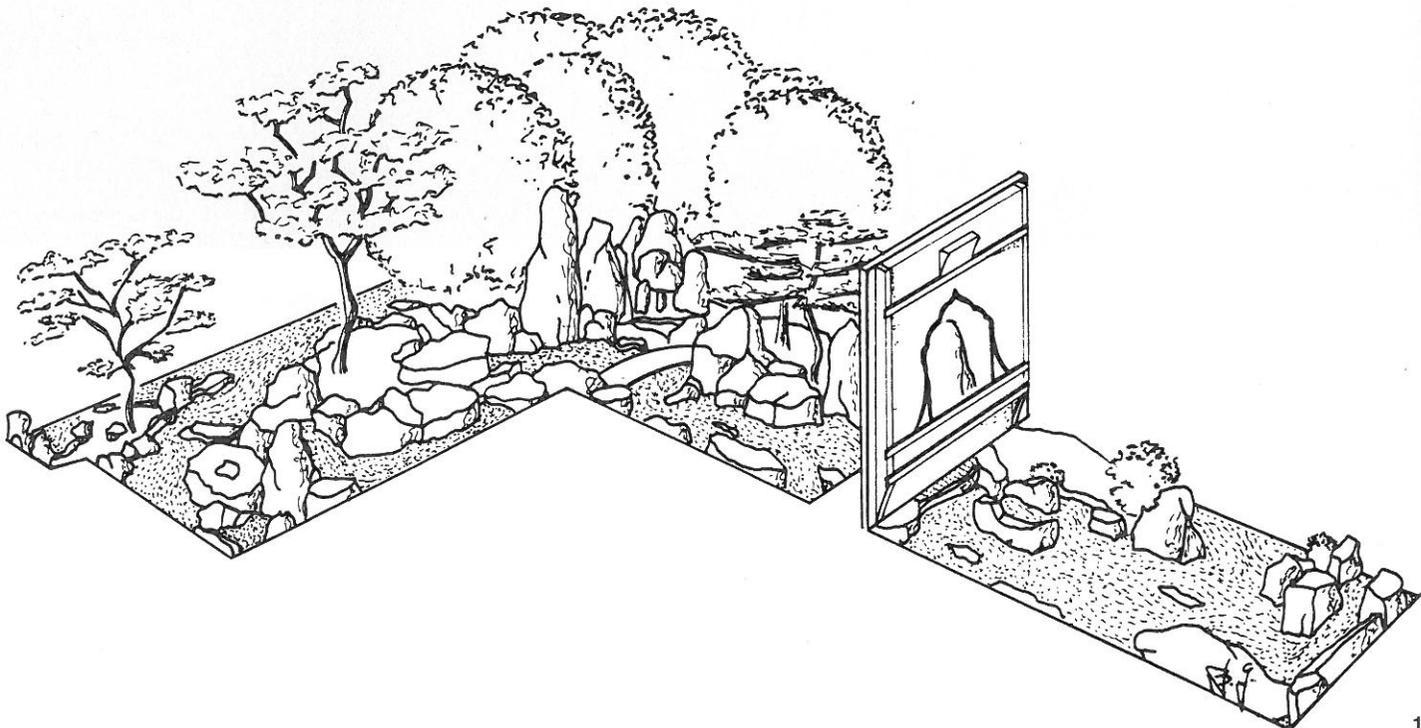
und knüpft damit an die japanische Gartenbautradition an. Der »Ryoanji« maximiert hingegen die Abstraktion und manifestiert somit die Eigenständigkeit des Trockengartenstils.

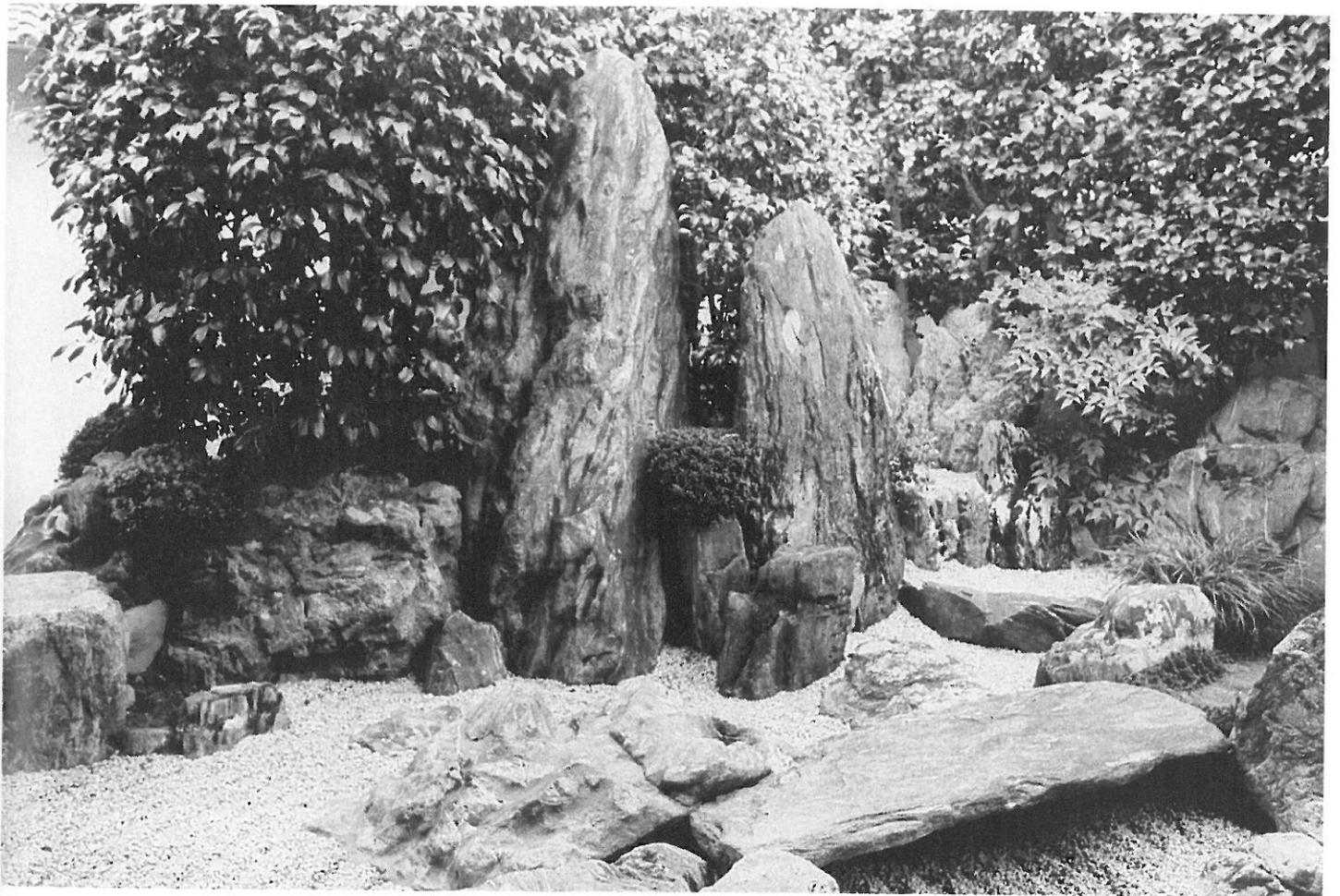
Der »Daisen-in« Garten ist Bestandteil des metropolitanen Zen-Klosters »Daitokuji«, dessen Begründer Kogaku Sotan das Entstehungsdatum des Gartens im Jahre 1509 festlegte (Bild 1). Unbestritten ist der Garten das beste Beispiel der Symbolhaftigkeit der abstrakten Zen-Philosophie und ihres Verständnisses des Lebens.

Beim Öffnen oder gar Entfernen aller Schiebetüren der Gasthalle im Zentrum des Gartens rückt der direkte Bezug von Architektur und Garten voll ins Bewußtsein. Der Garten wirkt nun wie eine dreidimensionale »Emaki«-Bilderrolle entlang der Veranda. Die Verwandtschaft mit der Malerei der Sung-Dynastie Chinas wird offensichtlich. Die Elemente des Gartens sind sehr bewußt inszeniert und mit der über Jahrhunderte entwickelten Perspektivlehre des Gartenbaus so geschickt zueinander in Beziehung gesetzt worden, daß es gelungen ist, trotz der engen Verhältnisse (100 m²) die alte Tradition der Paradiesdarstellung wieder aufleben zu lassen. Die miniaturisierte Landschaft gibt einen Fluß wieder, welcher im Gebirge ent-

springt und über einen rauschenden Wasserfall zu Tale fließt, sich an der Hausecke in zwei Richtungen gabelnd. Gegen Westen versiegt der Fluß in einem grauen Teich. Gegen Süden wird er vom tosenden Bach unter der Brücke zum breiten Strom, worauf ein Schiff träge in Richtung Meer segelt. Aus dem weißen Meer von Kies erheben sich nur zwei Kegel. In der gegenüberliegenden Ecke sprießt ein Baum. Veranda und Traufe bilden den Rahmen zu dieser Bilderrolle, während die Stützen der Außenwand das Bild in einzelne Abschnitte unterteilen.

Bei der *Wasserfallgruppe* übernimmt Soami alte Techniken der japanischen Gartenkunst. Die perspektivische Verlängerung des Raumes durch die Staffelung des Bildes in Vorder-, Mittel- und Hintergrund stammt aus der chinesischen Malerei. Der Vordergrund wird hier durch drei den Fluß stauende Steine gebildet, den Mittelgrund übernimmt die Brücke, während der Hintergrund aus dem Miniaturmassiv und den Kamelienbüschen besteht (Bild 2). Die dazwischenliegenden Leerflächen, hier mit weißen Kieselsteinen wiedergegeben, erschweren die Distanzabschätzung, während der riesige Maßstabssprung von der Brücke zum Bergmassiv ebenfalls die Perspektive verstärkt.



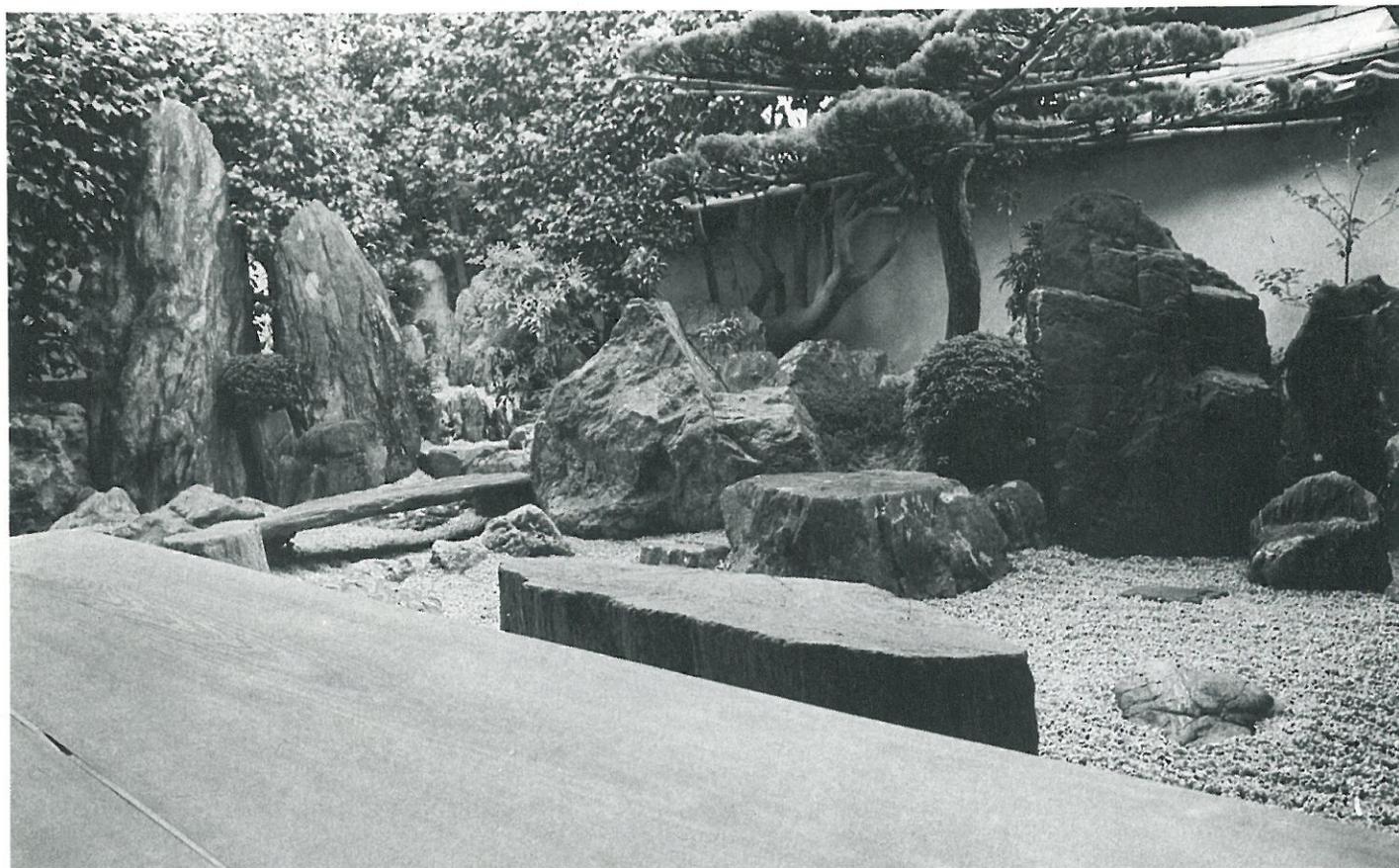


2



3

- 1 Axonometrie des Daisen-in ohne das »das Meer des Nichts«
- 2 Die Wasserfallgruppe mit der Brücke im Vordergrund
- 3 Die Schildkröteninsel. Um die Schildkröte zu sehen, braucht es etwas Phantasie



4

Die *Kameliengruppe* kann aus der Distanz wegen ihrer Feinblättrigkeit als dunkle, ferne Bergkette gelesen werden, hat aber auch die Bedeutung eines verschnörkelten Bildrahmens, wie er in der chinesischen Malerei oft vorkommt. Sie scheint wie mit feinen Pinselstrichen hingemalt. Doch auch die grantigen Oberflächen der Steine erinnern unmittelbar an die Hand der chinesischen Meister.

Das *Bergmassiv* ist Quelle des Flusses und somit Geburtsort des sinnbildlichen Lebens. Der Wasserfall, ausgedrückt durch weißgeäderte Steine und weißen Sand, fällt über verschiedene Felsstufen kaskadenartig zu Tal und wird, wie im *Sakuteiki*, einem Gartenbaubuch vorgeschrieben, welches um 1200 die Regeln der japanischen Gartenbaukunst festhielt, bei jeder Schwelle umgeleitet. Die zuerst gesetzten Steine der Wasserfallgruppe bleiben unverrückbar. Hingegen wechseln die Pflanzen sehr oft Größe und Form oder gar Standort, weil sich je nach Gärtner und Geschmack der Zeit Pflege der Pflanzen und Ausgewogenheit von toter und lebendiger Natur stark verändern können.

Es ist der persönlichen Einschätzung des Gärtners überlassen, zu entscheiden, wieviel Grün der Garten gemäß der In-Yo-Lehre (japanische Entsprechung zu Yin und Yang) zu den fixen Steinformationen vertragen kann, um noch einem harmonischen Ganzen zu entsprechen. Die Harmonie der Gegensätze wendet der Entwerfer auch für alle anderen Elemente des Gartens an, für Licht und Schatten, Form und Raum, sowie Horizontale und Vertikale. Unter der *Brücke*, die nicht beschriftet werden soll, befinden sich – wie im Oberlauf des Yang-Tse-Kiang – drei, einen Wirbel bildende »Drachensteine«, von denen es in einer alten chinesischen Sage heißt, ein Karpfen werde zum Drachen, wenn er durch diesen Wirbel schwimme. Man muß dazu bemerken, daß der Drache in der chinesischen Kultur im Gegensatz zu unserer verehrt wird.

4 Südliche Kranichinsel mit Wasserfallgruppe (rechts)

Der *Fluß* teilt sich also am linken Brückenkopf. Sein rechter Arm fließt Richtung Süden, sein linker Richtung Westen zur Schildkröteninsel. Die Insel an sich und die auf ihrem Rücken wachsende knorrige Föhre drücken beide den Wunsch nach einem langen Leben des Gastes aus. Schildkröten tragen aber nach alter Sage die Paradiesinseln der Unsterblichkeit, denn die Chinesen hatten wie jede Kultur eine Paradiesvorstellung entwickelt, welche sie auf Inseln im östlichen Meer (Pazifik?) projizierten. Zudem werden sie in der japanischen Gartengestaltung auch noch als Sinnbild dafür verwendet, wie tief der Mensch in den Ozean des Wissens abtauchen kann, während der Kranich die Höhen des Geistes symbolisiert, zu welchen der Mensch sich hinaufschwingen kann. Wie im *Sakuteiki* vorgeschrieben, wird die Insel aus relativ runden, weichen Steinen zusammengesetzt (Bild 3).

Der westliche Arm fließt weiter zu einer Kranichinsel, welche durch scharfkantige Steine und eine auf ihr wachsende Kiefer dargestellt wird. Noch weiter westwärts versiegt der Fluß in einem Becken voll grauer Steine.



5

Der südliche Arm hingegen windet sich unter der Brücke durch zur südlichen Kranichinsel. Ihre Bepflanzung ist mit Ausnahme der gestutzten Kiefer in kleinem Maßstab gehalten. Dies läßt die Insel ferner und größer erscheinen (Bild 4). Der flache Stein im Mittelgrund ist wohl der Schwanz, während die erhobenen Schwingen durch die Steine links und rechts der Insel symbolisiert werden. Die Kiefer wird dann als Hals und Kopf des Kranichs interpretiert. Der Stein im Vordergrund hat exakt die Höhe der Veranda und führt den Betrachter ideal ins Bild ein. Er ist der Übergangspunkt von Architektur und Garten. Weiter südlich wird der Bach zum Fluß, die Ufer werden weicher und flacher, bis der Fluß von einer Schwelle gestaut wird, über welcher sich eine weiße, begehbare Korridorbrücke mit einem Fenster in Lotosblütenform erhebt. Das Fenster erlaubt den Durchblick in den südlicheren Teil des Gartens und rahmt vom Eingang her das »Bergmassiv«. Die Schwelle kann als Widerspruch im Laufe des Lebens gesehen werden, zu dessen Überwindung die Brücke mit dem Lotos als Sinnbild des Taoismus helfen kann (Bild 6). Ist diese Schwelle erst einmal überwunden, ist man um ein Schiff voller Erfah-

rungen reifer und gleitet dahin, an ruhigeren Ufern vorbei, deren Bepflanzung an Miniaturwälder oder kleine Palmen erinnert. Das Schiff hat aber aus der chinesischen Mythologie noch eine andere Bedeutung: es wird zum Sinnbild des gescheiterten Versuchs, die Unsterblichkeit zu erlangen: Aufgrund der chinesischen Vorstellung der Paradiesinseln hatte Kaiser Wu-Ti um 200 v. Chr. Schiffe ausgesandt, um ihm das Lebenselixier zu bringen. Natürlich kehrten die Seefahrer mit leeren Händen zurück, sie hatten die Inseln nicht erreichen können. Weiter südlich ergießt sich der Strom um die Ecke der Gasthalle in ein »Meer des Nichts« (Bild 5). Aus dem »Meer des Nichts« erheben sich zwei Kegel aus weißem Kies. Am anderen Ende sprießt ein Baum aus der kahlen Fläche. Diese Anlage erinnert sehr stark an ein Shinto-Heiligtum. Zudem sind die Kegel Darstellungen der shintoistischen Salzkegel, welche vor einem Haus oder Schrein zu dessen Reinigung aufgeschüttet werden. Der Baum steht stellvertretend für den »Baum der Erkenntnis«, unter welchem Buddha gestorben ist. Es heißt, wenn man mit dem Nichts eins geworden sei, erlange man die Erkenntnis, was das Leben wirklich ist.



6

5 Zwei weiße Kegel und ein Baum, ...
6 ... die Schwelle mit der Brücke und dem Schiff

Der japanische Trockengarten

Wie vorweg angesprochen, nimmt der »Daisen-in« die alten Gartenbautradition auf und integriert sie in einen neuen Stil der Trockengärten. Im Gegensatz dazu steht der »Ryoanji«, welcher sich von der Tradition löst und den neuen Stil als eigenständig präsentiert.

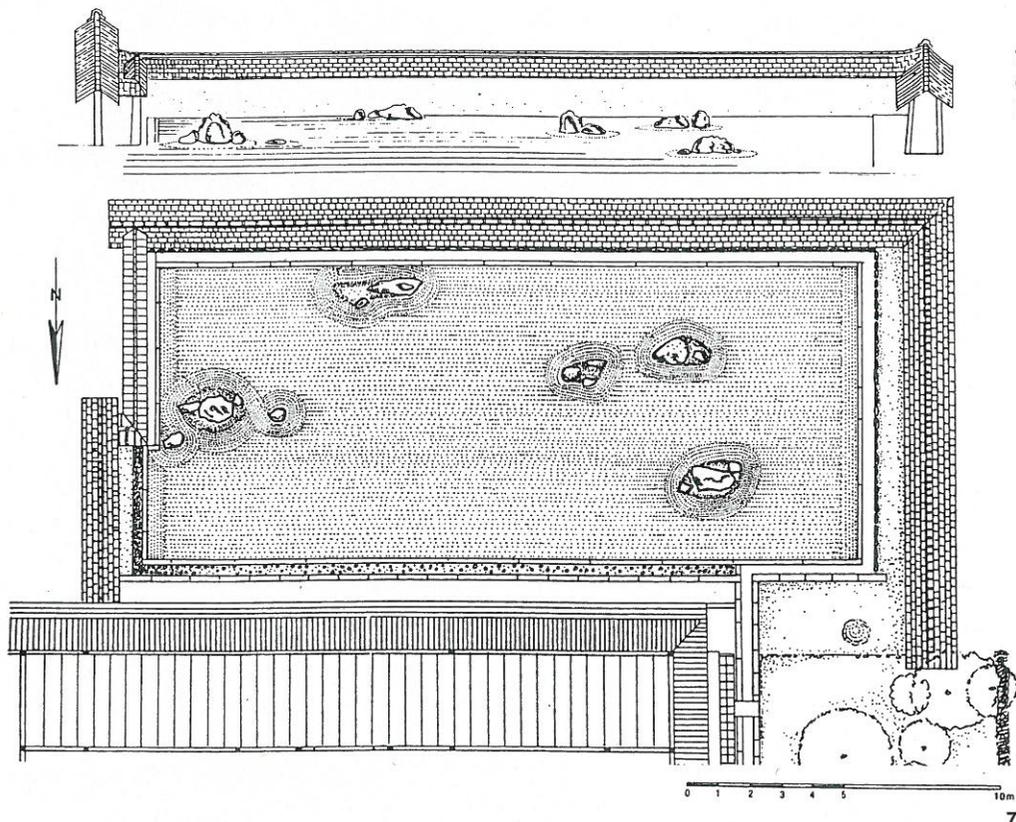
Der 23×9 m große Garten »Ryoanji« gilt als Höhepunkt der eigenständigen Entwicklung der »Karesansui« und ist Ausdruck typisch japanischer Entwurfs-ideen. Der Entwerfer (wahrscheinlich Soami, welcher auch als Entwerfer des Daisen-in gilt) soll ihn schon 1499 aufgrund eines für Zen so typischen spontanen Einfalls gestaltet haben. Seitdem hat der Garten jedoch mehrmals Größe und Form gewechselt, nicht aber die Platzierung der Steine. Bis ins 17. Jahrhundert sollen Kirschbäume das Bild bestimmt haben. In der Zeit der in Japan allgemein bestaunten und geliebten Kirschblüte (»Sakura«) wäre der Garten sicher ein unvergeßliches Erlebnis gewesen, doch die Reduktion der Anlage auf ein Kiesbett und bemooste Steine hinterläßt beim heutigen Betrachter keinen minder bemerkenswerten Eindruck. Die Anordnung der Steine ist eine schönes Beispiel für die im Sakuteiki vorgeschriebene asymmetrische Balance mit dreieckigen Bezugslinien der Steingruppen und Steine unterein-

ander in Grundriß und Ansicht, welche ähnliche Regeln aufweist wie unser Hebelgesetz (Bild 7). Historisch läßt sich der Garten kaum einordnen. Er ist bestimmt wie das »Meer des Nichts« im »Daisen-in« verwandt mit der shintoistischen Idee des heiligen rechteckigen Bezirkes um speziell bemerkenswerte Steine. Die Steine wurden aus dem ganzen Land zusammengetragen, da man sie nach shintoistischer Tradition bis ins 20. Jahrhundert nicht behauen durfte, um die darin hausenden Geister nicht zu stören. Verständlich ist der oft angebrachte Vergleich mit den Tischgärten der Heian-Zeit. Diese sind oft nicht viel mehr als eine Handvoll Kies, ein paar Steine und ein sorgfältig gestutzter Bonsai. Im Gegensatz zum »Daisen-in« wird der »Ryoanji« sitzend, von einem Punkt her betrachtet.

Betrachten wir den Garten als Ganzes (Bild 8), erkennen wir neben der rechteckigen Grundfläche sofort die vorweg beschriebenen Dreiecksverhältnisse der Steine in jeder Gruppe und der Steingruppen untereinander. Für die taoistische Symbolisierung des Kosmos durch Rechteck, Dreieck und Kreis fehlt also nur noch letzterer. Weiß man aber, daß der Kreis stellvertretend für den Men-

schen stehen kann, hat man das dritte Element für die reduzierte Darstellung des Kosmos gefunden. Ohne Betrachter ist der Garten also unvollständig. In diesem Sinne offeriert er sich als Rätsel, als »Koan«. Ein weiterer Hinweis auf das Mysterium dieses Gartens ist, daß von keinem Punkt der Veranda alle fünfzehn Steine überschaubar sind. Ob es sich hierbei um eine Andeutung der menschlichen Unzulänglichkeit beim Begreifen des Kosmos handelt? Bei der genaueren Betrachtung der Steine bemerkt man, daß sich eigentlich nur drei Steine durch Größe und Vertikalität als Hauptsteine eignen. Somit sind es nur noch drei Gruppen von je sieben, fünf oder drei Steinen. In Erinnerung an das Hebelgesetz, welches im Sakuteiki für die asymmetrische Balance gilt, können wir die Gruppen genauer bestimmen.

Die Fünfergruppe vorne links läßt verschiedene Interpretationen zu. Die zwei flachen, beinahe in den Kies abtauchenden Steine können die beiden versinkenden Inseln der Paradies-Sage darstellen, hatten doch die Seefahrer des Kaisers Wu-Ti erklärt, sie hätten anstelle der fünf Inseln nur noch drei gesichtet, zwei seien am Versinken gewesen, als sie sich ihnen nähern wollten.



7 Ansicht und Grundriß des Ryoanji, M 1:200



8



9

8 Hauptsteine der hinteren Gruppe
9 200 m² Kies und fünfzehn Steine

Bücher

Bring, Mitchell; Wayembergh, Josse: Japanese Gardens, Design and Meaning, Mc Graw-Hill Book Company, New York, 1981
Wiese, Konrad: Gartenkunst und Landschaftsgestaltung in Japan, Verlag Ernst Wasmuth, Tübingen, 1982
Watts, Alan: Vom Geiste des Zen, Suhrkamp Taschenbuch 1288, Sphinx Verlag, Basel

Die zweite, hintere Gruppe, die man gemäß Malereiregeln auch als Mittelgrund interpretieren kann, beinhaltet sieben Steine, welche aber so weit voneinander entfernt sind, daß sie kaum als eine Insel verstanden werden. Die Betrachtung des Hauptsteines und seiner beiden Behilfssteine läßt das Bild einer Schildkröte wieder aufleben. Nur ist es diesmal eine sehr eigenwillige Variante, weil das Tier allem Anschein nach gerade mit Kopf und Vorderbeinen die Wasseroberfläche durchstößt. Man könnte es als Durchbruch zum Licht beim Lösen des »Koans«, des Rätsels, welches vom Zen-Meister dem Schüler zur Erleuchtung gegeben wird, interpretieren (Bild 9).

Die dritte Gruppe vorne rechts ist eine Variation der klassischen Dreiergruppe und stellt Buddha mit zwei Schülern oder die buddhistische Dreiheit mit Buddha, Lehre und Gemeinde dar.

Nun, der Garten muß nicht nur mit dem für uns schwer verständlichen Hintergrund der Mythen und des Sakuteikis gesehen werden. Statt analytisch kann man sich dem Garten auch ganz spontan nähern. Man lehnt sich zurück, vergißt japanische Geschichte und Gartenbautradition (und alles, was bis hierhin erläutert wurde) und läßt den Garten auf sich einwirken. Nach kurzer Zeit verliert das Auge den Maßstab. Die Moose steigen zu Wäldern empor, die Steine verwandeln sich in felsige Inseln, gegen welche ein weißes Meer brandet und die geharkten Ringe im Kies hinterläßt. Erinnerungen an die Wiege der japanischen Kultur, die Inlandsee mit ihren unzähligen kleinen Inselchen werden wach. Oder sind es Berggipfel, die sich über dem typischen Nebelmeer des schweizerischen Mittellandes erheben? Plötzlich wird einem bewußt, wie wichtig die Spannungsverhältnisse der Steine untereinander sind, wie wichtig Oberflächen werden können . . .

Auf jeden Fall sind diese Gärten unvergeßliche Zeugen japanischer Kultur. Selbst in unserem Kulturkreis gibt es Anknüpfungspunkte. Man denke nur an Minimal Art, Land Art oder an Juan Mirós Bilder, die ich ebenfalls gerne als Mikrokosmos sehen möchte. Der »Ryoanji« ist eine Komposition, welche den Ansprüchen an ein modernes westliches Kunstwerk mühelos standhält. Er nimmt sogar schon um 1500 viele Kompositionsregeln der westlichen »Moderne« voraus. H.B.