Zeitschrift: Asiatische Studien : Zeitschrift der Schweizerischen Asiengesellschaft = Études asiatiques : revue de la Société Suisse-Asie

Herausgeber: Schweizerische Asiengesellschaft

Band: 31 (1977)

Heft: 1

Artikel: Die Ausdrucksform des Fei-pai-Stils

Autor: Kotzenberg, Heike

DOI: https://doi.org/10.5169/seals-146481

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften auf E-Periodica. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen sowie auf Social Media-Kanälen oder Webseiten ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Mehr erfahren

Conditions d'utilisation

L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. La reproduction d'images dans des publications imprimées ou en ligne ainsi que sur des canaux de médias sociaux ou des sites web n'est autorisée qu'avec l'accord préalable des détenteurs des droits. En savoir plus

Terms of use

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. Publishing images in print and online publications, as well as on social media channels or websites, is only permitted with the prior consent of the rights holders. Find out more

Download PDF: 11.07.2025

ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, https://www.e-periodica.ch

DIE AUSDRUCKSFORM DES FEI-PAI-STILS

HEIKE KOTZENBERG
Universität Bonn

In den Gesammelten Werken des Dichters Pao Chao 鮑照 († 466) ist ein poetisches Traktat zur Schriftkunst überliefert mit dem Titel "Die Ausdrucksform der Fei-Pai-Schrift"[1]. Die Liu-ch'ao-Zeit ist innerhalb der Geschichte der Kalligraphie jene Epoche, in denen die drei Schrifttypen, die heute noch in Gebrauch sind, Kursivschrift, Konzeptschrift und Normalschrift, ihre endgültige Formulierung erhielten[2]. Auch die zur Han-Zeit für das Schreiben mit dem Pinsel erfundene Kanzleischrift war noch in alltäglichem Gebrauch. Die Zeit in der Pao Chao's Traktat entstand, ist also die geniale Endphase der Entwicklung der Schrifttypen. Zugleich hatte sich soziologisch gesehen die gebildete Schicht der Kalligraphen vom Handwerk emanzipiert. Der individuelle Duktus des Kalligraphen gewann damit entscheidendes Gewicht und mit den neuen ästhetischen Konzeptionen begann man zunehmend sein Kunsturteil in Traktaten zu formulieren. Aus dieser für die Kalligraphiegeschichte so relevanten Epoche, gibt es wenige Texte, die sich mit Sicherheit so früh datieren lassen. Allein schon aus diesem Grund ist Pao Chao's Rezeption des Fei-pai-Stils von Interesse. Pao Chao's als Inschrift konzipiertes Traktat über den Stil des Fei-pai ist so berühmt, dass sie sowohl in die Auswahl der Prosa der Liu-ch'ao-Zeit[3] (3.–6. Jh.) als auch in die kunsttheoretischen Schriften aufgenommen worden ist[4]. Bei der Erörterung dieses Schriftstils wird auf sie verwiesen. Roger Goepper hat zwei Zeilen daraus übersetzt[5]. In einzelnen Formulierungen ist sie denen in den Traktaten zur Schriftkunst verwandt. Der Gesamttext ist der Form nach ein dichterisches Werk.

[1] *Pao ts'an-chün chi-chu* 鮑參軍集注, p. 52.

[2] Lothar Ledderose, "An approach to Chinese Calligraphy", *National Palace Museum Bulletin,* Vol. VII, Number I, March–April 1972, p. 1.

[3] *Liu-ch'ao wen-hsieh* 六朝文絜 (1825), in der kommentierten Ausgabe von 1889 (Neudruck 1925, ch. 10, p. 2b–3b), und *Ku chin t'u shuh chi-ch'eng* 古今圖書集成, Neudruck Taipei 1964, im Folgenden abgekürzt *TSCC,* Bd. 79, *tzu-hsüeh-tien* 字學典, Kapitel 56, *fei-pai-pu i-wen* 飛白部藝文, p. 563.

[4] *P'ei-wen-chai shu hua p'u* 佩文齋書畫譜 (1708) Neudruck Taipei 1969, p. 36 (im Folgenden abgekürzt *PWC*).

[5] Goepper, *Shu-p'u. Der Traktat zur Schriftkunst des Sun Kuo-t'ing,* Wiesbaden 1974, p. 171.

Die methodische Diskussion der technischen und praktischen Ausführung der Kalligraphie setzt, wie Barnhart nachgewiesen hat[6], erst in der T'ang-Zeit (ab 7. Jh.) ein. Die frühen Texte behandeln historisch-biographische oder ästhetische Fragen. Dem Gehalt nach gehört die Inschrift Pao Chao's in die Kategorie der ästhetischen Schriften. Aus ihr lässt sich die ursprüngliche Bedeutung des Terminus Fei-Pai ableiten. Das Ziel der Übersetzung und Interpretation des Textes ist eine Revision der divergierenden Auffassungen der Stilbezeichnung im europäischen Sprachraum.

"Fei-Pai" – im Englischen wiedergegeben als "flying white", im Französischen übersetzt mit "blanc, qui vole", im Deutschen mit "Überflogenes Weiss" – wird dadurch erzielt, dass ein Pinsel mit gespreizten Haaren so schnell über die Schreibfläche geführt wird, dass innerhalb des Tuschstriches weisse Spuren bleiben. Als Erfinder dieses Stils gilt der grosse Kalligraph der Han-Zeit Ts'ai Yung 蔡邕 (132–192)[7].

Die Kalligraphie, die Pao Chao in seiner Inschrift betrachtet, stammt also aus der Zeit zwischen dem 2. und 5. Jahrhundert. Der Künstler wird nicht genannt. Chang Huai-kuan 張懷瓘 erwähnt im *Shu-tuan* aus diesem Zeitraum neben dem Erfinder Ts'ai Yung Wang Hsi-chih 王羲之 (307–365) und Wang Hsien-chih 王獻之 (344–388), denen er mit der den Chinesen eigenen Klassifikationssucht den obersten Rang zuerkennt. Sie sollen den Fei-pai-Stil zur Vollendung entwickelt haben. In der mittleren Gruppe nennt er 5 Kalligraphen und im untersten Rang Liu Shao 劉劭 (3. Jh.), der als einziger vor Pao Chao eine Inschrift über den Ausdruck des Fei-pai-Stils verfasst hat[8].

Pao Chao's Inschrift ist ein wichtiges Zeugnis für die Frühphase des Fei-pai-Stils.

Sie lautet in der Übersetzung:

1 Die Herbsthaare fein und kräftig
2 Die reifweisse Seide starr und frisch
3 Er taucht diese in die Jadewelle ein
4 Färbt jenen mit dem Kiefernruss
5 Hervorragend meistert er die acht Stricharten
6 Höchst selten die sechs Schriftstile.
7 Wie der Vogel ist er startbereit, wie der Drache springt er.

[6] "Wei Fu-jen's Pi Chen T'u and the Early Texts on Calligraphy" in *ACASA* 18, 1964, p. 13–25.
[7] Goepper, *Shu-p'u*, p. 171, *Shu-tuan* in *PWC*, p. 44.
[8] *PWC*, p. 36.

8 Perlen lösen sich auf, Quellen teilen sich.
9 Leicht wie schwebender Nebel
10 Schwer gleich berstenden Wolken
11 Die abgehackte Spitze wie ein Schwert abgebrochen
12 Die auffahrenden Schriftzüge wie Pfeile fliegen.
13 Kreuz und quer erheben die Schwalben sich.
14 Schwungvoll kehren die Wildgänse heim.
15 Bei Gefahr zwingt er sich zur Mässigung.
16 Gerät er in Bedrängnis, zeigt er seine Meisterschaft.
17 Jadetafelecken, Sternenzacken
19 Klar, herrlich, funkelnd, ausstrahlend
19 Fäden winden sich, Haare fallen
20 Parallel und ordentlich, gerade und dicht.
21 Eine fussgrosse Fläche ist beidseitigen Brokat Wert.
22 Und ein halbes Zeichen einen Barren Gold.
23 Daher ist selbst der Wunderpilzstil unbedeutend und schwach
24 Und schon garnicht ausreichend, ebenbürtig zu sein.
25 Auch der Insekten- und Tigerstil banal und brüchig.
26 Und kann doch nicht gleichkommen.
27 Will der Edle ihn einstufen,
28 So ist das der genialste Stil.

Die Inschrift ist in drei Abschnitte gegliedert. Die ersten vier Zeilen beschreiben das Material des Kunstwerks, die sechzehn folgenden den stilistischen Ausdruck. Die letzten acht Zeilen fügen das Kunsturteil an.

Pao Chao beginnt mit der Beschreibung des Pinsels:

1 Die Herbsthaare fein und kräftig.

Im Herbst ist das Fell frisch gewachsen und die Haare sind besonders spitz und lang. Daher ist ein Pinsel aus Herbsthaaren elastisch und von bester Qualität. Bemerkenswert ist, dass also in der Frühphase des *fei-pai* ein feiner und nicht ein grober oder abgenutzter Pinsel verwendet worden ist, wie später für diese Technik angegeben wird[9]. Huang Po-ssu 黄伯思 (1079–1118) gibt sogar an, dass seine Zeitgenossen einen Holzpinsel, der wie eine Lackbürste ist, für den Fei-pai-Stil benutzen. Zum Nachweis, dass ursprünglich ein feiner Haarpinsel dafür verwendet wurde, zitiert er die erste Zeile von Pao Chao's Inschrift[10]. Er weist darauf hin, dass Ts'ai Yung zwar zur Erfindung inspiriert worden sei, als er zuschaute, wie ein Handwerker mit einer Bürste zum Kalken Zeichen schrieb, er habe aber diesen Effekt mit

[9] Herbert Franke, *Kulturgeschichtliches über die chinesische Tusche,* München 1962, p. 78.
[10] *PWC* 157.

dem Pinsel nachgeahmt, und so umgesetzt in eine subtile kalligraphische Technik.

Die zweite Zeile beschreibt den Schriftgrund:

2 Die reifweisse Seide starr und frisch

Die ungefärbte Seide wirkt wie aus Reif, weiss und kristallin. Durch die parallele Syntax sind alle Satzglieder eng aufeinander bezogen. So stehen einander gegenüber: Herbst und Reif, Haare und Seide, fein und starr, kräftig und frisch.

Die erste Entsprechung Herbst und Reif ist in ihrer Funktion nicht ganz gleichwertig. Der Pinsel ist aus Herbsthaaren angefertigt. Die Schreibfläche besteht jedoch nicht aus Reif. Die Seide wird ihm bildhaft verglichen. Das zweite Zeilenpaar ruft im Betrachter die technische Vorbereitung für den Schreibvorgang in Erinnerung:

3 Er taucht diese in die Jadewelle ein
4 Färbt jenen mit dem Kiefernruss

Er grundiert die Seide mit einer Flüssigkeit aus Leim und Alaun. Dann tränkt er den Pinsel mit Tusche. Wie beim Pinsel ist auch bei der Tusche der Stoff genannt, aus dem sie besteht, der Kiefernruss. Die gewählten Synonyme für die Tusche und die Grundierungsflüssigkeit, "Kiefernruss" und "Jadewelle", führen den Leser schon in den grossen Raum der Natur, den er später bei der Stilbeschreibung imaginiert. Die Formulierung Jadewelle wird sonst für die Beschreibung von Gebirgsbächen verwendet. So wird zugleich der Ursprung des Materials angesprochen als auch der bevorzugte Aufenthaltsort des Literaten. Die allgemeine Einführung in die Betrachtung der Kalligraphie wird noch in den beiden folgenden Zeilen fortgeführt. Sie beschreiben das handwerkliche Können:

5 Hervorragend meistert er die acht Stricharten
6 Höchst selten die sechs Schriftstile

Er beherrscht die Pinseltechnik, sowohl die acht Stricharten, die im Schriftzeichen *yung* 永 enthalten sind, als auch alle 6 Schrifttypen. Die Statik der Schriftzeichen ist vollkommen. Den dynamischen und formalen Ausdruck der Schrift schildern die Zeilen sieben bis zwanzig in einer Reihe von Metaphern und Vergleichen. Er interpretiert die Schriftzüge als eine Komposition von Bewegungsbildern, die die Bewegungsrichtung und Geschwindigkeit wiedergeben. Die Bezeichnung des Stils enthält ja bereits die Flugbewegung, damit beginnt auch die Stilbeschreibung:

7 Wie der Vogel ist er startbereit, wie der Drache springt er.
8 Perlen lösen sich auf, Quellen teilen sich

In zwei Zeilen zusammengedrängt, gibt er vier Metaphern für die freie Bewegung der Schriftzüge.

Möglich ist auch die Interpretation, dass das logische Subjekt der Pinsel ist und dass der Leser den künstlerischen Prozess mitvollziehen soll. Die folgenden Zeilen geben aber der Auffassung, dass der Duktus beschrieben wird, den Vorzug.

Der gezielten Konzentration der Bewegungsrichtung der Zeile sieben, gesehen als Vogelstart und Drachensprung, stehen Bilder des Auseinanderstrebens in Zeile acht gegenüber. Als sei eine Perlenkette gerissen, sind die Punkte im Schriftbild versprengt. Die Striche gabeln sich wie Quellen. Die abwechselnde Wirkung von leicht und schwer aufgetragener Tusche einzelner Striche formulieren die nächsten Zeilen.

9 Leicht wie schwebender Nebel
10 Schwer gleich berstenden Wolken

Die Tuschstriche sind wechselweise leicht wie Nebelschwaden, und schwer wie berstende Wolken. Das ist nur zu erzielen mit elastischem Haarpinsel. "Durch den Gebrauch von Holzpinseln geht die Abwechslung von Dicke und Dünne (= schwer und leicht) aufgetragener Tusche verloren"[11] weil ja eine Bürste in der Tuschmenge nur gleichmässig starke Striche ziehen kann.

Darauf folgen Vergleiche aus der Sphäre des Kampfes:

11 Die abgehackte Spitze wie ein Schwert abgebrochen.
12 Die auffahrenden Schriftzüge wie Pfeile fliegen.

Die Strichenden laufen nicht spitz aus. Sondern der Pinsel ist vorzeitig abgesetzt. Der Pinselduktus ist kraftvoll wie ein Schwert, aber die Spitze ist abgehackt. Der dem abgebrochenen Schwert gegenüberstehende fliegende Pfeil zeigt Geschwindigkeit und Zielsicherheit.

Jetzt wird der schon in Zeile 7 eingeleitete Vergleich mit dem Vogelflug wieder aufgenommen:

13 Kreuz und quer erheben die Schwalben sich
14 Schwungvoll kehren die Wildgänse heim

Die Lebendigkeit von Richtung und Gegenrichtung, von sich kreuzenden Bewegungen, steht neben dem kontinuierlichen Schwingen des fortlaufenden Duktus. Das dynamische Kräftespiel ist so vielgestaltig und geschwind, dass bei der Kühnheit der Ausführung eine hohe Anforderung an die Disziplin des Kalligraphen gestellt ist. So unterbrechen die Zeilen 15 und 16 die

[11] Huang Po-ssu, *PWC* 157.

Beschreibung der graphischen Werte und zeichnen die Situation des Künstlers im schöpferischen Prozess.

15 Bei Gefahr zwingt er sich zur Mässigung
16 Gerät er in Bedrängnis, zeigt er seine Meisterschaft.

Aufmerksam überwacht sein Auge den Zug des Pinsels, sodass er bei Gefahr rechtzeitig die Geschwindigkeit herabsetzt und sich Zurückhaltung in der expressiven Bewegung auferlegt. In der Gefahr setzt er seine künstlerischen Fähigkeiten voll ein. Er zeigt seine virtuose Beherrschung des Pinsels. Die Zeilen 17 bis 20 definieren die spezifische Strichform des fei-pai:

17 Jadetafelecken, Sternenzacken
18 klar herrlich, funkelnd, ausstrahlend
19 Fäden winden sich, Haare fallen
20 Parallel und ordentlich, gerade und dicht.

Die Jadetafelecken[12], denen die Gegenzeile die Aussage "klar und herrlich" zuordnet, und die Sternenzacken, "funkelnd und ausstrahlend" beschreiben nicht die Formen des schwarzen Tuschestrichs sondern die des weissen Grunds.

Die Zeilen deuten also die negativen Formen, die im graphischen Gebilde entstehen, als eigenen Ausdruckswert. Auch die folgenden Zeilen lassen das Weiss mitsprechen. Die Striche sind aufgespalten, sodass die kurvigen Bahnen aussehen wie sich windende Fäden. Die Struktur des Pinselstriches ist ein geordnetes Gefüge parallellaufender Linien. Die Vertikalen gerade und dicht liniert wirken wie fallende Haare. Mit diesen Bildern, die den gebrochenen Pinselzug kennzeichnen, schliesst die Beschreibung des künstlerischen Ausdrucks ab. Er geht über zur Bewertung:

21 eine fussgrosse Fläche ist beidseitigen Brokat wert
22 Und ein halbes Zeichen einen Barren Gold.

Selbst ein Teil des Schriftstücks ist von höchstem Wert. Noch die Hälfte eines Zeichens ist in sich so vollkommen, dass es nur mit Gold aufzuwiegen ist. Danach folgt ein Vergleich mit anderen Schriftstilen und die Zuerkennung des höchsten künstlerischen Rangs:

23 Daher ist selbst der Wunderpilzstil unbedeutend und schwach
24 Und schon garnicht ausreichend, ebenbürtig zu sein
25 Auch der Insekten- und Tigerstil sind banal und brüchig.
26 Und kann doch nicht mitkommen.
27 Will der Edle ihn einstufen,
28 So ist das der genialste Stil.

[12] Ein Rangabzeichen der Lehensfürsten.

Die Pilzschrift, für Kurierabzeichen verwendet in der späten Chou-Zeit[13], und auch zur Han-Zeit noch geläufig, die Insektenschrift, als eine der 6 Schriften in den Han-Annalen aufgeführt, auch die Tigerschrift, aus der Chou-Zeit überliefert, alle drei können nicht auf gleiche Stufe gestellt werden mit der "Fei-pai-Schrift". Ihr Formniveau ist so hoch, dass er ihr das Prädikat "der genialste Pinsel" erteilt. Der Text gibt keine konsequente Stilanalyse des Schriftbilds.

Sondern Pao Chao hat sein visuelles Erlebnis dargestellt als eine Folge von Bildern, die ihm im Ausdruck verwandt erscheinen. Er nennt: Vogel und Drachen, Perlen und Quelle, Nebel und Wolken, Schwert und Pfeil, Schwalben und Wildgänse, Jadetafelecken und Sternenzacken, Fäden und Haare.

Er springt von den Tieren und Naturelementen über zur Sphäre des Kampfes, und zurück zu den Vögeln. Sie alle sind in Aktion, sodass er den Leser von einer Bewegung zur anderen leitet. Er stellt ihn in das Kräftefeld vielfältigster Bewegung, sodass er sich vorstellen kann, welcher Überlegenheit es bedarf, in der Geschwindigkeit und Intensität der frei hingesetzten Kräfte nicht der Gefahr zu erliegen, die ästhetischen Gesetze zu verletzen. Formale Sicherheit und künstlerische Fähigkeit lassen ihn die Gefahr dominieren. Nach der Flugfigur fängt er die unruhige Dynamik ab. Jadetafelecken, Sternenzacken, Fäden, Haare präsentieren die subtilen formalen Ausdruckswerte des Fei-pai-Stils. Die Strichelemente werden aufgefasst als Individuen oder Naturerscheinungen, die ihre eigene Lebhaftigkeit entfalten. Der Schreibende führt nur Regie über die spontan entstandenen Kräfte. Die Schriftkunst ist Mittler zwischen Mensch und Natur. Sie bildet sie nicht ab wie die Malerei. Aber ihr Rhythmus ist parallel zur Natur. Selbst die freieste der Künste wird in ihren Ausdruckswerten aufgefasst als in Bewegung umgesetzte Naturkräfte. So ist der Kalligraph im kreativen Prozess der Natur kongenial. Der Dichter formuliert daher sein ästhetisches Erlebnis des abstrakten Liniengefüges bildhaft durch Verwendung von Methaphern und Vergleichen. Dabei überrascht, dass das in der verbreiteten Übersetzung des Begriffs *fei-pai* "Fliegendes Weiss" zu einem Ausdruckswert verschmolzene Stilmerkmal nicht zusammen dargestellt wird.

Das "fliegende" Element taucht nur in den Zeilen 7 bis 14 auf, während das "weisse" Element nur in den Zeilen 17 bis 20 betrachtet wird. Es kann also auf Grund dieses Zeugnisses nicht als gesichert gelten, dass die Adjektiv-Substantiv-Verbindung die richtige Übersetzung ist. Wie auch sollte die weisse Binnenform innerhalb eines Striches das "Fliegen" zum Ausdruck bringen? Die deutsche Übersetzung "Überflogenes Weiss" hat den in der

[13] Goepper, p. 183.

englischen und französischen Version unverständlichen Terminus korrigiert. Die Formulierung "Überflogenes Weiss" versteht die Stilbezeichnung als eine Erklärung des technischen Schreibvorgangs: Der Pinsel überfliegt den weissen Grund. In einer Zeit, in der technische und praktische Probleme der Kalligraphie in den Texten noch nicht behandelt werden, ist aber die Prägung einer Stilbezeichnung, die diesen Aspekt betont, unwahrscheinlich. Überdies benutzen die Kalligraphen der T'ang-Zeit, wie Chang Huai-kuan und Li Yüeh 李約 zur Bezeichnung des "Weiss lassens" das Verb *lu* 露 "bloss lassen" also *lu pai* 露白 [14]. So lässt sich aus der Interpretation der Inschrift Pao Chao's, der beide Komponenten "fliegend" und "weiss" getrennt betrachtet, die Hypothese ableiten, dass es sich bei *"fei pai"* um zwei Elemente handelt. Die Vermutung wird von einem modernen Maler unterstützt. Der in Hongkong lebende Fu Hsin-yü 傅心畬 hat auf seine Kalligraphie im Fei-pai-Stil der beiden Zeichen 文琛 eine Aufschrift gesetzt, die in der Übersetzung lautet[15]: "Als Ts'ai Chung-lang 蔡中郎 (d.i. Ts'ai Yung 蔡邕 133–192) zur Audienz unterwegs war, besserte man gerade das Tor Pai-hu ("Weisser Tiger") aus; da sah er einen Handwerker mit einem Besen auf dem Staub Schriftzeichen schreiben. Nach seiner Rückkehr schuf er dann den Stil "fliegend und weiss" (Schwung und Weiss). Die Leute der Ost-Chin (317–420) waren in diesem Stil bewandert. Zur Zeit der Liang (502–557) befasste sich Hsiao Tzu-yün 蕭子雲 (486–548) ausschliesslich mit diesem Stil. Der, der diesen Stil lernt, verbindet den Kanzlei-Stil mit dem Konzept-Stil.

Bei denen, die im Schreiben (dieses Stils) nicht bewandert sind, wird er entweder fliegend aber nicht weiss, oder weiss aber nicht fliegend. Die leergelassenen Stellen heissen weiss, und die Endstriche, die sich (wie Schwanzfedern) nach oben winden, heissen fliegend (oder: schwungvoll)."

Er bezieht also den Ausdruck des Fliegens nicht auf das Weiss, die negative Form des Schriftzugs, sondern auf die formale Gestalt des Tuschestriches. "Fliegend" ist nicht die nähere Erklärung zur Struktur des Striches, oder zur Technik der Pinselführung; sondern formuliert den ästhetischen Ausdruck des graphischen Wertes.

Insbesondere die adversative Partikel zwischen fei und pai, die auch in den frühen Texten vorkommt[16], ist der philologische Beweis, dass zwei verschiedene Komponenten gemeint sind. Die technische Erfindung, mit

[14] Siehe *Shu-tuan* 書斷 von Chang Huai-kuan in *PWC*, p. 44, und das Lobgedicht über das in Fei-pai-Stil an der Wand geschriebene Schriftzeichen Hsiao 壁書飛白蕭字贊 von Li Yüeh 李約 in *TSCC*, Kap. 56, p. 564.

[15] "Fu Hsin-yü ti fei-pai-shu" 傅心畬的飛白書 von Ch'en Chih-ch'u 陳芝楚 in *Ming Pao Monthly*, vol. 9, No. 8 (1974), p. 14.

[16] *PWC* 44.

zerzaustem Pinsel zu schreiben, ist ursprünglich im Typ der Kanzleischrift entwickelt worden. Ihren charakteristischen schwingenden Duktus bezeichnet der Ausdruck "fliegend". Das Stilmerkmal der Kanzleischrift ist der wellig geschwungene Horizontalstrich mit aufwärts weisendem Federende.

Da die rasche Ausführung den Effekt der leeren Stellen begünstigt, nähert sich der Duktus dem Konzept-Stil 草 書 . Mit ihm wird er später mehr und mehr assoziiert.

Seine Eigenart, fliegend und weiss zu sein, ist nicht ausschliesslich an den ursprünglichen Schrifttyp gebunden. Dass es sich bei *fei* und *pai* um zwei ästhetische Werte handelt, lässt sich durch weitere Äusserungen alter kompetenter Schriftkünstler belegen.

Der Maler und Kalligraph der T'ang-Zeit Li Yüeh schrieb in seinem Lobgedicht über das von Hsiao Tzu-yün geschriebene Schriftzeichen Hsiao 蕭 (Familienname des Kaiserhauses Liang, 502–557) "umherflatternd fliegen und Weiss zeigen" 翻飛露白[17]. Huang Po-ssu (1079–1118)[18], der sich in allen fünf Schrifttypen auszeichnete, und auch den Fei-pai-Stil beherrschte, schreibt in seiner Abhandlung über diesen Stil[19], dass die Stellen, die seidenen Haaren ähneln, weiss heissen und dass die schwungvollen und nach oben gehobenen Ausdrücke "fliegend" 飛 heissen. Ebenfalls in der Sung-Zeit schreibt Ch'en Szu (13. Jh.) 陳 思 in seinem *Shu-yüan ching-hua* 書苑菁華[20], das bis zur Publikation des *P'ei Wen Chai shu hua-p'u* 佩文齋書畫譜 in der frühen Ch'ing-Zeit die grösste Sammlung von Texten über Kalligraphie war: "Li Yüeh sagte, dass es bei Fei-pai-(Stil) früher weniger Schwung und mehr "Weiss" gebe, und dass der Stil noch an den Pa-fen-Stil 八 分[21] gebunden sei. Darum habe Wang Seng-ch'ien 王僧虔[22] gesagt, der "Flug- und Weiss-Stil" sei die leichtere Art vom Pa-fen-Stil." Chao Huan-kuan[23] 趙 宧 光 der Ming-Zeit sagte, dass der Stil der weiss aber nicht fliegend ist, dem Siegelstil ähnele und der Stil, der fliegend aber nicht weiss ist, dem Kanzleistil ähnele[24]. Dies alles belegt, dass es sich um zwei künstlerische Ausdruckswerte handelt. Denn lässt man *fei*

[17] *TSCC,* Kap. 56 字學典, 飛白部, 藝文, p. 564. Li Yüeh, Biographie, *T'ang-shu,* Kap. 150; *Hsin-t'ang-shu,* Kap. 82, war bewandert im Malen von Pflaumenblüten und im Schreiben von Normal- und Kanzleischrift.

[18] *Sung-shih,* Kap. 443, Maler und Kalligraph.

[19] *Lun Fei-pai-shu, PWC* 157.

[20] 20 Kapitel nur über Kalligraphie, *DKJ* 12–44000–300.

[21] Eine Art Kanzlei-Stil.

[22] Wang Seng-ch'ien (426–485), Biographie im *Nan-ch'i-shu.*

[23] Chao Huan-kuang (1559–1625), Experte für die Siegelschrift, *Ming-Shih,* Kap. 287 in der Biographie von Wen Chen-ming.

[24] Morohashi, *DKJ* 12–44000–300.

und *pai* in der bekannten Übersetzung "Fliegendes Weiss" fusionieren, wäre bei höherer Flugintensität ein höherer Weissgrad zu erwarten. Sie werden aber in den zitierten Textstellen als zwei Stilkriterien aufgefasst. Je nachdem, welches Element betonter ist, steht das Resultat dem einen oder anderen Schrifttyp näher. Es ist daher richtig, die Fei-pai-shu nicht als einen eigenen Schrifttyp zu verstehen, wohl aber als besonderen Stil, der den jeweiligen Schrifttyp als leichtere Variante des orthodoxen Stils bestimmt. Ihn nur als technischen Effekt einzustufen[25], was die Übersetzung Überflogenes Weiss begünstigt, wertet den Stil in seinem künstlerischen Ausdruckswert ab. Dabei sollte man im Bewusstsein behalten, dass ebenso mit gezähmter Pinselspitze, die das An- und Abschwellen des Duktus ermöglicht, die Pinseltechnik die Grundlage für den höchst subtilen künstlerischen Ausdruck bildet. Auch im Stil "fliegend und weiss" bedarf es genialer Inspiration, um mit Pao Chao zu sprechen, den Drachen springen, Vogel und Pfeil fliegen zu lassen.

Siehe für Kalligraphien in Fei-pai-Stil:

1. Feng Chen-k'ai 馮振凱, *Chung-kuo shu-fa hsin-shang* 中國書法欣賞, Taipei 1971.
   Abb. S. 104: Stele des Kaisers T'ai-tsung der T'ang datiert 646.
   Abb. S. 115: Stele Kronprinz Sheng-hsien 7. Jh.
2. Yujiro Nakata, *The Art of Japanese Calligraphy*, Tokyo 1973.
   Abb. 31: Kukai, Aufschrift auf dem Portrait von Kongochi, frühes 9. Jh. Der Fei-pai-Stil, japanisch Hihaku wurde von Kukai aus China nach Japan importiert.
3. Uno Sesson 宇野雪村, *Chūgoku shodōshi* 中國書道史, Bd. II, Tōkyō 1972, p. 310.
   Hängerollenpaar von Chang Yen-ch'ang (1738–1814) 張燕昌, Maler, Kalligraph, und Siegelschnitzer, besonders gut in Fei-pei-Stil.
4. *Ming-pao Yüeh-k'an* 明報月刊, Vol. 9, Nr. 8, 1974, p. 14.
   Kalligraphie des Fu Hsin-yü von 1962 (Abb.).

---

[25] Goepper, *SHU-p'u*, p. 170.

一九六二年傅心畬所書的飛白書