

Michael Friedrich

Keine europäische Lyrik: Ein Blick nach China

aus:

Europäische Lyrik seit der Antike

14 Vorlesungen

Herausgegeben von Heinz Hillmann und Peter Hühn

S. 455–482

Impressum

Bibliografische Information Der Deutschen Bibliothek

Die Deutsche Bibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten sind im Internet über <http://dnb.ddb.de> abrufbar.

Die Online-Version dieser Publikation ist auf der Verlagswebsite frei verfügbar (*open access*). Die Deutsche Bibliothek hat die Netzpublikation archiviert. Diese ist dauerhaft auf dem Archivserver Der Deutschen Bibliothek verfügbar.

Open access verfügbar über die folgenden Webseiten:

Hamburg University Press – <http://hup.rrz.uni-hamburg.de>

Archivserver Der Deutschen Bibliothek – <http://deposit.ddb.de>

ISBN 3-937816-14-3 (Printausgabe)

© 2005 Hamburg University Press, Hamburg

Rechtsträger: Universität Hamburg, Deutschland

Produktion: Elbe-Werkstätten GmbH, Hamburg, Deutschland

<http://www.ew-gmbh.de>

Inhaltsverzeichnis

Vorwort	vii
<i>Heinz Hillmann und Peter Hühn</i>	
Alt-Hebräische Lyrik	13
<i>Tim Schramm</i>	
Aspekte griechischer und lateinischer Lyrik	41
<i>Gerhard Lohse</i>	
Deutsche Lyrik I	77
Religiöse Lyrik seit der Reformationszeit. Zum Diskurs des Gedichts	
<i>Heinz Hillmann</i>	
Englische Lyrik I	103
Identität in Liebe und Religion in der frühen Neuzeit	
<i>Peter Hühn</i>	
Englische Lyrik II	135
Natur und Kultur in der Romantik	
<i>Peter Hühn</i>	
Deutsche Lyrik II	171
Liebeslyrik von der Anakreontik zur Romantik	
<i>Heinz Hillmann</i>	
Deutsche Lyrik III	197
Nationale Lyrik im 19. Jahrhundert	
<i>Heinz Hillmann</i>	
Französische Lyrik der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts	235
<i>Heinz Hillmann und Klaus Meyer-Minnemann</i>	

Englische Lyrik III	271
Das Alte und das Neue im 19. Jahrhundert und in der Moderne <i>Peter Hühn</i>	
Vom Sprechen und Schweigen in der russischen Lyrik des 20. Jahrhunderts	309
<i>Christine Gölz</i>	
Englische Lyrik IV	351
Individuum und Kollektiv im 20. Jahrhundert <i>Peter Hühn</i>	
Deutsche Lyrik IV	389
Die Stadt und der Krieg in der Lyrik der frühen Moderne <i>Heinz Hillmann</i>	
Hispanoamerikanische Lyrik des 20. Jahrhunderts	419
<i>Klaus Meyer-Minnemann</i>	
Keine europäische Lyrik: Ein Blick nach China	455
<i>Michael Friedrich</i>	
Beitragende	483

Keine europäische Lyrik: Ein Blick nach China*

Michael Friedrich

Sag was könnt' uns Mandarinen,
Satt zu herrschen, müd zu dienen,
Sag was könnt' uns übrig bleiben
Als in solchen Frühlingstagen
Uns des Nordens zu ent schlagen
Und am Wasser und im Grünen
Fröhlich trinken, geistig schreiben
Schaal' auf Schaale, Zug in Zügen?

Kein geringerer als Goethe schrieb diese Zeilen. Das erste Gedicht aus dem Zyklus *Chinesisch-Deutsche Jahres- und Tageszeiten* von 1827 weist deutliche Anklänge an Chinesisches auf: die Mandarine, das Schreiben „Zug in Zügen“, in Schriftzeichen also, vielleicht auch die eigentümlichen Vierergruppen der beiden Schlußverse.¹ Nur wenige Ergebnisse der Auseinandersetzung mit chinesischer Dichtung sind so gelungen wie dieser Zyklus, die Cantos Ezra Pounds vielleicht oder die Nachdichtungen von Günther Eich. Aber nicht um die Wirkungen chinesischer Dichtung im europäischsprachigen Raum soll es im Folgenden gehen, sondern um die chinesische Lyrik selbst.

Das ist beileibe kein leichtes Unterfangen, zumal allein die schiere Menge des aus drei Jahrtausenden überlieferten Materials jeden Versuch eines Gesamtüberblicks verbietet. Was läßt sich also als exotische Beigabe zu einer Vorlesungsreihe über die europäische Lyrik von der ältesten ungebrochenen dichterischen Tradition, die wir kennen, mitteilen? Eine Anre-

* Heinz Hillmann und Peter Hühn danke ich für die Einladung an den Nichtnarratologen, für zahlreiche Hinweise sowie für Nachsicht mit dem Unvermögen, sie alle zu beherzigen.

¹ Günther Debon. *China zu Gast in Weimar* (Heidelberg, 1994), 199–240.

gung aufnehmend, werde ich in lockerer, aber durchaus nicht zufälliger Folge einige Werke vorstellen, welche um Grenzsituationen kreisen: Alleinsein, Alter, Tod. Hierbei folge ich der Tradition und werde fast ausschließlich Texte vorstellen, die noch heute jeder gebildete Chinese kennt, die also trotz Schwankungen des Geschmacks ‚überlebt‘ haben. Zumeist stammen sie aus der ‚goldenen Zeit‘ der chinesischen Dichtung unter den Tang, die von 618 bis 906 regierten. Allein aus dieser Zeit sind rund 50.000 Gedichte überliefert – man vergleiche mit dem guten alten Europa. Die Auswahl ist keinesfalls repräsentativ; manche Beobachtungen mögen allerdings Gültigkeit auch über die wenigen Beispiele hinaus besitzen.

Zunächst allerdings werde ich einige Hintergründe verdeutlichen und da, wo es erforderlich ist, Exkurse einstreuen. Schließlich werde ich ein Gedicht genauer betrachten, das besonders geeignet ist, Subtilitäten chinesischer Lyrik vor Augen zu führen.

*

Um mit einer Gegenüberstellung zu beginnen:

Fern und nah

Dein Blick
auf mir,
dein Blick auf der Wolke
Wie fern
5 du erst warst
und dann mir
wie nah²

Der Text erschien 1979 und stammt von Gu Cheng (1956–1993), der nach der sogenannten Kulturrevolution (amtlich: 1966–1976) zu veröffentlichen begann. Die Übersetzung entspricht weitgehend dem Original, das seiner-

² Peter Hoffmann. „Über die Vergleichbarkeit“. In: Jürgen Wertheimer u. Susanne Göße (Hg.). *Zeichen lesen, Lese-Zeichen* (Tübingen, 1999), 323 (in Gegenüberstellung mit „So fern“ von Wolfgang Bächler).

seits ebenso gut als Übersetzung eines europäischen Werkes aus dem 20. Jahrhundert durchgehen könnte. Gu Cheng rebellierte mit seinen Werken gegen den revolutionären Realismus jener Zeit, ähnlich wie sich in den 1920er Jahren junge Dichter von westlichen Vorbildern anregen ließen, um die als Fesseln empfundenen Regeln der traditionellen Dichtkunst zu sprengen. Ganz anders Mao Zedong (1893–1976), der Große Vorsitzende. Er bedient sich traditioneller Formen und Topoi, hat sie allerdings, seinen ideologischen Vorgaben entsprechend, radikal geändert:

Aufstieg zum Lu-shan

1. Juli 1959

Berg, der aufsteigt, aufgestockt neben dem Yangzi Ufer;
Höhenweg aufspringend, Grün an Grün, die vierhundert Windungen.
Kalt bleibt der Blick hinüber zum Meer, die Ansicht der Welt;
Hitzig der Wind, bläst Regenschauer über den Flußhimmel.

- 5 Wolken quern die Neun Arme, treiben zum Gelben Kranich;
Wellen hinunter nach San Wu, sprühender weißer Dunst.
Tao der Beamte – unbekannt, wohin er gegangen;
Pfirsichblütenquelle – kann man dort Feld bestellen?³

Dieses Gedicht dürfte ohne Kenntnis der Geographie und der literarischen Tradition kaum verständlich sein: Südlich des Yangzi liegt der Lu-Berg, eigentlich ein Mittelgebirge, das schon früh für seine Klöster und Tempel bekannt war. 400 Windungen hat nicht etwa ein Fußweg, sondern die 1953 fertiggestellte Autostraße. Von oben sieht emotionslos das Auge gen Osten in Richtung Meer und weiter auf die ganze Welt, wobei ein heißer Wind Regen vor sich herreibt. In Vers 5 wendet sich der Blick erst nach Norden und dann nach Westen in Richtung Wuhan, dessen Wahrzeichen seit altersher der Turm des Gelben Kranichs ist, wo einst ein Unsterblicher auf diesem Reittier gelandet sein soll, wo aber auch im Jahre 1911 der Aufstand stattfand, an dem das Kaiserreich zugrunde ging. Rückläufig folgt der Blick in Vers 6 wiederum den Wellen nach Osten, die vom Sturm himmelwärts

³ Modifiziert nach Joachim Schickel. *Mao Tse-tung: 37 Gedichte* (München, 1967), 36, 133–134.

gepeitscht werden. Bereits unweit des Lu-Berges streift der Blick offenbar Pengze, den Amtssitz des Tao Yuanming (365–427). Genannt wird er selbst nicht, bildet aber in der für die Gattung typischen Wendung vom dritten zum letzten Verspaar nun den Ausgangspunkt für eine Reflexion:

Tao war ein kleiner Beamter gewesen, der aufgrund der Unfähigkeit eines Vorgesetzten seinen Posten aufgegeben und sich auf seinen Landsitz zurückgezogen haben soll. Er weigerte sich, erneut ein Amt anzunehmen und, wie eine Quelle weiß, „sein Rückgrat vor einem Dorftrottel für fünf Scheffel Reis den Tag zu beugen“. Tao gilt ferner als Begründer der Dichtung von „Feld und Garten“, einer Bukolik *more sinico*, ferner schrieb er einen Prosatext über die Pfirsichblütenquelle. Erzählt wird hierin, wie ein Fischer zufällig ein irdisches Paradies entdeckte, in dem die Menschen noch nach alten Gepflogenheiten lebten und nichts von den Wirren der Gegenwart wußten. Als er es später wieder aufsuchen wollte, fand er es nicht mehr. Den Weg gewiesen hatten ihm auf einem Fluß treibende Pfirsichblüten, daher der Name.⁴

Nun ist das Gedicht des Mao auf den Tag genau datiert. Ob das Datum historisch korrekt ist, läßt sich nicht überprüfen, ebensowenig wie die Frage zu beantworten ist, ob der Autor selbst es hinzugesetzt hat. Bemerkenswert ist es allemal: Zehn Tage zuvor soll Chruschtschow einseitig das Abkommen über die Unterstützung des chinesischen Atomwaffenprojektes gekündigt haben. Und einen Tag später, am 2. Juli 1959, begann die Lushan-Konferenz, auf der unter Führung des Verteidigungsministers Peng Dehuai eine Generalkritik an der radikalen wirtschaftspolitischen Linie des sogenannten Großen Sprungs nach vorn stattfand. Obwohl Mao sich durchsetzen konnte, mußte er doch Korrekturen seines Kurses hinnehmen. Man meint nun, Mao habe sich selbst mit dem Beamten Tao verglichen – wie dieser sich auf seinen Landsitz zurückgezogen habe, sei jener in die Volkskommunen gegangen, um sich nicht dem „Dorftrottel“ Chruschtschow beugen zu müssen. Mit der rhetorischen Frage am Ende sei zugleich eine scharfe Grenze zu traditionellen Paradiesvorstellungen gezogen: Für die Gegenwart zählte einzig die Produktion. Das hat einiges für sich, vernachlässigt jedoch die ersten sechs Verse. Sehen wir sie noch einmal genauer an.

⁴ Karl-Heinz Pohl (Hg.). *Tao Yuanming: Der Pfirsichblütenquell* (Köln 1985), 202–208.

Der Titel klingt ganz traditionell und unverfänglich; es gibt hunderte, wenn nicht tausende Gedichte, die einen Aufstieg im Titel ankündigen. Auch das Vokabular ist traditionell: Ohne zu wissen, daß die neue, bequeme Straße 400 Serpentina hat, würde man von einem Fußweg ausgehen. Damit aber bereits ist die alte Figur des Bergsteigens hintergangen, denn das war allemal mühsam, selbst wenn man in einer Sänfte getragen wurde; und die Vokabel „aufspringend“ erinnert wohl nicht zufällig an den gegen das sowjetische Modell gerichteten Großen Sprung. Sehr traditionell ist auch der Parallelismus membrorum: „kalter Blick“ und „heißer Wind“. Auch dieser wird jedoch gegen die Tradition gewendet, denn auf dem Gipfel eines Berges hat man entweder über die Nichtigkeit des Menschenlebens oder die Erhabenheit der Natur zu sinnieren. Hier aber wird kühlen Blicks die Welt in Augenschein genommen, wie es einem Herrscher gebührt. Während der Kaiser aber, im Norden sitzend, „sein Gesicht nach Süden wendet“, schaut der Sprecher hier umgekehrt von Süden auf das Land. Im Kontrast zum distanzierten Blick ist der Wind, besser: Sturm, der die gewaltigen Wasser des Yangzi himmelwärts jagt, heiß. Der kühle Blick nimmt all dies und das gewaltige Ausmaß des Unwetters zur Kenntnis; ganz traditionell scheinen natürliche Gewitter die politischen der Lushan-Konferenz zu präfigurieren.

Erst in den Schlußversen erwähnt der Sprecher überhaupt einen Menschen, einen Dichter, dessen Nachruhm nicht zuletzt auf Amtsverzicht und Rückzug aus der Gesellschaft beruht. Wenn hier behauptet wird, man wisse nicht, wohin er gegangen sei, wird er aus Perspektive der politischen Macht annulliert. Ähnlich wird im letzten Vers einer der beständigen Topoi chinesischen Dichtens, die Pfirsichblütenquelle, in sein Gegenteil verkehrt: Nicht um ein Paradies, in dem die Zeit stehengeblieben ist, geht es, sondern darum, das Feld zu bestellen und entschlossen den Sozialismus aufzubauen. Einerseits bietet die feste traditionelle Form und Bedeutung des Gedichts eine Einordnung und Bestärkung der eigenen Lage in einer schwierigen Übergangssituation – andererseits bewirkt der kritische Umgang mit dem literarischen Erbe Distanz sowohl zur Tradition als auch zu westlichen modernen Darbietungsformen.

Mindestens ebenso bemerkenswert wie das traditionelle Sprachgewand ist die Form. Es handelt sich um ein Regelgedicht mit acht Versen im Neuen Stil, eine Form, die im 5. Jahrhundert – vielleicht in Anlehnung an die damals über den Buddhismus vermittelte Sanskritpoetik – entwickelt wurde und sich bis ins

20. Jahrhundert so großer Beliebtheit erfreute, daß man sie gern „klassisch“ nennt. Da viele der folgenden Beispiele in dieser oder einer daraus abgeleiteten Form geschrieben sind, sei sie an einem Beispiel genauer betrachtet, zumal aufgrund der Eigenheiten der chinesischen Sprache hier Elemente eine Rolle spielen, die wir aus den europäischen Sprachen nicht kennen.

Das heute gesprochene Neuhochchinesisch hat vier Töne, die im Zuge des Sprachwandels aus dem Mittelchinesischen entstanden sind. Damals gab es zwei Register, ein Hochton- und ein Tieftonregister mit je vier Konvertönen. Stimmlose Konsonanten im Anlaut führten zu Hochton, stimmhafte zu Tiefton. Etwa die Hälfte der meist einsilbigen Wörter wurde im ebenen Ton gesprochen, die anderen teilen sich unregelmäßig auf die übrigen drei Töne auf. Dies führte dazu, daß man eine Opposition zwischen ebenen und schiefen Tönen ansetzte und hieraus strenge Regeln für die Komposition ableitete. Nur wenige Dichter haben sich sklavisch an die Normen gehalten, sie jedoch gerade in den Abweichungen vorausgesetzt. Ein frühes Beispiel aus der Mitte des 6. Jahrhunderts bietet ein Gelegenheitsgedicht des Yu Jianwu (etwa 487–551) in Fünfwortversen:

In Attendance at a Banquet

Bathed in the Way, I meet a veritable sage,	DDLLD	O A O B x ¹
Raising our goblets, I join with leading worthies;	LLDDL	O B O A y(R)
Kindly breezes reveal a lovely scene.	LLLD r	O B O A x ²
Auspicious influence moves propitious clouds.	DDDLL	O A O B y(R)
5 Yellow leaves rustle on autumn trees,	L D L L e	O A O B x ³
Dark Lotuses sink into the cold pond;	LLDDL	O B O A y(R)
My fate does not deserve the royal favor,	LLDD r	O B O A x ²
Which I swear to repay in this life.	DDDLL	O A O B y(R)

L = A = Ebenton; D = B = Schiefton; O = optional; (R) = Reim;
 Schieftöne: x¹ = d = fallend; x² = r = steigend; x³ = e = eingehend; Ebenton = y.⁵

⁵ Victor H. Mair u. Tsu-lin Mei. „The Sanskrit Origins of Recent Style Prosody“. In: *Harvard Journal of Asiatic Studies* 51 (1991), 375–470, hier 407.

Der Text ist kein Meisterwerk und wurde wohl für den Thronprinzen geschrieben, der ein Bankett gab. Ersichtlich dürfte sein, daß diese Form ein gut Teil Handwerk verlangt: Neben der Beherrschung der Regeln für die Klanggestalt ist dies vor allem ein weitgehender Parallelismus *membro-rum*. Da bereits die formalen Elemente einen strengen Parallelismus vorsehen, wie das rechte Schema zeigt, wird in solchen Fällen dieser hier zum Strukturmerkmal schlechthin. Schon frühe Kritiker warfen den Vertretern des Neuen Stils vor, gegen den natürlichen Fluß der Sprache zu dichten und die Form über den Inhalt zu stellen. In der Tat aber korrespondiert der literarische Parallelismus der kosmologischen Figur von der Bipolarität alles Seienden (Yin und Yang) oder der Harmonie von Gleich und Ungleich. Auch wenn manche Dichter kaum Gebrauch vom Parallelismus *membro-rum* machen, bleibt er doch bis in die jüngste Vergangenheit erstaunlich präsent und kann sehr subtile Gestalt annehmen; in der späten Kaiserzeit unterscheiden Handbücher mehr als ein Dutzend verschiedene Arten.⁶

Das Regelgedicht wurde an Fürstenhöfen entwickelt und war unter den Tang Bestandteil der Staatsprüfungen, so daß sich alle Mitglieder der Elite, das heißt auch Beamte und solche, die es werden wollten, dieser Disziplin unterziehen mußten. Ein Literaturkritiker notiert um 1200:

Da die Tang die Gebildeten auf Grund ihrer Gedichte [zum Staatsdienst] heranzogen, widmete man sich [der Dichtung] in einem Spezialstudium: Deshalb reicht die Dichtung unserer Dynastie nicht [an jene] heran!⁷

Neben den bei höfischen und anderen gesellschaftlichen Anlässen verlangten Gelegenheitsgedichten sowie solchen, die das unstete Leben im Staatsdienst und im weitesten Sinne die politische Situation thematisieren, wächst zur Zeit der Tang auch die Zahl derjenigen über ‚lyrische‘ Themen, über Stimmungen und Gefühle, aber auch über Landschaften und Sujets aus der Natur, woran sich bis in die späte Kaiserzeit nur wenig ändert; Dich-

⁶ Debon. *Chinesische Dichtung*, 124–127; Wolfgang Kubin. „Die chinesische Dichtkunst von den Anfängen bis zum Ende der Kaiserzeit“. In: Ders. (Hg.). *Geschichte der chinesischen Literatur*, Bd. 1 (München, 2002) 102–104.

⁷ Günther Debon. *Ts'ang-lang's Gespräche über die Dichtung* (Wiesbaden, 1962), 86 (Transliteration angepaßt).

tung von Frauen ist selten. Man nahm freilich immer wieder gern Anregungen aus der anonymen Volksliteratur auf, der sich mehrere ebenfalls bis in die späte Kaiserzeit beliebte Gattungen verdanken.

Für China scheint zu gelten, daß literarische Gattungen auch nach ihrer ersten Blüte nicht verschwinden, sondern mit erstaunlicher Konstanz die Zeiten überdauern. Die große Zahl von als vorbildlich geltenden Werken aus der Zeit der Tang wurde schon im 11. Jahrhundert als drückende Last der Tradition empfunden, so daß immer wieder Versuche unternommen wurden, das Verhältnis zwischen eigenen Werken und denen der Alten sowohl theoretisch als auch praktisch neu zu bestimmen.⁸ Die Anfänge theoretischer Überlegungen, erst zur Kritik von Literaten, dann zu Literaturkritik und Ästhetik lassen sich bis ins 3. Jahrhundert nach Christus zurückverfolgen. Die Aufwertung der Dichtung unter den Tang führte nicht nur zu einem Aufschwung der Literaturkritik, sondern auch von Anthologien und Handbüchern, die handwerklichen Aspekten des Dichtens dienten.⁹

Größere Anforderungen noch als das achtzeilige Regelgedicht stellt dessen halbierte Form, der Vierzeiler oder das „abgeschnittene Regelgedicht“, wie es im Chinesischen heißt. Mit nur 20 Wörtern in Fünfwortversen und 28 in Siebenwortversen verlangt es größte Reduktion und Beschränkung auf das Wesentliche. Ein ebenso einfaches wie gelungenes Werk des Dichters Liu Zongyuan (773–819) mag das verdeutlichen:

Fluß im Schnee

Nun ist erstarrt der Vögel scheuer Flug auf allen Fluren.

Verweht von Schnee auf allen Wegen sind der Menschen Spuren.

- 3 Ein alter Mann allein in seinem Kahn, mit dichtem Schilfbehang
und weitem Hut,
sitzt einsam noch und angelt in der verschneiten Flut.¹⁰

⁸ David Palumbo-Liu. *The Poetics of Appropriation* (Stanford, 1993) zum Dichter Huang Tingjian (1045–1105).

⁹ Wichtige Texte in Stephen Owen. *Readings in Chinese Literary Thought* (Cambridge, MA, 1992), ferner Volker Klöpsch. *Die Jadesplitter der Dichter* (Bochum, 1983).

¹⁰ Günther Debon. *Mein Weg verliert sich fern in weißen Wolken. Chinesische Lyrik aus drei Jahrtausenden* (Heidelberg, 1988), 133.

Der Sprecher erzählt präsentisch, was er sieht – eine leblose Schneelandschaft, in der sich nichts mehr rührt. Doch da bemerkt er den alten Angler, der wohl zunächst aufgrund seiner Reglosigkeit gar nicht aufgefallen war, gleichsam Teil der reglosen Natur ist. Über den Sprecher erfahren wir ebensowenig wie über den Ort, es wird ‚objektivierend‘ erzählt. Indem der Sprecher so verfährt, lenkt er allerdings die Wahrnehmung des Lesers in stärkstem Maße, zwingt ihn gleichsam, mit seinen Augen zu sehen. Hierdurch wiederum präformiert er den Sinn, den ein Leser dem Text beilegen mag. Zunächst wird die Empfindung größter Einsamkeit vermittelt, dann kommt die Überraschung, daß da doch einer sich der statischen Tätigkeit des Angelns hingibt und offenbar das Wetter nicht scheut. Die naheliegende Frage warum er das tut und wer er ist, stellt der Text nicht. Die Beobachtung, der Mann sei alt, sowie die Betonung des Alleinseins (allein in Vers 3, einsam in Vers 4) erlaubt jedoch den Schluß, der Mann sei ohne Familie oder Gönner, die ihn vor solcher Fron bewahrten. Dem anzunehmenden schweren Schicksal steht die implizierte Gelassenheit entgegen – Fischer sind seit der klassischen Zeit ein Topos für selbstgenügsame Weltflüchtige, die sich von der menschlichen Gesellschaft an den Rand der wilden Natur zurückziehen. Das Gedicht modelliert formal und semantisch einen antithetischen Parallelismus von erstarrter, stiller Landschaft und menschlicher, stiller Tätigkeit – daneben auch in der „Stille“ einen analogen Parallelismus.

Schon vor Herausbildung der Form des Regelgedichtes waren freilich tonale Elemente formbildend und wurden auch nach Einführung des Neuen Stils in Werken des Alten Stils weiterhin gebraucht. Ein Werk des Shen Yue (441–513) ist besonders kunstvoll¹¹ :

¹¹ Übersetzer: Richard B. Mather (Transliteration angepaßt), zitiert mit den Schemata nach Helga Sönnichsen. *Beobachtungen zur Prosodie in der shi-Dichtung Shen Yues (441–513)* (Hamburg, 2004), 127–128.

沈約·宿東園 *Spending the Night in the Eastern Garden*

- | | |
|----------|--|
| 1 陳王門雜道 | The street where Ts'ao Chih watched the fighting cocks, |
| 2 安仁采樵路 | The road where P'an Yüeh gathered firewood – |
| 3 東郊豈異昔 | The Eastern suburb – has it changed from yesteryear? |
| 4 聊可閒余步 | Let me at leisure wander there again. |
| 5 野徑既盤紆 | Trails through the wilds are twisting in and out, |
| 6 荒阡亦交互 | And weed-grown footpaths cross and recross back and forth. |
| 7 槿籬疏復密 | Hibiscus hedgerows – sparse and dense; |
| 8 荊扉新且故 | The thornwood gates – both old and new. |
| 9 樹頂鳴風羅 | In treetops moan the windy gusts; |
| 10 草根積霜露 | At grass roots gather frost and dew. |
| 11 驚麋去不息 | The furtive deer moves on and does not rest; |
| 12 征鳥時相顧 | Migrating birds from time to time look back. |
| 13 茅棟嘯愁鴟 | From a thatched ridgepole shrills the mournful owl; |
| 14 平岡走寒兔 | On level moor runs by the shivering hare. |
| 15 夕陰帶層阜 | The evening dark enfolds the layering hills; |
| 16 長煙引輕素 | Long mists draw out light silken skeins. |
| 17 飛光忽我道 | The fleeting daylight suddenly oppresses me; |
| 18 豈止歲云暮 | Is it the year alone that's ending now? |
| 19 若蒙西山藥 | If only I could get the West Hill herbs, |
| 20 顏齡倘能度 | My failing years might still be made to last! |

1	陳王門雜道	d'jèn jiwang tɔu' kiei d'au'	--'-'	--^--^	
2	安仁采樵路	'an nɔjèn ts'əi' dz'jau' luo'	--'-'	--^--^	
3	東郊豈異昔	tung kau k'jei' j' sjäk	--''^	--^--^	
4	聊可開余步	lieu k'a' yan jwo b'uo'	-'--'	^--^--	
5	野徑既盤紆	ja' kieng' kjei' b'uän' ju	''''--	^^^--	
6	荒阡亦交互	ɣwäng ts'ien jäk kau yuo'	--^--'	--^--^	
7	極籬疏復密	kjèn' ljie' sjwo b'jau' mjët	''--'^	^--^--^	
8	荆扉新且故	kjɔng pjwej sjèn ts'ja' kuo'	---''	--^--^	
9	樹頂鳴風颺	žu' tieng' mjwɔng pjung pjäu	''--''	^^--	
10	草根積霜露	ts'au' kan tsjak sjang luo'	''^--'	^--^--^	
11	驚麕去不息	kjɔng kjwèn k'jwo' puat sjæk	--'^^	--^^^	
12	征鳥時相顧	tsjäng tieu' žj' sjang kuo'	-'--'	^--^--^	
13	茅棟嘯愁鴟	mau tung' sieu' dz'jau' tsj	-'''	^--^--	
14	平岡走寒兔	b'jwɔng käng tsou' yan t'uo'	--'-'	--^--^	
15	夕陰帶層阜	zjak 'jom tai' dz'ɔng b'jau'	^--'-'	^--^--^	
16	長煙引輕素	d'jang 'ien jèn' k'jäng suo'	--'-'	--^--^	
17	飛光忽我遒	pjwej kwäng ɣuat ngä' dz'jau'	--^--	--^--^	
18	豈止歲云暮	k'jei' tsj' sjwäi' jjuan muo'	''''-	^^^--^	
19	若蒙西山藥	nžjak mung siei šän jak	^--''^	^--^--^	
20	頽齡尚能度	d'uäi' lieng ts'jang' nɔng d'uo'	--'-'	--^--^	

Das erste Schema zeigt die Verteilung der Konturtöne, das zweite diejenige nach Schief- und Ebentönen. Die daraus abgeleiteten formalen Entsprechungen einzelner Verse oder Verspaare korrespondieren mit dem Inhalt und sind genau durchkomponiert. Die ersten 16 Verse bilden eine Ringkomposition von dreimal vier Versen, die von je zweien umschlossen werden. An den Nahtstellen erscheint jeweils die gleiche tonale Struktur (Anceps). Die letzte Strophe ist deutlich abgesetzt, nimmt aber im letzten Vers tonal eben jene Struktur wieder auf.

Das Gedicht schrieb Shen Yue wohl gegen Ende seines Lebens in melancholischer Stimmung. Der Sprecher erinnert sich an frühere Dichter, die er in den Eingangsversen zitiert, dann an frühere Mußestunden (Vers 3–6). In den Versen 7–10 nehmen Bilder und Zeichen des Verfalls und Untergangs zu, um in den Versen 11–14 ein bedrohliches Ausmaß zu erreichen. Diese korrespondieren somit spiegelbildlich mit der früheren Position im Ring, wo von früheren Mußegängen die Rede war. Vers 15 und 16 schließen den Ring mit düsterer Abendstimmung, die auch für den Lebensabend stehen kann, und kontrastieren wiederum mit den ersten beiden. Die Nacht noch vor sich, gerät der Sprecher ins Grübeln und hat den Tod vor Augen – nur durch ein Wunderkraut scheint ihm noch Rettung möglich.

Im Folgenden werde ich nur noch en passant auf die formalen Eigenschaften der Texte eingehen und komme auf das Alleinsein zurück. Es hat in der chinesischen Tradition sowohl positive als auch negative Aspekte. Das Bild des Einsiedlers, der sich aus der Gesellschaft zurückgezogen hat und meist genügsam am Rande des kultivierten Landes oder ganz in der wilden Natur lebt, ist zwiespältig. Einerseits kann er ein Ideal von Freiheit und Ungebundenheit verkörpern, andererseits kann er auch für Einsamkeit und Ausgeschlossenheit stehen, vor allem dann, wenn die Abgeschiedenheit nicht freiwillig erfolgt, sondern durch Verbannung oder politische Mißstände erzwungen ist.¹² Prototyp des letzteren ist die legendenumwobene, aber wohl historische Gestalt des Qu Yuan, der um 300 vor Christus lebte. Er soll mehrfach loyale Kritik an seinem Fürsten geübt haben, dafür bei diesem

¹² Wolfgang Bauer. The Hidden Hero: Creation and Disintegration of the Ideal of Eremitism. In: Donald J. Munro (Hrsg.). *Individualism and Holism* (Ann Arbor, 1985), 157–197.

von Verleumdern in Verruf gebracht und endlich in den unwirtlichen Süden verbannt worden sein, wo er sich nach längerem Umherwandern schließlich in den Miluo-Fluß stürzte. Zuvor soll er das berühmte Langgedicht *Begegnung mit dem Leid* verfaßt haben, worin der Sprecher den gesamten Kosmos durchstreift, um einen würdigen Fürsten zu finden, schließlich aber doch bei einem Blick vom Himmel auf seine Heimat von Heimweh ergriffen wird und auf die Erde zurückkehrt. Zwei Auszüge daraus:

41 Ich bin mir wohl bewußt, daß Redlichkeit nur bringt Verderben, ach!
Doch ich ertrüg es nicht, von ihr zu lassen je.
Dich rief zum Zeugen ich, neunfacher Himmel, ach!
Und niemand als der Göttlich-Holde war der Grund.

45 Im Anfang noch hat er mit mir ein Wort gesprochen, ach!
Doch dann gereut' es ihn und er ging fort mit andern.
Nicht schmerzt die Trennung mich um meinetwillen, ach!
Mich quält des Göttlich-Holden wandelbarer Sinn.

...

57 Die Menschen alle drängen sich nach vorn in Gier und Geilheit, ach!
Sie werden niemals satt des Wünschens und Begehrens.
Sich selbst verzeihn sie stets und messen andere Menschen, ach!
Ein jeder labt sein Herz an Neid und Mißgunst.

61 So stürmen sie voran in wildem Jagen, ach!
Das ist es nicht, wohin mein eignes Herz sich drängt.
Und langsam bin ich alt, bin schon am Gipfel, ach!
Mich ängstigt, daß ich keinen Namen hinterlasse.

65 Des Morgens trink ich Tau, der von Magnolien ist gefallen, ach!
Des Abends eß ich Chrysanthemenblätter, die verstreut.
Wenn nur vergönnt mir ist, daß ich mein Fühlen wahr und schön
mir kann erhalten, ach!
Soll es mich kränken nicht, ob ich in Kummer darbe!

¹³

...

¹³ Günther Debon. *Chinesische Dichtung* (Leiden u. a., 1989), 220–221.

Ein etwas späterer Text läßt den Qu Yuan sagen: „Die ganze Welt ist in Schmutz versunken, ich allein bin rein.“¹⁴ Das durch Verbannung bewirkte, also unfreiwillige Alleinsein verstärkt nur noch den Stolz auf die eigene moralische Überlegenheit. Es ist allerdings verbunden mit der negativen Seite des Ausgeschlossenenseins von eben jener Welt, in der allein die eigenen Qualitäten zur Geltung kommen können. Der Tradition zufolge hat Qu Yuan dieses Dilemma durch seine Selbsttötung gelöst. Es gab andere Darstellungen.

*

Wang Wei (701–761) war, rückblickend, einer der ‚großen‘ Dichter des 8. Jahrhunderts und schrieb ein Gedicht, worin die leidvolle Seite des unfreiwilligen Einsiedlertums verhalten angedeutet wird:

Abschied

Vom Pferd gestiegen, biete ich dir Wein.
Gib mir nun um Dein Reiseziel Bescheid!
Du sagst: „Mir ist im Leben nichts gelungen,
such Ruhe drum in der Bergeinsamkeit.“

- 5 Geh deines Wegs, ich will nicht weiter fragen.
Die weißen Wolken endet keine Zeit ...¹⁵

Der Sprecher erweist dem offenbar zufällig getroffenen Reisenden seine Ehrerbietung, indem er ihm einen Trunk anbietet und ihn nach dem Ziel seiner Reise fragt. Dem war der Erfolg im Leben, will wohl heißen in der Politik, versagt geblieben, weshalb er sich nun in die Berge zurückzieht. Der Sprecher bescheidet sich mit dieser Antwort und äußert verständnisvollen Trost: Wie die weißen Wolken ist der Einsiedler nun frei von äußeren Zwängen. Vom selben Autor stammen zwei weitere Werke, in denen er von sich zu erzählen scheint. Nach einer Karriere mit Höhen und Tiefen hatte er

¹⁴ Wolfgang Bauer. *Das Antlitz Chinas. Die autobiographische Selbstdarstellung in der chinesischen Literatur von ihren Anfängen bis heute* (München, 1990), 60.

¹⁵ Volker Klöpsch. *Der seidene Faden. Gedichte der Tang* (Frankfurt/Main u. Leipzig, 1991), 54.

sich in seinen letzten Jahren auf seinen ausgedehnten Landsitz in sicherer Entfernung von der Hauptstadt zurückgezogen und verleiht in den Gedichten seiner letzten Jahre der Freude über die gewonnene Freiheit Ausdruck:

Der Landsitz im Südgebirge

Seit ich ein Mann bin, liebe ich den Weg,
am Südgebirge steht mein Alterssitz.
Kommt Lust mich an, schweif ich allein umher:
Dies Glücksgefühl teilt sich sonst keinem mit.

- 5 Dort wo die Quellen enden, setz ich mich,
die aufsteigenden Wolken zu betrachten.
Begegnet mir im Wald der Alte, wird
Geschwätzt, gelacht – ohne der Zeit zu achten!¹⁶

Der Sprecher, hier wohl mit dem Bild identisch, das der Autor von sich vermitteln möchte, erzählt heiter und gelassen von seiner lebenslangen Liebe zum „Weg“, das ist der Rechte Weg oder das Höchste Prinzip sowohl der Religionen als auch des Konfuzianismus. Auf seinem Alterssitz vergnügt er sich damit, allein spazierenzugehen und die Natur zu genießen. Vers 5 deutet an, daß er hoch in die Berge aufsteigt, die Wolken in Vers 6 verkörpern die Ungebundenheit. Und dort, weit entfernt von der menschlichen Welt, trifft er ab und an einen Alten, vielleicht einen Einsiedler, mit dem er sich zwanglos und so lange, wie es beliebt, unterhält. Eine Idylle, abgeklärt. Deutlicher noch wird dies in einem weiteren Text:

Im Bambushain

- Allein sitz ich im dunklen Bambushain,
schlag die Zither und pfeife lang.
3 Tief hier im Wald ist niemand, der drum weiß –
Der helle Mond nur kommt, zu leuchten mir.¹⁷

¹⁶ Klöpsch, 77–78.

¹⁷ Modifiziert nach Klöpsch, 74.

Der Sprecher hat einen Ausflug zur Halle des Bambushains unternommen, einem der zahlreichen Pavillons des Anwesens von Wang Wei. Dort vergnügt er sich mit dem Spiel der Zither, traditionell eine von den Gelehrten geübte Kunst. Wenn er dabei „lang pfeift“, stellt er sich als einer der taoistischen Heiligen oder Unsterblichen dar, die als Einsiedler in den Wäldern leben und, wenn ihnen etwas gefällt, eben lange pfeifen. Daß niemand von seiner Freude weiß, scheint ihn zu beglücken, und den Mond nimmt er, einer Konvention folgend, gern als Gefährten. Eines seiner großartigsten Gedichte ist nach Ansicht mancher kurz vor dem Tode geschrieben:

Hirschgehege

- Bergeinsamkeit, so weit das Auge reicht,
 es hört allein das Ohr noch, wie man spricht.
 3 Den tiefen Wald durchdringt der Abendsonne Widerschein,
 der sich im dunklen Grün des Mooses bricht.¹⁸

Auch das Hirschgehege ist Teil des Alterssitzes von Wang Wei. Das Gedicht ist äußerst kunstvoll gebaut und zeichnet sich auch inhaltlich durch große Raffinesse aus: Die ersten beiden Verse, beide formal subjektlos, erzählen von dem, was der Sprecher sieht und hört, wobei der Kontrast zwischen den Sinnen nicht größer sein könnte: Das Auge sieht niemanden, doch das Ohr hört den Klang von Stimmen. Der Sprecher wendet sich in Vers 3 und 4 nun wieder der Natur zu und sieht in mehrfacher Vermittlung das Licht der Abendsonne, die für Abschied und Trennung steht: Ihre Strahlen werden offenbar durch Wolken gebrochen, gelangen aber bis zum Moos im dichten Wald herab, wo sie vom Tau reflektiert werden. In den ersten beiden Zeilen wird deutlich, daß Menschen in der Nähe sein müssen, aber nicht zu sehen sind – vielleicht sind es Bedienstete, die im Hirschgehege nach dem Rechten sehen, oder aber der Sprecher weilt in oder vor einem Gebäude, in dem sich noch andere aufhalten. Die Distanz zu den Menschen in der Nähe wird unterstrichen durch das glitzernde Moos, aber auch hier herrscht Distanz. Denn die Quelle des Lichtes ist nicht zu sehen, nur ihre mehrfach gebrochene Wirkung. Vielleicht hat der dem Buddhis-

¹⁸ Modifiziert nach Klöpsch, 74.

mus zugetane Autor hier einen Lehrsatz vor Augen gehabt, demzufolge das Wahre Sein noch im unscheinbarsten Wesen präsent ist, und schöpft daraus Gelassenheit für seinen Lebensabend.

Für die eben besprochenen Gedichte gilt freilich wie für die meisten ihrer Zeit, daß der implizite Autor hinter dem Sprecher just diese Eindrücke vermitteln will. Konventionelle Rollen und Haltungen laden zu Selbstidentifikationen ein, die ihrerseits nicht selten mit jenen spielen oder sie kritisch überbieten.

Ein zweiter bedeutender Dichter der Tang hat in seinen Werken ein ganz anderes Bild seiner selbst hinterlassen. Li Bo (701–762), der auch bei uns durch seine Sauflust bekannt geworden ist, galt schon zu Lebzeiten als Genie, machte sich aber durch sein vorlautes Wesen und mangelnden Respekt vor der Etikette bei Hofe unbeliebt und wurde mehrfach verbannt. Er soll sich als auf die Erde verbannten Unsterblichen bezeichnet haben und spricht in einem berühmten Vers von einer Welt „jenseits dieser Welt“. Ob der mit alchemistischer Esoterik vertraute Autor dies wörtlich meinte, läßt sich nicht klären; spätere Tradition nimmt an, er habe die Welt der Dichtung gemeint. Die allerdings apokryphe Legende seines Todes ist auch bei uns bekannt: Als er allein und volltrunken in einem Boot saß, wollte er den hellstrahlenden Mond umarmen, verwechselte ihn jedoch mit seinem Spiegelbild im Wasser, fiel hinein und ertrank. Auf einer seiner Reisen schrieb er das folgende Werk im Alten Stil:

Gesang auf dem Strom

- Magnolienruder lassen uns
im Boot aus Ebenholz stromabwärts gleiten.
- 2 Jadene Flöten, goldbeschlagene
 Schalmein tönen zu beiden Seiten.
- 3 Der Sängerrinnen holde Fracht, und tausend Becher
 des süßen Weins im Krug bewahrt:
- 4 So folgen wir dem Gang der Wellen,
 verhalten hier, dort in verwegener Fahrt.

- 5 So flogen einst Unsterbliche gen Himmel,
wenn sie der gelbe Kranich trug;
- 6 So folgten auf dem Meer die jungen Männer
arglosen Sinns dem Mövenflug.
- 7 Wie Mond und Sonne leuchtend hangen,
erstrahlt des Qu Ping Liederwerk.
- 8 Die königlichen Prunkterrassen
sind Hügel jetzt im leeren Berg.
- 9 Wenn ich den Pinsel in Verzückung fälle,
erzittern die Fünf Heiligen Berge rings.
- 10 Ist mein Gedicht vollendet, braust ein Lachen;
bis zu der Genien Eiland dringts.
- 11 Verdienst und Ruhm, Reichtum und Ehre,
wenn die sich ewig gründen ließen –
- 12 Im Han die Wasser müßten gleich
bergauf, nach dem Nordwesten fließen!¹⁹

In dem für ihn charakteristischen „reckenhaft-unbändigen“ Stil besingt er eine Fahrt, die offenbar auf der Barkasse eines Mächtigen unternommen wurde. Das Boot ist wie die Musikinstrumente aus kostbarstem Material; es trägt Sängerinnen und reichlich Wein. Man läßt sich treiben, wie es der Stimmung entspricht, und ab Vers 5 wimmelt es dann von hyperbolischen Anspielungen. Die lustige Gesellschaft wird mit Unsterblichen verglichen, die gen Himmel fliegen; ihre Unbeschwertheit und taoistische Absichtslosigkeit wird mit dem Verweis auf einen taoistischen Text unterstrichen: Täglich ruderten ein paar junge Männer aufs Meer, um mit den Möwen zu spielen. Eines Tages bat sie ihr Vater, ihm eine Möwe mitzubringen. Als sie am nächsten Morgen aufs Meer hinausfuhren, kamen die Vögel nicht mehr herab. Die Moral: Der Mensch sei frei von Absichten. Ab Vers 7 wendet sich der Sprecher der Dichtkunst zu. Mit den kosmischen Lichtquellen vergleicht er das Werk des Qu Yuan – hier mit anderem Namen Qu Ping genannt – und hält dem den Verfall der königlichen Macht entgegen, unter der jener gelitten hatte. In nicht geringer Anmaßung erkennt er dem eigenen Werk bergerschütternde Wirksamkeit zu, das

¹⁹ Debon. *Chinesische Dichtung*, 242–243 (Transliteration angepaßt).

eigenen Werk bergerschütternde Wirksamkeit zu, das *Freudenlachen* darüber dringe bis zum Wohnsitz der Unsterblichen. Der kosmische Rang der Dichtung des Qu Yuan wird zwar nicht bestritten, jedoch unter Hinweis auf die heitere Ausgelassenheit des Sprechers balanciert. Die letzten beiden Verse unterstreichen erneut die Vergänglichkeit irdischen Ruhms durch den Vergleich mit dem bergauf fließenden Fluß Han. In der Überhöhung des ewigen Wertes der Dichtung wird zugleich dem Mächtigen, auf dessen Barkasse die Gesellschaft sich befindet, ein Seitenhieb versetzt – prophezeit ihm doch der Sprecher Anonymität nach dem Tode und nimmt unausgesprochen ewigen Ruhm für sich selbst in Anspruch.

Von Li Bo nun haben wir, einem glaubwürdigen Zeitgenossen zufolge, tatsächlich ein Sterbege-dicht, wiederum im Alten Stil:

Im Angesicht des Endes

Der große Vogel Peng
Erschütterte das All auf seinen Zügen.
Bezwungen war der Himmel fast,
Als ach! die Kräfte jählings ihm versiegen.

5 Sein letzter Flügelhauch
Bewegt die Menschen noch in Ewigkeit.
Zum Baum des Sonnenaufgangs treibt er hin.
Ach! hangen bleibt sein weitgebauschtes Kleid.

9 Und findet es dereinst
Ein Nachgeborener und bringt der Welt die Kunde –
Da Zhongni tot,
Wer wird dann weinen wohl aus Herzensgrunde?²⁰

Sehr distanziert erzählt der Sprecher die Geschichte des Riesenvogels Peng, der in einem Aufschwung vom Nordpol zum Südpol fliegen konnte. Doch auch er kam ans Ende seiner Kräfte und starb – wie alles Lebendige einmal enden muß. Die Verse 7 und 8 spielen auf einen Text in der Nachfolge des

²⁰ Debon. *Chinesische Dichtung*, 247 (Transliteration angepaßt); Sterbege-dichte bei Jean-Pierre Diény (Hg.). *Paul Demiéville: Poèmes chinois d'avant la mort* (Paris, 1984).

Qu Yuan an. In der Schicksalsklage des Autors aus dem 2. Jahrhundert vor Christus heißt es: „Von meinen Kleidern bin beschränkt ich und verstrickt; / Das All nicht groß genug, daß ich mich frei bewege: / Zur Rechten streift mein Rock den Buzhou-Berg; / Zur Linken bleibt mein Ärmelbausch im Fusang-Baume hängen.“²¹ Das Gewand, eine beliebte Metapher für die sowohl verhüllende als auch enthüllende Funktion der Sprache, insbesondere der dichterischen, mag zwar gefunden werden, doch lebt kein Würdiger mehr, der alles Leid, welches es bedeckt hatte, würdigen könnte. Der meist als Taoist bezeichnete Li Bo nennt hier Zhongni, also Konfuzius.

Ein dritter ‚großer‘ zeitgenössischer Dichter, der in bewundernder und fürsorgender Freundschaft mit Li Bo verbunden war, findet indes keine Erwähnung: Du Fu (712–770), der manchen bis heute als der größte chinesische Dichter schlechthin gilt. Von ihm sind zwei Gedichte über Träume von Li Bo überliefert, in einem weiteren macht er sich Sorgen um den Freund:

Am Ende der Welt denke ich sorgenvoll an Li Bo

Ein kalter Wind erhebt sich am Ende der Welt –
 Wohin nur mögen deine Gedanken jetzt gehen?
 Die ziehende Wildgans, wann endlich ist sie am Ziel?
 Von herbstlichem Wasser schwellen die Flüsse und Seen.

- 5 Die Kunst des Wortes haßt des Schicksals Gunst,
 Dämonen freuen sich, den Wanderer zu verschlingen.
 Sprich dich aus dort mit des Geächteten Seele:
 Ein Gedicht in den Miluo sollst du als Opfer ihr bringen!²²

(geschrieben 759)

Li Bo war gerade einmal wieder verbannt worden, und Du Fu hatte lange nichts vom Freund gehört. Der kalte Wind kündigt Unheil, was mag der Freund wohl denken? Die Wildgans steht mit ihren jahreszeitlichen Zügen hier für den ersehnten Brief – die Herbstfluten mögen ihn verzögert haben. Vers 5 tröstet: Wahre Dichtkunst entsteht aus Mißerfolg und Unglück (ein

²¹ Debon. *Chinesische Dichtung*, 247 (Transliteration angepaßt).

²² Klöpsch, 156.

Topos auch der Literaturkritik); Vers 6 warnt vor Gefahren im wilden Süden. Die Schlußverse trösten erneut: Wie der große Qu Yuan zwar politisch erfolglos blieb, aber doch in seinem Werk überdauerte, so könne es auch dem gleichgesinnten Freund gehen. Und so möge er denn an dem Fluß, wo sich Qu Yuan ertränkte, diesem ein Gedicht zum Opfer bringen.

Sechs Jahre später beklagt Du Fu selbst sein Los, das neben Höhen auch leidvolle Tiefen beinhaltet:

In einer Reisenacht beschreibend, was ich fühle

Vom leichten Wind geregt das Ufergras.
 Der schwanke Mast; ich bin allein im Boot.
 Über der weiten Ebene hängen die Sterne,
 Und auf dem großen Strom hin flutet der Mond.

- 5 Hat je die Kunst des Wortes Ruhm mir beschieden?
 Hab alt und krank, des Amtes ledig, gelebt,
 Umhergetrieben – wem könnt ich mein Dasein

vergleichen?

Der Möve, die zwischen Himmel und Erde schwebt.²³

(geschrieben 765)

Die einsame Nacht auf dem Yangzi wird in den ersten vier Versen beschrieben, woraufhin der Dichter in der zweiten Hälfte sein Los beklagt. Die Dichtkunst habe ihm keinen Ruhm gebracht, und so lebe er schon seit längerem ohne Amt und in Armut. Umhergetrieben fühlt er sich und sucht einen Vergleich. Ihm fällt die Möve ein, die wir, ebenfalls von einer Bootsfahrt her, aus dem Gedicht von Li Bo kennen. Du Fu vollzieht allerdings einen Perspektivwechsel: Wird die Möve traditionell durch die innere Reinheit von Menschen angezogen, so identifiziert sich hier über den Vergleich der Sprecher mit dem Vogel. Die unerwartete Wendung adelt den Klagenden: Zwar führt er ein unstetes Leben wie die Möve im Wind, doch zeigt seine Gegenwart wie die des Vogels moralische Reinheit an. Und wenn es gerade niemanden gibt, der diese Gegenwart verdiente, so ist das

²³ Debon. *Chinesische Dichtung*, 251.

nicht die Schuld des Dichters. Die Einsamkeit ist ein zentrales Thema in den 1.456 überlieferten Gedichten des Du Fu: Knapp 400 Mal kommen die wichtigsten drei Wörter für Alleinsein vor.²⁴

Noch einmal zwei Jahre später, also drei Jahre vor seinem Tod, plagten ihn schon düstere Ahnungen, die er selbst besänftigt:

Was ich im Innern fühle

Vor den Drei Herrschern noch, im Altertum,
Da füllte man den Bauch; sonst gab es kein Begehren.
Warum hat man die Knotenschnur erfunden?
Wir sind getaucht in Leim und Lack seither.

- 5 Das Unglück schuf er, der das Feuer schuf.
Dann folgte der Chronist und Sittenrichter.
Denn schau: je heller strahlt der Lampe Licht,
Wird das Geschwärm der Motten um so dichter.
- 9 Jenseits der Welt laß wandern ich den Geist.
Tief unter mir liegt alles traurig-öde.
Bin mit dem Wahren Sein am Ende eins.
Zielt darauf nicht des Goldenen Buddha Rede?²⁵

(geschrieben 767)

Mit zahlreichen Anspielungen auf taoistische Texte verdammt er den Zivilisationsprozeß, der von ursprünglicher Harmonie fortgeführt habe und nun zum beklagenswerten Zustand geführt hat, in dem das immer heller strahlende Licht durch „das Geschwärm der Motten“ (Zeile 8) immer mehr verdunkelt wird. Unter dem Strich mag dann freilich alles beim Alten geblieben sein, womit sich bereits eine Wende zum Versöhnlichen abzeichnet. Wiederum in taoistischer Sprache läßt er den Geist jenseits der Welt wandern, die ihm aus dieser Sicht „traurig-öde“ erscheint. Die letzten beiden Verse wechseln nun in buddhistische Terminologie und verheißen „am Ende“ Einheit mit dem Absoluten, darauf ziele doch auch die Rede des

²⁴ Ebd., 51.

²⁵ Ebd., 251.

Buddha. Vielleicht schon das Ende vor Augen, tröstet sich der meist als Konfuzianer betrachtete Du Fu mit religiösen Wendungen.

Ein Späterer schreibt zum Werk des Du Fu, darin gebe „es kein einziges Wort, das ohne (literarisches) Herkommen wäre“; allein Mangel an Bildung sei dafür verantwortlich, daß man ihn für den Schöpfer der betreffenden Ausdrücke halte.²⁶ Selbst wenn diese apodiktische Behauptung nicht zutreffen sollte, berührt sie doch ein Merkmal seiner Dichtung, das in unterschiedlichem Maße auch bei den meisten Zeitgenossen zu finden ist: der Anschluß an die literarische Tradition durch Zitat und Anspielung, ein „literarischer Ahnendienst“. Besonderheiten dieser Tradition sowie der chinesischen Sprache haben zu ganz eigenen Weisen der Kontextualisierung geführt, die erst allmählich erkannt und begrifflich gefaßt werden.²⁷

*

Zum Schluß sei nun ein Gedicht des Wang Wei etwas genauer betrachtet. Es kann vielleicht noch einmal verdeutlichen, welche Schätze die reiche Tradition der chinesischen Dichtung birgt. Sie zu heben, ist nicht immer einfach: Was den Alten selbstverständlich war, muß von uns heute mühsam erschlossen werden. Die Arbeit lohnt die Mühe – nicht nur dem Literaturwissenschaftler, sondern auch dem Liebhaber:

Kormorandamm

- Jäh in den roten Lotos taucht er hinab;
Heraus schnellt er, übers klare Gewässer sich schwingend.
3 Allein steht er da – wie aus dem Ei geschlüpft! –,
Hält einen Fisch im Schnabel, auf dem alten Floße.²⁸

²⁶ Debon. *Ts'ang-lang's Gespräche*, 37, Anm. 180.

²⁷ Debon. *Chinesische Dichtung*, 205–206, ferner 106: „Metaphorische Zitate“, 110–111: „Musterbild-Metapher“.

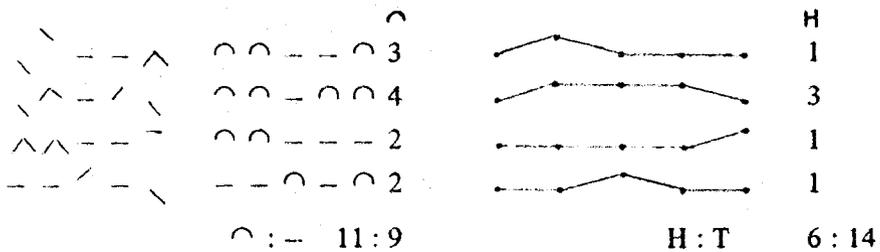
²⁸ Modifiziert nach Ulrich Unger. „Grundsätzliches zur formalen Struktur von Gedichten der T'ang-Zeit“. In: Roderich Ptak u. Siegfried Englert (Hg.). *Ganz allmählich. Festschrift für Günther Debon* (Heidelberg, 1986), 274. Die folgenden Bemerkungen sind weitgehend der Darstellung Ungers verpflichtet.

Die vier Verse sind formal subjektlos, was im Chinesischen möglich ist, wenn das Subjekt als bekannt vorausgesetzt werden kann oder ein Subjekt nicht erforderlich ist. Eine ‚starke‘ Form des Personalpronomen der 1. Person, welche auch den Plural bezeichnen kann, findet sich häufig schon in volkstümlichen oder sich volkstümlich gebenden Liedern aus der ersten Hälfte des ersten Jahrtausends vor Christus; ein singularisches Ich nimmt in *Begegnung mit dem Leid* die zentrale Stelle ein. Auch in Regelgedichten können Pronomina der 1. Person vorkommen, gerade hier aber wird gern von der Möglichkeit Gebrauch gemacht, das Subjekt auszulassen, sicherlich auch, um die wenigen zur Verfügung stehenden Silben bestmöglich zu nutzen, zumal in den meisten Fällen Sprecher oder impliziter Autor mit dem Verfasser identifiziert werden. Formale Subjektlosigkeit mag freilich auch auf Effekte abzielen, etwa auf Schaffung einer „Art Über-Ich, in das der Leser sich einschließen kann“.²⁹

Ohne den Titel, Kormorandamm, hätten wir keinen Anhaltspunkt, wer es ist, der hier einen Fisch fängt, mühelos ließe sich auch lesen: „Jäh in den roten Lotos taucht *es* hinab; / Heraus schnellt *es*, übers klare Gewässer sich schwingend ...“ und so fort. Der Titel gibt aber nicht das Subjekt vor, sondern nur den Ort des Geschehen. Der Hörer muß also selbst den Schluß ziehen, es handele sich um einen Kormoran, ebenso hat er selbst das Bild zu synthetisieren, wie der – nicht genannte! – schwarze Vogel in die roten Blüten schießt.

Die narrative Sequenz der Verse entspricht einer kinematographischen: In Vers 1 ist es der Kormoran, der sich in den Lotos stürzt; in Vers 2 taucht er wieder auf und schwebt über dem Wasser; in Vers 3 steht er einsam oder allein (beides ist möglich) da, was mit einem Hinweis auf seine Erscheinung kommentiert wird (so naß wie gerade ausgeschlüpft), und in Vers 4 erfährt man endlich auch, wo er steht: auf einem alten Floß, offenbar gerade seinen Fang verspeisend. Da es am Anfang hieß, „jäh“ stürze er sich hinab, muß der Kormoran vor seinem Beutezug ebenso unbeweglich dagestanden haben wie danach. Werfen wir nun einen Blick auf die Verteilung der Töne:

²⁹ Debon. *Chinesische Dichtung*, 166.

Abbildung 1³⁰Abbildung 2³¹

Schief- und Ebentöne sind fast gleichmäßig mit 11:9 auf das Gedicht verteilt, wobei allerdings allein in den ersten beiden Versen 7 Schieftöne stehen. Liest man über die Versgrenzen hinweg, wird deutlich, daß die Verteilung der Schieftöne den physischen Bewegungen entspricht: Zu Beginn das jähe Auffliegen, dann das Unter- und Wiederauftauchen, dann das Alleinstehen (nach einem Sichschütteln?) und endlich das Ausklingen der Bewegung im letzten Vers. Ob damit gemeint sei, daß der Vogel sich beim Schlucken noch einmal reckt, sei dahingestellt. Während Schief- und Ebentöne Bewegung und Ruhe implizieren, deuten die Registertöne Spannung und Entspannung an. Hier sieht das Verhältnis anders aus: Nur sechs Hochtöne stehen 14 Tieftönen gegenüber. Die Spannung beginnt mit dem Aufflug und setzt sich im zweiten Vers im Schweben über dem Wasser fort. Ein Element der Spannung (wie aus dem Ei *geschlüpft*) kehrt wieder am Ende des dritten Verses und in der Mitte des letzten (auf dem *alten* Floß). Auch der Vokalismus ist wohl nicht ohne Belang: die dunklen Vokale in den Versen 1 und 2 unterstreichen die Unterwasserfahrt bis zum Wiederauftauchen. Endlich ist kaum ein Zufall, daß die ersten beiden

³⁰ Unger, 275.

³¹ Ebd., 276.

und die letzten beiden Wörter noch heute fast gleich klingen: zha xiang, zha shang. Vielleicht deuten sie an, daß der Kormoran nach seinem Beutezug genau an den gleichen Ort zurückgekehrt ist, von dem er aufflog. Diese formalen Mittel werden von den Dichtern mit mehr oder minder großer Freiheit genutzt, wobei sich nicht immer ausmachen läßt, was Kalkül ist. Für Wang Wei, den Dichter des Kormorandammes, dürfen wir ein solches jedoch unterstellen.

Das Gedicht scheint eine kleine, alltägliche Geschichte zu erzählen: Ein Kormoran fängt einen Fisch. Der Sprecher fokussiert auf den Vogel, nur einmal, im dritten Vers, entfährt ihm fast, so möchte man meinen, ein Kommentar, der auch dadurch hervorsticht, daß er ein zweisilbiges Wort enthält. Es gibt freilich Hinweise darauf, daß der Text mehr will als nur die Geschichte erzählen. Auffällig ist die Abwesenheit von Menschen, nur das alte Floß und der Name der Lokalität, Kormorandamm, deuten auf vormalige Anwesenheit hin. So ist anzunehmen, daß der Kormoran nicht von Menschen zum Fischfang abgerichtet wurde, sondern sich selbst einen Platz auf dem Gefährt gesucht hat, das seine Besitzer wohl schon vor längerer Zeit aus unbekanntem Gründen verlassen haben.

Auffällig ist ferner der Beginn des dritten Verses: „Allein steht er da“. Die Wendung „Alleinstehen“ zitiert den taoistischen Klassiker Laozi, Kapitel 25:

Es ist ein Ding, ungestalt vollkommen,
Geboren vor Himmel und Erden;
Still, einsam,
Steht allein, unwandelbar;
Geht im Kreis und wanket nicht –
Man könnte sagen: die Mutter der Welt.
Ich weiß keinen (Ruf-)Namen dafür;
Ich gebe ihm den Großjährigkeitsnamen: Tao,
Und notgedrungen mache ich ihm einen Rufnamen: Ta.³²

Das ewige und absolute Tao wird also wie ein neugeborenes Kind behandelt: Man gibt ihm einen Namen. Doch kann es nur in einer Rückwendung

³² Übersetzung und das folgende nach Ulrich Unger. In: Hao-ku 18 (1988), 137.

benannt werden: Menschen erhalten *erst* ihren Rufnamen und *dann*, nach Erreichen des entsprechenden Alters, den Großjährigkeitsnamen. Die Namensgebung geht also zeitlich vom Späteren zum Früheren. Die rückläufige Kreisbewegung des Tao wird in der Namensgebung sprachlich nachvollzogen und nähert sich im zeitlichen Modus dem Ursprung, der doch überzeitlich ist. Das uralte Neugeborene – scheinbar ein Paradox.

Das Alleinstehen des Tao weist es als unabhängig und autonom aus, etwas später heißt es im Laozi, alles richte sich nach einem Höheren: der Mensch nach der Erde, diese nach dem Himmel und dieser nach dem Tao – das Tao aber richte sich nach sich selbst. Noch heute wird „Alleinstehen“ für unabhängig im politischen Sinne gebraucht. Der gleich darauf folgende Sprecherkommentar drückt Irritation aus – vielleicht, weil alles so schnell ging? Kaum im Wasser, steht er schon wieder da, und erst bei genauerem Hinsehen wird erkennbar, daß er einen Fisch im Schnabel hält. Doch der ist gleich geschluckt, und wie der Gleichklang der letzten beiden mit den ersten beiden Wörtern andeutet, wird der Kormoran womöglich gleich erneut hinabtauchen. Zunächst aber steht er ebenso reglos da wie *vor* dem Abtauchen – auch hier also eine Rückwendung.

Der Sprecher scheint präsentisch (Tempora gibt es im Chinesischen nicht, und Perfektmarker werden nicht gebraucht) ein Geschehen zu erzählen, das trotz aller Jähheit Allgemeingültigkeit besitzt. Sprachlich fällt ihm dazu ein Epitheton des Absoluten aus der Tradition ein. Und so wie der taoistische Klassiker paradox formuliert: „*Steht* allein, unwandelbar; / *Geht* im Kreis und wanket nicht“, so wirkt auch der Kormoran auf den Sprecher. Die Bewegung macht nur einen Moment aus, dann steht er wieder allein – klatschnaß wie ein Neugeborenes, obwohl die Jähheit der Bewegungen den erfahrenen Jäger verrät.

Man darf also wohl schließen, daß der den Sprecher kontrollierende implizite Autor diesen trotz aller Distanz und Fokussierung auf den Vogel in Wahrheit *seine* Eindrücke vom Geschehen erzählen läßt, eine kurze Geschichte alltäglicher Erleuchtung also über die Identität von Ewigkeit und Vergänglichkeit. Wang Wei war ein Laienbuddhist, der mit Sicherheit den taoistischen Text kannte und ihn vielleicht auch mit einem buddhistischen Lehrsatz verband, demzufolge Nirvana und Samsara oder Wirklichkeit und Schein für den Erwachten identisch sind.

Literatur

- Reinhard Emmerich (Hg.). *Chinesische Literaturgeschichte* (Stuttgart, 2004).
- Volker Klöpsch u. Eva Müller (Hg.). *Lexikon der chinesischen Literatur* (München 2004).
- John Minford u. Joseph S. M. Lau (Hg.). *Classical Chinese Literature. An Anthology of Translations*, vol. 1: *From Antiquity to the Tang Dynasty* (New York u. Hong Kong, 2000).
- William H. Nienhauser (Hg.). *The Indiana Companion to Traditional Chinese Literature* (Bloomington, 1986), vol. 2 (Bloomington, 1998).
- Burton Watson (Hg.). *The Columbia Book of Chinese Poetry from Early Times to the Thirteenth Century* (New York, 1984).