

# Die Poesie der Farben. Zu den sinnlichen Qualitäten chinesischer Dichtung am Beispiel der „Weise von Xizhou“ (*Xizhou Qu* 西洲曲)

Volker Klöpsch

*The Poetry of Colors:  
A Study of the Affective Qualities of Colour in Chinese Poetry*

Synesthesia, the blending of two or more different sensory or cognitive perceptions, can be utilized as an effective rhetoric device in literary language. It has the ability to evoke different associations (for example cold light, warm tone) for the reader or listener, adding to the complexity of references and interpretations at play.

The extreme richness of imagery in Chinese poetry offers numerous examples of this stylistic feature. This is exemplified with a *yuefu*-poem entitled *Xizhou qu* 西洲曲, probably dating back to the 4<sup>th</sup> or 5<sup>th</sup> century and attributed to various authors. Here, colours act as structural components, rather than mere stylistic devices. Moreover, different concepts of colour influence the understanding of the poem by a Western reader and translator. The poem is written in 32 verses, with 8 stanzas which are carefully interwoven, leading early critics to consider the work an early forerunner of the four-line *jueju* 絕句 form, characteristic of much of later Tang-poetry.

## *Synästhesie*

Die Synästhesie ist ein uns im Abendland bestens vertrautes rhetorisches Stilmittel, das als das Zusammenspiel verschiedener Sinneswahrnehmungen durch den nämlichen Reiz oder Impuls erklärt wird. Bereits ein Ausdruck wie „Klangfarbe“ macht den Begriff verständlich, denn er verbindet die Wahrnehmung über Gehör und Auge miteinander. Claude Debussy beschreibt, um ein Beispiel aus der Musik anzuführen, die Aussage seines Stückes *Nuages* mit den Worten: „Das ist der Anblick des unbeweglichen Himmels, über den langsam und melancholisch die Wolken ziehen und in einem Grau ersterben, in das sich zarte weiße Töne mischen.“<sup>1</sup> Das musikalische Tongemälde

---

1 Äußerung des Komponisten anlässlich der Uraufführung des Zyklus am 27. Oktober 1901, zit. nach: Michael Struck-Schloen: *Traumtänzer und Ich-Verlust* (Programmheft des 2. Gürzenicher Sinfoniekonzerts vom 30. September 2012), S. 7.

beschwört somit die Vision einer farbig dargestellten Landschaft. In seinem Sachwörterbuch der Literatur bestimmt Gero von Wilpert die Synästhesie etwas umständlich als „Verschmelzung verschiedener Empfindungen, indem die Reizung des einen Sinnesorgans nicht nur die ihm eigene Empfindung, sondern auch eine Erregung und Mitempfindung eines anderen Sinnesgebietes hervorruft“.<sup>2</sup>

Die Synästhesie lässt sich als eine im Zusammenwirken mehrerer Sinne wirksame Assoziation erklären, die in der Dichtkunst durch sprachliche Bilder ausgelöst wird, deren Verständnis oft in einem unterbewussten, kaum steuerbaren Prozess abläuft. Ein Blick ins Wörterbuch, wie man denn Synästhesie wohl auf Chinesisch sagt, fördert eine recht gewundene Erklärung zutage: (*ganjue qiguan de*) *lianjue* (感覺器官的)聯覺, eine „verbundene Wahrnehmung der Sinnesorgane“.<sup>3</sup> Der Begriff wird als medizinischer Terminus gekennzeichnet, und in der Tat findet sich das ästhetische Phänomen zunächst in der Medizin beschrieben, zuweilen sogar in die Nähe der krankhaften Abweichung gerückt. Danach scheint es Menschen zu geben, die meist auf Grund ihrer genetischen Veranlagung, zuweilen auch durch besondere Schulung befähigt sind, die Grenzen zwischen bestimmten Sinneswahrnehmungen zu überschreiten und zum Beispiel bei bestimmten Tönen automatisch bestimmte Farben zu sehen. Dieses Krankheitsbild kann hier nicht näher untersucht werden, die Synästhesie interessiert einzig als künstlerisches Mittel.

Trotz ihres häufigen Vorkommens in der literarischen Praxis hat die Synästhesie in der chinesischen Literaturtheorie kaum Beachtung erfahren. In einem sehr knappen Eintrag seines Handbuchs *Chinesische Dichtung: Geschichte, Struktur, Theorie* führt Günther Debon sogar aus, dieses Stilmittel sei in allen Sprachen „oft ein Ergebnis der Sprachnot“.<sup>4</sup> Demnach wäre es gar kein poetischer Kunstgriff, sondern ein sprachlicher Notbehelf für fehlende lexikalische Möglichkeiten. Geschickt verwendet jedoch spricht die Synästhesie gleichzeitig mehrere Sinne an und führt damit zu einer Mehrschichtigkeit der poetischen Wahrnehmung, die der Welthaltigkeit des Gedichtes zugute kommt. Man könnte den Vorgang mit einem Saiteninstrument vergleichen, auf dem das Anschlagen einer Saite zwei oder drei weitere Saiten in Schwingung versetzt, so dass ein komplexeres Klangbild entsteht. Festzustellen wäre

2 Gero von Wilpert: *Sachwörterbuch der Literatur* (Stuttgart: Kröner, 1964), S. 695.

3 Deutsch-chinesisches Wörterbuch (Shanghai: Yiwun chubanshe, 1983), S. 1204.

4 Günther Debon: *Chinesische Dichtung. Geschichte, Struktur, Theorie* (Handbuch der Orientalistik IV, 2.1, Leiden: Brill, 1989), S. 169.

wohl auch, dass die ausgelösten Assoziationen kontextuell und kulturell unterschiedlich ausgeprägt sind, so dass zum Beispiel ein Goethe oder Brentano bei der lyrischen Beschreibung des Mondes andere Assoziationen entwickeln als ein chinesischer Dichter. Doch das wäre eine eigene Untersuchung wert.

Um das Thema etwas einzugrenzen, sei im Folgenden anhand der Welt der Farben verdeutlicht, wie vielfältig und bunt die chinesische Poesie sein kann und über welche hohen sinnlichen Qualitäten sie verfügt. Die Farbe, über das Auge wahrgenommen, ist ja zunächst ein Phänomen der Oberfläche, ein Umstand übrigens, auf den auch die Etymologie des Schriftzeichens *wen* (文 oder besser 紋) verweist, das zunächst einmal die Falte oder das Muster auf einem Stoff bedeutet.<sup>5</sup> Die Bemalung eines Gegenstandes oder einer Person – auch auf die Tätowierung des Körpers in frühen Kulturstufen wird verwiesen – erhöhen die Attraktivität, und es ist kein Zufall, dass das Wort für Farbe (*se* 色) auch den Bereich der Sexualität umfasst. Bekannt ist der Ausspruch des Konfuzius, in dem er beklagt, noch niemanden getroffen zu haben, der die Tugend mehr liebt als die Frauenschönheit.<sup>6</sup> Auf die Dichtkunst bezogen herrscht gegenüber der literarischen Ausschmückung eine gewisse Ambivalenz, denn es wird befürchtet, dass übertriebene Farbigkeit von der moralischen Botschaft ablenkt. Der Philosoph Yang Xiong 揚雄 (53–18 v. Chr.) bemerkt in seinem Traktat *Fayan* 法言 (*Worte strenger Ermahnung*): „Jemand sagte: Die Weiber haben die Anziehungskraft der Schönheit; haben auch Bücher eine solche Anziehungskraft? Yang Hsiung antwortete: Ja. Bei den Weibern hassen wir, dass Schminke und Puder die natürliche Anmut beschmutzt; bei den Büchern hassen wir, dass die ethischen Lehren des Konfuzius durch üppige Worte überwuchert werden.“<sup>7</sup>

---

5 Zur Etymologie des Zeichens siehe Cecilia Lindqvist: *Eine Welt aus Zeichen. Über die Chinesen und ihre Schrift*, (München: Droemer Knaur, 1990) S. 309f.

6 Gespräche, IX, 17. Die Mehrdeutigkeit des Begriffs wird auch in den unterschiedlichen deutschen Übertragungen deutlich: Während Richard Wilhelm von „Frauenschönheit“ spricht, übersetzt Ralf Moritz: „Ich habe noch niemanden gesehen, der innere Werte genauso liebt wie äußere Schönheit.“ (Richard Wilhelm (Übers.): *Kungfutse. Gespräche (Lun Yü)*, (Düsseldorf/Köln: Diederichs, 1974), S. 102 und Ralf Moritz (Übers.): *Konfuzius. Gespräche*, (Philipp Reclam jun. Leipzig: 1982), S. 81).

7 Erwin von Zach (Übers.): *Yang Hsiung's Fa-yen (Worte strenger Ermahnung). Ein philosophischer Traktat aus dem Beginn der christlichen Zeitrechnung* (Nachdruck, San Francisco, 1976), S. 7f.

### Farben in der Weise von Xizhou

Die vielfältigen Bedeutungen und Funktionen der Farben sollen hier an einem konkreten Beispiel untersucht werden, nämlich dem Musikamtslied „Weise von Xizhou“ (*Xizhou qu* 西洲曲), das in seiner für das Genre typisch schlichten Form und Sprache balladenhafte Züge trägt und in das 4. oder 5. Jahrhundert, also die Zeit der Nördlichen und Südlichen Dynastien, einzuordnen ist. Die Verfasserschaft bleibt bis heute unklar: In der Anthologie *Yutai xinyong* 玉臺新詠 (um 545 kompiliert) wird es Jiang Yan 江淹 (444–505) zugeordnet, in der erst sehr viel später (1725) erschienenen Sammlung *Gushi yuan* 古詩源 ist Xiao Yan 蕭衍, also Kaiser Wu der Liang (464–549), als Autor genannt, und in den „Gesammelten Musikamtsliedern“ (*Yuefu shiji* 樂府詩集, um 1126) des Guo Maoqian 郭茂倩 gilt es als das Werk eines unbekanntem Verfassers:

#### 西洲曲

- |                                |                                |
|--------------------------------|--------------------------------|
| 1 憶梅下西洲，折梅寄江北。<br>單衫杏子紅，雙鬢鴉雛色。 | 5 置蓮懷袖中，蓮心徹底紅。<br>憶郎郎不至，仰首望飛鴻。 |
| 2 西洲在何處？兩槳橋頭渡。<br>日暮伯勞飛，風吹烏柏樹。 | 6 飛鴻滿西洲，望郎上青樓。<br>樓高望不見，盡日闌干頭。 |
| 3 樹下即門前，門中露翠鈿。<br>開門郎不至，出門采紅蓮。 | 7 闌干十二曲，垂手明如玉。<br>卷簾天自高，海水搖空綠。 |
| 4 采蓮南塘秋，蓮花過人頭。<br>低頭弄蓮子，蓮子青如水。 | 8 海水夢悠悠，君愁我亦愁。<br>南風知我意，吹夢到西洲。 |

Zunächst zur Struktur des Gedichtes: Es ist im Fünf-Wort-Vers geschrieben und weist eine auffallend regelmäßige Struktur auf: 160 Zeichen (oder Wörter) in insgesamt 32 Versen. Während im Musikamtslied gemeinhin weder die Länge des Gedichtes noch die der Strophen irgendwelchen Beschränkungen unterliegt und häufig genug unregelmäßig ist, weist das vorliegende Werk eine sehr deutliche Struktur von vier Versen pro Strophe aus. Der Beginn der Strophe wird jeweils durch den veränderten Reim erkennbar. Darüber hinaus zeigt sich die Kunstfertigkeit des Autors in der Art und Weise, wie er die Strophen miteinander verschränkt. Immer wieder werden zu Beginn der neuen Strophe ein Begriff oder ein Schlagwort vom Ende der vorangehenden Strophe

aufgegriffen; diese echohaften Wiederholungen prägen sich dem Leser bzw. Hörer besonders ein. Das Stilmittel ist für seine Zeit durchaus ungewöhnlich und wurde daher schon früh von chinesischen Kritikern wie Shen Deqian 沈德潛 bemerkt und kommentiert, die in der „Weise von Xizhou“ einen Vorläufer des Vierzeilers (*jueju* 絕句) zu erkennen glaubten, der sich ab der Tang-Zeit als poetische Form großer Beliebtheit erfreute.

Von dem Gedicht liegen nur vier Übersetzungen in eine westliche Sprache vor, drei ins Englische und eine ins Deutsche. Alle vier sind schon recht betagt und weisen eklatante Schwächen auf. Wer sie nebeneinander legt, wird meist nicht erkennen, dass es sich um dasselbe Werk handelt.<sup>8</sup> Keine dieser Übersetzungen berücksichtigt die gegebene Struktur, sondern es wird entweder willkürlich gegliedert oder gar keine Gliederung vorgenommen wie bei Arthur Waley, der Vers für Vers aneinander reiht. Hier nun eine neue deutsche Übersetzung:

*Weise von Xizhou*

- |   |  |
|---|--|
| <p>1 Sobald die Pflaumen erblühen,<br/>muss ich an Xizhou denken:<br/>Am liebsten bräch ich den Zweig<br/>und wollte ihn nordwärts senden.<br/>Rot wie die Aprikose<br/>leuchtet das dünne Kleid,<br/>schwarz wie die Brut der Raben<br/>sich das Schläfenhaar zeigt.</p> | <p>Der Würger kreist in den Lüften,<br/>während die Sonne sinkt,<br/>und durch die Wolfsmilchbäume<br/>fährt gewaltig der Wind.</p>  |
| <p>2 Wo aber finde ich Xizhou,<br/>wo liegt der gesuchte Ort?<br/>Dort an der Brücke schlugen<br/>zwei Ruder und trugen ihn fort.</p>   | <p>3 Just unter diesen Bäumen<br/>harre ich aus am Tor,<br/>daraus lugt vorwitzig des Köpfchens<br/>jadener Haarschmuck hervor.<br/>Ich öffne das Tor – noch immer<br/>bleibt der Geliebte aus.<br/>Roten Lotos zu pflücken,<br/>verlass ich am Ende das Haus.</p> |

---

<sup>8</sup> Die drei englischen Übersetzungen von Charles Budd (1912), Arthur Waley (1946) und Weng Xian-liang (1985) stellen Lü Shuxiang und Xu Yuanzhong in ihren *Gems of Classical Chinese Poetry in Various English Translations* (Hongkong, 1988), S. 102–107 nebeneinander. Eine deutsche Übersetzung von Alfred Forke findet sich unter der Überschrift „Die ferne Gattin“ in seinen *Dichtungen der Tang- und Sung-Zeit* (Hamburg, 1929), S. 17–19.

- 4 Lotos gibt es zu pflücken  
im Herbst am südlichen Teich,  
wenn die Blüte des Lotos noch über  
die Köpfe der Menschen reicht.  
Den Kopf, den heißt es senken  
und sich mit den Kapseln mühen,  
Kapseln von einer Farbe  
so wie des Wassers Grün.
- 5 Was dann an Lotos geerntet,  
berg ich in Ärmel und Schoß –  
das Herz des Lotos findet  
durch und durch sich rot.  
Ich denke an den Geliebten –  
des Wartens ist noch nicht genug.  
Da heb ich den Kopf und betrachte  
am Himmel der Wildgänse Flug.
- 6 Wildgänse als fliegende Boten  
gäb es in Xizhou zuhauf –  
ich steig, nach ihm Ausschau zu halten,  
den blauen Turm hinauf.
- Der Turm ragt hoch, und noch immer  
erreicht das Auge ihn nicht –  
ich steh an der Balustrade,  
bis die Sonne verlischt.
- 7 Die Balustrade schlingt sich  
als zwölffach verwundenes Band,  
und hell wie schimmernde Jade  
lastet darauf die Hand.  
Ich öffne den Vorhang: Da wölbt sich  
hoch der Himmel, ein leeres  
Grün bedeckt die ruhelos  
sich wiegenden Wasser des Meeres.
- 8 Weit wie die Wasser des Meeres  
sind wir noch im Träume entrückt,  
wann immer Gram dich quälet,  
fühle auch ich mich bedrückt.  
Ach, wüsste nur der Südwind,  
was mir bewegt den Sinn,  
und trüge mich fort im Traume  
bis nach Xizhou hin!

Dieses schlicht klingende Lied ist nur an der Oberfläche einfach. Je genauer man es liest, desto schwieriger wird es. Die Schwierigkeiten sind zum Teil auf Besonderheiten zurückzuführen, die der chinesischen Lyrik insgesamt eigen sind. Das Fehlen eines grammatischen Tempus macht uns zunächst ratlos, ob es sich um einen wehmütigen Rückblick auf vergangene Tage handelt, oder ob Schritt für Schritt mit dem Fortgang der Jahreszeiten der Ablauf einer Handlung wiedergegeben wird. Das allererste Wort *yi* 憶 legt die erste Deutung nahe, denn es spricht vom „Erinnern“, und Arthur Waley führt den Leser in die Irre, wenn er es mit „seeing“ übersetzt. Eine zweite Schwierigkeit besteht darin, dass die handelnden Personen nicht eindeutig benannt sind. Wenn Alfred Forke seine Fassung mit „An die ferne Gattin“ überschreibt, übersetzt er nicht, sondern offenbart nur sein eigenes Vorverständnis. Außerdem ist der Wechsel der Perspektive sprachlich nicht markiert. Das gesamte Gedicht kommt somit

mit einem einzigen „Ich“ und einem einzigen „Du“ im drittletzten Vers aus, während ein westlicher Übersetzer wie Arthur Waley nicht weniger als 19 Personal- und 12 Possessivpronomina benötigt.

Man mag die Knappheit des Originals als Sprachökonomie loben. Sie hat jedoch auch zur Folge, dass die Deutlichkeit der Aussage leidet. Wir dürfen uns eigentlich nur einigermaßen sicher sein, dass es um die Liebe zwischen zwei Menschen geht, die wir uns als Mann und Frau vorstellen. Aus Gründen, die nicht näher erläutert sind, befinden sie sich an weit voneinander entfernten Orten, die geographisch nicht bestimmbar sind. Es ist nicht einmal klar, wer hier seine Sehnsucht beschreibt und seinen Kummer ausbreitet, der Mann oder die Frau. Die Konvention lässt die Frau vermuten, doch beweisbar ist das nicht. Die Mehrdeutigkeit des Originals geht verloren, wenn nur die Übersetzung zur Kenntnis genommen wird, denn hier schaffen Tempus, Pronomina und Anführungszeichen eine trügerische Sicherheit. Chinesische Kommentare aber führen eine ausgiebige, in vielen Punkten kontroverse Diskussion darüber, wie die Verse zu verstehen sind. Trotz seiner vermeintlich einfachen Sprache und klaren Struktur lässt sich behaupten, dass das Gedicht zu den schwierigsten Werken in der Geschichte der chinesischen Lyrik zählt.

Engen wir unseren Blick auf die Farben ein, die verwendet werden, um die Stimmungen zu beschreiben und gewisse Assoziationen zu wecken, entdecken wir eine ganze Palette von Begriffen und Epitheta, die unmittelbar oder mittelbar Farben in allen ihren Schattierungen benennen wie rot, schwarz, grün und blau oder Pflaume, Rabe, Jade und Lotus. Zweimal werden die Farben durch einen Vergleich hervorgehoben: grün wie das Wasser des Sees, weiß wie die Farbe der Jade. Zählen wir alle diese Wörter zusammen, die sich direkt oder indirekt auf eine bestimmte Farbe beziehen, stellen wir fest, dass mindestens 33 der 160 Schriftzeichen (oder Wörter), also mehr als ein Fünftel des Textes der Beschreibung der Farben dienen. Es fiel nicht schwer, eine Interpretation des Gedichtes am Wechsel der Farben auszurichten und damit die Entwicklung der Handlung zu verdeutlichen, denn mit dem Wechsel der Jahreszeiten vom Frühjahr über den Sommer zum Herbst wandeln sich auch die Gefühle des lyrischen Ichs von Hoffnung und banger Sehnsucht hin zu Niedergeschlagenheit und wachsender Verzweiflung. Dieses Wechselbad der Stimmungen spiegelt sich in einem ganzen Kaleidoskop von Farben wider.

Nun erhebt sich bei allen Prozessen der interkulturellen Übertragung sogleich die Frage nach der Kongruenz. Diese ist besonders drängend im Verständnis von Symbolen und Chiffren, unter die auch die Farben fallen. Es ist

keineswegs selbstverständlich, dass eine Pflaumenblüte und eine Lotusfrucht oder auch nur ein Rot oder Grün in unterschiedlichen Kulturen dieselbe Bedeutung tragen und ähnliche Assoziationen auslösen. Selbst der Symbolgehalt der Pflaumenblüte, die sogar ein Nationalsymbol der Republik China darstellt, ist nicht jedem westlichen Leser verständlich, wobei bereits die botanische Gleichsetzung von *mei* 梅 und Pflaume fragwürdig erscheint.<sup>9</sup> Beim Lotus ist neben dem sprachlichen Bild auch die Homophonie der Pflanze mit dem Wort für „Liebe“ zu bedenken, die dazu führt, dass die Erwähnung der Lotussamen als versteckte Liebeserklärung an den Adressaten der Verse verstanden werden kann. Wenn es vom Herz des Lotus heißt, es sei „durch und durch rot“, findet sich diese Lesart bestätigt, und es lassen sich durchaus auch sexuelle Anspielungen hinter diesen Begriffen vermuten. Wolfram Eberhard führt in seinem *Lexikon chinesischer Symbole* an, dass die Lotusblume mit Blatt und Knospe für „vollkommene Vereinigung“ steht, dass die Lotussamen auf Fruchtbarkeit verweisen und dass die rote Lotusblüte auf das weibliche Geschlechtsteil hindeuten kann.<sup>10</sup>

Besonders verwirrend sind die zahlreichen Bezüge für den westlichen Leser, der nicht das Original rezipiert, sondern auf Übertragungen in andere Sprachen angewiesen ist, denn oft genug wird er durch die beschränkten Mittel des Übersetzers und seine Ungeschicklichkeit in die Irre geführt. Diese Feststellung gilt selbst für scheinbar so einfache Dinge wie die sprachliche Aneignung der Farben. Ein Blick auf den dritten Vers des Gedichtes ergibt im Vergleich:

I'll wear my plum silk mantle (Charles Budd)

Den orangegelben / Mantel tut sie um (Alfred Forke)

I put on my dress of apricot-yellow silk (Arthur Waley)

Remember the apricots ripening? Blushful beauty in summer dress  
(Weng Xian-liang)<sup>11</sup>

Rot wie die Aprikose / leuchtet das dünne Kleid (Klöpsch)

- 
- 9 Es handelt sich bei diesem Baum (*prunus mume*) um eine eigene Untergattung, die ihre Symbolik hauptsächlich der frühen Blüte zu Beginn des chinesischen Kalenderjahres verdankt. Zusammen mit Bambus und Kiefer wird sie zu den „drei Freunden“ gerechnet, die der kalten Jahreszeit und allen möglichen sonstigen Widrigkeiten trotzen.
- 10 Wolfram Eberhard: *Lexikon chinesischer Symbole. Geheime Sinnbilder in Kunst und Literatur, Leben und Denken der Chinesen* (Köln: Diederichs, 1983), S. 183f.
- 11 Lü Shuxiang, Xu Yuanzhong: *Gems of Classical Chinese Poetry*, S. 102–107.



Arthur Waley meidet aus unerfindlichem Grunde das Rot des Originals und spricht stattdessen von „apricot-yellow“. Charles Budd kleidet seine Heldin in einen „plum silk mantle“, Alfred Forke beschreibt das Kleid als „orangegeleb“, Weng Xian-liang legt sich auf gar keine Farbe fest, und die hier neu vorgelegte Übertragung übersetzt mit „rot wie die Aprikose“. Fünf verschiedene Übersetzer verwenden also ganz unterschiedliche Farben oder vermeiden gar die Festlegung auf eine bestimmte Farbe.

Noch schwieriger wird die Übersetzung, wenn es um einen Begriff wie *qing* 青 geht. Wer zum Wörterbuch Zuflucht nimmt, findet dort grün, blau und schwarz als mögliche Bedeutungen nebeneinander gestellt. Aber sind das nicht drei völlig verschiedene Farben? Offensichtlich nicht für den Chinesen. Für den englischsprachigen Raum wurde bereits das Kunstwort „grue“ vorgeschlagen, aber im Deutschen funktioniert das nicht, denn eine Kombination von grün und blau ergäbe grau, und diese Farbe wird zur Zeit von der Pornographie in Beschlag genommen („Shades of Grey“). Kein Übersetzer wird wohl auf den Gedanken kommen, in einem Vers wie 青青河畔草 aus den Neunzehn Alten Gedichten von „schwarzem Gras“ zu sprechen, doch das *qinglou* 青樓 unseres Gedichtes stellt uns vor die Qual der Wahl: ein grünes, ein blaues oder ein schwarzes Haus? Der Begriff dient später als Titel für eine Sammlung von Biographien berühmter Kurtisanen der Yuan-Dynastie, doch wie wollen wir heute wissen, in welcher Farbe die Freudenhäuser der damaligen Zeit angestrichen waren?

Die Beobachtung, dass Farbigkeit zunächst einmal ein Phänomen der Oberfläche ist, bietet auch Anhaltspunkte für Kritik, denn von der Oberfläche ist ein kurzer Weg zum Vorwurf der Oberflächlichkeit. Gottfried Benn warnte nachdrücklich vor der Verwendung von Farbattributen in der Lyrik und bezeichnete sie als „reine Wortklischees“.<sup>12</sup> In der poetischen Praxis hingegen verstieß er munter gegen die eigenen Maximen. Im *Wenxin diaolong* 文心雕龍 des Liu Xie 劉勰 (c. 467–522) findet sich ein einprägsamer Vergleich für das Dilemma, in dem der Dichter (und der Künstler allgemein) gesehen wird:

Ein Fasan mit all seinem bunten Gefieder ist in seinem Fluge beschränkt auf hundert Schritt, denn er ist fleischig und wenig kräftig. Einem Adler fehlen

12 „Beachten Sie, wie oft in den Versen Farben vorkommen. Rot, purpurn, opalen, silbern mit der Abwandlung silberlich, braun, grün, orangefarben, grau, golden – hiermit glaubt der Autor vermutlich, besonders üppig und phantasievoll zu wirken, übersieht aber, daß diese Farben reine Wortklischees sind, die besser beim Optiker und Augenarzt ihr Unterkommen finden.“ (Gottfried Benn, *Sämtliche Werke* (7 Bde.; Stuttgart: Klett-Cotta, 1986–2003), Bd. 6, S. 18.

zwar die Farben, doch seine Schwingen tragen ihn hoch in den Himmel, denn seine Knochen sind fest und seine Lebenskraft ist unbändig. Die Stärke der literarischen Begabung lässt sich durchaus hiermit vergleichen. Hat jemand Wind und Knochen, aber keine Farbigkeit, ist er ein Adler im Wald der Literatur; hat jemand Farbigkeit, aber keinen Wind und keine Knochen, dann hüpfen Fasane durch den Garten der Worte. Nur wenn ein Werk sowohl brillant ist als auch in die Lüfte trägt, hören wir darin den Phönix singen.<sup>13</sup>

Das *Wenxin Diaolong* ist stark buddhistisch geprägt. Sein Autor Liu Xie verbrachte viele Jahre im Kloster und legte die entsprechenden Gelübde ab. Insofern überrascht die Skepsis nicht weiter, mit dem das Phänomen der Farbigkeit betrachtet wird, denn nach buddhistischer Vorstellung bezeichnet der Begriff *se* 色 (Sanskrit *rūpa*) Äußerlichkeiten wie Form und Aussehen der Gegenstände oder ganz allgemein die uns sichtbare Welt. Er deutet, wie auch Stephen Owen festhält, auf sinnliche Reize und „Erscheinungen, die in die Irre führen und Begehren wecken“.<sup>14</sup> Die Überschrift *wuse* 物色, die über Kapitel 46 des Traktates steht, kann daher einfach als „Die Farben der Dinge“ oder allgemeiner als „Die sichtbare Welt“ übersetzt werden. Stephen Owen versucht in seiner Übersetzung des Kapitels eine missglückte Kombination von beidem und spricht von „The Sensuous Colors of Physical Things“, was er dann in einem langatmigen Kommentar begründet.<sup>15</sup>

Liu Xie sieht eingangs den Wechsel der Farben als Abbild der sich wandelnden Jahreszeiten, des Nacheinanders von Helligkeit und Dunkel:

Wenn die Farben der Dinge sich verändern, geraten auch die Herzen in Bewegung. (...) Die Farben der Dinge beeinflussen einander – wie könnte der Mensch sich dem entziehen!<sup>16</sup>

Farben sind demnach die sichtbaren Signale, die den Dichter herausfordern, mit den entsprechenden Empfindungen und den angemessenen Worten auf seine Welt zu reagieren. Wenig später fährt er fort:

Der Kreislauf des Jahres manifestiert sich in den Dingen, und die Dinge verwandeln ihr Erscheinungsbild. Unsere Empfindungen verändern sich mit den

13 Aus Kap. XXVIII des *Wenxin diaolong*, siehe Vincent Yu-chung Shih: *The Literary Mind and the Carving of Dragons* (Taipei, 1970), S. 229.

14 Stephen Owen: *Readings in Chinese Literary Thought* (Cambridge/Mass., 1992), S. 277–286.

15 Ebd.

16 Aus Kap. XLVI des *Wenxin diaolong*, siehe Vincent Yu-chung Shih: *The Literary Mind and the Carving of Dragons*, S. 348.

Dingen, und unsere Worte stützen sich auf die Empfindungen. Der Fall eines einzigen Blattes mag eine Bedeutung enthalten, und der Laut eines Insekts reicht hin, unsere Gedanken zu bewegen.<sup>17</sup>

Das scheinbar so oberflächliche Thema der Farben rührt damit an die Kernfragen des dichterischen Prozesses: Was lässt den Dichter zu Pinsel (oder Feder) greifen? Was sind die Bedingungen und Impulse, unter denen ein literarisches Werk entsteht?

Mit dem Bild von dem vereinzelt Blatt, das zu Boden fällt, verweist Liu Xie auf eine Aussage des Philosophen Huainanzi 淮南子 zurück, nach der man vom Kleinen auf das Große, vom Nahen auf das Ferne schließen kann.<sup>18</sup> Es verdeutlicht die schwierige Aufgabe des Dichters, mit geringstem Aufwand ein höchstes Maß an Anschaulichkeit zu erreichen, die Vielfalt der Erlebnisse und Erfahrungen in der Einmaligkeit des Kunstwerks gerinnen zu lassen. Aus der Unendlichkeit der Erscheinungen und der Vielzahl der Farben und Schattierungen wählt er sein Material und formt es zu einem Werk mit eigener Gültigkeit und Dauer. Das kann ein knapper Vierzeiler sein, in dem die Empfindungen verdichtet werden, oder das können lange 160 Verse sein, in denen sich das gesamte Drama zweier getrennter Liebender in all seiner Hoffnungslosigkeit und Verzweiflung entfaltet. Die Spitze des Pinsels, so heißt es in Lu Jis 陸機 großem Prosagedicht von der Literatur,<sup>19</sup> umschließt die ganze Welt, und nicht zuletzt die Farben, mit der das fertige Werk ausgemalt ist, vermitteln uns die Buntheit und die Erfahrung längst vergangener Welten.

---

17 Ebd.

18 *Huainan Honglie jijie* 淮南鴻烈集解 (Taipei: Taiwan Shangwu yinshuguan, 1978), Buch XVI (*Shuoshan pian* 說山篇), S. 20a.

19 Siehe Lu Ji: „Essay on Literature“, in: Cyril Birch (Hrsg.): *Anthology of Chinese Literature – From early times to the fourteenth century*, (New York: Grove Press, 1967), S. 221–232, hier: S. 222.

