

# ENCYCLOPAEDIA CINEMATOGRAPHICA

Editor: G. WOLF

---

*E 1698/1973*

**Ostasien, Japan**  
**Masataka Maejima malt ein »Shikishi«**

Mit 10 Abbildungen

GÖTTINGEN 1973

---

INSTITUT FÜR DEN WISSENSCHAFTLICHEN FILM

Film E 1698

**Ostasien, Japan**  
**Masataka Maejima malt ein »Shikishi«**

A. M. DAUER, Göttingen, und H. HAMMITZSCH, Bochum

Begleitveröffentlichung von H. HAMMITZSCH, Bochum

**Allgemeine Vorbemerkungen<sup>1</sup>**

Eine gleiche Doppelbedeutung wie etwa das griechische Wort *graphein* hat auch das chinesische Schriftzeichen *shu* (jap. *sho*, *kaku*). Es bedeutet sowohl Schreiben als auch Malen. Und in Ostasien besteht zwischen diesen beiden Tätigkeiten eine so enge Beziehung, daß man sie gar nicht getrennt betrachten kann. Von ihren frühesten Anfängen an sind Schriftkunst und Malerei eng verbunden. Beide verwenden Pinsel und Tusche, um ihre Aussage zu machen. Beide haben grundlegend gleiche Techniken, gleiche Zielsetzungen. Damit wird deutlich, daß unser Begriff ‚Kalligraphie‘ das, was der Ostasiate darunter versteht, keinesfalls abzudecken vermag. Nicht handwerklich fixierte, zumeist vom Dekorativen her bestimmte Schönschrift, sondern eine Kunstübung, die von ästhetischen Prinzipien geforderten Gesetzen folgt und in ihrem Endziel persönlichkeitsformende Geltung besitzt, umreißt der Begriff ‚Kalligraphie‘ in Ostasien. Kalligraphie, Malerei, Dichtung und Musik waren die Grundlage ostasiatischer Bildung überhaupt.

Es kann hier nicht auf die Entwicklung der chinesischen Schrift eingegangen werden, aber die Charakteristika, die für unser Thema wesentlich sind, mögen kurz berührt werden. Ein jedes Schriftzeichen vermittelt ein Bild oder ein Symbol, muß gesehen, um verstanden zu werden. Es vermittelt also zunächst dem Auge das, was es in seinem

---

<sup>1</sup> Angaben zum Film und kurzgefaßter Filminhalt (deutsch, englisch, französisch) s. S. 24.

Grundgehalt aussagen will. Nicht die Aneinanderreihung einzelner Buchstaben formt ein Wort, sondern das Schriftzeichen selbst ist Wort und vermittelt in direkter Anschauung Konkretes oder Abstraktes, ohne dabei letztlich seine Ur-Bildlichkeit aufzugeben.

Das Schreiben selbst folgt festgefügtten Regeln, die sich einmal von der Möglichkeit der technischen Mittel — Tusche und Pinsel — ergeben, zum anderen durch die Struktur der Schriftzeichen — ihrer Strichfolge und deren Duktus — bestimmt werden. Die Ausbildung im Schreiben ist langwierig, aber sie führt, ist die absolute Beherrschung von Pinsel und Tusche in ihren Techniken erlangt worden, zur Entwicklung eines ausgesprochenen Gefühls für Proportion und Komposition. Sie läßt die Möglichkeiten der harmonischen Bindung von Fülle und Leere im Raum erkennen. So lebendig ein Pinselstrich sein mag, er hat kein Eigenleben, er muß sich einfügen in das Gesamt eines Schriftzeichens, als Teilbestand darin aufgehen, aber doch wieder durch sein Lebendigkeit den inneren Rhythmus des Gesamtbildes mitbestimmen. Die Spontaneität, das ‚Unverhaftetsein‘ der Pinselführung, die Art wie die einzelnen Pinselstriche gesetzt oder verbunden werden, die kräftige oder sparsame, helle oder dunkle, trockene oder nasse Anwendung der Tusche — in diesen Kriterien liegt ein Teil der Wertung guter Kalligraphie begründet. Jedoch es kommt noch ein weiteres, wesentliches Moment hinzu. Hat man den Pinsel auf das Papier aufgesetzt und den ersten Strich gezogen, kann man diesen weder korrigieren noch ändern. Aus diesem Grunde fordern die chinesischen Kalligraphen und Maler den Einklang von Herz und Hand. Sie weisen darauf hin, daß ein Kunstwerk nur dann entstehen kann, wenn durch meditative Konzentration auf das Darzustellende ein solcher Zustand erreicht ist, daß der Pinselstrich zur lebendigen Idee wird.

#### Die Schrift und ihre Formen

Chinas Schriftzeichen lassen sich in ihrer Entwicklung weit zurückverfolgen. Wir wollen hier nur festhalten, daß die Schrift der Shang-Dynastie (etwa 1500 bis ca. 1050 v. Chr.) als Vorläufer der heutigen chinesischen Schrift zu betrachten ist. In den folgenden Jahrhunderten entwickelten sich allmählich die Schriftformen, welche man gemeinhin als die ‚Sechs Schreibarten‘ (jap. rikutai, chin. liu-t'i) bezeichnet. Zu diesen gehörten die beiden Arten der Siegelschrift, die große (chin. tachuan, jap. daiten), welche dem Historiographen SHIH CHOU des Chou-Herrschers HSÜAN (827—782) zugeschrieben wird, und die kleine (chin. hsiao-chuan, jap. shōten), eine Vereinfachung der großen, die LI SSU (etwa 220—208 v. Chr.), ein Minister der Ch'in-Zeit, vornahm. Die ornamentale Siegelschrift wird auch heute noch gern für die in Ostasien gebräuchlichen Amts- und Namensiegel verwendet (Abb. 1). Ferner gehörte dazu die von CH'ENG MIAO etwa 200 v. Chr. eingeführte, in

ihrer Form eindeutig auf den Gebrauch des Pinsels abgestimmte klassische Gebrauchsschrift (chin. li-shu, jap. reisho), die bis ins 4. nachchristliche Jahrhundert im Gebrauch blieb. Aus dieser klassischen Gebrauchsschrift wurde von WANG TZ'U-CHUNG etwa im 1. Jh. durch Vereinfachung und Verbesserung die Grundlage für die Quadrat- oder



Abb. 1. Von links nach rechts: Siegel-, Gebrauchs-, Quadrat-, Halbkursiv- und Vollkursivschrift

Regelschrift (chin. chieh-shu, jap. kaisho) gelegt, welche später durch CH'U SUI-LIANG (596—658) und danach durch YEN CHEN-CH'ING (708 bis 784) die Vollendung ihrer Formen fand. Diese Entwicklung war eng verbunden mit der Vervollkommnung von Tusche, Pinsel und Papier. Neben diesen vier Grundtypen der Schrift entwickelten sich die Halbkursiv- (chin. hsing-shu, jap. gyōsho) und die Vollkursiv- oder Grasschrift (chin. ts'ao-shu, jap. sōsho). Beide waren abgerundeter im Duktus und erlaubten ein rascheres Schreiben. Die Vollkursive, eine Schnellschrift, folgt eigenen Gesetzen und gibt dem Schreiber die meisten Freiheiten: ihre Kurzformen führen oft zu einer nahezu vollständigen Verflüchtigung des originalen Schriftzeichens. Beide Formen entwickelten sich von der Praxis des Schreibens her und mögen etwa mit der klassischen Gebrauchsschrift entstanden sein. Die Ausformung der Halbkursiven sucht man bei LIU TE-SHENG, einem Gelehrten der Späteren Han-Dynastie (25—220); die der Vollkursiven wird dem CHANG CHIH der gleichen Periode zugeschrieben, vollendet wurde sie durch WANG HSI-CHIH (321—379), dem großen Kalligraphen der Chin-Zeit.

### Das Schreiben

Ein chinesisches Schriftzeichen setzt sich aus einer Anzahl von Strich-elementen zusammen, welche in ihren Formen durch die Verwendung des Pinsels und seine Technik geprägt worden sind. Hierfür wurden gewisse Regelbeispiele gegeben, welche die Grundelemente der Striche auswiesen. Zu diesen gehören unter anderen Schriftzeichen wie ch'iu (jap. kyū) oder yung (jap. ei), von denen wir das letzte wählen, um die Strichelemente und ihre Verbindungen zu verdeutlichen, da dies von den Kalligraphenschulen in Japan besonders gern herangezogen wird. Das Regelbeispiel der Eiji-happō, der acht Elemente des Zeichens ei, führt man auf TS'AI YUNG, einen Gelehrten und Dichter der Späteren

Han-Dynastie, zurück. Die acht Strichelemente, aus deren Kombination das Schriftzeichen entsteht, sind die folgenden: 1. ein Punkt (chin. ts'eh, jap. soku); 2. ein horizontaler Strich (le, roku), von links nach rechts geschrieben; 3. ein senkrechter, von oben nach unten geschriebener Strich (nu, do); 4. ein Haken, als Abschluß von senkrechten oder waagerechten Strichen (yo, teki); 5. ein von links nach rechts etwas

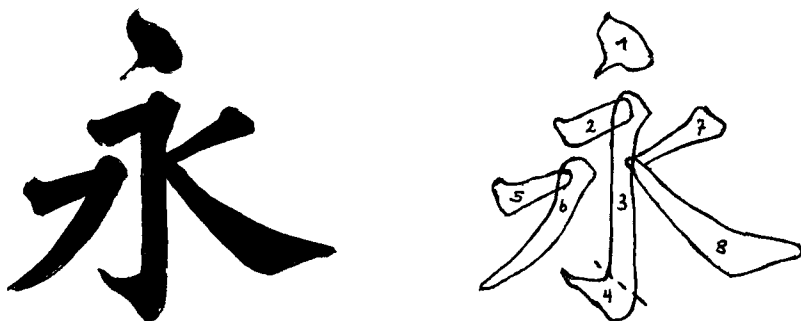


Abb. 2. Strichelemente und Schreibabfolge

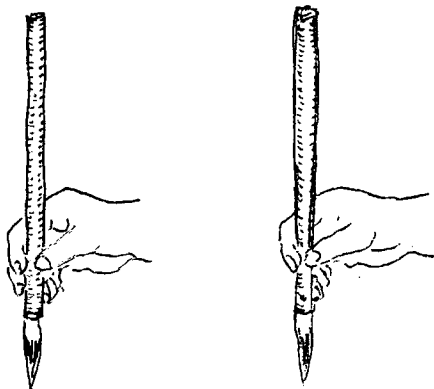


Abb. 3. Die Pinselführungen sōkōhō und tānkōhō

aufwärts führender Schrägstrich (ts'eh, saku); 6. ein von rechts nach links geführter Abstrich (lioh, ryaku); 7. ein kurzer, ebenfalls von rechts nach links geführter Abstrich (cho, taku) und 8. ein von links nach rechts unten geführter langer Abstrich (che, taku). Diese acht Strichelemente bilden die Grundlage für alle anderen, abgewandelten Formen; ihre Verbindungen oder Verschmelzungen lassen das Schriftzeichen ent-

stehen, das um eine gedachte Mittel- und Querachse harmonisch aufgebaut wird. Die Abbildung 2 zeigt die einzelnen Strichelemente mit der Abfolge des Schreibvorganges und das Zeichen, wie es uns als fertig geschriebenes entgegentritt.

Geschrieben wird mit dem Pinsel, dessen Führung gleichfalls bestimmten Regeln unterliegt, die für die richtige Ausformung der Strichelemente



Abb. 4. Schreiben mit senkrecht gehaltenem Pinsel

von Wichtigkeit sind. Die Pinselführung (jap. shippitsuho) kennt zwei Arten (Abb. 3). Bei der einen wird der senkrecht gehaltene Pinselschaft vom Zeigefinger und Daumen gehalten und von hinten leicht durch den Mittelfinger unterstützt (jap. tankohō), bei der zweiten wird er vom Zeigefinger, Mittelfinger und Daumen gehalten und durch den Ringfinger unterstützt (jap. sokohō). Weiterhin spielen folgende Techniken beim Schreiben eine Rolle: das Schreiben mit senkrecht gehaltenem Pinsel ohne dabei den Arm aufzulegen (jap. kenwan-chokuhitsu; Abb. 4), vor allem beim Schreiben großangelegter Schriftzeichen angewendet; das Schreiben mit aufgelegtem Ellenbogen (jap. teiwan) beim Schreiben mittelgroßer Schriftzeichen und das Schreiben, bei dem das Handgelenk der schreibenden Hand auf der untergelegten linken Hand wie auf einem Kissen ruht (jap. chinwan; vgl. Abb. 6).

Auf die Pinseltechnik beim Schreiben der einzelnen Strichelemente soll hier nicht eingegangen werden, da dies die Filme verdeutlichen. Ein Wort soll jedoch noch zur Schreibabfolge gesagt werden. Hier gibt es ebenfalls drei Grundregeln. Die Schriftzeichen werden — je nach ihrer Struktur — entweder von links nach rechts, von oben nach unten oder von der Mitte her geschrieben (Abb. 5). Das Grundgesetz, von oben

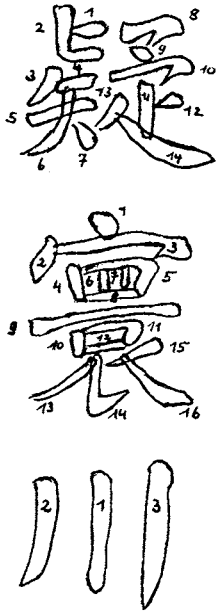


Abb. 5. Schreibabfolge der Schriftzeichen

nach unten zu schreiben, wird davon, wie die Durchnummerierung der Striche zeigt, nicht berührt. Wesentlich ist es, daß der Schreibende die echte Strichfolge erkennt, daß er das Zeichen als ein harmonisches Ganzes, als einen in sich geschlossenen Organismus konzipiert und in einer Folge durchschreibt. Die Beherrschung der handwerklichen Technik muß ihm vertraut sein.

#### Das Schreibgerät

Pinsel, Tusche, Tuschreibstein und Papier bezeichnet der Ostasiate als die ‚Vier Kostbarkeiten des Studierzimmers‘ (jap. bunbō no shihō). Zu diesen vier gehören außerdem noch ein kleiner Wasserbehälter, der das Wasser zum Anreiben der Tusche enthält, und ein größerer zum Auswaschen der Pinsel; weiterhin eine Pinselablage und ein Pinselbehälter (Abb. 6).

Der Pinsel (chin. pi, jap. fude) wird aus Tierhaaren hergestellt, die von dem Pinselschaft, der zumeist aus Bambus, aber auch aus anderem Material wie Metall, Achat u. ä. gearbeitet ist, eingefaßt werden. An Tierhaaren verwendet man Hasen-, Hirsch-, Dachs-, Fuchs-, Eichhörnchen-Haar, aber auch Rinder- oder Pferdehaar. Es gibt, je für den vorgesehenen Gebrauch, Pinsel verschiedenster Größen und Stärken. Bei

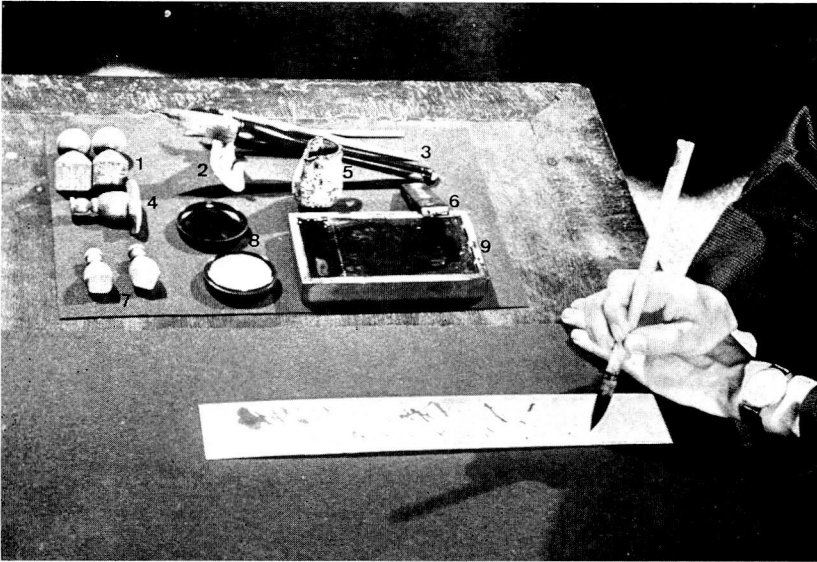


Abb. 6. Schreibutensilien: 1. und 7. Namens- und Pseudonymsiegel (mitome- und gagōin) in verschiedenen Größen; 2. Pinselablage (fudekake); 3. Pinsel (fude); 4. kanbōin; 5. Wassergefäß (mizusashi); 6. Tusche (sumi); 8. Gefäß für die Stempelmasse (innikuire); 9. Tuschreibstein (suzuri)

Nichtgebrauch wird das Haar zumeist durch eine Pinselkappe geschützt. Zwischen den Pinseln zum Malen (jap. gahitsu oder efude), unter denen man auch Federpinsel aus Hahnen-, Reiher- und Kranichfedern findet, und den Schreibpinseln (jap. shohitsu) unterscheidet man. Japan lernte den Pinsel und seinen Gebrauch mit der Übernahme der chinesischen Schrift kennen. In alter Zeit finden wir neben Pinseln japanischer Fertigung (wafude) solche chinesischer (karafude) und koreanischer (Shiragifude).

Die Pinsel werden entweder in einer aus feinstgespaltenem Bambus hergestellten Pinselrolle (fudemaki) eingerollt aufbewahrt oder stehen in einem Pinselhalter aus Bambusrohr, Porzellan oder Metall (fudetate,



hitsutō). Während des Gebrauchs legt man sie auf einer gezähnten Bambus- oder Steingut-Pinselablage (fudekake) ab. Nach dem Gebrauch werden sie in einem aus Porzellan, Steingut oder Metall gefertigten Gefäß (hissen) ausgewaschen.

Die Tusche (chin. mo, jap. sumi) ist das Schreibmaterial. Grundstoffe für ihre Herstellung waren Ruß und Leim. Geeigneten Ruß gab das



Abb. 7. Vorder- und Rückseite eines Tuschstückes: Bild eines galoppierenden Pferdes mit den Schriftzeichen senri-issun (chin. ts'ien-li i-shun) „Tausend Meilen in einem Augenblick“ und Bild eines gen Himmel steigenden Drachen (tōryū, chin. teng-lung)

Holz der Kiefer sowie auch andere Holzarten, aber bald schon wurde Holz durch Öl abgelöst. So unterschied man zwischen Kiefernrußtusche (jap. shōenboku) und Ölrüßtusche (yuenboku). Die Öle gewann man aus den Samen des Paulownia-Baumes, des Sesamkrautes und des Rapses. Den Ölrüß als Farbträger vermischte man mit dem Leim als Bindemittel zu einer knetbaren Masse, der oft Zusätze wie Duftstoffe u. a. beigemischt wurden. Dieser Masse wurde in Modeln die gewünschte Form gegeben. Wir finden heute zumeist rechteckig geformte Tuschen; früher gab es eine große Vielfalt der Formen. Die Verzierung der einzelnen Stücke folgte jeweils dem Zeitgeschmack. Darstellungen von Menschen, Tieren, Pflanzen, aber auch Kalligraphien lösten einander ab. Der Gebrauchs-

gegenstand Tusche wurde somit zu einem eigenen Kunstwerk und fand in seinem Eigenwert Hochschätzung und Liebe bei Sammlern (Abb. 7).

Das feste Tuschstück muß vor seinem Gebrauch mit Wasser angerieben werden. Zum Anreiben dient der Tuschreibstein (chin. yen, jap. suzuri), der eine etwas vertiefte, ebene Fläche zum Anreiben der Tusche und vor dieser eine kleine Mulde aufweist, in welche die angeriebene Tusche abfließen kann. Aus Stein gefertigte Tuschreibsteine lassen sich in China so etwa vom Ausgang des 6. Jh.s an nachweisen. Als Material verwendete man geeignete, für das jeweilige Herstellungsgebiet typische Steine. Ein guter Tuschreibstein muß bestimmten Kriterien standhalten. Er muß eine Oberflächenstruktur besitzen, die ein gutes und gleichmäßiges Abreiben der Tusche ermöglicht. Der Boden muß eben sein, damit der Stein guten und festen Stand hat. Neben diesen vom Praktischen her geforderten Kriterien gibt es aber auch ästhetische. Ein guter Stein muß nach seiner Bearbeitung ein Auge besitzen, also in der Mitte der Reibfläche ein wie ein Auge lebendiges Halo zeigen. Bezeichnungen wie Elefanten-, Katzen-, Hahnenauge weisen auf die verschiedenen Qualitäten der Steine hin. Die Feinheit des Materials verrät auch der Ton, der beim Anreiben der Tusche entsteht. Hierfür waren besonders die Tuschreibsteine aus Tuan-chi in der Kwantung-Provinz und die aus She-chou in der Anhui-Provinz berühmt. In ihrer Gestalt folgen die Tuschreibsteine der gegebenen, natürlichen Form des Steines oder aber sie sind rechteckig oder oval. Vielfach wurden und werden sie durch Ornamentik künstlerisch ausgestattet.

Auf diesen Reibsteinen wird die Tusche angerieben, indem man vor dem Anreiben aus einem kleinen Wassergefäß (jap. mizusashi) aus Porzellan, Keramik, Gold, Silber, Kupfer oder Eisen in die Mulde des Reibsteins etwas Wasser gießt, die Tusche darein eintaucht und so angefeuchtet anreibt. Je nach der verwendeten Wassermenge und der Länge des Anreibens kann man die gewünschten Tuschennuancen erreichen; hell oder dunkel, naß oder trocken.

Die vierte der ‚Kostbarkeiten des Studierzimmers‘ ist das Papier. Vor seiner Erfindung schrieb man in China auf Bambus- oder Holztafelchen, die, wie uns Ausgrabungen zeigen, mit einer Schnur zusammengehalten wurden. Die Erfindung des Papiers wird dem Minister des Kaisers Ho (89—105), Ts'AI LUN, zugeschrieben, der es aus Baumrinde und Lumpen mit Hilfe eines Fischnetzes hergestellt haben soll. Ein bei Ausgrabungen in Chü-yen in der Provinz Kansu aufgefundenes Papierdokument gibt durch seine Datierung die Gewißheit, daß 98 n. Chr. in China das Papier bereits bekannt war. Japan lernte es im 7. Jh. durch koreanische Priester kennen. In kurzer Zeit entwickelte sich eine blühende Papierherstellung. Schon in der Nara-Zeit (710—782) finden wir Papiere mit Gold- und Silberein- oder -auflagen. Bei der Herstellung war ursprünglich Hanf das Grundmaterial, aber bald verwendete man die Fasern des

Papiermaulbeerbaumes (kōzo: *Broussonetia kazinoki*), des Papierstrauches (mitsumata: *Edgeworthia papyrifera*) und des Seidelbastgewächses Ganpi (*Wikstroenia sikokiana*), welche ein glattes und geschmeidigeres Papier von großer Haltbarkeit herzustellen erlaubten. Zu dieser Entwicklung haben in Japan sowohl der Buddhismus als auch die Liebe zur Kalligraphie wesentlich beigetragen.



Abb. 8. a: Namenssiegel in Weißschrift (hakubun) mit den Siegelschriftzeichen Maejima no in (Siegel von MAEJIMA); b: Pseudonymsiegel in Rotschrift (shubun) mit den Zeichen Rikka (Schnee); c: kanbōin mit den Zeichen Shūhō (Überragender Gipfel), ebenfalls in Rotschrift

Im Zusammenhang mit den ‚Vier Kostbarkeiten des Studierzimmers‘ soll hier auch noch das Siegel (jap. in oder han), welches der Pinselsignatur eines Malers oder eines Kalligraphen folgt, diese gewissermaßen

beglaubigt, behandelt werden. Die aus Stein, Holz, Bambus oder Metall angefertigten Siegel geben in Gravur den Namen des sie Verwendenden oder dessen Künstlernamen (chin. hao. jap. go) an. Ihre Form ist zumeist rechteckig, doch kommen auch andere Formen, runde oder ovale vor. Man unterscheidet zwischen Amts- und Privatsiegeln. Unter den Privatsiegeln wieder unterscheidet man das den Familiennamen tragende, oft die Unterschrift ersetzende Bestätigungssiegel (jap. mitome'in) und das den Künstlernamen tragende, bei Kalligraphien oder Malereien zumeist unter dem Namensiegel folgende Pseudonymsiegel (jap. ga-gōin). Gern werden auch Siegel mit aus Gedichten oder aus der Literatur ausgewählten, zum Sinnspruch gewordenen Zeilen (jap. kanbō- oder yūin) oben rechts neben der Kalligraphie angebracht.

Für die Gravur des Siegels (jap. inbun) verwendet man nach chinesischem Vorbild gern die alte Siegelschrift, aber auch andere Schrifttypen werden, je nach dem Geschmack und der Verwendungsart des Siegels, benutzt (Abb. 8). Die Gravur selbst läßt die Schriftzeichen bei herausgraviertem Grund entweder in Rot (jap. shubun) erscheinen oder aber, wenn sie in den Grund eingraviert wurden, in Weiß (jap. hakubun).

Zumeist verwendet der Ostasiate rote Stempelmasse (jap. inniku), seltener schwarze. Hierzu wird Öl, Raps-, aber auch Kamelia- oder Rizinusöl, mit pulverisierter Zinnoberfarbe vermischt, dann die Faser der Moxapflanze (*Artemisia chinensis*) oder des Wollbaumes (*Ceiba pentandra*) hinzugegeben, so daß eine weder zu harte, noch zu weiche Masse entsteht. Diese wird nach ihrer Fertigstellung in ein für diesen Zweck gefertigtes Gefäß (jap. innikuire) aus Lack, Porzellan oder Metall gegeben, das als Stempelkissen in unserem Sinne dient.

### Der Weg der Schreibkunst

Wie alle anderen ‚Künste‘ in Japan nimmt auch die Schreibkunst eine fest umrissene Stellung ein, die sie sich durch jahrhundertealte Tradition geschaffen hat. Und wie eine jede andere Kunst hat auch die Schreibkunst ihren ‚Weg‘ (chin. tao, jap. dō), der ihre Forderungen und Wertinhalte aufzeigt.

Wir hatten bereits erwähnt, daß die Schreibkunst schon in ältester Zeit neben der Dichtung, Malerei und Musik zu den artes liberales gehörte. Schreiben-Können war niemals, wie etwa im deutschen Mittelalter das klösterliche oder laikale Lohnschreibergewerbe, eine handwerkliche Kunst, gehörte also nicht zu den artes mechanicae, sondern galt — wie die anderen Künste auch — als ein Weg, der hinführte zur echten Bildung, zur höheren Gesinnung.

Der ‚Weg der Schreibkunst‘ (jap. shodō) hatte sich in China entwickelt und war mit der Übernahme der chinesischen Schrift auch in Japan bekannt geworden: ursprünglich als ‚Weg des Pinsels‘ (hitsudō) oder

als ‚Weg des Eindringens ins Holz‘ (jubokudō). Die letzte Bezeichnung spielt auf den berühmten und in Japan sehr hoch geschätzten Kalligraphen WANG HSI-CHIH (321—379) an, von dem berichtet wird, daß die Kraft seines Pinsels so groß war, daß die von ihm auf Holz geschriebenen Zeichen tief ins Holz eindrangten. Auf ihn und auf CHANG CHIH, einem Kalligraphen der Späteren Han-Dynastie, soll es zurückzuführen

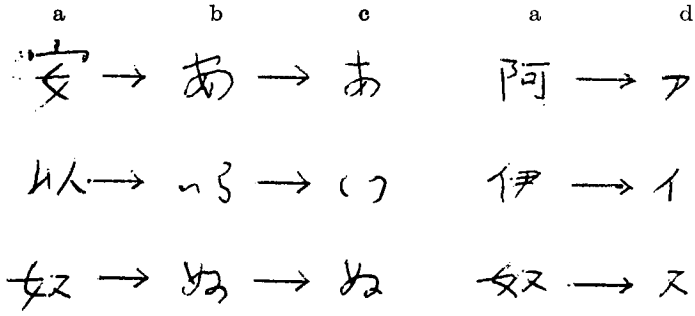


Abb. 9. Entwicklung der Silbenschriftzeichen a, i und nu. Längsreihen: a. Zeichen der Quadratschrift; b. der Vollkursive; c. der Hiragana-Zeichen; d. der Katakana-Zeichen

sein, daß man die Schriftzeichen, die lediglich der Kommunikation wegen niedergeschrieben wurden, tzu (jap. ji) und solche, die beim Betrachten ästhetische Werte erkennen ließen, shu (jap. sho: Pinselsprache) nannte.

Japan besaß keine eigene Schrift. Es übernahm in der Zeit seiner frühen Kontakte mit dem Festland die chinesischen Schriftzeichen und damit auch die Schreibtechniken der Chinesen. Dies geschah im Verlauf des 4. Jh.s. Die chinesischen Schriftzeichen reichten aber für die Festlegung des japanischen Wortlautes keinesfalls aus, deshalb entwickelten die Japaner eigene, von der chinesischen Schrift her abgeleitete Silbenschriften. Die eine der Silbenschriften, aus den Kursivformen der Zeichen entwickelt, war die auch als ‚Frauenschrift‘ (jap. onnade, onnamoji) bezeichnete Hiragana, die zweite war die Katakana, welche Teilstücke der Schriftzeichen der Quadrat- oder Regelschrift entlehnte (Abb. 9). Somit erhielten die Japaner um das 9. Jh. herum die Möglichkeit, ihr eigenes Schriftbild durch die Kombination der chinesischen und der kana-Zeichen zu gestalten.

Bereits um den Anfang des 9. Jh.s waren die verschiedenen Schreibstile Chinas, angefangen bei der Manier des WANG HSI-CHIH bis herauf zu den Stilen der Frühen T'ang-Dynastie, in Japan wohlbekannt und in Verwendung. Sie wurden Ansatzpunkt für die sich nunmehr entwickelnden Schreibstile Japans, als deren Begründer die unter dem Ehrentitel ‚Drei Pinsel‘ (sanpitsu) genannten drei großen Kalligraphen jener Zeit

zu gelten haben, nämlich SAGA TENNŌ (786—842), KŪKAI (postum Kōbō Daishi, 774—835) und TACHIBANA HAYANARI (bis 842). Ihre Schreibstile — man denke hier vor allem an KŪKAIS Fūshinchō, jene berühmte Sammlung von Briefen an Saichō — zeigen, daß sie nicht mehr nur Imitatoren sind, sondern sich eigene Stile geschaffen haben.

Die Entwicklung zur weiteren Eigenständigkeit schritt nunmehr stetig fort. Der zweite große Zeitabschnitt, man könnte ihn als das goldene Zeitalter der japanischen Kalligraphie bezeichnen, lag in dem Zeitraum vom Anfang des 10. bis etwa in die Mitte des 12. Jh.s. In den Kalligraphien dieser Epoche spiegelt sich die Subtilität der vom Hofadel bestimmten Lebenshaltung wider. Die drei Meister dieser Zeit, die ‚Drei Pinselspuren‘ (sanseki) waren ONO TŌFŪ (Michikaze, 896—966), FUJIWARA SUKEMASA (944—998) und FUJIWARA KŌZEI (Yukinari, 972—1027).

Der Weg hatte also nach der Übernahme der chinesischen Schriftzeichen und dem Bekanntwerden mit den chinesischen Schreibstilen vom reinen Kopieren buddhistischer Sutras (shakyō) und anderer chinesischer Vorlagen allmählich zu einem eigenen Stilgefühl hingeführt. Eigene Konzeptionen, eigene Techniken entstanden, wie es die Kalligraphien eines KŪKAI oder eines TŌFŪ zeigen. Die Entwicklung der Silbenschriften war auf die Linienführung und das Schriftbild nicht ohne Einfluß geblieben. Charakteristisch für diese Zeit sind die auf zum Teil farbigen Papieren — entweder in quadratischer Form (shikishi) oder in schmal-oblanger Form (tanzaku) — niedergeschriebenen Gedichte, dekorativ auf den oft mit einem Unterbild (shita'e) versehenen Schreibgrund verteilt und mit einer zart-eleganten Pinselführung festgehalten. Daneben stehen beschriebene, zusammenfaltbare Fächer. Aber auch die Malerei verbindet sich mit der Kalligraphie, wobei die buddhistische Welt allmählich der Alltagswelt weichen muß. Durch den höfischen Lebensstil mit seinen vielgestaltigen Spielereien und den zunehmenden Gebrauch der kana-Silbenschriften hat die japanische Kalligraphie in dieser Epoche ihr Eigenleben gefunden, das sich in der Pinselführung und der Konzeption des kalligraphisch Festzuhaltenden verdeutlicht.

Doch eine neue Entwicklung, ein weiteres Fortschreiten beginnt sich bereits in den kalligraphischen Äußerungen eines SAIGYŌ HŌSHI (1118 bis 1190) und eines FUJIWARA TEIKA (Sada'ie, 1162—1241) abzuzeichnen.

In der Zeit vom 13. bis um den Ausgang des 16. Jh.s erlebte die Kalligraphie in Japan einen Wandel. Die zum Studium nach China gegangenen Priester brachten die Zen-Lehre nach Japan, welche auf die weitere Ausformung der japanischen Kultur, vor allem der Geisteskultur, nachhaltig Einfluß nahm. Mit den zurückkehrenden Priestern kamen zugleich mit Werken des Sung-Stiles die ‚Tuschspuren‘ (boku-seki) der chinesischen Zen-Meister nach Japan. Diese bokuseki nehmen eine eigene Stellung ein. Sie spielen u. a. als Siegel-Dokument (inkajō), das dem Schüler, wenn er die Reife erreicht hat, vom Meister überreicht

wird, als Niederschriften von Aussprüchen (hōgo), die den Weg zur Erleuchtung erleichtern sollen, als Dokument der Verleihung eines Mönchsnamens (jigō) oder als eine letzte Äußerung eines Meisters (yuige) eine Rolle. Für diese Kalligraphien galt das, was auch für das Tuschbild im Zen-Sinne gilt. Sie müssen unzweideutig den Geist des Schreibers übermitteln. Ihre eigene Auffassung ließ sie die Gesetze kalligraphischer Schulrichtungen verachten. Aus innerer Kraft gestaltet, zeigen sie eine eigene Schönheit, die durch die im Duktus der Schriftzeichen deutlich werdende Kontinuität der Pinselführung (unpitsu-ketsuji) nur noch verstärkt wird. Stilistische Einflüsse auf diese Art der Selbstenthüllung gingen von chinesischer Seite aus von HUANG T'ING-CHIEN (Shan-yü, 1045—1105) und CHANG CHI-CHIH (1186—1266), ferner von dem Priester I-SHAN I-NING (jap. Issan-Ichinei, 1247—1317), der im Jahre 1299 nach Japan kam. Hervorragende Meister des japanischen bokuseki sind neben anderen SHŪHŌ MYŌCHŌ (auch Daitō Kokushi, 1282—1337) und MUSŌ SOSEKI (Musō Kokushi, 1275—1357). Trotz dieser bedeutenden Meister des bokuseki lebte ihre Kalligraphie zwar im Raum der Zen-Lehre und verschiedener anderer Künste — so im Chadō — weiter, konnte aber das kalligraphische Leben nicht in dem Maße durchdringen, wie man es hätte erwarten können. Die klassische Schreibkunst der Heian-Zeit blieb lebensfähig, und der offizielle japanische Stil bewahrte seine Position.

Eins allerdings brachte die Haltung der Zen-Kalligraphie mit. Das ‚Weg-Bewußtsein‘ entwickelte und vertiefte sich. Jetzt begann man auch von einem ‚Weg der Schreibkunst‘ (shodō) zu sprechen, der neben dem ‚Tee-Weg‘ und den anderen ‚Wegen‘ der verschiedenen Künste seinen Platz fand.

Der Begriff ‚Weg‘ in Verbindung mit einer der mannigfachen ‚Künste‘ umfaßt all das, was eben das ureigene Wesen der jeweiligen Kunst ausmacht. Er weist einmal auf die Tradition hin, auf die Uranfänge der Kunst, auf ihre Weiterentwicklung von Generation zu Generation, zum anderen auf die Notwendigkeit der Entwicklung bestimmter handwerklich-geistiger Fertigkeiten, also auf ein Spezialistentum im Rahmen einer bestimmten Tätigkeit. Jetzt erfährt das ‚Weg-Bewußtsein‘ seine letzte geistige Vertiefung und diese ihre Festigung. Der Begriff ‚Weg‘ gewinnt durch die Verschmelzung künstlerischer mit moralisch-religiösen Werten eine Gestalt, welche durch die Einbeziehung des ‚Selbst‘ zu einer weit anderen Ausrichtung führt, als dies früher möglich war. Wenn YOSHIDA KENKŌ (1283—1350) in seinem Werk Tsurezuregusa (um 1330) davon spricht, daß das Praktizieren (keiko), die Übung, der den Menschen bildenden Schulung, der Zucht (shūgyō), gleichzusetzen sei, dann weist er das in diesem Sinne allgemeingültige Ziel. In dieser Zeit erhielten die verschiedenen ‚Wege‘ der Künste ihre endgültige Ausgestaltung, schufen sich bewußt ihre Traditionen. Tradieren in Japan aber ist mehr als ein

einfaches Weitergeben von einem Meister erreichter Ergebnisse und Weiterbauen auf diesen. Tradieren heißt, den Meister in seiner Ganzheit weitergeben, indem man diese Ganzheit „nachlebt“. Somit gibt es für den Schüler zunächst auch nicht die kleinste Freiheit. Er wird gezwungen, sich jeglicher Willkür beim Praktizieren zu enthalten, da er nur so zu eigenen Leistungen heranreifen kann. Erst wenn die Willkür bezwungen, das Selbst geschult ist, darf er an eigene Schöpfungen denken, denn nun erst besitzt er die Sicherheit zu entscheiden, ob die eigenen Schöpfungen „wahr“ sind. Von dieser Seite her haben die ‚Wege‘ — und damit die kulturelle Entwicklung Japans — der Zen-Lehre viel zu verdanken. Sie brachte vor allem ein stark meditatives Element mit, forderte eine strenge Selbstzucht, deren Endziel es war, durch intuitive Erfahrung die erstrebte Erkenntnis der letzten Wahrheit zu erreichen, indem man sich von den Dingen löst, ihnen nicht mehr verhaftet bleibt. Wenn man die Selbstlosigkeit (muga) erlebt, dann ist das Ziel erreicht.

Durch MURATA MOKICHI SHUKŌ (1423—1502), dem eigentlichen Begründer und Gestalter des Tee-Weges (chadō), der ein Schüler des Zen-Meisters IKKYŪ SŌJUN (1394—1481) war, fand das bokuseki Eingang in den Tee-Raum. Er erhielt von IKKYŪ anstelle eines Siegel-Dokumentes (inkajō) eine Schrift des Zen-Meisters WU K'Ō-CH'IN (1063—1135) der Sung-Zeit, die er als Hängebild (kakemono) aufziehen ließ und in seinem Tee-Raum aufhängte. Damit schuf er eine neue Tradition für das Aufhängen solcher bokuseki, die sich bis auf den heutigen Tag fortgesetzt hat.

Neben den Schreibstilen der bokuseki lebten, wie bereits erwähnt, die japanischen Schreibstile (wayō), die sich bisher herausgebildet hatten, fort. Das sich nunmehr entwickelnde Traditionsbewußtsein half mit, daß sie sogar eine neue Blüte erlebten. Hier ist die sich auf KŌZEI (Fujiwara Yukinari) stützende Zesonji-Schule zu nennen, die, neben den Meisterwerken des FUJIWARA SADANOBU (1088—1155), zahlreiche, durch persönliche Charakteristika akzentuierte Werke anderer Meister hervorbrachte.

In ihren Endjahren, ihr letzter Vertreter war FUJIWARA YUKISUE (bis 1529), zeigte diese Schule allerdings Neigung zur Verflachung. Ihre Nachfolgerin wurde die Jimyōin-Schule, welche, von FUJIWARA MOTOHARU begründet, die Hofkalligraphen ihrer Zeit stellte. Eigene Familientraditionen bauten sich der unter dem stilistischen Einfluß von YUKINARI stehende FUJIWARA TADAMICHI (bis 1164) in der Hōjōji-Schule und dessen Enkel YOSHITSUNE (bis 1206) in der Go-Kyōgyoku-Schule auf. Von den weiteren Schulen hatte vor allem die Seiren'in-Schule des Prinzen SON'EN (1298—1356) auf die Entwicklung der späteren, in der sie als O'ie-Schule die Tradition fortführte, großen Einfluß.

Die ‚Drei Pinsel‘ der Kan'ei-Periode (1624—1643) waren KONOE NOBUTADA (1565—1614), HON'AMI KŌETSU (1538—1637) und SHŌKADŌ SHŌJO



(1584—1639): die der Ōbaku-Sekte die Priester YIN YÜAN (jap. Ingen, 1592—1673). MŪ AN (jap. Mokuan, 1611—1684) und CHI FEI (jap. Sokuhi, 1616—1671). HON'AMI KŌETSU wies der Kalligraphie neue Wege. Vor allem ist es seine Beschriftung der Malereien des TAWARAYA SŌTATSU, die durch ihren Stil auffällt, der trotz seiner kräftigen Pinsel-führung eine feine Eleganz verrät und sich harmonisch mit den Bildern zur Einheit fügt. Diese Beschriftungen füllen auf Bildern den leeren Raum durch Gedichte, die das bildlich Dargestellte akzentuieren oder aber über die persönlichen Beziehungen zum Maler Verbindliches aus-sagen. Durch die Beschäftigung mit den Kalligraphien der Sung-, Ming- und Yüan-Zeit erhielt die vom chinesischen Stil (karayō) her beeinflusste Schreibkunst neue Impulse, die für diese im 17. und 18. Jh. eine neue Blüte brachte. Die ‚Drei Pinsel‘ der Ōbaku-Sekte trugen zu dieser Ent-wicklung besonders bei, daneben Kalligraphen wie KITASHIMA SESSAN (1636—1697) und YOKOI KŌTAKU (1659—1735). Es waren vor allem die Kangakusha, die Gelehrten der konfuzianischen Schulen, welche die genannten Stile, aber daneben auch die der Chin- und T'ang-Zeit, durch ihr Studium förderten. Maler und Kalligraphen mit literarischen Nei-gungen (bunjin-bokkaku) schätzten besonders den Stil eines SU TUNG-F'Ō (1036—1101), eines CHAO TZU-AN (Chao Meng-fu, 1254—1322), eines TUNG CH'I-CH'ANG (1555—1636) und eines WEN CHENG-MING (1470 bis 1559) hoch. Diese wurden zu Vorbildern, da bei ihnen Dichtung, Kalli-graphie und Malerei in seltener Harmonie zu einer Einheit verschmolzen waren. Daneben stand noch immer die O'ie-Schule, welche traditions-gebunden blieb und den japanischen Schreibstil weiterpflegte. Sie hatte ihre Anhänger vor allem unter der Beamtschaft des Shōgunats und unter den Daimyō, für die der praktische Gebrauch der Schrift im Vordergrund stand.

Die ‚Drei Pinsel‘ der Zeit des Tokugawa-Shōgunats (1600—1868) waren ICHIKAWA BAIEN (1779—1858), NUKINA KAIOKU (1778—1836) und MAKI RYŌKO (1777—1843), der sich vor allem an den Kalligraphien eines OU-YANG HSÜN (557—641) und eines LI YUNG (Pei-hai, 678—747) aus der T'ang-Zeit orientierte und ihren Einfluß aufnahm.

Verfolgt man den ‚Weg der Schreibkunst‘ in Japan, so findet man zahl-reiche Wandlungen, aber vom 13. Jh. an kann man feststellen, daß er — wenn auch noch nicht als eine rein künstlerische Betätigung im heutigen Sinne zu betrachten — doch als ein wirksames Mittel der Geistesbildung und Characterschulung gewertet wurde und noch wird.

Am Ende des 19. und zu Beginn des 20. Jh.s beginnen die Anhänger der Kalligraphie sich in Gesellschaften zu organisieren und ihre Werke in zahlreichen Ausstellungen der Öffentlichkeit zugänglich zu machen. Und wenn bei solchen Gelegenheiten Kalligraphien eines HIDAI TENRAI (1872—1939), der aus der Schule des KUSAKABE MEIKAKU kommt, und eines NISHIKAWA YASUSHI, der unter seinem Vater SHUNDŌ (1847—1915)

studierte, als Beispiele aus der Vielzahl anderer aufgegriffen, Aufmerksamkeit erregten, so kann das nur bedeuten, daß trotz der von der Meiji-Zeit an einsetzenden Modernisierung Japans in dieser traditionellen Kunst noch genügend Lebenswärme steckt.

In den Jahren nach 1945, die in Japan auf so vielen Gebieten zur Konfrontation und zu neuen Stellungnahmen führten, stoßen auch auf dem Gebiet der Kalligraphie die Meinungen aufeinander. Die traditionsgebundene Richtung fürchtet, daß ein Entfernen von der Grundstruktur der Schriftzeichen der Kalligraphie im Kern schadet. Die fortschrittliche aber strebt nach der Gestaltung einer Idee bei freier Pinsellinie, ohne die Schriftzeichen dabei aufzugeben. Die dritte hingegen gibt die Ideogramme auf und sucht die Abstraktion als solche.

### **Das Erlernen des Schreibens**

Die chinesischen Schriftzeichen (kanji) sind neben den beiden Silbenschriften Hiragana und Katakana, wie wir gesehen haben, der wichtigste Bestandteil der japanischen Sprache. Aus diesem Grunde nimmt im Unterricht der japanischen Schulen das Erlernen des Schreibens der Schriftzeichen (shūji oder tenarai) eine feste Stellung ein. Wenn auch die Zahl der heute in den Schulen gelehrt Schriftzeichen wesentlich vermindert worden ist, bleibt die Belastung der Schüler dennoch erhalten. Beim Lehren der Schriftzeichen verfolgt man zwei Wege. In der Volksschule werden im Schreibunterricht die Zeichen vermittelt, welche für den praktischen Gebrauch der Sprache zweckdienlich sind. In der höheren Schule gehört der Schreibunterricht zu den musischen Fächern, und hier finden sich die ersten kalligraphischen Ansätze zu einer Schreibkunst. Das Schreiben selbst erfolgt mit Bleistift und Feder und wird in diesem Fall als Schönschreiben bezeichnet, während das Schreiben mit dem Haarpinsel Schreibkunst genannt wird. Als Ziel wird angestrebt, daß der Schüler mit der richtigen Strichfolge zugleich auch den richtigen Gebrauch des jeweiligen Schreibgerätes erlernt, daß er die Zeichen im richtigen Größenverhältnis zueinander schreibt und sie sich gleichzeitig einprägt. Je nach der Beherrschung des Schreibgerätes werden Exaktheit, Harmonie, Sauberkeit und Regelmäßigkeit der Strichfolge gefordert, gleichzeitig aber auch die Augen des Schülers auf die Zweckmäßigkeit und Schönheit der Zeichen hingelenkt.

In der Volksschule setzen etwa nach dem ersten halben Jahr die Schreibübungen ein, wobei ein weicher Bleistift oder Kreidestift zunächst noch den Pinsel ersetzt. Im vierten Schuljahr beginnt dann das Schreiben mit dem Pinsel, das jedoch, wenn es wirklich erfolgreich sein soll, eine gut führende Hand voraussetzt, also vom Lehrer selbst eine gewisse Sicherheit im Pinselschreiben fordert. In der Mittelschule wird der kalligraphische Zug mehr betont, und in der höheren Schule gehört das Schreiben, wie schon gesagt, in den Bereich der musischen Fächer.

In alter Zeit wurde die Frage des Schreibenlernens nach der Übernahme der chinesischen Schrift von Bedeutung. Die nach der Taika-Reform (645) erfolgte Umwandlung des Staatswesens in einen zentralisierten Beamtenstaat nach chinesischem Vorbild ließ bald eine Hochschule entstehen, die für die Ausbildung einer geschulten Beamtschaft unerlässlich war. In den Provinzen wurden eine Reihe von Provinzialschulen eingerichtet. Im Lehrplan war das Fach Schriftkunde vertreten, das man im engen Zusammenhang mit kalligraphischen Übungen sehen muß. Neben diesen staatlichen Institutionen gab es eine große Anzahl privater Lehrstätten, die sich vom Ende des 8. Jh.s an allmählich zu Privatschulen entwickelten. Neben diesen waren es die Klöster, die als Bildungsstätten segensreich wirkten. Zur Zeit der Shōgunats-Herrschaft, also etwa vom 13. Jh. an, schuf sich der neu entstandene Kriegerstand eigene Bildungsstätten. Dennoch blieben die großen Klöster, die sich auch der Elementarbildung annahmen, Zentren der Bildung. Unter dem Tokugawa-Shōgunat (1603—1868) waren es die als Volksschulen wirkenden terakoya-Schulen, in denen vor allem Schreiben, Lesen und Rechnen gelehrt wurde, wobei auch hier der Unterricht im Schreiben den größten Teil der Stunden beanspruchte. Diese terakoya-Schulen wurden dann nach der Meiji-Erneuerung (1868) von den Volksschulen abgelöst. Wenn man heute das moderne Japan besucht, so kann man feststellen, daß beim Schreiben im Alltagsleben der Pinsel zwar durch Kugelschreiber oder Füllhalter verdrängt worden ist, daß aber die Pflege des Schreibens als Kunst auch heute noch im Leben des Japaners seinen Platz hat. In den Straßen der Städte — selbst der Millionenstädte — kann man noch oft genug an einem Haus ein Schild entdecken, das auf eine Privatschule für Kalligraphie hinweist. Auch im gesellschaftlichen Schriftverkehr greift der Japaner, wenn er das Formale oder Feierliche einer Angelegenheit besonders betonen will, noch immer gern zum Pinsel.

#### Zur Entstehung des Films

Im September 1969 wurde das IWF von Frau Prof. Dr. KATESA SCHLOSSER darauf aufmerksam gemacht, daß am Museum für Völkerkunde der Universität Kiel ein japanischer Maler vorübergehend als Lektor tätig sei. Von ihm sei bekannt, daß er gute Übung in japanischer Kalligraphie besitze. Im Dezember des gleichen Jahres kam es zu einer Besprechung mit Herrn MAEJIMA, bei der ein Termin vereinbart wurde, an welchem er eine Demonstration japanischer Schriftformen und deren traditioneller Verwendung geben wollte, um sie im Film dokumentieren zu lassen.

Die Aufnahmen fanden am 16. Januar 1970 im Studio des IWF in Göttingen statt. Herr MAEJIMA brachte Pinsel, Tuschstein und die vorbereiteten Papierunterlagen mit; das IWF stellte verschiedene Gegenstände bereit, die einerseits die typische Situation beim Schreiben her-

stellen sollten, andererseits der Filmaufnahme einen — äußerst stilisierten — japanischen Rahmen und Hintergrund zu geben vermochten. Das Niedersächsische Landesmuseum überließ dem Institut leihweise einen Wandschirm, ein Rollbild und zwei Vasen; das Institut für Völkerkunde der Universität Göttingen stellte aus seiner Sammlung einen Stein zum Anrühren der Tusche, zwei Bambusgefäße, einen Papierbeschwerer und mehrere Bilder zur Verfügung: die Familie R. WUTHENOW in Göttingen lieh dem Institut einen japanischen Eßtisch aus ihrem Besitz, der bei den Aufnahmen anstelle eines Schreibtisches verwendet wurde. Frau MAEJIMA steckte mitgebrachte Blumen in der Art von Ikebana; Frl. K. KOMIYA aus Tokio, die an der Universität Göttingen Musikwissenschaft studierte, stellte sich als Dolmetscherin zur Verfügung. Herr MAEJIMA schlug die einzelnen Aufnahmethemen selbst vor. Zunächst führte er dann den Schreibvorgang einmal zur genauen Beobachtung durch, woraufhin noch detaillierte Fragen an ihn gerichtet werden konnten. Danach wurde der Vorgang ein zweites Mal von ihm durchgeführt und dabei gleichzeitig gefilmt. Es wurden zwei Arriflex-Kameras ST 16 mm und M 16 mm eingesetzt, die während des kontinuierlich ablaufenden Vorgangs alternierend liefen. Als Filmmaterial wurde Kodak Eastman Doppel X Schwarzweiß-Negativfilm Type 7222 und Ektachrome EF Farbumkehrfilm Type 7242 verwendet.

Herr MASATAKA MAEJIMA lebt als Maler in Tokio. Er ist von seinem Vater in die Anfangsgründe der Kalligraphie eingeführt worden, hat sich jedoch nicht sehr intensiv mit dieser Kunst beschäftigt. Der Lehrer seines Vaters ist KAKUZAN KOBAYASHI. Die in den Filmen gezeigten Kalligraphien erheben also nicht den Anspruch, aus einer langen Schulung entstanden zu sein. Sie sind vielmehr ein gutes Beispiel dafür, daß die Fähigkeit, sich mit dem Pinsel auszudrücken, für Japaner ein fester Bestandteil der Erziehung ist.

### Filmbeschreibung<sup>1</sup>

Die Komposition zeigt einen alten, bemoosten und schneebedeckten Ast eines alten Pflaumenbaumes, an dessen jungen Trieben sich die ersten Blüten öffnen und den kommenden Frühling verkünden. Diese Komposition wird verbunden mit einem über das Bild geschriebenen Kurzvers des bekannten haiku-Dichters HATTORI RANSETSU (1653—1707), der ein Schüler des großen haiku-Meisters MATSUO BASHŌ war. Der Kurzvers steht in der im Jahre 1750 herausgegebenen Sammlung Gen-

---

<sup>1</sup> Bei der Umschreibung der japanischen Schriftzeichen geben Versalien die chinesischen Zeichen, Kleinschrift die Umschrift der Silbenschriften und Kursive die Silbenschrift-Orthographie (kanazukai) der Lesung der chinesischen Zeichen.

hōshū unter der Abteilung Frühling, in anderen Sammlungen dagegen unter Winter mit den Thema-Worten „Pflaumenblüte im Winter“ (Kanbai). Zu den „Drei Freunden des Winters“ zählt neben Kiefer und Bambus die Pflaumenblüte, da sie trotz Kälte noch unter dem Schnee ihre Blüten öffnet. Die Originalfassung lautet: MUME ICHIRIN / ICHIRIN hodo no / ATATAkasa. Bei der Zäsur nach der ersten



Abb. 10. Das fertige »Shikishi«

Zeile wäre die Übersetzung: Eine Blüte nur / eine Pflaumenblüte schon / läßt Lenzwärme ahnen.

Nachdem der Maler seine Konzeption gefunden hat, wird das Bild entwickelt: der Ast des alten Pflaumenbaumes, die jungen Triebe, das Bemooste, Knospen und Blüten und der Schnee. Über das Bild wird dann das haiku des RANSETSU geschrieben, so daß Bild und Kalligraphie eine sich ergänzende harmonische Einheit werden (shita'e).

Das Gedicht lautet:

UME ICHI RIN  
 ICHI RIN zutsu no  
 atatakasa

Die Übersetzung lautet:

Der Pflaume Blüte —  
mit einer jeden wird es  
frühlingshaft wärmer.

Bei einer nochmaligen Betrachtung werden Verbesserungen angebracht.  
Danach erfolgt die Signierung und das Aufdrücken der Siegel.

### Literatur und Filmveröffentlichungen

- [1] BRASCH, K., und T. SENZOKU: Die kalligraphische Kunst Japans. Tokyo 1963.
  - [2] CHIANG, Y.: Chinese Calligraphy. 2. Aufl. London 1954.
  - [3] DRISCOLL, LUCY, und K. TODA: Chinese Calligraphy. Chicago 1935.
  - [4] FRANKE, H.: Kulturgeschichtliches über die chinesische Tusche. Bayer. Akad. der Wiss. Phil.-Hist. Kl. Abh. N.F. 54, 1962.
  - [5] HAMMITZSCH, H.: Zum Begriff „Weg“ im Rahmen der japanischen Künste. Ges. für Natur- und Völkerkunde Ostasiens. Nachr. 82, Hamburg 1957.
  - [6] HAMMITZSCH, H.: Cha Do — Der Tee-Weg. München-Planegg 1958.
  - [7] NAKATA, Y.: Appreciation of Japanese Calligraphy. Kokusai Bunka Shinkokai. Bull. 53, Tokyo 1962.
  - [8] SCHAARSCHMIDT-RICHTER, IRMTRAUD, u. a.: Sinn und Zeichen. Kalligraphien japanischer Meister. Ausstellungskatalog. Darmstadt 1962.
  - [9] SCHAARSCHMIDT-RICHTER, IRMTRAUD: Der japanische Schreibmeister Morita Shiryū und sein Verhältnis zur Tradition. Dt. Ges. für Natur- und Völkerkunde Ostasiens. Nachr. 110, Hamburg 1971.
  - [10] SECKEL, D.: Einführung in die Kunst Ostasiens. München 1960.
- 
- [11] DAUER, A. M., und H. HAMMITZSCH: Ostasien, Japan — Schreiben eines »Shikishi«. Film E 1694 des Inst. Wiss. Film, Göttingen 1973.
  - [12] DAUER, A. M., und H. HAMMITZSCH: Ostasien, Japan — Schreiben eines »Tanzaku«. Film E 1695 des Inst. Wiss. Film, Göttingen 1973.
  - [13] DAUER, A. M., und H. HAMMITZSCH: Ostasien, Japan — Schreiben eines »Kakizome«. Film E 1696 des Inst. Wiss. Film, Göttingen 1973.
  - [14] DAUER, A. M., und H. HAMMITZSCH: Ostasien, Japan — Schreiben japanischer Schriften (Kanji — Hiragana — Katakana). Film E 1697 des Inst. Wiss. Film, Göttingen 1973.
  - [15] DAUER, A. M., und H. HAMMITZSCH: Ostasien, Japan — Masataka Maejima malt ein »Shikishi«. Film E 1698 des Inst. Wiss. Film, Göttingen 1973.

## Angaben zum Film

Das Filmdokument wurde 1973 zur Auswertung in Forschung und Hochschulunterricht veröffentlicht. Stummfilm, 16 mm, farbig, 140 m, 13 min (Vorführgeschw. 24 B/s).

Die Aufnahmen entstanden im Jahre 1970 in Göttingen in Zusammenarbeit mit Prof. Dr. H. HAMMITZSCH, Ostasien-Institut der Universität Bochum. Veröffentlichung aus dem Institut für den Wissenschaftlichen Film, Göttingen, Dr. A. M. DAUER; Aufnahme: G. BAUCH, C. GOEMANN.

## Inhalt des Films

MASATAKA MAEJIMA malt zuerst einen alten, bemoosten und schneebedeckten Ast eines alten Pflaumenbaumes, an dem sich die ersten Blüten zeigen. Darüber bringt er einen haiku-Kurzvers an: „Der Pflaume Blüte — mit einer jeden wird es frühlingshaft wärmer.“

## Summary of the Film

MASATAKA MAEJIMA paints at first an old, mossed and snow covered branch of an old plum tree, on which the first blooms show themselves. Above this he enters a 'haiku' short verse: "The Plum Blossom— with one it is for every-one springlike warmer."

## Résumé du Film

MASATAKA MAEJIMA peint tout d'abord une vieille branche moussue et couverte de neige d'un vieux prunier sur lequel percent les premières fleurs. Il calligraphie au-dessus un court vers 'haiku': "Fleur de prunier — avec chacune d'elles le souffle du printemps devient plus chaud."