

FORSCHUNGSBERICHT

Traditionelle Strukturen und west-östliche Begegnungen in der modernen Lyrik Chinas. (1)

Goatkoei Lang-Tan

In der Geschichte der chinesischen Lyrik führten die Begegnungen mit der ausländischen Literatur fast immer zu einer Erneuerung. Als der Buddhismus im 5. Jahrhundert in China immer weitere Kreise zog und infolgedessen die chinesischen Mönche sich intensiv mit der Sutren-Übersetzung befaßten, wurde den Chinesen zum ersten Mal die Tonalität ihrer eigenen Sprache bewußt. (2) Aus diesem Klangbewußtsein heraus entstand während der Sechs-Dynastien (420-558) die strenge Vorschrift für die Verwendung des Reims (bzw. Reimwortes), (3) die schließlich in der Tang-Zeit (618-907) zum Reimschema für die 'regelmäßigen Gedichte im Neuen Stil' (lüshi) erstarrte.

Die Begegnung mit der ausländischen Literatur gegen Ende des 19. Jahrhunderts war für die Entstehung der modernen Literatur Chinas von entscheidender Bedeutung. Diese Begegnung, indirekt eine Folge der kriegerischen Auseinandersetzungen Chinas mit dem Westen, brachte schließlich die literarische Revolution hervor, die ihrerseits die moderne Literatur Chinas formal zu programmieren versuchte. (4) In der Forschung teilt man fast einhellig die Meinung, daß die moderne Literatur Chinas ohne dessen Begegnung mit dem Westen nicht denkbar ist. (5) Diese Auffassung hat sicherlich ihre Berechtigung, denn, schon allein der Terminus 'modern' (xiandai), der seit den zwanziger Jahren in der chinesischen Literaturkritik das Adjektiv 'neu' (xin) in der Gattungsbezeichnung 'neue Gedichte' (xinshi) nach und nach verdrängt, (6) ist ein der europäischen Literaturgeschichte entlehnter Begriff. Während in der Germanistik-Forschung bereits eine umfassende systematische Untersuchung zu diesem Terminus vorliegt, (7) der Fritz Martini zufolge seit dem ausgehenden 17. Jahrhundert zu einem "Schlüsselbegriff innerhalb der europäischen Ästhetik, Geschichtsphilosophie, Kulturkritik, Psychologie wie Literaturkritik und Literatur- und Bildungsgeschichte" (8) geworden ist, gibt es in der Sinologie-Forschung bis jetzt noch keine Arbeit, die sich mit diesem Terminus befaßt. Zwar wurde der Begriff 'Modernismus' als literarische Strömung der Gegenwartsliteratur Chinas anläßlich des Symposiums "Modernism and Tradition", das 1984 in Hong Kong stattfand, ausführlich behandelt, auf den philologischen Aspekt des Begriffs 'modern' wurde jedoch nicht eingegangen. (9)

Der Begriff 'modern' in der chinesischen Literatur

Die chinesischen Termini für 'modern' im Sinne von 'neu', 'jüngste Zeit', 'heutzutage' sind xin, jin, und jin. Der Gebrauch des Wortes 'jin' in der Epochenbezeichnung 'jindai' (jüngste Zeit, Neuzeit) ist zurückzuführen auf die Literatur und Geschichtsschreibung der Han-Zeit (206 v.Chr.-220 n. Chr.). Huangfu Mi (215-281), bekannt als Verfasser der "Biographien der Einsiedler", benutzt das Binom 'jindai' in seinem "Vorwort zu Zuo Sis poetischer Beschreibung der drei Hauptstädte". (10) In den von Fang Ye (398-455) verfaßten "Geschichten der Späteren Han" (5.Jhd.) findet sich ebenfalls das Binom 'jindai' als Epochenbezeichnung. (11) Die Gattungsbezeichnung 'jintishi' (regelmäßige Gedichte im Neuen Stil) taucht zum ersten Mal in der Poetik "Changlangs Gespräche über die Dichtung" aus der Südlichen-Song-Dynastie (1127-1279) auf. In dem Kapitel "Stile der Dichtung" schreibt Yan Yu (um 1200) in der obengenannten Poetik: "Es gibt die Alten Gedichte (gushi); es gibt den Neuzeitlichen Stil (jinti)." (12)

Der Begriff xin (neu), der im Chinesischen als Gegenbegriff zu dem Adjektiv jiu (alt) gebraucht wird, findet sich in der chinesischen Historiographie spätestens seit dem 11. Jahrhundert: die von dem Dichter und Staatsmann Ouyang Xiu (1007-1072) verfaßten Tang-Annalen tragen den Titel "Neuere Geschichte der Tang-Dynastie" (Xintangshu). (13)

Das dem europäischen Terminus 'modern' entlehnte Binom 'xiandai' taucht in der auf chinesisch geschriebenen Literaturkritik frühestens in der Abhandlung "Über die Geschichte der modernen Literatur Europas" auf, die von der Rolle des Naturalismus in der modernen Literatur Europas handelt. (14) Diese Abhandlung erscheint im Jahre 1915, in der auslandsorientierten, antitraditionellen Zeitschrift "Xin qingnian" (Neue Jugend), dem geistigen Organ der 'Vierten Mai Bewegung'. Der Verfasser dieser Abhandlung ist Chen Duxiu (1879-1942), Nachkömmling einer Mandarin-Familie, der in Japan und Frankreich französische Literatur- und Geistesgeschichte studiert hat.

Die Bezeichnung 'moderne Lyrik' (xiandaishi) findet sich u. a. im Titel einer Gedichtssammlung, in die der Dichter Wen Yiduo (1899-1946) die Gedichte der 20er und 30er Jahre aufnimmt. (15) Wie der deutsche Terminus 'modern', der in der deutschen Literaturgeschichte zwischen Zeitbegriff und Sachbegriff schwankt, ist der Begriff 'modern' in der Bezeichnung 'moderne Lyrik Chinas' sowohl als Zeitbegriff als auch als Sachbegriff aufzufassen. Als Zeitbegriff faßt das Pekinger "Wörterbuch des Modernen Chinesisch", (Xiandai hanyu cidian) das Binom 'xiandai' auf mit folgender Erläuterung:

"Das Zeitalter der Gegenwart; in der Epocheneinteilung der chinesischen Geschichte bezeichnet xiandai die Zeitspanne, die sich von der 'Vierten Mai-Bewegung' an bis in die Gegenwart erstreckt."(16)

Dem von japanischen Sinologen kompilierten "Großen Wörterbuch der chinesischen Sprache" (Zhongwen da cidian, bzw. Dai kanwa jiten) zufolge, beginnt das moderne Zeitalter Chinas schon am Ende der Qing-Dynastie (1644-1911).(17) Unter der Bezeichnung 'moderne Literatur Chinas' versteht der amerikanische Sinologe Howard Goldblatt "die neuere Literatur nach 1917."(18) In seinem vor kurzem erschienen Buch, "Über die moderne Literatur Chinas" stellt Goldblatt folgende Wesenszüge zusammen, die seiner Ansicht nach ein mit 'moderne Literatur Chinas' gekennzeichnetes Werk enthalten sollte, wobei er diese Wesenszüge formal und inhaltlich differenziert:

"Formal sollte es in der chinesischen Sprache und nach der Grammatik des modernen Chinesischen geschrieben sein; es sollte Ausdrucksmittel der modernen Literatur benutzen sowie die von den modernen Menschen bevorzugte Satzstruktur und Interpunktion. Inhaltlich sollte es die Weltanschauung der Chinesen widerspiegeln und nicht zu dem traditionellen Geist des chinesischen Volks in Widerspruch stehen; es sollte das moderne Wissen erfassen, und die Gebräuche sowie menschliche Gefühle des modernen China verkörpern."(19)

Die von Goldblatt aufgestellten Wesenszüge scheinen jedoch nicht gerade repräsentativ für die Gesamterscheinung der modernen Literatur Chinas, sie sind vielmehr nur bedingt zutreffend für die Heimatliteratur (xiangtu wenxue), wie z.B. die Erzählungen der Schriftstellerin Xiao Hong (1911-1942).(20)

Als Zeit- und Sachbegriff impliziert der Terminus 'modern' in der Bezeichnung 'moderne Literatur Chinas' die Geisteshaltung der 'Vierten Mai-Bewegung', jenes historischen Ereignisses, das kulturhistorisch das moderne Zeitalter Chinas einleitet,(21) nämlich wissenschaftliche und kulturelle Orientierung nach dem Westen und anti-traditionelles Denken. Inhaltlich zeigen sich diese Haltungen in der Literatur von der 'Vierten Mai-Bewegung' an bis in die Gegenwart, etwa in Form des Wunsches nach der Befreiung des Individuums sowie das emotionale Bewußtwerden des Ichs. Formal lassen sich diese Haltungen an der Ich-Erzählung, der Überbetonung des lyrischen Ichs und der Übernahme von Formen westlicher Literatur erkennen.

Neben den oben genannten modernen Geisteshaltungen kommen die Strukturen der traditionellen Lyrik in der modernen chinesischen Lyrik zum Vorschein. Im folgenden wird ver-

sucht, das Gebilde der modernen Lyrik Chinas anhand von Textinterpretationen deskriptiv darzustellen. Den Interpretationen liegen die chinesischen Originaltexte und die von Wolfgang Kubin herausgegebene erste deutschsprachige Anthologie der modernen Lyrik Chinas, "Nachrichten von der Hauptstadt der Sonne", zugrunde. (22) Die in Klammern angegebenen Seitenzahlen beziehen sich auf diese Anthologie.

Strukturen aus der Tang-Lyrik (618-908) in der modernen Lyrik

Mit Ausnahme von den Gedichten Mao Zedongs (1893-1976) (23) lassen sich bei den in der Anthologie "Nachrichten von der Hauptstadt der Sonne" aufgenommenen modernen Gedichten inhaltlich folgende Strukturen aus der traditionellen Lyrik erkennen: das daoistische Gedankengut, die Einsamkeits- und Vergänglichkeitsthematik, das Motiv der Suche und Spurenlosigkeit der Spuren, Zitate sowie zahlreiche Topoi und Metaphern. Die Thematik der Einsamkeit, die bereits in der ältesten Gedichtssammlung Chinas, dem Shijing (700 v. Chr.), thematisiert worden ist, (24) und seitdem als Leitthematik in der Natur-, Liebes-, und Eremitenlyrik Chinas immer wieder erscheint, wird zu einem der Hauptthemen der modernen Lyrik gemacht, ganz besonders der Gedichte der 20er und 30er Jahre. In der oben genannten Anthologie finden wir diese Thematik u.a. in den Gedichten "Sterne" (S. 30), "Sonnenuntergang" (S.124) und "Zigarettenstummel" (S.118). Das Motiv der Suche, das auf ein Lied der "Lieder von Chu" (3.Jhd.) zurückzuführen ist, (25) erfährt im Laufe der Entwicklung der chinesischen Literatur die unterschiedlichsten Bearbeitungen. In der Tang-Zeit bildet sich dieses Motiv zu einem festen Topos der Eremitenlyrik heran und erscheint in jenen Tang-Gedichten, denen die Überschrift "Ich suche einen Einsiedler und finde ihn nicht" gemeinsam ist. (26) In den 20er Jahren wird dieses Motiv von Xu Zhimo (1896-1931) in dem Gedicht "Auf der Suche nach einem Stern" wiederaufgenommen und in Form von der Suche nach einem leuchtenden Ideal verarbeitet. (27) In der nach 1979 entstandenen 'obskuren Lyrik' (menglongshi) gestaltet sich dieses Motiv in der Suche nach dem Licht, bzw. der Liebe und verlorenen Hoffnung, vgl. u.a. das zweizeilige Gedicht des jungen Dichters Gu Cheng (geb. 1956)

"Eine Generation" (S.229)

Die Nacht hat mir dunkle Augen gegeben,
Ich gehe mit ihnen das Licht suchen. (28)

Die Vergänglichkeitsthematik, die innerhalb der Themenkreise der Tang-Lyrik eine zentrale Stellung einnimmt, wird in zwei Gedichten des Anglisten Xu Zhimo (1896-1931) in Verbindung

mit einigen Zitaten, Topoi und Metaphern der Tang-Lyrik neu verarbeitet: in "Der vergehende Frühling" (S.55), (29) und in "Pipa-Klänge aus tiefer Gasse um Mitternacht" (S.46). Beide Gedichte enthalten Topoi und Motive, die jeweils zwei verschiedene Gedichte eines berühmten Tang-Dichters, Bai Juyi (722-846), entnommen sind. Bai Juyi, der in China sowohl von der gebildeten Oberschicht als auch vom einfachen Volk gelesen wird, ist Debon zufolge der bedeutendste Dichter Chinas. Debon ist der Meinung, daß der Grund für diese Beliebtheit in der schlichten Volkstümlichkeit seiner Sprache zu suchen ist, die seinem sozialen Gewissen verschwistet sei. (30)

"Der vergehende Frühling" (canchun)

Gestern die Pfirsichzweige in der Vase:
Zahlloses Lächeln an die Wangen einer Schönen gehängt,
Heute die Köpfe geneigt, mit gewandeltem Anschein –
Hängen abgestorbene Körper rot und weiß an grünen Zweigen herab.
Wind und Regen verkünden vor dem Fenster das Schicksal
des Spätfrühlings,
Eine Sterbeglocke klingt durch das Dunkel der Nacht;
"Auch die frischen Blumen in deiner Lebens Vase sind
von neuem Anschein; schöne Leichname, wer wird sie bestatten?"(31)

Schon die Form der Überschrift "canchun" zeigt deutlich die Entlehnung aus dem gleichnamigen Sieben-Wort-Vierzeiler von Bai Juyi,

"Lied vom vergehenden Frühling" (canchun chu):

Im Garten des Palastes zwitschern gelegentlich die abendlichen Oriolen.
Stimmung des sich seinem Ende zuneigenden Frühlings: der Tag ist lang und der Wind bläst schwach.
Die Sonne versinkt im Westen (und ich befinde mich) im Schatten der Mauer und habe nichts zu tun.
Unbekümmert trete ich auf die (herabgefallenen) Blüten des Palastgartens und rezitiere vor mich hin. (32)

Thematisch ist das obige Tang-Gedicht zurückzuführen auf jene Gattung der "empfindsamen Gedichte", (33) die von der Wei-Jin-Zeit (220-419) an aus der "bewußten jahreszeitlichen Betrachtung" (34) des Dichters entstanden sind. Mit der Verbreitung des Buddhismus gegen Ende der Wei-Jin-Zeit geht das Vergänglichkeitsbewußtsein der Chinesen einher. In der

Tang-Zeit bildet sich eine Gruppe der empfindsamen Gedichte zu einem selbständigen Genre heran, zu dem auch das obige Gedicht gehört. In diesen Gedichten wird die Vergänglichkeit der Natur thematisiert, oft bedauert das lyrische Ich die Vergänglichkeit der Natur, bzw. der Naturpracht, die sich im jahreszeitlichen Wechsel manifestiert. Frühling und Herbst sind die bevorzugten Jahreszeiten, die in diesen Gedichten zum Gegenstand der Beschreibung gemacht werden, und der Grundton ist stets ein melancholischer. Wie es oft bei den Tang-Gedichten der Fall ist, tragen diese Gedichte toposhafte Überschriften, die in der Regel zwei feste Formen aufweisen: Entweder besteht die Überschrift aus einem Substantiv, das die Jahreszeit angibt, und einem Verb des Bedauerns, bzw. des Empfindens, das dem Substantiv vorangestellt ist (vgl. u.a. "Das Dahinscheiden des Frühlings bedauern" (xichun) von Du Mu (803-852), "Den Frühling verspüren" (ganchun) von Li He (791-817)), (35) oder die Überschrift besteht aus zwei Substantiven, wobei das letztere – zumindest im chinesischen Original – ein substantiviertes Verb ist: vgl. u.a. "Frühlingsempfinden" (chunyuan) von Liu Fangping, (36) "Frühlingsgedanken" (chunsi) von Jia Zhi (37) und Huangfu Ran. (38) Innerhalb des festen Rahmens dieser toposhaften Überschriften fällt die Form des oben angeführten Tang-Gedichts von Bai Juyi auf, weil dabei ein Adjektiv (can, wörtlich: restlich, verstümmelt) an Stelle des üblichen Verbs gebraucht wird. Unter den 48.900 Gedichten, die in der Anthologie "Sämtliche Tang-Gedichte" (Quantangshi) aufgenommen sind, ist dies wohl das einzige, dessen Überschrift "Canchun" lautet. (39/40) Aufgrund der wörtlichen Übereinstimmung zwischen den Überschriften dieses Tang-Gedichts und des von dem modernen Dichter Xu Zhimo verfaßten Gedichts ist anzunehmen, daß dieser das Tang-Gedicht als Vorlage benutzt hat. Zwei Bilder aus dem Tang-Gedicht sind übernommen und neu verarbeitet worden: der Wind, der den Spätfrühling ankündigt (vgl. 2. Vers, Tang-Gedicht/ 5. Vers Tang-Gedichts), und die herabgefallenen Blüten (vgl. Endvers des Tang-Gedichts/Eingangsvers, 4., 7. Vers des modernen Gedichts).

Die traditionelle Vergänglichkeitsthematik unterzieht sich in der modernen Verarbeitung bestimmten Wandlungen: Während im Tang-Gedicht die Stimmung der vergehenden Jahres- und Tageszeit durch die Naturbilder "abendliche Oriolen" (1. Vers), "der sich seinem Ende zuneigende Frühling" (2. Vers) und die Sonne, die im Westen versinkt (3. Vers), evoziert wird, wird in dem gleichnamigen modernen Gedicht die Vergänglichkeit des schönen Daseins thematisiert. Im Vordergrund steht das nur als Schein existierende Schöne (vgl. das Wort "Anschein" im 3. und Endvers) und dessen unvorhersehbares Vergehen, das durch den temporalen Gegensatz "gestern" (zuotian) und "heute" (jinerl) im 1. und 3. Vers verdeutlicht wird.

Das Bild der Blüten, das im Tang-Gedicht in Form von "herabgefallenen Blüten" (Endvers) nur als Zeichen für den Spätfrühling eingesetzt wird, steht im modernen Gedicht als Verkörperung des Schönen (vgl. 2. Vers), dessen Vergehen mittels der Personifikation mit dem Bild "Leiche" (4. Vers) zum Ausdruck gebracht wird.

In einem anderen Gedicht Xu Zhimos, "Pipa-Klänge aus tiefer Gasse um Mitternacht", finden wir Motive und Metapher, die dem Gedicht "Pipa-Lied" (Pipaying, bzw. Pipaxing) (41) desselben Tang-Dichters, Bai Juyi, entnommen sind.

"Pipa-Klänge aus tiefer Gasse um Mitternacht" (banye shenxiang pipa)

Wieder von ihr aus dem Schlaf geschreckt, Pipa um Mitternacht!

Wessen Schmerzen,

Wessen Finger

Sinken als kalter Wind oder bitterer Regen, als überzählige Blüte

In diese tiefe, tiefe Nacht,

In diesen vagen, vagen Schlaf

Und entreißen den harten Saiten Unruhe,

Die in die Nacht klingt, in die verlassene Straße,

In den restlichen Mond zwischen den Weidenzweigen,

Ja, der halbe Mond ist wie eine zerbrochene Hoffnung,

Der Pipaspieler trägt seine Mütze wie eine verwelkte Blüte

Und am Körper eine Kette,

Auf dem Weg der Zeit hat er sich in die Umnachtung getanz,

in die Umnachtung gelacht,

Aus, sagt er, blas dein Licht aus,

Sie wartet am Grab,

Wartet auf deinen Kuß, deinen Kuß, deinen Kuß! (42)

Inhaltlich läßt sich das obige Gedicht in zwei Teile gliedern, die formal jeweils durch zwei verschiedene Reime gekennzeichnet sind: Der I. Teil beschreibt die Pipa-Klänge und besteht aus 10 Versen, in denen die Endreime "-a" und "-i" auf je vier Verse verteilt sind (Vers 1,4,9,10 reimen sich auf "-a", Vers 2,3,5,6 auf "-i"); der II. Teil, in dem die Personenbeschreibung des Pipaspielers im Vordergrund steht, umfaßt 6 Verse (11.-16. Vers), die sich wiederum in zwei gleiche Hälften von Endreimen "-ao" und "-eng" teilen lassen. Anders als bei der traditionellen chinesischen Lyrik sind hier die reimenden Wörter nicht demselben Wort zuzuordnen, sie reimen sich, wie in der abendländischen Lyrik, nur aufgrund des Gleichklangs ihrer letzten Phoneme. Jedoch ist ein Formprinzip der 'regelmäßigen Gedichte' (lushi) der Tang-Zeit in diesem modernen

Gedicht enthalten, nämlich, die Bildung eines Doppelverses, bzw. "Parallelismus membrorum".(43) In beiden Teilen des obigen Gedichts findet sich ein solcher Doppelvers: der 2. und 3. Vers im I. Teil und der 11. und 12. Vers im II. Teil. Die Form der 'Fünf- und Sieben-Wort-Verse', welche die obengenannten Doppelverse aufweisen, erinnert an das 'regelmäßige Fünf- und Sieben-Wort-Gedicht' der Tang-Zeit. Diese formale Reminiszenz aus der Tang-Lyrik wird von den inhaltlichen Parallelen zu dem Tang-Gedicht "Pipa-Lied" unterstützt. Sowohl in dem Tang-Gedicht "Pipa-Lied" als auch in dem oben aufgeführten modernen Gedicht sind die Pipa-Klänge und das Schicksal des Pipaspielers Gegenstand der Beschreibung. In beiden Gedichten ertönen aus der Pipa traurige Klänge (vgl. 2.-4. Vers des mod. Gedichts/28.-31. Vers, 68.-88. Vers des Tang-Gedichts), (44) die Pipa wird in beiden Gedichten von alten Menschen gespielt: im Tang-Gedicht von einer alten Frau (56. Vers ff.), (45) in dem modernen Gedicht von einem alten Mann (dies geht aus der Metapher: "auf dem Weg der Zeit" im 13. Vers hervor). Gleich im Eingangsvers hat Xu Zhimo das Motiv "erschreckend in der tiefen Nacht aus dem Schlaf erwacht" aus dem Tang-Gedicht übernommen: Vgl. den Eingangsvers "Wieder von ihr aus dem Schlaf geschreckt, Pipa um Mitternacht!" mit den folgenden Versen des Tang-Gedichts: "In the deep night, I suddenly dreamt of days of youth/ And awoke in tears streaking all over my rouged face".(46) Die traurigen Pipa-Klänge, die in den beiden Gedichten ausführlich beschrieben sind, werden von Xu Zhimo durch den Vergleich mit den trostlosen Naturbildern "kalter Wind" (4. Vers) und "bitterer Regen" (4. Vers) zum Ausdruck gebracht und von den entsprechenden Naturbeschreibungen im 8., 9. und 10. Vers unterstrichen. Der Vergleich der Pipa-Klänge mit dem Regen ist ebenfalls eine Entlehnung aus dem Tang-Gedicht "Pipa-Lied", in dem die Pipa-Klänge mit dem Plätschern des Quellwassers und dem Rauschen des Regens verglichen werden, vgl. den 23. Vers des Tang-Gedichts: "Large strings, shaft-shaft, like sudden rain".(47) Darüber hinaus haben das Bild des "kalten Windes" und "bitteren Regens" in Form der Binomina 'qifeng' und 'canyu' durch die Alliteration in den Wörtern 'qi' und 'can' neben der bildlichen eine onomatopoitische Funktion. Diese Binomina gehören zum Wortschatz der klassischen Chinesisch, (48) und werden nach Meinung der englischen Sinologin Julia Lin oft von den traditionellen Dichtern eingesetzt, die subtile Wirkung der verbalen Aussage und die beschreibende Kraft zu steigern.(49) Der Ausdruck "restlicher Mond" (9. Vers) ist ein abgenutztes Bild für 'abnehmenden Mond' in der Tang-Lyrik und kommt u.a. in dem Gedicht "kezhong yue", (ebenfalls von Bai Juyi) (50) vor.

Der moderne Dichter Xu Zhimo führt also trotz des programmatischen Verbots der von Hu Shi (1891-1962) angeführten literarischen Revolution (51) die Gepflogenheit der traditionellen

Lyrik fort, indem er Zitate, Motive und Metaphern aus der älteren Dichtung in seinen Gedichten verwendet. Diese Gepflogenheit ist bei der Mehrzahl der modernen Dichter festzustellen, etwa bei Dai Wangshu (1905-1952?), Wen Yiduo (1899-1946), Guo Moruo (1892-1979), Lu Xun (1881-1936) und Feng Zhi (1906-).

West-östliche Begegnungen in den Sonetten Feng Zhis

Der zeitgenössische chinesische Sprach- und Literaturwissenschaftler Wang Li teilt die modernen Gedichte Chinas nach den formalen Kriterien in zwei Gruppen ein: die umgangssprachlichen Gedichte (baihuashi) und die europäisierten Gedichte (ouhuashi). (52) Die umgangssprachlichen Gedichte sind nach Wang Li jene Gedichte, die sich sprachlich vom klassischen Chinesisch formal von dem starren Schema der 'regelmäßigen Gedichte' zu befreien versuchen, indem sie die freien Verse des Westens zum Vorbild machen. (53) Mit "europäisierten Gedichten" bezeichnet Wang Li die Gedichte, die feste Formen europäischer Lyrik nachahmen; (54) z.B. die Sonette von Dai Wangshu und Feng Zhi, das Gedicht "Wassergehalt" (shuifen) von Bian Zhilin, das Wang Li zufolge die englischen 'Zehn-Silben-Verse' (decasyllable) nachzuahmen versucht. (55)

Die west-östlichen Begegnungen in der modernen chinesischen Lyrik lassen sich formal und inhaltlich am konsequentesten im Sonettenzyklus des Dichters Feng Zhi verwirklichen, Chinas berühmtester Goethe-Übersetzer und Germanist, der vor fünfzig Jahren am germanistischen Seminar der Universität Heidelberg über Novalis promovierte. (56) Die 27 Sonette, die den Zyklus bilden, schrieb Feng Zhi um 1940/41, als er während der sino-japanischen Kriege in der Etappe lebte. Von den zeitlichen Ereignissen beeinflusst sind auch die Themen dieser Sonette, die um das Menschenleben, den Tod und das neue Leben nach dem Tod kreisen: Das 1. und 24. Sonett handeln vom Lob auf das Leben, (57) das 10., 11., 12., 13. und 14. Sonett vom Leben berühmter Persönlichkeiten wie Cai Yuanpei, Lu Xun, Du Fu, Goethe und Van Gogh; (58) im 5. und 26. Sonett werden Einsamkeit, Gewöhnung und Entfremdung thematisiert. (59)

Die zentrale Thematik dieses Sonettenzyklus ist der Tod und die Verwandlung des Todes ins neue Leben. Durch die ständige Verwendung von 'Verben des Verwandeln' wie "häuten" (2.S., S.96), "verwandeln" (2.S., S.96), "zu etwas werden" (7.S., S.97), "auferstehen" (10.S.), "verschmelzen" (7.,20.S.) (60) läßt der Dichter diese Thematik durch fast alle Sonette ziehen. Eine formale und inhaltliche Zentralstellung nimmt das Goethe gewidmete 13. Sonett ein, in dem diese Thematik durch das dem "West-östlichen Diwan" entnommene Zitat "stirb und werde" in feierlichem Ton verkündet wird. (61/62)

Auf "Tod und Verwandlung" in dem Gedicht "Selige Sehnsucht" sowie den fast allen Werken Goethes zugrundeliegenden Gedanken 'Systole und Diastole' verwies Feng Zhi in seinem Vortrag "Du Fu und Goethe", den er im Jahre 1982 anlässlich des Symposiums "Goethe und China" in Heidelberg hielt. (63) Aus den oben angeführten Versen geht hervor, daß Feng Zhi die Thematik 'Lob auf das Leben' (s.o.) und das Motiv des Liebestodes bzw. 'Flammentod nach der Begattung' in den Terzetten des 1. Sonettes aus "Selige Sehnsucht" übernommen hat (vgl. S.95). Die west-östliche Begegnung auf der philosophischen Ebene findet im 16. Sonett statt: Goethes Gedanke "stirb und werde" verbindet Feng Zhi mit dem daoistisch-zenbuddhistischen Gedankengut und stellt diese Verbindung in Form der Verschmelzung von Subjekt und Objekt durch die 'Weg-Metapher' dar:

1 Wir stehen zusammen auf hohem Gipfel
 Und werden zur Ferne, die wir nicht schauen können,
 Zur weiten Ebene vor uns,
 Zu Pfaden, die sich kreuzen.
 (...)

12 Wir gehen hin mit dem Wehen des Windes und dem Fliehen
 des Wassers,
 Werden zu Pfaden in den Ebenen,
 Zum Leben unterwegs. (64)

Feng Zhis Rezeption des "West-östlichen Diwans" geschieht sicherlich nicht zufällig, sondern beruht auf zwei Faktoren. Zum einen sind es dieselben historisch-biographischen Voraussetzungen, unter denen die Sonette und die Diwan-Gedichte entstanden sind. Sowohl Goethe als auch Feng Zhi schrieben diese Gedichte während der Kriegstage, Feng Zhi schrieb sie während der sino-japanischen Kriege (s.o.), Goethe in der Zeit der Feldzüge Napoleons. (65) Zum anderen beruht die Rezeption darauf, daß Goethes Gedanke 'stirb und werde' bis zu einem gewissen Grad mit der Philosophie der daoistischen Huanglao-Lehre, nämlich, "jenseits seiner Grenze verkehrt sich jedes Ding in sein Gegenteil" (wuji zefan)(66), im Einklang steht. Mit diesen Gegensätzen soll auch Feng Zhi zufolge die Funktion der Sonettenform einhergehen: In seinem Vorwort zur chinesischen Ausgabe des Sonettenzyklus schreibt Feng Zhi, mit der Wahl der Sonettenform verfolge er nicht die Absicht, diese aus der abenländischen Lyrik nach China zu "transplantieren", (67) sondern nur weil die Form des Sonetts, d.h. "das allmähliche An- und Abswellen der Verse", (68) für den Gehalt seiner Gedichte am besten geeignet und ihm deshalb auch eine Hilfe sei. (69)

Die Auseinandersetzung des Dichters mit der Problematik

der 'Form' spiegelt sich im letzten Sonett (Nr.27) wider, das vom schöpferischen 'Formen' und 'Gestalten' der Gedanken handelt (vgl. S.112). Die ersten drei Verse, "Aus der Formlosigkeit überquellenden Wassers/ Füllt der Wasserträger seine ovale Flasche/ Und gibt dem Wasser seine Form" (S.112) sind eindeutig Anspielungen auf die letzte Strophe des Gedichts "Lied und Gebilde" aus dem "West-östlichen Diwan", das ebenfalls vom Gestalten, von Ton und Schall handelt. (70)

Anmerkungen

- (1) Der vorliegende Beitrag ist die überarbeitete Fassung meines Vortrags, den ich am 13.1.1986 am germanistischen Seminar der Universität Heidelberg im Rahmen des Kolloquiums "Über ausgewählte chinesische Literatur der Moderne" gehalten habe.
- (2) Vgl. Debon, Günther: Chinesische Dichter der T'ang-Zeit. Stuttgart, 1975 (2.Aufl.), S.5; vgl. Wang Li: Hanyu shilü xue. Shanghai, 1972, S.4ff.
- (3) Ebd.
- (4) Mit den Kriegen sind die "Opium-Kriege" (1840-1842) gemeint, deren Folge die Öffnung Chinas für den Westen war: Chinas Niederlage in den Opiumkriegen führte die chinesischen Intellektuellen zu der Erkenntnis, daß China in Wissenschaft und Waffentechnik dem Westen unterlegen war. Es entstand eine Reformbewegung, die die westliche Zivilisation nach China zu importieren versuchte. Die Folge daraus war das eifrige Einstudieren von Werken, in denen der hellenistische Geist, Wissenschaft und Demokratie hervorgehoben wurden. Diese Werke bereiteten den geistigen Boden für die 'Vierte Mai-Bewegung', die wiederum in der literarischen Revolution antizipiert worden war (s. u. Anm. 51); vgl. Julia Lin: Modern Chinese Poetry. An Introduction. London, 1972, S. 19; Wolfgang Franke/Brunhild Staiger: Das Jahrhundert der chinesischen Revolution (1851-1949). München, 1980 (2. Aufl.), S.157 ff.; Alfred Hoffmann: Die literarische Revolution Chinas, in: Ostasienwissenschaftliche Beiträge. Wiesbaden, 1974, S.65-79.
- (5) Vgl. Wolfgang Kubin: Tradition und Moderne im chinesischen Roman des 20. Jahrhunderts, in: ders.: Die Jagd nach dem Tiger. Bochum, 1984, S.1-52; Ders. (Hrsg.): Moderne chinesische Literatur. Frankfurt/M., 1985, darin die Beiträge von M. Dolozelova-Velingerova und J. Prusek.
- (6) Vgl. den Gebrauch des Ausdrucks 'xinshi' in der Einleitung der in den 30er Jahren erschienenen Anthologie, "Sammlung von Gedichten" (hrsg. von Zhu Ziqing, in der

- Reihe "Zhongguo xinwenxue daxi", Shanghai 1981, Nachdruck der Ausgabe von 1935, S.1-8); und den Gebrauch des Ausdrucks 'xiandai shi' in einer anderen Gedichtsammlung aus den 30er Jahren, "Xiandai shishao", gesammelt von dem Dichter Wen Yiduo, in: Wen Yiduo quanji. Beijing (Xinhua) 1982, 4 Bde., Nachdruck der Ausgabe von Shanghai (Kaiming), 1948, Bd. 4, S.453-669.
- (7) Vgl. Martini, Fritz: Modern, die Moderne, in: Reallexikon der deutschen Literaturgeschichte, gegr. v. Paul Merker u. Wolfgang Stammler, 4 Bde, (2. Aufl.) hrsg. v. Werner Kohlschmidt und Wolfgang Mohr. Berlin, 1965, Bd.2, S.391-415.
 - (8) Ebd., S.391.
 - (9) Vgl. "Modernism and Tradition". A Symposium, in: Soong, Stephen C./ Minford, John (eds.): Trees on the Mountain. An Anthology of New Chinese Writings. Hong Kong, 1985, S.41-80.
 - (10) In: Wenxuan. Beijing (Zhonghua) 1983 (3. Aufl.), 3 Bde., Nachdruck der Sibü beiyao Ausgabe, Bd.II, j.45,29b (S.641); übers. durch Zach, E. v. (Übers.): Die chinesische Anthologie. Übersetzungen aus dem Wen hsüan. Cambridge/Mass., 1958, 2 Bde., Bd.II, S.840-843. V. Zach übersetzt jindai mit "jüngster Vergangenheit" (vgl. S.841).
 - (11) Hou Hanshu. Beijing (Zhonghua), 1965, 12 Bde., Bd.5, j.41, S.1398.
 - (12) Debon, Günther: Ts'ang Lang's Gespräche über die Dichtung. Wiesbaden, 1962, S.69; Guo Shaoyu (Hrsg.): Changlang shihua jiaoshi. Beijing, 1983, j.II,5, S.71.
 - (13) Vgl. Xin Tangshu. Beijing, 1975 (2. Aufl.), 20 Bde. Es gab zuvor die Tang-Annalen mit dem Titel Tangshu (komp. v. Liu Xu, Zhang Zhaoyuan u.a.); erst nach dem Erscheinen des Xin Tangshu in der Song-Zeit wurde Tangshu in Jiu Tangshu (Ältere Geschichte der Tang-Dynastie) umbenannt. Vgl. Liu Shuping: Ershisi jianjie. Beijing (Zhonghua), 1979, S.38.
 - (14) Chen Duxiu: Lun Ouzhou xiandai wenxue shi, zitiert nach Chow Tse-tung: The May Fourth Movement. Cambridge/Mass., 1960, S.272.
 - (15) Vgl. Anm.6.
 - (16) Xiandai Hanyu cidian. Beijing, 1983 (39. Aufl.), S.1251.
 - (17) Zhongwen da cidian (im folgenden ZWDCD), aus dem Jap. ins Chin. übers.. Taibei, 1976 (3. Aufl.), 10 Bde., Eintragung Nr.39633.21.
 - (18) Ge Haowen (Howard Goldblatt): Mantan Zhongguo xinwenxue. Hong Kong, o.J., S.109.
 - (19) Ebd., S.109-110.
 - (20) Goldblatt hat mehrere Bücher über Xiao Hong und ihre Werke verfaßt, u.a.: Xiao Hong. Boston, 1976.

- (21) Die "Vierte-Mai-Bewegung" wurde von der literarischen Revolution antizipiert, die als Folge der Öffnung Chinas durch die Opium-Kriege anzusehen ist.
- (22) Kubin, Wolfgang: Nachrichten von der Hauptstadt der Sonne. Moderne chinesische Lyrik (1919-1984). Frankfurt/M., 1985.
- (23) Die meisten Gedichte Maos sind in Form der Song-Lieder (songci) oder der "regelmäßigen Gedichte der Tang-Zeit" (lüshi) geschrieben.
- (24) Vgl. Shiba Rokuro: Chugoku bungaku ni okeru kodokukan. Tokyo (Iwanami), 1959 (2. Aufl.), S.13-16.
- (25) Vgl. meine Dissertation: Der unauffindbare Einsiedler. Eine Untersuchung zu einem Topos der Tang-Lyrik (618-907). Frankfurt/M., 1985, S.1.
- (26) Vgl. ebd., S.115-271.
- (27) Vgl. Lin, Julia, op. cit., S.124.
- (28) Übers. v. W. Kubin, in: ders., Nachrichten ..., op. cit., S.229. Zu der Suche nach Liebe, vgl. ebd., S.19 (Vorwort).
- (29) Vgl. Kubin: "Frühlingsende", ebd. S.55.
- (30) Debon, Chinesische Dichter der Tang-Zeit, a.a.O., S.56.
- (31) Übers. v. W. Kubin, in: ders., Nachrichten, S.55; Xu Zhimo quanji. Hong Kong, 1983, 5 Bde., Bd.1, S.363.
- (32) Quantangshi ("Sämtliche Tang-Gedichte") (QTS). Beijing (Zhonghua), 1979-1982 (2. Aufl.), 25 Bde., Bd.13, j.441, S.4928.
- (33) Kubin, Wolfgang: Der durchsichtige Berg. Die Naturanschauung in der chinesischen Literatur (von Zhou bis Song). Wiesbaden, 1985, S.67.
- (34) Ebd., S.63.
- (35) Zu Du Mu, vgl. Fanchuan shi jizhu. Shanghai, 1982 (2. Aufl.), Nachdruck, S.356; übers. v. W. Kubin, in: ders.: Das Lyrische Werk des Tu Mu (803-852). Wiesbaden, 1976, S.90. Zu Li He vgl. Li Changji geshiji, hrsg. v. Wang Qi. Hong Kong, 1976, Nachdruck, S.115-116; vgl. das gleichnamige Gedicht von Bai Juyi in QTS, Bd.13, S.4923.
- (36) Vgl. QTS, Bd.8, j.251, S.2840; ins Deutsche übers. v. Ulenbrook, in: Gundert, Wilhelm u.a. (Hrsg.): Lyrik des Ostens. München, 1965, S.321.
- (37) Vgl. QTS, Bd.7, S.2597.
- (38) Vgl. QTS, Bd.8, j.250, S.2834.
- (39) Vgl. die 25 Bde. QTS, a.a.O.. In den Tang-Versen findet sich das Binom canchun im 6.Vers des Achtzeilers "Songfanbing Cao ye Tanzhou Wei Dafu" des Li Jiyou (lebte in der Tang-Blütezeit), vgl. QTS, Bd.6, j.206, S.2152, und im 1. Vers des Gedichts "Hushang zhaoke songchun fanzhou" von Bai Juyi, vgl. QTS, Bd.13, j.443, S.4966.
- (40) Vgl. die Gedichte Bai Juyis: "Canchun wanqi banke xiaotan", in: QTS, Bd.14, j.456, S.5203 und "Canchun yong-

- huai zhen Yang Muchao silang", in: QTS, Bd.14, j.456, S.5168.
- Bai Juyi ist der einzige Tang-Dichter, der eine Vorliebe für das Binom canchun hat, da dieses in zwei anderen Gedichten von Bai Juyi als ein Teil der langen Überschrift erscheint.
- (41) QTS, Bd.13, S.4821. In den meisten Anthologien schreibt sich "Pipa xing", vgl. u.a. Yip, Wai-lim: Chinese Poetry. Major Modes and Genres. Berkeley u.a., 1976, S.393-401.
- (42) Übers. v. W. Kubin, in: ders., Nachrichten ..., a.a.O., S.47; Xu Zhimo quanji, a.a.O., S.224-226.
- (43) Debon, Chinesische Dichter der Tang-Zeit, a.a.O., S.7.
- (44) Vgl. Yip, a.a.O., S.400; QTS, Bd.13, S.4822.
- (45) Vgl. Yip, a.a.O., S.399-400; QTS, Bd.13, S.4821-22.
- (46) Yip, a.a.O., S.400; QTS, Bd.13, S.4822.
- (47) Yip, a.a.O., S.399; QTS, Bd.13, S.4821.
- (48) Qifeng ist ein Zitat aus einem 'fu' "Ich sende zwei Gedichte dem Ministerialsekretär Ku Jung" des Dichters Lu Ji (261-303), vgl. a.a.O., Bd.II, S.347, j.24,19a; Zach, Die chinesische Anthologie, a.a.O., Bd.I, S.396.
- (49) Lin, Modern Chinese Poetry, a.a.O., S.6.
- (50) QTS, Bd.13, S.4814, 5.Vers.
- (51) Vgl. Hu Shi: Vorschläge für eine literarische Revolution, darin: "5. Mache dich frei von veralteten Phrasen oder Redewendungen; 6. Verwende keine Zitate; 7. Vermeide allen (stilistischen und gedanklichen) Parallelismus." (zit. nach der Übers. von Franke/Staiger, Das Jahrhundert der chinesischen Revolution, a.a.O., S.163).
- (52) Wang Li: Hanyu shilü xue. Shanghai, 1962, S.822ff.
- (53) Vgl. ebd.
- (54) Ebd.
- (55) Ebd., S.836.
- (56) Vgl. seine Dissertation: "Die Analogie von Natur und Geist als Stilprinzip in Novalis Dichtung". Heidelberg, 1935. (Die Diss. erscheint unter dem eigentlichen Namen des Dichters: Feng Tscheng-Dsche, bzw. Cheng Zhi).
- (57) Zum 1.Sonett: vgl. Feng Zhi: Shisihang ji (Nachdruck). Hong Kong, o.J. (Xianggang Wenxin Shudian), S.3-4, übers. von Kubin, in: ders., Nachrichten ..., a.a.O., S.95; zum 24. Sonett: vgl. Feng Zhi, Sishihang ji, a.a.O., S.49-50.
- (58) Vgl. ebd., jeweils S.21-30.
- (59) Vgl. ebd., S.11-12, 53-54.
- (60) Vgl. ebd., S.5, 15, 22, 15.
- (61) Übers. von W.Kubin, in: Die Horen, Nr.138, 30.Jg., 2.Q.(1985), S.116; Feng Zhi, Sishihang ji, a.a.O., S.27-28.
- (62) Goethe, J.W.v.: West-östlicher Diwan, hrsg. von Hans-J. Weitz. Frankfurt, 1979 (3. Aufl.), S.21.

- (63) Vgl. Feng Zhi: Du Fu und Goethe (dt. Fassung), unveröffentlichtes Manuskript des Vortrags anlässlich des Symposiums "Goethe und China" in Heidelberg. Heidelberg, 1982, S.14. In der gedruckten Fassung dieses Vortrags wird diese Stelle weggelassen, vgl. Feng Zhi: Du Fu und Goethe, in: Debon, Günther/ Hsia, Adrian (Hrsg.): Goethe und China - China und Goethe. Bericht des Heidelberger Symposions. Bern/Frankfurt, 1985, S.79-94.
- (64) Übers. von W. Kubin, in: ders., Nachrichten ..., a.a.O., S.101. Wie bereits von Kubin mit Recht hingewiesen wurde, ist die 'Weg-Metapher' in diesem Sonettenzyklus auf die "Philosophie des Weges" von Lu Xun zurückzuführen (vgl. Nachrichten ..., a.a.O., S.94), jedoch steckt in der Verschmelzung von Subjekt und Objekt meiner Meinung nach die traditionelle daoistisch-zenbuddhistische Geisteshaltung. Bei Lu Xun gibt es noch die Trennung von Subjekt und Objekt, vgl. die Endzeilen der Erzählung "Meiner Heimat" von Lu Xun: "(...), ursprünglich gab es auf der Erde keine Wege, doch als immer mehr Menschen über sie dahingingen, bahnten sie sich auch Wege" (übers. von Kubin, in: ders.: Lu Xun: Die Methode wilde Tiere abzurichten. Berlin, 1981 (2. Aufl.), S.48).
- (65) Vgl. Goethe, West-östlicher Diwan, a.a.O., S.293 (Kommentar d. Hrsg.).
- (66) Dies ist die Lehre des Philosophen He Guanzi (lebte z.Z. der 'Kämpfenden Staaten'); vgl. He Guanzi deng ershisan zhong, Zhongguo xueshu mingzhu, Bd.60, 5.Kap. 'Huanliu', j.1,20a.
- (67) Vgl. Feng Zhi, Shisihang ji, a.a.O., S.2 (Vorwort).
- (68) Vgl. ebd., S.2-3 (Vorwort).
- (69) Ebd.
- (70) Goethe, West-östlicher Diwan, a.a.O., S.18.