

090
(720)
Göt

Dr. Heinz Götze

BOKUSEKI

—Pinselspuren—

Text eines Vortrages von Dr. Heinz Götze, gehalten in der OAG
am 28. März 1979

OAG-1979

Als ich gefragt wurde, im Rahmen Ihrer Vortragsveranstaltungen zu sprechen, schien mir dies zunächst unangemessen. Ich bin kein Ostasienforscher. Wenn ich schließlich dennoch zusagte, so deshalb, weil die Beschäftigung mit den Künsten und ihrer Ausübung nach alter japanischer Tradition nicht den Fachleuten allein überlassen bleibt. Vielmehr wird die Spontaneität des Amateurs — etwa beim Schreiben oder Malen — oft höher gestellt als professionelle Meisterschaft, der gelegentlich die Gefahr des Erstarrens im Formalen droht.

Als Thema dieses Vortrages habe ich einen Ausdruck gewählt, der sowohl im Chinesischen als im Japanischen gebräuchlich ist für Werke der Schriftkunst oder "Kalligraphien". Man bezeichnet sie chinesisch "*mo-chi*", japanisch "*bokuseki*", das heißt "Tuschespuren". Ihm entspricht ein Ausdruck "Pinselspuren", chinesisch "*pi-chi*", japanisch "*hisseki*". In diesen Bezeichnungen, die bereits im China der *TANG*-Zeit (618–906) n.C.) belegt sind, kommt das enge Verhältnis des Ostasiaten zur Schriftkunst bildhaft und treffend zum Ausdruck.

Die Schriftkunst ist ein anspruchsvolles Thema, das die Kenntnis der Philosophie und Kunsttheorie Ostasiens voraussetzt. Soweit können wir heute nicht ausholen. Doch lassen Sie mich versuchen, Ihnen den Begriff von einer Kunst zu vermitteln, die dem Westen schwer zugänglich ist — und damit vielleicht zur weiteren Beschäftigung mit ihr anzuregen. Es ist reizvoll, diesem spezifisch ostasiatischen Weg künstlerischen Ausdrucks nachzugehen und die besondere Stellung zu verstehen, die ihr unter den Künsten zugeordnet wird. Wir wollen am Schluß auch ihrer Beziehung zur Malerei einige Aufmerksamkeit widmen. Bei unseren Betrachtungen soll Japan im Mittelpunkt des Interesses stehen, doch muß unser Blick immer wieder ins Mutterland der chinesischen Schrift zurückkehren.



Abb. 1—Chao Meng-Fu (1254–1322) Record of the Miao-yen Temple (Detail)

Es geht uns nicht um die Lesung der Schriften und ihre Interpretation, sondern um die künstlerisch-formale Gestaltung der Schrift. Um sie zu begreifen, muß man ihre Grundlagen und ihre geschichtliche Entwicklung kennenlernen.

Der Ausdruck "Tuschespuren" bezeichnet etwas sehr Persönliches. Die "Spuren" verraten etwas von der Individualität und dem Charakter des Schreibenden. Schrift und Bild werden in Ostasien auch "Siegelabdrücke des Geistes" (chinesisch "hsinyin") genannt. Diese persönlichkeitsbezogene Bedeutung der Schrift und ihre Einbettung in das gesamte Weltverständnis unterscheidet sie grundsätzlich von den Schreibgewohnheiten anderer Völker und Erdteile. Auch im Westen betrachten wir die Schrift als Ausdruck der Persönlichkeit; wir untersuchen und beurteilen sie mit ästhetischen Maßstäben und graphologischer Systematik. Der westliche Schreiber versteht die Schrift aber weniger oder kaum als *bewußtes* Ausdrucksmittel seiner Persönlichkeit und setzt sie auch in diesem Sinne nicht mit künstlerisch-gestalterischer *Absicht* ein.

In Ostasien hingegen umfaßt die Schriftkunst einen Bereich, der repräsentativ ist für das gesamte Lebensgefühl; sie ist Ausdruck ihrer Kultur.

Man spricht in China und Japan von den "vier Kostbarkeiten" des gebildeten Menschen: Pinsel, Tusche, Reibstein und Papier. Sie sind das Handwerkszeug des Schreibenden, denen größte Aufmerksamkeit geschenkt wird. Die Vorbereitung auf das Schreiben ist entscheidend für das Ergebnis. Die Stimmung der Tageszeit und der Umwelt, das Geräusch raschelnder Blätter im Frühlingswind, der Duft von Blüten können die Vorboten glücklicher Disposition für eine aussagekräftige Schrift sein. Das Reiben der Tusche auf dem Stein kann das Gefühl vorweggenommener Vollendung erzeugen. Die Qualität der Tusche, ihre Konsistenz und Farbintensität sind das Ergebnis dieser vorbereitenden Stadien. Es folgt die Konzentration auf das Schreiben selbst, der Meditation verwandt und begleitet von ruhigen, entspannten Atemzügen. Die innere Ruhe ist der Ausgangspunkt für die Entäußerung der Persönlichkeit in der Handlung des Schreibens

selbst. Der kraftvolle Pinselstrich in einem Zuge, ohne Unterbrechung und ohne jede Möglichkeit nachträglicher Korrektur, ist der "Siegelabdruck des Geistes". Voraussetzung für diesen geschilderten Vorgang ist die völlige Vertrautheit mit den Schriftzeichen selbst, ihren Formen und der Abfolge ihrer einzelnen Striche und Punkte. Jahrelange konzentrierte Übung geht voraus und es wird von einem Maler berichtet, daß er drei Jahre lang täglich den Schriftzug seines Namens übte, bevor er ihn reif fand, zur Signierung seiner Werke zu dienen.¹⁾

Bei aller Freiheit des persönlichen Stils folgt die Wiedergabe eines Zeichens strengen Regeln. Es soll *inem Quadrat eingeschrieben* sein und die Striche, aus denen es zusammengesetzt ist, folgen einander in fester, unaustauschbarer Reihenfolge. Das Zeichen soll eine ausgewogene graphische Einheit bilden — zugleich voller Spannung und im Gleichgewicht mit der weißen Fläche des Hintergrundes. (Abb. 1).

Lassen Sie uns etwas länger bei den Schriftzeichen selbst, ihrer



Abb. 2—Charakter T'ao

Form und ihren besonderen Eigenschaften verweilen, deren Kenntnis und Beherrschung im alten China Maßstab für Kultur und Bildung eines Menschen war.

Die chinesische Schrift, die seit dem 3. Jahrhundert n.C. über Korea nach Japan gelangte, ist eine ideographische Schrift, deren einzelne Zeichen *Bedeutungsträger* sind, nicht *Lautträger*. Sie ist eine "Begriffsschrift". Was dies bedeutet, wird am besten wiederum in der Gegenüberstellung zu unseren westlichen Schriftalphabeten klar, deren einzelne Zeichen Lautträger *ohne* Bedeutungsgehalt sind. (Abb. 2). Sinn und Bedeutung erwachsen dort erst aus der Zusammensetzung der Lautzeichen zu Worten und Begriffen. Gehen wir davon aus, daß alle Schriften einmal aus Bildern entstanden sind und im Laufe der Zeit durch Verschleifungen und Abkürzungen eine Form erhielten, die das ursprüngliche Bild nicht mehr erkennen, ihre Bedeutung verblasen und nur noch den Lautwert gelten ließen, so stehen wir im Westen am Ende dieser Entwicklungskette mit einer begrenzten Anzahl von reinen Lautzeichen, deren nahezu unbegrenzte Kombinationsmöglichkeiten die gesamte Weltliteratur zu verschlüsseln vermag.

Die Entwicklung der chinesischen Schriftcharaktere, von pictographischen Elementen ausgehend, die Gegenstände der Natur, des täglichen Lebens, der Menge oder der Lage bezeichneten, führt uns ins zweite vorchristliche Jahrtausend zurück. Ritzungen auf Orakel-Knochen und bronzenen Ritualgefäßen aus jener Zeit sind uns als älteste Schriftzeichen in China erhalten geblieben. (Abb. 3).

1) Vergleiche hierzu einen dem Altmeister der chinesischen Kalligraphie WANG HSI-CHIH (307–365) zugeschriebenen Text: "Derjenige nun, der schreiben will, reibe sich Tusche auf dem Tuschstein an, festige den Geist und stille die Gedanken. Er vergegenwärtige sich die Form der Schriftzeichen nach Größe, Lage, Richtung und Bewegung, so daß die "Sehnen" und "Adern" in Verbindung stehen. Erst wenn der Gedanke dem Pinsel vorangeht, kann man schreiben". Zitiert nach G. Debon, Grundbegriffe der chinesischen Schrifttheorie (1978) S. 10.



Abb. 3—Alte Schrift, Abdruck von einem gravierten Kupfergefäß aus Nordchina (Chung shan) ca. 400 v. Chr.

Das einzelne chinesische Schriftzeichen stellt eine bildhafte morphologisch-semantische Einheit dar und repräsentiert in seiner individuellen Gestalt einen fest umrissenen lexigraphischen Bedeutungsgehalt. Dieser wird erweitert durch Vorstellungen assoziativer Art, die von einem bestimmten Zeichen oder einer Zeichengruppe angeregt werden. So geben die Elemente, aus denen das Zeichen zusammengesetzt ist, dem Bedeutungsgehalt eine bestimmte Richtung. Der Zusammenhang und die Beziehung einzelner Zeichen oder Zeichengruppen zu Passagen bedeutender Dichter oder Philosophen können spezifische Vorstellungsketten anregen. Man denke etwa an das Zeichen "t'ao", das über die einfache Bedeutung "Weg" hinaus eine ausgreifende philosophische Gedankenkette anregt. (siehe Abb. 2)

Im Ideogramm ist die konkrete und geistige Wirklichkeit des betreffenden Gegenstandes oder Begriffes Gestalt geworden. Hiermit verbunden ist die Eigenschaft dieser Schrift, die Vorstellungskraft des Lesers unmittelbar und visuell anzusprechen —

unabhängig von der phonetischen Komponente der gesprochenen Sprache. Der Primat des Bildlichen äußert sich auch darin, daß unzählige formal unterschiedliche Zeichen verschiedener pictographischer Herkunft existieren mit entsprechend unterschiedlicher Bedeutung, denen jedoch ein gleicher phonetischer Wert zugeordnet ist. Die phonetische Variationsmöglichkeit ist gegenüber der bildlichen begrenzt (den insgesamt rund 50.000 chinesischen Ideogrammen stehen sehr viel weniger phonetische Äquivalente gegenüber).

Den westlichen Schriften ermangelt dieser Ganzheitscharakter. Sie bestehen aus neutralen Bausteinen, die erst in der Zusammensetzung zu Worten Bedeutungsinhalte gewinnen — und beim Lesen "buchstabiert" werden müssen.

Der skizzierte morphologisch-gestaltliche Charakter der chinesischen Schrift prädestiniert sie zugleich und in einzigartiger Weise zu einem wandlungsfähigen und formbaren Ausdrucksmittel graphischer Gestaltung.

Die formative Periode der chinesischen Schrift war die Zeit der "Sechs Dynastien", bzw. der "Warring States" (403–221 v. C.), in der sich Schrifttypen herausbildeten, die als die "alte Schrift" (ancient writing) oder "Siegelschrift" ("chuan shu", japanisch "tensho") bezeichnet werden und in denen die Bilder oft noch deutlich erkennbar sind, die den Zeichen zugrunde lagen (Abb. 4). Die erste wesentliche Standardisierung erfolgte durch LI SSU (210 v.C.), Ministerpräsidenten unter dem ersten Kaiser des vereinigten Reiches SHIH HUANG-TI der Ch'in-Dynastie (221–206 v.C.) — wohl als Teil einer allgemeinen Rationalisierungs- und Standardisierungspolitik jenes Kaisers, der allerdings auch der Urheber der Anweisung zur Verbrennung aller konfuzianischen Schriften war.

Die Standardisierung hatte unter anderem den Zweck, die Wahl der sinngebundenen und phonetischen Elemente für jedes Zeichen festzulegen, die im Laufe der gesamten Weiterentwicklung der Schrift nur noch unwesentlich verändert wurden. Diese

regulierte Schrift ist damit Vorstufe für die sogenannte "Li shu" (japanisch "reisho") oder "Amtsschreiberschrift" der *Ch'in*- und *Han*-Zeit in der Entwicklung hin zur "Blockschrift", die sich seit dem 3./4. Jahrhundert n.C. herausgebildet hat. Sie wird als "k'ai-shu" (japanisch "kaisho") oder "Normal"-bzw. "Regelschrift" bezeichnet, die sich typologisch bis heute als *Standardschrift* erhalten hat.

Diese "Blockschrift" ist in Japan von Anfang an für die heiligen *Sutra-Schriften* verwendet worden, die seit dem 7. nachchristlichen Jahrhundert nach Japan gelangten und dort auf kaiserliche Veranlassung in offiziellen Schreibbüros verschiedener großer Tempel vervielfältigt wurden. (vgl. Abb. 5). Die Blockschrift ist auch bis heute als Druckschrift lebendig geblieben.

Daneben hat sich in der Zeit der "Warring States" (403–221 v. C.) eine kursive Form der Siegelschrift "hsia chuan" (japanisch "tensho") herausgebildet, die in der *Han*-Periode (206 v.C.–220 n.C.) zur Semikursive oder Kurrentschrift "hsing shu" (japanisch "gyōsho") und zur "chang ts'ao" (japanisch "sōsho") "Konzeptschrift" (Grasschrift) führt — weiter entwickelt zur "modernen Kursive" (*chin-ts'ao*) und "wilden Kursive" (*kuang-ts'ao*).

Hieroglyphe	ten	rei	kai	gyō	sō	Bedeutung
	龍	龍	龍	龍	龍	Drache
	虎	虎	虎	虎	虎	Tiger
	燕	燕	燕	燕	燕	Schwalbe

Abb. 4—Sechs Schrifttypen

Diese Formen, deren Haupttypen hier nach alten (chinesischen) Schreiblehrbüchern zu sehen sind, wurden von Japan übernommen, wo die chinesischen Charaktere seit alters als "kanji", Zeichen des *Han*-Volkes, bezeichnet werden. (Abb. 6).

Die "gyōsho"-und "sōsho"-Typen wurden in Japan besonders bevorzugt verwendet — sie entsprechen dem japanischen Wesen offenbar mehr als die "tensho"- und "reisho"-Typen.

Die "kanji" entsprechen dem monosyllabischen Charakter der chinesischen Sprache, die weder Vorsilben noch Endungen kennt. Die Zeichen sind zugleich syntaktische Einheiten, deren grammatischer Wert allein durch die Stellung im Satz bestimmt wird. Unterschiedliche Wortklassen (Hauptwort, Zeitwort, Beiwort etc.) gibt es nicht.



Abb. 5—Das große Sutra von der vollkommenen Weisheit, Rolle 158, Nara-Zeit, um 750. Ehemals Yakushi-ji, Nara.

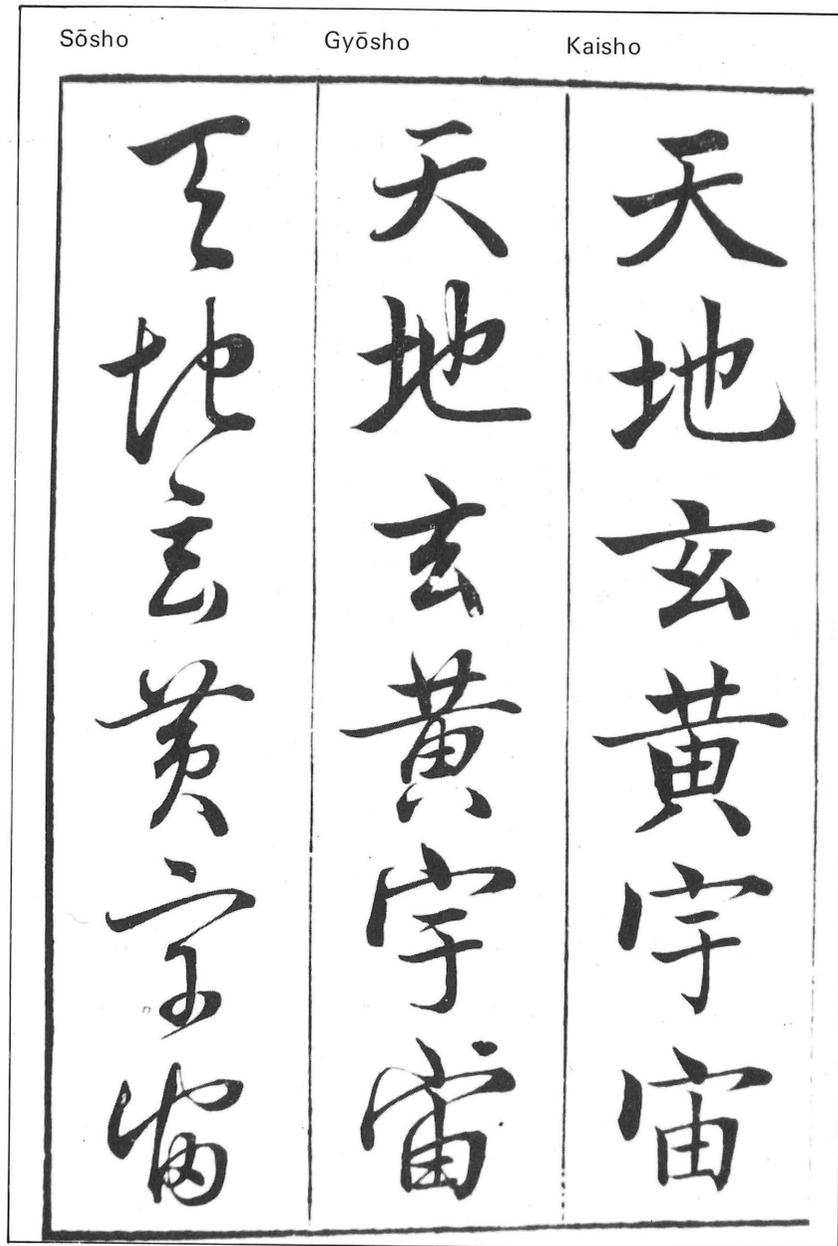


Abb. 6—Schrifttypen aus Ch'ien tzu-wen, Text der tausend Zeichen

In ihrem Charakter als Begriffsschrift ist begründet, daß sie unabhängig bleibt von zeitlichen Wandlungen und Dialektunterschieden der Sprache — ein entscheidend wichtiger Gesichtspunkt sowohl für ihre verwaltungspolitische als für ihre traditionsbestimmende und -erhaltende Funktion. Unterschiede im Dialekt oder gar in der Sprache innerhalb des großen chinesischen Reiches spielten für die Bedeutung der Zeichen keine Rolle — wie immer sie auch ausgesprochen wurden. Die Unabhängigkeit von zeitlichen Wandlungen spiegelt sich darin wider, daß heute noch über 2000 Jahre alte Texte ohne allzugroße Schwierigkeiten gelesen und verstanden werden können.

Die japanische Sprache hat eine ganz andere grammatische und syntaktische Struktur mit Flexions- und Konjugationsendungen. Die Verwendung des chinesischen Schriftsystems, das seit dem 3. Jahrhundert n.C. Japan über Korea erreichte, war daher schwierig, und zunächst überlagerten chinesische Schrift und Sprache einfach das Japanische, wobei das Chinesische für Japan etwa die Rolle spielte wie das Lateinische für das mittelalterliche Europa.

Man las und schrieb chinesisch — in gelehrten buddhistischen Kreisen bis heute geübt — und übernahm chinesische Ausdrücke als Lehnworte (*on*-Lesung). Zur Erleichterung benutzte man Nummern und Zeichen, um die Reihenfolge der entsprechenden japanischen Satzkonstruktionen anzugeben und die in Japan üblichen grammatischen Endungen. Statt der abgeschliffenen Lehnworte wurden dann bei der Lesung solcher Texte auch die entsprechenden japanischen Worte verwendet (*kun*-Lesung). Bis zum heutigen Tage sind diese beiden Lesungsmöglichkeiten gültig.

Für die *Transscription* der japanischen Sprache mit chinesischen Zeichen bot sich ein System an, das die chinesischen Buddhisten bei der Übernahme der heiligen Texte aus dem Sanskrit anwandten: man löste die Sanskritwörter in Silben auf und schrieb sie mit gleichklingenden chinesischen Zeichen nieder, ohne auf deren Sinngehalt zu achten. (Das System war in gewisser Weise vorgebildet in der Entstehungsgeschichte der chinesischen

Charaktere, die aus einem pictographischen Bedeutungsteil und einem phonetischen Element zusammengesetzt sein konnten). Dieselbe Methode wurde zur Übertragung der Silben der japanischen Sprache nunmehr angewandt.

Das beschriebene Transcriptionssystem nannte man “*ma-na*” oder “*man'yō-gana*” nach einer frühen Gedichtssammlung, die auf diese Weise niedergeschrieben worden war.

Mit der neuen Silbenschrift “*kana*” war es erstmals möglich, einen Text in japanischer Sprache niederzuschreiben — ein Umstand, der für die Entstehung eines nationalen japanischen Selbstbewußtseins entscheidend war.

Von der *Nara*-Zeit bis zum Beginn der *Heian*-Periode war der chinesische Einfluß auf den japanischen Schreibstil vorherrschend gewesen; er knüpfte an die Kunst des Ahnherrn chinesischer Kalligraphie, *WANG HSI-CHIH* (307–365) an. Man bezeichnet diese chinesische Tradition, im Gegensatz zu späteren, eigenen japanischen Stilentwicklungen (*Wa-yō*), als *Kara-yō*-Tradition.

Eine besondere Rolle spielte dabei in der frühen *Heian*-Zeit der ungewöhnlich begabte japanische buddhistische Mönch *Kūkai* (*Kōbō daishi*, 773–835), der nach China reiste, dort die Schriften *Wang's* und chinesische Schrifttheorie studierte und der japanischen Schriftkunst entscheidende Anregungen gab. Erst während des 10. Jahrhunderts fanden die japanischen Meister zu einem eigenen Stil.

Aus vereinfachten chinesischen Zeichen, insbesondere des kursiven “*sōsho*”-Typs entstand in jener Zeit eine neue Form der Silbenschrift “*Kana*”, das “*sō-gana*”, Konzept-*Kana*. (Erst viel später, in der *Edo*-Zeit, nannte man sie “*hiragana*”: glatte *Kana*). Ihr flüssiger, schwungvoll eleganter Duktus entsprach dem höfischen Stile der späteren “*Heian*-Zeit” (794–1185 n.C.) — sie ist eine ausschließlich japanische Schriftform, die sich ganz vom Chinesischen gelöst hat. Es ist die Geburtsstunde eines eigenen japanischen Schreibstils, des *Wa-yō*.

Zur Erlernung der 47 Zeichen des “*hiragana*” dienten Merkverse, in denen jede Silbe nur einmal vorkam. Nach den ersten

drei Silben dieses Merkgedichtes nennt man dieses Alphabet, (das ja seinen Namen auch nach den ersten beiden Buchstaben führt) “*IROHA*”. (Abb. 7).

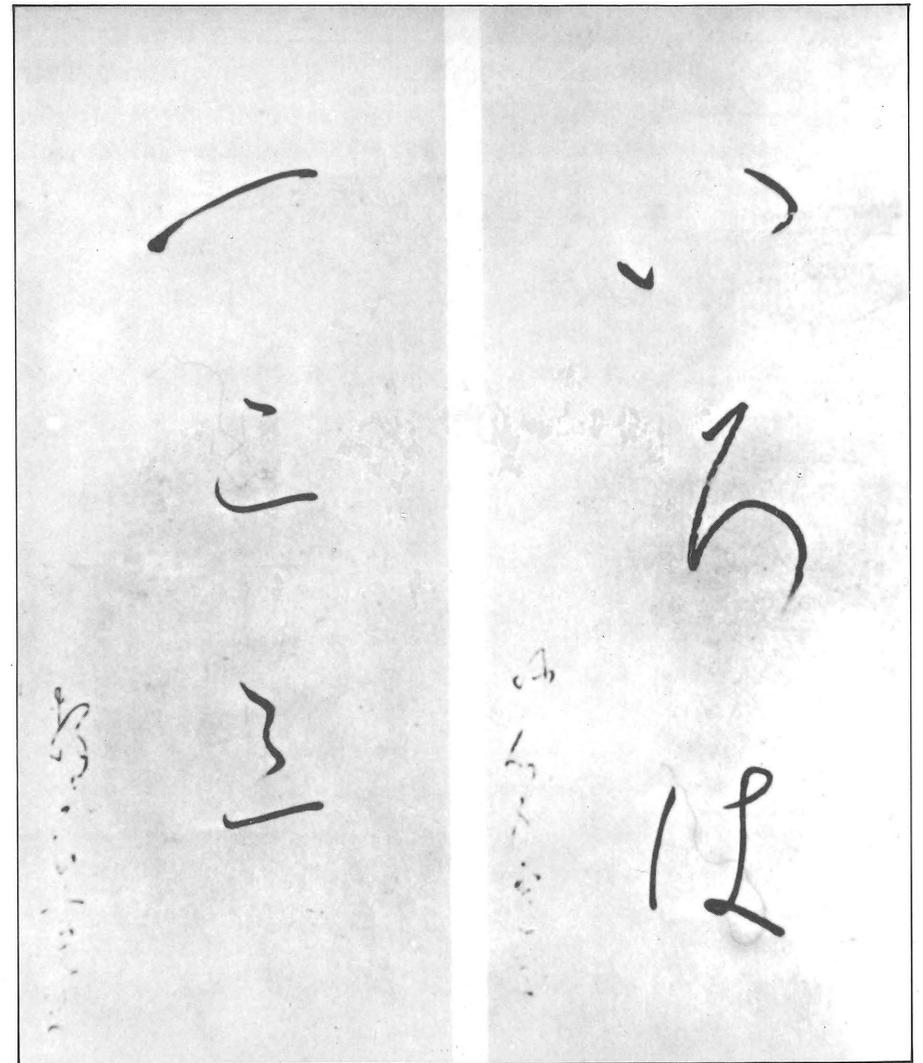


Abb. 7—Daigu Ryōkan (1757–1831) I-RO-HA

Ein Paar Hängerollen des Zen-Mönches und bedeutenden Kalligraphen *Daigu Ryōkan* (1757–1831) zeigt Ihnen anschaulich, daß die Rückführung der chinesischen Begriffsschrift auf die Silbenschrift den graphisch-expressiven Charakter nicht hat verloren gehen lassen. Im Gegenteil: die Kunst des Schreibers zeigt in der Darstellung dieser vereinfachten Zeichen ihre vollendete Meisterschaft. In den schwingenden, aber straffen Linien, in ihren Proportionen — etwa der Zahlzeichen —, in den kraftvollen Schleifen entfaltet sich eine, die weißen Blätter ganz



Abb. 8—Genji Monogatari Emaki. XII. Jhdt.

erfüllende Spannung, die nicht auf die Linien beschränkt bleibt, sondern den Hintergrund einbezieht. (Abb. 7).

Die Entfaltung dieser Schrift spiegelt das Kunst- und Kulturbewußtsein jener Epoche, die durch das “*Genji-Epos*” charakterisiert wird. Es war eine überfeinerte, sensible Kultur, deren Charakter uns nicht zufällig durch eine adlige Hofdame jener Zeit, *Murasaki Shikibu*, der Autorin des “*genji monogatari*” so lebendig vermittelt wird. (Abb. 8). Die *Kana*-Schrift wurde bevorzugt von Damen benutzt und führte deshalb auch die Bezeichnung “*Onna-de*”. Sie diente für persönliche Mitteilungen, insbesondere auch für Liebesbriefe und für Gedichte und wird in der *Muro-machi*-Zeit die Standardschrift für das *WAKA*-Gedicht.

Die Zeichen können untereinander verbunden werden im sogenannten “*Remmen*”-Stil und die Schriftkunst jener Zeit findet in der späten *Heian*-Zeit ihre unübertroffene Vollendung in einem Filigran höchster Reinheit und Sensibilität.

Wie sehr gerade dieser Schriftstil auch heute noch gepflegt wird und in hohem Ansehen steht, mögen Schriftbeispiele eines bedeutenden zeitgenössischen Schriftmeisters, *Randen Tonomura*, veranschaulichen. (Abb. 9).

Das zweite *Kana*-System, das gleichfalls seit der *Heian*-Zeit belegt ist und den Namen “*Katakana*” führt, braucht hier nur kurz erwähnt zu werden, da es — aus Teilstücken bestimmter *Kaisho*-Zeichen des *Kanji* bestehend — ursprünglich nur als grammatisch erklärende Hilfsschrift diente.

Eine besonders interessante Schreibweise des “*Hiragana*” ist das “*chirashi-gaki*” für Gedichte oder Briefe. Die Zeilen setzen in verschiedenen Höhen an, die Schriftzeichen erscheinen in verschiedener Tuschstärke und unterschiedlicher Pinselführung und es entsteht ein reizvolles Wechselspiel zwischen weißer Papierfläche und gleichsam räumlich angeordneten Schriftzeichen, in denen *Kanji* (“*sō-gana*”) mit *Hiragana* abwechseln—das Spiel wird noch zusätzlich belebt durch farbig dekorierte Hintergründe.

Neben der spezifisch japanischen Entwicklung des *Kana* werden die chinesischen Zeichen — *kanji* — in den in Japan be-

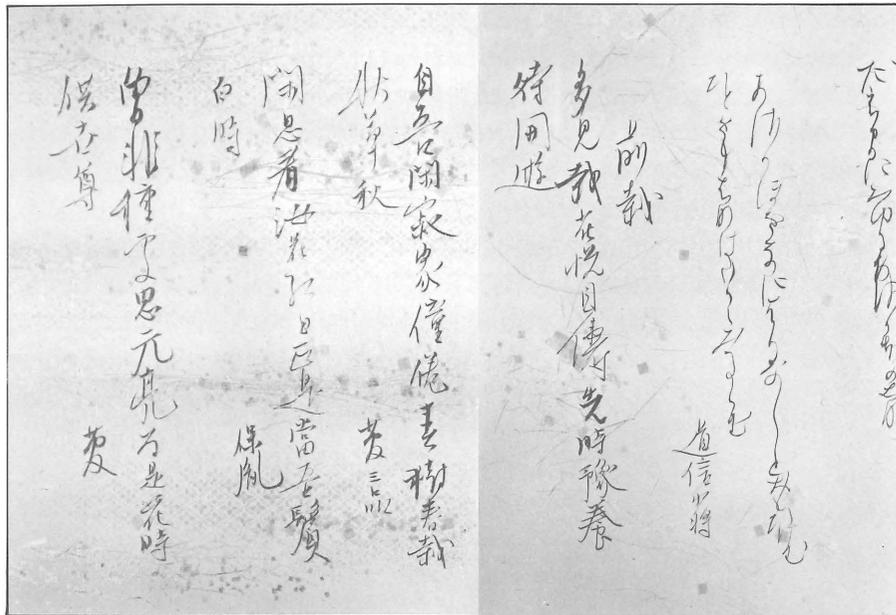


Abb. 9–Randen Tonomura (1913–)

vorzugten Typen “*kaisho*, *gyōsho* und *sōsho*” nebeneinander weiter gepflegt. Wie schon erwähnt, wurden die *Heiligen Sutra-Schriften* in der strengen Regelschrift “*kaisho*” geschrieben. Hier wurde jedoch weniger der künstlerisch-individuelle Ausdruck angestrebt. Es waren vielmehr Andachtsschriften, deren Zeichen Personifizierungen des Buddha selbst darstellen—der religiösen Bedeutung der Sutra-Rollen entsprechend. (Abb. 10).

Anfang des 14. Jahrhunderts setzt ein gewisser Niedergang der national-japanischen Schriftkunst ein, besonders stark im 16. Jahrhundert und bedingt durch das verstärkte Interesse jener Zeit an chinesischen Stilformen der *Sung*- und der *Yüan*-Zeit.

Eine Neuorientierung der Schriftkunst erfolgte erst im 17. Jahrhundert in der *Momoyama*-Periode durch die drei großen Schriftmeister der *Kan’ei*-Periode (1624–44): *Hon’ami Kōetsu*, *Shōkadō Shōjō* und *Kanoe Nobutada* (*Kan’ei no sampitsu*).

Sie geht einher mit der Einigung des zerfallenen japanischen Reiches durch *Tokugawa Ieyasu* um 1600 und einem daraus er-

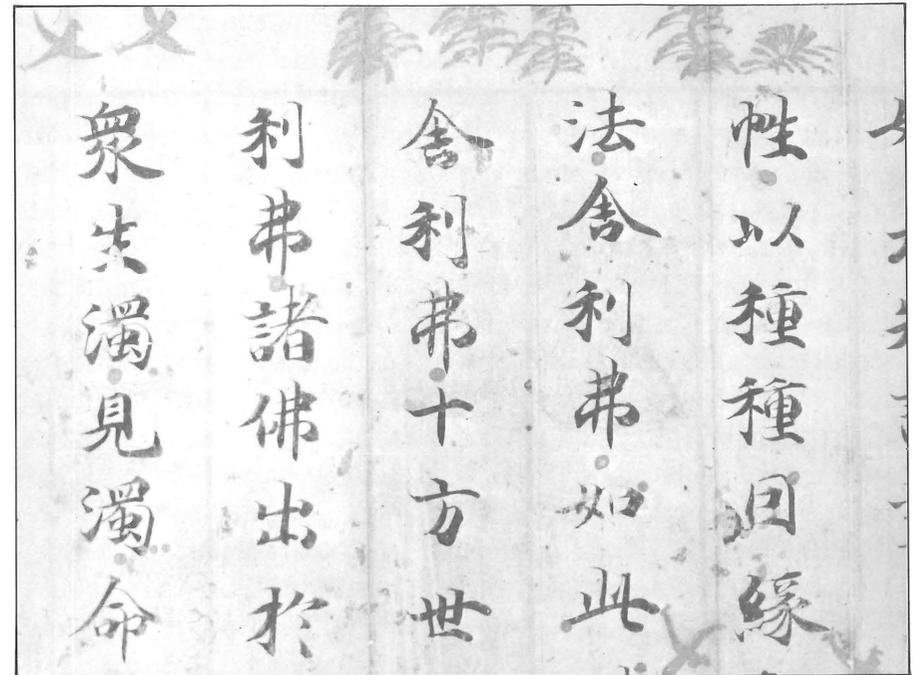


Abb. 10–Lotos-Sutra, Fragment Rolle 1, Kap. 2, Heian-Zeit (XII. Jhdt.),

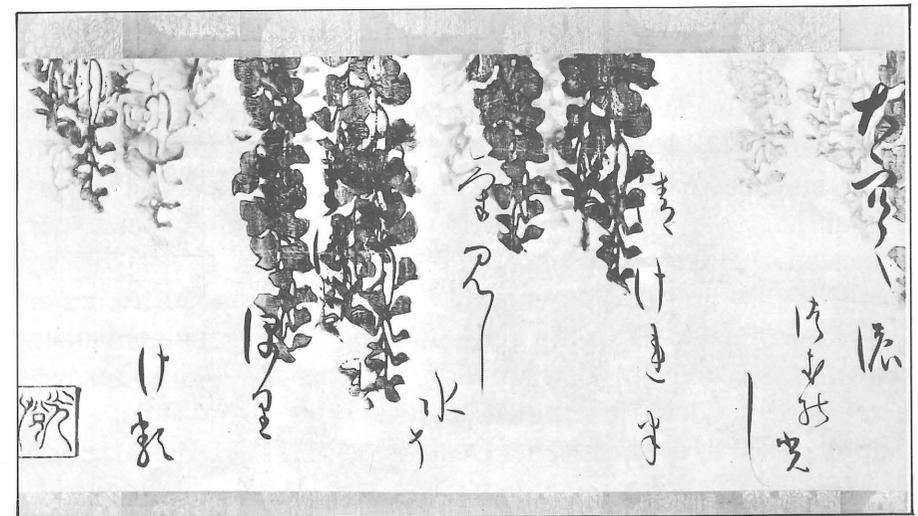


Abb. 11–Hon’ami Kōetsu (1558–1637), Tanka auf Glyziniendekor, Abschnitt einer Handrolle.

wachsenden neuen nationalen Selbstbewußtsein. *Tokugawa Ieyasu* selbst setzte sich nachdrücklich für die Neubelebung der Künste ein und veranlaßte unter anderem die Zuweisung eines beträchtlichen Landstückes im Norden *Kyōtos* an *Hon'ami Kōetsu* (1558–1637) zur Errichtung einer Art Künstlerkolonie. Sie entwickelte sich zu einem kulturellen Zentrum, von dem aus neue künstlerische Impulse ausgingen, die bis heute lebendig geblieben sind. Die Schreibkunst sowohl als die Teezeremonie, die mit ihr eng verbunden ist, erlebten eine besondere Blüte. (Abb. 11).

In der Schreibkunst knüpfte man an die für die Entwicklung eines eigenen japanischen Schreibstiles entscheidende *Heian*-Zeit an. Das *Wa-yō* erhielt neuen Aufschwung in Werken von besonderer Schönheit und erlesenem Geschmack. Auf bemalten Hintergründen mit Blumen, Tieren oder rein dekorativen Elementen wird das *Kana* in ästhetisch kultivierter Form und Meisterschaft geschrieben.

Ausgangspunkt unserer Betrachtungen war der Begriff "*bokuseki*" — Tuschespuren — für die Bezeichnung der Schriftkunst im allgemeinen. Dieser Begriff hatte seit dem 14. Jahrhundert einen einengenden Sinn erhalten, der die allgemeine Bedeutung verdrängt hat. Von da an wurden damit die Kalligraphien der chinesischen *Chan*-Mönche bzw. der japanischen Anhänger des *Zen*-Buddhismus bezeichnet. Ihre Schriften zur Vermittlung der Lehre und zur Übertragung der Lehrtradition entwickelten einen selbständigen Stil, der den individuellen, persönlichkeitsbezogenen Charakter der Schriftkunst herauskehrt und ihn zugleich mit dem Wesen *zen*-buddhistischer Denkweise verbindet. Das Medium der Schriftkunst zeigte sich dem Geistesgut des *Zen*-Buddhismus zutiefst verwandt. Im Zusammenhang mit dem Ritus der Teezeremonie erhielt das "*bokuseki*" eine weitere Bedeutung und künstlerische Selbständigkeit.

Die Schriftwerke der *Zen*-Meister zeichnen sich durch eine zupackende Ausdruckskraft aus, die sich nicht mehr so sehr an ästhetischen Maßstäben orientiert — gelegentlich eher das Häßlich-Ungewöhnliche sucht. Sie verlassen die Tradition konventioneller Schreibstile und tragen einen geradezu explosiven Charakter in ihre Schrift unter Mißachtung schulgebundener Schönheitsvorstellungen.

Der auf die Meditation gerichtete *Zen*-Buddhismus hat mit Tuschmalerei und Schriftkunst vieles gemein. Auch auf dem weißen Papier wird mit dem Schwarz der Tusche nur die wesentliche Gestalt der Dinge zu erfassen gesucht. "*Bokuseki*", die "Tuschespuren", erhalten eine neue, tiefere Bedeutung: das Wesen der Dinge und unserer Existenz in wenigen Zeichen symbolhaft darzustellen. Es ist klar, daß hierbei das Schwergewicht nicht auf der Technik und ihrer Konvention liegen konnte. Die Kalligraphie als unmittelbarer Ausdruck der Seelenverfassung der meditierenden und schreibenden Mönche wird frei von jeder kalligraphischen Konvention — zugleich aber gebunden in den Ausdrucksgehalten der chinesischen Schriftzeichen. Die Form wird Gefäß symbolischer Ausdrucksbewegung. Aus der Schönheit kalligraphischer Tradition wird die Schönheit des Expressiven, des um die Vollendung ringenden Unvollkommenen.



Abb. 12—Chang Chi-Chih (1186–1266), Hōjō, "Quartier des Abtes"

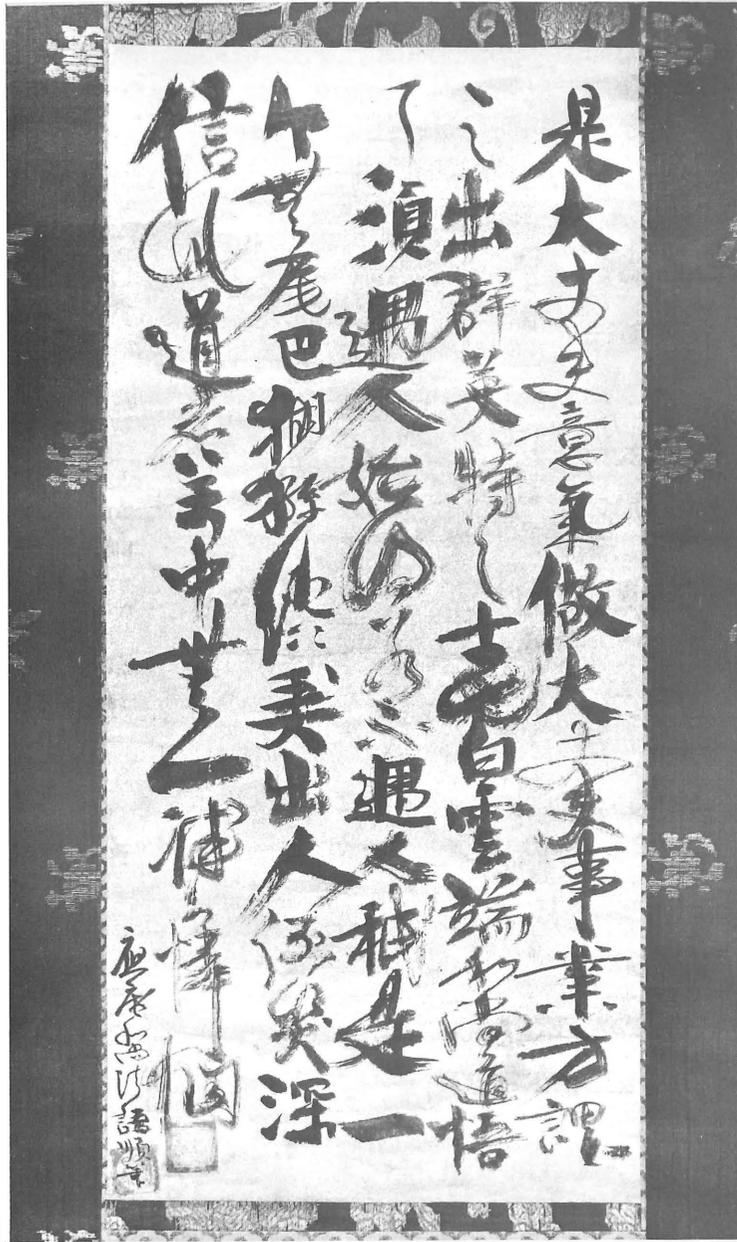


Abb. 13—Ikkyū (1394–1481), Zen-buddhistisches Lehrwort.

Der Stil dieser Schriften leitet sich aus den großartigen individualistischen chinesischen Schriften der *Sung*-Zeit (960–1279) her, deren Einfluß Japan in der *Kamakura*-Zeit erreichte.

Eine dem *CHANG CHI-CHIH* (1186–1266) zugeschriebene Tafel "*Hōjō*" (Quartier des Abtes) mag als besonders schönes Beispiel der ungewöhnlichen Handschriften jener Zeit aus China dienen. (Abb. 12).

Beispiele des *Ikkyū Sōjun* (1394–1481), eines der eigenwilligsten und zugleich bedeutendsten *Zen*-Priester hoher Abkunft repräsentieren die in Japan zu einem Höhepunkt geführte Schreibweise. *Ikkyū* war lange Zeit Abt des *Daitoku-ji* in *Kyōto*. Kaum jemand wird sich dem Eindruck dieser kraftvollen, mit kaum bezähmbarem Temperament hingeschleuderten Schriftzeichen entziehen können. Westliche Augen, die an abstrakter Kunst geschult sind, werden hierfür besonders empfänglich sein. (Abb. 13).

Die *Chan*-Schriften des traditionsgebundeneren China haben nicht die gleiche allgemeine Bedeutung erlangt wie die japanischen "*bokuseki*"-Schriften.

Die buddhistischen Klöster und ihre Mönche bleiben in Japan auch in den folgenden Jahrhunderten die Promotoren der Schriftkunst (*Rinzai*-Sekte, *Sōtō*-Sekte, *Shingon*-Sekte) im Austausch mit dem chinesischen Festland, das von japanischen Mönchen besucht wurde und von dem chinesische Mönche — zum Teil aus politischen Gründen — nach Korea und Japan auswanderten.

Einer der letzten großen Anstöße erfolgte um die Mitte des 17. Jahrhunderts (frühe *Edo*-Zeit), als *YIN-YÜAN LUNG-CH'I* (japanisch "*Ingen Ryūki*", 1592–1673) mit zwei seiner Schüler nach *Nagasaki* kam und dort die nach ihrem chinesischen Heimatkloster benannte Schule des *Ōbaku-Zen* begründete. Eine von China herrührende Tradition prägte von dort aus einen neuen Schriftstil. Die drei Pinselmeister des *Ōbaku* (*Ōbaku-sampitsu*) waren neben *Ingen Ryūki* seine Schüler *Mokuan Shōtō* (*MU-AN HSING-T'AO*, 1611–1684) sowie *Sokuhi Nyoichi* (*CHI-FEI JU-I*, 1616–1671). (Abb. 14).

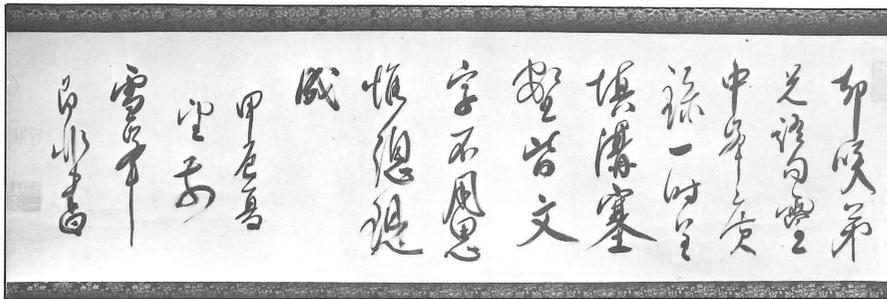


Abb. 14-Sokuhi Nyoichi (1616-1671).

Das 18. und beginnende 19. Jahrhundert hat ebenfalls große Schriftmeister in Japan hervorgebracht: *Ichikawa Beian* (1779-1858), *Nukina Kaioku* (1778-1863) und *Jiun Onkō* (1718-1804). (Abb. 15).

Der geraffte Überblick über die chinesisch-japanische Kalligraphie sollte einen Begriff von Struktur und Entfaltung dieser spezifisch ostasiatischen Kunstform vermitteln. Jeder Chinese und Japaner ist von frühester Jugend an mit ihr vertraut. Die in ihr bewältigte Synthese von Geist und Gestalt weist ihr den ersten Rang unter allen künstlerischen Lebensäußerungen zu und ist zugleich Spiegel ostasiatischen Wesens überhaupt.

Eine Betrachtung der Schriftkunst Ostasiens wäre jedoch unvollständig, ohne einen Blick auf ihre Schwesterkunst zu werfen, die Malerei, die dort zu einem wesentlichen Teile *Tuschmalerei* ist. Zur Beschreibung ihrer Eigenart und ihrer Geschichte fehlt uns die Zeit — dies wäre ein Thema für sich, doch wollen wir kurz zu erfahren suchen, in welcher Beziehung die Malerei zur Schriftkunst steht.

Der elastische Haarpinsel, in China seit der *Han-Zeit*, dem Ende des dritten vorchristlichen Jahrhunderts (206 v.C.-220 n.C.) im Gebrauch und zunächst für die Schreibkunst bestimmt, bildet zusammen mit der Tusche und dem Malgrund — Papier



Abb. 15-Jiun Onkō (1718-1804).

oder Seide — die beiden gemeinsame technische Grundlage. Es sind wiederum die “vier Kostbarkeiten”, die auch den Charakter der Malerei bestimmen — im Gegensatz zur westlichen Malerei mit ihren pastosen Farben oder ihrer Zeichenkunst mit Stift und Griffel.

Der Pinsel wird in Ostasien dem linearen, die Tusche dem flächigen Element zugeordnet. Doch selbst die Spitze des biegsamen Pinsels erreicht selten einen streng zeichnerisch-linearen Stil. Der schwarzen Tusche erkennt man durchaus farbige Qualitäten zu, je nach ihrer Intensität und Leuchtkraft und ihrem Verhältnis zum weißen Grund. Von der Technik und den mit ihr vorgegebenen Ausdrucksmöglichkeiten her sind also Tuschmalerei und Schriftkunst eng verwandt. *CHANG YEN-YÜAN* hat es bereits im 9. Jahrhundert ausgesprochen: “Schreiben und Malen haben verschiedene Namen, aber eine gemeinsame Form”.¹⁾

Ferner sind die Kenntnis chinesischer Charaktere und die Fähigkeit, sie gut zu schreiben, Grundvoraussetzungen für die Betätigung in der Malerei. “Wer das Malen lernt, muß zuvor das Schreiben lernen. Es hat noch Keinen gegeben, der, ohne Schriftzeichen schreiben zu können, ein Gemälde hätte “schreiben” können . . .”²⁾

Dabei sollte jedoch Malerei nicht mit “kalligraphischen” Maßstäben gemessen werden. Sie hat ihre eigenen Ausdrucksmittel, deren symbolhafte Sprache in zahlreichen Grundregeln niedergelegt ist.

Betrachten wir zwei chinesische Bilder (*HSU WEI* 1521–1593 und *LI SHAN* 1686 bis ca. 1762)³⁾ aus dem 16. sowie der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts, so wird die enge Verwandtschaft beider Künste und ihr Ineinandergreifen recht deutlich. Besonders im Bild von *HSU WEI*, das zu einer Serie mit dem

- 1) zitiert nach G. Debon, Grundbegriffe der chinesischen Schrifttheorie S. 47 (Anm.3).
- 2) (*CHANG SHIH*) zitiert nach G. Debon, Grundbegriffe der chinesischen Schrifttheorie (1978) S. 28.
- 3) *Shen C.Y. Fu*, Traces of the Brush, S. 193, Abb. 61 und S. 201, Abb. 76 unten.



Abb. 16—Hsu Wei (1521–1593), Ausschnitt aus “Zwölf Pflanzen und Zwölf Kalligraphien”



Abb. 17—Bambuszeichen und Bambusbüschel.

bezeichnenden Titel "12 Pflanzen und 12 Kalligraphien" gehört, halten sich der malerische Wert der Schrift und der graphische Wert der Malerei die Waage. (Abb. 16). Für das Auge des Chinesen und Japaners ist aber die Verwandtschaft beider Bildteile noch sehr viel enger. Um dies besser zu verstehen, widmen wir uns etwas eingehender dem dargestellten Bambus. Der Bambus, zusammen mit der Orchidee, Pflaume und Chrysantheme eines der vier "edlen" Motive der Tuschmalerei, ist Symbol für Widerstandskraft und Biegsamkeit, Unbeirrbarkeit und Geradlinigkeit, Kraft und Eleganz, Strenge und Zartheit, Symbol eines Menschenideals, Chiffre des *Zen* als Gegenstand der Meditation und Beispiel ostasiatischen Naturverständnisses. Als beliebtester Vorwurf chinesischer und japanischer Maler begegnet uns der Bambus immer wieder, nicht zuletzt im klassischen Zeichenlehrbuch der "Zehnbambushalle".

Das *Schriftzeichen für Bambus* ist ein stilisiertes Abbild zweier Bambusbüschel, die je nach Temperament des Schreibers und des Schrifttyps variieren. (Abb. 17). Doch was erhalten bleibt, ist der Rhythmus und der Formcharakter im Ganzen, der noch dazu dem Pinselstrich so adäquat ist. Verfolgen wir die Abschleifung der Form des Zeichens vom *kaisho*-Typ zum *sōsho*, so ergibt sich eine handschriftliche Metapher des Bambusbildes, wie wir sie etwa von Schriftzeichen des *Jiun Onkō* (1718–1804) oder des bedeutenden *Zen*-Priesters *Hakuin Ekaku* (1685–1768) (Abb. 18) kennen. Hier ist das Wesen des Bambus und seine natürliche Form eins geworden in der Gestalt des Schriftzeichens, ob wir es nun Abbild oder Symbol all dessen nennen, was in Ostasien unter diesem "Bambus" begriffen wird.

Wenden wir nun den Blick zurück vom Zeichen auf die Darstellung des "Bambus" im Bild von *HSU WEI*, (vgl. Abb. 16) so verstehen wir die engen Beziehungen zwischen Malerei und Schriftkunst, zwischen Abbild und Urbild sehr viel besser. Das Tuschebild begegnet der Schrift auf halbem Wege, doch das Schriftzeichen hat sich von der Natur gelöst und symbolhafte Gestalt angenommen. Chinesische Aussprüche, die Gedichte als "klingende Bilder" oder Landschaftsmalereien als "lautlose

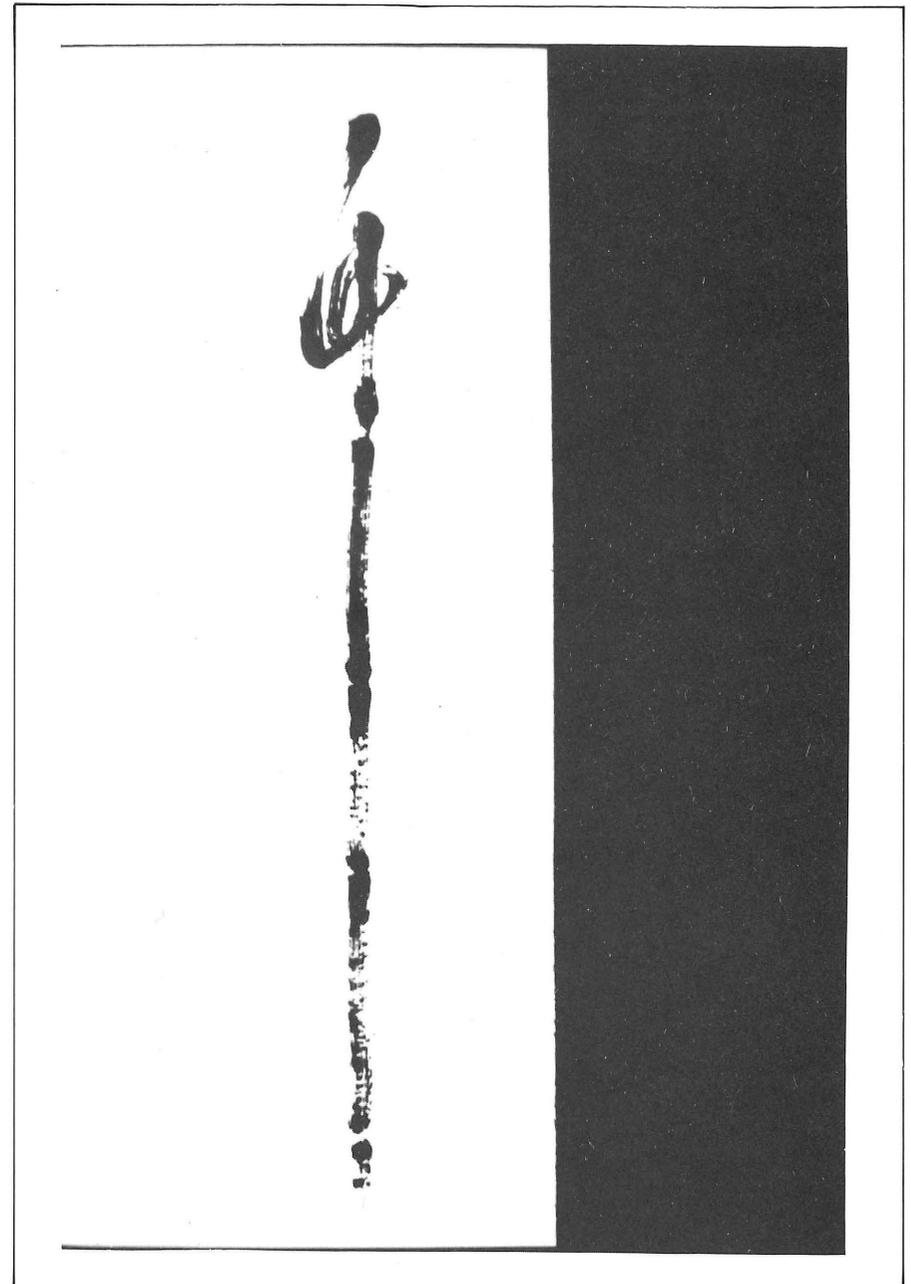


Abb. 18–Hakuin Ekaku (1685–1768), Bambuszeichen

Dichtung" bezeichnen, umschreiben in verwandter Weise die komplexen Zusammenhänge zwischen Malerei und Dichtkunst bzw. Schriftkunst.

Aus all dem lernen wir zugleich, daß die japanische Malkunst stets etwas von der Symbolhaftigkeit der Schriftzeichen, deren Beherrschung ja die Voraussetzung war für gutes Malen, bewahrt hat und es ist ferner nicht verwunderlich, wenn beiden Künsten bestimmte ästhetische Kriterien gemeinsam sind. So vergleicht man ein streng durchgeführtes Bild etwa der *Kanō*-Schule mit dem strengeren *Kaisho*-Typ der Schriftkunst — ein Bild in der *hatsuboku-Technik* ("verspritzte Tusche"), jedoch mit den malerisch kursiven Schrifttypen des *sōsho*-Typs. Ein Bild in der *hatsuboku-Technik* des *Kōben Hō Shinnō* (1669–1716) (Abb. 19) mit einer Kalligraphie des gleichen Meisters im *sōsho*-Typ (Abb. 20) mag dies veranschaulichen.¹⁾

Westliche Betrachter mögen geneigt sein, bei Bildern, die mit Kalligraphien geschmückt sind, die Schrift als beschreibende Zugabe anzusehen — doch sie ist durchaus ein völlig selbständiger Part in der Symbiose. Die Schreibkünstler fühlten sich auch

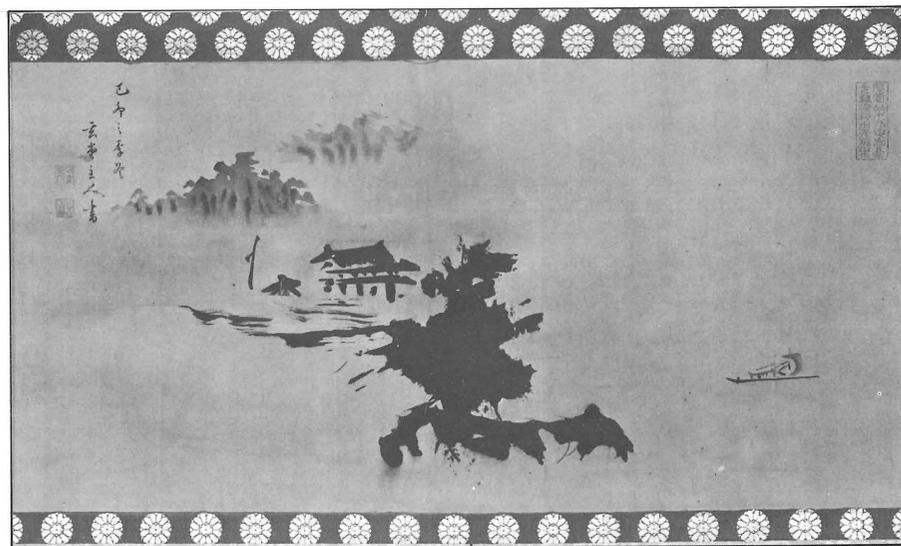


Abb. 19—Kōben Hō Shinnō (1669–1716), Chinesische Landschaft (datiert 1699).

durchaus souverän, Bilder älterer Meister mit eigener Kalligraphie zu versehen (wie es etwa *Itō Tōgai* (1670–1736) mit einem Werk des Malers *Keiōshi* aus dem 14. Jahrhundert tat).

Wohl hat die Malerei gegenüber der Schriftkunst den Vorzug der freien Wahl des Sujets, das in der Schriftkunst durch die Verwendung der Schriftzeichen vorgegeben ist. Dieser "Mangel" wird jedoch mehr als wett gemacht, ja übertroffen, durch die vorher am Beispiel des Bambus erläuterte höhere Ausdrucks- und Symbolkraft des Zeichens und seine klare Begriffsbestimmung. Sie eröffnet ihm neben der graphisch-malerischen eine dichterisch-literarische Dimension. Hier liegt der Schlüssel für die übergeordnete Stellung der Schriftkunst unter den Künsten in Ostasien.

Die Malerei mag dem gegenüber freier in der Form und flexibler sein, was bei der Betrachtung moderner Werke japanischer Malerei klar wird. Die Möglichkeit der freien Wahl des Sujets erlaubt beispielsweise eine leichtere Übernahme westlicher Thematik und Bildgestaltung, wie sie in der Schriftkunst in dieser Form nicht möglich wäre — sie ist von der Form her gebunden. Die Annäherung zur bildenden Kunst des Westens und ein intensiver Gedankenaustausch konnte nur in der Malerei stattfinden — und dieser Prozess entwickelte sich in beiden Richtungen.

Die Schriftkunst wiederum ist aufgrund ihrer festgefügtten Begriffs- und Gestaltwelt unabdingbar und eng mit der ostasiatischen Kultur, ihrer geschichtlichen Tradition und Denkweise verbunden. Das Aufwachsen in einer Welt überquellenden Formenreichtums der Zeichen, in denen Bild und Inhalt zum Symbol integriert sind, hat in der Malerei Ostasiens zugleich den Sinn und die Begabung für formale Abstraktion, innere Schau und damit auch für das stilisierende, dekorative Element gefördert.

Aufgrund der beschriebenen Strukturen hat sich die Schriftkunst zu einem, äußeren Einflüssen gegenüber widerstandsfähigen

1) Pinsel und Tusche 22, Seite 127 und 16, Seite 99.



Abb. 20–Kōben Hō Shinnō (1669–1716), Sutra-Vers, Hängerollenpaar.

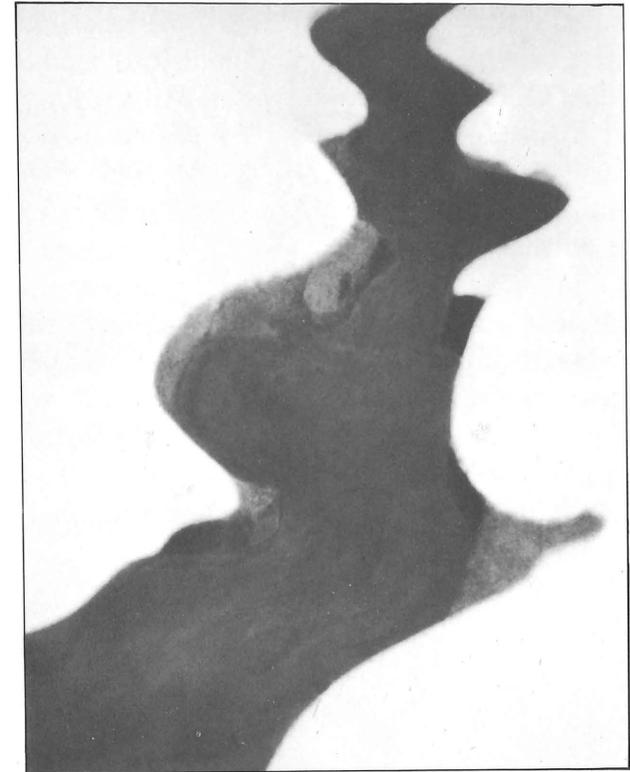


Abb. 21–Kai Higashiyama, “Tal” (1953)

gen Element der Stabilität und der kulturellen Kontinuität Ostasiens entwickelt; sie beeinflusst ihr Lebensgefühl und die Einstellung zur Umwelt. Das Band der symbolträchtigen Schriftzeichen schließt auch den modernen Schriftkünstler ein, so sehr er die traditionellen Formen zu sprengen sucht. Selbst in der Malerei, die in ihrer formalen Bewegungsfreiheit kaum eingengt ist, spürt man die formbildende Kraft der Schriftkunst.

Wenn ich ein Beispiel für viele bringen darf, so glaube ich, in den malerisch so großartig empfundenen Bildern des mit europäischer Kunst wohlvertrauten und sicher bedeutendsten zeitgenössischen japanischen Malers *Kai Higashiyama*, die dekorativen, symbolhaften Elemente eindrucksvoll zu erkennen,



Abb. 22–Takaaki Matsushita (1977) Bokuseki.

die wir japanischer Tradition und der beschriebenen Bedeutung der Schriftkunst zuordnen möchten. Dies scheint mir besonders deutlich zu werden in dem hier gezeigten Werk “DAS TAL” von 1953. Man wird an ein kräftig hingeschleudertes Schriftzeichen erinnert. (Abb. 21).

Besonders eindrucksvoll ist *Higashiyama's* Verständnis für die Natur, die er mit der Kraft innerer Schau in eine nahezu abstrakte Formensprache verdichtet.

Lassen Sie mich nach diesem Exkurs in die Malerei schließen mit zwei besonders schönen Schriftwerken japanischer Freunde. Das eine von *Takaaki Matsushita* (Abb. 22) steht in der Tradition zen-buddhistischer “*bokuseki*”. Das andere von *Tayama Hōnan* (Abb. 23) mit einem berühmten 31-Silben-Gedicht von *Norinaga Motoori* ist auf einem Papier geschrieben, das dem der Gedicht-

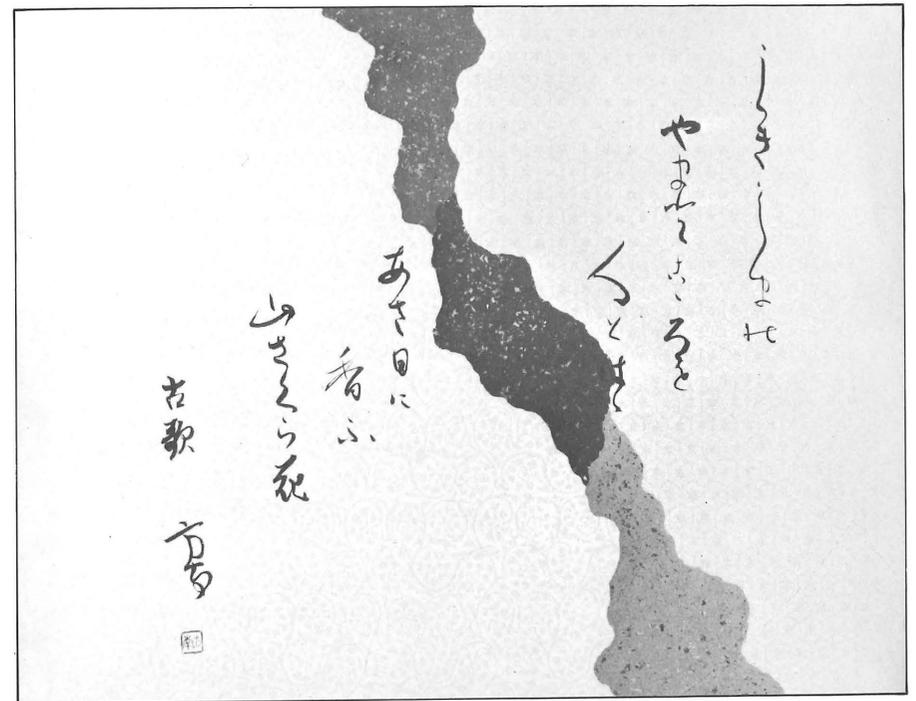


Abb. 23–Hōnan Tayama (1977), 31-Silben-Gedicht von Motoori Norinaga, geschrieben auf Papier in der Art des “Ishiyama-gire” der Heian-Zeit.

sammlung *Ishiyama-gire* der für die japanische Schriftkunst klassischen *Heian-Zeit* nachgebildet ist

Der Text lautet:

“Auf die Frage nach dem wahren Wesen des Japanischen würde ich antworten: Das Symbol japanischen Wesens ist die blühende Kirschblüte in der frühen Morgensonne.”

Literaturübersicht

BRASCH, KURT und SENZOKU TAKAYASU:

Die Kalligraphische Kunst Japans.

Japanisch-Deutsche Gesellschaft e.V. Tokyo 1963

CHIANG YEE:

Chinese Calligraphy. An introduction to its aesthetic and technique.

Harvard University Press, Cambridge, Mass.,

Second edition 1954. Reprint 1958.

DEBON, GÜNTHER:

Grundbegriffe der chinesischen Schrifttheorie und ihre

Verbindung zu Dichtung und Malerei

in: Studien zur Ostasiatischen Schriftkunst,

herausgegeben von Dietrich Seckel, Band III, Wiesbaden 1978

GOEPPER, ROGER:

Shu-P'u. Der Traktat zur Schriftkunst des Sün Kūo-T'ing

in: Studien zur Ostasiatischen Schriftkunst,

herausgegeben von Dietrich Seckel, Band II, Wiesbaden 1974

LEDDEROSE, LOTHAR:

Die Siegelschrift (Chūan-shū) in der Ch'ing-Zeit

in: Studien zur Ostasiatischen Schriftkunst,

herausgegeben von Dietrich Seckel, Band I, Wiesbaden 1970

NAKATA, YUJIRO:

The Art of Japanese Calligraphy

in: The Heibonsha Survey of Japanese Art, vol. 27.

Second Printing 1976

PINSEL UND TUSCHE, SAMMLUNG HEINZ GÖTZE, herausgegeben von

GISELA ARMBRUSTER und HELMUT BRINKER, Heidelberg 1975

(englische Ausgabe: Brush and Ink, ebenfalls Heidelberg 1975)

SECKEL, DIETRICH:

Einführung in die Kunst Ostasiens,

34 Interpretationen. Sammlung Piper

R. Piper & Co. Verlag, München, 1960

SHEN C.Y. FU:

Traces of the Brush. Studies in Chinese Calligraphy

Yale University Art Gallery 1977

SHO:

Pinselschrift und Malerei in Japan vom

7. bis zum 19. Jahrhundert

Ausstellungskatalog des Museums für Ostasiatische Kunst

in der Kunsthalle Köln. 25. Oktober bis 7. Dezember 1975,

zusammengestellt von Roger Goepper

Abbildungsverzeichnis

- Abb. 1–Chao Meng-Fu (1254–1322) Record of the Miao-yen Temple (Detail)
aus: Shen C. Y. Fu, Traces of the Brush,
Seite 140 Fig. 60 (Nr. 15 b)
- Abb. 2–Charakter T'ao
- Abb. 3–Alte Schrift, Abdruck von einem gravierten Kupfergefäß aus Nord-
china (Chung shan) ca. 400 v. Chr.
Ausstellungsführer Peking 1979, Seite 19
- Abb. 4–Sechs Schrifttypen
aus: Brasch—Senzoku, Die Kalligraphische Kunst Japans,
Abbildung Seite 11
- Abb. 5–Das große Sutra von der vollkommenen Weisheit,
Rolle 158, Nara-Zeit, um 750. Ehemals Yakushi-ji, Nara.
Slg. Heinz Götze, Pinsel und Tusche Nr. 1, Seite 1 ff., Abb. Seite 3
- Abb. 6–Schrifttypen aus Ch'ien tzu-wen, Text der tausend Zeichen
aus: Sho, Ausstellungskatalog Köln, Abb. Seite 26
- Abb. 7–Daigu Ryōkan (1757–1831) I-RO-HA
aus: Sho, Ausstellungskatalog Köln, Seite 206 Nr. 79, Abb. Seite 207
- Abb. 8–Genji Monogatari Emaki. XII. Jhdt.
(Tokugawa Reimei-kai Sammlung Nagoya)
- Abb. 9–Randen Tonomura (1913–)
aus: Gedichtfolge "Der Glanz des Morgens" (The Morning Glory),
Slg. Heinz Götze
- Abb. 10–Lotos-Sutra, Fragment Rolle 1, Kap. 2, Heian-Zeit (XII. Jhdt.),
Slg. Heinz Götze, Pinsel und Tusche Nr. 4, Seite 27 ff., Abb. Seite 31
- Abb. 11–Hon'ami Kōetsu (1558–1637), Tanka auf Glyziniendekor, Abschnitt
einer Handrolle.
Slg. Heinz Götze, Pinsel und Tusche Nr. 18, Seite 109 ff., Abb. Seite
111
- Abb. 12–Chang Chi-Chih (1186–1266), Hōjō, "Quartier des Abtes"
aus: Y. Nakato, The Art of Japanese Calligraphy, Seite 82, Abb. 79
(vgl. auch Sho, Ausstellungskatalog Köln, Seite 154)
- Abb. 13–Ikkyū (1394–1481), Zen-buddhistisches Lehrwort.
Slg. Heinz Götze, Pinsel und Tusche Nr. 7, Seite 49 ff., Abb. Seite 50,
51 und 53
- Abb. 14–Sokuhi Nyoichi (1616–1671)
Slg. Heinz Götze
- Abb. 15–Jiun Onkō (1718–1804).
Slg. Heinz Götze
- Abb. 16–Hsu Wei (1521–1593), Ausschnitt aus "Zwölf Pflanzen und Zwölf
Kalligraphien" (Honolulu Academy of Arts)
aus: Shen C. Y. Fu, Traces of the Brush, Seite 179 Nr. 61, Abb. auf
Seite 193
- Abb. 17–Bambuszeichen und Bambusbüschel.
aus: Dietrich Seckel, Einführung in die Kunst Ostasiens, Seite 246/7
Abb. a und b
- Abb. 18–Hakuin Ekaku (1685–.768), Bambuszeichen
(Slg. Hosokawa, Tokyo)
aus: Dietrich Seckel, Einführung in die Kunst Ostasiens, Seite 2-4
ff., Abb. Seite 245
- Abb. 19–Kōben Hō Shinnō (1669–1716), Chinesische Landschaft (datiert 1699).
Slg. Heinz Götze, Pinsel und Tusche Nr. 22, Seite 125 ff., Seite 127
- Abb. 20–Kōben Hō Shinnō (1669–1716), Sutra-Vers, Hängerollenpaar.
Slg. Heinz Götze, Pinsel und Tusche Nr. 16, Seite 97 ff., Abb. Seite 99
- Abb. 21–Kai Higashiyama, "Tal" (1953)
aus: Kai Higashiyama and the Three Great Wall Paintings of the
Showa Period, Seite 276
- Abb. 22–Takaaki Matsushita (1977) Bokuseki.
Slg. Heinz Götze
- Abb. 23–Hōnan Tayama (1977), 31-Silben-Gedicht von Motoori Norinaga,
geschrieben auf Papier in der Art des "Ishiyama-gire" der Heian-Zeit.
Slg. Heinz Götze