

Herbert Franke

## ZEICHEN UND SCHRIFTZEICHEN IM CHINESISCHEN

Der bildhaft bestimmte und nicht phonetische Charakter der chinesischen Schriftzeichen macht sie zu einem optischen Zeichensystem, bei welchem die Kommunikation zum Leser durch die Semantik des Bezeichneten in optischer Form übermittelt wird. Deshalb konnte die ursprünglich für die chinesische Sprache entwickelte Schrift (seit dem ca. 16. Jahrhundert v. Chr.) auch von den Nachbarkulturen übernommen werden (Japan, Korea, Vietnam). In allen diesen drei Kulturen war die chinesische Schrift mit chinesischer Syntax für viele Jahrhunderte die offizielle Schrift, zumal der Gebildeten und der staatlichen Sphäre, obgleich die Sprachen Japanisch, Koreanisch und Vietnamesisch unter sich und auch jede vom Chinesischen als Sprache völlig verschieden sind. Genau so wie man mathematische oder chemische Symbole in den verschiedensten Sprachen "lesen" kann, ohne daß die Eindeutigkeit des Gemeinten leidet, konnten auch die chinesischen Schriftzeichen transnational verwendet werden, was bekanntlich Leibniz dazu geführt hat, das Chinesische als internationale Gelehrtensprache für brauchbar zu halten. Das hier Gesagte gilt freilich in erster Linie nur für die chinesische Schriftsprache, das klassische Chinesisch mit seiner Tendenz zur Einsilbigkeit, seiner hauptsächlich durch die Wortstellung bedingten Syntax, die mit nur sehr wenigen grammatischen Hilfsworten auskommt. Das heutige gesprochene Chinesisch dagegen ist kaum noch wie das klassische Chinesisch eine isolierende Sprache, sondern bereits in vieler Hinsicht den agglutinierenden Sprachen zuzurechnen.

Die hier in äußerster Kürze angedeuteten Kennzeichen des klassischen Chinesisch haben zu literarischen Kunstformen geführt, wie sie in dieser Ausprägtheit anderswo in der Welt selten sind. Ich will mich im folgenden auf die Beschreibung einiger artifizieller Formen beschränken, die vielleicht meinem alten Jugendfreund Max Bense, dem wir so viel für die Erforschung der Ästhetik der Formen verdanken, einiges Vergnügen bereiten können. Es handelt sich, modern gesprochen, um die kombinatorischen Formen der Dichtung und um Figurengedichte, also etwas, was der heutigen poésie concrète nahekommmt. In den ver-

gangenen Jahren habe ich allerhand Material über die Spielformen chinesischer Dichtung gesammelt, aber bisher wegen vieler anderer Pflichten nichts darüber veröffentlichen können. So bin ich dankbar für den moralischen und terminlichen Zwang, den die Zusage der Beteiligung an einer Festschrift mit sich gebracht hat, um wenigstens anzudeuten, was es mit gewissen artifiziellen Literaturformen der chinesischen Dichtung auf sich hat. Eine ausführliche und bibliographisch untermauerte Abhandlung in englischer Sprache über das Thema ist fertig gestellt und wird voraussichtlich in den USA erscheinen.

Die eingangs kurz geschilderte Eigenart der chinesischen Schriftsprache hat dazu geführt, daß schon relativ früh (wohl im 3. -4. Jahrh.n.Chr.) eine Spielform auftaucht, die in anderen Sprachen unvergleichlich viel schwieriger wäre, nämlich anazyklische Dichtung, also, um sie mit dem geläufigeren Wort zu bezeichnen, Palindrome, die man von vorn und von hinten lesen kann. Eine normale klassische chinesische Verszeile von 5 oder 7 Worten bzw. Schriftzeichen kann man in beiden Richtungen lesen, da es so gut wie keine grammatischen Formantien gibt. Die Semantik der Zeichen und ihre Stellung allein entscheiden über den resultierenden Sinn. In einer indogermanischen Sprache mit ihren vielerlei morphologischen Endungen und Ablauten im Wortinnern ist dergleichen kaum möglich, es sei denn für nur ganz kurze Texte von ein paar Worten. Im Chinesischen dagegen war es kein allzu großes Kunststück, die Anordnung der einzelnen Schriftzeichen bzw. Worte so zu wählen, daß sich in beiden Richtungen ein akzeptabler Sinn ergibt. Dies gilt in erster Linie für die klassische Gedichtform mit ihren stets gleich-langen Verszeilen (etwa 4 oder 8 Zeilen mit je 5 oder 7 Worten). Die vielen Homophone des Chinesischen erlauben es auch, daß beim Rückwärtslesen die von der Prosodie geforderten Reimschemata eingehalten werden; normalerweise reimen in einem Vierzeiler die Endworte der Zeilen 1, 2 und 4, was bedeutet, daß in einer anazyklischen Komposition auch die Anfangsworte der Zeilen 4, 3 und 1 reimen müssen. In den Werken der chinesischen Literaturtheorie und -kritik erscheinen deshalb bereits seit dem 5. Jahrh.n.Chr. die anazyklischen Kompositionen (chin.hui-wen, "rückläufiger Text") als ein eigenes Genre und sind seitdem immer wieder als Spielform beliebt gewesen.

Von diesen Formen aus führt ein gerader Weg zu Texten, die in einem geometrischen oder abbildenden Muster angeordnet sind. Um ein reimendes Gedicht in irgendeiner der klassischen Versformen zu erhalten, muß der Leser freilich wissen, wo er anfangen muß zu lesen und in welcher Richtung. Solche Kompositionen sind also auch gleichzeitig literarische Rätsel gewesen. Das vielleicht berühmteste Beispiel für einen in mehrfacher Richtung zu lesenden Text war das Gedichtquadrat der Su Hui. Diese Dame war die Hauptfrau des Beamten Tou T'ao (4. Jahrh. n. Chr.), von der die Überlieferung folgende Geschichte erzählt: Ihr Gatte hatte sich eine Konkubine zugelegt und diese sogar bei der Versetzung an einen entfernten Dienort mitgenommen. Frau Su war verständlicherweise eifersüchtig und griff zu einem ingeniosen Mittel, um ihrem in der Ferne weilenden Gatten ihre fortdauernde Liebe und auch die Reue über ihre Eifersucht kundzutun. Sie webte ein Stück Brokat, auf welchem sich in Quadratform angeordnet 29 mal 29, also 841 Schriftzeichen befanden. Diese waren so ausgewählt, daß sie in den verschiedensten Richtungen gelesen, gerade wie diagonal, immer wieder einen einschlägigen Sinn ergeben. Die Anordnung der 841 Zeichen war also nicht aleatorisch, sondern bis ins kleinste durchdacht. Als Tou T'ao dieses Stück Brokat übersandt erhielt, sah er ein, eine wie kluge Frau er hatte, und der Ehefrieden war wieder hergestellt. - Soweit also die Tradition. Die 841 Worte des Gedichtquadrats haben in der Folgezeit immer wieder die Literaten Chinas herausgefordert, sie in reimende prosodisch zulässige Einzelgedichte aufzulösen. Hunderte von einzelnen Gedichten sind auf diese Weise aus dem quadratischen Block herausgelesen worden, die freilich immer nur jeweils einen Teil der Zeichen des Gesamtmodells, diesen jedoch nach sozusagen geometrischen Regeln gelesen, verwendet haben.

Zu diesen hochverkünstelten Rätselformen gehören auch die schon spätestens seit der T'ang-Zeit (618 - 906 n. Chr.) nachweisbaren Anordnungen in Ringform, sei es ein einzelner Ring oder konzentrisch angeordnete Textringe. Auch hier kommt alles darauf an herauszufinden, wo mit der Lesung zu beginnen und in welcher Richtung fortzufahren ist. Derartige Gedichträtsel werden mit dem chinesischen Ausdruck ts'ang-t'ou "versteckter Anfang" bezeichnet. In der Sung-Zeit (960 - 1279 n. Chr.) ist die erste Anthologie von anazyklischen und figurierten Gedichten entstanden, das Hui-wen lei-chü "Nach

Kategorien geordnete Auswahl von Palindromen", deren erste zwei Kapitel figurierte Texte enthalten, während die letzten beiden der insgesamt vier Kapitel eine Auswahl von anazyklischen Gedichten in den verschiedensten Versformen sind. Die Kompilation dieses Werks ist in das späte 12. Jahrhundert zu setzen; der Verfasser, Sang Shih-ch'ang, ist ungefähr um 1140 geboren. Eine ähnliche Kompilation, die als Fortsetzung des Hui-wen lei-chü betitelt ist (Hui-wen lei-chü hsü-pien), entstand gegen Ende des 17. Jahrhunderts. Der Herausgeber ist Chu Hsiang-hsien, ein Literat und Privatverleger aus Su-chou. Eines der Vorworte ist 1692 datiert. Diese Fortsetzung umfaßt 10 Kapitel, von denen die Kapitel 1 bis 7 ausschließlich Figurengedichte enthalten, insgesamt 108. Diese Gedichte sind entweder ad hoc für die Figurierung geschrieben worden, oder man hat ältere Dichtungen figurativ angeordnet. Die Figuren selbst können rein geometrisch sein (Kreise, Quadrate, Gittermuster, etc.) oder sie können einen Gegenstand abbilden. Innerhalb der letzteren Kategorie kann man Texte, die einen Bezug zum figurativ abgebildeten Gegenstand enthalten, unterscheiden von solchen, wo ein derartiger Bezug nicht erkennbar ist. Einen inhaltlichen Bezug zwischen Figur und Inhalt findet man etwa bei einem Gedicht über das Laternenfest zu Neujahr, das in Form eines Lampenschirms angeordnet ist, oder einem Gedicht auf die Sonnenblume, dessen Gestalt die Blüte abbildet. Ein in Fächerform angeordnetes Gedicht schildert einen Sommertag; ein Gedicht auf Tee ist zu einem Wasserkrug figuriert. Formen, wo ein direkter Bezug zwischen Form und Inhalt nicht erkennbar ist, bilden z.B. ab einen Becher, ein Fenstergitter-Muster, einen Altartisch oder eine Pagode. Insgesamt ist die Fortsetzung des Hui-wen lei-chü von 1692 das, soweit bekannt, umfangreichste Kompendium von Figurengedichten aus dem traditionellen China.

Auch außerhalb dieses Kompendiums artifizieller Kunstformen trifft man figurierte Texte an. Es gibt ein Gedicht, das vor übermäßigem Trinken warnt, in Form eines Weinkruges, und einen Text buddhistischer Provenienz, der den Genuß von Rindfleisch als unethisch verurteilt, in Form eines Ochsen. Gelegentlich sind auch lange Prosatexte in figurativer Anordnung geschrieben worden. Um 1150 entstand in Japan ein Figurentext, der die zehn Kapitel der chinesischen Version des buddhistischen Goldglanz-Sūtras, eines der beliebtesten Lehrtexte des Mahāyāna, so anordnet, daß die Schriftzeichen eines

jeden der zehn Kapitel eine Pagode bilden, also insgesamt 10 Pagoden auf den Bildrollen erscheinen. Diese werden noch heute in einem japanischen Kloster aufbewahrt.

Zu den Kunstformen, die sich im Grenzgebiet von Kalligraphie und Literatur bewegen, gehören einzelne Schriftzeichen oder kürzere Texte, bei denen die Gestalt der verwendeten Schriftzeichen so abgewandelt ist, daß sie insgesamt den Eindruck einer Malerei erwecken, d.h. einer bildlichen Darstellung. Es sind dies aber eher kalligraphische Spielformen als solche der Literatur, die sowohl in China wie in Japan vorkommen.

Insgesamt zeigt sich also, daß auch im Fernen Osten figurierte Texte und Gedichte anzutreffen sind. Im abendländischen Kulturkreis findet man sie seit der Spätantike. Durch das ganze Mittelalter hindurch wurden immer wieder solche sogenannten Technopaignia verfaßt, namentlich Gedichtformen, die das Bild eines Kreuzes ergeben. In der Dichtung der Renaissance und des Barock waren dergleichen Spielformen beliebt, wobei die Themen religiös oder weltlich sein konnten. Sie erlebten eine Auferstehung in unserem Jahrhundert, namentlich in den verschiedenen Ausprägungen der *poésie concrète*.

Ich möchte diese kurze Einführung in ein bisher noch weitgehend unerforschtes Genre der klassischen chinesischen Literatur nicht beschließen, ohne der vielen freundschaftlichen Gespräche mit Max Bense in unserer gemeinsamen Kölner Jugendzeit dankbar zu gedenken, die mir damals neue Horizonte des Denkens eröffnet haben. Wäre ich ein chinesischer Literat, so würde ich ihm das figurierte Gedicht aufschreiben, das sich in der Fortsetzung des Hui-wen lei-chü findet. Es ist ein Geburtstagscarmen, dessen einzelne Schriftzeichen so angeordnet sind, daß sie insgesamt die Pinzelzüge des Schriftzeichens shou "Langes Leben" bilden, also einen geeigneten Glückwunsch zum 75. Geburtstag des Jubilars und Freundes.

# SEMIOSIS

36  
37  
38

Internationale Zeitschrift  
für Semiotik und Ästhetik  
9. Jahrgang, Heft 4, 1984 und  
10. Jahrgang, Heft 1/2, 1985

## INHALT

Vorbemerkung (Elisabeth Walther)		5
Gotthard Günther:	Das Phänomen der Orthogonalität	7
Herbert Franke:	Zeichen und Schriftzeichen im Chinesischen	19
Klaus Oehler:	Peirce als Interpret der Aristotelischen Kategorien	24
Felix von Cube:	Fünfundzwanzig Jahre kybernetische Pädagogik	34
Erwin Bücken:	Frühes Begegnen mit Max Bense	45
Regina Claussen:	Vom Fortschritt der Leidenschaften - Eine Beziehung zwischen Giordano Bruno und Max Bense	56
Richard M. Martin:	On relational domains, the algebra of relations, and relational-term logic	68
Josef Klein:	Park des Textes & Textpark - Textstruktur und die Struktur des Rechtsatzes	86
Dolf Zillmann:	Exaktes - Unexaktes	100
Gérard Deledalle:	Du fondement en sémiotique Peircienne	101

<i>Thomas G. Winner:</i>	<i>The pragmatics of literary texts and the Prague Linguistic Circle</i>	106
<i>Helmut Kreuzer:</i>	<i>"Politiker und Bösewicht, kein Unterschied"</i>	116
<i>Angelika H. Karger</i>	<i>Semiotische Erörterungen zur ersten Phase des kindlichen Spracherwerbs</i>	125
<i>Udo Bayer:</i>	<i>Realitäten und "Condition Humaine" - Ein semiotischer Versuch zu René Magritte</i>	137
<i>Armando Plebe:</i>	<i>Note sulle formulazioni semiotiche Bensiiane del materialismo</i>	154
<i>Ilse Walther-Dulk:</i>	<i>Über die "Seitensprünge" der Atome Epikurs</i>	159
<i>Frieder Nake:</i>	<i>Kreise</i>	166
<i>Hanna Buczyńska-Garewicz:</i>	<i>Max Scheler on the meaning of emotions</i>	169
<i>Elisabeth Böhm-Wallraff:</i>	<i>Zeichensystem und Imagination</i>	175
<i>Hans Brög:</i>	<i>Kunstrezeption und Gewöhnung</i>	183
<i>NACHRICHTEN</i>		191