

Melanie Trede (Kunstgeschichte Japans)

Papier oder Seide?

Thema dieses Boxtextes sind Werke, die Kalligrafie und Malerei im Japan des 14. und 15. Jahrhunderts kombinieren. Im Zentrum steht die Frage nach der Wahl des Beschreibstoffes und deren Konsequenzen: Warum wird manchmal →Papier, manchmal Seide (→Textilien) gewählt? Welche visuellen Effekte erlauben die beiden Materialien und wie steht es um die künstlerisch-technischen Praktiken, die vom →Material gefordert werden? Und weiter: Welche materialbezogenen und – damit einhergehend – politischen, sozialen, ökonomischen oder devotionalen Bedeutungen sind mit der Entscheidung für Papier oder Seide verbunden? Bevor ich diese Fragen anhand eines einzigartigen Fallbeispiels aus dem Jahr 1433 diskutiere, gilt es zunächst, sich einen Überblick über die Bandbreite der Beschreibstoffe und die Einfuhr von Seide und Papier in Japan zu verschaffen.

→Schriftzeichen wurden in China, Korea und Japan auf einer Vielzahl von Textträgern mit unterschiedlichen Werkzeugen geritzt, gemeißelt oder getrieben: von Knochen (→Naturmaterialien), →Stein, →Metall über Bambus und →Holz zu den am häufigsten eingesetzten Beschreibstoffen Papier und Seide. Gemäß den stofflichen Qualitäten des Schreibgrundes sind auch die Funktionen und Gebrauchsweisen unterschiedlich: die auf Tierknochen eingeritzten Schriftzeichen dienten im spätschang-zeitlichen China (ca. 1200–1045 v. u. Z.) Orakelsprüchen, während in Stein gemeißelte Texte für ein religiös motiviertes Streben nach Wissenserhaltung für die Ewigkeit gedacht waren. Dies lässt sich an den Beispielen der direkt in den Fels gehauenen oder auf Steintafeln gemeißelten Sütrentexte und ihren Kommentaren in China,¹ oder den für commemorative Zwecke hergestellten (Grab-)Stelen in den drei ostasiatischen Kulturen feststellen. Auch die im südlichen Japan der Mitte des 12. Jahrhunderts in zahlreiche Kupferplatten getriebenen Sütrentexte, die ihrerseits in Reliquienbehälter aufbewahrt und vergraben wurden, sollten für ein langes Nachleben der buddhistischen Lehre sorgen.²

Schmale, lange Bambusspleißen oder Holzleisten waren vermutlich das früheste Beschreibmaterial für längere mit Pinsel und Tusche geschriebene Texte in China und wurden, zusammengebunden und auseinanderrollbar, für unterschiedliche Inhalte eingesetzt. →Holz fand auch in anderen Formaten Verwendung. Ein Beispiel, das in Japan für dokumentarische Zwecke verwendet wurde, ist das sogenannte *munafuda* (japanisch), ein Holztafelchen, das im Firstbalken japanischer Gebäude

Dieser Beitrag ist im SFB 933 „Materiale Textkulturen“ entstanden, der durch die DFG finanziert wird.

1 Ledderose 2011.

2 Seki 1990.

zum Zeitpunkt des Richtfestes angebracht wurde. Darauf wurden mit Tusche Informationen zu Stifter, Erbauer, Gründe für den Bau, Datum etc. festgehalten. Eine andere weit verbreitete Verwendung von Holz als Schreibgrund sind die japanischen Votivtafeln, deren gemalte und/oder geschriebene Inhalte unterschiedlicher Thematiken, ganz ähnlich wie im christlichen Zusammenhang, der jeweiligen Gottheit oder dem Heiligen dargebracht wurden. Diese sogenannten *ema* (Pferde-Bilder) – entstanden als Ersatz für das aufwändig zu unterhaltende, lebendige, heilige Pferd – werden unterhalb der Dächer eigens hierfür errichteter offener Gebäude (*emadō*) in Tempel-Schrein-Komplexen befestigt. Wind und Wetter aber doch ausgesetzt, verschlechtert sich der Erhaltungszustand der Votivtafeln in absehbarer Zeit. Trotzdem zog man Holz wegen seiner stabileren, härteren, leichteren oder kostengünstigeren Qualitäten anderen Beschreibstoffen vor.

1 Seide und Papier in Japan

Die für administrative, religiöse, literarische, ästhetische und andere Wissensvermittlungen am weitesten verbreiteten Beschreibstoffe waren aber Seide oder Papier (→Textilien, →Papier). Während die chinesische Seidenraupenzucht über Korea zwischen 200 v. u. Z. bis 300 n. u. Z. Japan erreichte,³ wurde die Papierherstellung über die gleiche Route wohl erst zu Beginn des siebten Jahrhunderts bekannt.⁴ Beide Materialien setzte man schon bald als Beschreibstoffe ein, denn etwa zeitgleich mit der Verbreitung des Knowhows von Papierherstellung etablierte sich die schriftliche Kommunikation mit chinesischen Schriftzeichen ab Mitte des siebten Jahrhunderts in Japan.⁵

Zwar war die Herstellung sowohl von Papier als auch von Seide aufwändiger als die Vorbereitung der oben genannten Naturprodukte (→Naturmaterialien) für das Beschreiben; sie eigneten sich aber wegen ihrer besonderen Qualitäten besser als Schreibgrund für die Dokumentation von Wissen. Hierzu gehören unter anderem ihre potentiell unendlich erweiterbare Höhe und vor allem Länge für unterschiedliche Schriftstücke oder Bildformate, die dauerhafte Aufnahmefähigkeit und Fixierbarkeit von Tusche und Pigmenten sowie das geringe spezifische Gewicht und damit ihre unkomplizierte Transportfähigkeit (→Rollen).

³ Furusawa 1997.

⁴ So stellt dies die 720 verfasste, erste historische „Chronik Japans“ (*Nihon shoki*) für das Jahr 610 fest, als der Mönch Donchō als Gesandter des koreanischen Reiches Goguryeo nach Japan kam und die Herstellungstechnik vermittelte. Papieranalysen und eine Beschreibung der historischen Entwicklung von Papierherstellung in Japan liefern Enomae, Hotate und Han in: Enomae (ohne Jahr).

⁵ Lurie 2011.

Gegenüber der kostspieligeren Seide, die auch weniger unmittelbar auf die kalligrafisch-ästhetischen Ansprüche der mit Pinsel und Tusche aufgetragenen Schriftzeichen reagieren konnte, setzte sich das Papier als wesentlicher Beschreibgrund durch. Dies gilt seit dem 8. Jahrhundert in erster Linie für das schriftliche Festhalten von Annalen, administrativen oder politischen Schriften, Gedichtanthologien oder für Sütrentexte. Letztere wurden auch mit Illuminationen versehen, so etwa das *Sūtra von Ursache und Wirkung in Vergangenheit und Gegenwart* (*Kako genzai e-ingakyō*) aus dem 8. Jahrhundert, das als das früheste erhaltene Werk mit Kalligrafie und Malerei im Querrollenformat in Japan gilt.

2 Papier oder Seide: zwei illuminierte Querrollen aus Japan

Im Jahr 1433 stiftete Shogun Ashikaga Yoshinori (1394–1441, reg. 1428–1441) dem Konda Hachiman Schrein in der südlich von Osaka gelegenen Stadt Habikino ein Set von fünf Querrollen. Drei der heute noch erhaltenen und als „Wichtiges Kulturgut“ ausgezeichneten Rollen sind auf Seide kalligrafiert und gemalt (Abb. 1), während die anderen zwei Rollen aus Papier bestehen. Die auf Seide gemalten Rollen sind, wie in der ostasiatischen Malerei und Kalligrafie üblich, auf mehreren Schichten Papier montiert, um Stabilität zu garantieren und, wie unten ausgeführt, spezifisch eingesetzte Farbgebungen zu ermöglichen.

Die beiden papiernen Querrollen erzählen in abwechselnden Text- und Bildpassagen die „Karmischen Ursprünge der Hachiman Gottheit“ (Hachiman-Rollen). Hachiman wurde seit dem neunten Jahrhundert als Manifestation des prähistorischen Kaisers Ōjin interpretiert und als Ahnherr und Schutzgottheit zunächst des Kaiserhauses, seit dem elften Jahrhundert aber auch des aufstrebenden Militäradels angesehen.⁶ Mit den erfolgreich abgewehrten Mongoleneinfällen 1274 und 1281 wandelte sich Hachiman zu einer flächendeckend verehrten (Kriegs-)Gottheit in Japan, deren Schutzmacht man die erfolgreiche Abwehr der ausländischen Feinde zuschrieb.

Die ebenfalls mit Tusche kalligrafierten und zusätzlich aus Mineral- und Pflanzepigmenten gewonnenen starken Farben sowie mit Gold auf Seide gemalten drei anderen gestifteten Rollen hingegen geben in 21 abwechselnden Text- und Bildpassagen die „Karmischen Ursprünge des Kaiserlichen Tumulus Konda“ wieder, in dem Kaiser Ōjin begraben wurde (Tumulus-Rollen).⁷ Neben dem Tumulus wurde der

⁶ Zur Geschichte der Verehrung von Hachiman siehe Repp 2002, 169–192.

⁷ In schriftlichen Erwähnungen werden die Rollen bis ins 19. Jahrhundert immer als ein zusammenhängendes Querrollenwerk bezeichnet; ikonografisch und materiell unterscheiden sie sich aber so, dass sie in der modernen Kunstgeschichte getrennt behandelt werden—nicht zuletzt auch wegen des



Abb. 1: Montierung der 3 Tumulus-Rollen mit besticktem Brokatstoff und Wappen des Konda-Schreins sowie durchbrochenen Metallarbeiten als Knäufe, die goldfarbenen Papierstreifen geben den Titel der Rollen an mit Rollennummerierungen von rechts nach links, 17. Jahrhundert, *Karmische Ursprünge des Kaiserlichen Tumulus Konda*, 3 Querrollen, Höhe 42,5 cm, 1433, Konda Hachiman Schrein, Habikino (aus Habikino-shi 1991, 1).

Konda Hachiman Schrein als Verehrungszentrum Kaisers Ōjin und der Hachiman-Gottheit erbaut.

Die beiden Rollensets unterscheiden sich in ihren Gesamtlängen von ca. 44 bzw. 42 Metern nicht wesentlich voneinander, aber neben der Höhe von den üblichen 35,5 cm der Hachiman-Rollen stechen die ungewöhnlich große Höhe für eine Querrolle von 42,5 cm der drei Tumulus-Rollen ins Auge. Besonders auffällig ist aber der Beschreibstoff Seide. Denn es gibt nur zwei erhaltene Präzedenzfälle früherer Querrollensets aus Japan, die auf Seide eine Geschichte narrativ und piktorial entwickeln, und bis ins 17. Jahrhundert bleiben diese drei Werke aus Seide mit ihrer Materialität

politischen Gehalts der Hachiman-Legende. Die Tumulus-Rollen sind weitaus häufiger reproduziert worden; am ehesten einsehbar sind sie im Band des Sammelwerkes zu japanischer Querrollenmalerei in Komatsu 1995. Beide wurden von der Stadt Habikino farbig reproduziert und mit Transkriptionen versehen in Habikino-shi 1991.

einzigartig. Die beiden Vorläuferrollen gehören auch der Gattung von buddhistischen Ursprungsgeschichten bzw. Hagiografien an: das auf 1299 datierte Rollenset stellt die Hagiographie des Mönchs Ippen (*Ippen hijiri-e*) dar, und das zehn Jahre später gestiftete Rollenwerk gibt die „Mirakulösen Erscheinungen der Kasuga-Gottheit“ (*Kasuga gongen kenki-e*) wieder.⁸

Zwei Fragen drängen sich auf: warum wurden Querrollen in Japan so selten auf Seide gemalt und warum wählte Yoshinori dieses Material nur für die Tumulus-Rolle? Immerhin stiftete er am selben Tag zusätzlich noch zwei weitere Hachiman-Rollen aus Papier, und zwar dem Iwashimizu Hachiman Schrein südlich von Kyoto und dem Usa Hachiman Schrein in Ōita auf der südlichen Insel Kyushu; kein anderes Querrollenwerk auf Seide gab Yoshinori vorher oder nachher in Auftrag.

Auch wenn in China – dem großen kulturellen Vorbild Japans – Querrollen häufig auf Seide ausgeführt wurden, stellte man in Japan die viele Meter messenden Querrollen seit dem 8. Jahrhundert fast ausschließlich aus Papier her, war es doch einfacher, die einzelnen Papiere aneinander zu kleben und mit Montierungspapier zu hinterfangen als Seidenbahnen miteinander zu verbinden und zu montieren. Buddhistische Gottheiten und andere Ikonografien der Verehrung im Format vertikaler Hängerollen wurden dagegen meist aus Seide hergestellt. Gerade der Mehraufwand von Montierung und Kosten entsprach der Devotion des Stifters. Aber auch die Möglichkeit, die Seide auf der Rückseite mit Pigmenten oder gar mit Gold zu hinterfangen, erlaubt es, der sichtbaren Oberfläche durch das Seidengewebe hindurch einen besonderen Glanz und eine außergewöhnliche Farbtiefe zu verleihen, die das Papier kaum zulässt. Bei Hängerollen mit ikonischen Darstellungen, die zur Andacht und Verehrung dienten, kam ein solcher Effekt dem buddhistisch-ästhetisch konnotierten Begriff des *shōgon* gleich, das majestätische Feierlichkeit und visuelle Pracht mit der heiligen Bedeutung des Dargestellten bei religiösen Weiheakten verband.⁹ Diese Technik aber in narrativen Querrollen zur Verehrung einer Gottheit anzuwenden, ist nicht nur enorm arbeitsintensiv, sondern die Einzelszenen werden im Vergleich zu Hängerollen durch das meterlange, zeitaufwändige Entrollen kürzer und von einem nur kleinen Publikum angeschaut. Die Dimension dieser zeit- und kostenintensiven Praktik des beidseitigen Farbauftrags wie auch ihrer ausdifferenzierten und unterschiedlichen Anwendung wurde erst im vergangenen Jahrzehnt genauer bekannt, nachdem wichtige Restaurierungsberichte öffentlich zugänglich gemacht wurden.¹⁰ Auch die Tumulus-Rollen sind mit Gold und Pigmenten auf der Rückseite bemalt.

⁸ Übersetzungen der Querrollentexte ins Deutsche bzw. Englische sind in Ehmke 1992 und Tyler 1990 zu finden.

⁹ Geyger-Klein 1981, 32–41.

¹⁰ Kunaichō Sannomaru Shōzōkan 2008 und Kunaichō Sannomaru Shōzōkan 2012.

3 Die Rolle des Stifiers

Dass nun Yoshinori speziell für seine Tumulus-Rollen Seide verwenden ließ, kann vor dem zeitpolitischen und religiösen Hintergrund verstanden werden. Zentral für dieses Verständnis ist das am Ende der Rollen festgehaltene Nachwort (Kolophon), das die Stimme Yoshinoris annimmt bzw. wiedergibt:

Als ich in früheren Jahren zu diesem Schrein pilgerte und drei Rollen der Karmischen Ursprünge ansah, fehlten Inhalte an vielen Stellen oder waren vereinfacht wiedergegeben, die Malereien waren noch nicht fertiggestellt. Da vervollständigte ich die fehlenden Stellen der alten Rollen und strebte damit das Verdienst einer neuen Kopie an. Um die vergangenen magischen Wirkungen bekannt zu machen und damit ein gutes Vorbild für die Zukunft zur Verfügung zu stellen, stiftete ich demütig diese Rollen dem HEILIGTUM,¹¹ und damit man von der Gottheit Lehre lernen möge, blickt meine Wenigkeit zum Mysterium, das die Weisheit und Heiligkeit widerscheinen lässt, mit tiefer Ehrfurcht auf.¹²

Yoshinori erwähnt also eine Vorgängerrolle, die er am Schrein gesehen hatte und für nicht angemessen gegenüber der Gottheit hielt. Diese Vorgängerrolle ist in einzelnen Fragmenten erhalten und deutet aus stilistischen Gründen auf ein Entstehungsdatum im 14. Jahrhundert hin.¹³ Vergleiche der einzelnen Szenen mit den 1433er Rollen von Yoshinori zeigen, wie genau sich die Maler im Dienste des Shogun an das Vorbild hielten (Abb. 2 und 3), aber auch welche Szenen sie „vervollständigten“ bzw. opulenter ausgestalteten (leider sind, wie so häufig im Fragmentierungsprozess von Kalligrafie-Malerei-Werken, alle Kalligrafiepassagen herausgetrennt worden).¹⁴ Was uns hier aber besonders interessiert, ist die Tatsache, dass die Tumulus-Rolle aus dem 14. Jahrhundert auf Papier gemalt worden war. Die Rolle hat mit ihren 32 cm Höhe zudem die üblichen Maße einer illuminierten Querrolle.

Offensichtlich hat Yoshinori mit den außergewöhnlichen Maßen und dem Material Seide eine dezidierte Wahl getroffen, die im Kolophon ihre Begründung findet: der Gottheit einen ihr angemessenen Schatz zu stiften.

Die jüngste kunsthistorische Forschung stellt eine unmittelbare Verbindung zwischen den Tumulus-Rollen mit dem erwähnten, auf Seide gemalten Rollenset

¹¹ Vor diesem Wort *hōzen* (wörtl. „vor dem Schatz“), das die Gottheit bezeichnet, ist ein auratisches Spatium eingefügt, das die Ehrfurcht vor dem Nachstehenden zum Ausdruck bringt, hier mit Kapitälchen zum Ausdruck gebracht.

¹² Ich danke den Professoren Aizawa Masahiko, Seijō University, Tokyo, und Michael Friedrich, Universität Hamburg, für ihre sorgfältige Durchsicht und Verbesserungen meiner Übersetzung. Dank geht auch an Dominik Wallner für seine editorische Hilfe.

¹³ Bis 2004 waren nur zwei als Querrolle montierte Fragmente der Vorgängerrolle im Tokyo Nationalmuseum bekannt. Seitdem konnten aber drei weitere Szenenfragmente in einer Stuttgarter Privatsammlung und eine Szene in einem Auktionskatalog von 1940 identifiziert werden; siehe hierzu Trede 2004, 261.

¹⁴ Trede 2004, 261–270.



Abb. 2 (oben): Bau des Grabtumulus, *Karmische Ursprünge des Kaiserlichen Tumulus Konda*, Fragment einer Querrolle; Tusche und Pigmente auf Papier, Höhe 31,8 cm, 14. Jahrhundert (Privatsammlung, Stuttgart; Foto: Melanie Trede).

Abb. 3 (unten): Die kompositorische und motivische Kopie von der Vorgängerrolle (Abb. 2) wird deutlich; Bau des Grabtumulus, *Karmische Ursprünge des Kaiserlichen Tumulus Konda*, Rolle I, Szene 3; Tusche, Pigmente und Gold auf Seide, Höhe 42,5 cm, 1433, Konda Hachiman Schrein, Habikino (aus: Habikino-shi 1991, 8–10).

der Kasuga-Gottheit her, das von Saionji Kinhira (1264–1315), einem Aristokraten der einflussreichen Fujiwara-Familie, in Auftrag gegeben worden war. Vergleichbar mit den Hachiman-Rollen wird hier die Wirkmächtigkeit der Ahngottheit (Kasuga) der Fujiwara glorifiziert.¹⁵ Gleichzeitig mit dem Kasuga-Rollenset wurden die auf Papier ausgeführten Rollen „Illuminierte Geschichte des Xuanzang Tripitaka“ (*Genjō Sanzō-e*) in Auftrag gegeben. Vergleichbar mit den Hachiman-Rollen von 1433 wird hier eine Geschichte des abenteuerlichen Bewältigens und Aneignens festländischer (indischer im Falle von Xuanzang, koreanischer im Falle von Hachiman) Weisheiten oder Güter zelebriert. Somit gleichen sich die beiden Sets von 1309 und 1433 in Materialität und Inhalt und es liegt nahe zu vermuten, dass der Stifter Yoshinori tatsächlich die Tumulus- und Hachiman-Rollen als Antwort seiner Familie der Minamoto auf die Kasuga-Rollen der Fujiwara konzipierte. Denn in den 1430er Jahren war Yoshinori in einen intensiven Austausch von illuminierten Querrollen mit dem Kaiser und dessen Vater involviert, bei denen auch die Kasuga-Querrollen auftraten.¹⁶ Zudem war Yoshinori mit seiner Ernennung zum Shogun im Jahr 1428 auch zum Familienvorstand der Minamoto avanciert, ein Rang, der ihm von seinem Neffen Mochiuji im Nordosten Japans erst durch administrativen Ungehorsam, dann aber auch offen mit kriegerischen Angriffen streitig gemacht wurde. Somit erhoffte sich Yoshinori mit der Stiftung dieses opulenten Querrollenwerks den Schutz der Hachiman-Gottheit gegen seinen unmittelbaren Widersacher, aber auch persönliche und machtpolitische Vorteile.¹⁷

An diesem Fallbeispiel lässt sich ablesen, welche Implikationen die Wahl eines bestimmten Beschreibstoffes mit sich bringen kann: von religiöser Verehrung und Verweis auf illustre Vorbilder über individuelle Machtbestätigung bis hin zu politischen Strategien. Als Resultat dieser Materialitätspräferenz und den inhärenten visuellen Verwendungsmöglichkeiten der Seide ergab sich aber auch für das Nachleben der Rollen über die Jahrhunderte eine dichte Rezeption in Gestalt von zahlreichen Kopien, Adaptionen in andere Kontexte und schließlich der Einschreibung in den modernen Kunstkanon Japans.¹⁸ Weitreichende Konsequenzen eines Materials und seiner Stiftungsgeschichte also, die der Patron, Shogun Yoshinori, in seinem Kolophon bereits zum Stiftungsmoment, dem 21. Tag des vierten Monats im Jahr 1433, als Ziel formuliert hatte.

¹⁵ Takagishi 2008, 77–83.

¹⁶ Die shogunale Familie der Ashikaga war außerdem durch Heirat mit den Fujiwara verbunden, siehe Brock 1995, 458.

¹⁷ Zu den politischen Hintergründen dieser Stiftung siehe Trede 2004, 270–274.

¹⁸ Trede 2012, 38–54.

Literaturverzeichnis

- Brock (1995): Karen Brock, „The Shogun’s ‚Painting Match‘“, *Monumenta Nipponica* 50, 433–484.
- Ehmke (1992): Franziska Ehmke (Hg.), *Die Wanderungen des Mönchs Ippen: Bilder aus dem mittelalterlichen Japan*, Köln 1992.
- Enomae (ohne Jahr): Toshiharu Enomae, Michihisa Hotate u. Yoon-Hee Han, „History, analysis and database of traditionally-handmade Japanese Paper“, http://www.enomae.com/publish/pdf/CJKSPH09_Toshiharu_Enomae.pdf (Stand 1.5.2014)
- Furusawa (1997): Toshiharu Furusawa, „The History of Sericulture in Japan – The Old and Innovative Technique for Industry“, in: *Report, Center for Bioresource Field Science*, Kyoto, 87, http://shodhganga.inflibnet.ac.in/bitstream/10603/11142/14/14_chapter%204.pdf (Stand 16.10.2014)
- Geyger-Klein (1981): Bettina Geyger-Klein, „Shinhakken no shiki sōka shōkinzu byōbu ni tsuite. Dai nibu, jō. Chūsei makki Kano-ha no ‚kinbyōbu‘ no ichirei no yōshiki bunseki oyobi sono zuzō ni tsuite no chūkai: ‚Flowers, Birds and Insects.‘ A Newly Discovered Pair of Late Muromachi Period ‚Kinbyōbu‘ Screens by an Anonymous Kano Artist“, *Kokka* 1047, 32–41.
- Habikino-shi (1991): Habikino-shi (Hg.), *Emakimonoshū. Konda sōbyō engi, Jingū kōgō engi* (Sammlung von illuminierten Querrollen: Die Karmischen Ursprünge des Konda Tumulus und der Kaiserin Jingū), Habikino-shi.
- Komatsu (1995): Shigemi Komatsu (Hg.), *Hakone gongen engi, Konda sōbyō engi* (Über die Ursprungslegenden der Hakone-Gottheit und des Kaiserlichen Tumulus Konda), Serie: Zokuzoku Nihon emaki taisei: denki, engi hen, Bd. 7, Tokyo.
- Kunaichō Sannomaru Shōzōkan (2008): Kunaichō Sannomaru Shōzōkan (Hg.), *Itō Jakuchū „Dōshoku sai-e“ – Shūri jigyō hōkokusho* (Itō Jakuchū’s Painting Series „Colorful Paintings of Animals and Plants“ – Restoration Report), Tokyo.
- Kunaichō Sannomaru Shōzōkan (2012): Kunaichō Sannomaru Shōzōkan (Hg.), *Kasuga gongen kenki-e – Shūri jigyō hōkokusho* („Painting of the Miraculous Appearances of the Kasuga Deity“ – Restoration Report), Tokyo.
- Ledderose (2011): Lothar Ledderose, „Commentary on the Rock“, in: *Bridges to Heaven. Essays on East Asian art in honor of Professor Wen C. Fong*, hg. v. Jerome Silbergeld, Princeton, NJ, 557–568.
- Lurie (2011): David B. Lurie, *Realms of literacy: early Japan and the history of writing*, Cambridge.
- Repp (2002): Martin Repp, „Hachiman – Protecting kami of the Japanese Nation“, in: *Religion and National Identity in the Japanese Context*, hg. v. Klaus Antoni u. a., Münster, 169–192.
- Seki (1990): Hideo Seki, *Kyōzuka to sono ibutsu* (Sutrenhügel und ihre Inhalte). Nihon no bijutsu, Bd. 292, Tokyo.
- Takagishi (2008): Akira Takagishi, *Muromachi emaki no maryoku: Saisei to sōzō no chūsei* (Die Magie illuminierten Querrollen der Muromachi-Zeit: Wiedergeburt und Imagination im Mittelalter), Tokyo.
- Trede (2004): Melanie Trede, „Appell an den Kriegsgott: Ikonographische Innovationen im Dienst politischer Rivalität“, in: *Konflikt*, hg. v. Frank Pfetsch, Heidelberger Jahrbücher, 255–277.
- Trede (2012): Melanie Trede, „‚Konda sōbyō engi emaki‘ no denrai ni tsuite no ichikōsatsu (On the transmission of the Illuminated Handscrolls of the Karmic Origins of the Konda Imperial Tumulus), *Ajia yūgaku* 154, Sonderausgabe zu „The Iconology of Cultural Imagination: Space and Body in Japanese Religion“, hg. v. Abe Yasurō u. Itō Nobuhiro, 38–54.
- Tyler (1990): Royall Tyler, *The Miracles of the Kasuga Deity*, New York.

