

## KALLIGRAPHIE - DIE LUST AN DER SPRACHE

### China

In Europa hat die Schrift nie eine so bedeutende Stellung über Jahrhunderte hinweg erlangt wie in Ostasien. Dort wird sie als eine Kunst geschätzt, die schwieriger zu meistern ist als die Malerei. Mehr noch: Die Kalligraphie ist die grundlegende Kunst auch für die Malerei. Der Grad der Bildung eines Menschen und sein Charakter wurden nach den Fähigkeiten beurteilt, die er in der Kunst des Schreibens besaß. Bei der Einstellung von Beamten wurden Schriftproben verlangt und auch bei der Herausbildung des typisch chinesischen Literatentums spielte die Kalligraphie eine große Rolle.

Die herausragende Bedeutung, die der Kalligraphie zukommt, hängt bis zu einem gewissen Grad mit Besonderheiten der chinesischen Sprache zusammen. Sie baut sich aus Wörtern auf, die nur aus einer einzigen Silbe gebildet werden, wie im Deutschen "Haus" oder "Dach". Wörter, die aus mehreren Silben gebildet werden, wie "Fenster" oder "arbeiten", kennt das Chinesische nicht. Außerdem gibt es keine besonderen grammatischen Formen, an denen man erkennen kann, ob es sich um ein Hauptwort oder um ein Tätigkeitswort handelt, ob es "Arbeit" oder "arbeiten" heißt. Die Funktionen der einzelnen Wörter ergeben sich erst aus ihrer Stellung im Satz. Daß die Wörter aus einer einzigen Silbe bestehen, führt zu besonderen Schwierigkeiten. Wir jedenfalls würden das als Schwierigkeiten ansehen, die Chinesen dagegen haben darin ungewöhnliche Fähigkeiten des Sprechens entfaltet.

Die Zahl der Silben, die in einer Sprache gebildet werden kann, ist natürlicherweise recht begrenzt. Das führt dazu, daß es eine große Zahl völlig gleichlautender Silben gibt, die aber alle etwas verschiedenes bedeuten. Wir kennen im Deutschen ebenfalls gleichlautende Wörter mit unterschiedlicher Bedeutung, wie "lehren" und "leeren" oder "Lid" und "Lied". Aber solche Gleichlaute sind bei uns selten, da unsere Wörter meistens aus mehreren Silben gebildet werden. Die Unterscheidungsmöglichkeit ist daher beträchtlich größer. Im Chinesischen jedoch kann z. B. im Peking-Dialekt die Silbe "i" 69 Bedeutungen annehmen: "eins", "Kleidung", "Barbar", "Seife", "Stuhl", "Ameise" etc. Die gesprochene Sprache, die Umgangssprache, hat zwei Mittel ausgebildet, um einer möglichen Sprachverwirrung zu begegnen, die durch die Einsilbigkeit und das Gleichlauten entstehen könnte. Das eine Mittel ist, die gleichlautenden Silben in verschiedenen Tonlagen zu sprechen. Der Peking-Dialekt verwendet vier verschiedene Töne. Man kann sich vorstellen, welche Fähigkeit zum Hören hier verlangt ist, um überhaupt mitzubekommen, wovon die Rede ist. In reinen Begriffen ist das Gesagte jedenfalls nicht zu fassen. Erst mit der Sprachmelodie eröffnet sich der Sinn.

Aber auch dieses Mittel reicht noch nicht, um die Mißverständnisse in vertretbaren Grenzen zu halten. Die gesprochene Sprache verbindet dazu verschieden lautende Wörter, die innerhalb ihrer jeweiligen Bedeutungen eine gemeinsame Bedeutung aufweisen. Die Silbe "i" hat im Vierten Ton immer noch 38 Bedeutungen. Eine davon ist "Gedanke". Dann sucht man sich eine andere Silbe, zu deren Bedeutungen ebenfalls "Gedanke" gehört, z. B. die Silbe ssu. Im ersten Ton gesprochen hat sie die Bedeutungen "dies", "Diener", "privat" etc., aber eben auch die Bedeutung "Gedanke". Die Zusammenstellung "*i-ssu*" ergibt dann für das Sprechen die eindeutige Bestimmung "Gedanke".

Das unzweideutigste Mittel allerdings, der Verwirrung zu wehren, ist die Schrift. Auch das ist ein Grund für die Bedeutung, die die Kalligraphie gewonnen hat. Die chinesische Schrift ist keine Lautschrift wie wir sie in unseren europäischen Sprachen kennen. Sie bildet grundsätzlich für jede Wortbedeutung ein eigenes Schriftzeichen. Jedes Schriftzeichen steht also unmittelbar für den gemeinten Inhalt. Das weist auf eine weitere, kaum zu überschätzende Eigenart der chinesischen Schrift: Weil ihre Zeichen keine Lautschrift darstellen, sind sie unabhängig von der jeweiligen Aussprache. Jeder Dialekt kann ein Zeichen auf seine Weise aussprechen. Es ist leicht einzusehen, was dieser Umstand bei einem so großen Land wie China mit seinen vielen Dialekten für eine verbindende Funktion hat. Die Unabhängigkeit von einem historischen Aussprachewandel machte die Schrift zu einem hochgeschätzten Träger der Kulturtradition

Hat man nun einen solchen chinesischen "Text" vor sich und kennt die Zeichen, dann kann man ihn optisch lesen, man kann sehen, was geschrieben steht. Der Umstand aber, daß es keine Lautzeichen sind, hat jedoch die für uns seltsame Folge, daß man den Text nicht einfach laut vorlesen kann. Würde einem Chinesen ein Text vorgelesen, dessen Schriftzeichen er nicht mitlesen könnte, es wäre ihm der vielen Gleichlaute wegen unmöglich, ihn zu verstehen. Man müßte die Schriftzeichen beim Vorlesen in die Umgangssprache, in die gesprochene Sprache, "übersetzen", um ihn verständlich zu machen. Man müßte neben den selbstverständlichen Tonhöhen auch die Begriffsverdoppelungen gebrauchen.

Auf der anderen Seite verbindet sich damit ein großer Vorteil, er klang schon an: Menschen, die unterschiedlichen Dialekt sprechen, können sich ohne Schwierigkeiten schreiben. Und vor allem: man kann alte Schriften unmittelbar lesen. Wir dagegen hätten schon Schwierigkeiten, die Bibelübersetzung Luthers in ihrer ursprünglichen Fassung zu lesen, so sehr verändert sich die gesprochene Sprache. Ein Chinese, der eine ausreichende Zahl von Schriftzeichen beherrscht, kennt solche Schwierigkeiten nicht. Eine Literatur von nahezu 3000 Jahren ist ihm unmittelbar zugänglich. Er kann sie in seiner Aussprache lesen, ohne zu wissen, wie die Worte damals ausgesprochen wurden. Die Laute haben sich geändert, die Schriftzeichen im Wesentlichen nicht. Tradition bedeutet in der chinesischen Welt etwas anderes als in unserer. Die Ehrfurcht vor den Älteren (hsiao), vor den

Eltern, vor dem Kaiser, gehört zu den wichtigsten Tugenden. Diese Tugend entspricht dem Verhältnis der Erde zum Himmel und folgt aus der Einsicht in den Gang aller Dinge dieser Welt. Mit ihr ordnet sich der Mensch einer Gesetzmäßigkeit unter, die der Chinese im gesamten Kosmos wiederfindet.

Diese Tugend hat nun auch eine Konsequenz in der Sprache, sie wirkt sich auf den Stil aus. Die Chinesen machen beim Sprechen und Schreiben gern von altertümlichen Wendungen Gebrauch, so daß manche Forscher zu der Meinung kommen, die chinesische Literatur überhaupt bestehe aus übernommenen Redensarten. Selbst die originellsten Autoren bedienen sich in ihren Erzählungen und Beschreibungen eines gemeinsamen Bestandes an stereotypen Geschichten und konventionellen Ausdrücken. Dieser Bestand ist nicht sehr groß und es wird auch nichts unternommen, um ihn zu vergrößern. Neuerungen im Ausdruck, ungewöhnliche Wortverbindungen und originelle Metaphern sind für sie von weniger großem Interesse. Nur ja nichts Neues erfinden, das scheint ihre Devise zu sein. Unablässig kehren die gleichen Bilder wieder und man schmückt sich mit all der Weisheit und all dem Ansehen, das sich mit Sprichwörtern und althergebrachten Sentenzen verbindet. Nun könnte man denken, hier werde die Sprache zu einem leblosen Dasein verurteilt, es zeige sich darin nur Traditionsgläubigkeit und Unfähigkeit zum Denken. Doch das ist ein Irrtum. Man verkennt dabei, daß es um eine andere Weise des Umgangs miteinander geht. Die direkte Verständlichkeit ist hier nicht das erste Ziel. Der Vorwurf könnte sich von einem chinesischen Standpunkt sogar umkehren: das eindeutige Verständnis übt das Denken nur einseitig.

Es gab in China Gesellschaftsabende und an ihnen Spiele, die diesen Umgang mit althergebrachten Redewendungen zu einer äußerst geistreichen Unterhaltung werden ließen. Es kam nämlich darauf an, das Sprichwort oder die altbekannte Redewendung in einer neuartigen Situation zu gebrauchen, in der die Redewendung einen ganz anderen Klang bekommt und umgekehrt die neue Situation etwas von dem Umkreis erhält, aus dem man die Redewendung bisher kannte. Die neue Situation kann einen völlig überraschenden Aspekt dadurch erhalten. Es verlangt eine Fähigkeit, Dinge zusammenbringen zu können, die man normalerweise nie zusammenbringen würde. Aber in dieser Art der Verständigung wird das Denken geschärft und es entwickelt sich darin die Gabe der Intuition. Es wird eine Beweglichkeit des Denkens gefördert, die ganz unmittelbar in der Kalligraphie sichtbar wird.

### **Die vier Kostbarkeiten eines Schreibtisches**

Jesuitischen Missionaren fiel im 18. J.h. auf, daß die chinesischen Gelehrten ihre Schreibutensilien nicht wie gewöhnliches Handwerkszeug betrachteten, sondern daß sie ihnen mit einer ungewöhnlichen Achtung gegenübertraten. "Die Gelehrten sehen über alle Massen darauf, daß ihr sämtliches

Schreibzeug, Marmor, Dinte, Pinsel nett und in guter Ordnung sei; so wie bei unseren Soldaten darauf gesehen wird, daß ihr Gewehr in gutem Stande sey. Sie legen daher ihrem Pinsel, Papier, Dinte und Marmor den Namen Sse pao bey, damit sie die vier größten Kostbarkeiten zu benennen pflegen." (J.P. du Halde: Ausführliche Beschreibung des chinesischen Reichs, dt. Übersetzung: Rostock 1747, 2.Abt. S. 292)

Ein anderer Vergleich allerdings liegt näher, etwa in der Art und Weise, wie ein Musiker mit seinem Instrument umgeht, wenn er es stimmt. Das Vergleichbare wird deutlicher, wenn man sich ein Bild des Unterrichts aus der Tuschemalerei in Erinnerung ruft: Der Tuschemaler nimmt vor seinen Schülern Platz. Er prüft die Pinsel und legt sie bedächtig bereit. Dann reibt er sorgsam Tusche und rückt die lange, schmale Papierbahn, die vor ihm auf der Matte liegt, zurecht. Endlich, nach längerem Verweilen in tiefer Konzentration, in der er wie unberührbar erscheint, läßt er aus raschen, treffsicheren Strichen ein Bild entstehen, das den Schülern als Vorlage dient. Der Meister verhält sich während dieses Vorgangs als sei er allein. Er gönnt den Schülern kaum einen Blick, noch weniger ein Wort. Er führt die vorbereitenden Dinge in aller Ruhe aus, verliert sich selbstvergessen in das Malen, so daß der ganze Vorgang auf den Betrachter selber wie ein Bild wirkt, vor dem er sich befindet. Der Lehrer läßt die vorbereitenden - und wir würden doch sagen: untergeordneten Arbeiten - nicht durch einen erfahrenen Schüler erledigen. Der Meister weiß, daß das, was hier geschieht, nicht nebensächlich ist. Er hält an seinem Vorgehen fest, weil er aus Erfahrung weiß, daß diese Vorbereitungen helfen, sich auf das künstlerische Tun einzustellen. Das Zubereiten der Malmittel, das Herrichten des Tisches - all das gehört untrennbar zum Vorgang des Malens. Es ist ein Akt der Reinigung des Geistes, der für die Konzentration auf das Malen notwendig ist.

Zu den "Vier Kostbarkeiten eines Schreibtisches" gehört zunächst der Reibstein. Ein Schriftsteller der Ming-Zeit bemerkt: "Das Verhältnis des Literaten zu seinem Tuschreibstein entspricht etwa dem einer schönen Frau zu ihrem Spiegel: während des ganzen Lebens sind sie die vertrautesten Gegenstände." Ganze Geschichten ranken sich um die Herkunft der Steine. Man erzählt von wandernden Mönchen, die in den Bergen die Bitten von Felsen hörten, sie zu malen und Stücke von ihnen als Reibstein zu benutzen. Oft ist davon die Rede, daß auch während des Malens der Reibstein und der zu malende Felsen miteinander sprechen.

Am häufigsten gebraucht man für die Herstellung von Reibsteinen Schiefer; Porzellan, Metall oder Ziegel sind seltener. In jedem Fall muß das Material hart sein. Am Ende der Reibfläche befindet sich eine Vertiefung für das beim Tuschereiben benötigte Wasser. Die Qualität des Reibsteins ist abhängig von der Struktur und Schichtung des Gesteins, aus dem das Werkstück gebrochen wurde. In China sind bekannt der she-Stein aus der Provinz An-hui und der duan-Stein aus der Provinz Guangdong. Japanische Tuschereibsteine stammen oft vom Amahata-Stein aus dem Bezirk Yama-

nashi oder sind aus dem Akama-Stein Shigas geschnitten.

Als Kostbarkeiten des Handwerks werden diese Steine nicht nur gebraucht, sie werden auch leidenschaftlich gesammelt, besonders von Kalligraphen. Der berühmte Kalligraph Mi Fu (1050-1107) war einer der eifrigsten Sammler solcher Reibsteine. Er hat eine Geschichte der Reibsteine geschrieben. Ein Maler des 19. Jahrhunderts, Jen Po-nien, hat Mi Fu gemalt, wie er sich vor einem Felsen verbeugt - und zugleich dem Betrachter das breite Hinterteil zeigt. Der als Spötter und Kritiker gefürchtete Mi Fu gab mit dieser oft dargestellten Pose seiner Verachtung für seine lieben Zeitgenossen Ausdruck. Er hielt Felsen für origineller, kraftvoller und standhafter als jeden Menschen. Der Anekdote nach bezeichnete er diesen Felsen als seinen älteren Bruder.

Die zweite "Kostbarkeit", neben dem Reibstein, ist die Tusche. Ihr schwarzer Farbstoff ist Ruß verbrannten harzhaltigen Pinienholzes oder Ruß verbrannten Lampenöls. Er wird mit Leim als Bindemittel versetzt, zu einer teigigen Masse verrührt und in Holzformen zu Tuschestücken geformt. Tusche aus Pinienholz hat einen blauen Schimmer, Tusche aus Lampenruß einen blauen. Der beste Leim wird aus dem Geweih des Hirsches hergestellt, normalerweise aber aus Rinds- oder Eselshäuten oder aus Fischabfällen. Haltbarkeit, Reibeigenschaft und Löslichkeit der Tusche hängen von der Qualität des Leimes ab.

Am gebräuchlichsten ist der schmale, rechteckige Tuscheriegel. Der Riegel wird senkrecht gehalten und in kreisender Bewegung mit ein wenig Wasser auf einem Reibstein abgerieben. Bei diesem Vorgang kann der Kalligraph den Ton seiner Tusche sehr genau bestimmen: von hellem Grau bis zu tiefstem Schwarz. In der Regel reibt man so lange, bis dicke schwarze Tusche entsteht. Dann hat man durch unterschiedliches Verdünnen die ganze Skala der möglichen Nuancen zur Verfügung. Wenn die Tusche auf dem Stein Blasen schlägt, ist sie dick genug. Nie darf man das Tuschestück auf dem Reibstein stehenlassen, die Tusche saugt sich fest und bröckelt dann beim Entfernen.

Vielfach kann man heute gebrauchsfertige flüssige Tusche kaufen, sie hat jedoch den Nachteil, daß man ihre Tönung nicht so gut einstellen kann. Die Ausdrucksmöglichkeiten der Tusche aber liegen vor allem in ihren verschiedenen Tonwerten begründet. Dadurch, daß die tiefschwarzen Töne nicht mit Deckweiß aufgehellt werden, sind die Grautöne nicht opak, sie wirken transparent und verschwebend. Außerdem bleibt die Art und Weise ihres Auftrags, der meist mit weichem Pinsel erfolgt, nachvollziehbar. Die hellen Töne entstehen durch eine optische Mischung der dünnen Tuschlösung mit dem durchscheinenden Papier- oder Seidengrund. Mit dem Grund ist die Tusche unlöslich verbunden, es gibt keine Möglichkeit der Korrektur.

Der "Grund" ist eine weitere Kostbarkeit, das Papier. Eine differenzierte Abtönung der Tusche

kann nur entstehen, wenn das Papier stark aufsaugt. Oft werden Papiere für Tuschemalerei angeboten, die mit einer Mischung aus Alaun und Leim versetzt sind. Das reduziert die Saugfähigkeit. Es hat lediglich den zweifelhaften Vorteil, daß die Tusche bei Anfängerübungen sich nicht zu unkontrolliert ausbreitet. Der entscheidende Nachteil aber ist, daß der Schüler kein Gefühl dafür bekommt, mit welcher sensibel reagierender Kostbarkeit er es zu tun hat. Ungeleimtes Papier ist für die Tuschemalerei besser geeignet. Die verwendeten japanischen Papiere sind Ma-Shi, Gasen-Shi, Tosato-Shi und Mino-Shi. Gasen-Papier nimmt den Pinselstrich gut an und bringt auch die Tönung der Tusche hervorragend zur Geltung, es kleckst aber schnell und reißt leicht, wenn es naß ist. Das Ma-Papier eignet sich ebenfalls von seiner Saugfähigkeit und seiner Tuschewiedergabe. Auf diesem Papier ist es sogar möglich, die Tusche zu übermalen, daher wird es häufig bevorzugt.

Papier wird hergestellt, indem man Pflanzenfasern auf das kleinste zerkleinert und verfilzt. In China verwendete man zunächst Bambus, Baumwoll-Lumpen, Hanf und zerschlissene Fischernetze dazu. Dann kamen als Ausgangsmaterial noch die Rinde des Maulbeerbaumes und der Polang-Palme hinzu. Das Ausgangsmaterial wird gesäubert, zerkleinert, mit Wasser zersetzt und zu einem feinen Papierbrei verrieben. Mit einem feinen Sieb aus Bambus wird dann eine hauchdünne Lage des wässrigen Papierbreis abgeschöpft. Schließlich verfilzt man die Papierfasern durch Schütteln des Siebes und entwässert sie. So bildet sich der naß-feuchte Papierbogen, der vom Sieb abgenommen und auf einer hölzernen Unterlage abgelegt werden kann. Ohne zu verkleben, können die Bögen zu Stapeln übereinandergelegt, gepreßt und weiter entwässert werden. Dann werden sie einzeln auf Bretter gestrichen und zum Trocknen aufgestellt. Nach einer Stunde können sie gebündelt und geschnitten werden. Das Papier ist jetzt gleichmäßig gefasert, fest und braucht nicht verleimt zu werden.

Nach Japan kamen die Kenntnisse von der Papierherstellung um 610 n. Chr., mit dem Buddhismus. Prinz Shotoku, der sich für die Annahme und Verbreitung des Buddhismus in Japan eingesetzt hatte, entwickelte aber schon bald eine neue Herstellungsmethode durch die Verwendung des Kozo-Baumes, dem "Papiermaulbeerbaum". Da die Rinde des Kozo-Baumes besonders feine, lange Fasern lieferte, waren die Ergebnisse in der Papierherstellung so gut, daß Prinz Shotoku verschiedene Provinzen dazu veranlaßte, diesen Baum systematisch anzupflanzen. Das Kozo-Papier hat den Vorteil, nicht zu schrumpfen und sich nicht zu dehnen. Um 810 wurde in Kyoto eine Papiermühle gegründet, die den Bedarf des kaiserlichen Hofes und der Verwaltung deckte: jährlich 20 000 Blatt im Format 60 x 36 cm. In der Kamakura-Zeit (1185-1333) war die Papierproduktion in ganz Japan verbreitet, zu einer Zeit, in der Europa durch die Vermittlung der Araber mit dem Papier gerade erst bekannt wurde. In der Edo-Zeit unterhielt fast jeder Feudalherr eine Papierwerkstatt für den Eigenbedarf. Die hohe Bedeutung, die das Papier zu dieser Zeit in Japan hatte, läßt sich auch daraus ablesen, daß neben Reis und Lackarbeiten Papier zur Tributzahlung an den Feudalherrn verwendet werden konnte. Nach den Meiji-Reformen seit 1867 wurde zwar auch

die maschinelle Papierproduktion in Japan eingeführt, bei der das Papier aus technischen Gründen Zusätze erhält, die es zum Schreiben und Malen mit Tusche weniger geeignet machen, dennoch haben viele Orte ihre alte Tradition handgeschöpften Papiers bewahrt.

Der Kalligraph hat zum Papier dasselbe Verhältnis wie zu dem, was er schreibt. Es ist nicht nur die selbstverständliche, aber sonst nicht weiter beachtete Unterlage. In diese Beziehung ist etwas anderes miteingeschlossen: die Pinselspitze, die vierte Kostbarkeit. Wenn ein Kalligraph, bzw. ein Tuschemaler es unternimmt, den Zustand zu beschreiben, in dem er ist, wenn er malt, kann man ihn sagen hören: "Ich bin Papier, Blume, Pinselspitze." Auch der Pinsel ist nicht einfach ein Mittel, das man durch andere Pinsel beliebig ersetzen kann. Er ist nicht austauschbar. Zwischen ihm und dem Kalligraphen gab es nicht selten eine "Begegnung", die ihn gerade diesen Pinsel verwenden läßt.

Der Pinsel für die Kalligraphie ist ein viel feinfühleres Instrument als der Pinsel in unserer Ölmalerei. Seine Spitze besteht aus langen, dünnen und elastischen Haaren, die auf sehr wirkungsvolle Weise zusammengefügt sind. In der Mitte, im Zentrum, bilden die längsten Haare einen Kern. Um diesen Kern liegt eine Schicht wesentlich kürzerer Haare; um sie herum befinden sich dann wieder mehrere Lagen langer Haare, so daß zwischen dem Kern und den äußeren Schichten ein kleiner Hohlraum entsteht, ein Reservoir für die flüssige Tusche. Der Pinsel nimmt dadurch wesentlich mehr Flüssigkeit auf als der in Europa zum Aquarellieren verwendete Pinsel und erlaubt ein längeres Schreiben oder Malen. Die Elastizität der Spitze ist erstaunlich. Hebt man den Pinsel nach dem Aufdrücken auf das Papier wieder an, so nimmt er von selbst wieder seine ursprüngliche Form an. Er ist ein Linieninstrument und nicht zum gleichmäßigen Füllen einer Fläche mit Tusche gedacht.

Der Pinsel ist aus den Erfordernissen der Kalligraphie heraus entstanden und in der Kalligraphie sind die in ihm angelegten Möglichkeiten auch zuerst ausgeschöpft worden. Die allgemein gebräuchliche Haltung des Pinsels ist die des "senkrecht stehenden Pinsels", mit der Hand weit oben am Schaft. Beim Ausführen der Pinselstriche sind Arm und Ellbogen angehoben und der Arm beschreibt weitläufige Bewegungen. Wichtig ist: der Pinsel läuft hier nicht parallel mit den Fingern, er wirkt nicht wie ihre Verlängerung und wird auch nicht durch ihren Druck hin und her bewegt. Er wird vielmehr durch Bewegungen der Hand oder des ganzen Arms geführt. Gelegentlich muß der Anfänger bei seinen Schreibübungen eine Münze auf das obere Ende des Pinselstieles legen, damit er lernt, den Pinsel ganz senkrecht zu halten. Die Führung des Pinsels aus dem Arm oder der Schulter heraus steht in einem unmittelbaren Zusammenhang mit dem Atmen, dieser Zusammenhang ist wesentlich.

Schließlich kommt es darauf an, daß der Pinsel richtig auf das Papier aufgesetzt wird. Auch in

solchen Details zeigt sich die Eigenart des fernöstlichen Denkens, das gern Umwege geht. In der korrekten Normalschrift wird die Pinselspitze von oben auf das Papier gedrückt, aber: in einer Richtung, die dem Ablauf des zu ziehenden Striches zunächst entgegengesetzt ist. Die Pinselspitze wird dadurch leicht umgebogen und zeigt leicht gespreizt in Richtung auf den künftigen Strich. Diesen Strich zieht man dann, indem man den Pinsel wieder leicht anhebt, ihn in der zweiten Hälfte des Striches langsam wieder aufdrückt und die Linie in ähnlicher Weise beendet, wie man sie begonnen hat. Dabei wechselt die umgebogene Spitze ihre Richtung, sie schleppt in der Mitte des Striches nach, so daß dort die schwärzeste Stelle ist, und dreht sich am Ende noch einmal. Diese kalligraphische Technik nennt man: "in der Mitte befindliche Spitze", denn die Pinselspitze befindet sich hier immer in der Mitte der Striche. Hierbei entsteht der für den chinesischen Schriftduktus charakteristische Rhythmus des Wechsels von Verdickungen und dünneren Stellen.

Drei Elemente konstituieren die Schönheit der Linie. Das erste wird mit dem Begriff *ku-fa* benannt, der "Knochentechnik". Damit bezeichnet man den Rhythmus des Einzelstrichs, bzw. der Zeichen, also den Rhythmus, der sich vorwiegend aus dem unterschiedlich starken Druck der Pinselspitze ergibt. Der Duktus muß vor allem Festigkeit besitzen und kraftvoll sein. Neben der Knochentechnik gehört die "Fleischtechnik" zum ästhetischen Kanon der Linie. Damit ist das Mischungsverhältnis von Wasser und Tusche gemeint, die Konsistenz des "Fleisches" in dieser Mischung. In einem chinesischen Text dazu heißt es: "Ist das Wasser zu reichlich, fällt das Fleisch auseinander, ist es zu wenig, ist das Fleisch zu trocken. Ist die Tusche zu tief, so wirkt das Fleisch verzerrt, ist sie zu leicht, wird das Fleisch zu mager."

Das dritte Moment in dem Kanon der Linie könnte man "Komposition" nennen, es betrifft das Verhältnis der Linien zueinander. Die Zeichen sollen auseinander hervorgehen, so daß eine durchgehende Struktur sichtbar wird, die sie beseelt. Dazu gehört, daß man von einem beendeten Pinselstrich über den leeren Zwischenraum gleichsam fliegend zum nächsten überleitet, ohne die Ausdruckskraft des Pinsels zum Stillstand kommen zu lassen. Doch die Ausdruckskraft wird nicht durch eine pure Steigerung erreicht, die Zurücknahme ist ebenso wichtig. In dem bereits zitierten Text heißt es: "Was ist das Verhaltensein (*lin*)? Mag der Ausdruck des Schriftstiles auch schön sein, so muß man dabei doch das Gefühl haben, man könne ihn noch mehr konzentrieren. Mag die Pinselspitze auch scharf sein, so muß in ihr doch noch die Möglichkeit reserviert bleiben, sie noch mehr zu versammeln." Bei aller Ausdruckskraft ist jede Übersteigerung des Ausdrucks zu vermeiden, man darf etwas nie bis zum letzten ausreizen. Der Grund ist einfach: man würde dadurch die Einbildungskraft des Betrachters lähmen und gerade sie soll doch in Bewegung gebracht werden. Mit den Linien soll eine Kraft sichtbar werden, die im Chinesischen *ch'i* heißt. Es ist die kosmische Lebenskraft, die beide, Bild und Betrachter, beseelt.

Der Tendenz zu einer einseitigen Übersteigerung wird bereits durch die Lage des Papiers beim

Schreiben unauffällig entgegengewirkt. Die Schreibfläche liegt waagrecht auf dem Boden oder auf einem niedrigen Tisch vor dem Künstler. Eine senkrechte Stellung der Schreibfläche würde das Flüssige der Tusche allzusehr in eine Richtung lenken, es würde ihren Gebrauch im Grunde unmöglich machen. Die waagrechte Fläche ist also auch eine Art Verhaltenheit, die es erlaubt, das Flüssige der Tusche sinnvoll ins Spiel zu bringen. Die Beziehung von Verhaltenheit und Impulsivität ist ein konstituierender Zug der Kalligraphie, er prägt den Gebrauch ihrer bildnerischen Mittel. Selbst ein exzentrischer Gebrauch von Pinsel und Tusche ist immer auf die Regelhaftigkeit bezogen. Er setzt die genaue Kenntnis der Pinseltechniken voraus und überspringt sie nicht.

Zum Schluß dieses Abschnitts ein Hinweis darauf, wie der Pinsel sozusagen zur Palette werden kann: durch die "Drei-Tuschen-Methode". Diese Methode dient einer weicheren Malweise, der "knochenlosen" Technik. Der Pinsel wird hierbei zunächst im Wasser angefeuchtet und an einem feuchten Tuch abgewischt. Dann nimmt man von der Reibfläche Tusche auf, taucht den Pinsel erneut ins Wasser und verteilt so die verdünnte Tusche im ganzen Pinsel. Dann wird die Spitze wieder in die dunkle Tusche getaucht und man hat nun im Oberteil helle Tusche, in der Spitze dunkle. Das kann man noch einmal wiederholen, bis man im Pinsel eine Füllung von drei Tonabstufungen hat. Hält man jetzt den Pinsel schräg und zieht einen Strich, so erhält man feine Tonabstufungen auf dem Papier. So kann man mit einer einzigen Pinselfüllung in verschiedenen Tonstufen arbeiten.

### **Die Schrifttypen**

In der chinesischen Schrift haben sich eine Reihe von verschiedenen Schrifttypen herausgebildet: die Siegelschrift, die Kanzleischrift, die Regelschrift, die Halbkursivschrift und die Kursivschrift, die auch "Grasschrift" heißt. Auch das gehört zu der Vielschichtigkeit der Weltbeziehungen. "Siegelschrift" (jap. *tensho*) ist die zusammenfassende Bezeichnung für alle Bronze- oder Steinschriften bis 255 v. Chr.. Dort sind die zugrundeliegenden Bildelemente oft noch zu erkennen. In der Kalligraphie ist sie in der Vergangenheit kaum angewandt worden, in der Moderne jedoch gewinnt sie mehr an Interesse. Ihr angestammter Ort ist bis heute das Schneiden der Siegel, die zum Signieren von Kalligraphien und Dokumenten dienen.

Der zweite Schrifttyp ist die Kanzleischrift (jap. *reisho*). Sie wurde zuerst auf Bambustäfelchen für amtliche Mitteilungen benutzt. Charakteristisch sind eine geschwungene Linienführung mit gegenüber der Siegelschrift verdickten Strichen. Die Regelschrift (jap. *kaisho*) schließlich ist zwischen dem 2. und 4. Jh. n. Chr. entstanden, in der Zeit, in der die Schrift anfang, zu einer eigenen Kunstgattung zu werden. Die Regelschrift ist bis heute die gebräuchlichste Schriftform für offizielle Anlässe und amtliche Schreiben. Nur über das Erlernen der Regelschrift läßt sich ein

Zugang zur Struktur der chinesischen Kalligraphie gewinnen.

Die Kursivschriften (jap. *gyōsho* und *sōsho*) sind keineswegs jünger als die Regelschrift, sie finden sich bereits zu den Zeiten der Kanzleischrift. Unsere Vorstellung einer steten Entwicklung vom Strengen zum Freien findet hier keinen Anhalt. Die Regelschrift und die Kursivschriften bestehen nebeneinander. Gegenüber der Regelschrift ist die Kursivschrift sehr schwer zu entziffern, besonders in der gesteigerten Form des "Wildkursiven" (ab dem 8. Jh.). Selbst gebildeten Chinesen wird es oft unmöglich, das Geschriebene zu entziffern. Alle Zeichen sind miteinander verschlungen, häufig ist der letzte Pinselstrich eines Zeichens gleichzeitig der erste Pinselstrich des nächsten. Das künstlerische Moment überwiegt eindeutig gegenüber dem Bedeutungshafte und Lesbaren. Das Zurücktreten des Bedeutungshafte war aber kein Grund, auch zurückhaltender in der Bewunderung einer solchen Kalligraphie zu werden.

Der berühmteste chinesische Kalligraph ist Wang Hsi-chih (307-365). Er galt als der Patriarch der Kalligraphie. Seinen Ruhm erwarb er mit Kalligraphien in der Regel- und Halbkursivschrift, die beinahe kanonische Geltung erlangten.

[Die Schriftrolle "Einführung zum Orchideen-Pavillon", S. 35. Die Fächerverkäuferin]

Der Mönch Huai Su (737-nach 798) war besonders wegen seiner wilden Kursivschrift bekannt. Er schrieb so schnell, daß fast alle Striche und Schriftzeichen von oben nach unten miteinander verbunden sind. Es ist daher nahezu unmöglich, seine Schrift zu entziffern. Aber auch bei diesem wildkursiven Schreiben wird die Reihenfolge der Striche genau befolgt, selbst wenn einzelne miteinander verschmelzen. Der Rhythmus einer kursiven Kalligraphie wäre nicht dieser vehemente Rhythmus, wenn nicht das Regelmäßige bei der Ausführung der Schriftzeichen noch spürbar wäre. Das Regelmäßige ist wie ein Boden, auf dem sich die Bewegung der Striche entfalten kann.

Zu den bekanntesten Kalligraphen gehörte auch ein Kaiser: Hui Tsung (1082-1135, er regierte von 1101-1125). Es ist eine sehr feine und elegante Schrift, ein gutes Beispiel für den "Knochenstil", für magere und strenge Pinselzüge. Gleichzeitig war er ein bedeutender Vogel- und Blumenmaler. Als Künstler war er übrigens sehr viel erfolgreicher: Als Kaiser mußte er erleben, wie der nördliche Teil seines Reiches im Jahr 1126 in die Hände von Nomaden fiel. Der Kaiserhof wurde daraufhin 1138 in den Süden Chinas verlegt. Diese Dynastie heißt deshalb Süd-Sung. In ihr wird sich ein ganz eigener Malerei-Stil entwickeln, anders als der im Norden herrschende.

Dies ist eine Kalligraphie des Dichters Mi Fu. Es ist ein Ausschnitt aus einem Brief. Er veröffentlichte nicht nur eine Geschichte der Tuschereibsteine, er schrieb auch eine Geschichte der Kalligraphie. Er war unter dem Kaiser Hui Tsung in den Jahren 1102-1104 Dekan der Kaiserlichen Akademie für Kalligraphie und Malerei. Er hat etwas sehr intensiv gepflegt, was uns ganz un-

möglich scheint: er hat berühmte Kalligraphien kopiert. Wenn er in den Sammlungen seiner Freunde und Kollegen ein Stück fand, das ihn besonders interessierte, kopierte er es, um es dann zu Hause genau studieren zu können. Und oft genug verwechselten seine Zeitgenossen sogar seine Kopien mit den Originalen. Daß das überhaupt möglich ist, das hängt sicher auch zusammen mit der jeder Kalligraphie zugrundeliegenden Regelmäßigkeit beim Schreiben der Zeichen. Sie weist den Weg in den Rhythmus eines solchen Gebildes.

### **Hsüan-tsung: hsiao**

Das Schriftzeichen, das Sie hier sehen, ist von Kaiser Hsüan-tsung geschrieben. Es ist, wie viele alte Schrift Dokumente, nur erhalten, weil es vom Originalmanuskript auf Stein übertragen worden ist. Die chinesischen Steinmetzen hatten eine oft unter Beweis gestellte Fähigkeit, Kalligraphie in ihren feinsten Nuancen auf Stein zu übertragen. Von solch einer Steininschrift ist dann diese Abreibung aufs Papier gebracht und so reproduziert worden.

Bei der Beurteilung einer Kalligraphie hat es sich eingebürgert, von der Regelschrift auszugehen. Die Regelschrift ist die Form, die jeder zuerst lernt, jedenfalls gilt das bereits für die Zeit, in der Kaiser Hsüan-tsung gelebt hat, im 8. Jahrhundert. Das andere Bild zeigt, wie das Zeichen in einer Schreibvorlage für den Anfänger aussieht. Um es korrekt auszuführen, ist einerseits die Zahl und die Reihenfolge der Striche wichtig, dann aber auch die Ordnung und der Duktus der Striche. Zuerst schreibt man den oberen waagerechten Strich, dann den senkrechten, dann den langen Querstrich, und mit dem von rechts oben nach links unten geführten straffen Zug ist der obere Teil des Zeichens fertig. Der untere Teil besteht aus dem kurzen flachen Aufstrich, mit sofort anschließendem Abstrich, aus dessen Spitze der stark gekrümmte, unten mit einem Haken versehene Bogenstrich herauskommt. Zuletzt folgt dann noch der diesen Bogenstrich durchkreuzende kürzere Querbalken.

Jedes Zeichen baut sich aus verschiedenen Elementen auf, die zu einem fest zusammenhängenden Gebilde gefügt werden müssen. Ein einzelnes Zeichen kann bis zu 25 Striche aufweisen, ältere sogar noch mehr. Die Reihenfolge, in der sie auf das Papier gebracht werden, ist nicht beliebig, sie folgt bestimmten Regeln. Nur wenn man die genaue Abfolge der Striche einhält, ergibt sich der spezifische Rhythmus des Zeichens. Alle Einzelteile müssen fest und elastisch miteinander verspannt sein; die nach außen drängenden und die nach innen gerichteten Kräfte müssen sich die Waage halten. Jeder Einzelstrich muß, obwohl seine Lage und seine Richtung streng vorgeschrieben sind, selber eine lebendige Spannung haben und zugleich muß er sich dem Ganzen einfügen. Und etwas, was dem Anfänger auch nicht gleich gelingt: das Zeichen insgesamt muß auch noch mit den anderen Zeichen zusammengehen. Um dieses Zusammengehen der einzelnen Striche eines

Zeichens und der verschiedenen Zeichen selber zu erreichen, muß man auf etwas Besonderes achten, auf das, was zwischen den Strichen und zwischen den Zeichen ist.

Die hier entscheidende lebendige Spannung ergibt sich nur, wenn man darauf achtet, daß die leeren Flächen zwischen den Strichen nicht kraftlos bleiben, daß sie ebenso wichtig sind wie die Striche selber. Nur dann stellt sich das Verhältnis von Zeichen und Grund ein, das hier intendiert ist. Indem die leeren Stellen durch die Striche belebt werden und umgekehrt die Striche durch die leeren Flächen bewegt werden, fügen sich die Striche erst zu dem Rhythmus des Zeichens zusammen. In dieser Proportion wird spürbar, was in den Formen durchscheint und sie umgreift: die lebendige Leere.

Wie ist das nun bei dem von Hsüan-tsung geschriebenen Zeichen? Auch er befolgt im ganzen die vorgeschriebene Reihenfolge der Striche, denn täte er es nicht, so wäre sein Zeichen entstellt und vielleicht gar nicht mehr zu erkennen. Er schreibt also zuerst den kurzen oberen Querstrich, darauf den senkrechten Strich. Dann reduziert er allerdings den zweiten längeren Querstrich zu einem kurzen Pinselhieb, geht rasch in die Höhe und zieht den schrägen Abwärtsstrich sehr kräftig nach unten. Dann macht er aus den drei Strichen der unteren Hälfte eine einzige Kurve von energischer Krümmung und wechselnden Richtungen. Den Abschluß bildet, im Sinne der Regel und mit nicht abgesetztem Pinsel, ein nachdrücklicher, kurzer Querstrich. Er ist ein stützendes Gegengewicht für den schweren und breit entfalteten oberen Teil des Zeichens.

Im Prinzip also geht das Zeichen von der Regelschrift aus, doch ist es "vereinfacht", indem manche Striche zusammengezogen und in einem ununterbrochenen Duktus verschliffen sind. Das wirkt mit an dem Eindruck der Geschlossenheit des Zeichens. Zugleich werden aber intensivere Spannungsbezüge geschaffen durch den heftiger an- und abschwellenden Duktus und durch schärfere Gegensätze zwischen den Richtungen. Aus dem sorgsam gebauten Gleichgewicht in der Regelschrift wird ein dynamisches Gleichgewicht in dieser Kursivschrift. Trotz des fast stürmischen Kräftespiels steht das Zeichen als geschlossenes und in sich ruhendes Formgefüge da. Die lebensvolle Kraft und souveräne Freiheit bordet nicht über, sie ist gehalten von einer großen Klarheit.

Entscheidend für diesen Gesamteindruck ist der schräge Strich, er ist gleichsam das Rückgrat für das ganze Zeichen. Auch in der Regelform bildet er zwischen dem oberen und dem unteren Teil die Grenze und zugleich die Vermittlung. Aber hier hat er eine größere ordnende Funktion für das ganze Zeichen. Während auf der linken Seite von ihm die spitzen und winkligen Formen herrschen, überwiegen auf der rechten Seite die runden und gekrümmten. Das schafft im Zeichen selbst einen Übergang von einer strengeren zu einer mehr freieren und verschleifenden Technik. Dann fällt weiter auf, was aus den in der Regelschrift völlig parallelen Querstrichen geworden ist: es sind jetzt ganz verschiedene Striche, die nicht mehr in derselben Weise tektonisch aufeinander bezogen

sind. Das parallele Schema öffnet sich in eine frei spielende Ordnung von einem Mittel- oder Herzpunkt. Er liegt in der Mitte des großen schrägen Striches, da wo die dünne Linie aus ihm herausgezogen ist und wohin auch der vertikale Strich von oben hinabzeigt.

Es ist damit der Kreuzungspunkt von Horizontal- und Vertikalachse bezeichnet und in diesem virtuellen Achsenkreuz findet das bewegte Spiel der Formen eine unsichtbare aber sehr wirksame Stütze. Nirgends die leiseste Unsicherheit, nirgends eine leere Stelle, auch keine Gleichförmigkeit und Steifheit. Alle Gewichte und Massen sind ausgewogen.

Ein kalligraphisches Zeichen ist in einer Hinsicht durchaus ein Gebilde einer reinen Form - und als solches wurde es bisher auch nur beschrieben. Für die meisten von uns wird es das auch immer bleiben. Aber man darf dabei nicht übersehen, daß es für den Chinesen selbst ja ein Wort seiner Sprache zeigt. Es hat also immer auch eine Bedeutung. Das um so mehr, als das Schriftzeichen in erster Linie kein Lautzeichen ist, sondern die "bildhafte" Darstellung des ihm innewohnenden Sinnes.

Dieses Zeichen ist das Zeichen *hsiao*. Es verkörpert eine der wichtigsten Grundlagen, vielleicht sogar die wichtigste Tugend des Chinesentums: die Ehrfurcht des Kindes gegenüber den Eltern. Diese Tugend ist das Modell für alle anderen ethischen Beziehungen zu den Menschen: zu den Älteren, zum Herrn, zum Kaiser und zu den Ahnen, zur Tradition. Sie entspricht dem Verhältnis der Erde zum Himmel und folgt aus der Einsicht in den Gang aller Dinge dieser Welt. Mit dieser Tugend ordnet sich der Mensch einer Gesetzmäßigkeit unter, die der Chinese im gesamten Kosmos wiederfindet. Nur indem der Mensch diesen Weg befolgt, ist er wahrhaft Mensch. Alle anderen Tugenden haben hier ihren Ursprung.

Für uns wird es immer schwer verständlich bleiben, mit welcher Selbstverständlichkeit in dieser Welt Regelmäßigkeit und Spontaneität zusammenbestehen. Es scheint, als ob dieses Verhältnis zur Tradition geradezu die Bedingung für die Spontaneität und Unmittelbarkeit ist, die wir so sehr bewundern. Unsere Vorstellung von Tradition ist vermutlich selber zu starr, wir verstehen Tradition lediglich als etwas Hemmendes und Lähmendes, anstatt in ihr auch den Zug zu sehen, Ermöglichungsgrund für etwas anderes zu sein. Wir mißachten daher leicht die Tradition insgesamt und wollen sozusagen mit dem Spontanen anfangen. Das aber macht das Spontane selber atemlos. Es spielt sich auf eine bloße Vorstellung von Individualität ein, die selber zum Klischee wird: Alles, was wir als spontan, individuell ansehen, gleicht sich inzwischen auffallend. Die "neue wilde Malerei" war dafür ein beredtes Beispiel.

Aber auch den Chinesen ist dieses Problem bekannt, immer wieder raten erfahrene Meister, nicht zu rasch einen eigenen Stil und Popularität zu erstreben. Zu schnell erliegt man hier einer Klischee-

Vorstellung von Individualität. Es kommt nicht darauf an, seine eigenen Kräfte zu zeigen, sondern darauf, polare Kräfte sichtbar zu machen, die den Kalligraphen, die Schrift, den Betrachter und alle anderen Dinge gemeinsam durchdringen.

## Japan

Durch die Vermittlung chinesischer Kultur über Korea gelangte die chinesische Schrift nach Japan, das bis dahin keine eigene Schrift besaß. Besonders die buddhistische Missionierung gab dem Studium der chinesischen Schrift großen Auftrieb. Das Abschreiben der Sutren war eine grundlegende Übung. Man nannte die chinesischen Schriftzeichen "kanji", Zeichen des Han-Volkes. Kan ist die japanische Lesung des chinesischen Zeichens han. In Japan werden allerdings bei weitem nicht alle 40 000 chinesischen Zeichen verwendet, nur etwa 4000, in der Regel noch weniger. Von den fünf Schrifttypen sind auch nicht alle übernommen worden, wirklich angewandt werden nur Regelschrift, Halbkursiv- und Kursivschrift. Die Übernahme der chinesischen Schrift konnte auch nicht so problemlos vonstatten gehen, denn die japanische Sprache hat überhaupt keine Verwandtschaft mit der chinesischen. Die japanische Sprache baut sich aus mehrsilbigen Wörtern auf, Verben und Substantive sind erkennbar, es gibt Beugeformen, Mehrzahlbildungen und natürlich hat auch der Aufbau des japanischen Satzes eine ganz andere Struktur. Aus diesem Grund kann das Japanische auch nicht mit den chinesischen Schriftzeichen allein niedergeschrieben werden - es sei denn, man entschließt sich, die chinesischen Zeichen ihrem Laut nach - als Silbenzeichen - zu benutzen. Auf dieser Grundlage entwickelten sich in Japan Silbenschriften, die auf die Bedürfnisse der eigenen Sprache bezogen waren. Von diesen Silbenschriften haben sich vor allem zwei durchgesetzt, seit ihrer Entstehung im 8./9. Jh. sind sie ununterbrochen in Gebrauch, *hiragana* und *katakana*. Beide Silbensysteme bestehen aus etwa 50 Lautzeichen. Für das Erscheinungsbild der japanischen Sprache ist wichtig, daß die in ihr am meisten gebrauchte Silbenschrift, *hiragana*, aus dem kursiven chinesischen Schrifttyp heraus gebildet worden ist: durch Vereinfachung und Verkürzung. *Hiragana*-Zeichen werden in der Regel immer in Verbindung mit chinesischen Schriftzeichen gebraucht, die wie Inseln in einem bewegt kursiven Meer schwimmen und für die Konkretisierung der Bedeutung hilfreich sind. Insgesamt aber ergibt sich durch diese Silbenschrift ein durchgehend flüssigeres Schriftbild der japanischen Kalligraphie gegenüber einem Großteil der chinesischen. Wie stark in einem Schriftstück die beiden Zeichensysteme gemischt werden, ist dem Belieben des Schreibenden überlassen. Man kann auch nur in *hiragana* schreiben, im sogenannten "Frauenstil", der so heißt, weil es der Stil der Hofdamen war, der berühmtesten Dichterinnen, wie der Hofdame Murasaki Shikibu (um 1000), der Verfasserin des Romans vom Leben des Prinzen Genji.

Die zweite Silbenschrift, *katakana*, ist dagegen aus der chinesischen Regelschrift entwickelt

worden. Ein Teil eines chinesischen Schriftzeichens wird jetzt als Silbenzeichen verwendet. *Katakana* diene mehr als eine Art Hilfsschrift, z. B. zur Angabe der Aussprache eines chinesischen Schriftzeichens und als Umschrift ausländischer Orts- und Personennamen. Heute werden Telegramme oder Computerausdrucke ohne Verwendung von chinesischen Zeichen in *katakana* ausgedruckt.

Bis ins 9.Jh. hinein stand die japanische Kalligraphie ganz unter dem Einfluß der chinesischen, aber ab dem 10. Jh. finden die Japaner zu einem eigenen Stil. Die in starker Abhängigkeit von China stehende Kalligraphie wird *karayo*-Stil genannt im Unterschied zu dem sich jetzt ausbildenden japanischen *wayo*-Stil. Die Verbindungen zu China waren in dieser Zeit aus politischen Gründen unterbrochen und erst in der Kamakura-Zeit (1185-1333) nahmen sie wieder zu. Als die Mongolen die Sung-Dynastie bedrohten, kamen viele Flüchtlinge, unter ihnen viele Zen-Mönche, nach Japan und brachten wieder verstärkt Impulse aus China mit. Sie brachten völlig neue Schreibstile mit, wie den *bokuseki*-Stil, den "Tusche-Spuren-Stil", der aufs engste mit der Teezeremonie verknüpft war. Während der nachfolgenden Epochen begann man, Kalligraphien als selbständige Kunstwerke wie ein Bild zu montieren und sie in die Bildnische eines Teerraums zu hängen. In der Muromachi-Zeit (1392-1568) wurde es ein bevorzugter Brauch, Gedichte auf Tuschebilder zu schreiben. Dieser neue Bildtyp wurde *shi-ga-jiku* genannt, "Gedicht-Bild-Rolle". So berühmte Meister wie Shubun, Sesshu und der Zen-Meister Ikkyu Sojun haben diesen Stil geprägt. In der Momoyama-Zeit (1568-1615), der Zeit der prunkvollen Paläste mit reicher Goldmalerei, entwickelte sich eine Verknüpfung von Schrift und dekorativen Untergrundmalereien. Einer der großen Meister dieser Zeit war Hon'ami Koetsu (1558-1637). Koetsu orientierte sich an der Schrift des chinesischen Kalligraphen Zhang Jihi (1186-1263) und an Werken des japanischen *kana*-Stils der Heian-Zeit (794-1185). Aus diesen Studien ist ein Stil entstanden, der in Japan eine eigene Schule begründet hat. Schriftzeichen auf einem farbigen, bildhaften Untergrund erinnern nicht selten an seine Kalligraphie. Der Name einer von ihm oft verwendeten Form der Kalligraphie, *shikishi*, ist ursprünglich das Wort für Buntpapier gewesen. Seit der Mitte der Kamakura-Zeit werden damit Gedichte bezeichnet, die auf bemaltes quadratisches Papier geschrieben sind. Außer *shikishi* gibt es noch *tanzaku*, ein langes schmales Blatt Papier und *kaishi*, ein fast quadratisches Format, das jedoch größer als *shikishi* ist. Seit der Mitte der Meiji-Zeit ist das Nebeneinander unterschiedlicher Stilrichtungen charakteristisch. Rückgriffe auf archaische Schriftstile und Einflüsse abstrakter westlicher Malerei machen sich in gleicher Weise bemerkbar und verschaffen sich in programmatischen Ausstellungen Gehör - inmitten der unbeirrt weiterwirkenden kraftvollen chinesischen und alt-japanischen Tradition.

Bei allem Unterschied zur chinesischen Sprache hat auch die japanische Sprache Eigenheiten, die die einzigartige Gestalt der Kalligraphie in diesem Land zwar nicht erklären, aber doch etwas verständlicher machen. Auch das Japanische bewegt sich in einem Raum, der eindeutige Festle-

gungen vermeidet. Worte und Redewendungen regen zu Assoziationen an, sie lassen etwas aufleuchten, was unausgesprochen bleibt, aber doch im Blick ist. Die Kunst des Andeutens, der feinen Nuancen, des Zwischen-den-Worten-Sprechens und nicht zuletzt die Kunst des Schweigens wird in Japan praktiziert wie in kaum einem Land sonst. Es wäre falsch, das lediglich als Unklarheit abzutun. Das Japanische hat eine große Genauigkeit, nur spielt sie sich nicht vorrangig auf der begrifflichen Ebene ab.

Ein Faktor in diesem Sprechen ist der andersartige Umgang mit dem Subjekt in einem Satz. In unserem Sprachbereich gehören zu den Grundgegebenheiten eines Satzes Subjekt, Prädikat und Objekt: "Ich erziehe dich." Hier gibt es ein Zentrum einer Aktion und etwas, was dieser Aktion ausgesetzt ist. In allen indogermanischen Sprachen hat das "Ich", aber auch das "Du" eine merkwürdige Beharrlichkeit. Vom Ich zu reden oder auch vom Du gehört zu den in der Geschichte dieser Sprachen fast unverändert bleibenden Selbstverständlichkeiten. Im Japanischen verhält es sich ganz und gar anders. Es gibt zwar die Möglichkeit, "Ich" und "Du" zu sagen, aber die Personalpronomina dafür sind nicht konstant, sie sind "kurzlebig", verändern sich unverhältnismäßig rasch und vor allem: es gibt eine große Vielfalt der Möglichkeiten, "Ich" zu sagen. Für die eine Ich-Form im Deutschen gibt es im Japanischen über zehn verschiedene Worte. Das Ich wird nicht in seiner einen Identität ausdrücklich, es ist von ihm immer in einer bestimmten Beziehung die Rede, es entsteht sozusagen erst in dieser Beziehung zu etwas anderem. Der Japaner vertraut im Sprechen ganz auf die Situation, in der etwas gesagt wird. Ihm erscheint es daher selbstverständlich, nicht zu jedem Geschehen ein Subjekt anzugeben. Der Vorgang selber - wenn man so will - ist Subjekt des Satzes.

Wir hingegen müssen uns erst bestimmte Phänomene in Erinnerung rufen, um zu sehen, daß das Beharren auf einem Subjekt manchmal nicht nur unnötig ist, sondern sogar in die Irre führen kann. In einer Liebeserklärung heißt es zwar "Ich liebe dich", aber ist dieses Ich wirklich das Subjekt des Geschehens und die angeredete Person lediglich Objekt? Ist es nicht vielmehr ein einziger Vorgang, der beide umfaßt und in Mitleidenschaft zieht? Aktivität und Passivität sind auffallend ungeeignete Unterscheidungen, um diesen Vorgang zu verstehen. Aber das ist nicht nur in der Liebe so. Ein anderes Phänomen, in dem diese Unterscheidung irreführend ist, ist die Kunst. Von ihr her können wir eine Brücke zum Verständnis auch der Kalligraphie gewinnen. Selbst wenn die Persönlichkeit des Schreibenden in vollem Maße anschaulich wird, ein bloß subjektiver Ausdruck ist das Schreiben nicht. Die Kalligraphie läßt zugleich etwas sichtbar werden, das dem bloß Subjektiven klare Grenzen setzt. Wenn der Kalligraph schreibt, soll nicht nur er sichtbar werden, sondern diejenige Kraft, die seine Persönlichkeit trägt und die der belebende Hauch aller Dinge und Wesen ist. So zielen alle seine Übungen darauf, in eine Verfassung zu kommen, in der "es schreibt".

Der Buddhismus hat die Kultur in Japan in entscheidender Weise gefördert. Ihm ist in Japan aber auch eine Haltung entgegengekommen, wie sie in den Bemerkungen zur Sprache angedeutet wurde und die ihrerseits den Buddhismus zu einer besonderen Entfaltung brachte. Die Eigenart des Japanischen, daß es nicht zu jedem Geschehen ein Subjekt angeben muß, daß es vom Ich nur in dessen verschiedenen Beziehungen auf anderes spricht, das kommt einer Einsicht des Mahayana-Buddhismus entgegen: daß alle Dinge nur in wechselseitiger Abhängigkeit das sind, was sie sind, daß sie in Wahrheit "ichlos" sind. Die Kalligraphie ist weniger als die Tuschemalerei dem Mißverständnis ausgesetzt, daß sie als Bild nur ein Abbild von etwas ist. Sie gilt vielleicht deshalb in China und in Japan als die höhere Kunst, weil in ihr der Grund gelegt wird für das bessere Verständnis auch von jener: indem sie zeigt, was Sprache ist. In ihr wird eine ungeheure Lust an der Sprache anschaulich, eine Lust, die durch die Verhaltenheit im Schweigen nicht beeinträchtigt wird, sondern Gestalt gewinnt.