

Kreativität und Schrift in China

VON LOTHAR LEDDEROSE

Prolegomena

„In principio creavit Deus coelum et terram – Am Anfang schuf Gott Himmel und Erde.“ *Creavit* lautet das erste Verb im ersten Satz des meistgelesenen und wirkungsmächtigsten Buches in der Geschichte des Abendlandes. Die Schöpfung von Himmel und Erde durch Gott ist uns Kreativität schlechthin.

Von China aus gesehen erscheinen drei Aspekte an diesem Kreativitätsbegriff als nicht selbstverständlich, vielleicht aber als typisch abendländisch: erstens wird der Akt der Schöpfung von einem einzelnen vollbracht; er hat einen Namen. In diesem Fall ist es Gott. Zweitens findet die Schöpfung zu einem bestimmten Zeitpunkt statt; hier ist es der Anfang. Und drittens handelt es sich – zumindest laut der seit Augustinus allgemein akzeptierten Interpretation des Satzes – um ein *creatio ex nihilo*, eine Schöpfung aus dem Nichts. Erst durch den Schöpfungsakt gewinnen Himmel und Erde Existenz; davor existierten sie in keiner Form. Dabei widerspricht die Idee einer *creatio ex nihilo* jeder menschlichen Erfahrung. Niemand ist je Zeuge einer solchen Art von Hervorbringung gewesen. Doch gerade seine Unfassbarkeit hat diesem kühnen Entwurf die immense Faszination verliehen, welche seit zwei Jahrtausenden das westliche Denken über Kreativität mitgeprägt hat, von Dichtern und Malern, von Naturwissenschaftlern und Politikern.

Anders in China. Bemerkenswerterweise findet sich in chinesischen klassischen Büchern keine Kosmogonie. Himmel und Erde waren von jeher da. Sie wurden nicht von einem Schöpfergott und auch nicht zu einem bestimmten Zeitpunkt erschaffen. Eine *creatio ex nihilo* ist dem chinesischen Denken fremd. Das klassische Wort für Schöpfung, *zaohua*, besteht aus zwei Komponenten, *zao*, *machen*, und *hua*, *verwandeln*. Kreativität ist hier als Verwandlung von etwas schon Bestehendem gedacht. Menschliche Kreativität wird in China oft in Analogie zur Kreativität der Natur beschrieben. Sie wird dann als ein Prozess verstanden, der sich über lange Zeiten hinziehen kann,

an dem viele Individuen teilhaben, und der auch Massenhaftigkeit der Produktion einschließt.

Dies alles sind natürlich plakative Feststellungen. Die Vorstellung von Kreativität als Prozess gibt es auch im Abendland, und auf der anderen Seite ist China der Gedanke des einmaligen und individuellen kreativen Aktes keineswegs fremd. Es handelt sich also nicht um Phänomene, die sich gegenseitig ausschließen, als vielmehr um eine verschiedene Ausformung und Gewichtung derselben.

Das möchte ich im Folgenden an Beispielen aus der chinesischen Schrift konkretisieren und augenfällig machen. Ich wähle die Schrift als die typischste Leistung der chinesischen Kultur, der wenig Vergleichbares aus anderen Weltkulturen an die Seite zu stellen ist. Die Schrift wurde seit dem späten 2. Jahrtausend v. Chr. entwickelt und ist mit ihren an die fünfzigtausend unterscheidbaren Zeichen wahrscheinlich das komplexeste System von Formen, welches die Menschheit in vormoderner Zeit hervorgebracht hat. Seit etwa zweitausend Jahren öffnet die Beherrschung der Schrift auch den Weg zu sozialem Rang und politischer Macht in China. So gut wie alle Mitglieder der gebildeten Schicht verwandten mehrere Jahre ihre Jugend in strenger Disziplin darauf, schreiben zu lernen, und praktizierten dann die Schrift ununterbrochen während ihres ganzen Lebens. Das heute noch von über einer Milliarde Menschen tagtäglich benutzte Schriftsystem ist der Kern der chinesischen Kultur und setzt einen Maßstab für alles, was je in China geschaffen wurde. Es kann deshalb auch als ein Paradigma für Kreativität in China gelten.

Schrift und religiöse Offenbarung

Religiöse Offenbarung vollzieht sich in China typischerweise im Medium der Schrift. Ein aufschlussreicher Fall sind die sogenannten Maoshan-Texte, die einem daoistischen Heiligen namens Yang Xi (330-? n. Chr.) geoffenbart wurden. Des Nachts besuchten ihn Feen und zeigten ihm Schriften, die der Seher in einer ekstatischen Kursivschrift abschrieb. Am nächsten Morgen kopierte er seine eigenen in Trance hingeworfenen Manuskripte säuberlich in Standardschrift, und in dieser Gestalt wurden die Texte dann den Gläubigen bekannt gemacht und tradiert. Seine medialen Fähigkeiten setzten Yang Xi in Stand, die von den Feen mitgebrachten Schriften zu lesen. Normale Sterbliche konnten überirdische Schrifttypen wie die „Strahlen der Wolken-siegel“ nicht verstehen. Doch waren die dem Yang Xi gezeigten Schriften ihrerseits schon Derivate von Texten, die von jeher in einer noch höheren, primordialen Sphäre existieren. Die Kreativität des Sehers bestand also darin, dass er etwas Bestehendes verwandeln konnte. Er transponierte Texte aus

einem Schrifttyp in einen anderen und machte sie damit den Menschen zugänglich.¹

An Yang Xis Manuskripten erweist sich ein bemerkenswerter Begriff von Originalität. Er weicht von dem im Abendland insbesondere seit dem 18. Jahrhundert forcierten Begriff des Originals ab, welcher die Einmaligkeit und Unversehrtheit des Werkes einschließt und in einem kategorialen Gegensatz zur Kopie steht.² Die den Gläubigen präsentierten Originalmanuskripte des Yang Xi hingegen waren bereits Kopien von dessen eigenen Tranceschriften, und diese wiederum waren Kopien von Kopien von primordialen Schriften. Die tradierten Werke des heiligen Sehers stellten also nicht den Anfangspunkt einer Überlieferung dar, sondern markierten vielmehr nur das Stadium, in dem eine nach vorne und hinten nicht begrenzte Traditionsline in die Materialität hineingleitet.

Schreiben in Trance ist in China weit verbreitet und wird auch heute noch praktiziert, wie Abbildung 1 zeigt. Das Medium hält einen, mit einem nach unten weisenden Sporn versehenen Holzstab, mit dem es in heftiger Agitation in den Sand Zeichen schreibt, die es vor seinem inneren Auge sieht.

Der in Abbildung 2 illustrierte Buchdeckel zeigt Papst Gregor den Großen an seinem Schreibpult. Er hört, was ihm die Taube des Heiligen Geistes auf seiner Schulter ins Ohr diktiert.³ Das Medium dieser Offenbarung ist das Wort. Gregor schreibt nicht einen bereits bestehenden Text ab, vielmehr schafft er mit seiner Niederschrift erst eine visuell erfassbare Gestalt für das gesprochene Wort Gottes. Das Evangelium des Johannes beginnt bekanntlich mit dem Satz: „In principio erat Verbum – im Anfang war das Wort,“ und fährt dann fort: „et Verbum erat apud Deum, et Deus erat Verbum – und das Wort war bei Gott, und Gott war das Wort.“ Noch eindeutiger lässt sich der Primat des Wortes in der abendländischen Tradition nicht formulieren.⁴ Ein entsprechender Satz in China, wenn es ihn denn gäbe, müsste eigentlich heißen: „Im Anfang war das Schriftzeichen.“

¹ Dazu Ledderose, Lothar, „Some Taoist Elements in the Calligraphy of the Six Dynasties.“ *T'oung Pao* 70 (1984), S. 246–78.

² In einem kritischen Aufsatz arbeitet Kristeller die Bedeutung von Tradition versus Originalität in der abendländischen Geistesgeschichte heraus. Cf. Kristeller, Paul Oskar, „Creativity and Tradition.“ *Journal of the History of Ideas* 44 (1983), S. 105–113. Nachdruck in idem, *Renaissance Thought and the Arts, Collected Essays*. Princeton: Princeton University Press, 1990, S. 247–258.

³ Illustration in *Belser Stilgeschichte*, Studienausgabe in 3 Bänden, Bd. 2, *Mittelalter*. Stuttgart: Belser Verlag, 1999, Abb. 227.

⁴ Jacques Derrida diskutiert die Logozenrik der abendländischen Kultur u.a. in *De la grammatologie*. Paris: Editions du Seuil, 1967, und in *L'Écriture et la différence*. Paris: Editions du Seuil, 1967. Für eine Kritik logozentrischer Kunstgeschichtsschreibung siehe Donald Preziosi, *Rethinking Art History. Meditations on a Coy Science*. New Haven and London: Yale University Press, 1989, S. 44–53. Ich danke Doris Croissant für den Literaturhinweis.

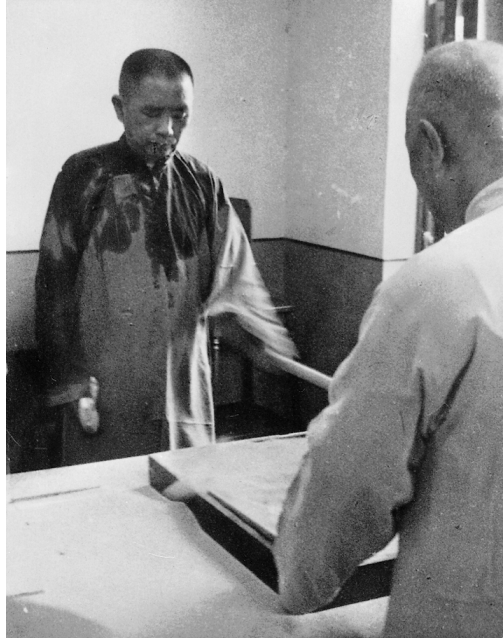


Abb. 1. Tranceschreiben im Sand. Taipei, Taiwan, 1972 [1]

Schrift und natürliche Offenbarung

In den traditionellen chinesischen, noch nicht auf archäologischen Untersuchungen beruhenden Spekulationen über die Entstehung von Schrift wird erklärt, dass die Schriftzeichen den Menschen in der Natur geoffenbart wurden. Vorformen existierten bereits von jeher, insbesondere im Reich der Fauna. So soll der Kulturheros Cang Jie vor Urzeiten die Schrift erfunden haben, während er im feuchten Sand die Spuren von Vogelfüßen betrachtete. Nach einer anderen Legende tauchte einst eine Riesenschildkröte aus dem Fluss Luo auf und offenbarte einem legendären Kaiser die in den Markierungen ihres Panzers verborgenen Botschaften. Daraus entwickelte man die Schrift als Medium der Kommunikation zwischen Menschen.⁵ Beiden Geschichten liegt ein biologisches Modell zugrunde. Die Natur schafft, indem sie von ihr bereits gemachte (*zao*) Formen weiter verwandelt (*hua*). Menschen schaffen, indem sie in diesen Prozess eingreifen und neue Verwandlungen in der Absicht induzieren, naturgegebene Phänomene für ihre

⁵ Eine ausführliche Zusammenstellung der einschlägigen Textstellen gibt Acker, William B., *Some T'ang and Pre-T'ang Texts on Chinese Painting*. 2 Bde. (Sinica Leidensia 8 und 12). Leiden: Brill, 1954–1974, Bd. 1, S. 83–98.

eigenen Zwecke zu nutzen.⁶ In einen bemerkenswerten Gegensatz dazu steht in der griechischen Philosophie die Metapher des Schöpfers als Handwerker.⁷



Abb. 2. *Inspiration Gregors des Grossen*. Ende des 10. Jh. Entstehung in Trier. Buchdeckel, Elfenbein, 20,5 × 12,5 cm. Detail [2]

⁶ Puett, Michael, „Nature and Artifice: Debates in Late Warring States China concerning the Creation of Culture.“ *Harvard Journal of Asiatic Studies* 57.2 (Dezember, 1997), S. 471–518, gibt eine differenzierte Analyse der unterschiedlichen Konzepte des Schaffens in den verschiedenen philosophischen Schulen.

⁷ Lloyd, Geoffrey, E.R., *Polarity and Analogy. Two types of Argumentation in Early Greek Thought*. Bristol: Bristol Classical Press, 1966 (Nachdruck 1992), insbesondere S. 273–292.

Nun wird von einem gebildeten Menschen in China nicht nur erwartet, dass er schreiben kann, sondern er sollte auch eine persönliche und charaktervolle Handschrift entwickeln. Sobald chinesische Schrift mit ästhetischer Ambition geschrieben wird, spricht man von Kalligraphie (*shufa*). Im Laufe der Jahrhunderte hat sich die Reflexion über deren Funktion und Geschichte und über ihre gestalterischen Prinzipien in einer mächtigen kunsttheoretischen Tradition niedergeschlagen. Auch die ästhetische Gestaltung in der Kalligraphie beschreiben und interpretieren chinesische Kritiker gerne mit Metaphern aus der kreativen Natur, die ständig in spontaner Wandlung begriffen ist.

So heißt es, um nur ein Zitat anzuführen, 687 n. Chr. im *Traktat zur Schriftkunst* (*Shupu*) des Sun Guoting: „Wenn man auf diese Weise die Schriftkunst studiert, achte man vor allem auf die Unterschiede zwischen hängender Nadel und tropfendem Tau, auf die Wunder von rollendem Donner und stürzenden Felsen, auf die Bewegung von Wildgänsen im Flug und Tieren auf der Flucht, auf die Gestalt von tanzenden Phönixen und erschreckten Schlangen, auf die Macht steiler Felswände und abfallender Gipfel, auf die Formen des Verweilens am Abgrund und des sich Anklammerns an vertrocknete Wurzeln, die manchmal schwer sind wie zusammengeballte Wolken, manchmal leicht wie Zikadenflügel. Wenn man den Pinsel bewegt, fließen Quellen hervor, wenn man ihn anhält, liegen Gebirge ruhig da. Sind die Linien zart und fein, dann gleichen sie dem Neumond, der sich vom Horizont erhebt, sind sie aber klar verteilt, so ähneln sie dem Heer der Sterne, die in der Milchstraße aufgereiht sind. Dann stimmt die Schrift überein mit dem wunderbaren Sein der Natur: ein Zustand, der sich nicht erzwingen lässt.“⁸

Kreativer Prozess

Jedes Schriftzeichen hat einen bestimmten, unverwechselbaren Aufbau, der es identifizierbar macht. Ein Kalligraph kann und soll die geprägte Gestalt zwar modifizieren, aber er kann sie nicht grundsätzlich verändern. Die Gegenüberstellung der Abbildungen 3 und 4 verdeutlicht das Problem. Abbildung 3 zeigt ein rechteckiges, gewölbtes Fragment einer blauweißen Porzellanvase, welches im Deckel einer modernen Lackdose gefasst und wiederverwendet ist. Das Schriftzeichen darauf lautet „Doppelglück (*shuangxi*).“ Es wird oft emblematisch in dekorativer Funktion verwandt, etwa auf Möbeln

⁸ Übersetzung in Anlehnung an Goepper, Roger, *Shu-p'u. Der Traktat zur Schriftkunst des Sun Kuo-t'ing*. (Studien zur Schriftkunst Ostasiens 2). Wiesbaden: Franz Steiner, 1974, S. 109f. Eine elegante englische Übersetzung findet sich in *Two Chinese Treatises on Calligraphy*. Introduced, translated, and annotated by Chang Ch'ung-ho and Hans H. Frankel. New Haven: Yale University, 1995, S. 3.

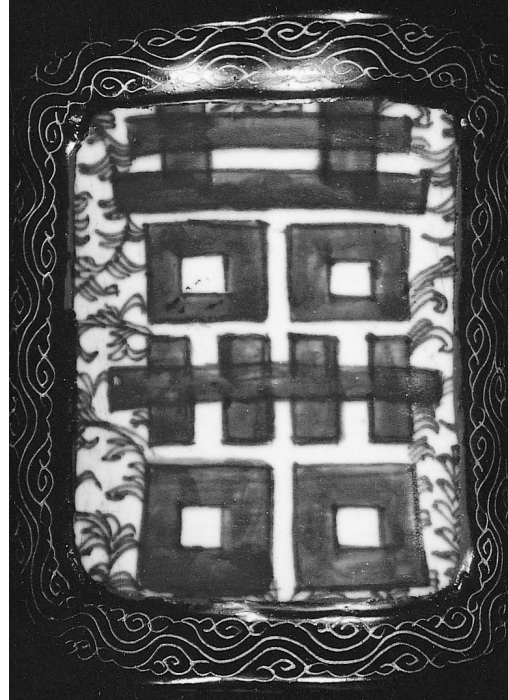


Abb. 3. Das Schriftzeichen *Doppelglück*. Zeitgenössisch. In den Deckel einer Lackdose eingearbeitetes Fragment einer Porzellanvase. Länge der Dose 10,2, Breite 8,6, Höhe 6,5 cm. Privatsammlung [3]

in chinesischen Restaurants oder auf Glückwunschkarten für Hochzeiten. Die drei horizontalen Striche sind normalerweise in der Mittelachse getrennt, hier jedoch hat der Schreiber sie balkenartig zusammengezogen. Selbst in dieser kalligraphisch anspruchslosen Version entbehrt das Schriftzeichen mit seiner Symmetrie und Balance nicht eines gewissen ästhetischen Reizes. Das relativ komplizierte Gebilde ist bereits das Resultat eines Evolutionsprozesses, an dem zahllose anonyme Schreiber aus vergangenen Epochen beteiligt waren.

Abbildung 4 zeigt eine mit Tusche auf Papier geschriebene Version des gleichen Zeichens. Sie stammt von Li Shutong, der den Namen Hongyi annahm, als er 1918 buddhistischer Mönch wurde, und der als einer der großen Kalligraphen des 20. Jahrhunderts gilt.⁹ Hongyi verleiht allen Strichen eine prägnante Gestalt, ständig variiert er deren Konturen und Breite. In einer differenziert ausbalancierten Komposition fügt er die Striche, von denen

⁹ Abbildung in Xia Zongyu (Hsgr.), *Hongyi dashi yimo* (Schriftwerke des Großmeisters Hongyi). Beijing: Huaxia chubanshe, 1987, Tafel 2.



Abb. 4. Das Schriftzeichen *Doppelglück*. Geschrieben von Grossmeister Hongyi (Li Shutong, 1880-1942). Tusche auf Papier [1]

keiner dem anderen gleicht, zu einem Zeichen zusammen. Seine kalligraphische Meisterschaft erweist sich u.a. in den interessanten Binnenformen, welche dabei zwischen den schwarzen Pinselzügen auf dem weißen Papier entstehen. Horizontalstriche schreibt Hongyi in leichter Schrägführung von links unten nach rechts oben. Damit verleiht er dem Zeichen etwas Schwabendes und macht zugleich das Zeitmoment beim Schreiben augenfällig. Der informierte Betrachter, der selbst die Kalligraphie praktiziert, kennt die genau festgelegte Reihenfolge der Striche. So kann er mit dem Auge die Entstehung des Zeichens Schritt für Schritt nachvollziehen.

In seiner Nachschrift am linken Rand des Blattes teilt der Meister mit, dass er das Zeichen für eine Mädchenschule schrieb. Er hat sein Werk demnach mit einer bestimmten Absicht und – auch wenn er es nicht datiert hat – zu einem bestimmten Zeitpunkt in seinem Leben geschaffen, das heißt also, in einem kreativen Akt. Bei dem Zeichen auf der Porzellanvase hingegen spielt der Zeitpunkt der Entstehung keine Rolle. Geometrische Formen wie diese gibt es seit Jahrhunderten, und wann innerhalb seiner Lebenszeit der anonyme Schreiber tätig war, ist ebenfalls irrelevant. Er hegt keine Ambitionen auf gestalterische Individualität. Ein Zeichen aus simplen balkenartigen

Strichen zusammenzusetzen kann jeder Lehrling in kurzer Zeit erlernen. In Hongyis differenzierter Gestaltung jedoch ist die künstlerische Erfahrung seines gesamten bisherigen Lebens verarbeitet.

Der Unterschied lässt sich durch einen Vergleich aus der europäischen Musikgeschichte verdeutlichen. Das Kinderlied „Hänschen klein“ fängt mit zwei Terzen an, g – e, und f – d. Beethoven beginnt seine Fünfte Sinfonie mit den gleichen Terzen in Moll, g – es, und f – d. Das Volkslied mit seinen 16 Takten und seinem durchsichtigen Aufbau a-a-b-a ist ein ästhetisch ausgewogenes, wenn auch harmloses formales Gebilde, ähnlich wie das Zeichen „Doppelglück“ auf der Porzellanvase. Beide Werke sind anonyme Produkte eines kreativen Prozesses, und beide sind in einem nicht präzisierten Zeitraum entstanden. Das lapidare Schriftzeichen des Hongyi hingegen ist das Resultat eines an einem bestimmten Tag vollbrachten persönlichen Schaffensaktes, wie es auch der heroisch-tragische Beginn der Fünften ist. Wie Beethoven allerdings den Beginn des Kinderliedes verwandelt hat, ließe sich auch mit dem chinesischen Begriff des *zaohua*, des Machens durch Verwandeln beschreiben.

Freilich wird es einem westlichen Betrachter scheinen, dass der gestalterische Abstand zwischen den ersten beiden Takten von „Hänschen klein“ und von Beethovens Fünfter gewaltiger ist als der Abstand zwischen dem Zeichen auf der Porzellanvase und dem mit Tusche geschriebenen Zeichen des Hongyi. Das liegt nicht nur daran, dass der Leser im Betrachten von chinesischer Kalligraphie vielleicht noch wenig Übung hat. Vielmehr ist es in der Tat so, dass die ästhetische Kluft zwischen den beiden Schriftzeichen eher überbrückbar ist. Der Grund dafür liegt in der besonderen Natur der Kalligraphie als Kunstform. Der gestalterischen Ambition auch des genialsten Kalligraphen sind enge Grenzen gesetzt, weil seine graphischen Kreationen als individuelle Schriftzeichen identifizierbar bleiben und gelesen werden müssen. Da er in einem selbstreferenziellen System von Formen arbeitet, kann er nicht, wie ein Maler es kann, beim Beschauer auf Erkennbarkeit durch den Vergleich mit naturgegebenen Gegenständen bauen. Der ästhetische Spielraum des Kalligraphen besteht lediglich in der Modifikation der vorgeschriebenen Form.

Letzteres gilt natürlich für jeden der schreibt – auch im Abendland. In China jedoch verdient die Einengung des kreativen Spielraumes in der Schrift ernster genommen zu werden, und sie hat weitreichendere Konsequenzen als in anderen Kulturen mit weniger gewaltigen Schriftsystemen. Die Gründe liegen in der oben genannten Rolle der Schrift bei der Formung der Elite und in ihrer maßstabsetzenden Bedeutung für die chinesische Kultur schlechthin.

Kreativer Akt

Die Paradigmata aus Religion und Biologie haben gezeigt, dass die Entstehung von Schrift in China nicht als punktueller Ereignis verstanden wird, sondern als Verwandlung von etwas schon Bestehendem. Die Ausbildung der ästhetischen Dimension der Schrift wird ebenfalls als Kumulation von Modulationen verstanden. Sogar bei der Entstehung von einzelnen Werken kann der Prozess im Vordergrund stehen, wie im Maoshan-Daoismus, dessen Manuskripte jeweils nur einen Punkt in einer existierenden Traditionslinie markieren. Trotz dieser Betonung der prozessualen Aspekte in Schrift und Kalligraphie gibt es durchaus den Begriff des einmaligen Schöpfungsaktes, wie bereits das Schriftzeichen des Hongyi gezeigt hat. Ja, es ist bemerkenswert, welch' besondere Aufmerksamkeit der Akt des Schreibens in der chinesischen Schrifttheorie gefunden hat.

Kalligraphen schrieben ihre Werke zwar oft im stillen Kämmerlein, aber es existiert auch eine prominente Tradition des Schreibens vor Publikum, der Kalligraphie als *performance*. Ein allseits bekanntes Beispiel ist die „verrückte Kursivschrift“ (*kuangcao*), die der Mönch Huaisu im 8. Jh. n. Chr. praktizierte. Zeitgenossen und spätere Kritiker schildern beredt, wie er mit ungehemmten Pinselschwüngen Zeichen ohne Zahl auf geweihte Wände warf, während jung und alt gebannt zuschaute.¹⁰ Auch Maler traten übrigens als *performance* Künstler auf und ließen ihr staunendes Publikum dem kreativen Akt beiwohnen. Die Praxis wurde und wird ebenfalls in Japan bis in die neueste Zeit hinein geübt.¹¹

In diesen Zusammenhang gehört auch eine Geschichte über das vielleicht berühmteste Werk der Schriftkunst in Ostasien, das sogenannte *Vorwort vom Orchideenpavillon* (*Lanting xu*). Der Altmeister Wang Xizhi (303–361) schrieb es am Abend eines herrlichen Frühlingstages des Jahres 353, den er mit vertrauten Verwandten und Freunden bei Dichten und Trinken verbracht hatte. Da er mit seinem Werk recht zufrieden war, wollte der Meister am nächsten Tag eine Replik davon anfertigen. Doch obwohl er es, so berichtet ein Kritiker, mehrere hundert Mal versuchte, gelang es ihm nicht, die Inspiration des Vortages wiederzugewinnen. Das *Vorwort* war eben die

¹⁰ Zur Kalligraphie des Huaisu und ihrer Rezeption cf. Schlombs, Adele, *Huaisu and the Beginnings of Wild Cursive Script in Chinese Calligraphy*. (Münchener Ostasiatische Studien 75). Stuttgart: Franz Steiner, 1998, S. 31–43.

¹¹ Cf. Hofmann, Alexander, *Sekiga. Die Performance-Malerei des Kawanabe Kyosai (1831–1889): Beiträge zum Studium eines vernachlässigten Genres in der Malerei Japans*. Unveröffentlichte Magisterarbeit, Kunsthistorisches Institut, Universität Heidelberg, 1996.

Schöpfung eines einmaligen *kairos*, eines kreativen Augenblicks, der sich nie wiederholen sollte.¹²

Abbildung 5 zeigt ein anderes berühmtes Werk der Schriftkunst, welches in einem bemerkenswerten Augenblick entstand. Es ist der „Brief zur Kontroverse über die Sitzordnung“ (*Zheng zuwei tie*), den der Justizminister und Reichszensor Yan Zhenqing im elften Monat des Jahres 764 nieder-

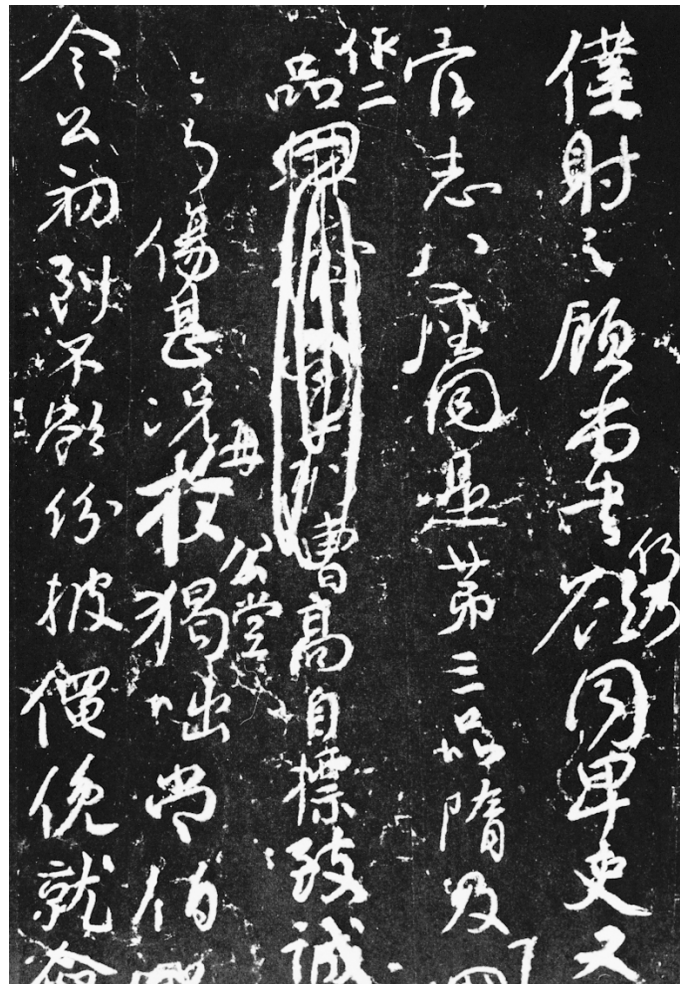


Abb. 5. Brief zur Kontroverse über die Sitzordnung. Geschrieben von Yan Zhenqing (709–785).
Abreibung eines Steinschnittes. Detail [1]

¹² He Yanzhi (8. Jh.), *Lanting ji* (Bericht über das Vorwort vom Orchideenpavillon). Nachdruck in Zhang Yanyuan, *Fashu yaolu* (Wichtige Beiträge zu den Methoden in der Kalligraphie), in Yang Jialuo (Hsgr.), *Yishu congbian* (Compendium von Texten zur Kunst). Taipei: Shijie shuju, 1962, Bd. 1, Abschnitt 1, S. 55a.

schrieb.¹³ Darin beschuldigt er einen gewissen Ministerialdirektor, der sein Gegenspieler bei Hofe war, den Mitgliedern von dessen Fraktion ihnen nicht zustehende Plätze in der höfischen Sitzordnung zugeschanzt zu haben. Yan Zhenqing prangert diese Manipulation des Protokolls als Zeichen für den verwerflichen Charakter seines Adressaten an. In dem darauf folgenden Machtkampf zog der Justizminister allerdings den Kürzeren, er wurde degradiert und für fünf Jahre auf einen kleinen Posten in den tiefen Süden des Reiches verbannt.



Abb. 6. *Brief zur Kontroverse über die Sitzordnung*. Geschrieben von Yan Zhenqing (709–785). Steinschnitt. Xian, Stelenwald. Detail [1]

¹³ Der Brief ist behandelt von McNair, Amy, *The Upright Brush. Yan Zhenqing's Calligraphy and Song Literati Politics*. Honolulu: University of Hawai'i Press, 1998, S. 63–82.

In dem hier illustrierten Detail des Briefes hat Yan Zhenqing seinen eigenen Text mehrfach nachträglich geändert und rechts neben die Vertikalzeilen weitere kleine Zeichen hinzugefügt. In einer Zeile hat er sogar fünf Schriftzeichen durchgestrichen. Sie lauteten ursprünglich: „sie aus der Beamtenreihe nach oben hinausdrücken“ (*paiji gao hu liecao*). Vielleicht ging ihm beim nochmaligen Durchlesen diese Formulierung doch zu weit.

Yan Zhenqing war nicht nur ein hoher Beamter und Militär, sondern er galt auch als einer der größten Kalligraphen seiner Epoche. In der emotionalen Kursivschrift seiner Briefe sahen zeitgenössische und spätere Kritiker die adäquate ästhetische Manifestation des Charakters dieses aufrechten, aber verkannten Patrioten.

Der originale Brief des Yan Zhenqing ist verloren gegangen, aber seine Schriftzüge sind schon früh in einem in China üblichen Verfahren in Stein gemeißelt der Nachwelt überliefert worden. Der Steinmetz hat auch alle Ausstreichungen und die nachträglich vorgenommenen Änderungen in Stein übertragen und für die Ewigkeit sozusagen eingefroren. Abbildung 6 zeigt das entsprechende Detail des originalen Steinschnitts. Auf Papier hergestellte Abreibungen davon wie diejenige auf Abbildung 5 dienten späteren Kalligraphen als Vorlage, an der sie ihren eigenen Stil schulen konnten. Gewissenhaft schrieben diese auch alle eigenhändigen Verbesserungen des Yan Zhenqing nach und kopierten dabei penibel dessen zügige Handbewegungen. Das psychologische und ästhetische Paradoxon nahmen sie in Kauf, da sie glaubten, gerade in den spontan hinzugefügten Änderungen des Meisters den Augenblick des kreativen Aktes fassen zu können.

Massenhafte Kreativität

Das Paradigma der Schrift lässt schließlich noch ein weitere Dimension erkennen, die der Begriff der Kreativität in China einschließt, nämlich die der Massenhaftigkeit.¹⁴ Nicht nur ist mit fünfzigtausend Schriftzeichen die Gesamtzahl der Elemente weit größer als in jedem anderen Schriftsystem der Welt. Auch die Zahl der geschaffenen Werke übertrifft in der Regel diejenige in vergleichbaren anderen Gebieten der Weltkunst. Wie ein Musiker, der sein Instrument täglich mehrere Stunden spielt, praktizieren nicht wenige Kalligraphen Tag für Tag und schreiben dabei jeweils oft Tausende von Schriftzeichen. Die Gesamtproduktion eines Künstlerlebens kann sich bei Kalligraphen – aber auch bei chinesischen Malern – auf Zehntausende von Werken belaufen.

Die Zahl der für einen bestimmten Zweck benutzten Schriftzeichen kann ebenfalls gewaltig sein. Von dem erwähnten *Vorwort vom Orchideenpavillon*

¹⁴ Dazu Ledderose, Lothar, *Ten Thousand Things: Module and Mass Production in Chinese Art*. Princeton: Princeton University Press, 2000, insbesondere S. 9–23.

des Wang Xizhih stellte ein Kopist des 6. Jh. im Laufe von dreißig Jahren 800 Kopien her. Die in der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts gedruckte kaiserliche Enzyklopädie enthielt 100 Millionen Schriftzeichen in vierzigtausend Bänden. Ihr Volumen übertraf weit das der berühmten europäischen Enzyklopädien aus der zweiten Hälfte des Jahrhunderts, der *Encyclopédie* von Diderot und d’Alambert sowie der ersten *Encyclopaedia Britannica*. Abbildung 7 zeigt die Abreibung der Vorderseite einer Steinplatte, in die der Text eines buddhistischen Sutras eingemeißelt wurde. Allein dieser Anfangsteil enthält etwa 2500 Schriftzeichen.¹⁵

Derartige Massenhaftigkeit der Produktion hat ebenfalls eine Parallele in der Kreativität der Natur, welche Organismen und deren Teile in unvorstellbaren Mengen erschafft. Eine einzige Linde kann jedes Jahr über hunderttausend Blätter hervorbringen. Natürlich gibt es vielerlei Unterschiede zwischen der Steinabreibung und dem Laubwerk (Abb. 7 und 8). Bei ersterer handelt es sich um einen Text, in dem jedes Zeichen seinen eindeutigen Platz in der Abfolge der Zeilen hat, was für Laub nicht gilt. Auch sind die formalen Unterschiede im Aufbau zwischen lexikalisch unterschiedlichen Schriftzeichen tiefgreifender als zwischen Blättern. Vergleichbar ist allerdings, dass sich lexikalisch identische Zeichen ausnahmslos in minutiösen Einzelheiten der Ausführung voneinander unterscheiden, wie es eben auch Blätter tun, die auf den ersten Blick identisch aussehen mögen. Die vor allem ins Auge fallende Gemeinsamkeit ist jedoch die enorme Quantität der Elemente. Die Linde mit ihren kaum zu zählenden Blättern ist nur einer von vielen Bäumen im Heidelberger Schlossgarten. Die Abreibung der Steinschrift mit ihren zweieinhalbtausend Schriftzeichen ist nur eine von etwa fünfzehn Tausend ähnlichen Steinplatten im Wolkenheimkloster bei Beijing. Im ganzen sind darauf circa 35 Millionen Schriftzeichen eingemeißelt. Die Mönche haben ein halbes Jahrtausend lang daran gearbeitet.

Originalität und Massenhaftigkeit sind in China nur zwei Seiten derselben Medaille. Ihr Name ist Kreativität.

Abbildungsnachweis

[1] Foto: Autor

[2] Kunsthistorisches Museum, Wien

[3] Foto: Klinger

Abb. 7. *Lotoshandsutra (Huashou jing)*. 1055–1093 n. Chr. Steinschnitt. Wolkenheimkloster (Yunju si), Fangshan, Beijing. Abreibung der Vorderseite des ersten Steins, 152 × 69,5 cm [3]

¹⁵ Ledderose, Lothar, „Ein Programm für den Weltuntergang: Die steinerne Bibliothek eines Klosters bei Peking.“ *Heidelberger Jahrbücher* 36 (1992), S. 15–33.



Abb. 8. Linde. Schlossgarten Heidelberg. Foto Klinger