

ZWISCHEN SCHREIBEN UND MALEN

Ansätze zu einer semiotischen Analyse der Kalligraphie

0. Das Thema

"Ich male einen Brief" oder "Ich schreibe ein Bild" sind Sätze, die, betrachtet man sie nicht schlicht als Verstöße gegen Selektionsbeschränkungen¹, allenfalls gebraucht werden können, um etwas Besonderes zum Ausdruck zu bringen. Sie können etwa darauf anspielen, daß Brief oder Bild auf ungewöhnliche Weise verfertigt wurden. Schreiben und Malen sind Tätigkeiten, die zwar durchaus verwandt, in unserem Verständnis aber ebenso unklar voneinander geschieden sind. Die Lexikalisierung dieser Tätigkeit in der deutschen Sprache (wie auch in anderen europäischen Sprachen) gibt dem Ausdruck. Im Japanischen werden beide Tätigkeiten mit einem Wort, *kaku*, bezeichnet. Ohne diesem Umstand allzu viel Gewicht beizumessen, kann er doch einer semiotischen Analyse fernöstlicher Kalligraphie als Ausgangspunkt dienen: eine solche wird kaum umhin können, sich das Verhältnis von Schreiben und Malen zum Thema zu machen.

1. Differenzen in der Zeichenkonstitution des Schreibens und Malens

Schreiben und Malen sind in einem sehr bestimmten Sinn semiotische Tätigkeiten, deren Resultate komplexe Zeichen sind. Die Verwandtschaft zwischen beiden ist ein Topos², der in der gattungsgeschichtlichen Abgeleitetheit des ersteren von letzterem begründet ist. Ebenso unübersehbar ist jedoch die geschichtliche funktionsspezifische Ausdifferenzierung von Eigenschaften, die die Produkte wie die Tätigkeiten voneinander unterscheiden. Ein Unterschied, der seit Lessing immer wieder diskutiert wurde, besteht darin, daß die eine Tätigkeit gestaltbildende (im Sinne der "Gestalttheorie"), die andere serielle, i.e. in zeitlicher Ausdehnung sich realisierende Zeichen erzeugt, wodurch der jeweilige Wahrnehmungsmodus determiniert wird. Auf diesen Unterschied kommen wir zurück; zunächst sollen (in aller gebotenen Kürze) nacheinander einige weitere Charakteristika geschriebener und gemalter Zeichen aufgezeigt werden.

1.1. Malen

Unter dem Begriff "Malen" werden Tätigkeiten zusammengefaßt, deren Produkte disparatester Art sind. Dennoch ist dieser Begriff für den gegenwärtigen Zweck einer Kontrastierung mit dem Schreiben noch nicht allgemein genug: in der

deutschen Sprache gibt es kein Wort, das Malen und Zeichnen zusammenfaßt, und gerade ein solches wäre hier vonnöten. Im folgenden wird "Malen" in diesem Sinne verwendet.

Gemalte Zeichen lassen sich unter verschiedenen Gesichtspunkten unterscheiden und kategorisieren. Im Zusammenhang mit dem Versuch der Lokalisierung der Kalligraphie im semiotischen Raum ist eine Unterscheidung von zentraler Bedeutung: die zwischen Zeichen, die unter funktionalem und solchen, die unter ästhetischen Gesichtspunkten erzeugt werden. Von funktionalen im Gegensatz zu ästhetischen Zeichen zu reden, wäre jedoch nicht nur irreführend, sondern auch gänzlich unangemessen, haben doch auch gemalte Zeichen, die unter funktionalem Gesichtspunkt produziert wurden, einen ästhetischen Wert. In der nachstehenden Graphik (Abb. 1), die in keiner Weise den Anspruch erhebt, eine auch nur annähernd vollständige Systematik zu sein, wird daher die kategoriale Unterscheidung zwischen funktional und ästhetisch auf zwei verschiedenen Ebenen vorgenommen, auf der Ebene der Produktion und auf der Ebene der Rezeption. Die in dem Baum selbst auftauchenden Kategorien beziehen sich dabei auf den Gesichtspunkt, i.e. die Zwecksetzung der Produktion, während die nebenstehenden Skalen andeuten sollen, daß die Zeichen unter rezeptivem Gesichtspunkt einen Wert auf ihnen erhalten. (Dabei werden Funktionalität und Ästhetizität als unabhängige Variablen angesehen, die in ihrer Wertigkeit koinzidieren, diametral zueinander oder unabhängig voneinander variieren können.)

Die in dieser Systematik vorkommenden Kategorien sind weder distinktiv noch gegenseitig exklusiv. Vielmehr geben sie Schwerpunkte an, nach denen sich Zeichen verschiedener Art gruppieren lassen. Es handelt sich bei ihnen um Qualitäten, die in verschiedenen Arten von Zeichen in stärkerem oder geringerem Maße realisiert sein können. Abstraktheit ist in einem Verständnis eine graduierbare Eigenschaft, deren Realisiertheitsgrad mit einer progressiven Desemantisierung des Zeichens einhergeht, dessen Form in zunehmendem Maße zum Inhalt wird.

"Desemantisierung" meint: Verlust eines außerhalb des Zeichens liegenden Bezeichneten. Hierin scheinen im wesentlichen die Schwierigkeiten begründet zu sein, auf die abstrakte Kunst in der Rezeption gestoßen ist: Offenkundig ist mit dem Eintritt in einen Zeichenprozeß die Neigung gegeben, visuelle Zeichen mit Objekten in Verbindung zu bringen und nach dem zu suchen, was sie repräsentieren. Der naive Betrachter begegnet Bildern in der Erwartung, daß sie eine Repräsentationsfunktion erfüllen und wendet sich von ihnen ab, wenn es ihm nicht gelingt, diese Erwartung zu bestätigen - wobei er deren Berechtigung u.U. nicht in Zweifel zieht. Indem er die Asemantizität als Möglichkeit nicht

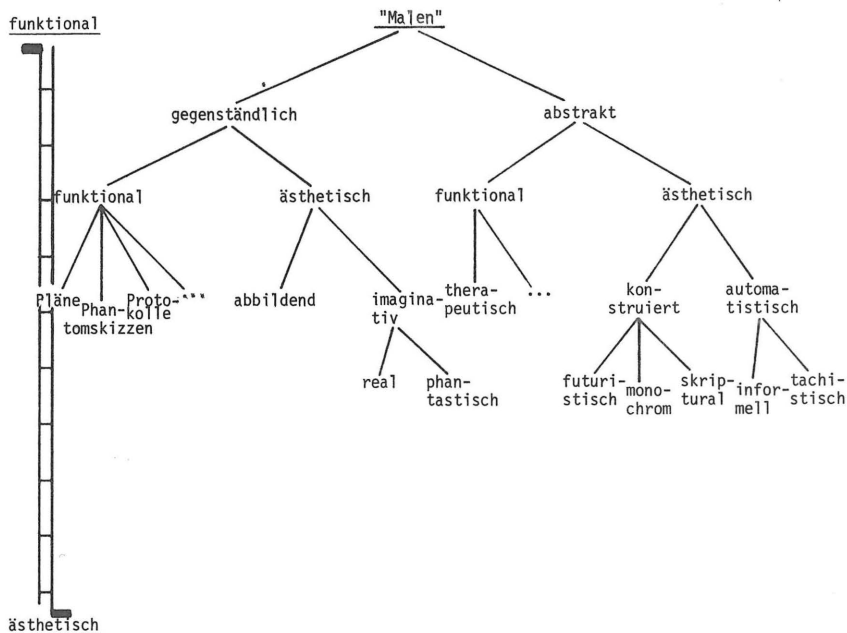


Abb. 1
Schwerpunktmäßige Klassifizierung gemalter Zeichen unter dem Gesichtspunkt ihrer Produktion.

in Betracht zieht, fehlt ihm eine Voraussetzung für die erfolgreiche Partizipation an einem Zeichenprozeß mit abstrakten Bildern, die er möglicherweise bei der Rezeption von Musik problemlos leistet.

Die Asemantizität ästhetischer Objekte impliziert, daß ihre Konstitution und Dechiffrierung sich nicht nach der Maßgabe eines konventionalisierten Kodes vollzieht, der ein System von Formen mit einem System von Inhalten in Beziehung setzt. Die Rezeption von Bildern kann sich nicht eines Systems notwendiger hierarchischer Strukturen bedienen: ein Korrelat zu den distinktiven Merkmalen und deren Funktion für die Wahrnehmung von Sprache fehlt. Dies bedeutet nichts anderes, als daß die Individualität des Zeichenproduzenten in der Konstitution gemalter ästhetischer Zeichen potentiell uneingeschränkt ist - im Gegensatz zur Konstitution von Zeichen, die konventionelle Modelle haben.

Wie aus der Methaphernproblematik bekannt ist, kann sich Semantizität auf hierarchisch geordneten Ebenen manifestieren, und Zeichen ohne konventionell zugeordneten Referenten in der Welt der Dinge können bekanntlich gleichwohl etwas zum Ausdruck bringen oder sich auf andere Weise auf etwas außerhalb ihrer beziehen, indem sie es exemplifizieren, eine Spur festhalten etc. Aus den verschiedenen gemalten Zeichen greifen wir nur eine für die hier behandelte Thematik besonders interessante Art von Zeichen heraus, um diesen Punkt kurz zu illustrieren.

Unter den als abstrakt, ästhetisch und konstruiert charakterisierten Zeichen in Abbildung 1 finden sich als eine Gruppe skripturale Bilder. Sie sind als abstrakt gekennzeichnet, weil sie nichts bezeichnen, als ästhetisch, weil sie nicht mit funktionaler, sondern mit ästhetischer Zwecksetzung produziert werden und als konstruiert, weil ihre Produktion nicht der kalkulierten Willkür folgt, sondern einem wie auch immer abstrakten "Entwurf". Dieser Entwurf beinhaltet jedoch nicht den Plan zur Repräsentation eines Gegenstandes. In skripturaler Kunst (Bsp. Abb. 4) wird nicht Schrift abgebildet. Vielmehr wird durch formale Ähnlichkeiten wie Linearität und/oder Artikulation an geschriebene Zeichen erinnert. Die Form dessen, woran erinnert wird, wird abgezogen, ihrer konventionellen Elemente entkleidet und auf desemantisierte Weise als solche verwendet. Der Betrachter macht auf spezifische Art die Erfahrung, daß ein Bild keine unmittelbare Repräsentationsfunktion erfüllen muß, indem er, auf scheinbar Vertrautes stoßend, sich diesen Gegenstand nicht auf vertraute Weise wahrnehmend aneignen kann: Er wird darauf hingewiesen, daß er den "Text" nicht *lesen* kann und ihn als Bild rezipieren muß. Die Linearität spielt dabei nicht als ein durch funktionale Notwendigkeit bedingtes Nacheinander von Elementen eine Rolle, deren eines jeweils in der Folge des anderen aufzunehmen ist, sondern als ein Formprinzip, das eine ganz bestimmte Art von Gestalt konstituiert: die Gestalt, in der sich uns ein geschriebener Text präsentiert. Die Form wird hier also, um es zu wiederholen, zum Inhalt, der nicht, wie es die trügerische Anspielung auf das Zeichensystem Schrift zunächst vermuten läßt, durch die Zerlegung der linearen Struktur und ihre Abbildung auf eine nicht lineare Struktur voneinander abhängiger bedeutungstragender Elemente zu gewinnen ist. Denn skripturale Kunst schöpft nicht aus einem standardisierten endlichen Formeninventar, dessen immer gleiche Elemente linear miteinander verknüpft werden, um immer neue Signifikante zu schaffen, wobei ihre tatsächliche räumliche Anordnung hierfür ohne Belang ist, solange die Reihenfolge eindeutig bestimmt ist. Das skripturale Kunstwerk kennt nicht die Möglichkeit der Veränderung der äußeren Form unter Beibehaltung des Inhalts. Es ist wie jedes Gemälde in einem bestimmten Sinn einmalig.

1.2. Schreiben

Schrift ist Wiederholung. Wiederholung in mehrfachem Sinn: Wiederholung der immer gleichen Formen und Wiederholung einer Form mittels einer anderen. Auch unter dem Begriff "Schrift" werden sehr verschiedene Arten von Zeichen subsumiert, diese Eigenschaft ist jedoch allen gemeinsam.

Geschriebene Zeichen lassen sich wie gemalte unter sehr verschiedenen Aspekten betrachten. In der folgenden Graphik (Abb. 2) werden sie im wesentlichen nach

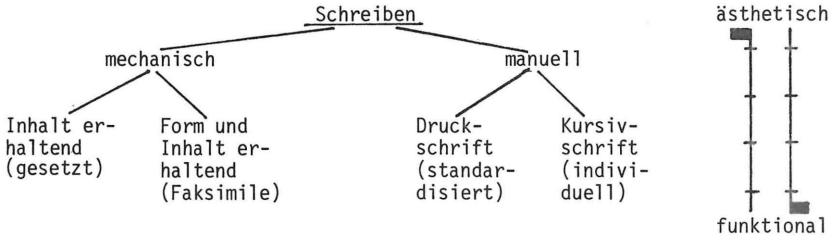


Abb. 2

nur einem Gesichtspunkt unterschieden; viele Bereiche bleiben dem Interesse dieser Abhandlung gemäß ausgespart, welches hauptsächlich darin besteht, einige kritische Eigenschaften gemalter und geschriebener Zeichen zu konfrontieren. Geschriebene Zeichen kann man wie gemalte Werte auf einer Funktionalitäts- und einer Ästhetizitätsskala zuordnen, wobei geschriebene Zeichen offenkundig auch dazu dienen können, Ästhetizität auf einer anderen als der visuellen Ebene zu konstituieren, was hier nicht berücksichtigt wird.³

Typischerweise ist Schrift ein Mittel der Reproduktion, der Fixierung und Konservierung tradierbarer Inhalte. Obgleich in verschiedenen Kulturkreisen Schriften grundsätzlich unterschiedlicher Funktionsweise und systematischer Konstitution entwickelt wurden⁴, war die mnemotechnische Leistung der visualisierten Sprache und damit die raum-zeitliche Ausdehnung des Kommunikationsraums in jedem Fall der ausschlaggebende Grund für Entwicklung und Verbreitung der Schrift. Auch heute noch ist darin ihre wichtigste unmittelbare Funktion zu sehen, obgleich Speicherung und Reproduktion des gesprochenen Wortes heute auch mit anderen als mit graphischen Mitteln möglich geworden ist. Die Erfindung der Buchdrucktechnik hat die Möglichkeiten der Wahrnehmung dieser Funktion entscheidend ausgedehnt; diese war jedoch auch vorher gegeben. Bücher wurden abgeschrieben und auf diese Weise vervielfältigt. Schon in der Antike gab es kommerzielle Schreibbüros, die die Reproduktion von Texten aus wirt-

schaftlichen Interessen betrieben. Die Texttreue war für die Beurteilung der Arbeit entscheidend, und diese erwies sich in der exakten Wiedergabe der Wörter. In ihrer äußeren Form konnten dabei Varianten hingenommen werden, solange die Information erhalten blieb.

Schrift im eigentlichen Sinne ist also primär Instrument, an das ganz bestimmte funktionale Ansprüche gestellt werden. Durch diese Ansprüche werden die systematischen Möglichkeiten des Aufbaus von Schrift bestimmt. Die Notwendigkeit der eindeutigen Erfüllung der Bezeichnungsfunktion bedingt die Konventionalität der Elemente des Schriftsystems. Dabei gilt auch für nicht-alphabetische Schriftsysteme, daß Repräsentation von Inhalten nicht ohne geregelte Bezugnahme auf die gesprochene Sprache geleistet werden kann, da eine "Begriffsschrift" immer nur auf der Grundlage kognitiver Strukturen entwickelt werden kann, zu deren Ausdruck bereits eine voll entfaltete Sprache zur Verfügung steht, um es ganz vorsichtig zu formulieren. Schriftlosigkeit (nicht pathologischer Schriftverlust) ist ein kulturelles oder soziales Phänomen, Sprachlosigkeit hingegen ein krankhaftes. Schrift ist also trotz ihrer historisch entstandenen relativen Systemautonomie ein abgeleitetes Zeichensystem, dessen Fungibilität davon abhängt, daß die mit ihm produzierten komplexen Zeichen auf eindeutige Weise auf Zeichen eines anderen Systems, die ihrerseits eine Repräsentationsfunktion erfüllen, abbildbar sind. In dieser Eigenschaft besteht die *Lesbarkeit* geschriebener Zeichen, und sie ist es, die den wesentlichen semiotischen Unterschied zu gemalten Zeichen ausmacht, die in diesem Sinn, auch wenn sie eine Repräsentationsfunktion erfüllen, nicht lesbar sind.

Diese Bedingung der Lesbarkeit impliziert einige weitere systematische Eigenschaften der Schrift. Die Stellung der einzelnen Schriftelemente im System bedingt ihre Distinktion. Jedes Element ist eine Konfiguration graphischer Merkmale. Zentrale Merkmale dulden keine Modifikation (solche zentralen Merkmale sind oft Relationen), während nicht distinktiv wirkende periphere graphische Merkmale zu ornamentalen Zwecken variiert werden können. Demgemäß kommt es bei der Reproduktion geschriebener Texte nicht auf absolute Isomorphie in der Relation von Vorbild und Kopie an: Solange die Eindeutigkeit des Signifikats gewährleistet ist, ist unwesentlich, in welcher konkreten Form sich geschriebene Zeichen ihrer Repräsentationsaufgabe entledigen.

Der individuelle Ausdruck in der formalen Ausgestaltung geschriebener Texte ist von entschieden sekundärer Bedeutung gegenüber der visuellen Fixierung von Inhalten, obwohl in dieser Hinsicht graduelle Unterschiede zwischen den verschiedenen Arten geschriebener Zeichen zu konstatieren sind: Die Relevanz

der Individualität auf der Ausdrucksseite geschriebener Zeichen nimmt, wenn man die Eintragungen in der unteren Zeile von Abbildung 2 betrachtet, von links nach rechts zu. Trotzdem gilt für alle Arten der Schrift, daß die Form im Dienst des Inhalts steht. Eine Degeneration der Schrift zur Asemantizität ist unmöglich, denn "geschriebene" Zeichen ohne Signifikat konstituieren eben nicht Schrift. Zwar ist es möglich, Schrift unter Mißachtung des Signifikats als indexikalisches Zeichen zu behandeln, das seinen Autor oder bestimmte seiner Eigenschaften verrät - ein Umstand, den Kriminologie und Graphologie sich zunutze machen. Diese Betrachtungsweise ist jedoch angesichts der Repräsentation als Hauptfunktion der Schrift peripher.

Die Frage der Autorenschaft geschriebener Zeichen tritt fast immer hinter der Frage der Autorenschaft des Inhalts zurück; mit der Erfindung des Drucks verliert sie ihren Sinn. Das heißt, geschriebene Zeichen sind hinsichtlich der Ausdrucksseite tendenziell anonym, und auch wenn die Identifizierung des Zeichenproduzenten an Hand formaler Idiosynkrasien (z.B. Handschrift aber auch Schreibmaschine) ohne weiteres möglich ist, können von da keinerlei Schlüsse auf den Ursprung des Inhalts gezogen werden. Umgekehrt kann natürlich ein und derselbe Inhalt mit ganz unterschiedlichen geschriebenen Zeichen repräsentiert werden. Das auf eine Briefmarke geschriebene "Vaterunser" bleibt das "Vaterunser", obgleich die Einmaligkeit des so materialisierten *Briefmarkenvaterunser* diesem Exemplar einen besonderen Wert verleihen mag und man es hier mit einem Grenzfall der typischen Reproduktionsfunktion der Schrift zu tun hat.

1.3. Die type-token-Unterscheidung und die Frage der Fälschbarkeit

Geschriebene und gemalte Zeichen erfüllen Repräsentationsfunktionen, die charakteristische semiotische Unterschiede aufweisen. Ihr wesentlicher Kern wurde auf den Begriff der Lesbarkeit gebracht, welcher erstere auszeichnet und letzteren ermangelt. Lesbarkeit steht dabei für die konventionell gesichtete Erfassbarkeit eines kognitiven Signifikates unter Inanspruchnahme zweier aufeinander bezogener Signifikantensysteme. Diese Qualität ist es, deren Erhaltung notwendiges *und* hinreichendes Kriterium für die Reproduktion eines geschriebenen Textes ist. Bei ästhetischen Objekten, die als partiell autoreflexive Zeichen produziert werden, ist dies nicht der Fall, weswegen zwischen verschiedenen schriftlichen Fixierungen des "Vaterunser" eine andersartige Beziehung besteht als zwischen zwei Bildern, die gleiche oder gleichartige Gegenstände repräsentieren.⁵

Es ist augenfällig, daß sich die Peircesche Unterscheidung zwischen *Type* und *Token*, die die vorausgegangenen Überlegungen unausgesprochen begleitet hat,

zur Erklärung dieses prinzipiellen Unterschieds anbietet. Für die allgemeine Zeichentheorie und speziell für die Semantik der Identität ist die *Type-Token*-Relation von größter Bedeutung. Ihre Berücksichtigung ermöglicht die Unterscheidung zweier verschiedener Arten der Identität, die als absolute und als instantiierende Identität bezeichnet werden könnten. Absolut identisch ist jedes Objekt nur mit sich selbst. Die instantiierende Identität hingegen beruht auf einer Art von Ähnlichkeit, die bestimmte physische Objekte mit einem abstrakten Modell verbindet. Alle auf dieser Seite gedruckten *fs* (*Token*) sind Instantiierungen des Buchstaben "f" (*Type*); sie sind verschiedene Vorkommen desselben *Types*. *Token* sind m.a.W. raum-zeitlich fixierte Entitäten, die auf Grund ihrer Ähnlichkeit zu anderen raum-zeitlich fixierten Entitäten und auf Grund in ihnen realisierter wesentlicher Merkmale eines abstrakten Musters als *Token* eines *Types* identifiziert werden.⁶ Diese Eigenschaft ist es, die als Instantiierung bezeichnet wird. Sie beruht auf der Identität relativ zu einer Funktion - im Schriftsystem wie auch in der gesprochenen Sprache ist dies die Distinktion. In diesem funktionalen Sinn kommt es bei der instantiierenden Identität also nicht auf strikte Formgleichheit an, sondern auf die Wahrnehmung der gleichen Funktion in einem System, das insgesamt ein System von Typen d.h. von abstrakten Modellen ist.

Geschriebene Zeichen haben abstrakte Modelle. Sie sind als faktisch existierende, raum-zeitlich fixierte Gegenstände immer *Token* eines *Types*. Um dies sein zu können, müssen sie systematische Ähnlichkeiten untereinander aufweisen (die u.U. lediglich in der gleichartigen Differenz gegenüber anderen Elementen des Systems bestehen). Auf die materielle Organisation kommt es dabei nicht an: daß die Zeichen auf dieser Seite in anderer Größe, Gestalt oder Farbe geschrieben wären, würde an dem Text als komplexem Zeichen nichts ändern. Gemalte Zeichen sind demgegenüber nicht *Token* eines *Types*. Durch ihre Kopie entsteht nicht ein weiteres Exemplar des gleichen Zeichens, sondern entweder, wenn Farbe, Material, Größenverhältnisse etc., auf die es in der *Type-Token*-Relation nicht unbedingt ankommt, variiert werden, andere Zeichen, oder, wenn eine solche Variation, soweit dies möglich ist, vermieden wird, Fälschungen. Die *Type-Token*-Unterscheidung ist, anders ausgedrückt, auf diese Art von Zeichen gar nicht anwendbar, da sie einmalig sind.

Fälschbarkeit als Eigenschaft, nach der sich Zeichenarten voneinander unterscheiden lassen, wurde von Nelson Goodman (1968) in die Zeichentheorie im weitesten Sinne eingeführt. Er unterscheidet zwischen autographischen Zeichen, bei denen ein sinnvoller Unterschied zwischen Original und Fälschung gemacht werden kann, und allographischen Zeichen, bei denen das nicht der Fall ist.

Von Goethes "Faust" kann es anders als von Tischbeins "Goethe" keine Fälschung geben. Die Materialisierung des "Faust" in geschriebenen Zeichen ist nicht wesentlicher Bestandteil dieses Kunstwerks, während die Einzelheiten der Materialisierung des "Goethe in der Campagna" ein wesentlicher Teil dessen sind, worauf die Aufmerksamkeit des Betrachters bei der Rezeption dieses Kunstwerks gelenkt wird.

Diese Unterscheidung zwischen autographischen und allographischen Zeichen läuft mit der Unterscheidung zwischen Type und Token parallel, was sich in folgender These zusammenfassen läßt:

Zeichen, für deren Analyse die Type-Token-Unterscheidung einschlägig ist, sind nicht fälschbar.

Bezogen auf die bisherigen Überlegungen resultiert hieraus als ein wesentlicher Unterschied zwischen gemalten und geschriebenen Zeichen, daß erstere fälschbar sind und letztere nicht.

Ein offensichtlicher, zu antizipierender Einwand ist der Hinweis auf die doch fälschbare Unterschrift. Dieser Hinweis erhärtet jedoch eher die These, als daß er zur Begründung ihrer Verwerfung taugt. Denn für die Unterschrift ist nicht die Synthetisiertheit aus standardisierten Elementen eines graphemischen Systems von Bedeutung, sondern die Unverwechselbarkeit der Gesamtkonfiguration als Gestalt. Diese bezeichnet nicht primär kraft der Lesbarkeit der Einzelteile einen Referenten sondern als autographisches Zeichen.

2. Kalligraphie

Die obige Analyse hat auf vielleicht manchmal überpointierte und ihrem Zweck sich anpassende Weise Malen und Schreiben als die beiden Pole ausgewiesen und näher charakterisiert, zwischen denen die Materialisierung kalligraphischer Zeichen anzusiedeln ist. Auf diesem Hintergrund wird es möglich, die Semiotik der Kalligraphie zu entfalten, die Eigenschaften von beiden in sich vereint. Die folgenden Bemerkungen sind auf die fernöstliche Kalligraphie - speziell die japanische - beschränkt und lassen Schönschrift, mittelalterliche Buchstabenornamentik, arabische Kalligraphie u.a. außer acht.

Das Problem einer eindeutigen semiotischen Charakterisierung der Kalligraphie besteht vor allem darin, daß kalligraphische Zeichen Eigenschaften in sich vereinen, die sonst elementfremde Klassen bilden. Es spitzt sich zu der Paradoxie zu, daß Kalligraphien scheinbar sowohl autographische als auch allographische Zeichen sind. Zweifellos können Kalligraphien gelesen werden. Gerade darin besteht ja der Unterschied zu skripturaler Kunst etwa in der zi-

tierten Ausprägung von Michaux. Der unbefangene Rezipient wird bei einer flüchtigen Betrachtung der komplexen Zeichen in Abb. 5 und Abb. 6 in ersterem möglicherweise noch eher einen geschriebenen Text vermuten als in letzterem. Dennoch besteht der kategoriale Unterschied zwischen beiden darin, daß die Kalligraphie aus Abb. 6 auf ein anderes Zeichensystem abbildbar, also konventionell entschlüsselbar ist und Michaux's Bild nicht. Andererseits ist jedoch augenfällig, daß ein Abschreiben dieses Textes, dessen Voraussetzung ja die Lesbarkeit ist, das Signifikat dieses Zeichens nicht in gleicher Weise erhalten würde wie die Abschrift (Herstellung eines weiteren *Tokens*) eines Verses von Homer. Ein wesentlicher Teil des Zeichens geht verloren, und dieser ist nicht unter Ausnutzung der wohl bezüglich der Lesbarkeit gegebenen *Type-Token-Relation* reproduzierbar, sondern nur fälschbar. Kalligraphien sind also Zeichen, bei denen einerseits die Form tendenziell zum Inhalt wird und andererseits trotzdem eine Repräsentationsfunktion zwischen Form und Inhalt auf konventionelle Weise erfüllt wird. Dies gilt prinzipiell für alle Kalligraphien; trotzdem gibt es Kalligraphien sehr unterschiedlicher Art, in denen unterschiedliche semiotische Relationen in geringerem oder stärkerem Maße virulent sind. Für die Zwecke dieser Abhandlung soll folgende Einteilung genügen:

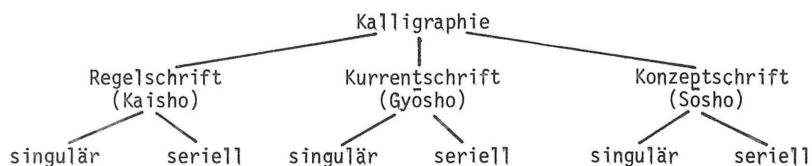


Abb. 3

Genannt werden hier nur die drei wichtigsten Schreibstile, die sich grob gesagt durch ein von links nach rechts zunehmendes Maß an Gestaltungsfreiheit unterscheiden. In jedem Schreibstil gibt es jeweils singuläre und serielle Kalligraphien, wobei in ersteren, die aus einem oder wenigen vereinzelt Zeichen bestehen, die Form der einzelnen Zeichen noch stärker thematisiert und damit tendenziell zum Inhalt gemacht wird als in letzteren. (Abb. 7 ist ein Beispiel für eine singuläre Kalligraphie der Konzeptschrift, während Abb. 8 eine serielle Kalligraphie der Regelschrift zeigt.)

Singuläre und serielle Kalligraphien unterscheiden sich hinsichtlich des ihnen adäquaten Perzeptionsmodus, indem erstere die simultane Wahrnehmung der Gestalt ermöglichen und fordern, während die Zuordnung eines Inhalts zum Aus-

druck bei letzteren einen sukzessiven Wahrnehmungsprozeß in der jeweiligen Leserichtung (horizontal seriell von oben oder vertikal in beiden Richtungen) erzwingt. Diese Wahrnehmungsspezifik stellt in beiden Fällen nur den Hauptaspekt dar: beide Wahrnehmungsmodi kommen in beiden Arten der Kalligraphie zur Anwendung. Serielle Kalligraphien bilden auch eine Gesamtkonfiguration, die simultan zu erfassen ist und nicht selten in einem schwach ikonischen oder assoziativen Verhältnis zum Textsignifikat steht. Andererseits haben auch singuläre Kalligraphien als Folge ihrer Lesbarkeit einen seriellen Aspekt, nach dem die simultane Wahrnehmung der Gestalt durch eine nicht willkürlich richtige Anordnung überlagert wird. Selbst das extrem individualisierte einzelne Zeichen besitzt diesen seriellen Aspekt virtuell, da es trotz seiner Vereinzelung in einem speziellen Fall doch immer als Zeichen, das eine Verbindung mit anderen Zeichen eingehen könnte, erkennbar ist.

Wiederum bietet sich in diesem Zusammenhang die *Type-Token-Relation* an, um bestimmte semiotische Eigenschaften von Kalligraphie transparent zu machen. Die virtuelle Serialität eines individualisierten Zeichens in der Kalligraphie ist eine Eigenschaft, die es kraft der Tatsache hat, daß es auf der inhaltsanalytischen Ebene in einer Relation zu anderen *Token* des gleichen *Types* steht und in diesem Sinn auch in anderen Kontexten vorkommen kann. Als ganzes, d.h. als eine spezielle, ein ästhetisches Objekt konstituierende Form, die ein Signifikat bezeichnet, ist es nicht *Token* eines *Types*, sondern einmalig. Dieser Doppelcharakter der Fixierbarkeit des Inhalts und seiner verlangten unendlichen Übertragbarkeit einerseits und der Einmaligkeit der Form andererseits ist ein allgemeines Merkmal der Kalligraphie als semiotischer Gattung. In seinem Gefolge konstituiert sich ein übergeordneter Wahrnehmungsmodus, der in dem gegebenen visuellen Objekt weder nur einzelnen seiner Teile zugrundeliegenden *Types* aufsuchen, diese in eine Struktur stellen und interpretieren kann, noch die Semantizität der graphematischen Konfiguration ignorieren kann, um allein die Ästhetizität formaler, farblicher und kompositorischer Eigenschaften des Objekts zu fokussieren. Beide Komponenten verlangen in der Kalligraphie ihr Recht und wirken vielfach sich gegenseitig verstärkend oder kontrastierend synästhetisch zusammen. Der Sinn einer Kalligraphie geht ihrer materiellen Herstellung nicht gänzlich voraus, existiert nicht unabhängig von ihr. Durch die ohne Verlust nicht auflösbare Verbindung des Intelligiblen mit dem Sinnlichen konstituiert sich der Sinn der Totalität kalligraphischer Kunst als ausdrucksabhängiger Inhalt und inhaltsbezogener Ausdruck.

Im Unterschied zu(herkömmlichen) gedruckten Texten weisen Kalligraphien in starkem Maße auf ihre eigene Materialität hin. Die jeweilige konkrete Form

wird durch Untergrund und Schreibgerät entscheidend mitgeprägt. Die materielle Spur ist mehr als nur verlässliche und auswechselbare Instruktion zur Sinn-
gewinnung und deshalb Gegenstand sorgfältiger textsorten- und funktions-
spezifischer Auswahl. Auf ähnliche Weise können Kalligraphien, dadurch daß Art
und Geschwindigkeit der Pinselführung, seine Beschaffenheit etc. aus dem
"Bild" "ablesbar" sind, beim Rezipienten auch Eigenschaften oder Affekte des
Produzenten evozieren resp. für diesen erkennbar machen.- ein Umstand, der in
China und Japan schon in der T'ang-Zeit⁷ zu einer graphologischen Einstellung
zur Schrift geführt hat. Hierin zeigt sich ein weiterer tendenziell indexika-
lischer Zug, der besonders in der Verwendung der Konzeptschrift zur Geltung
kommt.

Kalligraphien sind, um es zusammenzufassen, Zeichen, die partiell sich selbst
d.h. ihre materiale Organisation bedeuten, durch ihre materiale Organisation
auf den Produzenten hinweisen und zudem in schwach ikonischem Verhältnis zu
ihrem Signifikat stehen und dieses schließlich als ihnen äußerliches als Sym-
bole bedeuten können. Die letztgenannte Beziehung zum Signifikat, die der
typischen Funktion von Schrift entspricht, ist ihrerseits im Falle der japa-
nischen komplexer Natur. Zu ihrer Klärung bedarf es der Untersuchung des ver-
wendeten Repräsentationssystems bezüglich der es konstituierenden Zeichenarten.
Bezogen sich die bisherigen Überlegungen vornehmlich auf verschiedene Schreib-
stile, so führt ein weiterer Analyseschritt zu einer differenzierteren Be-
trachtung der internen Struktur und Funktionsweise einzelner, nach ihrer Kon-
struktionsweise sich unterscheidender Zeichenarten.

Platzmangel verbietet eine eingehende Beschäftigung mit der diachronischen
Semiotik der japanischen Schrift. Ein knapper Hinweis auf zwei historische
Gesichtspunkte kann jedoch helfen, die intrikate Funktionsweise der japa-
nischen Schrift zu verstehen. Beide betreffen sie das Verhältnis zur chinesi-
schen Schrift, aus der die japanische hervorgegangen ist.

Die japanische Schrift ist ein Mischsystem, das sich einerseits (im Prinzip)
der gleichen Zeichen bedient wie die chinesische (*Kanji*) und andererseits
zweier aus verstümmelten chinesischen Zeichen entstandener Silbenschrifts-
systeme (*Kana*). *Kanji* und *Kana* sind von unterschiedlicher Form und grundsätz-
lich unterschiedlicher Funktionsweise. Letztere sind graphematische Einheiten,
die in einem konventionellen Verhältnis zu Lautkonfigurationen, zumeist Sil-
ben, stehen und somit gesprochene Sprache zum Signifikat haben. Die Repräsen-
tation von Bedeutungen mittels *Kana* ist möglich und textsortenspezifisch auch
üblich.⁸ Solche Texte sind für den des Japanischen unkundigen Chinesen begreif-

licherweise überhaupt nicht entschlüsselbar. Demgegenüber erlauben im normalen Mischsystem geschriebene Texte dem Chinesen mit gewissen Einschränkungen zumindest die Identifizierung des Textthemas resp. wesentlicher Bedeutungsschwerpunkte. Hieraus ist ersichtlich, daß *Kanji* prinzipiell unabhängig von der Lautkonfiguration, die sie bezeichnen, mit einer Bedeutung assoziiert sind, so daß die Repräsentation von Bedeutung zumindest partiell ohne Umweg über den Laut möglich ist. Umgekehrt von der Bedeutung ausgehend ist für den mit diesem Schriftsystem Sozialisierten eine Bedeutung mit einer mentalen Repräsentation einer lautlichen und einer graphematischen Konfiguration verbunden, so daß manche Theoretiker behaupten, daß etwa Gedichte während des Vortrages auch optisch wirksam werden.

An dieser Stelle ist ein weiterer wesentlicher Unterschied zwischen der japanischen und der chinesischen Schrift zu verzeichnen; er betrifft die Funktionsweise der *Kanji*. Eine Skizzierung der zentralen Aspekte muß genügen.

Zur Verschriftlichung des Chinesischen als einer monosyllabischen⁹ Sprache ist die chinesische Schrift äußerst geeignet. Von Schriftzeichen aus betrachtet, herrscht zwischen graphemischem Zeichenträger (Z), phonischem Zeichenträger (L) und Zeichenbedeutung (B) eine Relation von 1 : 1 : 1 vor. Obwohl es im Chinesischen viele Homonymien und natürlich auch Synonymien gibt, wird durch die Einschlebung der graphischen zwischen die lautliche und die Bedeutungsebene in den meisten Fällen eine Vereindeutigung dieser Relation erreicht. Im Japanischen geht diese strukturierende Leistung der chinesischen Schriftzeichen verloren und wird erst kontextuell wiederhergestellt. Da bei der Verschriftlichung des Japanischen von der in China nur bei der Schreibung fremder Eigennamen genutzten Möglichkeit, ein Zeichen für die Schreibung eines mit dem ursprünglich ihm assoziierten gleich- oder ähnlichlautenden, jedoch bedeutungsverschiedenen Wortes zu benutzen, vielfach Gebrauch gemacht wird, ergibt sich häufig folgende Relation:

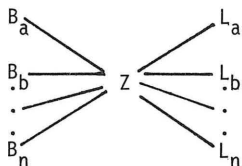


Abb. 4

Isolierte Zeichen sind also im Japanischen oft polysem. Zudem sind sie schon allein kraft des großenteils mit ihnen importierten Lehnwortschatzes mit mindestens zwei, vielfach mehr Lautkonfigurationen verbunden. Erst kontextuell wird in vielen Fällen Eindeutigkeit erreicht, und im übrigen besteht die Neigung und Möglichkeit zur rebusartigen Verwendung der *Kanji*, wodurch die Repräsentationsfunktion im Vergleich zum Chinesischen insgesamt viel komplexer wird. Das wesentliche Merkmal der chinesischen Schrift ist die Konstanz des Inhaltsbezugs, die die Kommunikation auch über Dialektgrenzen hinweg ermöglicht. Das japanische Schriftsystem besteht hingegen nur zum Teil aus bedeutungstragenden graphematischen Einheiten und bedient sich zusätzlich der Silbenschrift. Diese konstitutionellen Unterschiede der Schriftsysteme bedingen auch systematische Differenzen bezüglich der in Kalligraphien beider Sprachen ausnutzbaren Zeichenrelationen. Insgesamt vollzieht sich die Bedeutungsgewinnung beim Lesen japanischen Schrifttums in stärkerem Maße über die Vermittlung der lautlichen Form der Sprachzeichen - also über die Abbildung graphematischer auf phonematische Zeichen. Die japanische Schrift ist, anders formuliert, nicht durchgehend ideographisch, und es gibt anders als im Chinesischen zahlreiche nicht-ideographische Kalligraphien. Obwohl auch im Chinesischen der phonetische Lehngebrauch von Zeichen als strukturelle Möglichkeit ausgenutzt wurde und wird, ist doch die Visualisierbarkeit von Lautkonfigurationen ohne Bedeutung mittels des rein phonographischen Systems der *Kana* in der japanischen Schrift in ganz anderer Weise gegeben. Onomatopetika, die nichts bedeuten, sondern nur Laute imitieren bzw. Vorstellungen natürlicher Laute abbilden, können im Japanischen unschwer verschriftlicht werden, ohne daß die verwendeten Zeichen irgendwelche Konnotationen trügen. Damit ist auch die Möglichkeit asemantischer Kalligraphie geschaffen, in der Bedeutung nicht durch die Synthetisierung individueller Zeichenbedeutungen hergestellt wird. Ein Beispiel dafür ist die rechte Kalligraphie in Abb. 9, in der die ersten drei Silbenzeichen des japanischen "Alphabets" geschrieben sind: *i*, *ro*, *ha* (links daneben die ersten drei Ziffern). Bedeutung gewinnt die Anordnung der drei *Kana* dadurch, daß das *Kana*-Alphabet als Lern- und Merkhilfe in Versform aufgelistet wird, so daß die drei Zeichen abgesehen davon, daß sie drei Silben bezeichnen, den Anfang eines Gedichts darstellen, das natürlich jedem Japaner bekannt ist. Wäre dem nicht so, würden die Zeichen kaum als bedeutungstragende graphematische Einheiten gelesen. Mit den nebenstehenden Ziffern, die ebenso gut japanisch wie chinesisch gelesen werden können, verhält es sich anders, da diese nicht Phonogramme sondern Logogramme sind (ebenso wie auch arabische und römische Ziffern bezogen auf einzelne Sprachen logographische Funktion erfüllen).

Ein weiterer Unterschied zwischen der chinesischen und der japanischen Schrift muß an dieser Stelle genannt werden: Während erstere fast durchweg logographisch organisiert ist, fungieren *Kanji* im Japanischen nur partiell so. Die Frage inwieweit das der Fall ist, kann jedoch sinnvoll nur beantwortet werden, wenn eine präzise Definition des Wortes zugrundegelegt werden kann. Da *Kanji* größtenteils zur Repräsentation eines Bedeutungskerns verwendet werden, der als Basis für die Bildung kategorial verschiedener Wörter dient, kann die logographische Funktion der *Kanji* gegenüber dem Chinesischen als sehr eingeschränkt gelten, was wiederum auf die morphosyntaktische Verschiedenheit der beiden Sprachen zurückzuführen ist.

Eine letzte hier zu nennende Einteilung der in der Kalligraphie verwendeten Schriftzeichen, die für deren semiotische Analyse relevant ist und in einer historischen Abhandlung als erste hätte behandelt werden müssen, bezieht sich auf die unterschiedliche interne Funktionsweise verschiedener Arten von *Kanji*. In der klassischen Literatur werden traditionell sechs Funktionstypen unterschieden¹⁰ - dem Verständnis an dieser Stelle dienlicher ist jedoch die etwas undifferenziertere Einteilung in folgende drei Klassen:

(i) *Piktogramme* sind ikonische Repräsentationen konkreter Gegenstände (z.B. Sonne, Mond, Baum, Berg, Brunnen etc.). Die Ikonizität der Abbildung ist durch die Standardisierung und die materialen Anforderungen der Visualisierung mehr oder minder reduziert.

(ii) *Ideogramme* sind einfache oder komplexe Repräsentationen von Begriffen (z.B. oben, unten, hell, die Ziffern, etc.). Sie können aus Piktogrammen (z.B. Sonne + Mond = hell) oder einfachen Ideogrammen zusammengesetzt sein. Synchronisch betrachtet erfüllen sie zumeist symbolische Funktion.

(iii) *Ideophonogramme* sind aus phonographischen und ideographischen Elementen aufgebaut, deren ersteres als gleiches Graphem in verschiedenen *Kanji* vorkommt, den ungefähren Lautwert anzeigt und deren letzteres einem semantischen Klassifikationssystem angehört und das *Kanji* resp. das Wort gewissermaßen einem semantischen Feld zuordnet.

Bei weitem die umfangreichste Klasse ist die dritte. Die Einteilung ist, wie gesagt, etwas global und läßt eine Reihe von Besonderheiten unberücksichtigt. Sie genügt jedoch, um die Komplexität semiotischer Prozesse, die Schrift im allgemeinen und speziell Kalligraphie umfassen, deutlich zu machen. Dabei beinhaltet sie nur eine Dimension der Komplexität, die quer zu der oben erwähnten Einteilung der Schreibstile verläuft. Beide Variationsparameter wirken in jeder einzelnen Kalligraphie auf vielfältige Weise zusammen. Die je-

weils realisierten Möglichkeiten müssen in jedem einzelnen Fall herausgearbeitet werden.

Diese theoretische Analyse entwirft nur das Gerüst, das die Positionen kenntlich macht, die schöpferisch ausgenutzt werden können und analytisch berücksichtigt werden müssen. Diverse Kombinationen sind möglich. Es kann, um nur ein Beispiel zu nennen, ein seinem Schreib-*Type* nach phonographisch symbolisches Zeichen als in mehrfacher Hinsicht ikonisch indexikalisch angereichertes Mal-*Token* realisiert werden, so daß durch diese Art von Modifikation in der individuellen Kalligraphie die *Type-Token*-Relation auf der einen Ebene bestätigt, auf der anderen transzendiert wird. Kalligraphie ist immer persönlicher Ausdruck des Autors und dennoch unprivates ästhetischen Prinzipien gehorchendes (oder solche verletzendes und schaffendes) Kunstwerk, das zwischen konventioneller Reproduktion von Inhalt und einmaliger Form als ästhetischem Objekt schwankt.

Anmerkungen:

- (1) *Im Sinne der Generativen Transformationsgrammatik: Regeln, die im Prozeß der Generierung von Sätzen die Kombination miteinander unvereinbarer Lexeme verhindern.* Vgl. Bierwisch (1970).
- (2) *Vgl. hierzu Gelb (1952: Kap. II).*
- (3) *Unberücksichtigt bleibt auch die Kombination von sinnlicher und intelligibler Ästhetizität, die in der schönen Literatur eine lange Tradition hat, z.B. im immer wieder belebten Figurengedicht.* Vgl. Catoir (1978).
- (4) *Den wohl umfassendsten Überblick gibt Jensen (1969; die vierte Auflage ist für 1978 angekündigt).*
- (5) *Dieser grundsätzliche Unterschied wird von der Problematik "des Kunstwerks im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit" nicht berührt, welche an dieser Stelle deshalb nicht diskutiert zu werden braucht.* Vgl. Benjamin (1963).
- (6) *Genauerer hierzu siehe Bense (1967).*
- (7) *Die T'ang-Dynastie in China bestand von a.d. 618-906.*
- (8) *Lyrrik bspw. wird traditionellerweise fast ausschließlich in Kana geschrieben.*
- (9) *Zwar kennt das moderne Chinesisch auch mehrsilbige Wörter, bei diesen handelt es sich jedoch meist um Komposita. Ein Großteil des Vokabulars ist auch heute monosyllabisch, und das angedeutete Prinzip gilt nach wie vor.* Vgl. Karlgren (1962), Chao (1968: Kap. 8).
- (10) *Vgl. Miller (1967).*

Literatur:

- Benjamin, W. 1963, *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit*. Frankfurt/M.: Suhrkamp.
- Bense, M. 1967, *Semiotik*. Baden-Baden: Agis Verlag
- Bierwisch, M. 1970, "Selektionsbeschränkungen und Voraussetzungen", *Linguistische Arbeitsberichte* 3, pp. 8-22.
- Catoir, B. 1978, "Poesie - Malerei", *Schrift - Bild. Kunstwerk* 2 XXXI, pp.3-28
- Chao, Y.R. 1968, *Language and Symbolic Systems*. London: Cambridge University Press.
- Gelb, I.J. 1952, *A Study of Writing*. Chicago, London: The University of Chicago Press.
- Goodman, N. 1968, *Languages of Art. An Approach to a Theory of Symbols*. New York: Bobb-Merrill.
- Jensen, H. 1969, *Die Schrift in Vergangenheit und Gegenwart*. Berlin:
- Karlgren, B. 1962, *Sound and Symbol in Chinese*: Hongkong: Hongkong University Press, 2nd revised edition 1971.
- Lessing, G.E. o.J. *Laokoon oder über die Grenzen der Malerei und Poesie. Werke in sechs Bänden*, hrg. G. Fricke, Leipzig: Reclam, Bd. 4 *Schriften über antike Kunst*.
- Lyons, J. 1977, *Semantics 1*, London: Cambridge University Press.
- Michaux, H. 1978, *Ausstellungskatalog*. Paris: Centre Georges Pompidou, Musée national d'art moderne.
- Miller, R.A. 1967, *The Japanese Language*. Chicago: The University of Chicago Press.
- Peirce, C.S. 1931-1958, *Collected Papers*, vols, 1-8; ed. C. Hartshorne & P. Weiss und A. Burks. Cambridge, Mass.: Harvard University Press.
- SHO, *Pinselschrift und Malerei in Japan vom 7.-19. Jahrhundert. Ausstellungskatalog der Museen der Stadt Köln 1975*.

Summary

Calligraphy is a semiotically interesting object for several reasons, the most prominent being that it shares certain characteristic features with both pictorial art and writing. Drawing on both of them, it embodies a unique combination of functional and esthetic values, activating a variety of modes of representation. To a greater or lesser extent, calligraphies have iconic, indexical, as well as symbolic qualities. In how far these arise from its respective relations with pictorial art and script is discussed in the light of two problems: the "readability" of artificial signs and the conditions of their forging.

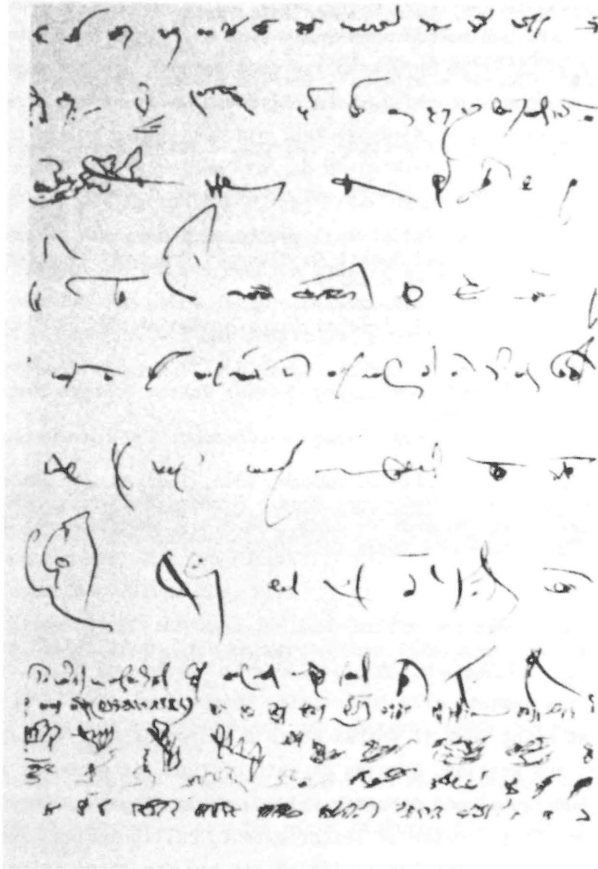


Abb. 5
H. Michaux, Alphabet (verso) 1927



Abb. 6

Abschieds-Gāthā, 1370

"Daidō hat seinen Vers buchstäblich im Angesicht des Todes geschrieben. Die nach links taumelnden Zeilen, die sich in der vorletzten Zeile mit der Signatur mühsam zur Vertikalen fangen, um dann nach der anderen Seite abzukippen, zeugen von einem letzten heroischen Ringen um Kontenance." (SHO, p. 176)



Abb. 7

Nihon no bijutsu 1, Tokyo kokuritsu hakubutsu kan 1976 p. 79, No. 106.

妙法蓮華經法師品第十

尔時世尊因藥王菩薩告八萬大
士藥王汝見是大衆中無量諸
天龍王夜叉乾闥婆阿脩羅迦
樓羅緊那羅摩睺羅伽人與非
人及比丘比丘尼優婆塞優婆
夷求聲聞者求辟支佛者求佛

Abb. 8
Hokke-kyō, Nara-Zeit nach 740 (SHO p. 50)

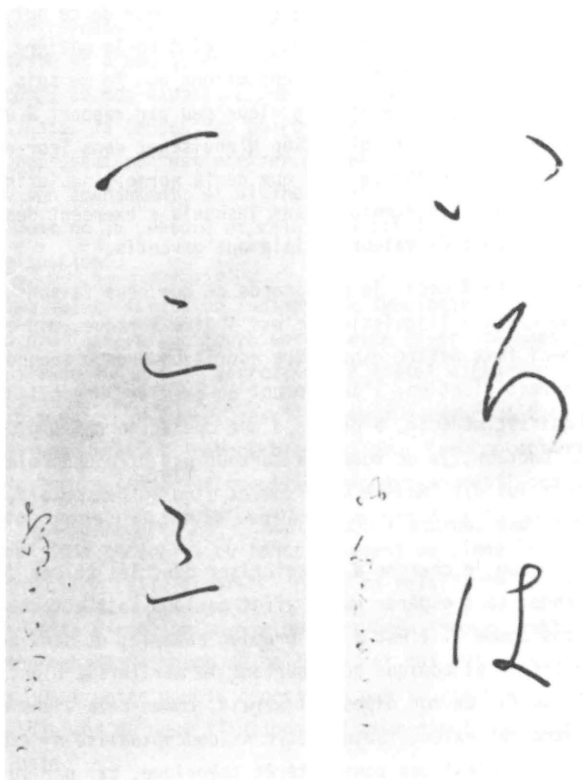


Abb. 9
I-ro-ha, ichi-ni-san Edo-Zeit, 19. Jhd. (SHO p. 206)

SEMIOSIS 12

Internationale Zeitschrift für
Semiotik und Ästhetik
3. Jahrgang, Heft 4, 1978

INHALT

Florian Coulmas: <i>Zwischen Schreiben und Malen</i>	5
Jean Pierre Kaminker: <i>Réflexions sur le statut sémiotique de la censure linguistique</i>	26
Georg Galland: <i>Die Autoreproduktivität der objektbezüglichen Setzung - an Fichtes Bildtheorie demonstriert -</i>	39
→ Max Bense: <i>Präsemiotische Triaden der Peirceschen Semiotik</i>	46
Winfried Nöth, <i>Dynamik semiotischer Systeme</i> (Udo Bayer)	58
<i>Semiotik and Signifiés. The Correspondence between C.S. Peirce and Victoria Lady Welby, ed. by C.S. Hardwick</i> (Elisabeth Walther)	60
<i>2. Semiotisches Kolloquium der Deutschen Gesellschaft für Semiotik vom 3.-6. September 1978</i> (Claus Dreyer)	66
<i>Nachrichten</i>	67
<i>Inhalt des 3. Jahrgangs, 1978</i>	69