

**Auf die Suche nach poetischer Modernität
Die Neue Lyrik Chinas nach 1919**

Dissertation
zur Erlangung des akademischen Grades
Doktor der Philosophie
der Fakultät für Kulturwissenschaften
der Eberhard-Karls-Universität Tübingen

vorgelegt von Zhang Zao
aus Changsha, Hunan, VR. China

2004

Gedruckt mit Genehmigung der Fakultät
Für Kulturwissenschaften der
Eberhard Karls Universität Tübingen

Gutachter: 1. Prof. Dr. Hans Ulrich Vogel
2. Privatdozent Dr. Peter Hoffmann

Tag der mündlichen Prüfung: 28. Mai 2004

Dekan: Prof. Dr. Klaus Antoni

Verlag: TOBIAS-Lib, Universitätsbibliothek, Tübingen

Inhalt

Vorwort.....	5
--------------	---

Erstes Kapitel: Entwicklung und Kontinuität des Modernismus in der chinesischen Lyrik von 1919 bis 1949

1.1 Herkömmliche Unterteilung der Dichter in verschiedene Schulen.....	12
1.2 Unsere neue Perspektive: Vier Generationen von Dichtern.....	13
1.3 Die „romantischen Symbolisten“ der Neumond-Gesellschaft.....	21
1.4 Die „Modernistischen Dichter“ (<i>xiandaipai shiren</i>) in den 30er Jahren.....	23
1.5 Feng Zhi und die „Neun-Blätter-Dichter“ (<i>jiuyueji shiren</i>).....	28

Zweites Kapitel: Lu Xun: *Unkraut* (Yecao) und die Versprachlichung einer Sprach- bzw. Lebensaporie

2.1 „Wie schreiben?“ („ <i>Zenme xie?</i> “.....)	32
2.2 „[...]der eine ist ein Dattelbaum, und der andere ebenfalls.“.....	37
2.3 „Ich sagte mir, das ist doch ein krankes Blatt!„.....	42
2.4 „Aber vor mir ist eine Stimme, die mich ruft.“.....	45
2.5 „...Ach! Haha! Hoho! Ho, hohohoho!“.....	48
2.6 „Ich werde zaudern an einem Nichtort, in der Dunkelheit ...“.....	51
2.7 „Das Schöne ohne Zahl“.....	58

Drittes Kapitel: Wen Yiduo: Zwischen Poesie pure und Patriotismus - die lyrische Thematisierung eines geistigen Dilemmas

3.1 „Doch hast Du Angst? - Es gibt noch ein anderes Ich ...“.....	64
3.2 Schönheit und Liebe.....	72
3.3 Wen Yiduo als Poete Maudit.....	74
3.4 „Human sympathy“ und die Liebe für das Vaterland.....	78
3.5 Schöpferische Gegensätzlichkeit.....	80
3.6 Das Wunder, das nur sprachlich evozierbar ist.....	86

Viertes Kapitel: Liang Zongdai und die Poetik des Symbolismus

4.1 Liang Zongdai und Paul Valéry.....	91
4.2 Liang Zongdais Deutung von Valérys poetologischen Verfahren.....	96
4.3 Symbolismus, Tradition, und das „kosmische Bewußtsein“.....	100
4.4 Tao Yuanming, Baudelaire und das Symbolisieren.....	105
4.5 Die Wirkung von Liang Zongdais Poetik.....	113

Fünftes Kapitel: Tradition und Experiment: Das Verfahren der Objektivierung bei Bian Zhilin und Feng Zhi

5.1 Abkehr von radikaler Subjektivität.....	118
5.2 Tradition und „the historical sense“.....	126
5.3 „Wasser“ als kosmisches (Vor)Bild zur Objektivierung.....	132

Sechstes Kapitel: Von der Untergrund-Poesie zur *Menglong*-Lyrik: Wiederbelebung der Modernistischen Dichtung während und kurz nach der Kulturrevolution

6.1 Poetik des <i>Jia-Da-Kong</i>	141
6.2 Poetik der Andersartigkeit.....	150
6.3 Huang Xiang und Guo Lusheng: Zwei ewige Außenseiter.....	157
6.4 Poetik des Umwertens.....	166

Siebtens Kapitel: Bei Dao und das Exil der Wörter

7.1 Am Ort des Zweifels: Schreibkrise und neuer Aufbruch von der <i>Menglongshi</i> ..	177
7.2 Das lyrische Ich als Sucher in der Sprachlandschaft.....	183
7.3 Die ‘Sprache der Welt’ und die ‘Sprache der Poesie’.....	188
7.4 „Das Exil des Wortes“ als entpolitisierte, literarisch immanente Suche nach poetischer Modernität.....	192
7.5 Das verfremdete andere Ich.....	197
7.6 Das Unterwegssein im Exil als Metapher zum Schreiben.....	203
7.7 Der Schlüssel zum Innen-Raum.....	206

Achstes Kapitel: Die Posthermetische Lyrik (*Houmenglongshi*)

8.1 Der Sonne des Südens und die Posthermetische Identität.....	212
8.2 Unter der Sonne des Alltags: Ein kritischer, intertextueller Dialog unter Dichtern.....	215
8.3 Gefährliche Reise durch die Sprachlandschaft.....	230
8.4 „Kommt ins Offene, Freunde“.....	242

Bibliographie

1. Wichtige, nichtoffizielle Lyrik-Zeitschriften, die bis in der 90er Jahre noch erscheinen.....	250
2. Anthologien und Werksammlungen in chinesischer Sprache.....	251
3. Poetologische Reflexionen in chinesischer Sprache.....	254
4. Anthologien und Werksammlungen in westlichen Sprachen.....	260
5. Sekundärliteratur in westlichen Sprachen.....	262

Autoren und Begriffe	267
-----------------------------------	-----

Vorwort

Als das wichtigste Zeichen der modernen chinesischen Literatur ist der Ausdruck einer neuen, traditionell unbekanntenen Subjektivität anzusehen. Diese Subjektivität löst sich von der Schriftsprache (*wenyan* 文言) und findet ihr literarisches Medium, seit 1917, in der Umgangssprache (*baihua* 白话), einer Sprache, die sich durch ihre adaptive Aufgeschlossenheit auszeichnet. Ganz anders als *wenyan*, die traditionelle Schriftsprache, die nur aus der Vergangenheit heraus lebt, kann *baihua* sich sowohl aus Klassikern in traditionellem *wenyan* speisen als auch aus bestehenden Traditionen umgangssprachlicher Literatur. Zudem bereichert sie sich durch den ständigen Gebrauch im Alltagsleben. Zum dritten assimiliert sie „Vorzüge“ aus den verschiedensten fremdsprachigen Literaturen, darunter am wahrscheinlich entscheidendsten aus der modernen westlichen.

Von dieser lebendigen Offenheit der *baihua* machen bewußt und zuversichtlich die Dichter der Neuen Lyrik Gebrauch. Sie fassen diese Offenheit positiv als eine der historischen Bedingungen ihres Schaffens auf, unter denen jeder bestrebt ist, mit seiner eigenen kritischen Aneignung von Einflüssen seine authentische Stimme, seine dichterische Subjektivität bzw. sein lyrisches Ich individuell und unverwechselbar zu gestalten. Die vorliegende Arbeit sucht das poetologische Bewußtsein bzw. die metapoetische Intention und deren Ausführung in den lyrischen Texten für paradigmatisch erachteter Autoren einerseits unter diesen allgemeinen historischen Bedingungen und andererseits in ihrer dichterischen Individualität zu verstehen und zu erklären. Diese beiden Ebenen werden dabei nicht als separate, sondern als Bestandteile einer gesamtheitlichen, untrennbaren 'Ursituation' im Entstehungsprozeß eines Textes in *baihua* begriffen und behandelt.

Bei der Betrachtung eines der wohl wichtigsten Aspekte dieser historischen Bedingungen, der Aufgeschlossenheit gegenüber fremden Einflüssen, ist festzustellen, daß die Begegnung mit der westlichen literarischen Moderne viel umfangreicher, gewagter, nachhaltiger und bewußter ablief als bislang von der Forschung angenommen wird. Die Begegnung vorwiegend mit dem Symbolismus seit Baudelaire, der in der französischen Literatur von Mallarmé und Valéry, in der englischen Lyrik von Yeats, Eliot, Auden, in der deutschen von Rilke, in der russischen von Blok, Cevtajeva, Mandelstam weitergetragen worden ist, ist unverzichtbar gewesen. Diese Autoren, die von denen, die sie weiterführen, poetologisch allgemein als modern oder modernistisch wahrgenommen werden, sind, wie zu zeigen sein wird, die geheimen Vorbilder, nach denen Generationen von chinesischen Lyrikern seit 1917 und, wenn auch in etwas abgewandelter Form, bis heute ihre eigene poetische Modernität etablieren wollen. Die Rezeption dieser Autoren führt zu neuen Modi der Ich-Gestaltung, ästhetizistischer Haltung, metapoetischer Reflexion über die Sprache und den Arbeitsvorgang des Dichtens. Im Kontext dieser Einflüsse entfaltet sich der individuelle sowie der kollektive Prozeß der Suche nach poetischer Modernität bzw. nach den authentischen dichterischen Möglichkeiten, ein lyrisches Ich auszudrücken. Diese Suche besitzt in der *baihua*-Lyrik Kontinuität, eine Kontinuität, die herauszuarbeiten und im Auge zu behalten, für die Deutung des Wesens der modernen chinesischen Lyrik von großer Signifikanz ist. Bislang ist sie aufgrund der herkömmlichen literaturkritischen und ideologischen Aufteilung der Dichter vor 1949

in verschiedene Gruppierungen und Schulen allerdings übersehen worden.¹ Sichtbar wird sie – und damit entsteht gleichzeitig eine neue historische Sichtweise –, sobald man diese Aufteilung beiseite läßt und die Dichter chronologisch in Generationen bzw. als aufeinander folgende Vertreter einer konstanten Bemühung um Modernität neu anordnet und betrachtet. Diese Kontinuität ist dann nicht unbedingt als ein linearer Fortschritt aufzufassen, in dem Sinne, daß eine spätere Generation eine frühere immer übertrifft und man heute besser schreiben als die Vorgänger. Sie ist eher eine Entfaltung, eine sich immer wieder zurückwendende Suche nach Möglichkeiten, die poetische Dissonanz zwischen Tradition und Experiment, dem Chinesischen und dem Fremden, künstlerischer Autonomie und gesellschaftlichem Engagement, Subjektivität und einem überpersönlichen Ich zu versprachlichen. Für das Vorhandensein dieser Kontinuität zu argumentieren und sie anhand von textuellen Charakteristika sowie von explizierten poetologischen Intentionen von Autoren nachzuweisen, bildet den Gegenstand der Untersuchung in **Kapitel 1**.

Eine existentielle, sprachreflexive und -kritische Haltung gegenüber dem Schreiben, welche zu einem Höchstmaß an Bewußtheit gegenüber dem Vorgang des Dichtens und dem eigenem Gestus als Dichtendem führt, ist eines der markantesten Merkmale der dichterischen Moderne. Dieses Merkmal zeigt sich nicht in dem Gedichtband *Experimente* (*Changshiji* 尝试集) von Hu Shi 胡适, dem anerkannten Initiator der *baihua*-Lyrik, sondern bei Lu Xun 鲁迅, und zwar in seiner Sammlung von Prosagedichten *Unkraut* (*Yecao* 野草). Einer neuen Deutung dieses Werkes, das wir als einen repräsentativen Beweis für dichterisches Bemühen um Modernität in der *ersten Generation* von *baihua*-Dichtern ansehen, widmet sich **Kapitel 2**. Versucht wird dort, das Entstehen von *Yecao* als sprachliche, symbolische Bewältigung einer Lebenskrise des Autors zu lesen. *Yecao* faßt Sprachlosigkeit in Sprache und die Angst Lu Xuns vor dem Verlust der Stimme und des Ich – Negativitäten, die Lu Xun zwar als Widerspiegelung jener gesellschaftlichen Misere auffaßt, die er in seinen anderen Schriften sozialkritisch verarbeitet, in *Yecao* aber rein dichterisch und metapoetisch ästhetisiert, in der Hoffnung, sie sprachlich auflösen zu können. Lu Xun identifiziert die Schwierigkeiten des Lebens mit Schwierigkeiten des Schreibens und Sprechens. Der Prozeß des Wortsuchens und Wortsetzens zur Überwindung von Sprachlosigkeit wird als Akt des Wiederaufbaus eines Ich betrieben, das von der Wirklichkeit und der Gesellschaft verwundet und zerrissen wird. Lu Xun sucht und setzt Wörter in *Yecao*, als hinge sein Leben davon ab. Ungeheuer belesen, bedient er sich verschiedener Stilmittel der modernen Weltliteratur: hermetischer Symbolisierung, dunkler Metaphern, Begriffe der Negativität, Selbstbezogenheit der Sprache, Dissonanz, Traum als Struktur usw. – so daß auf vieles in *Yecao* die poetologischen Kategorien der westlichen Moderne, wie sie Hugo Friedrich und Michael Hamburger beschreiben², angewandt werden können. Lu Xun ist nicht nur der Vater der Erzählkunst im modernen China, sondern auch, wie in Kapitel 2 argumentiert wird, der wahre Begründer der poetischen Modernität in *baihua*.

Das Postulat einer reinen, absoluten Poesie, das die Auflösung der Realität durch Sprache annimmt, verfolgt Lu Xun jedoch nur in der Schaffensphase von *Yecao*. Ansonsten tritt er für ge-

¹ Schon 1935 klassifizierte Zhu Ziqing 朱自清, als er den Band über Lyrik im *Kompendium neuer Literatur* (*Xin wenxue daxi* 新文学大系) herausgab, die Dichter in die drei Schulen: Realisten (*xieshi pai*), Formalisten (*gelü pai*) und Symbolisten (*xiangzheng pai*). Bekannte Anthologien der *baihua*-Dichtung und Literaturgeschichten der Volksrepublik China sowie Hongkongs, Taiwans und des Westens stützen sich allgemein auf solche Verfahrensweisen. Vgl. Zhu Ziqing, „Daolun 导论“ (Einführung), in: *Zhongguo wenxue daxi: shiji* (*Kompendium neuer Literatur: Gedichte*), 1935, S. 15.

² Hugo Friedrich, *Die Struktur der modernen Lyrik*, Reinbek b. Hamburg: Rowohlt, 1970; Michael Hamburger, *The Truth of Poetry: Tension in Modern Poetry from Baudelaire to the 1960*, London: Methuen, 1982.

sellschaftlich engagierte Literatur ein. Er leidet nicht unter der inneren Zerrissenheit derjenigen Autoren, die einerseits fest an die modernen ästhetischen Ideale glauben, andererseits aber zweifeln, ob Worte überhaupt die Welt verändern können. Hier tritt ein Widerspruch auf, den man durch einen Rückgriff auf Grundwerte der Tradition in eine Synthese zu bringen und zu beheben sucht. Wen Yiduo 闻一多 ist ein typisches Beispiel aus *der zweiten Generation* von *baihua*-Dichtern. Wens lyrische Strategie ist es, die Zerrissenheit intentionell zum Gegenstand seines Dichtens zu machen. Seine besten Gedichte beinhalten eine thematische Auseinandersetzung mit dieser ihm in hohem Maße bewußten Aporie sowie Versuche ihrer sprachlichen Bewältigung. **Kapitel 3** behandelt Wen Yiduo, untersucht komparatistisch das metapoetische Bewußtsein Wens, wie er im Laufe der Zeit, spätestens aber mit seinem Gedichtband *Totes Wasser* (*Sishui* 死水:1926-1928), die Poetizität seines dualistischen Ich entdeckt und daraus Produktivität gewinnt, wie er seinen geistigen Zwiespalt in lyrisches Schreiben verwandelt, das inhaltliche Sozial- und Zeitkritik mit sprachlicher Strenge und formalem Kalkül ausbalanciert, damit selbst diese Kritik rein poetischem Ausdruck genüge und Wens dichterisches Kredo nicht verletze, und ihm ästhetisch gerade eben das Schöne, das Poetische und somit auch die von ihm angestrebte Modernität erbringe.

Kapitel 4 deutet und bewertet Liang Zongdais 梁宗岱 Werk und seine symbolistische Poetik neu. Liangs Werk ist bis heute von der Forschung, in China wie im Westen, zu Unrecht wenig beachtet. In ihm zeigt sich zweifelsohne die umfassendste Kenntnis überhaupt in China des modernen westlichen Symbolismus und das kühnste poetologische Bewußtsein von den Möglichkeiten einer Synthese chinesischer und westlicher Dichtung. Liang war mit dem französischen Symbolisten Paul Valéry befreundet. Als Liang in Paris studierte und Gedichte in französischer Sprache verfaßte, kam er mit Valéry in engeren Kontakt. Liang nutzte diesen Kontakt, um mit Valéry Fragen symbolistischen Dichtens zu diskutieren und um ihm eigene lyrische Versuche sowie Übertragungen aus der klassischen chinesischen Dichtung zur Beurteilung vorzulegen, die Valérys Interesse fanden. Als Liang dann Anfang der 30er Jahre nach China zurückkehrte, brachte er ein Wissen über den kulturellen Kontext des Symbolismus mit, das erheblich fundierter war als das seiner chinesischen Dichterkollegen. Sein Blick richtete sich nicht nur auf die früheren französischen Symbolisten, Baudelaire, Rimbaud und Verlaine, deren Gestaltung eines gespaltenen lyrischen Ichs in modernen Lebenssituationen die chinesischen Symbolisten weltanschaulich und technisch am stärksten beeinflusste und sie zu neuen poetischen Experimenten inspirierte. Liang versuchte auch, die gesamte Entwicklung des Symbolismus bis zu Valéry, der exakt differenziert zum Post-Symbolismus zählt, zu erfassen und dessen viel komplexere und ausgewogenere Dichtung über ein objektiviertes lyrisches Ich zu verstehen. Auf der Poetik Valérys fußend formulierte Liang Gedanken über den symbolistischen Ich-Welt-Bezug, über Form und Inhalt, Poesie pure, das kosmische Bewußtsein, Inspiration und kalkulierten Schreibvorgang, vor allem aber über die Wechselwirkung zwischen Experiment und Tradition. Liang wollte seine Aufsätze, geschrieben in sinnlicher und bilderreicher Sprache, nicht als strenge theoretische Arbeiten, noch weniger als Forschungsergebnisse eines Romanistik-Professors verstanden wissen, vielmehr sollten sie als literaturkritische Kommentare eines ebenfalls dichterisch Schaffenden wirken. Das Hauptinteresse bei der Deutung einer „Autor-Poetik“ wie der von Valéry durch andere Schriftsteller gilt im allgemeinen nicht deren pedantischem Nachvollzug, sondern einer selbstkritischen Rückbesinnung auf das eigene Schaffen. Die Aufgabe hier wird in diesem Zusammenhang sein, Liangs Gedanken übersichtlich zu präsentieren und, wo dies möglich ist, begrifflich klarer zu fassen als bisher geschehen, und seine Deutung des Symbolismus zu bewerten.

Genauso wie die Forschung zur chinesischen Literatur bislang die Rezeption von Einflüssen der westlichen Moderne auf chinesische Lyriker vor 1949 unterschätzt, hat sie noch nicht zutreffend erkannt, wie bewußt und häufig viele Autoren seit Wen Yiduo Versuche unternahmen, die chinesische Tradition in die Neue Lyrik zu reintegrieren. Dies geschah dank Liang Zongdai aus der Erkenntnis heraus, daß die westlichen Vorbilder, wie oben genannt, ihre teilweise sehr radikalen dichterischen Experimente ebenfalls nicht im Bruch mit der Tradition, sondern gerade in inniger Verknüpfung mit ihr vorantrieben. Diese Vorbilder brachten, so Liang Zongdai, paradoxerweise eine Schreibweise der „klassizistischen Avantgarde“ hervor, die das Alte mit dem Neuen synthetisierte und verschmelzte, und die man sich zur Behebung von Mängeln der Neuen Lyrik unbedingt aneignen sollte. Wichtige Poeten, darunter Bian Zhilin 卞之琳 und Feng Zhi 冯至, teilten Liangs Ansicht und setzten sie in ihrer dichterischen Praxis um. In **Kapitel 5** werden deshalb unter diesem Gesichtspunkt exemplarisch diese beiden Lyriker als Repräsentanten der *dritten bzw. vierten Generation* chinesischer Dichter behandelt.³ Analysiert wird, wie sie sich von ihrem radikalen Subjektivismus abwenden und eine reifere, überpersönliche Dichtung mit „historical sense“ erreichen, indem sie einerseits Einflüsse von Eliot (Bian) und Rilke (Feng) verarbeiten, andererseits sich jedoch auch auf ihre eigene kulturelle Tradition rückbesinnen. In der poetologischen Auseinandersetzung mit Begriffen wie „objective correlative“, „historical sense“ von Eliot sowie „sachliches Sagen“, „Verwandlung“, „Dinggedicht“ von Rilke suchen sie Konvergenzen, Verbindungen zur eigenen traditionellen Poesie und Philosophie in Formulierungen wie „Welt ohne Ich“ (*wuwo zhibijing* 无我之境), „Beschreibung der Außenwelt als Innenwelt“ (*qingjing jiaorong* 情景交融), „endlose Verwandlung“ (*shengsheng buxi* 生生不息), „Korrespondenz von Kosmos und Mensch“ (*tianren heyi* 天人合一) herauszustellen. Denn sie glaubten an eine Wechselwirkung zwischen Tradition und Experiment, zwischen dem Eigenen und dem Fremden und wollten eine Poesie der Synthese schaffen, der gleichermaßen ein metapoetisches Bewußtsein für Weltoffenheit wie für „Chinesischsein“ (*zhongguoxing* 中国性) zugrunde liegen sollte.

Bian Zhilins und Feng Zhis Dichtung zeigt nicht nur deren persönliche dichterische Reife, sondern gleichfalls die Reife der *baibua* als einer Sprache, in der das vielen Dichtern damals gemeinsame Ziel literarischer Modernität realisiert werden konnte. Doch die vielversprechende Suche nach dem authentischen Ausdruck eines modernen Ich erfährt einen jähen Abbruch mit der kommunistischen Machtübernahme 1949. Das Gedicht darf nun kein echtes lyrisches Ich mehr konstruieren. Unter Selbstzensur oder auch unter Zwang und Repressalien ist der Prozeß des Dichtens nicht mehr der Versuch wahrhafter Reflexion und Artikulation eines Subjekts, sondern er wird zur Suche nach dem Ausdruck eines durch Ideologie re- und deformierten Selbst, das sich bei der verlangten unmittelbaren Widerspiegelung „der schönen Realität des Alltags“ gar nicht mehr als ein Selbst entwerfen kann. Als Zeichen einer „revolutionären Lyrik“ wird die pathetische Heraufbeschwörung eines ideologisierten ‘Großen Ich’ vorgeschrieben, das für das Kollektiv, die Klasse oder korrekte Parteilichkeit steht. Die Sprache wird generell entmetaphorisiert, von intellektuellen Ansprüchen gesäubert und volkstümlich vereinfacht, um den Forderungen der Auflösung des privaten Ich und der gewünschten Authentizität eines gesteuerten, kollektiven Ich zu entsprechen.

³ Bian Zhilin bezeichnete sich selbst als „Dichter der dritten Generation“. Feng Zhi gelang bereits 1925 mit neunzehn Jahren sein literarisches Debüt und er gehört daher eigentlich zur zweiten Generation. Doch da sein wichtigstes Werk, *Sonette* (*Shisihang shiji* 十四行诗集), erst in den 40er Jahren entstand und seither als eine repräsentative Errungenschaft dieser Zeit betrachtet wird, interpretieren wir ihn hier als einen Repräsentanten der vierten Generation.

Vor diesem historischen Hintergrund der Dominanz einer „Poetik der *Jia-Da-Kong* 假大空 (Verfälschung, Großtuerei und Inhaltsleere“), wie dies in **Kapitel 6** bezeichnet wird, in der die stolze, kurze Tradition poetischer Modernität unterging, entwickle ich im sechsten Kapitel den Begriff einer „Poetik der Andersartigkeit“ und einer „Poetik des Umwertens“, um den Prozeß der Wiederaufnahme der Tradition der Modernität im China seit der Kulturrevolution im Untergrund zu beschreiben. Als teilnehmender Beobachter dieses Prozesses nehme ich dabei eine Perspektive ein, die den inneren Mechanismus des *Samisdat*-Schreibens (*dixia xiezu* 地下写作) sichtbar machen soll. Dargestellt wird: wie die jugendlichen Untergrundpoeten sich in verbotene Salons gruppierten, und zwar früher und unter mehr Gefahren als bislang allgemein angenommen; wie deren Beziehung untereinander ist und – da sie meist aus Familien von Kulturkadern (*wenhua ganbu* 文化干部) stammen – zur Generation ihrer Väter, die ihre vergangene Rolle im Aufbau einer Tradition der Modernität seit der 4.-Mai-Bewegung nun verleugneten und verraten hatten; wie sie den Alltag der Kulturrevolution erlebten und wie sie sich Zugang zu verbotenen Büchern beschafften, um sich schriftstellerisch zu bilden und gegen alle Verbote von ausländischen modernen wie von ‘modernistischen‘ Dichtern Chinas vor 1949 inspirieren zu lassen.

Das alles waren Aktivitäten, die in den 70er Jahren in Peking zu den Modi der sogenannten Hermetischen Dichtung (*Menglongshi* 朦胧诗) führten. Die *Menglongshi* intendierte die lyrische Subjektivität zurückzugewinnen. Typischerweise evozieren diese Dichter die Macht des Ich als überwältigend und magisch überhöht, um die ideologische Gewalt, sprachlich kondensiert in der „Sonne“-Symbolik des offiziellen literarischen Diskurses, überbieten und überwinden zu können. Zentriert um dieses „Ich“, das ihnen wichtigste Gegenwort zur despotischen „Sonne“, haben die frühen *Menglong*-Lyriker aber nicht genügend Sprachmittel entwickeln können, um die herrschende ideologische Dichotomie vollständig dekonstruieren zu können. Ihre Sprache muß von der Dichotomie der Gegner leben, um bejahen zu können, was der Gegner verneint, und verneinen zu können, was der Gegner bejaht. Zweifelsohne hat innerhalb dieser Dichotomie eine Umwertung stattgefunden, welche die Vitalität und den Charme der *Samisdat*-Lyrik vor den 80er Jahren ausmacht. Die Dichter haben mit antonymischen Wortpaaren wie *gut / böse, Ich / Sonne, Licht / Nacht, wahr / falsch* den Diskurs der Machthaber und ihre Weltsicht umgekehrt und eine neue Weltsicht präsentiert. Die ihnen dafür eigene Dichotomie jedoch wurde ihrer weiteren dichterischen Entwicklung in den 80ern zum Verhängnis.

Kapitel 7 schildert, basierend auf Gedichtanalysen, diese Schreibkrise in der *Menglong*-Dichtung und ihren neuen Aufbruch. Aus der Erkenntnis heraus, daß ihre frühen Texte sich im veränderten politischen Klima der 80er als ideologische und politisierte ‘Inhalts’- und teilweise ‘Zeitgedichte’ entpuppten, die ohne weiteres für die Reform- und Öffnungspolitik der neuen Machthaber instrumentalisiert werden konnten, entschlossen sich die *Menglong*-Lyriker, von nun an nach Autonomie, nach ‘Sprachdichtung’ zu streben. Sie begannen, ihre Werke hermetischer, dem politischen Diskurs ferner zu gestalten und die reale Komplexität des Ich in seiner metapoetischen Dimension und seinem Bezug auf die Sprache zu thematisieren. Poetologische Entwürfe wurden jetzt individuell erarbeitet, das Bild einer Gruppe löste sich auf. Viele ihrer früheren Vokabeln gaben die Dichter auf und ihre dichotomische Denkweise ging auf in einem Blick für die Poesie des Unsagbaren. Selbst dem alten sprachlichen Erzfeind, der „Sonnensymbolik“, kehrte man den Rücken, indem man sie nicht mehr als ein ideologisch fest ausgelegtes Poetologemie, sondern als *terra incognita* für metaphorische Abenteuer betrachtete. Dieser Neuaufbruch ist bisher noch nicht in das Blickfeld der Forschung gekommen. Er gestaltete sich sehr metapoetisch bewußt als meta-

phorisierte Suche nach Worten in einer Landschaft, die sprachlich evoziert ist. Das Gedicht reflektiert sich selbst als „einsam und unterwegs“, wie Paul Celan (eines der wichtigsten Vorbilder für die heutigen Lyriker in China) seine eigene Dichtung bezeichnete. In der Analyse des ‘Innen’ vieler repräsentativer *Menglong*-Texte der späteren Phase (ab 1984) komme ich am Ende zu dem Schluß: Das *Menglong*-Gedicht will – im Gegensatz zur allgemeinen politisierten Deutung in Literaturkritik und Forschung – verstanden sein als geistiges und ästhetisches Exil, als ein „Exil der Worte“, das in der selbstreflexiven Darstellung entweder eines Exils im Ausland oder innerer Emigration zu Hause, thematisiert wird.

Mit diesem Neuaufbruch der *Menglong*-Dichtung ab 1984 einher ging die Entstehung einer *Houmenglongshi* 后朦胧诗 (posthermetischen Lyrik) von jüngeren Dichtern, die von Anfang an eine absolute autonome sprachkritische Lyrik schaffen wollten. So wie die *Menglongshi* aus einer Umwertung der *Jia-Da-Kong*-Poetik entstanden ist, darf behauptet werden, daß der Ursprung der *Houmenglongshi* nicht etwa in einer veränderten Realität zu suchen ist, sondern in den Texten bzw. in der sprachlichen Auseinandersetzung mit der *Menglong*-Dichtung. **Kapitel 8** untersucht, wie der neue metapoetische Wille, nicht so zu schreiben wie die einflußreichen Vorgänger, um einen eigenen Status zu etablieren, zum ausschlaggebenden, schöpferischen Impuls wurde und fast zwangsläufig zu einer Art kritischem, intertextuellem Dialog mit der *Menglongshi* führte. Je metapoetisch bewußter ein Autor ist, desto expliziter nimmt er intertextuell Bezug auf die einflussreichsten Gedichte der *Menglongshi*, um so seine Intention der Abgrenzung zu demonstrieren. Dieser Prozeß vollzieht sich in den Gedichten meist in dekonstruktiver „Weichheit“, leiser und subtiler als oft in den zeitgleichen Poetikdebatten. Doch der Wunsch, die „anxiety of influence“ zu bewältigen und darüber hinaus die „Schwäche“ der Vorgänger, namentlich ihre sprachliche Nähe zur Ideologie zu überwinden, zeichnet sich deutlich ab, insbesondere in den 80er Jahren. Er wird, metapoetisch betrachtet, zum Gegenstand des Dichtens und läßt typische Texte entstehen, die als „Houmenglong“ etikettiert werden.

Die Allgegenwart metapoetischer Elemente und der selbstreflexive Umgang mit Sprache, die große Bedeutung, die der Sprachreflexion als Textkomponente zukommt, sowie die Erhebung der Sprache zur nichthintergehbaren Instanz im Umgang mit der Realität, all dies signalisiert den ästhetischen Willen, unbedingt eine Sprache frei von politisierender Trübung und Assimilation aufrechtzuerhalten, was nur durch ein metapoetisch streng sprachkritisches Verfahren verwirklicht werden kann. Diese Hauptmerkmale der *Houmenglong*-Dichtung sind auch bei den meisten *Menglong*-Lyrikern wie Bei Dao 北岛, Duo Duo 多多, Yang Lian 杨炼 und Gu Cheng 顾城 in ihrer Dichtung ab Mitte der 80er und insbesondere seit der Exilzeit ab 1989 zu finden. Sie wenden sich nun ebenfalls einer Dichtung zu, die in der Thematisierung selbstreflexiver Elemente und in den Versuchen, den Schreibvorgang selbst sprachlich zu fassen, von jeweiligen stilistischen Eigenheiten abgesehen, keine wesentlichen Unterschiede zu den *Houmenglongshi*-Texten erkennen läßt. Demgemäß verlieren die Begriffe „Menglongshi“ und „Houmenglongshi“ in der Interpretation chinesischer Lyrik nach 1989 jegliche Bedeutung. Beide Stilrichtungen unterscheiden sich nicht mehr grundsätzlich voneinander. Sie sind eine Lyrik geworden, die einige Literaturkritiker als „Avantgarde-Lyrik“ (*xianfengshi* 先锋诗) oder „Experimentelle Lyrik“ (*shiyanshi* 实验诗) bezeichnen.⁴

⁴ So z.B. die beiden wichtigen Anthologien der 90er Jahre von Tang Xiaodu 唐晓渡 (Hrsg.): *Zhongguo shiyan shixuan* 中国实验诗选 (Chinesische experimentelle Lyrik), Changchun: chunfeng wenyi chubanshe, 1994, und

von Chen Chao 陈超 (Hrsg.): *Dangdai xianfeng shixuan* 当代先锋诗选 (Zeitgenössische Avantgarde-Gedichte), Peking: beishida chubanshe, 1996.

Kapitel 1. Entwicklung und Kontinuität des Modernismus in der chinesischen Lyrik von 1917 bis 1949

1.1 Herkömmliche Unterteilung der Dichter in verschiedene Schulen

Die modernen chinesischen *baibua*-Dichter 白话诗人 (Literaten, die sich in ihren Schriften der Anfang des 20. Jahrhunderts entwickelten modernen chinesischen Umgangssprache bedienten) aus der Zeit zwischen 1917 und 1949 chronologisch und nach künstlerischen Werten, die man ihnen zuordnet, in verschiedene Schule zu unterteilen, ist in der chinesischen Literaturkritik seit langem gängige Praxis. Schon 1935 klassifizierte Zhu Ziqing 朱自清, als er den Band über Lyrik im *Kompendium neuer Literatur* (*xinwenxue daxi* 新文学大系) herausgab, die Dichter in drei Schulen: die Realisten (*xieshi pai* 写实派), die Formalisten (*gelü pai* 格律派) und die Symbolisten (*xiangzhen pai* 象征派).⁵ Unter die Realisten faßte er die durch Hu Shi 胡适, Yu Pingbo 俞平伯, Kang Baiqing 康白清, Liu Taibai 刘太白 und andere repräsentierten Pioniere, deren Anliegen es war, den natürlichen Rhythmus der gesprochenen Sprache in ihrer Dichtung zu bewahren. In Gegensatz zu jenen stellte Zhu als Formalisten die Dichter der „Neumond-Gesellschaft“ (*xinyueshe* 新月社) unter der Führung von Wen Yiduo 闻一多, Xu Zhimo 徐志摩 und Zhu Xiang 朱湘, die eine neue poetische Diktion entwickelten und ihre Verse in einer starren Prosodie schrieben. Als Symbolisten galten Li Jinfa 李金发, Dai Wangshu 戴望舒, Wang Duqing 王独清, Feng Naichao 冯乃超, Mu Mutian 穆木天 und ihre Nachahmer wegen deutlicher Anklänge an den französischen Symbolismus.

Doch Kategorisierungen wie diese sind problematisch. Sie lassen unabhängige, manchmal die talentiertesten, Autoren häufig zu Außenseitern werden. Ein gutes Beispiel dafür ist Lu Xun 鲁迅 mit seiner einzigartigen modernistischen Arbeit *Unkraut* (*Yecao*), der sich in keine der drei Kategorien einordnen läßt. Ein anderes Beispiel ist Lu Zhiwei 陆志韦, ein Außenseiter, dessen ernsthaften und verdienstvollen Experimente in der Entwicklung einer akzeptablen Form umgangssprachlicher Dichtung die Bemühungen der späteren Formalisten vorwegnahmen.⁶ Des weiteren stellt sich die Frage, ob die frühen dichterischen Arbeiten Guo Moruos 郭沫若, die so unterschiedliche Einflüsse wie Whitman, den deutschen Expressionismus und den wissenschaftlichen Positivismus in sich aufnahmen, tatsächlich der Romantik zuzurechnen sind. Schließlich werden Unterteilungen wie die oben genannte nicht nur einzelnen Schriftstellern nicht gerecht, sie laufen zudem Gefahr, eine mögliche geistige Einheit, die den verschiedenen Schulen einer literarischen Epoche zugrunde liegt, zu übersehen.

Nichtsdestotrotz kam es nach Zhu Ziqings Unterteilung zu weiteren Kategorisierungen in beispielsweise die „modernistische Schule“ (*xiandai pai* 现代派), die „Schule der Nationalen Verteidigung“ (*guofang shige* 国防诗歌), die „revolutionäre Schule“ (*geming shige* 革命诗歌) und die „Schule der Neun Blätter“ (*jiuye shiren* 九叶诗人). Auch bekannte Anthologien der Dichtung in Umgangssprache und Literaturgeschichten der Volksrepublik China sowie Hongkongs und des Westens stützen sich allgemein auf solche Verfahrensweisen. Dabei scheint

⁵ Zhu Ziqing, „Daolun 导论“ (Einführung), in: *Zhongguo wenxue daxi: shiji* 中国文学大系- 诗集 (*Kompendium neuer Literatur: Gedichte*), 1935, S. 15.

⁶ Für eine ausführliche Untersuchung zu Lu Zhiweis Prosodie vgl. Ding Ruigen 丁蓁根, „Lu Zhiwei ‘Duhe’ yu xinshi yundong 陆志韦的‘渡河’与新诗运动“ (Lu Zhiweis ‘Flußüberquerung’ und die neue poetische Bewegung) in, *Zhongguo xiandai wenxue yanjiu congkan* 中国现代文学丛刊 2/1988, Peking: zuojia, S. 54-67.

es uns viel interessanter, diese historische Periode als eine organische Ganzheit zu betrachten, in der jeder einzelne Beitrag von einem gemeinsamen Zeitgeist - dem ehrgeizigen Experiment mit und der konsequenten Suche nach angemessenen Mitteln, um eine veränderte, traditionell unbekanntete Subjektivität auszudrücken - geprägt ist. Die verneinende Wirkung dieser neuen Subjektivität kann nicht überbetont werden. Die umfassende, ikonoklastische Rebellion des Vierten Mai setzte so viel zerstörerische Kraft frei wie die okzidentale kulturelle Revolte seit dem 19. Jahrhundert. Der Ruf „Nieder mit Konfuzius“ (*dadao kongjiadian* 打倒孔家店) schien trotz tiefer kultureller Unterschiede ein Echo auf Nietzsches Proklamation „Gott ist tot“ zu sein. Das soeben befreite Individuum, das gerade die Fesseln des orthodoxen, traditionellen Wertesystems abgeschüttelt hatte, sah sich jetzt mit einer Reihe von fatalen Nebenwirkungen konfrontiert, unter anderem der geistigen Leere und der Entfremdung des Selbst. Jeder, der sich dem Westen optimistisch als Symbol für alles Positive und auf der Suche nach möglicher geistiger Unterstützung zuwandte, mußte früher oder später desillusioniert werden, denn alles, was er finden konnte, waren - wie Lu Xun es nannte - „die bitteren Säfte des fin de siècle“, (*shijimo de kuozhi* 世纪末的苦汁) ⁷ nihilistische Haltungen, ein Abgrund des Nichts - die sogenannte „negative Transzendenz“, deren Ursprung, so Claude Vigee, bereits in der humanistischen und stoischen Tradition nach der Renaissance, im Cartesianismus und im Atheismus der Aufklärung liege und die im Lauf der Romantik bis hin zum 19. Jh. an Bedeutung gewonnen habe.⁸ Das Ergebnis der neuen kulturellen Bewegung in China war in der Tat eine Aporie: Man war vom Regen in die Traufe gekommen.

1.2 Unsere neue Perspektive: Vier Generationen von Dichtern

Sinnvoller als in neue Schulen einzuteilen, ist es unseres Erachtens, bei den umgangssprachlich schreibenden Dichtern vor 1949 von vier Generationen zu sprechen, die gleichermaßen individuell wie kollektiv nach neuen Formen suchten, ihrer dichterischen Subjektivität angemessen Ausdruck zu verleihen. Die erste Generation besteht dabei aus den frühen Pionieren, darunter Lu Xun. Die zweite umfaßt Li Jinfu und andere Symbolisten und Formalisten einschließlich Feng Zhis, einem Kenner der deutschen Literatur. Zur dritten Generation gehören Dai Wangshu, Bian Zhilin 卞之琳, Fei Ming 费名, He Qifang 何其芳 und andere Modernisten. Die vierte Generation setzt sich größtenteils aus Literaten der 40er Jahre zusammen, Mu Dan 穆旦, Zheng Min 郑敏, Chen Jingrong 陈敬容 u.a.. Die dritte und vierte Generation würden wohl die meisten Literaturwissenschaftler ohne Umschweife mit dem Modernismus assoziieren, allerdings zögern oder es sogar ablehnen, auch die ersten beiden Generationen mit ihm in Verbindung zu bringen. Doch wollen wir das Vorhandensein tragender Aspekte des Modernismus bereits in der frühen Dichtung nicht von vornherein ausschließen, besonderes soweit es die allgemein anerkannten Stücke betrifft, sondern vielmehr überprüfen, ob es nicht von Generation zu Generation eine allmähliche Entwicklung gab zu einem Modernismus, der unter der kommunistischen Kulturpolitik dann unterdrückt wurde und erst in den 60er Jahren wieder auflebte.

⁷ Lu Xun, „Zhongguo xinwenxue daxi: xiaoshuo er ji xu 中国新文学大系 - 小说二集序“ (Kompendium neuer Literatur: Einführung zum zweiten Band Erzählliteratur), in: *Lu Xun quanji* 鲁迅全集 (Lu Xuns Gesamtwerk), Peking: renmin wenxue, 1982, Bd. 5, S. 6, 243.

⁸ Vgl. Claude Vigee, „Metamorphoses of Modern Poetry“, in: *Comparative Literatur* 5 (Spring)/1955, S. 97-99.

Der Vorteil der modernen chinesischen Umgangssprache (*baihua* 白话) als Medium für die neu entdeckte Subjektivität liegt in ihrer Offenheit. Diese existiert auf drei Ebenen: Die Umgangssprache konnte sich einerseits sowohl aus Klassikern in traditioneller Schriftsprache (*wenyan* 文言) speisen als auch aus bestehenden Traditionen umgangssprachlicher Literatur. Andererseits bereicherte sie sich selbst durch täglichen Gebrauch im Alltagsleben. Zum dritten, und dies ist wahrscheinlich am entscheidendsten, vermochte die moderne Umgangssprache, nützliche Elemente aus den verschiedensten Fremdsprachen zu assimilieren. Sie „lebt“ wie Hu Shi nannte, weil sie, ganz anders als die traditionelle Schriftsprache, die nur aus der Vergangenheit heraus lebte, empfänglich für äußere Einflüsse und kreativ geworden war wie europäische Sprachen

Hu Shi ist bekannt als Initiator einer Dichtung in Umgangssprache. Insofern es ihm aber nicht gelang, die poetische Sprache von der Alltagssprache und das Prosaische vom Poetischen - gekennzeichnet durch seine metaphorischen und symbolischen Dimensionen - zu unterscheiden, kann ihm nicht wirklich das Verdienst zugesprochen werden, eine neue literarische Tradition begründet zu haben. Die poetologische Anlehnung seiner „Acht Vorschläge“⁹ an Ezra Pounds imagistisches Programm der „Eight Don'ts“ ist nur oberflächlich, da Hu Shi Pounds modernistische Poetik zu einem Instrument der Sprachreform reduzierte. Mit einer solchen nicht-poetischen Annäherung kann die Realität, wie sie von der neuen Subjektivität erfahren wird, nicht erfaßt werden. Dementsprechend gehen auch viele der Gedichte seiner Sammlung *Experimente* (*Changshi ji* 尝试集), die angeblich realistische Motive behandeln, an den Impulsen seiner Zeit vorbei.

„Das erste erfolgreiche Gedicht in Umgangssprache“, wie es Zhu Ziqing richtig nennt, war jenes mit dem Titel „Der Bach“ (*Xiaohe* 小河), geschrieben von Zhou Zuoren 周作人. Es erschien 1919 in der zweiten Ausgabe der *Neuen Jugend* (*Xinqingnian* 新青年) in großen Schriftzeichen auf der ersten Seite, was zeigt, daß der Herausgeber mit einer Sensation rechnete. Zhou fügte dem Gedicht ein kleines Vorwort bei, das erklärte, daß das Gedicht eine stilistische Imitation des „Poem en Prosa“ von Baudelaire sei.¹⁰ Dieser Anspruch ist zwar übertrieben, jedenfalls in einem tiefer gehenden poetologischen Sinne, aber er verweist doch auf die allgemeine Methode des Gedichtes, sich Symbolen und metaphorischer Bilder als eines Mittels zu bedienen, das poetische Gefühl zu intensivieren. So werden im Gedicht dem Bach, dem Baum und dem Reisfeld belebte Züge nicht im gewöhnlichen Sinne der „Personifikation“ verliehen. Sie wollen als psychologische Vorstöße in die düstere geistige Krise dieser Ära verstanden werden. Zhou Zuoren war der erste chinesische Literat, der die Funktion des Symbols im französischen Symbolismus interpretierte und dabei versuchte, dessen Wirkkraft zu verstärken, indem er es mit einer zentralen poetischen Technik der chinesischen literarischen Tradition, mit der Evokation *xing* 兴, in Verbindung brachte, deren Ursprung zurückreicht bis zum *Buch der Lieder* (*Shijing* 诗经, 11.-6. Jh. v. Chr.). Zhou schrieb dazu:

„Ich schätze weder die Beschreibung besonders noch langweiliges Erzählen und schon gar nicht geschwätziges Dozieren. Für mich ist die Lyrik das Fundament der Literatur. Lassen Sie mich ein Klischee verwenden: Der Symbolismus ist zwar eine Neuheit, allerdings eine bereits

⁹ Vgl. Hu Shi, "Meine Vorschläge zur literarischen Reform", (*Wenxue gailiang chuyi* 文学改良刍议), zitiert in: Sima Changfeng 司马长风, *Zhongguo xinwenxue shi* 中国新文学史 (*Geschichte der Neuen Literatur Chinas*), Hongkong: zhaoming, 1980, Band 1, S.42-43

¹⁰ Zhou Zuoren, „Xiaohe“ (Der Bach), in: *Xinqingnian* 6.2, S. 91-95.

alte. Er ist auch ein Glanzpunkt Chinas. Wenn wir uns die Volkslieder des *Buchs der Lieder* [*guofeng* 国风] und auch spätere ansehen, werden wir erkennen, daß sie auf Evokation [*xing* 兴] häufiger und erfolgreicher zurückgreifen als auf Beschreibung [*fu* 赋] und Vergleich [*bi*]. Nehmen wir aus den *guofeng* das Gedicht „Üppig der Pfirsichbaum“ [*Tao zhi yaoyao* 桃之夭夭] als Beispiel: Der Pfirsich wird weder mit der Braut verglichen noch wird mit ihm darauf Bezug genommen, daß der Gärtner seine Tochter zur Blütezeit verheiraten wollte. Der Punkt, warum die Evokation hier angewendet wird, ist, daß die reiche und protzige Atmosphäre der Pfirsichblüten mit einer Hochzeit im Einklang steht. Die Evokation dient hier nicht als Hintergrund, sondern übermittelt eine tatsächliche Bedeutung und zwar auf implizite Art und Weise...“¹¹

Zhou Zuoren sah in der Anwendung von *xing* oder eines Symbols ein effektives Mittel, die frühe umgangssprachliche Dichtung in ihrer Formlosigkeit zu korrigieren. Die Gedichte seiner Sammlung *Vergangenes Leben* (*Guoqu de shengming* 过去的生命) bestätigen diese Überzeugung. Er konnte außerdem Anspruch darauf erheben, einer der ersten gewesen zu sein, die sich in der Übersetzung europäischer Symbolisten wie etwa Gourmonts und Verlaines versucht hatten.

In den 20er Jahren fanden sich solche Übersetzungen westlicher Symbolisten sowie Artikel über sie in fast allen wichtigen literarischen Zeitschriften. Prominente Namen wie Baudelaire, Mallarmé, Jammes, Maeterlinck, Verhaelaine begannen, chinesische Leser zu beeindrucken.¹² Sie gaben nicht nur Dichtern kreative Impulse, sondern hoben insgesamt den literarischen Geschmack der neuen Dichtung lesenden Öffentlichkeit. Es ist wichtig zu verzeichnen, daß beinahe alle anerkannten Gedichte der Zeit mehr der weniger Anklänge an den Symbolismus aufweisen. Betrachten wir dazu ein kurzes Gedicht mit dem Titel „Beiläufige Zeilen“ (*Ou ju* 偶句) von Yu Pingbo:

Was ist all das über der ganzen Welt?
 Ein Lachen, eine Träne
 Ein trauriges und kaltes Lächeln.
 Aber alle sind still.
 Was ist all das über der ganzen Welt?¹³

Dieses Gedicht befindet sich an der Grenzlinie zum in jener Zeit populären Stil des *xiaoshi* 小诗 (Kurzgedichtes), das zu gedrängt epigrammatisch war, um symbolistisch zu sein. Die identische erste und letzte Zeile umklammert mehrere Bilder und eine kurze kraftvolle Feststellung, die mit tragischem Pathos ausdrückt, wie der Dichter die Welt erfährt. Diese Feststellung zeichnet sich mehr durch suggestive Kraft als durch Direktheit aus, was durch den Vers „Aber alle sind still“ nahegelegt wird. Ein anderes kleines Gedicht, das ähnliche Qualität zeigt, aber hermetischer ist, ist ein Gedicht von Shen Moyin 沈默尹 mit dem Titel „Mondlicht“ (*Yueguang* 月光):

¹¹ Zhou Zuoren, „‘Yangbian ji’ xu 扬鞭集’序“ (Vorrede zum Gedichtband ‘Vorwärts!’), in: Chen Shaowei 陈绍伟 (Hrsg.): *Zhongguo xinshi xu ba xuan* 中国新诗序跋选: 1918-1949 (Ausgewählte Vor- und Nachwörter neuer chinesischer Lyrik, 1918-1949), Hunan: wenzue, 1986, S. 34-38.

¹² Vgl. Sun Yushi 孙玉石 (Hrsg.), „Daoyan 导言“ (Einführung), in: *Xiangzhengpai shixuan* 现代派诗选 (Ausgewählte Gedichte der Symbolisten), Peking: renmin wenzue, 1986, S. 1-8.

¹³ Zitiert nach Hsu Kai-Yu, in: *Twentieth Century Chinese Poetry: an Anthology*, Ithaca: Cornell University Press, 1970, S. 18. Sofern bei den Übersetzungen der chinesischen Gedichte keine deutsche Quelle angegeben ist, sind es von mir vorgenommene Übertragungen.

Frostiger Wind pfeift,
der Mond scheint hell.
Ich stehe Schulter an Schulter mit einem hohen Baum.
Ich lehne nicht an ihm.¹⁴

Der Dichter beabsichtigt hier, ein Bild von der Trennung von Mensch und Natur zu zeichnen. Der Verlust des Kontaktes mit der Realität wird nahegelegt durch gewöhnliches menschliches Verhalten („stehen“, „anlehnen“). Jedoch scheinen Trennung und Verlust durch Imagination kompensiert zu werden. Das lyrische Ich projiziert in der dritten Zeilen mit dem Baum ein imaginäres Ich (sein Schatten), das mit ihm „Schulter an Schulter“ steht, was die intime Beziehung der Menschen zur Natur symbolisiert. Das ereignet sich aber nur in der Imagination, da es physisch unmöglich ist, was in der letzten Zeile angedeutet wird. Die Vorstellung von der Imagination als Kompensation, als Ersatz für eine verlorene natürliche Welt (vielleicht die traditionelle Welt) wurde bald zu einem wichtigen literarischen Thema unter den umgangssprachlich schreibenden Dichtern. Ihre Dichtung wurde zunehmend mit persönlicher Relevanz und ästhetischer Signifikanz ausgestattet, um die existentielle Leere und geistige Öde, die von der neuen Subjektivität verspürt wurde, zu kontrapunktieren. Wie Michele Yeh aufzeigt, war Xu Yunuo 徐玉诺 dann einer der ersten, der der Vorstellung von der Dichtung als Ritual, in einem Gedicht mit dem Titel „Dichtung“ (*Shi* 诗), das in einer rituellen Atmosphäre dargeboten wird, Ausdruck verlieh:

Liebevoll die eigenartigen kurzen Gedichte tragend
Gehe ich langsam in den Wald
Vögel nicken mir still zu
Würmer werfen Blicke auf mich...
...
Gib Acht! Die Würmer in den Wörtern
Strecken ihre Köpfe einer nach dem anderen heraus
Junge Blätter öffnen eines nach dem anderen die Augen
Die Musik ist verwirrend schön
In den Wörtern, hier, dort
Das Ganze ist verwoben mit den wunderbaren
Geheimnisvollen Fäden der Dichtung.¹⁵

Dies ist eine orpheanische Sichtweise der Kunst, in der die Poesie die dunkle Natur durchdringt, alles ringsum beseelt und wieder in einer neuen existentiellen Ordnung arrangiert. Fast zur gleichen Zeit, als dieses Gedicht entstand, arbeitete der deutsche Dichter Rainer Maria Rilke an seinen „Sonetten an Orpheus“. In deren Anfangsgedicht erfaßt Rilke die Erhabenheit der gleichen Vision, wenn er zeigt, wie Bäume wachsen und Tiere aus ihren Höhlen laufen und zu den Liedern von Orpheus tanzen.¹⁶ Auch wenn Xus Gedicht an die Tiefen und Konsistenz Rilkes nicht

¹⁴ Shen Moyin, in: Shu Lan 舒兰(Hrsg.): *Wusi shidai de xinshi zuopin* 五四时代的新诗作品 (Neue Lyrik aus der Zeit des 4. Mai), Taipei: chengwe, 1981, S. 18.

¹⁵ Xu Yu'nuo, „Shi“ (Dichtung), in: *Jianglai zhi huayuan* (Garten der Zukunft), Shanghai: Commercial Press, 1922, S. 91-92.

¹⁶ R. M. Rilke, *Duineser Elegien und die Sonette an Orpheus*, Frankfurt, Suhrkamp, 1974), S. 51.

heranreichen mag, scheinen beide doch eines gemeinsam zu haben: den Glauben in die Dichtung als Lebensaktivität und in die magische, wundersame Kraft der Imagination, die Welt zu transformieren.

Unmißverständlich erkennen wir in dem Gedicht Xus symbolistische Anklänge. Jedoch findet man solche in seiner Gedichtsammlung *Garten der Zukunft* (*Jianglai zhi huayuan* 将来之花园) nicht sehr häufig. Das ist gewissermaßen symptomatisch für seine Zeit: Gute Gedichte waren selten zu finden; wann immer es aber eines gab, verdankte es seine Verdienste dem Symbolismus. Wären Übersetzungen und die Einführung des westlichen Symbolismus von Anfang an sorgfältiger und systematischer erfolgt, dann hätte dies in der frühen Periode sicherlich geholfen, mehr bewahrenswerte Literatur als die tatsächlich vorhandene hervorzubringen. Ein Grund, warum der Einfluß des Symbolismus letztlich dann aber doch relativ begrenzt blieb, mag in der psychologischen Unsicherheit gelegen haben, mit welcher die erste Generation von modernen chinesischen Dichtern die Möglichkeiten des neuen Mediums untersucht hatte. Sie waren nicht sicher, ob die Komplexität ihrer intimen, ihrer isolierten inneren Welt, der etwas morbide Fantasiegarten ihrer Subjektivität wirklich in der Umgangssprache versprachlicht werden konnte. Sie versuchten sich nur an kurzen Gedichten oder Gedichten in mehr oder weniger prosaischem Stil - mit vielleicht einer Ausnahme, dem 312 Zeilen langen Gedicht „Zerstörung“ (*Huimie* 毁灭) von Zhu Ziqing. Diese geringe Menge guter Gedichte, welche die Pioniere der umgangssprachlichen Dichtung hervorbrachten, waren erste Schritte auf dem Weg zum Modernismus und sollten trotz ihrer Seltenheit zu Ausgangspunkten für die folgenden Generationen in der literarischen Tradition des modernen China werden.

Ein wichtiger Impuls für das Studium westlich-symbolistischer Werke und die Imitation ihrer poetischen Charakteristika ging von drei Dichtern der „Schöpfungsgesellschaft“ (*Chuangzhaoshe* 创造社) aus: Mu Mutian, Feng Naichao und Wang Duqing. Diese hinterließen nicht nur interessante Gedichtsammlungen in der Linie früher französischer Symbolisten, sie kamen ihren Mentoren auch darin sehr nahe, daß sie sich dessen, was sie taten, sehr bewußt waren und zudem reflektiert in ihrer poetischen Kunst. Als Theoretiker verfaßten sie mit ihren veröffentlichten Briefen „Über Dichtung“ (*Tan shi* 谈诗), in denen sie einige programmatische Ansprüche darlegten, denen ihre kreative Arbeit gerecht werden sollte, historische Dokumente des chinesischen Symbolismus. Diese Ansprüche hatten ihren Ursprung zweifelsohne in poetologischen Formulierungen des französischen Symbolismus. Sie zielten auf eine dichterische Sprachform, die eine „poetische Welt“ als Gegensatz zu einer „prosaischen Welt“ der Alltagssprache etabliert; den Vorrang der musikalischen und suggestiven Qualitäten der Sprache gegenüber ihrer Funktion der Vermittlung von Inhalt; die Relevanz von Träumen, persönlicher Phantasie und Dekadenz als fundamentale Bestandteile von Dichtung. Das alles haben Mu Mutian, Feng Naichao und Wang Duqing in ihren Gedichten umgesetzt. Mu und Feng gingen in literarischen Experimenten sogar noch einen Schritt weiter, indem sie auf fast alle diakritischen Zeichen verzichteten, allerdings nicht in der Mallarmé'schen Absicht zu zerstören, sondern eher konstruktiv, um der musikalischen Wirkung in Zeilen unterschiedlicher Länge, zwei bis vierundzwanzig Silben, mehr Vitalität zu verleihen.

Neben Mu, Feng und Wang ist eine weitere wichtige Figur der Begegnung chinesischer Dichter mit dem westlichen Symbolismus Liang Zongdai 梁宗岱, dessen bedeutender Beitrag zur Vertiefung eines kritischen Verständnisses des Symbolismus in China nicht ausreichend anerkannt wird. Als Dichter, Literaturkritiker und Übersetzer zeigte Liang eine hohe Kompetenz in Fremdsprachen und war zugleich sowohl mit europäischen als auch mit chinesischen literarischen Traditio-

nen vertraut. Zudem rühmte er sich einer Freundschaft mit dem symbolistischen Meister Paul Valéry. Und tatsächlich ist es durchaus im Geiste Mallarmés und Valéry's, wenn Liang seinem Glauben in die Überlegenheit von Kunst und Schönheit, des Ideals und der „reinen Poesie“ Ausdruck verleiht und die poetische Beziehung zwischen Denken und Fühlen, dem Persönlichen und dem Universellen, dem Ich und der Welt, Tradition und Moderne in seinem Sinne interpretiert. Er tritt für die Form, die Struktur, das rationale Kalkül poetischer Effekte und einen ausgefeilten selbstreflexiven Arbeitsprozeß im Gegensatz zu romantischem Flirten mit der Inspiration ein. Liang glaubte, der Symbolismus sei ein Phänomen für die Ewigkeit, und versuchte wie Zhou Zuoren, ihn auch in der eigenen Tradition zu finden. Seine poetologischen Gedanken - später in dem Buch *Dichtung und Wahrheit* (*Shi yu zhen* 诗与真) gesammelt - ermutigten die formalistische Orientierung der Poeten der Neumond-Gesellschaft (*Xinyue she* 新月社) und übten einen großen Einfluß auf einen der begabtesten Lyriker der 30er Jahre aus, nämlich auf Bian Zhilin, und dann nach mehr als 40 Jahren noch einmal auf einen der Hauptrepräsentanten der posthermetischen Lyrik, auf Bai Hua 柏桦. Liangs Definition „reiner Poesie“ (*chunshi* 纯诗) wir hier zitieren, da sie dem französischen Symbolismus näher kommt als jede andere:

Die sogenannte 'Poesie pure' muß sich jeder objektiven Beschreibung einer Szenerie, allen Erzählerischen und Sentimentalen entledigen und sich einzig und allein auf Komponenten der Form - den Rhythmus und die Klangfarbe - stützen, um eine hypnotische suggestive Kraft zu entfalten, die Reaktionen unserer Sinne und Imagination hervorruft. So entsteht ein Universum, das absolut unabhängig, absolut frei und reiner und unsterblicher ist als jede Realität.¹⁷

Die frühe Suche nach modernistischen Modi des Ausdrucks fand ihren Höhepunkt Mitte der 20er Jahre mit den dichterischen Beiträgen eines Lu Xun und Li Jinfu. Beide sind insofern einzigartig und ohne Vorgänger, als sie - ihrem subjektiven Gefühl von der modernen Welt entsprechend - auf eine bemerkenswert offene Weise reflektierten, daß das Leben ein Fluch sei, eine Falle, in der das Individuum hin- und hergerissen ist aufgrund einer doppelten Forderung von Sein und Nichtsein. Sie scheinen - ihre Arbeiten à la Baudelaire oxymoronisch als „bleiche Blüten am Rand des Abgrunds“ oder als „Lächeln auf den Lippen des Todes“ bezeichnend - gewollt zu haben, daß ihre Gedichte in all die negativen Kategorien passen, mit welchen westliche Kritiker moderne Dichtung bezeichnen, wie man zum Beispiel an Hugo Friedrichs *Die Struktur der modernen Lyrik*¹⁸ und Michael Hamburgers *The Truth of Poetry*¹⁹ sehen kann: Nihilismus, Dissonanz, Anomalität, leere Transzendenz, die Ästhetik des Häßlichen, Wortzauber, verlorene Identität, der Traum als Strukturprinzip usw.

Im September 1927, ein Jahr nachdem er seinen Prosagedichtband *Unkraut* (*Yecao* 野草) vollendet hatte, gab Lu Xun einen wichtigen Hinweis zum Ursprung dieser Arbeit in einem Aufsatz mit dem Titel „Wie schreiben?“ (*Zenme xie* 怎么写). Es heißt dort:

¹⁷ Liang Zhongdai, „Tan shi 谈诗“ (Über Poesie), in: *Shi yu zhen - shi yu zhen er ji* (Dichtung und Wahrheit - Zweiter Band zu Dichtung und Wahrheit), Peking: waiguo wenxue, 1984, S. 95.

¹⁸ Hugo Friedrich, *Die Struktur der modernen Lyrik*, Reibek b. Hamburg: Rowohlt, 1970.

¹⁹ Michael Hamburger, *The Truth of Poetry: tension in modern poetry from Baudelaire to the 1960*, London: Methuen, 1982.

Ich lehnte am Steingeländer und sah in die Ferne, hörte mein Herz schlagen. Die Entfernung schien mit unendlichem Kummer, mit Qual, Verfall und Tod gefüllt, die sich zur Stille mischten und verwandelten in einen Kräuterschnaps, dem Farbe, Geschmack und Duft hinzugefügt waren. In diesem Moment wollte ich schreiben, doch es mißlang, denn ich wußte nicht, wo ich anfangen sollte. Das ist, was ich meinte, als ich schrieb: „Solange ich still bin, fühle ich Fülle, sobald ich aber meinen Mund öffne, fühle ich Leere.“²⁰

Der Satz, auf den Lu Xun sich hier am Schluß bezieht, ist der erste Satz von *Yecao*. Es ist dabei interessant festzustellen, daß Lu Xun offensichtlich mit dem Dilemma des Schreibens existentielle Schmerzen in Verbindung bringt. Um genauer zu sein, setzt er Lebenskrise und Sprachkrise gleich. Beeinflußt durch den japanischen Literaturkritiker Kuriyagawa Hakuson, dessen Buch *Symbole mentaler Schmerzen* (*Kumen de Xiangzhen* 苦闷的象征) er gerade übersetzte, als er begann, die *Yecao*-Gedichte zu schreiben, suchte Lu Xun eine geistige Krise zu bewältigen durch ein „artistic ‘redressing’ - that is, creative rearrangement of the raw materials of personal experience into symbolic structures.“²¹ Unseres Erachtens sollte dieser wirklich neue Standpunkt Lu Xuns hinsichtlich der Funktion von Sprache, die damit auf eine metaphysische Ebene gehoben wurde, der Ausgangspunkt für die Deutung von *Yecao* als einem rein modernistischen Werk.

Lu Xun ist wahrhaft modern; nicht nur in seinem beispiellos harten Ton und der Diktion seiner Verse, sondern gerade auch wegen des existentiellen Dilemmas, das sein alles übergreifendes Thema ist, und wegen eines erdrückenden Nihilismus, der zu der hermetischen symbolistischen Dichtungsweise in *Yecao* führt. Gefangen in moralischen Konflikten zwischen Menschenliebe und Individualismus, Tradition und Moderne, dem Privaten und dem Sozialen, Hoffnung und Verzweiflung verwandelt Lu Xun diese empirisch einander entgegenstehenden Polaritäten in eine Folge von kontrastierenden Symbolen: Leere und Fülle, Klang und Stille, Tod und Leben, Wachstum und Verfall, Dunkelheit und Licht, Traum und Erwachen.²² Er pendelt dabei nicht selbst von einem Extrem ins andere, um für sein eigenes Dilemma eine Lösung zu finden, vielmehr bewahrt er diese Gegensätzlichkeiten als „strukturelles Prinzip der Dissonanz“, als Zeichen für literarische Überwindungsversuche seiner inneren Qualen. Der oben genannte Anfangssatz, der das Paradox des Sprechens feststellt und der nach der Vollendung der 23 Texte von *Yecao* geschrieben worden ist, offenbart eine tiefe Einsicht in die Vergeblichkeit verbaler Artikulation von Schmerz. Das lyrische Ich bricht zusammen unter der Last all der interagierenden Gegensätze und stürzt in die Leere, in den Abgrund des Nichts und äußerste Verzweiflung, in ein Vakuum verlorener Identität. Das verlorene Ich ist in fast jede Zeile des Textes eingeflochten. Es wurde zum Schatten, „nirgendwo wandernd“, „nur mit dem Wunsch, das Nichts zu umarmen“;²³ und in „Herbstnacht“ (*Qinye* 秋夜), wo ein realer Rahmen durch subjektive Stimmung und eine neue Freiheit der Vorstellungskraft in einen surrealistischen transformiert wird, verliert sich das Ich in sich selbst und wird durch einen vorbeifliegenden, unheilverkündenden Vogel der Nacht in die Realität zurückgebracht. Anschließend heißt es dann:

²⁰ Lu Xun, *Lu Xun quanji* 鲁迅全集 (Lu Xuns Gesamtwerk; im weiteren abgekürzt als *LXQJ*), Bd. 4, Peking: renmin wenzue, 1982, S. 18-19.

²¹ Leo Ou-fan Lee, *Voices from the Iron House*, Bloomington: Indiana University Press, 1987, S. 92.

²² Vgl. hierzu Leo Ou-fan Lee, S. 98.

²³ *LXQJ*, Bd. 2, ebd., S. 166.

Um Mitternacht höre ich plötzlich ein Lachen. Es ist gedämpft, als ob es die Schlafenden nicht stören wollte, und doch hallt es überall. Um Da es zur Mitternacht niemanden gibt, wird mir sogleich bewußt, dass das Geräusch aus meinem eigenen Mund gekommen ist, und ich werde von diesem Lachen fortgetrieben. Ich kehre in mein Zimmer zurück und lege den Docht meiner Paraffinlampe um.²⁴

Später flackert dann doch noch einmal ein winziger Funken Trost und Hoffnung im Ich auf, wenn die verlorene Identität im Bild der verlorenen Jugend in die äußere Welt transformiert und in ihr materialisiert wird. Doch in der nächsten Minute schleicht sich wieder eine Desillusionierung ein, als das Ich wahrnimmt, daß dasjenige, was verjüngende Kräfte repräsentiert, die Erwartungen nicht erfüllt:

Weiß ich nicht schon seit langer Zeit, daß meine Jugend Abschied genommen hat? Dennoch dachte ich, sie existierte noch außerhalb von mir; Sterne und Mondschein, tot herabfallende Schmetterlinge, Blumen in der Abenddämmerung, unglückverheißende Worte der Eule, ein blutiges Weinen der Nachtigall, die hohle Verschwommenheit des Gelächters, der emporsteigende Tanz der Liebe Obgleich es eine traurige und ferne Jugend sein mochte, war es dennoch Jugend.²⁵

Das Thema verlorener Identität beherrschte auch das Schreiben Li Jinfas, dessen literarisches Debüt etwa mit Lu Xuns Veröffentlichung von *Yecao* zusammenfiel. Beide verachteten das reale Selbst und wollten dessen Vernichtung. Trotzdem unterscheiden sich die Züge verlorener Identität bei Li von denen bei Lu Xun, wenngleich beide dieselbe Vision hatten, Opfer antagonistischer dämonischer Kräfte zu sein. Lu Xun sah im Gegensatz zu Li Jinfas diese Art vom persönlichen Unglücks aber immer in einem gesellschaftlichen Kontext, er glaubte an eine Erlösung des Einzelnen durch die Erlösung der Gesellschaft. Li hingegen, der sein Heimatland und das Land seines selbst auferlegten Exils, Frankreich, in seinen Texten nur als eine Metapher verwendete, um subjektiv Momente überwältigender persönlicher Qualen auszudrücken, entzieht sich, ohne ein schlechtes Gewissen zu haben, in einen Elfenbeinturm der Ästhetik. Er bestreitet jede gesellschaftliche Verantwortung und moralische Verpflichtung. Seine Dichtung ist eine autobiographische Offenbarung von Wurzellosigkeit und Entfremdung in der eigenen chinesischen Kultur wie in der fremden europäischen. Seine Schriften durchdringt ein Schuldkomplex bizarrer Art, der dem Egoismus seiner gespaltenen Persönlichkeit entstammen dürfte, die sich allzu hemmungslos einer Abscheu vor dem empirischen Selbst hingibt, als dass sie noch ausbrechen und nach einem besseren Selbst suchen könnte. In diesem Sinne sind auch seine Ironie und sein Sarkasmus in Verbindung mit seinem Selbstmitleid zu verstehen. Es fehlt Li weder an der erbarmungslos scharfen Einsicht und Selbstanalyse Baudelaires noch an Lu Xuns aufwühlender Radikalität der Weltverachtung. Tatsächlich liegt Lis literarischer Reiz eben in seinen Beschränkungen, in der extrem subjektiven Perspektive auf die Wirklichkeit, die ihn Zuflucht nehmen läßt in einem surrealistischen automatischen Schreiben und in überschwenglichen Strukturen. Das führt zu einer ungewöhnlichen Fülle an Emotionen, nicht in einer romantischen Weise, die harmonische Äqui-

²⁴ Ebd., S. 163.

²⁵ Ebd., S. 177.

valente in der äußeren Welt sucht, sondern im allgemeinen Zusammenbruch der Wirklichkeit. Li Jinfas Sichtweise auf das Leben ist fragmentarisch, ungeordnet, uneinheitlich. Es ist seine Beschränkung, sein sich chaotisch erfahrendes Subjekt, was es ihm paradoxerweise ermöglicht hat, nicht wenige Bilder und Fragmente von schauriger Eigenart und überraschender Schönheit hervorzubringen. Hier ein Beispiel für Li Jinfas Lyrik, sein Gedicht „Als er fragte, wie es meinem Herz ging“ (*Ru qi jiu xin de jinkuang* 如其究心的近况):

Oh nein, der Schlüssel ist tot.
Wie könnte ich sie einladen
In das Land der Verlassenheit?²⁶

1.3 Die „romantische Symbolisten“ der Neumond-Gesellschaft

Bei den Dichtern der Neumond-Gesellschaft fällt im Zusammenhang der Entwicklung poetischer Modernität vor allem ihr Übergangscharakter auf. Deshalb sind sie besser als „romantische Symbolisten“ zu bezeichnen denn als „Formalisten“. Sie befanden sich im Übergang sowohl in ihrer persönlichen Entwicklung zu einem Stil, der viel komplizierter war als die stereotypen kritischen Kategorien der Romantiker, wie auch in ihrer historischen Rolle, die sie zu Vorgängern des goldenen Zeitalters der chinesischen Moderne in den 30er Jahren werden ließ, das hauptsächlich durch einige ihrer frühen Schüler, wie Bian Zhilin, He Qifang und Dai Wangshu, repräsentiert wurde. Sie standen einerseits noch tief in der Schuld der Romantik. Andererseits ist aber auch nicht zu übersehen, dass sie Einflüsse des französischen Symbolismus und des anglo-amerikanischen Modernismus aufnahmen. Daneben ist beachtenswert, dass die romantischen Dichter, an denen sie sich orientierten, in erster Linie die ästhetisch „moderneren“ waren wie Keats, Blake, Coleridge und Poe, deren Werke all jene Einstellungen bereits in einer Embryonalform enthalten, die sich dann in verschiedenen Schulen der Moderne entwickelten. Schließlich sollte nicht unberücksichtigt bleiben, daß die viktorianische Dichtung, von welcher die Neumond-Dichter teilweise inspiriert waren und die in der Zeit eines universellen Ästhetizismus geschaffen wurde, ebenfalls schon recht modern war in ihrer Darstellung negativer Subjektivität. So fand die poetische Modernität ihren Weg auch in die Arbeiten dieser chinesischen Dichter. So sollte es daher nicht allzu sehr überraschen, wenn ein Xu Zhimo „dem neuen Schauder“ Baudelaires begeisterter zujubelte als die eigentlichen chinesischen Symbolisten.

Während Xu Zhimo das *Poesiejournal* (*Shikan* 诗刊) herausgab, zeigte er dann auch eine gewisse Vorliebe für Beiträge, die einem mehr oder weniger symbolistischen Stil des „Kunstfertigen und Mysteriösen“ folgten und „das tiefe, dunkle Bewusstsein“ erforschten, um zu einer „tieferen Bedeutung des Lebens“ zu gelangen - Qualitäten, die Xu bei Baudelaire entdeckt hatte.²⁷ Unter diesen Beiträgen war einer Wen Yiduos, der für eine weitere Sensation in der literarischen Welt Chinas sorgte, ein monologisches Gedicht mit dem Titel „Wunder“ (*Qiji* 奇迹). Mit symbolistischen Techniken, die sich Wen Yiduo während einer Schaffenspause von drei Jahren nach der Veröffentlichung des Gedichtbandes *Totes Wasser* (*Sishui* 死水) angeeignet hatte, erzielte es seine bedeu-

²⁶ Li Jinfā, *Li Jinfā quanji* 李金发全集 (Li Jinfas Gesamtwerk), Chengdu: sichuan wenyi, 1987, S. 372.

²⁷ Xu Zhimo, „Botelei'er de sanwenshi 波特莱尔的散文诗“ (Das Prosa-Gedicht bei Baudelaire), in: *Xu Zhimo quanji* 徐志摩全集 (Xu Zhimos Gesamtwerk), Bd. 3, Hong Kong: Commercial Press, 1983, S. 156-160.

tende Wirkung. Aber auch Xu selbst hinterließ Spuren von Experimenten im neuen Stil in Gedichten wie „Ich warte auf dich“ (*Wo denghou ni* 我等候你), „Eine Nacht in Florenz“ (*Feilengcui zhibiye* 斐冷翠之夜), „Der Säugling“ (*Ying'er* 婴儿) usw.²⁸ Ferner experimentierte mit Zhu Xiang 朱湘 ein dritter wichtiger Dichter dieser Gruppe, bekannt als ein „exquisiter Handwerker“, mit verschiedenen Techniken, einschließlich derer der Imagisten, der Symbolisten sowie der klassischen Tang-Dichter. So konnte ein Gedicht entstehen wie „Regen“ (*Yujing* 雨景):

Regen

Vielseitig ist Regen, den ich liebe:
Ein Tropfen am Fenster während des Traumes einer Frühlingsnacht,
Geprassel ungestümer Tropfen auf Wegerichblätter:
Fäden, die über meine Wangen streichen wie Nebel
Ein Sturm, der gießt von aufleuchtenden Blitzen -
Doch den Himmel vor dem Regen, den liebe ich am meisten.
Trotz des Grau wächst es mit klarem Licht,
Schwanger mit schweigender Erwartung.
Und aus den Wolken, ich weiß nicht woher,
Treibt der schrille Schrei eines Vogels vorbei.²⁹

Arten von „Regen“ zu benutzen, um eine bestimmte Atmosphäre hervorzurufen, die mit subjektiver Stimmung korrespondiert, erinnert an Verlaines Gedicht „Mein Herz weint“. Anders als Verlaine klärt Zhu jedoch nicht die Inhalte seiner Stimmung. Vielmehr gelingt es ihm, durch eine Folge schnell wechselnder, montage-ähnlicher, scheinbar objektiver Bilder eine Unbestimmtheit der Stimmung zu erzeugen, was dem Gedicht seinen imagistischen Ton verleiht. Das Ende deutet im Stil eines Tang-Gedichtes lediglich an. Zhu verfeinerte diese Schreibweise in späteren Werken noch mit einer komplizierten Syntax, einem düsteren Ton und einer sehr persönlichen Symbolik. Die Dichter der Neumond-Gesellschaft sind insgesamt bekannt geworden als „unverbesserliche Individualisten“. Hu Shi verglich sie mit Tigern oder Löwen, die anders als Hunde und Füchse, die lieber im Rudel umherziehen, eher für sich alleine kämpfen.³⁰ Doch war dieser selbsterklärte Individualismus schwer in Einklang zu bringen mit einer turbulenten Zeit, die bestimmt war von politischen Katastrophen und blutigen Kriegen. Zudem war der Ästhetizismus, dem sie anhängen, unvereinbar mit einem Patriotismus, der von der intellektuellen Elite Chinas erwartet wurde. Das Ich, das ihre Gedichte reflektierten, kennzeichnete folglich ein doppelter Charakter, der durch moralisch gegensätzliche Pole markiert wurde. Wen Yiduo bekennt sich im einleitenden Gedicht „Geständnis“ (*Kougong* 口供) des Gedichtbandes *Totes Wasser* zu diesem Dilemma:

Geständnis

²⁸ Weitere Beispiele nennt Lan Dizhi 蓝迪之 in: „Daoyan 导言“ (Einführung), in: Lan Dizhi (Hrsg.): *Xiandaipai shixuan* 现代派诗选 (Ausgewählte Gedichte der Modernisten), Peking: renmin wuxue, 1987, S. 7.

²⁹ Zhu Xiang, „Yujing“ (Regen), in: *Zhu Xiang shiji* 朱湘诗集 (Gedichte Zhu Xiangs), Chengdu: sichuan wenyi, 1987, S. 77.

³⁰ Zitiert nach Chen Jingzhi 陈敬栴, *Xinyue yiji qi zhongya zuojia* 新月以及其重要作家 (Die Neumond-Gesellschaft und ihre wichtigen Autoren), Taipei: chengwen, 1981, S. 4.

Ich betrüge dich nicht, Gedichte mache ich keine,
Wenn ich auch liebe: an weißen Steinen das Reine,
Blaue Kiefern und das Meer,
Rabenrücken abendsonnenschwer,
Tief dem Dunkel verwoben Fledermausflügel.
Du weißt, ich liebe Helden und die hohen Hügel,
Ich liebe Fahnen, die im Wind sich dehnen,
Von kükengelb bis alte Bronze Chrysanthemen.
Zu denken ein Becher bitterer Tee ist Nahrung für mich!

Doch - hast du Angst? - es gibt noch ein Ich,
Fliegengleiche Gedanken, im Abfall umschwirren sie sich.³¹

Dieses Gedicht illustriert Wens inneren Kampf um ein Gleichgewicht zwischen seiner Rolle als „poete maudit“ und patriotischem Intellektuellen, zwischen dekadenter Resignation und idealistischer Teilnahme am Leben. Wen Yiduo war sich der widersprüchlichen Impulse in seinem Inneren sehr bewußt: Sollte er Dichtung schreiben als ein Akt der Liebe für die Muse und autonome Schönheit oder hingegen als ein Akt der Liebe zu seinem Vaterland und seinen Landsleuten? Seine 28 meisterhaften Gedichte in *Sishui* machten diesen Widerspruch zu ihrem Inhalt und handeln damit von einer metapoetischen Unruhe, die ihm seelisch eine Qual war, ästhetisch jedoch höchst produktiv blieb. Dadurch wurden diese Texte einzigartig modern. Sie entstanden in der exotischen Atmosphäre seines „Freudennestes“, seiner Salonwohnung in Peking, die häufig mit der Mallarmés in der Rue de Rome verglichen wurde und zeugen von seiner Anstrengung, das Gleichgewicht zu finden zwischen einer ästhetischen Suche nach Form und einem moralisch guten Gewissen: Wen stellte Gedichte mit realistischen, die gesellschaftliche Situation aufgreifenden Motiven neben ein desinteressiertes, stoisches Streben nach sprachlicher Perfektion. In Gedichten wie „Ein Konzept“ (*Yige guannian* 一个观念) und „Wunder“ greift er sogar auf Techniken englischer metaphysischer Dichter des 17. Jhs. zurück (die T. S. Eliot mit den französischen Symbolisten vergleicht), um „heterogenste Ideen“ zu verbinden in ein organisches Ganzes, arrangiert mittels des im Symbolismus häufigen Symbols der unbekannt, mysteriösen Frau für eine reine Idealität - wie die „jeune Parze“ bei Valéry oder die „unbekannte Schöne“ des russischen Symbolisten Blok, die den Dichter aufwärts führt, alle Gegensätzlichkeit der diesseitigen Welt zu transzendieren.

1.4 Die „Modernistischen Dichter“ (*xiandaipai shiren* 现代派诗人) in den 30er Jahren

Die Dichter der dritten Generation, die in den 30er Jahren und während des chinesisch-japanischen Krieges schrieben, brachten das goldene Zeitalter der chinesischen Moderne hervor. Diese Periode fand ihren Ausdruck hauptsächlich in der literarischen Zeitschrift *Xiandai* 现代 (*Les Contemporaines*), von deren Name Kritiker die Bezeichnung „Modernisten“ ableiteten für Autoren, die in ihr schrieben. Außer linksgerichteten propagandistischen Veröffentlichungen ahmten da-

³¹ Wen Yiduo, „Kougong“ (Geständnis), in: *Wen Yiduo quanji* 闻一多全集 (Wen Yiduos Gesamtwerk), Bd. 3, Peking: sanlian shudian, 1982, S. 171. Übersetzung von Peter Hoffmann: *Wen Yiduos „Totes Wasser“*. Eine literarische Übersetzung, Bochum: Brockmeyer, 1992 (Chinathemen, Bd. 67), S. 147.

mals fast alle literarischen Zeitschriften, auch wenn sie nur kurzlebig und wenig populär waren, diese modernistische Ausrichtung *Xiandais* nach. Diese Zeit war insgesamt durch eine so unterschiedene Ambition, modernistisch zu sein, gekennzeichnet, daß man sogar angesichts eines nahenden Krieges und unablässiger politischer Umwälzungen noch auf einem autonomen Ästhetizismus beharrte. Und selbst Schriftsteller, die nicht zum engeren Kreis um die Zeitschrift *Xiandai* gehörten, veröffentlichten gelegentlich dort und folgten dann dem modernistischen Anspruch, reine Dichtung zu schreiben. Shi Zhecun 施蜚存, der verantwortliche Redakteur von *Xiandai*, bestand auf dieser Offenheit seines Magazins³² und so verband es in der Tat alle für die Zukunft vielversprechenden Schriftsteller aus den verschiedensten Gruppierungen miteinander, selbst die politisch radikal links und damit gesellschaftlich orientierten waren einbezogen. Das historische Verdienst von *Xiandai* liegt eben darin, eine Kontinuität der chinesischen Moderne zu repräsentieren.

Shis Ansicht über reine Dichtung, die in seine Zeitschrift vorrangig aufgenommen wurde, war recht ungewöhnlich und verlangte vor allem formal-technische Neuerungen und eine thematische Ausweitung entsprechend der veränderten Realität, die aus Verstädterung und Industrialisierung resultiert war:

Die Gedichte, die in *Xiandai* veröffentlicht werden, sind Poesie - sie sind reine Poesie der Moderne... Das sogenannte 'moderne Leben' umfaßt die unterschiedlichsten Bereiche: gigantische Schiffe in Häfen, lärmende und kreischende Werkstätten, Bergwerke tief unter der Erde, donnernden Jazz in den Tanzhallen, Warenhäuser in Wolkenkratzern, Geschwader von Düsenfliegern... Selbst die Landschaften der Natur sind nicht mehr vergleichbar mit jenen, die die letzte Generation gesehen hat.³³

Shi glaubte, daß die Gegebenheiten des Lebens sich verändert hätten und daß die Vorstellungskraft diesem Wandel in modifizierten poetischen Formen Rechnung tragen sollte. Führende Dichter wie Bian Zhilin, He Qifang und Dai Wangshu, ehemalige Schüler der Neumond-Dichter, führten eine Rebellion gegen ihre Mentoren, die allerdings letztlich ambivalent blieb, da sie eine größere Nähe zu ihren Vorgängern behielten, als sie sich von ihnen entfernten. Bian und Lin Gen schrieben weiter gemäß der von Wen Yiduo erarbeiteten strikten Prosodie, auch wenn sie sie entwickelten und verfeinerten Weise. Dai Wangshu, Ai Qing 艾青, Fei Ming und andere waren, obwohl sie sich über den „Tofu-Quader-Stil“ (*doufukuai ti* 豆腐块体) lustig machten und einer nicht prosodischen Dichtung zugewandt hatten, niemals grundsätzlich gegen die Idee von Form und Struktur. Worauf sie abzielten, war eine flexiblere Form, die von Gedicht zu Gedicht variieren konnte, um dadurch die Komplexität der inneren Welt in der veränderten Zeit treffender wiedergeben zu können.

Genötigt durch ihren Glauben an die „Autonomie des Wortes“, der in unausweichlichem Widerstreit stand mit den ethischen Forderungen der Zeit, versuchten die Modernisten außerdem, indem sie gewissermaßen ihren Text für sich allgemein relevant sein ließen, einen Kompromiß zu

³² Shi Zhecun, „Chongyin quanfen 'Xiandai' de yinyan 重印全份现代的引言“ (Vorrede zur neu gedruckten Ausgabe von *Xiandai*), in: *Xiandai*, Shanghai: shanghai shudian, 1983, S. 6

³³ Shi Zhecun, „Youguan benkan zhong de shi 有关本刊中的诗“ (Zu den Gedichten unseres Journals), in *Xiandai* 4.1, S. 6-7.

schließen zwischen Persönlichem und Gesellschaftlichem. In dieser Verbindung entdecken wir dann auch das herausragende Merkmal ihrer Werke - die Anwendung von Masken oder Personae, eine Methode der Identitätsübertragung und Objektivierung, um autobiographische Beschränkungen durch die Schaffung eines fiktiven Anderen, das eine breitere Sicht der Realität ermöglicht, zu transzendieren. Diese Methode, die häufig ebenfalls von Eliot, Rilke und Valéry verwendet wurde, war dabei für die chinesischen Dichter mehr als reine Ästhetik. Sie diente ihnen als psychologisches Ausgleichsmittel in ihrem moralischen Konflikt zwischen dem Wunsch nach einem Dichtertum par excellence und gesellschaftlichem Engagement zur Gewissensberuhigung, aber auf Kosten künstlerischer Perfektion. Dai Wangshu beispielsweise betonte immer, daß er seine Dichtung, obwohl sie sehr persönlich sei, mit einem symbolischen System allgemeiner Relevanz ausstatte.³⁴ Man betrachte dazu die folgende Strophe seines Gedichtes „Nachtwanderer“ (*Yexingzhe* 夜行者):

Als intimster Freund der Nacht
 Kennt er sie in allen Einzelheiten.
 So intim, daß ihn ganz
 Durchdringt ihre Sonderlichkeit.³⁵

Durch die physische Identifikation des „Nachtwanderers“ mit der Nacht, die bei Dai immer wieder als ein universelles Bild von Negativitäten im Leben eingesetzt wird, ist es ihm möglich, sämtliche Hinweise auf seine eigene mißliche Lage in diese allgemeine Symbol zu projizieren. Dieser bedeutende Trend zur Objektivierung des Persönlichen ist augenfällig nicht nur in diesem Gedicht, noch ist sie ein isoliertes Phänomen bei Dai. Ein anderes eindrucksvolles Beispiel hierfür dürfte man He Qifang nennen, der sich in seinen frühen Arbeiten, etwa *Das Orakel* (*Yuyan* 预言) und *Gemalte Träume* (*Hua menglu* 画梦录), ausschließlich mit dem Thema persönlicher Beklemmung und Frustration befaßte. Er verstand es dabei, eine alles durchdringende Melancholie nicht nur ein Merkmal seiner selbst werden zu lassen, sondern auch der Welt um ihn herum, in manchen Fällen versuchte er sogar - wie Eliot in seinem Gedicht „The Wasteland“ -, sein gespaltenes Selbst zu objektivieren, indem er es mit historischen, literarischen oder mythischen Figuren identifizieren lässt. So lesen wir in seinem Gedicht „Fengsha ri 风沙日“ (Am Tag des Sandsturms):

Doch bin ich der Herzog von Milane, ins Meer gestoßen,
 Oder seine verwaiste Tochter Mirande?
 Mirande: Ich rufe meinen Namen, aber es ertönt keine Antwort.³⁶

Dieses lyrische Ich verschiebt später im Gedicht seinen Blickwinkel weg von den Shakespear'schen Protagonisten und schlüpft in verschiedene Figuren der eigenen literarischen Tradition. Dieser Versuch, verschiedene Körper imaginärer Charaktere inmitten eines Sandsturmes in Peking - eine symbolische Beschwörung des Chaos und der Trostlosigkeit des Zeitalters - auszufüllen, veranschaulicht den Wunsch des Dichters, seine eigentliche Identität zu bestimmen. Als

³⁴ Vgl. Dai Wangshu, „Shilun lingza 诗论零杂“ (Poetologische Notizen), in: *Dai Wangshu shi quanbian* 戴望舒诗全编 (Dai Wangshus gesamte Gedichte), Hangzhou: zhejiang wenyi, 1983, S. 63.

³⁵ Dai Wangshu, „Yexingzhe“ (Nachtwanderer), ebd., S. 85.

³⁶ He Qifang, „Fengsha ri“ (Am Tag des Sandsturms), in: *Yuyan* (Das Orakel), Shanghai: shanghai wenyi, 1982, S. 63.

er erkannte, daß diese Art der magischen Beschwörung einer transformierten Wirklichkeit durch Sprache jedoch kein wahrer Trost sein konnte, und um Auden zu zitieren, daß „[...]poetry makes nothing happen“³⁷, begrub er all seine fiktionalen „Selbste“, gab die modernistische Schreibweise auf und wandte sich, im Gefolge von Lu Xun und wie nach ihm noch viele weitere Schriftsteller, der Realität zu, in der Hoffnung, sich durch gesellschaftliches Engagement eine neue Identität aufbauen zu können.

Ihren stärksten Niederschlag schließlich fand die Beschäftigung der modernistischen Dichter mit der Entwicklung von Masken, um in diesen ihr persönliches existentielles Dilemma zu verbergen, in der Dichtung von Bian Zhilin. Bian definierte seine Poetik vor allem anderen als einen Prozeß der Objektivierung einer persönlichen Situation im „Medium der Landschaft, des Gegenstandes, der Figur oder des Ereignisses“.³⁸ Indem er in seinen Texten zudem häufig zu unpersönlichen Stimmen Zuflucht nahm, dramatische Mittel wie Monologe, Dialoge und ironische Bemerkungen einführte und diese Techniken mit der Struktur selbst sehr kurzer lyrischer Texte verwob, versah er seine Verse mit einer zurückhaltenden Spannung und geschickt berechneten Effekten. Er war ein wahrer Meister im Verbergen seiner poetologischen Intentionen. Durch die Einhaltung der Prosodie Wen Yiduos vermied es formalistische Auffälligkeiten, indem er grundsätzlich einer natürlichen Kadenz der alltäglichen Sprache folgte, die, wie er glaubte, am häufigsten in das Muster von 2+3 Silben (*dun* 顿) zerfällt. Seine Skandierung ist durch den Gebrauch von umgangssprachlichen Zeilensprüngen und weiblichen Reimen frei von Künstlichkeit. Thematisch sollte eine bewußt gewählte Nähe zum Leben ein insgeheim metaphysisches Nachdenken über die Situation des Menschen verbergen. Bian bemühte sich sogar, interagierende Polaritäten wie Zeit und Raum, Nähe und Ferne in zwischenmenschlichen Beziehungen, Traum und Wirklichkeit, das Selbst und die Welt, die sein poetisches Werk grundlegend strukturieren, unsichtbar zu machen. Sie erscheinen nie in scharf formulierten Kontrasten. Dieses Vorgehen Bians, das er aus Liang Zhongdais Poetik des klassischen Symbolismus heraus entwickelt haben dürfte, kann als eine bedeutende Distanzierung vom radikalen Subjektivismus früherer Modernisten wie Lu Xun, Guo Moruo und Li Jinfa gewertet werden.

Das lyrische Ich kehrt bei Bian selten in der gleichen Identität wieder. Es taucht vielmehr in den verschiedensten Rollen unbedeutenderer Charaktere oder in Masken wie dem Reisenden, dem Schneider und dem Straßenverkäufer auf. In manchen Fällen, z.B. in dem kurzen Gedicht „Auszug“ (*Duanzhang* 断章), tritt es grammatisch gar nicht hervor, wie dies häufig auch in der Tang-Lyrik anzutreffen ist. Es bleibt unsichtbar lauschend, aber mit einer allgegenwärtigen Stimme und nimmt dadurch eine gänzlich unpersönliche Rolle ein:

Auszug

Du stehst auf der Brücke und betrachtest die Landschaft,
Wer Landschaft betrachtet, steht auf einem Turm und betrachtet dich.

Der helle Mond verschönt dein Fenster,

³⁷ W. H. Auden, „Im Memory of W. B. Yeats“ in: Hiatt/Park (Hrsg.): *The College Anthology of British and American Poetry*, Boston: Allyn and Bacon, Inc. S. 624.

³⁸ Bian Zhilin, *Diaochong jili* 雕虫纪历 (Die Geschichte der Insektenschnitzerei), Peking: renmin wenzue, 1984, S. 3.

Und du verschönst den Traum eines dritten.³⁹

Seine Technik der Maskenverwendung ist so ausgefeilt, daß sie ihn sogar davor bewahrt, in der Gedichtsammlung *Briefe des Trostes* (*Weiven xin* 慰问信), geschrieben in Yan'an, nur ein Lippenbekenntnis abzulegen. Und selbst Gedichte über Kriegshelden wie „Scharfschütze an der Front“ (*Qianfang de shenqiāngshou* 前方的神枪手) und „An den Autor des Buches *Langwieriger Krieg*“ (*Gei 'lun chijiu-zhan' de zuozhe* 给 „论持久战“的作者) erlauben eine Lesart als Gedichte über den Dichter - als Held der Sprache mit seinen Fähigkeiten, präzise und geschickt auf Kommandoworte zuzugreifen. Sein dichterisches Geschick, das jenen Masken zugrundeliegt, hat ihn einerseits von einem reduzierten realen Selbst befreit, ihn andererseits aber auch davon abgehalten, sein ästhetisches Ich mit einem ideologischen System zu identifizieren.

Bians Arbeiten verkörpern eine feine Synthese von symbolistischer *ars poetica* und den Fertigkeiten der klassischen chinesischen Dichtung, besonders jener metaphysischen Dichter, die Einflüsse der daoistischen Philosophie und des Chan-Buddhismus rezipierten. In gewisser Weise könnte Bians Symbolismus sogar „traditionell“ genannt werden, da die Poetik der chinesischen Antik in wesentlichen Zügen zu derjenigen der Symbolisten analog ist. Beide gaben einer poetischen Sprache der Andeutung und Evokation den Vorzug, um dem Wesen der Dinge nachzugehen, die Grenzen des Bewußtseins zu transzendieren und eine geistige Einheit mit dem *Dao* zu erreichen.⁴⁰ Ebenfalls spiegelt Bians ästhetische Zielsetzung, Form und Struktur im Verborgenen zu halten, die traditionelle Vorliebe für scheinbar mühelose künstlerische Anstrengung. Was Bian jedoch zweifellos zu einem Modernisten macht, ist die Spannung, die aus der Konfrontation seiner teilweise traditionell ausgebildeten poetischen Sensibilität mit traditionell unbekanntem, mit den „unpoetischen“ Inhalten des aktuellen Lebens resultiert. Diese Spannung, die auch bei anderen Dichtern aus Bians Generation zutage tritt, wird von Fei Ming als „poetisch“ definiert.⁴¹ Fei Mings Dichtung selbst zeigt uns schließlich, wie es sogar gelingen kann, „modernistisch“ zu klingen fast ausschließlich auf der Grundlage einer symbolistischen, esoterischen Art des Schreibens à la traditionellem Daoismus und Chan-Buddhismus. Es ist wichtig festzuhalten, daß die Modernisten in den 30er Jahren eine neue schöpferische Beziehung zu ihrer eigenen Tradition entwickelten. Die Möglichkeiten, die sie für eine Synthese von Traditionellem und Modernem, von Chinesischem und Westlichem eröffnet haben, sind bis heute noch lange nicht ausgeschöpft. Als ein Beispiel sei hier ein kurzes Gedicht „Brief an Bian Zhilin“ (*Ji Zhilin* 寄之琳) von Fei Ming angeführt, um zu zeigen, wie er, wie es in der klassischen Dichtung häufig anzutreffen ist, ein visionäres, kurzes Eintauchen des Selbst in die Natur thematisiert, und wie er dann die gelassene, leise Klage antönen lässt, daß dieses Eintauchen nicht endgültig und von Dauer sein könne. Somit erhält sein Gedicht gerade durch diese Dissonanz tatsächlich eine poetische Modernität, die einerseits eine Beziehung zu der klassischen Dichtung aufrechterhält und andererseits in der Grundhaltung jedoch sich von ihr stark entfernt hat:

Brief an Bian Zhilin

³⁹ Bian Zhilin, „Duanzhang“ (Auszug) in: *Diaochong jili* ebd., S. 40; Übersetzung von W. Kubin in: W. Kubin (Hrsg.): *Nachrichten von der Hauptstadt der Sonne: Moderne chinesische Lyrik 1919-1984*, Frankfurt: Suhrkamp, 1985, S.121.

⁴⁰ Vgl. Pauline Yu, „Chinese and Symbolist Poetic Theories“, in: *Comparative Literature* 4/1987, S. 291-313.

⁴¹ Fei Ming (Feng Wenbing 冯文柄), *Tan xinshi* 谈新诗 (Zur Neuen Lyrik), Peking: renmin wenxue, 1984, S.231.

Ich wollte einen Brief an den Dichter Südchinas schreiben,
da sah ich den dünnen Schatten eines Astes.
Er schrieb den ganzen Mittag einen Brief.
Ich wollte ein Gedicht schreiben,
das wie die Sonne, wie der Mond ist,
wie die Schatten des Mittags,
wie endlose Blätter, die laut herunterfallen im Wind.
Doch mein Gedicht hat keine zwei Blätter.⁴²

1.5. Feng Zhi und die „Neun-Blätter-Dichter“ (,jiuyejì' shiren 九叶集诗人)

Die 40er Jahre brachten zuletzt ein neues poetisches Bewußtsein, eine andere Sicht auf die Wirklichkeit und das Leben, eine Sublimierung des lyrischen Ich und das endgültige Vertrauen in die moderne chinesische Umgangssprache als geeignetes Medium, die moderne chinesische Subjektivität wiederzugeben. Es ergab sich eine beeindruckende innere Dynamik, aus der diese neue poetische Orientierung hervorging, wie sie von Feng Zhi und den „Neun-Blätter-Dichtern“ - neun jungen Lyrikerinnen und Lyrikern, die mit Zeitschriften wie *Dichterische Schöpfung* (*Shi chuangzao* 诗创造) und *Chinesische Neue Dichtung* (*Zhongguo xinshi* 中国新诗) verbunden waren und meistens eine akademische Ausbildung in westlicher Philosophie und Literatur besaßen - repräsentiert wurde. Der Impuls, Innerlichkeit mit realistischer alltäglicher Erfahrung in eine kunstvolle Übereinstimmung zu bringen, und eine grundsätzlich positive Einstellung zum Leben dominierten die Experimente dieser Dichter. Mu Dans Gedicht „Lob“ (*Zanmei* 赞美) verdeutlicht die neue Stimme:

Ich - an Worten und Gefühlen reich, fern in Zeit und Raum.
Öde Wüste, Zickzack-Wege, ein vom Maultier gezogener Karren
Ein Boot, Blumen in der Bergwildnis und Regen.
Ich sehne mich, dich zu umarmen, dich -
Das Volk, das ich treffe überall...⁴³

Die Aufzählung verschiedener Dinge ahmt hier indirekt die jubilierend bejahende Sprechweise Rilkes in den *Duineser Elegien* nach, in denen es beispielsweise heißt:

[...] Sind wir hier zu sagen: Haus,
Brücke, Brunnen, Tor, Krug, Obstbaum, Fenster, ---
höchstens: Säule, Turm ... aber zu sagen, verstehs,
oh zu sagen so, wie die Dinge niemals
innig meinten zu sein.⁴⁴

⁴² Fei Ming (Feng Wenbing), ebd., S. 224.

⁴³ Mu Dan: „Zanmei“ (Lob), in: *Jiuyejì* 九叶集 (Die Neun Blätter), Nanjing: Jiangsu renmin, 1981, S. 251.

⁴⁴ Rilke, ebd., S. 39.

Bei Mu Dan können wir beobachten, daß das Gegenstück zum lyrischen Ich, das Du, zum ersten Mal in dem Sammelbegriff „Volk“ (*renmin* 人民) erscheint und zwar als ein ästhetisches Symbol, als das „große Ich“ (*dawo* 大我), mit menschenfreundlicher Wärme und befreit von jeglicher politisch-ideologischen Bedeutung. Das Ich wird nun, statt in sich von der Gemeinschaft isolierenden Masken umherzuziehen, nackt, „löst sich auf in der Liebe zu den Massen“⁴⁵ und „erkennt sein eigenes Selbst nicht mehr“.⁴⁶ Im Akt der Liebe und in der Materialisierung seiner selbst in vielfältigen Projektionen sollte das Ich nun durch Auflösung und Empfänglichkeit Versöhnung mit der Welt finden. Es scheint, als habe Mu Dan hier auf eine der Hauptfragen Rilkes zur Bedeutung der Existenz reagiert: „Aber wann, in welchem aller Leben sind wir endlich offen und Empfänger?“⁴⁷ Natürlich war Mu Dans Antwort darauf keine Rilke'sche, sondern die eines modernen chinesischen Intellektuellen, der des Nihilismus seit den Anfängen der neuen Subjektivität überdrüssig war und beabsichtigte, verlorene Identität wiederherzustellen, indem er den Kontakt mit der Welt neu aufzunehmen suchte. Eine der markantesten geistigen Gemeinsamkeiten unter den Dichtern der 40er Jahre war, daß sie es wieder wagten, ein neues, positives, vollständiges Ich zu konstruieren. Doch konnte diese Art des Aufwärtstrebens inmitten der realen Schrecken des Lebens, hervorgerufen durch zwei aufeinanderfolgende Kriege, nicht von Bestand sein und es kam häufig zu Rückfällen in eine negative Haltung gegenüber der Welt, dem Menschlichen und dem Selbst. Ohne diesen Widerspruch allerdings würden diese Dichter auch einen Großteil ihrer Bedeutung als chinesische Modernisten eingebüßt haben. Betrachten wir die folgenden Zeilen Mu Dans:

Dies ist keine schöne Stadt.
 In einer ihrer Ecken gehüllt in Smog und Staub
 Verweben einige Leute ihr Leben in Netze,
 Wie Spinnen in einer Bergspalte.
 Auch ich bin in jenen Netzen gefangen.⁴⁸

Rilke war einer der meist bewunderten Dichter im China der 40er Jahre. Diese Berühmtheit verdankte er insbesondere Feng Zhi, auf den er den stärksten Einfluß ausgeübt hatte. Feng, nach einem brillanten literarischen Debüt im romantisch-symbolistischen Stil in den 20ern, ging 1931 nach Deutschland, um dort Philosophie und Literatur zu studieren. Er promovierte in Heidelberg über Novalis und las intensiv Goethe und Rilke. Sein eigenes Schreiben unterbrach er, möglicherweise eingeschüchtert durch die Verse Rilkes. Doch anders als Liang Zhongdai, der sich niemals von der Autorität Valérys frei machen konnte, gelang es Feng im Jahre 1941, als er an der Südwest-Universität (*Xinan lianda* 西南联大) in Kunming deutsche Sprache und Literatur unterrichtete, sich in eine zweite kreative Phase zu katapultieren.

Die 24 Sonette, die er damals verfaßte, zeigen sowohl Fengs Abhängigkeit von Rilke als auch seine entscheidende Loslösung. Er lernte von Rilke, wie Rilke von Rodin gelernt hatte, wie wich-

⁴⁵ Mu Dan, ebd., S. 212.

⁴⁶ Xin Di 辛笛, „Yi he nü zhi ge 刈禾女之歌“ (Lied eines Dorfmädchens), in: *Jiuye Ji*, ebd., S. 3.

⁴⁷ Rilke, *Duineser Elegien*, ebd., S. 74.

⁴⁸ Mu Dan, „Youbie 有别“ (Abschied), zitiert nach Li Yi 李翼: „Huanghun zhong nei dao duomu de shandian 黄昏中的那道夺目的闪电“ (Blitz in der Dunkelheit), in: *Xiandai wenzue yanjiu congkan* 1984.4, S. 207.

tig es ist, die Dinge der Welt in ihrem ursprünglichen Wesen zu beobachten, um ihre Seele zu enthüllen und die Modi ihrer Objektivität zu verstehen, und als Dichter durch einen intensiven, sich selbst vergessenden Arbeitsprozeß aufgrund der beobachteten Dinge eine genuine Sicht auf die unsichtbare Wahrheit zu entwickeln. Im „Vorwort zu den Sonetten“ weist Feng darauf hin, daß seine neue Gedichte das Ergebnis von Beobachtungen von Dingen seien, die er in seiner Mikrowelt eines Vorortes von Kunming angestellt habe, von dem aus er sich zweimal in der Woche in die Stadt begab, um Vorlesungen über Goethe und Rilke zu halten. Es heißt dort wörtlich:

Einem Menschen allein auf Bergpfaden und Wiesen bleibt nichts anderes, als sich umzuschauen und nachzusinnen. In jener besonderen Phase meines Lebens scheine ich ein gutes Stück mehr gesehen und tiefer nachgedacht zu haben als gewöhnlich...⁴⁹

In Sonett 20 bringt Feng dann zum Ausdruck, daß sich seine dabei wiederkehrenden Eindrücke von Dingen und Menschen in ihm verwandelten in „Blut, Blick und Gestik“⁵⁰, wie es Rilke in den *Aufzeichnungen des Malte Laurids Brigge* formuliert, und dadurch ein fester Bestandteil seines dichterischen Lebens wurden:

So viele Gesichter, so viele Stimmen,
Eine Wirklichkeit in unseren Träumen,
Ganz gleich, ob vertraut oder fremd:
Es sind Einteilungen unseres Lebens, ...⁵¹

Am Ende dieses Gedichtes zeigt sich jedoch noch eine ganz eigene, mystische Sicht Fengs der Beziehung der Menschen untereinander:

Unzählig waren wir
Widerspiegelungen am weiten Himmel,
Gaben den Bootsleuten und Wanderern in der Wüste
Neue Nahrung für ihre Träume.⁵²

Diese unsichtbare aber warme Verbundenheit unter den Menschen, so wird im Sonett 18 weiter näher ausgeführt, macht die äußere Welt lebbar und lässt die menschliche Geschichte lebendig werden.

Schließ die Augen! Laß die vertrauten Nächte.
Mit den fremden Orten in unseren Herzen eins werden:
Unser Leben ist wie die Ebene vor dem Fenster,

In ihrer Unfaßbarkeit erkennen wir

⁴⁹ Feng Zhi, „Shisihang ji xu 十四行集序“ (Vorwort zu den Sonetten), in: *Feng Zhi xuan ji 冯至* (Ausgewählte Schriften Feng Zhis), Bd. 1, Chengdu: sichuan wenyi, 1985, S. 256.

⁵⁰ R. M. Rilke, *Die Aufzeichnungen des Malte Laurids Brigge* Frankfurt: (insel taschenbuch, 1982), S. 22.

⁵¹ Feng Zhi, Bd.2, ebd., S. 142; Übersetzung von W. Kubin in: *Nachrichten aus der Hauptstadt der Sonne*, ebd., S. 105.

⁵² Feng Zhi, Bd 2, ebd. S. 142; W. Kubin (Übers.): ebd., S. 105

Einen Baum, das Aufblitzen eines Sees, grenzenlos
Birgt sie der Vergangenheit Vergessen, der Zukunft Verslossenheit.⁵³

Es ist diese bei Feng durchgängig enthaltene Menschenfreundlichkeit und eine moderne Auseinandersetzung mit der konfuzianischen Forderung, sich selbst zu opfern und demütig für die Menschheit zu arbeiten, was Feng von Rilke trennt, besonders von dem Rilke in seiner Phase der *Neue(n) Gedichte*. In diesen Gedichten Rilkes ist das Thema realer menschlicher Liebe, das entweder fehlt oder negiert ist, ersetzt durch kühle Selbstbeobachtung. Im Grunde hatte Feng Rilkes Theorie des „Dinggedichtes“ niemals wirklich akzeptiert. Obwohl von Rilke bevorzugte Motive, wie „Kunst Dinge“, historische Figuren und Tiere, in seinen Sonetten vorkommen, kann dennoch keines als ein typisches Dinggedicht bezeichnet werden, welches trotz des scheinbaren Triumphs der poetischen Objektivität und des Verschwindens des Selbst nur Analogien über den Dichter selbst oder seine Handhabung des poetischen Vorgangs enthält. Feng lehnte dieses Rilke'schen metapoetische Interesse an Selbst jedoch ab, er ließ seine Vorstellungskraft von aufrichtiger Anteilnahme an der menschlichen Welt inspirieren. Zheng Min und Chen Jingrong produzierten auch die einige Texte im Stile eines Dinggedichtes, auch modifizierten dessen Form, wie ihre Mentor Feng Zhi tat, indem sie zwar die skulpturartige Präzision beibehielten, das lyrische Ich aber in die Szene einführten und damit die ganze innere Bewegung des Gedichtes manipulierten. Vielmehr explizierter als bei Rilke wollte sie ein Ich zum Ausdruck bringen, das die Menschen und das Land liebt

Vorherrschender Wunsch unter den Dichtern der vierten Generation war es, eine neue Form des Modernismus zu begründen. Sie lehnten zunehmend die westlichen Symbolisten als „pessimistisch, nihilistisch und fatalistisch“ ab, kritisieren sie dafür, „keine Ethik, sondern nur eine Kunst der Ästhetik“ hervorgebracht zu haben,⁵⁴ und begannen, eine Dichtung zu entwickeln, die sich von der „Religion“ einer „reinen“ oder „absoluten“ Dichtung seit Baudelaire und von den individualistischen Prämissen des Modernismus des 20. Jhs. abheben sollte. Sie waren der Ansicht, daß das autonome Symbolsystem und die Musik der Dichtung mit einem gesellschaftlichen, historischen Bewußtsein, das für sie in den turbulenten und doch hoffnungsfrohen Jahren der 40er unverzichtbar geworden war, in Einklang gebracht werden mußten.

Diese neue Poetik paraphrasiert Audens Dualismus, wenn dort einerseits behauptet wird: „Art is not reality, and cannot be / a midwife of the society“,⁵⁵ und andererseits: „We must love one another or die“.⁵⁶ Neben Rilke war Auden der meist rezeptierte Dichter der Zeit. Ersterer lehrte die chinesischen Autoren, über die unzählbaren Manifestationen der äußeren Erscheinung hinaus zu ruhiger, tiefer Innerlichkeit vorzudringen, durch letzteren entdeckten sie die Schönheit einer Lebendigkeit und Dynamik, die aus umfassendem Interesse für die Wirklichkeit entsteht. Damit kehrten sie den exklusiven Ästhetizismus der chinesischen Moderne vorangegangener Jahrzehnte um in eine neue, offenere Weltauffassung, die sich zusammensetzte aus „Realität, Symbol und philosophischem Denken“ (*xianshi, xiangzheng, xuansi* 现实, 象征, 玄思), wie es Yuan Kejia 袁可嘉 in seinem Essay „Über die Dramatisierung der neuen Dichtung“ (*Xinshi de xijubua* 新诗的

⁵³ Feng Zhi, Bd 2, ebd, S. 140; W. Kubin (Übers): S.103.

⁵⁴ Feng Zhi, „Guanyu shi de jitiao suixiang yu ouyi 关于诗的几条随想与偶议“ (Einige Bemerkungen zu Gedichten und ihre Übersetzung), in: *Zhongguo xinshi* 中国新诗 5 (Okt.) 1948.

⁵⁵ W. H. Auden, „New Year Letter“, in: *Collected Poems*, New York: Random House, 1979, S. 162.

⁵⁶ Auden, „Sept. 1, 1939“, in: *Selected Poems*, New York: Vintage Books, 1979, S. 88.

戏剧化) anregte.⁵⁷ Sie gaben dieser neuen Dichtung Substanz, indem sie die Ratio mit lebhafter Sinnlichkeit, unpoetische Gegenstände mit empfindsamer Innerlichkeit und das moderne städtische Leben mit Nostalgie verschmolzen.

Es erübrigt sich zu sagen, daß die Arbeiten der modernistischen Dichter der 30er Jahre trotz stärkeren gesellschaftlichen Engagements nicht mit den literarischen Werken der zur gleichen Zeit aktiven politisch links stehenden Schriftsteller gleichgesetzt werden können. Ihre Einstellungen zu Imagination und poetischer Wahrheit unterschieden sich fundamental. Selbst wenn Gedichte modernistischer Dichter vom Bürgerkrieg angeregt waren, wurden sie deshalb noch lange nicht zu bloßer „Kriegslyrik“, denn sie hielten sich von Parteipropaganda und politischer Ideologie fern. Sie blieben bei allem Engagement Gedichte über die *conditio humana* im Drama der Existenz. Dies mag ein Grund sein, warum die modernistischen Dichter nach 1949 mehr als 30 Jahre einem Moratorium unterworfen waren, das allerdings auch durchaus freiwillig war. Denn sie schienen zu glauben, daß die Wirklichkeit sich so zum Guten verändert hatte, daß die metaphorisch-symbolische Transzendenz der Dichtung überflüssig geworden war. Dies ist eine der größten Aporien der chinesischen Modernisten. Sie glaubten weder an die Sprache als die absolute Realität und die Dichtung als den einzigen Weg einer Existenz, wie es ein Mallarmé oder ein Mandelstam taten, noch daran, daß ein Text der äußeren Wirklichkeit gänzlich unabhängig sein konnte. Daher lag es nahe, daß sie die Poesie für eine Wirklichkeit tatsächlich aufgaben, die, wie sie glaubten, sich gemäß ihren Wünschen verändert hatte.

⁵⁷ Yuan Kejia, „Xinshi de xijuhua 新诗的戏剧化“ (Die Dramatisierung der neuen Dichtung), in: *Shi chuangzao* 12 (June) 1948, S.65.

Kapitel 2. Lu Xun : *Unkraut* (Yecao 野草) und die Versprachlichung einer Sprach- bzw. Lebensaporie

2.1 „Wie schreiben?“ (Zenme xie? 怎么写)

In den Jahren von 1924 bis 1927⁵⁸ machte Lu Xun 鲁迅 eine tiefe Sprachkrise durch. Er war sich darüber mehr als bewußt und redete von dem Zwang, den Mund halten zu wollen, mindestens für ein paar Jahre.⁵⁹ Diese Tatsache ist merkwürdigerweise den Forschern bis heute sehr selten ins Blickfeld gekommen. Die wenigen, die die Sprachkrise bemerkt zu haben scheinen, messen ihr leider keine große Signifikanz zu bei einer Deutung ihres inneren Mechanismus, der jedoch für das Verständnis von Lu Xuns Werken, insbesondere den in dieser Zeit entstandenen Schriften (darunter *Yecao* 野草), eine Schlüsselrolle spielen sollte. Damit bleibt einer der wichtigsten Aspekte, die einzigartig dynamische Beziehung zwischen seiner Aporie der Sprache und seinem starken Willen, diese zu überwinden, der u. a. seine Größe und seine literarische Modernität ausmacht, verborgen.

Die mangelnde Beachtung dieses Aspekts ist wahrscheinlich auf die Quantität von Lu Xuns Produktion zurückzuführen, die im Vergleich mit anderen seiner Schaffenszeiten keineswegs gering war. Im Gegenteil, was Lu Xun in dieser Phase zu Papier brachte, ist nicht nur quantitativ höher als seine Produktion aus den früheren 20er oder 30er Jahren, sondern sucht auch hinsichtlich der Vielfältigkeit der Genres und der literarischen Errungenschaften seinesgleichen. Vollendet hat er vielerlei: neben Tagebüchern, Briefen, Übersetzungen und polemischen Essays verschiedenster Thematik hat er auch einen zweiten Band von Erzählungen unter dem Titel *Zanken* (Panghuang 彷徨) in dieser Zeit herausgebracht. Darin sind einige seiner bekanntesten Werke wie „*Kongyiji*“ („Kongyiji“ 孔乙己), „Neujahrs-Opfer“ („*Zhufu*“ 祝福), „Die Heimat“, („*Guxiang*“ 故乡) und „Der Einsame“, („*Guduzhe*“ 孤独者) enthalten. Ein weiteres Buch, *Morgenblüten, abendgepflückt*, (*Zhaobua xishi* 朝花夕拾) versammelt 12 autobiographische Texte höchster Prosakunst, die die Kindheits- und Jugenderinnerungen des Autors behandeln. Das ist noch nicht alles: die 24 Prosa Gedichte, die er zwischen 1924 und 1927 fertigstellte, zunächst in Zeitschriften veröffentlichte und 1927 unter dem Titel *Yecao* in neuer Anordnung herausgab, sind ein Meisterwerk und zugleich ein intellektueller Alptraum für die Interpretation. So eine dynamische Produktivität und so viel Geleistetes in so kurzer Zeit, daß ein Mallarmé zeitlebens nicht gewagt hätte, davon zu träumen. Woher also kommt die Rede von einer Sprachkrise? Gibt es eine Sprachkrise, die nicht zur Unterbrechung des Sprechens, zur hilflosen Zone des Schweigens führt, sondern paradoxerweise die Produktivität steigert? Hofmannsthal sagt nein. Valéry, Rilke, Eliot und viele andere Größen der Moderne würden auch „Lord Chandros“ zustimmen.⁶⁰ Aber im Falle von Lu Xun ist es erstaunlicherweise ein Ja.

Wang Xiaoming 王晓明 zählt zu den wenigen Forschern, die ein paar Worte über Lu Xuns „Aporie des Nichts-zu-sagen-haben“, („*Wubua keshuo de kunjing*“ 无话可说的困境)⁶¹ in der nämlichen Phase verloren haben. Das Vorhandensein einer Aporie stellt er jedenfalls fest, und zu Recht hat

⁵⁸Diese Zeit sah den ganzen Prozeß von der Entstehung von dem *Yecao*-Zyklus: dessen erstes Gedicht „Herbstnacht“ schrieb Lu Xun am 15. 09. 1924 in Peking und dessen letztes „Unkraut“ am 26. 04. 1927 in Gangzhou.

⁵⁹Hierzu vgl. Wang Xiaoming, *Lu Xun zhuan* 鲁迅传 (*Biographie von Lu Xun*, Shanghai: huashida, 1994. Vgl. insbesondere „Kapitel 8“, 128-143.

⁶⁰Vgl. Hofmannsthal, „Ein Brief“, Prosa 2, S. 7-20

⁶¹Wang Xiaoming, *Lu Xun zhuan*, S. 136.

er ihren Ursprung in Lu Xuns nihilistisch geprägtem Geisteszustand nach dem Scheitern der 4-Mai-Bewegung und somit in dem Verlust seiner Rolle als selbstsicherem, aufklärerischem Seher, geortet. Wang interessiert sich hauptsächlich für das sozialhistorische Umfeld und die psychologischen Faktoren, die zu Ennui, Enttäuschungen, Rachsucht, Verlassenheit und Zerfall in Lu Xuns Weltsicht und Lebensgefühl in der zweiten Hälfte der 20er Jahre führten. Er weist überzeugend auf Lu Xuns Leiden unter einem Marginalitätgefühl aufgrund seines Rollenverlusts und seinen Zweifel gegenüber dem eigenen literarischen Sprechen hin. Obwohl durch Wang viele biographische Erkenntnisse herausgearbeitet und damit ein besserer Blick auf die Entstehungsgeschichte seiner erzählerischen Schriften und auch von *Yecao* eröffnet wird, bleibt die werkimmanente Beziehung zwischen Lu Xuns Dichtung und seiner Aporie der Sprache weitgehend unbeachtet. Bewertet man allgemein eine Sprachkrise beim Schriftsteller nur negativ, als Kreativität zerstörend, den Geist verödend, erkennt man im Fall von Lu Xuns, insbesondere bei seinem *Yecao*, die organische, dynamische und dialektische Zeugungskraft nicht. Somit übersieht er auch das Spannungsfeld, wo zwischen der Krise und dem Willen, sie zu überwinden, dem Schweigen und dessen Versprachlichung, dem Verlust des Ich und seiner Vergegenwärtigung, der Abwesenheit und ihrer Repräsentation, dem Traum und der Form, eine gegensätzliche Dissonanz entsteht, die in sich eine prägnante Poetizität trägt. *Yecao* entspringt diesem Spannungsfeld, nimmt zugleich diese Dissonanz zum inhaltlichen Gegenstand eines symbolistisch hermetisierten Dichtens. Dementsprechend soll das Deuten dieses Werkes, wie wir glauben und hier versuchen möchten, von dem metapoetisch sprachreflexiven und -kritischen Habitus als Zeichen einer dichterischen Modernität ausgehen.

Am 23. September 1927, als Lu Xun die innere Qual des Nichts-Sagen-Könnens am schlimmsten spürte, schrieb er in seinem Exil in Guangzhou den Aufsatz „Wie schreiben?“ („*Zemexie*“), um in Worte zu fassen, daß er nichts sagen könne. Ein Akt, der eigentlich unmöglich sein sollte, wie der eines Schlafenden, der auf die Frage, was er macht, nicht sagen kann, daß er gerade schläft. Aber Literatur, kraft der Sprache, die auch eine selbstreflexive, spielerisch-metasprachliche Dimension in sich trägt, nähert sich damit manchmal der Kategorie des Tagtraumes an und ist daher in der Lage, von ihrem Verstummen zu sprechen. Lu Xun wußte sich diesem Vorzug der Sprache gut zu bedienen. Demgemäß stellt er absichtlich in Bezug auf *Yecao* ihn quälendes „Mißlingen beim Schreiben“ (*wucongxie* 无从写) in dieser Phase aus:

Ich lehnte am Steingeländer und sah in die Ferne, hörte mein Herz schlagen. Die Entfernung schien mit unendlichem Kummer, mit Qual, Verfall und Tod gefüllt, die sich zur Stille mischten und verwandelten in einen Kräuterschnaps, dem Farbe, Geschmack und Duft hinzugefügt waren. In diesem Moment wollte ich schreiben, doch es mißlang, denn ich wußte nicht, wo ich anfangen sollte. Das ist, was ich meinte, als ich schrieb: ‘Solange ich still bin, fühle ich Fülle, sobald ich aber meinen Mund öffne, fühle ich Leere.’⁶²

Hier sieht man seine typische Strategie des metapoetischen Schreibens, von der Lu Xun sich in *Yecao* immer wieder Gebrauch macht: Die Vergegenständlichung seiner Besorgnis über ein gewisses Nicht-Schreiben-Können (*bunengxie* 不能写), indem er einen Gegenstand, eine Szenerie oder

⁶² Lu Xun: „Zenme xie?“ (Wie schreiben?), in: *Lu Xun Quanji* 鲁迅全集 [LXQJ] (Lu Xun: das Gesamte Werk), Bd.4, S18-19, Peking: renmin wenzue, 1987, S.

Gemütslage als *vorsprachliche* Wirklichkeit im Schreiben benennt, während er gleichzeitig kommentiert, daß es schwierig oder gar unmöglich ist, das bereits Benannte adäquat zu benennen. Indem so der Prozeß der Versprachlichung eigentlich schon geschehen ist, wenn auch das Benannte zurückgenommen, korrigiert oder negiert werden könnte, wird das scheinbar unmöglich zu Benennende mindesten vorläufig aus seiner Vorsprachlichkeit herausgerissen: es wird zum Wort, obwohl es als nachbesserungsbedürftig bleibt. In der oben zitierten Passage konstruiert Lu Xun zunächst eine Situation, in der das Ich sich an ein steinernes Geländer anlehnt, in die Ferne schaut und in sich den Drang fühlt, sich mit dem Fernen sprachlich zu konfrontieren. Aber wie? Lu Xun geht hier metaphorisch vor, indem er ein Wort immer wieder durch ein anders sequentiell und bestimmend ersetzt, aufhebt und in seiner Bedeutung anreichert. Zum ersten nennt er „die Ferne“, welche ihm gegenüber liege als vorsprachlich und unsagbar; Dann tastet er sich an sie heran mit der Aussage, daß sie mit „unendlichem Kummer, Qual, Verfall und Tod gefüllt“ sei, somit sie in die Welt der Menschen eingeschrieben wird. Dieser Welt, in ihrer Massenanonymität und in ihrem unaussprechlichen Leiden, sei eine „Stille,, (*chenji* 沉寂), ihr fehle eine Stimme; eine Stimme, die sich in der Stille erhebt, um die negativen Wirklichkeiten zu benennen und zu bewältigen. Ihre Abwesenheit wird dann metaphorisch vergegenständlicht durch das Bild des „Kräuterschnaps“ (*Yaojiu* 药酒), der in sich eine medizinisch heilende Funktion trägt. Dieser Schnaps entstehe gerade im Negativen, Unaussprechlichen und solle eine Gegenkraft zur Realität durch den Prozeß der Reifung „mit zugefügter Farbe, zugefügtem Geschmack und Duft“ bilden. Dann werde dieser „Kräuterschnaps“ zu einer „Fülle“ (*chongshi* 充实), die dichterisch aus der Tiefe der Existenz gewinnen lassen könne. Lu Xun wählt hier das Wort *chongshi*, das sich in seinen Bedeutungen wie „Fülle“, „Ausgefülltsein“ sowohl auf die Dinge als auch auf die Menschen bezogen werden kann. So deutet er an, daß die Fülle sowohl im Außen als auch im Innen des Dichters anwesend ist. Objektiv erlebt der Dichter diese Fülle als immanent und schweigend in der Welt und subjektiv als seinen inneren, stillen Drang, diese wortlose Fülle ins Wort zu fassen. Diese Fülle, die den Dichter ausfüllt, ist die ursprünglichste Fülle des Seienden, welche rührt sich im schweigenden Einssein mit der schöpferischen Sehnsucht des Dichters:

Solange ich still bin, fühle ich Fülle,[...] (*Dang wo chenmo zhe de shihou, wo jue de chongshi* 当我沉默着的时候, 我觉得充实)

Mit der Behauptung, daß diese Fülle existiert, scheint Lu Xun auch in der Zeit der Dürftigkeit nicht an der ontologischen Kraft des poetischen Benennens zu zweifeln. *Yecao*, Ergebnis seines Sieges über sein Nicht-Sagen-Können, zeugt davon, daß diese unsagbare dichterische Fülle, die dem Dichter gegenübersteht, durch ästhetischen Willen, stilistische Strategie, einen metapoetischen Umweg und Sprachmagie aus ihrer Unsagbarkeit herausgezwungen werden kann. Das geschieht, so weit das ästhetisch tätige Individuum im autonomen Bereich des rein Sprachlichen im Einssein mit der Fülle lebt. Sobald aber er seine Subjektivität prophetisch und gesellschaftlich wirken und sich anderen Menschen mitteilen will, wird ihm genau das mißlingen:

Sobald ich aber meinen Mund öffne, fühle ich Leere. (*wo jiang kaikou, tongshi gandao xukong* 我将开口, 同时感到虚空)

Schon die Versuch, sich mitzuteilen, zu kommunizieren, bedeutet Scheitern, und so ein Scheitern ist für Lu Xun die „Leere“ (*xukong* 虚空). Damit bringt er hier in *Yecao* zum Zweifeln sein sonst immer geltend Postulat für eine Engagement-Literatur, daß sie ein Wachruf für die Benommenen, eine Lanze brechen für das Gute, und eine Sprache wie Dolch und Speer für die Böse sein solle. Sie solle dem Volk aufklärerisch, erzieherisch und daher auch kommunikationseffizient sein.⁶³ Jedoch in dieser Zeit seiner Marginalität, so beschlich auch Lu Xun, eine starke Skepsis gegenüber der sozialen, kommunikativen Funktion des Sprechens. Bewußt sondert er *Yecao* von seinen anderen Schriften ab, was sich auch stilistisch manifestiert in der Tatsache, daß er sich bei Behandlung gleicher Thematik (z.B. „Stimmverlust“) in den zur Zeit von *Yecao* entstandenen Essays (*zawen* 杂文) viel polemischer und direkter verfuhr. Die metaphorisch unbestimmt evozierte „Ferne“ (*yuangfang* 远方), die als privates Symbol für seine Sprachkrise und seinen Stimmverlust dient, nannte er im Essay „China ohne Stimme“ („*Wusheng de zhongguo*“ 无声的中国) direkt als China, um seine gesellschaftskritische Wut öffentlich zu machen. In *Yecao* jedoch favorisierte er einen ästhetischen Hermetismus, eine Art privaten Diskurs, der sich vor allem mit seinem eigenen Ich auseinandersetzt, der ihn durch eine symbolisch lyrische Wärme von seiner seelischen Verletzungen heilt, der auch als Zeichen seiner Resignation und Enttäuschung an die Gesellschaft sich zeigt. Alles seien „leere Wörter“ (*doushi konghua* 都是空话) gewesen, was er gesagt und geschrieben hat, habe „sowieso nichts genützt“ (*dou bu zhongyong* 都不中用)⁶⁴, so resigniert könnte er sich zeigen.

In diesem Sinn ist hier die Rede vom „Mißlingen“ in seinen vielgerühmten Fülle-vs-Leere-Satz zu verstehen: es werde mißlingen, die benannte Welt in ihrer Negativität außersprachlich zu verändern. Je mehr Lu Xun von der ursprüngliche Fülle der Dichtung überzeugt ist, desto sicherer scheint ihm das Scheitern jener Dichtung vorprogrammiert, die der Kommunikation dient. Damit wird das Schreiben und der Daseinsgrund als Schreibender grundsätzlich angezweifelt. Dieser Zweifel, wie er bewußt in diesem „Fülle-vs.-Leere“-Gegensatz zum Ausdruck bringt, ist verantwortlich für Lu Xuns Sprachkrise, die zugleich aber *Yecao* entstehen läßt.

Der Satz steht zu Beginn des „Vorworts“ („*Tici*“ 题词) zu *Yecao* und eröffnet so das gesamte Buch poetologisch-programmatisch. Lu Xun möchte ihn als ein Motto der *ars poetica* im Rahmen seiner metapoetischen Reflexion über die Thematik des „Wie schreiben?“ gelesen wissen. Damit wollte er offensichtlich für seine Leser eine Brücke zum Verstehen seines *Yecao* schlagen. Der Satz wird durch diese exponierte Stellung zu einer grundlegenden Aussage, die so lauten würde: Den hier gesammelten Gedichten liegt ein Kampf zwischen der Poetik der Fülle und der Poetik der Leere zugrunde. Der Autor gibt dem Leser dadurch den Schlüssel in die Hand, dieses Werk unter Beachtung seiner gespannten, existentiellen Beziehung zwischen der Sprache und einer schreibenden Subjektivität zu lesen.

Das „Vorwort“ entstand im Jahre 1927, ein Jahr nach der Vollendung der anderen 23 Gedichte, kurz vor dem Aufsatz „*Zenme xie?*“. Hier liegt kein Vorwort im Sinne eines autobiographischen Kommentars zur Entstehungsgeschichte eigener Schriften und der sie begleitenden Lebensumstände vor, wie Lu Xun es sonst bei allen anderen Sammlungen seiner Werke getan hat. Geschrieben ebenfalls in der Form des Prosagedichtes, erweist es sich als integraler Teil der gesamten Textsammlung, so daß man sagen könnte, daß das Buch 24 Gedichte enthält. Was seine Poe-

⁶³ Hierzu vgl. Lu Xun, „Wo zenme zuoqi xiaoshu lai 我怎么做起小说来“ (So wurde ich ein Schriftsteller), *LXQJ*, Bd.4, 511-514.

⁶⁴ Lu Xun, „Liangdi shu 两地书“ (Briefwechsel mit Xu Guangping), *LXQJ*, Bd. 2, S. 74.

tizität und die Metaphorisierung der Sprache angeht, ist es, neben „Grabschrift,, („*Mujiwen*,, 墓偈文) und möglicherweise „Rache 1,, (*Fuchou* 复仇) und „Rache 2,, (*Fuchou - qi'er* 复仇 – 其二), einer der prägnantesten Texte, der sehr viele unterschiedlichste Deutungen erfahren hat.

Ohne uns hier an die herkömmliche Lesart anzuschließen, die die symbolischen Gehalte des Textes in einer Korrespondenz von Biographie und Werk realitätsbezogen zu erklären sucht⁶⁵, sehen wir das „Vorwort“ vor allem als eine Art poetologischer, argumentativer Selbstrechtfertigung an, wie die „Defence of Poetry“ eines Shelley oder eines Han Yu 韩愈, in der eine eigene Theorie des Dichtens postuliert wird.

Das „Vorwort“ hat die Überschrift „Unkraut“ (*Yecao*), und trägt damit denselben Titel wie die ganze Sammlung. So fungiert dieses Vorwortgedicht als eine Art von metapoetischer Einleitung, die die folgende poetologische Erklärung über sich und die anderen Gedichte in dem Band macht: „Diese Büschel von Unkraut“ sei aus dem „Leben des zu Boden geworfenen Schlamms“ (S.159) entstanden. Es sei nicht zu vergleichen mit „einem hohen Baum“, und „hat keine tiefe Wurzeln, seine Blüten und Blätter sind ohne Schönheit“. (S.159) „Ohne Schönheit“ meint hier: ohne romantische Verschönerungs-Rhetorik, was aber nicht folglich bloßer Naturalismus sein muß, sondern eher eine Ästhetik in sich trägt, eine Art von Schönheit im Ozymoron, ähnlich wie dem Ausdruck Baudelaires *Fleur du Mal*. Tatsächlich nennt Lu Xun anderswo *Yecao* auch „verblichene kleine Blüten am Rand der Hölle“⁶⁶. Das Unkraut nähre sich von den natürlichen Gaben und den Negativitäten der Wirklichkeiten, indem „es trinkt Tau, trinkt Wasser, trinkt Blut und Fleisch der längst Verstorbenen, raubt sich so seine Existenz.“ (S.159) Es solle zum symptomatischen Ausdruck der Welt des modernen chinesischen „*wasteland*“ werden. Dann verleiht Lu Xun seiner Sprachskepsis Ausdruck, die sein *Yecao*, seine Stimme, nicht werde kommunizieren können, der Versuch werde scheitern, man werde das Unkraut ausrotten wollen, und die Poetik der Leere werde den Sieg davortragen: „Man tritt darauf, mäht es, so daß es dahinscheidet und verwelkt.“ (S.160). Aber es soll ihm recht sein. Nichtdestowenig gibt er zum Schluß seinen Gedichten einen metapoetischen Befehl: „geh, Unkraut“, zum Menschen und zu deinem Scheitern, „gemeinsam mit diesem Vorwort!“ (S.160).

2. 2 „[...]der eine ist ein Dattelbaum, und der andere ebenfalls.“

Das zugrunde liegende „Fülle-vs.-Leere“ Konzept zieht sich durch den ganzen *Yecao*-Texte durch. Zugleich verweisen auch mehrere gegensätzlichen Begriffspaare auf das strukturelle Verfahren einer „[...] interaction of oppositional polarities, couched in ‘symmetry and parallelism’“⁶⁷:

Himmel und Erde so feierlich still, daß ich weder laut zu lachen noch Lieder anzustimmen wage. Vielleicht wagte ich es auch nicht, wenn sie nicht in der Ruhe zurückgenommen wären.
So seien in Licht und Finsternis, im Leben und im Sterben, in Vergangenheit und in Zukunft

⁶⁵ Ein repräsentatives Beispiel solcher interpretatorischen Richtung stellt Sun Yushis 孙玉石 Buch *Yecao yanjiu* 野草研究 (Versuch über *Yecao*), Peking: zhongguo shehui kexueyuan, 1982, dar.

⁶⁶ Lu Xun.: „*Yecao yingwen yiben xu* 野草英文译本序“, (Vorwort zu der englischen Übertragung von *Yecao*), *LXQJ*, Bd. 4, S. 356.

⁶⁷ Leo Ou-fan Lee, *Voices from the Iron House*, Bloomington: Indiana University Press, 1987, S. 92.

all diese Büschel als Zeichen Freund und Feind, Mensch und Tier, den Geliebten und Unge-
liebten gewidmet.⁶⁸

Hier ist von einem Zwischenraum zwischen Licht und Finsternis, Leben und Sterben, Ich und Welt und wahrscheinlich zwischen allen Polaritäten die Rede, der keinen Ort hat, also nur an einem dichterischen „Nichtort“ (*wudi* 无地, Neologismus von Lu Xun in „Abschied des Schattens“) zu suchen ist. Erhaben in seiner Unerreichbarkeit und Unsagbarkeit, ist nur der Sprache und einer extremen Vorstellungskraft die Möglichkeit gegeben, sich diesem Nichtort anzunähern. Die Sprache muß in diesem Fall bis an die Grenze ihrer Potenzialität getrieben werden. Sie tut dies auch mit einer syntaktisch und stilistisch höchst prekären Akrobatik hier und überall in *Yecao*, so daß das Ich angesichts der Furcht erregenden Stille (*jingmu* 静穆) von Himmel und Erde „laut lachen“ und „Lieder anstimmen“ könnte. Himmel, Erde und andere kosmische und nichtorganische Phänomene stehen in *Yecao* durchgängig für das wortlose, das Sagen bis zur Erschöpfung herausfordernde Andere, das das Ich durch eine Anthropomorphisierung dialogisch mit seiner eigenen Subjektivität in eine spannungsgeladene Beziehung einzwängt. So wird in „Herbstnacht“ (*Qiuye* 秋夜), dem Gedicht, das dem „Vorwort“ folgt, in dem Bild „Himmel“ und seines kalten und „seltsam hohen“ In-Sich-Soseins die Sprachverzweiflung des Subjekts gespiegelt:

Der Nachthimmel über ihnen ist seltsam hoch, nie habe ich einen so seltsam hohen Himmel gesehen. Als wolle er aus dieser Welt fortgehen und sich den Blicken der Menschen nicht mehr zeigen. Jetzt ist er jedoch außergewöhnlich blau, aufflammend blinzeln zig Sternenaugen, kalte Augen. An seinen Mundwinkeln erscheint ein Lächeln, als hielte er sich selbst für tiefgründig, und mit der Reife sprengt er die wilden Blumen und Pflanzen in meinem Garten.⁶⁹

Der Himmel als wortloser, aber tätiger Vervollkommner und als Vorbild für einen edlen Menschen ist in der konfuzianischen Kosmologie ein zentrales Konzept, das direkt auf Konfuzius zurückzuführen ist. In *Lunyu* spricht der Meister: „Wozu braucht der Himmel Worte? Wozu braucht der Himmel Worte? Die Jahreszeiten folgen aufeinander, Getreide wachsen.“ („*Tian he yang zai, tian beyan zai, sijixing ye, wugu sheng ye.*„ 天何言哉, 天何言哉, 四季行也, 五谷生也……).⁷⁰ Hier ist es evident, daß Lu Xun sich des konfuzianischen Himmelsbildes bedient, allerdings bar jeder Sublimation: Der Himmel ahmt den Menschen nach (nicht umgekehrt, wie es sein sollte), und er nimmt Züge eines zynischen, arroganten, ein wenig sinistren Menschen an. Er ist immer noch ein Bescherender, aber nicht unbedingt von etwas Schönerem, indem er nur „mit der Reife ... die wilden Blumen und Pflanzen“ sprengt. „Die wilden Blumen und Pflanzen“ sind in der Kälte der Welt nunmehr frierende, potentielle Poetologeme. In ihnen schläft ein Lied, das in dem Augenblick des wahrhaftigen Benennens durch Dichtung, wie Eichendorff es sich so schön vorstellte⁷¹, den Zauber bricht und die Dinge aufwachen läßt. Lu Xun evoziert hier eine ähnliche Vision:

⁶⁸ Lu Xun, „Tici“, *LXQJ*, Bd. 2, S.159; Alle zitierte Übersetzungen der *Yecao*-Gedichte stammen von W. Kubin, „Unkraut“, *Das trunkene Land*, [Bd. 5], in: Wolfgang Kubin (Hrsg.), *Lu Xun, Werke in sechs Bänden*, Zürich: Unionsverlag, 1994. S. 82-83.

⁶⁹ Lu Xun, „Qiuye“, *LXQJ*, Bd.2, S.162; W. Kubin, „Herbstnacht“, Bd.5, S.84.

⁷⁰ *Lun Yu Yinde*, 36/17/17.

⁷¹ Vgl. Eichendorff, „Wünschelrute“, in: *Joseph Freiherr von Eichendorff, Ausgewählte Werke*, Köln, 1984, S. 93.

Ich weiß nicht, wie diese Blumen und Pflanzen heißen und welche Namen die Menschen ihnen zu geben pflegen. Ich erinnere mich an eine Pflanze mit winzigen, pinkfarbenen Blüten, sie blüht auch jetzt noch, aber ihre Blüten sind noch winziger. In der kalten Nachluft träumt sie fröstelnd, im Traum sieht sie den Herbst kommen, im Traum sieht sie einen abgemagerten Poeten seine Tränen auf ihre letzten Blüten streichen und ihr verkünden, auch wenn Herbst und Winter kommen, es folgt der Frühling, wo die Schmetterlinge durcheinanderfliegen und die Bienen Frühlingsweisen anstimmen. Sie lacht dann kurz auf, obwohl rot vor Kälte und immer noch fröstelnd.⁷²

In so einem warmen, väterlichen, gerührten, auch dem Selbstmitleid nicht fernen Ton spricht Lu Xun nur an vereinzelt Stellen, nur da, wo er Blüten, Pflanzen, „heldengleiche“ Insekten (hier und in „Eine schöne Geschichte“) oder kranke und fallende Blätter (in „Ein trockenes Blatt“) beschwört. Wo er das tut, klingt es, als ob er diese Dinge unendlich beschützenswert fände und sie am liebsten tief und sicher in sich bergen würde. Die Zuneigung mag sich von daher erklären, daß sie für Lu Xun nicht nur pflanzliche Gegenstände, sondern eben auch Zeichen sind. Sie sind ihm Ding und Wort in eins. Sie sind die eigentliche Hoffnung für eine Sprachgenesung. Sie gehören der Poetik der Fülle an. In ihnen verbergen sich ansatzweise Worte, die eines Tages in ein volles, lebensbejahendes Sprechen einmünden werden. Die Fülle des Dichterischen findet sich symbolisiert in dem von ihnen „geträumten Frühling voller durcheinanderfliegender Schmetterlinge und summenden Bienen“, der trotz aller zeitlichen und räumlichen Negativität immer wieder kommen wird. Doch sie, die Schwachen und Zerbrechlichen, müssen das negative Jetztige und Hiesige ertragen können.

Lu Xun nimmt in *Yecao* das Gespaltensein von Ich und Welt in Kauf als Zeichen seiner Unabhängigkeit. Jedoch es werden bei der Darstellung all dieser träumenden kleinen Pflanzen Momente einer lyrischen Wärme heraufbeschworen, in denen man den klassischen poetischen Prozeß des Verschmelzens von Innen- und Außenwelt (*qingjing jiaorong* 情景交融) erkennen kann. Sie fungieren ichspiegelnd als Sinnbilder von Lu Xuns geschwächtem Innen, seiner sich vortastenden Artikulationsangst und -versuche, seinen lyrischen, nostalgischen Zärtlichkeiten des Selbstmitleids. Doch ein stärkeres, sich der Härte widersetzendes Selbstbildnis als Zeichen seiner Unbeugsamkeit und seines nicht zu brechenden Ausdruckswillens evoziert er auch, und zwar im Bild der zwei Dattelbäume in „Herbstnacht“. Diese sind die „hohen Bäume“ (*qiaomu* 乔木), die er im „Vorwort“ positiv nennt. Sie stehen, gemeinsam mit den winzigen Blüten und Pflanzen, auf der Seite der Poetik der Fülle, sind vereinigt mit diesen in der Sehnsucht nach der Fülle einer sprachlichen Entfaltung: „Die Dattelbäume kennen die Träume der winzigen, pinkfarbenen Blüten, nach dem Herbst werde es Frühling; sie kennen auch die Träume der fallenden Blätter, nach dem Frühling werde es Herbst.“ (S.162). Verwundert und ihrer Blätter und Früchte beraubt, sprich: ihrer Worte, aber nicht ihren Willens, sich auszudrücken, stehen sie wortlos da, trotzig, maskulin-phallisch, wollen aber „mit ihren geradesten und größten Zweige wie mit Eisennadeln“ den sich immer weiter entziehenden Himmel des Schweigens „erstechen“:

[...] Sie haben all ihre Blätter verloren, zurückgeblieben ist nur ihr Stamm, und ihre einsame Gestalt, befreit von den Früchten und Blättern, die sie einmal gefüllt haben, streckt sich nach

⁷² Lu Xun, ebd., S.162; W. Kubin, ebd., S.84.

Herzenslust. Aber es sind immer noch einige Zweige gebeugt, sie schützen die Schürfstellen, die sie beim Schlagen der Früchte davontragen haben. Aber die geradesten und größten Zweige haben sich längst wortlos wie Eisennadeln in den seltsam hohen Himmel gebohrt, so daß das Firmament aufflammend mit bösen Augen blitzt; und sie stoßen auch in den Vollmond hinein, der überrascht erbleicht⁷³

Neben den Bäumen zählt der „Nachtvogel“ zu einem sehr wichtigen Symbol für den aktiven Versuch zur Bewältigung der Sprachkrise, obgleich seine Präsenz nur flüchtig in einem kurzen Satz erwähnt wird, etwa: „Wu, schillernd gleitet eine ungeheurer Nachtvogel vorbei.“ (S.163) Er ist bislang in der Interpretation viel zu oft übersehen oder als negativ schon allein des Worts „*e* 惡“ (böse) wegen mißverstanden worden.⁷⁴ Doch eigentlich steht er für die stärkste, dramatischste Stimme der ganzen *Yecao*-Texte, für die verlorene, aber im Wünschen wiederzugewinnende Stimme des Dattelbaums und des Ich. Er ist die Stimme, die im weiteren Verlauf des Gedichtes die schizophrene Reverie des Ich bricht und es zu sich selbst und zur Arbeit ins Haus zurückruft. Seine Stimme, die schreckliche, die aufschreckende, die wachrufende, die ganzen Welt zum Mithören zwingende, die gerade durch ihre Janusköpfigkeit stark und mächtig ist, ist genau die, welche für Lu Xun als die vollste Stimme der Poesie, nach der er sucht, gilt: „Wo ist die Stimme einer Eule, die schon mit einem einzigen Schrei die ganze Welt in Schrecken versetzt!?“⁷⁵. So äußert er sein Sehnen nach dieser Stimme in einer poetologischen Auseinandersetzung mit dem Dichter Xu Zhimo, in der er Xu vorwirft, daß dieser seine eigene gezielte weiche Stimme in Baudelaires Dichtung hineingelesen habe.⁷⁶

Wieder zurück im Haus - im inneren Raum der Subjektivität, dem Entstehungsraum des Wortes,⁷⁷ also eigentlich in den Raum des Meta-Schreibens des „Herbstnacht“-Textes selbst, in dem das Ich wie der Dattelbaum den schreibenden Gestus der „stechenden Feder“ gerade annehmen wollte, hier also kündigen sich nun wieder die Übermacht der Leere, die Ermüdung des Willens und das Scheitern der Versprachlichung an. Hier eilen andere Boten aus dem Bereiche der poetischen Fülle zu Hilfe: „Gähnend zünde ich eine Zigarette an und stoße den Rauch aus. Wortlos erweise ich vor der Lampe den dunkelgrünen, zierlichen Helden meine Reverenz.“ (S.163-164). Die „Helden“ sind die Insekten. Mit ihrer Benennung und minutiösen Darstellung ist hier wiederum, wie vorher mit der heraufbeschworenen Präsenz der Blüten und Dattelpflanze, ein typisches Moment von Lu Xuns metapoetischem Habitus gesetzt: Durch die detaillierte Darstellung der Umstände eines Objektes (in diesem Fall der Insekten), das zunächst unscheinbar, wie nur zufällig im Moment des Benennens aus der Wortlosigkeit heraus in den Horizont des Ich kommt, wird gleichzeitig die Sprachlosigkeit des Subjekts sichtbar gemacht und zugleich ihre Überwindung eingeleitet. Schauen, wie die Schilderung der Insekten zur Bewältigung der Sprachaporie dient:

Die Fensterscheiben der Hinterfront beginnen zu beben, unzählige Insekten stoßen gegen das Glas. Vielleicht ist es einigen gelungen, durch das Fensterpapier hineinzukommen.

⁷³ Lu Xun, ebd., S.162-163; W. Kubin, ebd., S.85.

⁷⁴ Hierzu vgl. Sun Yushi, *Yecao yanjiu*, S. 198.

⁷⁵ Lu Xun, „Yingyue“ (Die 'Musik'), *LXQJ*, Bd. 7, S. 54.

⁷⁶ Vgl. Lu Xun, „Yinyue 音乐“, ebd., S. 53-54.

⁷⁷ Der Verweis auf einen innen Raum als Ort des Schreibens taucht seit Lu Xun immer wieder in der Neue Lyrik auf, z.B. bei Wen Yiduo, Bei Dao, Haizi und Ouyang Jianghe.

Kaum herinnen, umschwirren sie den Lampenschirm aus Glas. Ein Insekt, das von oben hineingestoßen ist, gerät in die Flamme und gibt einer Stichflamme Nahrung. Zwei, drei Insekten aber ruhen auf dem Lampenschirm aus Papier und atmen tief durch. Der Schirm ist erst gestern ausgetauscht worden, sein Papier ist schneeweiß, gefaltet, und auf eine Ecke ist der blutrote Zweig einer Gardenie gemalt.

Mit ihren großen Köpfen und keinen Schwänzen sind nur so halb so groß wie ein Maiskorn. [...] ich betrachte die kleine Insekten noch immer auf dem Papierschirm. Sonnenblumengleich mit ihren unkelgrün, daß sie Zuneigung wecken und gleichzeitig Mitleid.⁷⁸

Dies ist eine in ihrer Anschaulichkeit äußerst gelungene Momentaufnahme eines Subjektes in der Mikrowelt innerer Machtkämpfe, eine visuelle Vergegenständlichung des eigentlich unsichtbaren Zwischenraums zwischen dem Willen zum Sprechen und dem Bei-sich-Sein des Unsagbaren, zwischen Wort und Schweigen, zwischen der Poetik der Fülle und der Poetik der Leere. Die Insekten, in ihrer „dunkelgrünen, zierlichen“ Dinghaftigkeit und instinktiven Bereitschaft zur Selbstaufopferung, sind heroisch, tatkräftig und handeln immer entsprechend ihrem inneren Wesen. Wie Worte versuchen sie blindlings, im Chaos einer unformulierten, dunklen Innerlichkeit Barrikaden zu überwinden, enge Kanäle zu durchlaufen, um letztlich auf das klare Licht des richtigen Benennens zu stoßen und damit ihre Bestimmung zu realisieren. Lu Xun scheint mit der Metapher der Flamme zu meinen, daß im Moment des Sinn-Bildens (wenn ein Insekt sich in die Flamme wirft) die Materialität des Wortes vernichtet wird, um sich in einen reinen Signifikat zu verwandeln. Von hier aus gesehen, läßt sich dies zurückführen auf ein Konzept von Sprache aus der daoistischen Poetik: Wo man die Bedeutung erfäßt, vergißt man das Wort; wo der Fischer den Fisch einfängt, vergißt er die Reuse (*deyi wangyan, deyu wangquan* 得意忘言, 得鱼忘筌).⁷⁹ Eine reine ontologische Erkenntnis, bar jeglicher politischen oder gesellschaftskritischen Implikation, was eine ideologisierte Lesart obsolet werden läßt. So verwundert es nicht mehr, weshalb Lu Xun, ohne dabei tragisch zu klingen, in einem selbstironischen Ton vom Verbrennen des Insektes in der Flamme als „Nahrunggeben“ erzählt.

Hinsichtlich Lu Xuns Strategie einer Versprachlichung der Sprachaporie ist hier erstaunlicherweise noch ein weiteres poetologisches Mittel zu erwähnen: die sprechende Stimme („*speaking voice*“). Wie bereits festgestellt, vertritt der Nachtvogel eine dramatische Stimme, die unerwartet die atmosphärische Spannung verschärft und das Bewußtsein des Ich aufweckt. Es aber sind noch zwei andere Stimmen in diesem Text eingebaut: eine lyrische und eine epische. Die lyrische Stimme ist zärtlich und nostalgisch, sie spricht im Ich als die Stimme der Blüten und der Insekten; Die epische Stimme gibt dem erzählendem Ich eine gewisse Gelassenheit und eine Logik des Prosaischen, mit denen es z.B. die Dattelbäume sehr minutiös beschreibt. Man beachte, wie sich das Tempo des Sprechens dort verlangsamt. Alle Stimmen zusammen in ihrer Andersartigkeit steigern die Wirkung der metapoetischen Evozierung von Sprache und Sprachlosigkeit in diesem Mikrokosmos eines herbstnächtlichen Gartens. Die Verwendung dieser drei Stimmen und ihr Verwobensein in einem so kurzen Text nimmt T. S. Eliots theoretische Entdeckung hinsichtlich „The Three Voices in Poetry“ vorweg.⁸⁰ Dieses polyphone Sprechen zeigt, wie bewußt Lu Xun

⁷⁸ Lu Xun: „Qiuye“, *LXQJ*, Bd. 2, S.163; Kubin, Bd. 5, S.86.

⁷⁹ *Zhuang Zi yinde*, 75/26/48.

⁸⁰ Vgl. T. S. Eliot: „The three Voices of Poetry“, in: T. S. Eliot, *On Poetry and Poets*, London: Faber and Faber, 1979, S. 89-102.

auf seinen Sprachgestus achtet, wie er mittels dieser stilistischen Vielfalt gegen den drohenden Verlust der Stimme kämpft, wie er den Vorgang des Versprachlichens von seiner Sprachlosigkeit zum Gegenstand des dichtenden Anstrebens macht.

2.3 „Ich sagte mir, das ist doch ein krankes Blatt!“

Das lyrische Ich verweist von sich aus auf seine eigene Wortlosigkeit. Wiederholte Male erfolgt sowohl das buchstäbliche Benennen des Wortes für „Wortlosigkeit“ (*wuyan* 无言) in *Yecao* als auch dessen synonymische Erwähnung in Wortvariationen wie „Ohne Sprache,“ (*wuyu* 无语), „Schweigen“ (*chenmo* 沉默), „Still“ (*chenji* 沉寂). Verschleierte, metaphorische Verweise wie in Bildern von Insekten, Blüten, Dattelbäumen, vom Himmel, Garten in „Herbstnacht“ sind in fast allen anderen Texten in anderen gegenständlichen Bildern oder den dargestellten Lebenssituationen anzutreffen. Das zeigt zum einem, daß Lu Xun sich über die Dissonanz seines Geisteszustandes ganz bewußt war und daß er genau diese Dissonanz zum Inhalt seines Sagens machen möchte; Zum anderen markiert es die Stelle, an der er beginnt, sich eines bestimmten metapoetischen Verfahrens zu bedienen. Dieses durchgehende Verweisen, explizit oder auch implizit, konstruiert eine metapoetischen Struktur, eine stilistische Gemeinsamkeit. Gedichte, wie „Das tote Feuer“ (*Si huo* 死火), „Eine schöne Begebenheit“ (*Haode gushi* 好的故事), „Ein Streiter“ (*Zheyang de zhanshi* 这样的战士), sind so intensiv von einer Instanz des Metapoetischen und ontologischen Überlegungen über die dichterische Sprache selbst geprägt, daß man unschwer den Modus „Sprachlosigkeit-vs-Versprachlichung“ von „Herbstnacht“ in ihnen wiedererkennen wird. Sie benutzen die angekündigte Wortlosigkeit des Sprechers als Ausgangspunkt und entfalten in und aus dieser Ankündigung eine Darstellung oder Veranschaulichung der Versuche zur Überwindung des Nicht-Sprechen-Könnens.

Dabei bedient sich Lu Xun einer Technik der sinnlichen Nahaufnahme einer von Wortlosigkeit geprägten Innerlichkeit, indem er die präzise dinghafte Veranschaulichung dieses inneren, subtilsten Mechanismus in (Gegenstand, Tier, Szenerie) einer minutiösen Betrachtung unterzieht. Diese verwendet er sowohl in „Herbstnacht“ als auch durchgängig in vielen anderen Gedichten: insbesondere in den hermetisch verschlüsselten, so daß man hier von einer formal-kompositorischen Kontinuität als einer sich durchziehenden Objektivierung, sprechen kann. Diese Kontinuität im Auge zu behalten, hilft bei der Entschlüsselung aller dieser Texte.

So lassen sich beispielsweise bei der metaphorischen Vorgehensweisen in der Gestaltung des Bildes der umherirrenden Insekten mit der Darstellung des im Eis eingefangenen „toten Feuers“ (*Sihuo* 死火) Ähnlichkeiten erkennen. Lu Xun unterzieht „das tote Feuer“, auch Symbol für das „Nicht-Sprechen-Können“, zwecks einer Projizierung eigener innerer Aporie gleichfalls einer genauesten Betrachtung

[...] Nichts als Kälte und Reinheit um mich herum. Auf dem blanken Eis aber waren rote Schatten ohne Zahl, Korallen gleich ineinander verschlungen. Da sah ich Flammen zu meinen Füßen. Es war das tote Feuer. In der Gestalt einer Glut, doch reglos, wie Korallenzweige ausnahmslos zur Kälte gebannt; seine Spitzen waren immer noch zu schwarzem Rauch erstarrt, ganz als seien sie, zu Kohle geworden, gerade erst dem Fegefeuer entfahren. So ist es

mit dem Eis ein Wechselspiegel, in zahllose Schatten verwandelt, die der Eisschlucht ihr Korallenrot gaben. Ha!⁸¹

Das Feuer ist gefangen in einer Welt von Eis, wo die unsägliche Leere des absoluten Nichts herrscht. Mit der „Gestalt einer Glut, doch reglos, wie Korallenzweige ausnahmslos zur Kälte gebannt“, ähnelt das Feuer einer sprechen-wollenden Zunge, die aber plötzlich von der Leere der Sprachlosigkeit in einer suchenden Geste erstarrt, oder, wie es bei Mandelstam so schön heißt, „wie die Lippe, die beim Sagen der letzten Worte plötzlich starb“.⁸² Hier in dieser so sinnlichen Darstellung des Gefangenseins des toten Feuers im Eis spiegelt sich das betrachtende Ich in seiner Sprachlosigkeit wider, mit allen Kämpfen seiner inneren Suche nach Versprachlichung, es kann aber nur noch ein leeres, sinnloses „Ha!“ ausstoßen. Doch durch die vorangestellte Beschreibung erfährt sein „Ha!“ nun eine Art Substanzialisierung, einen Inhalt, der nur durch das Vorgegangene ermöglicht wird, so daß „Ha!“ als Zeichen der sprachlich gehemmten Subjektivität eigentlich mehr aussagt als ein zunächst scheinbar leerer Laut, da es einen Abglanz der Fülle des unmittelbar zuvor beschriebenen toten Feuers in sich trägt.

Diese Kunst einer metaphorischen Objektivierung durch gegenständliche Veräußerung der inneren Krisen beherrscht Lu Xun ausgezeichnet. Sie verfährt nie abstrakt, sondern geschieht immer im Duktus einer sinnlichen Konkretisierung, wobei Lu Xuns Neigung, die Sprachaporie zu vergegenständlichen, ja sie in einer regelrecht fühlbaren Dinghaftigkeit zu beschreiben, zu Beeindruckendsten in *Yecao* zählt. Zwei weitere Beispiele führen wir im folgenden an, um die durch die Objektivierung vermittelte inhaltliche Aussage zu erläutern.

In „Ein getrocknetes Blatt“ (*Laye* 腊叶) wird die seelische Morbidität⁸³ eines an der Sprache Zweifelnden, das Psychogramm des Selbstmitleids, wie das Dia eines Ölgemäldes auf ein getrocknetes Blatt projiziert:

Der Baum war nicht überall gleichmäßig rot, überwiegend war er von einem Karmesinton, ein paar Blätter mit rotem Grund hatten noch wenige dunkelgrüne Streifen behalten. In eines von ihnen hat eine Laus ein Loch gefressen, das, schwarz eingefäßt und rot, gelb, grün gesprenkelt, wie mit glänzendem Auge mich anzustarren schien. Ich dachte bei mir: Das ist ein krankes Blatt! Daraufhin nahm ich es ab und legte es zwischen die Seiten der *Sammlung von Yanmen*, die ich gerade erworben hatte.⁸⁴

Einer Anmerkung Lu Xuns zu diesem Text ist zu entnehmen, daß es sich um ein Liebesgedicht handelt, gewidmet jener, die „mich liebt und in der Kälte schützen wollte“.⁸⁵ Im Text aber hat eine Trennung des empirischen Ich von dem lyrischen Ich stattgefunden. Das lyrische Ich schlüpft in die Rolle des Liebenden / Schützenden hinein, und als solcher spricht es, mit leisem Pathos des Selbstmitleids, von dem kranken Blatt - dem empirischen Ich, das nun in der wirren, untergehenden Pracht der herbstlichen Farben, in der etwas von der krankhaften Schönheit des

⁸¹ Lu Xun: „Sihuo“, *LXQJ*, Bd. 2, S.195; W. Kubin, „Das tote Feuer“, Bd. 5, S.116.

⁸² Vgl. Mandelstam, Ossip, „Hufeisen Finder“, in Fritz Mierau (Hrsg.): *Ossip Mandelstam, Gedichte*, Leipzig: Reclam, 1993, S. 69.

⁸³ Von psychischer Morbidität in Lu Xun in dieser Phase spricht auch Leo Ou-fan Lee, vgl. *Voices from the Iron House*, S. 92.

⁸⁴ Lu Xun: „Laye“, *LXQJ*, Bd. 2, S.219; W. Kubin, „Ein getrocknetes Blatt“, Bd. 5, S. 141.

⁸⁵ Lu Xun: „Yecao yingwen yiben xu“, in: *LXQJ*, Bd.4, S. 356.

kosmischen Schweigens liegt. Das kranke Blatt steht für die geschwächte Macht der Poetik der Fülle. Wie „das tote Feuer“ ähnelt es ebenfalls in seiner Form einer Zunge, in die „eine Laus ein Loch gefressen hat“. Es liegt da, in seiner eigenen Wortlosigkeit und der vermenschlichten Geste des Wartens, in der es nur „mit einem glänzenden Auge mich anstarrt“, als ob es um Hilfe, Dialog, und Verständnis bitten würde.

Das andere Beispiel zeigt, wie bei ihm die sinnliche Bildhaftigkeit erhalten bleibt, selbst wenn er keine Gegenstände, sondern abstrakte Begriffe einer Betrachtung unterzieht. In „Hoffnung“ (*Xiwang* 希望) monologisiert er über die Leere (*xukong* 虚空) im Herzen, die durch den Verlust der Vitalität der Stimme entstanden ist, und beschwört ein sichtbares Bild der Leere herauf:

Vordem war mein Herz auch einmal erfüllt von blutigen Gesängen: Blut und Eisen, Flamme und Gift, Rache und Erneuerung. Aber mit einem Mal war alles nichtig, Hoffnung, mit dem Schild der Hoffnung widerstand ich den Überraschungsangriffen der Finsternis, die aus der Leere kamen, auch wenn selbst hinter dem Schild immer noch die Finsternis der Leere herrschte. Auf diese Weise habe ich nach und nach meine Jugend verschwendet.⁸⁶

Das Herz war einmal erfüllt mit symphonischen Gesängen und starken Worten: Worten von Kampfgeist, elementaren Mächten, Leidenschaften. Nun ist darin nichts als ein verlassener, öder Raum, eine Leere, die wie eine feindlichen Armee von überall her Überraschungsangriffe startet. Die Leere ist hier gesteigert zu einem fühlbaren Ding, versinnlicht durch das Wort „Finsternis“ (*anye* 暗夜), als ob die Leere einen schweren, dunklen Körper mit Muskeln hätte. Der einzige Schild, den die Hoffnung errichtet, hat nur eine Seite zum Kampf ausgerüstet und ist nicht in der Lage, der von allen Seiten heranströmenden Armee der Leere Widerstand zu leisten. Hier ist die Verzweigung einer stimmlosen Existenz am prägnantesten sichtbar gemacht. Hier hat die Poetik der Leere das Sagen.

Angesichts einer solchen Verabsolutierung der Metaphern, die sich statt auf außersprachliche Wirklichkeiten nur werkimmanent in den Gedichten aufeinander beziehen, muß die Interpretation immer den wechselseitigen Zusammenhang zwischen den zentralen Metaphern zu ergründen suchen. Kosmische Elemente wie Pflanzen, Blüten, Bäume, Blätter, Feuer, Himmel, Erde gehören zu diesen zentralen Metaphern, die immer wieder eingesetzt werden. Sie bestimmen sich gegenseitig, ergänzen sich in ihrer Bedeutung und reichern einander mit Nuancen an. Das geschieht sowohl konzentriert innerhalb eines Textes, z.B. in „Herbstnacht“, als auch strukturell und konsistent in *Yecao* im Ganzen. Dadurch ist der Gestus des sprechenden Ich evoziert als der eines Ich, das in der Sprachaporie immer wieder sich verbessernd und ergänzend versucht, durch die ganze Sequenz der Texte hindurch zu einer endgültigen, klaren Aussage zu gelangen, die metapoetisch etwa so lauten würde: Ich leide an einer Wortlosigkeit; ich muß meine Wortlosigkeit durch wiederholte Benennung zu verstehen suchen; ich muß durch meine Wortlosigkeit hindurch. So wird sogar eine scheinbar sinnlose Tautologie zu einer Rhetorik des Kontrasts umgedreht, eines Kontrastes, der sich überraschenderweise schließlich als gar nicht gegensätzlich herausstellt, wie z.B.: „Jenseits der Mauer meines hinteren Gartens sind zwei Bäume zu sehen: Der eine ist ein Dattelpbaum, der andere ist ebenfalls ein Dattelpbaum.“ (S.162). Aber dies ist nur eine Betrachtung am Rande innerhalb von Lu Xuns Poetik einer kontinuierlichen, wechselseitigen Bestimmung seiner metaphorischen Sprache.

⁸⁶ Lu Xun. „Xiwang“, *LXQJ*, Bd. 2, S.177; W. Kubin, „Hoffnung“, Bd. 5, S.97.

2.4 „Aber vor mir ist eine Stimme, die mich ruft.“

In „Das tote Feuer“, einem der schwierigsten Texte, erfährt die Feuersymbolik, deren Bedeutungsumfang bereits durch zwei vorangestellte Texte, „Das Vorwort“ und „Die Herbstnacht“ eingerahmt ist, eine konzentrierte Poetisierung. Das Feuer ist bei Lu Xun als leidenschaftlicher, elementarer Widersacher zur Negativität des Lebens grundsätzlich positiv konnotiert. Es gehört der Poetik der Fülle an als ein Zeichen ihrer ursprünglichen Kraft, der rebellischen Macht der dichterischen Sprache,⁸⁷ wie im „Vorwort“ beschrieben:

Ein Erdfeuer geht unter der Erde dahin, es rast und bricht hervor; sobald die Lava herausströmt, wird sie das Unkraut versengen, ja, auch die hohen Bäume, bis nichts mehr übrig ist.⁸⁸

Hier handelt es sich um eine prophetische Vision der vollsten Entfaltung der Wirkung der Poesie, wobei das Feuer ebenfalls die Materialität des Wortes (das Unkraut und die hohen Bäume) vernichten würde. Diese Konzeption kennen wir bereits vom Bild der sich in die Flamme stürzenden Insekten, sie findet zu gesteigerter Deutlichkeit in „Herbstnacht“: Der Augenblick, in dem das Insekt sich in die Flamme stürzt, symbolisiert den Moment, in dem das Wort sich in Bedeutung verwandelt: Seine Körperhaftigkeit wird aufgegeben, seine Materialität wandelt sich in reine Bedeutung, und damit in eine unsichtbare Spiritualität. Lu Xuns Ontologie der Sprache gewinnt in „Das tote Feuer“ eine neue Perspektive und eine weitere Nuance. Die passive, instinktive und scheinbar zufällige Zusammenkunft wird hier durch einen entschlossenen Willen und eine existentialistische Notwendigkeit ersetzt. Die Flamme in „Herbstnacht“ wird nun zu dem selbstbewußten „toten Feuer“ mit starker Subjektivität. Auch das Insekt wird hier zu einem entschlußstarken Ich, das, sobald es in die Eisschlucht geraten ist, unter allen Umständen wieder aus ihr heraus will und dabei auch das „tote Feuer“ mitnehmen möchte. Das Ich hofft kraft seiner Körperwärme das tote Feuer wieder zu beleben, wonach das Feuer sich sehnt, wodurch es dann aber zugleich verbrennen wird. Es will auch aus seinem Gefangensein im Eis ausbrechen und in selbstgewählter Freiheit durch die Wahl für den „wahren“ Tod durch Verbrennen den Sinn seines Daseins einlösen.

Obschon vorläufig gefangen im eisigen Zustand der Sprachlosigkeit, bleibt „das tote Feuer“ immer noch Sinnbild für die ursprüngliche, elementare Kraft der Poesie. Mit der Subjektivität wird ihm das Bewußtsein von Selbst, Wille, Perspektive gegeben. Damit hat er die Freiheit der Entscheidung, die Wahl, welche Werte im Leben wichtig sind. Dementsprechend will er den Prozeß der Verwandlung von Materialität zu rein signifikanter Spiritualität als selbstgewollte Vernichtung seiner eigenen Materialität begreifen (davon ahnt das Feuer in „Herbstnacht“ in seiner nur dinglichen Objektivität noch nichts). Er sieht dies als Selbstaufopferung und zugleich als Erfüllung des Sinns seiner Existenz an.

„Lieber Freund! Du hast mich mit deiner Wärme geweckt“, sagte es.

⁸⁷ Vgl. Lu Xun „Mololi shishuo“ (Zur rebellischen Macht der Poesie), LXQJ, Bd. 1, S. 63-100.

⁸⁸ Lu Xun: „Tici“, LXQJ, Bd. 2, S.159; W. Kubin, „Unkraut“, Bd. 5, S.82.

Ich grüßte sogleich und fragte nach dem Namen.

Ursprünglich war ich von den Menschen in die Eisschlucht verbannt, antwortete es, meiner Frage ausweichend, „diejenigen, die mich aussetzten, sind längst verschieden. Auch das Eis wollte mir ein Ende bereiten. Ohne deine Wärme, die mich neu entflammte, wäre ich zum Untergang verurteilt.“

„Ich bin froh über deine Erweckung. Ich sann gerade darüber, wie aus der Eisschlucht fortzukommen sei. Ich möchte dich geleiten, damit du nicht erfrierst, sondern für immer brennst.“

„Ach! Dann würde ich ausbrennen!“

„So wäre ich traurig. Dann laß ich dich hier.“

„Ach! So werde ich erfrieren!“

„Was nun?“

„Und wie steht es mit dir?“ lautete die Gegenfrage.

„Ich sagte es doch schon: Ich will aus dieser Eisschlucht fort.“

„So brenne ich besser aus!“⁸⁹

So bilden das Ich und das Feuer zusammen einen dem Prometheus ähnlichen Dichter. Dieser neue Dichter versteht das Leben bzw. Schreiben als „Sich-Verbrennen“. Vorausschauend erkennt er in der Entfaltung seiner elementaren Kraft ein zeitlich Begrenztes, genau wie in der Entfaltung des Lebens, das einen Anfang und ein Ende hat. Wo die Entfaltung am vollsten und höchsten ist, genau dort fängt auch das Ende an. So als ob man auf etwas hinschreibe, das „Sich-Verbrennen“, sprich: Sterben, hieße. Lu Xun bestätigt in anderen Zusammenhängen mehrere Male diese Verbindung des Schreibens mit dem Tod. Er gibt der Essay-Sammlung, die zur Zeit von *Yecao* entstanden ist, mit dem Titel *Grab (Fen 坟)*⁹⁰. Im Vorwort zu *Yecao* hofft er „auf den schnellen Tod und das schnelle Verwelken des Unkrauts.“ (S. 160)

Schreiben (Dichten, Sprechen) tritt an die Stelle des Lebens und bildet eine Einheit mit dem Sterben. Diese Vision vom Leben im Schreiben und der Wille, das Schreiben sich völlig entfalten zu lassen auch angesichts des Todes (sich verbrennen zu lassen), sollte allerdings nicht unbedingt als tragisch oder gar nihilistisch gedeutet werden. Das Sich-Verbrennen bedeutet zwar das endgültige Vergehen des Lebens, aber wenn dies aus freiem Willen geschieht, dann entspricht es dem Wesen des Feuers. So sieht das Feuer in seinem Sich-Verbrennen nicht nur den Sinn seines Lebens erfüllt, sondern auch den Sinn des Sterbens begründet. Dies auf den Dichter übertragen hieße also: Einerseits verleiht das Schreiben dem Leben wie auch dem Tod einen Sinn, andererseits ist das Schreiben, als ein Ausbrechen aus der Wortlosigkeit der Negativitäten des Daseins (wie das tote Feuer aus der Eisschlucht), kein natürlicher Zustand, sondern ein Prozeß des Sich-Entfaltens, welches nur mit einem starken, unaufhörlichen Willen zur Ästhetik gesucht und angestrebt wird.

Diese seine Schreib- / Lebensphilosophie verarbeitet Lu Xun zu eindringlicher Eindeutigkeit in einer kurzen dramatischen Szene in *Yecao*, worin die Feuer-Dichter-Figur in Gestalt eines vorübereilenden Suchenden auftritt. Er legt eine kurze Rast vor dem Lehmhaus eines alten Mannes und seiner Enkeltochter ein, nimmt etwas Wasser zu sich und erkundigt sich nach dem Weg. Auf die Frage des Alten, wie man ihn anreden solle, entspinnt sich folgender Dialog mit dem Vorü-

⁸⁹ Lu Xun: „Sihuo“, *LXQJ*, Bd. 2, S. 196; W. Kubin, „Das tote Feuer“, Bd. 5, S. 117-118.

⁹⁰ Lu Xun, „Xie zai fen houmian 写在‘坟’后面“ (Nachwort zu *Grab*), in: *LXQJ*, Bd.1, S. 283.

bergehenden, aus dessen Antworten hervorgeht, daß er das Leben und seine eigene Existenz als etwas Allumfassendes, Existentielles, Melancholisches und Unsagbares erlebt hat, weswegen es unmöglich und auch nicht von Belang sei, ihn selbst mit einem Namen zu kennzeichnen:

DER VORÜBERGEHENDE: Anrede? - Weiß ich nicht. Seit ich mich zu erinnern vermag, bin ich allein. Ich weiß nicht, wie ich damals hieß. Unterwegs reden mich die Leute nach Belieben an, mal so, mal so. Ich merke mir dergleichen nicht. Es war auch nie dieselbe Anrede.

DER ALTE: So, so. Aber woher kommen Sie denn?

DER VORÜBERGEHENDER: *zögert*. Ich weiß es nicht. Seit ich mich zu erinnern vermag, bin ich unterwegs.

DER ALTE: Ja, darf ich Sie dann vielleicht fragen, wohin Sie gehen?

DER VORÜBERGEHENDER: Ja, natürlich. - Aber ich weiß es nicht. Seit ich mich zu erinnern vermag, bin ich unterwegs, unterwegs nach einem Ort, der vor mir liegt. Ich weiß nur, ich bin viele Wege gegangen, nun bin ich hier. Und es wird weitergehen (zeigt nach Westen) an einen Ort, der vor liegt!⁹¹

Der Ort, nach dem der Vorübergehende (*guoke* 过客) unterwegs ist, bleibt gleichfalls namenlos, ist lediglich ein Ort, „der vor ihm liegt“, genauso unaussprechlich wie die allgegenwärtige, negative Unsagbarkeit an sich. Doch, wie aus dem weiteren Verlauf des Textes hervorgeht, ist dieser Ort, der in seiner Namenlosigkeit vorliegt, gekennzeichnet durch etwas, das sich in der Namenlosigkeit und aus ihr erhebt, etwas, das sich den Widersacher des Unsagbaren nennen würde: die Stimme (*shengyin* 声音). Es ist diese Stimme, die den Vorübergehenden (zu Aufbruch und Weitergehen) ruft. All seine Suche gilt dieser Stimme, welche den Sinn seines Lebens und auch den Sinn seines Sterbens (die Suche, wie es im Text heißt, geht Richtung Westen)⁹² ausmachen würde. Nun hat das Gesuchte, das Ziel seines Wohin, eine Bezeichnung, welche heißt: „Stimme“. Durch sie hat der Vorübergehende einen Namen, welcher lautet: „Dichter“, was nicht seine Person betrifft, sondern seine *Berufung*. So dürfte hier im Sinn von Lu Xun weiter behauptet werden, daß die Suche nach dieser Stimme die gleiche Suche nach der vollsten Entfaltung des Schreibens / Lebens, also nach der Poetik der Fülle bedeutet. Sie sei dem Dichter eine Unbedingtheit:

DER ALTEN: Dann, *er schüttelt den Kopf*, bleibt dir nichts anders, als zu gehen.

DER VORÜBERGEHENDE: Ja, so ist es. Überdies ist da eine Stimme vor mir, die mich drängt und ruft, so daß ich nicht ruhen kann. Ich bedaure es nur, daß meine Füße längst wund sind. Ich habe viel Blut verloren... Heute war nicht einmal eine einzige kleine Lache zu finden, so bin ich weniger als sonst gelaufen.

DER ALTEN: Das muß auch nicht unbedingt der Grund sein. Die Sonne ist untergegangen. Ich denke, Sie ruhen sich am besten einen Moment aus, so wie ich.

DER VORÜBERGEHENDE: Aber vor mir ist eine Stimme, die mich ruft.

DER ALTE: Ich weiß.

DER VORÜBERGEHENDE: Sie wissen? Sie wissen, welche Stimme ist es?

DER ALTEN: Ja. Sie hat wohl auch mich einmal gerufen.

DER VORÜBERGEHENDE: Dann ist es dieselbe Stimme, die mich jetzt ruft.

⁹¹ Lu Xun. „Guoke“, *LXQJ*, Bd. 2, S.189-190; W. Kubin: „Ein Vorübergehender“, Bd. 5, S. 110-111.

⁹² Der „West“ symbolisch entspricht in der Kosmologie der chinesischen Antik dem Ort der Verstorbenen.

DER ALTE: Das vermag ich nicht zu sagen. Sie hat auch mich ein paarmal gerufen, ich habe sie nicht weiter beachtet, so ist sie dann verstummt. Ich erinnere mich nur noch vage an sie.

DER VORÜBERGEHENDE: Oh, nicht weiter beachtet...*Grübelt, schreckt plötzlich auf, lauscht angestrengt.* Nein! Ich muß weiter, ich kann nicht ruhen. Ich bedaure nur, daß meine Füße längst wund sind. *Trifft Anstalten, sich auf den Weg zu machen.*⁹³

Mit dieser Aussage scheint es Lu Xun hier endlich gelungen zu sein, das eindeutig auszusprechen, was als „Poetik einer in den Negativitäten immanenten Rettung“ bezeichnet werden dürfte, und was er in „*Zenme xie?*“ mit der Metapher „Kräuterschnaps“ und in dem Gedicht „Totes Feuer“ viel verschleierter und nur flüchtig erwähnt. Dies hieße: Identität, Sinn, Antwort auf das ontologische Wohin und Woher, Kraft des Lebens, Wege aus Einsamkeit und Leid, und vor allem: Hoffnung auf Befreiung von der Unsagbarkeit des Daseins - dies alles scheint in und von dieser Unsagbarkeit verhüllt zu sein, und zugleich mußte folglich die Suche nach dem Verhüllten und - eventuell - das Finden des Verhüllten, sprich: die Überwindung nicht jenseits des Unsagbaren, sondern gerade in ihm, immanent in dieser Unsagbarkeit, angestrebt werden.

2.5 „...Ach! Haha! Hoho! Ho, hohohoho!“

Unter den 24 Gedichten gehören - angeblich - die drei Texte, „Meine verlorene Liebe“ (*Wo de shilian* 我的失恋), „Der Vorwurf eines Hundes“ (*Gou de bojie* 狗的驳诘), und „Freie Meinungsäußerung“ (*Lilun* 立论) zu den wenigen, die leicht zu lesen seien. Sie haben parodistische und satirische Inhalte. Als solche müßte auf eine unmittelbare, kommunikationsfrohe Effizienz der Mitteilung abgezielt, und sich von einer metaphorischen, symbolischen Verdichtung, die den anderen Texte zugrundliegt, möglichst abgewichen werden. Rein oberflächlich betrachtet ist das der Fall. Ihre vermeintlich leichtere Lesbarkeit hat häufig zu der Fehleinschätzung geführt, daß sie einen Stilbruch zu den anderen Texten darstellten, und daß sie deutlich zeitkritischer angelegt seien.⁹⁴ In *Yecao* als seiner größten dichterischen Ambition kümmerte sich Lu Xun allerdings wie nie zuvor um strukturelle Einheit. Er war auch offenbar mit dem Ergebnis sehr zufrieden, als er mit Stolz kommentierte, daß *Yecao* „technisch-kompositorisch etwas taugte.“⁹⁵ So gesehen, dürfte hier behauptet werden, daß die Forschung bislang zu gerne die gesellschaftskritischen Impulsen in dieses einzigartige Werk hineinlesen wollte und daher die durchgehende metapoetische Besorgnis, die Lu Xun thematisch als Gegenstand des Dichtens und formell als strukturelle Einheit der Texte vollkommen übersehen.

Diese drei Texte weisen in Wirklichkeit eine großartig gemeisterte Einheit mit den anderen auf, indem sie die sprachliche Aporie des Autors in die kritische und genaue Betrachtung von dramatischen Situationen der sozialen und moralischen Negativitäten, anstelle von Gegenständen in anderen Texten, hineinprojiziert und dadurch vergegenständlicht und objektiviert. Durch diese Einheit wird klar, daß Lu Xun in der Phase von *Yecao* es so wollte, daß seine Kritik an Gesellschaft und Politik, sein Selbsttadel, die Bewältigung von Schuldgefühlen, auch seine berühmte Kritik am chinesischen Volkscharakter, grundsätzlich und primär sprachkritisch, und zwar von

⁹³ Lu Xun, ebd., S. 191-192; W. Kubin, ebd., S. 112-113.

⁹⁴ Vgl. Sun Yushi, *Yecao yanjiu*, S. 289.

⁹⁵ Zitiert nach Wang Xiaoming, *Lu Xun zhuan*, S. 197.

seiner eigenen Sprachaporie ausgehend, verstanden werden. Die Melancholie seiner privaten Aporie schwebt auf die eine oder andere Weise über fast jeder von ihm behandelten Thematik. So z.B. in dem Gedicht „Drachen“ (*Fengzheng* 风筝), wo es thematisch um die Sehnsucht nach zwischenmenschlicher Versöhnung geht, setzt er gleich das Nicht-Bewältigen-Können der Schuldgefühle dem kleinen Bruder gegenüber mit dem Nicht-Aussprechen-Können des Verzeihens seitens des Verletzten. Erzählt wird die Geschichte eines Ich, das in einem Anfall von tyrannischer und masochistischer Wut den schönen Drachen zerstört, den der kleine Bruder bastelte, weil diese Tat sein ausdrückliches Verbot gebrochen hat. Nach Jahren, als beide erwachsen und selbst Väter sind, erwähnt er seinem Bruder gegenüber diese Begebenheit, im Glauben, daß die Worte der Verzeihung ihn von seinem Schuldgefühl befreien würden. Der Bruder kann jedoch die Worte nicht aussprechen und ihm nicht verzeihen, weil er dieses Ereignis längst vergessen hat.

Eigentlich stellen viel expliziter als das Gedicht „Drachen“ und manche Gedichte in *Yecao* die drei mißverstandenen Texte ihre metapoetisch sprachreflexiven Inhalte aus, was die Titel bereits verraten und was der Forschung bislang entgangen ist. „Meine verlorene Liebe“ ist mit dem Subtitel versehen: „Eine neues Gelegenheitsgedicht nach Art der Alten“, (*nigu de xin dayoushi* 拟古的新打油诗), welcher dem Gehalt dieses Gedichtes die Berechtigung erteilt, sich intertextuell und parodistisch mit dem Diskurs der Liebe, dem traditionellen und zeitgenössischen, metapoetisch auseinanderzusetzen. Dies ist ein Gedicht, das sich bewußt nicht auf ein reales Ereignis bezieht, sondern sich in seinem intertextuellen Aufbau lediglich anderen Texten verdankt, die selbst kein authentisches Sprechen in sich haben, was dieser Text parodistisch verarbeitet. Das poetologische Postulat für eine eigene Stimme, einer harten, unsentimentalen, giftigen wie die der „Nachtvögel“ der „Herbstnacht“ in der Lyrik liegt dem Text zugrunde.⁹⁶

Auch in „Freie Meinungsäußerung“ (*Lilun* 立论, wörtlich „eine These aufzustellen“ - eine vorgeschriebenes schreibtechnisches Muß beim Abfassen eines Aufsatzes in der traditionellen Beamtenaufnahmeprüfung), ist auch metapoetisch zu lesen. Lu Xun schreibt hier die Verantwortung für soziale Heuchelei dem fehlenden Mut zur Wahrheit in der chinesischen literarischen Sprache zu. Daß er hier sein erlebtes Leiden an der sprachlichen Aporie in die Maske eines Schulknaben hineinprojiziert, der erst einmal lernen muß, wie man gründlich eine Meinung zu äußert, dies aber nicht lernen kann, zeigt, in welcher Verzweiflung er sich bei der Suche nach seiner Stimme in jener Zeit befand:

Freie Meinungsäußerung

Mir träumte, ich befände mich in dem Klassenzimmer einer Grundschule bei der Vorbereitung zu einem Aufsatz und bat zu diesem Zweck den Lehrer um Aufklärung, wie eine Meinungsäußerung zu erfolgen habe.

„Schwierig!“ meinte der Lehrer und warf mir von der Seite über den Brillenrand einen Blick zu. „Ich erzähle dir eine Begebenheit - In einer Familie wurde ein Sohn geboren, und es herrschte im Haus eitel Freude. Nach Ablauf eines Monats eilte man, ihn den Gästen zu zeigen - natürlich auch in dem Wunsche, etwas Erfreuliches geweissagt zu bekommen. Einer sagte: ‘Das Kind wird reich werden.’ Daraufhin dankte man ihm herzlich. Ein anderer meinte: ‘Das Kind wird einmal Beamter.’ So bekam er Schmeicheleien zu hören. Und ein dritter: ‘Das Kind wird einmal sterben.’ Schmerzhaftige Prügel der gesamten Familie war die Antwort.

⁹⁶ Vgl. Lu Xun, „Yecao yingwen yiben xu“, *LXQJ*, Bd. 4, S. 356.

„Zu sagen, das Kind werde einmal sterben, entspricht dem notwendigen Gang der Dinge, aber zu sagen, es werde reich oder Beamter, hat mit der Wahrheit wenig zu tun. Doch für Lügen wird man belohnt, für Wahrheit bezieht man Prügel. Du...“

„Ich will weder ein Lügner sein noch Prügel beziehen. Was muß ich also sagen?“

„Am besten sagst du: Ach, das Kind! Schau doch nur! Wie ist es ... Ach! Haha! Hoho! Ho, hohohoho!“⁹⁷

Auch aus einer metapoetischen Perspektive heraus dürfte das zweifelsohne sozialkritische Gedicht „*Gou de Bojǎ*“ (wörtlich „Eines Hundes Rhetorik des Entgegnehmens“) gelesen werden. Es stellt einen Zustand der Sprachlosigkeit des Menschen dar („Ich floh schnurstracks und zwar, ohne dem Hund auch nur ein Wort zu entgegnen“), die sich der von einem Hund erteilten, satirischen Lektion über die eigene moralische Minderwertigkeit des Menschen und seiner Geringschätzung der Tiere verdankt:

Der Vorwurf eines Hundes

Mir träumte, ich ginge durch eine schmale Gasse, in zerschlissener Kleidung wie ein Bettler.

Ein Hund bellte mir in den Rücken.

Voller Dünkel wandte ich mich um und sagte wütend:

„Kläffer! Bist du wohl still! Du kriecherische Natur!“

„Haha!“ lachte er und fuhr fort: „Zuviel der Ehre, ich fühle mich beschämt, bin ich doch weniger als ein Mensch.“

„Was!?“ Ich war empört, dies war ein Höchstmaß an Beleidigung.

„Ich schäme mich, weil ich Kupfer und Silber immer noch nicht zu unterscheiden weiß, ebensowenig Tuch und Seide, Beamtschaft und Volk, Herrn und Knecht sowie...“

Ich nahm Reißaus.

„Einen Moment bitte! Laß uns miteinander reden...“, suchte er mich von hinten mit lauter Stimme zum Bleiben zu überreden.

Ich floh schnurstracks, floh mit aller Macht, bis ich das Reich des Traumes hinter mir gelassen hatte und mich auf meinem Bett wiederfand.⁹⁸

Das Gedicht „Bettler“ (*Qiuqizhe* 求乞者) zählt in der herkömmlichen Interpretation nicht zu den leicht lesbaren Texten, wobei es eigentlich in Thematik als auch im Stil überhaupt keinen Bruch mit den drei gerade angeführten Texten darstellt. Im Bild des Bettlers wird in diesem Gedicht Lu Xuns Sprachverlust wieder sichtbar - ein Beleg für sein stetiges Bemühen um die Kontinuität der Struktur. Es beschreibt eine Begegnung des Ich mit einem armen Kind, das sich ihm mit einem *Kotau* in den Weg wirft und, ihn mit klagender Stimme verfolgend, um ein Almosen bittet. Anstatt es zu bemitleiden, bringt er ihm zunächst nur Gleichgültigkeit entgegen, sieht es dann aber mit „Ekel, Argwohn und Haß“ an. Dieser starke Ausdruck von negativer Emotion widerspricht so eklatant den Anforderungen bedingungsloser Kinderliebe in Lu Xuns anderen Schriften, daß es geboten ist, dieses Gedicht ganz anders als sozialkritisch zu interpretieren. Liest man den Text unter dem Aspekt der „metapoetischen Besorgnis“, dann machte es wieder einen Sinn. Hier ist

⁹⁷ Lu Xun, „Lilun“, *LXQJ*, Bd. 2, S. 207; W. Kubin, „Freie Meinungsäußerung“, Bd. 5, S. 129.

⁹⁸ Lu Xun, „Gou de bojǎ“, *LXQJ*, Bd. 2, S. 198; W. Kubin, „Der Vorwurf eines Hundes“, Bd. 5, S.119.

wieder der Bettler sein anderes Ich, das sprachlich geschwächt ist und keine authentische Stimme trägt. So verwundert es nicht mehr, daß sich der Blick des Ich plötzlich von dem Bettlerkind abwendet, und zurückkehrt auf das sprechende Ich. Die wörtliche und syntaktische Übereinstimmung des zweiten Abschnitts, der sich auf das sprechende Ich bezieht, mit dem ersten, das sich auf den Anderen (den Kind-Bettler) bezieht, zeigt deutlich die Intention zur Schöpfung eines Alter Ego auf. Alle Härte und negative Emotionen sind also an das Ich selbst gerichtet:

Ich überlege, wie ich betteln würde: mit was für einer Stimme als Sprechender und als Stummer mit was für einer Geste?

Da sind noch andere unterwegs, ein jeder für sich.

Ich werde keine Almosen bekommen, ebensowenig einen Sinn dafür, Almosen zu geben, statt dessen Ekel, Argwohn und Haß derer, die über den Almosenspendern stehen.

Ich werde auf gleichgültige und schweigsame Art um Almosen betteln.

Das Nichts wird die geringste Gabe sein.

Staub geht überall mit dem Wind einher. Da sind noch andere unterwegs, ein jeder für sich.

Staub, Staub ...

...

Staub⁹⁹

2.6 „Ich werde zaudern an einem Nichtort, in der Dunkelheit ...“

Am 18. März 1925, einem jener Tage, an dem er sich intensiv mit den Texten von *Yecao* befaßte, schrieb Lu Xun einen Brief an Xu Guangping, eine Studentin, die ihm sehr nahe stand und später seine Lebensgefährtin werden sollte. In ihm beschreibt er den Inhalt seiner Werke, auch expliziert in Bezug auf *Yecao*, mit negativen Kategorien (Dunkelheit und Leere, *bei'an yu xuwu* 黑暗与虚无), außerdem schreibt er über das Widersprüchliche in seiner Weltsicht so wie „die extreme Radikalität seiner sprechenden Stimme“ (*pianji de shengyin* 偏激的声音):

[...]doch meine Arbeiten sind äußerst dunkel (*bei'an* 黑暗), weil ich immer wieder fühle, daß 'Dunkelheit und Leere' (*bei'an yu xuwu*) das einzig wirklich 'Beständige' (*shiyou* 实有) sind, aber während ich so einseitig in diese Richtung neige, führe ich gleichzeitig einen verzweifelten Widerstandskampf (*juewang de kangzhen* 绝望的抗争) dagegen, was zu der Radikalität meiner sprechenden Stimme (*pianji de shengyin*) in meinem Werk führt. Tatsächlich hängt dieses Gefühl wohl mit meinem Alter und meinen Erfahrungen zusammen und wahrscheinlich ist es auch nicht unbedingt eine sichere Wahrheit, denn schließlich bin ich nicht in der Lage beweisen zu können: daß nur Dunkelheit und Leere real sind.¹⁰⁰

Daraus wird deutlich, daß Lu Xun sich der Radikalität seiner Stimme bewußt war, und sie als eine Reaktion gegen die ihn umgebende „Dunkelheit und Leere“ begründete. In dieser Hinlenkung der Stimme zu „einer extreme Radikalität“ zeigt sich der Wille, vor allem diese Stimme bewußt zu verteidigen gegen die Gefährdungen in seinem Leben. In der 20er Jahren waren diese Gefähr-

⁹⁹ Lu Xun, „Qiuqizhe“, S.167-168; W. Kubin: „Bettler“, S. 90

¹⁰⁰ Lu Xun, „Liangdi shu“, in: *LXQJ*; Bd. 11, S. 20-21.

dungen für ihn zahlreich und allgegenwärtig. Er war aus Not heraus gezwungen, seine Stimme wie ein Schild schützend vor die Leere in seinem Herzen aufzustellen, um die ihn von allen Seiten bestürmende Armee der Dunkelheit zu bekämpfen. (Vgl. „Hoffnung“). Wie stark die Kampfmoral auch sein mochte, seines Sieges war er sich nicht sicher. Der Verlust seiner Stimme war eine seiner großen Ängste. Die Stimme, die ihn nur ein paar Jahre zuvor noch so prophetisch und selbstsicher getragen hatte, deren *Nanhan* 呐喊 (*Rufe zum Kampf*) so viele Menschen erweckt und ihnen neue geistige Orientierung gegeben hatte. Er mußte seine Stimme radikalieren und gerade durch diese Radikalisierung der Sprachmittel wie Mehrdeutigkeit, Verdunkelung des Sagens, „Symbolisierung der inneren Qual“ (*Kumen de xiangzhen* 苦闷的象征)¹⁰¹, versuchte er durch das Aussprechen des Negativen eine scheinbare Stärke vorzugeben. So wird das Ich als sehr reizbar gegenüber Identitätsverlust, als schizophren, als in sich zerrissen repräsentiert: Es steht nicht mehr auf sicherem Boden und erlebt sein eigenes Selbst als ein aus sich heraus gespaltenes, feindliches, dem Ich die Existenz und die Sprache raubendes Anderes, ein Schatten-Du:

Wenn jemandem im Schlaf das Gefühl für Zeit abhanden kommt, kann es geschehen, daß sein Schatten von ihm Abschied zu nehmen gedenkt, und zwar mit folgenden Worten -
Es ist etwas im Himmel, das mir nicht behagt, darum will ich dort nicht hin; es ist etwas in der Hölle, das mir nicht behagt, so will ich dort auch nicht hin; es ist etwas in eurem kommenden Goldenen Zeitalter, das mir nicht behagt, da will ich genausowenig hin.
So bist du es also, der mir nicht behagt.
Freund, ich will dir nicht mehr folgen, ich mag nicht bei dir sein.
Ich mag einfach nicht!
Verzeih, statt daß ich bleibe, durchstreife ich besser das Nichts.¹⁰²

Dieses Du übernimmt die Funktion des erzählenden Ichs, wird seine Stimme, treibt ihn in die Sprachlosigkeit und verwandelt ihn selbst in ein seiner Stimme beraubtes „Du“. Diese radikale Darstellung negativer Gefühle, die der Ich-Verlust auslöst, spiegelt die unzähligen und akuten Bedrohungen wider, die plötzlich in der Zeit nach dem 4. Mai von allen Fronten her kamen, um Lu Xuns Stimme zum Verstummen zu bringen.

Da waren zum ersten die Regierungsmächte, die in der Unterstützung, die Lu Xun den Protesten der Studentinnen an der Pekinger Pädagogischen Hochschule entgegenbrachte, einen Vorwand fanden, ihn aus dem Ministerium für Erziehung hinauszuerwerfen, in dem er seit 1912 als Angestellter arbeitete, um seine große Familie zu ernähren. Er wußte immer, daß ein politischer Konflikt mit der offiziellen Seite unausweichlich war. Aber der plötzliche Verlust seiner Lebensgrundlage traf ihn unerwartet hart. Allein durch den „Verkauf des Wortes“ (*maiwen* 卖文), wie er es nannte, konnten er und seine Familie nicht überleben. In seiner Stimme, die er in seinem Rachezug in polemischen Schriften einsetzte, schwang ab diesem Zeitpunkt auch ein Unterton existentieller Besorgnis mit. Gleich danach kamen aus den akademischen Kreisen jene zuerst nur anspielenden, ironischen, weiterhin dann immer lauter werdenden Stimmen, die seine literarische, akademische und moralische Integrität anzweifelten. Die Kritiker waren Professorenschriftsteller,

¹⁰¹ Lu Xun übersetzte zur Zeit von *Yecao* das literatheoretische Buch *Kumon no Shocho* (*Kumen de xiangzhen*, *das Symbol der geistigen Sorge*) von dem japanischen Autor Kuriyagawa. Lu Xun schien die Ansicht von Kuriyagawa zu teilen, das Dichtung als symbolische Bewältigung der geistigen Krisen fungieren sollte.

¹⁰² Lu Xun, „Ying de gaobie 影的告别“, *LXQJ*, Bd. 2, S.165; W. Kubin, „Der Abschied des Schattens“, Bd. 5, S. 87.

die sich um die Zeitschrift *Xiandai pinglun* 现代评论 (*Modernes Forum*) gesammelt hatten: darunter glänzende Namen wie Chen Yuan 陈壖, Hu Shi 胡适, Xu Zhimo 徐志摩, Gu Xiegang 顾颉刚, Liang Shiqiu 梁实秋¹⁰³- hoch qualifiziert, populär, gut ausgebildet an anglo-amerikanischen Universitäten, angeblich liberal und fair, einige aber in gutem Kontakt mit der Regierung. Es war ein verwirrender „Krieg der Stimmen“¹⁰⁴, der bis in die 30er Jahre andauerte, in dem immer neue literarische Individuen oder Gruppierungen sich dazu mischten und sehr häufig in eine Art raffiniertes, gebildeter - aber auch trivialer - Rhetorik des persönlichen Angriffs ausarteten. Lu Xun stand fast allein einer Übermacht an Gegnern gegenüber. In diesem Krieg der Stimmen feilte er seine Kunst der *Zawen* unter dem Motto „keinem zu verzeihen“ (*yige yebu yuanliang* 一个也不原谅) nicht nur zu einer chirurgischen Schärfe aus, die triumphierend die meisten seiner Gegner in eine verzweifelte Sprachlosigkeit hineintrieb, sondern entwickelte sie auch zu einem ausgereiften, beliebten Genre der Literatur in der modernen chinesischen Kultur. Nur trug er selbst gleichfalls einen permanenten Schaden davon: Es war der Verlust der Polyphonität seiner eigenen Stimme. Die Vielfältigkeit seiner Stimme wurde stark reduziert und Lu Xun geriet in eine Krise. Bekanntlich wandte er sich nach 1927 vom fiktiven, metaphorischen Schaffen der Literatur ganz ab, um sich lediglich der radikalen Eintönigkeit der *Zawen* hinzugeben.

Zur Gefährdung seiner Stimme kamen noch andere Faktoren hinzu. Da war z.B. noch seine Vereinsamung. Die Freunde aus seiner *Nanban* Zeit, die gemeinsam mit ihm einen neuen geistigen Boden für China hatten erschließen wollen, kehrten den Idealen meist den Rücken, „einige wurden Beamte, andere wurden Eremiten, nur ich allein mache weiter.“¹⁰⁵ Sein „Aufruf zum Kampf“ wurde nun zum „Monolog“ (*Ziyan ziyu* 自言自语),¹⁰⁶ seine Pioniergestalt zu „einem einsamen Soldat mit einem Speer auf der Schulter, der ziellos hin und her wandert.“¹⁰⁷ Dann kam es zum Bruch mit seinem Bruder Zhou Zuoren 周作人, wie er ein renommierter Schriftsteller, und ihm geistig bis dahin sehr nahestehend. Dieser Bruch ließ ihn seine Vereinsamung noch schwerer ertragen. Die beiden verschwiegen den Grund ihrer Trennung. War es eine tief sitzende Verletzung aus einem harten Wortgefecht wegen irgendeiner familiären Trivialität? Warum sieht das Ich in „Drache“ die Befreiung vom Schuldgefühl in der sprachlichen Versöhnung? Allerlei Spekulationen. Sicher ist, daß Lu Xun eine Neigung zur Verschlüsselung des Sagens in dieser Zeit und sehr evident dann in *Yecao* annimmt.

Doch die schlimmste Verletzung, die seine Stimme erlitt, rührt aus seiner eigenen Desillusionierung über die junge Generation von Intellektuellen her. In seinem Glauben an die historische Evolution hatte er eine idealisierte Vorstellung von den Jugendlichen gehabt, sie verkörperten für ihn eine Zukunft, die auf jeden Fall besser als die Gegenwart sein würde. Für ihn repräsentierten die Besten von ihnen Mut zur Wahrheit, Authentizität des Sprechens, instinktiven Widerstand gegen das Erstarrte und die Unterdrückung, enthusiastische Bindung zwischen Menschen: „Ja, die Seele der Jugend, vor meinen geistigen Auge sind bereits alle verhärtet oder sind dabei, sich

¹⁰³ Hierzu vgl. den hervorragenden Aufsatz von Chen Sihe 陈思和: „Lu Xun de maren 鲁迅的骂人“ (Lu Xun schimpft), in: *Sixiang de jingjie* 思想的境界 22/1999, S 70-96.

¹⁰⁴ Als „Krieg der Stimme“ bezeichnet Chen Cun 陈村 die polemischen Debatte, die Lu Xun in der 20er und 30er umgaben. Vgl. Chen Chun, „Krieg der Stimme - Lu Xun im Streit“ (Shengyin de zhanzheng - Lu Xun de lunzheng 声音的战争 - 鲁迅的论争), in: *Xibeifeng* 西北风 8/1998, S.29-43.

¹⁰⁵ Lu Xun, „Liangdi shu“, S. 123.

¹⁰⁶ Lu Xun, „Ziyan ziyu 自言自语“, (Monolog), *LXQJ*, Bd. 8, S. 91-96. Prosa-Gedicht-Zyklus von sechs Texten, entstanden im Jahre 1919, darunter „Wo de xiangdi“ (Meiner Bruder“, und „Huo de bing“ (Das Eis des Feuers) dürften thematisch als frühere Versionen zu „Drachen“ und „das tote Feuer“ in *Yecao* betrachtet werden.

¹⁰⁷ Lu Xun, „Ti ‘Panghuang’ 题‘彷徨’“ (Ein Metapoem über den Band *Zaundern*), *LXQJ*, Bd. 7, S. 150.

verhärten zu lassen, aber ich liebe diese Seelen, die Blut geben und im Stillen leiden, denn so habe ich das Gefühl, in der Gesellschaft zu sein, in der Gesellschaft zu leben.“¹⁰⁸ Diese menschlichen Qualitäten, die Lu Xun in den Jugendlichen verkörpert zu sehen glaubte, waren gerade das, was China fehlte, was es unbedingt brauchte, so daß sie diejenigen sein mußten, die „dem stimmlosen China eine Stimme verleihen“ würden¹⁰⁹. Es ist diese Stimme, die, er in „Herbstnacht“ im Traum der kleinen Blüten heraufbeschwört, die die Fülle eines Frühlings repräsentiert bzw. die Stimme, die China wieder gesund macht, verjüngt und die die verlorene Stärke und den Stolz wiederherstellt. So gerne hätte er seine eigene Stimme mit dieser Stimme verbunden zu einem symphonischen, polyphonischen Gesang der Hoffnung, zu einem Dialog, der ihn zu weiterem *Nanban* inspirieren würde. Doch nach der 4.-Mai-Bewegung 1919 mußte er in der Realität ein anderes Bild der Jugend sehen: Dekadenz, Egoismus, Machtgier usw. - allgemein menschliche Schwächen, die immer wiederkehren und uns ewig begleiten werden. Diese Art „ewiger Wiederkehr“ schockierte ihn, der an einen linearen Fortschritt des historischen Prozesses geglaubt hatte, und erschütterte seine einzigartige, ja unglaubliche Naivität der Jugendvergötterung ab. 1932 unterzog er seine Beziehungen mit der jüngeren Generation einer Prüfung:

[...] Ich hatte stets an die Theorie der Evolution geglaubt, und dachte mir, daß die Zukunft besser sein würde als die Gegenwart, die Jugend besser als die Alten. Meinen Respekt den jungen Menschen gegenüber erwies ich nur zu gerne. Selbst wenn sie mich zehn Mal mit Messer stachen, schlug ich nur einmal zurück. Später erkannte ich meinen Fehler, und das hatte ich natürlich nicht der Propaganda der materialistisch-historischen Theorie oder den Werken der revolutionären Literatur zu verdanken, sondern meinen Erlebnissen in Guangdong: Menschen, die in ihrer Jugend aufgeteilt waren in zwei Fronten. Die einen verschickten verräterische Anzeig-Briefe, die anderen halfen der Polizei bei der Menschenjagd. Meine Gedanken waren wie von Bomben zerfetzt. Seit damals blicke ich Jugendliche stets mit Skepsis an, und will ihnen nicht länger bedingungslos Respekt zollen.¹¹⁰

Nicht nur Schock und Skepsis, sondern auch tiefe Verbitterung und Wut, die sich mit keinem Wort beschreiben ließ, als er sich eines Tages unerwartet der öffentlichen Attacke durch jüngere Schriftsteller ausgesetzt vorfand. Die Angriffe kamen hauptsächlich von der linken literarischen Gruppierung „Die Sonnengesellschaft“ (*taiyang she* 太阳社), vertreten durch talentierte und dynamische Literaten wie Guo Moruo 郭沫若 und Cheng Fangwu 成仿吾. Sie verstanden sich als die korrekten Repräsentanten des wahren Geistes der 4.-Mai-Neue-Kultur-Bewegung, kompromißlos, radikal, revolutionär, pro-proletarisch. Sie bezeichneten Lu Xun als „böses Relikt feudalistischen Denkens“, als „drei- bis vier- fachen- Verräter des Aufklärungsideals, als alten Sack“,¹¹¹ Wie dies alles sich psychisch negativ auf ihn auswirkte, zeigt eine private Briefstelle, in der er sich die Wut über die undankbare Jugend und ihre Attacken von der Seele schreibt. Man beachte, wie er in Metaphern der physischen Verletzungen spricht:

¹⁰⁸ Lu Xun, *Yijue* (Erleuchtung), *LXQJ*, Bd. 2, S. 224.

¹⁰⁹ Vgl. Lu Xun, „Wu sheng de zhonggzo“ (China ohne Stimme), in: *LXQJ*, Bd. 4, S. 15.

¹¹⁰ Lu Xun, „Liangdi shu“, S. 146.

¹¹¹ Zitiert nach Wang Xiaoming, *Lu Xun zhuan*, S. 148.

Zuvor habe ich freiwillig mein Blut Tropfen um Tropfen auf dem Lebensweg abgegeben, um den anderen Nahrung zu reichen, und ich hatte mich dabei glücklich gefühlt, obwohl ich mich abmagern mußte. Nun lachen die Leute mich aus, abgesehen von der einen [Xu Guangping], lachen sie alle, auch die, die mein Blut getrunken haben, daß ich nun so abgemagert bin. Das macht mich wütend.¹¹²

Diese Metaphern des Physischen im Sinne von Wunden, Blut, Altern, Abmagerung, Zittern, organische Schwäche und Verfall bis zum Sterben zeigen sich in dem Gedicht „Zittern eines Menschen“ (*Tuibai xian de chandong* 颓败线的颤动), wo erzählt wird die Geschichte einer alternden Hurenmutter, die von ihren undankbaren Kindern aus ihrem eigenen Haus verjagt wird. Sie läßt „allen Hohn und Spott hinter sich“, geht durch die Nacht, geradewegs zu einer grenzenlosen Einöde, hier gelesen als die unendliche Einöde der Sprachlosigkeit. In ihren großen Schmerzen versucht sie ihre Sprachlosigkeit und die schweigende Gleichgültigkeit des Kosmos gegenüber dem menschlichen Schicksal mit einem „Schrei zwischen Mensch und Tier“ (*ren yu shou de, fei renjian suoyou de* 人与兽的, 非人间所有的) zu erschüttern. Dann beschwört Lu Xun in einer erschauernden Sprache ein gewaltiges, von negativem Pathos erfülltes Bild der seelischen Erschütterung dieser Mutter, ihre extremen Emotionen, ihre physische Verkrampfung. Der „nie gehörte, wortlose Schrei eines Menschen, eines Tieres“ - eine menschliche Katastrophe des Verlustes der Stimme, wird apokalyptisch evoziert. Die Person der Mutter wird äußerlich statuenhaft und ihre inneren Emotionen plastisch beschrieben:

[...] Nackt und bloß stand sie wie eine Statue aus Stein inmitten der Einöde, in einem kurzen Moment trat ihr alles vor Augen: der Hunger, der Schmerz, die Verwunderung, die Schmach und die Freude. Schließlich zitterte sie; zugrunde gerichtet, was mich kränkt, hineinzuziehen, schließlich verkrampfte sie sich; totmachen, schließlich beruhigte sie sich ... dann wieder in einem kurzen Moment verband sie alles mit einander: Sehnsucht und Trennung, Liebkosung und Rache, Aufziehen und Vernichten, Segen und Fluch ... Schließlich hob sie nach Kräften beide Hände zum Himmel, aus ihrem Mund kam der nie gehörte, wortlose Schrei eines Menschen, eines Tieres.

Im Augenblick ihres Schreis hatte sie die Größe einer Statue aus Stein, aber ihr Körper, bereits verfallen und dem Untergang geweiht, zitterte. Ein Zittern wie das von Fischschuppen, die sich hoben und senkten, als wenn Wasser über heißer Flamme brodelte; auch in den Lüften regte es sich sogleich, wie bei einer Sturmflut auf weitem Meer. Schließlich blickte sie zum Himmel, und ihr wortloser Schrei erstarb, es blieb nur ein Zittern, es hatte eine Strahlung wie Sonnenlicht und ließ die Wellen in den Lüften sogleich wirbeln, wie bei einem Orkan, der in grenzenloser Einöde tobt.¹¹³

Das hier angeklingende Thema „Selbstaufopferung und Undankbarkeit“ legt es nahe, daß das Gedicht als symbolische Verarbeitung von Lu Xuns Erfahrungen mit der Jugend zu lesen ist.¹¹⁴ Diese Verarbeitung erfährt ihren negativsten Höhepunkt in „Rache 2“: Die elitäre Selbstverständ-

¹¹² Lu Xun, „Briefwechsel mit Xu Guangping“ (Liangdi shu), in: *LXQJ*, Bd. 11, S. 249.

¹¹³ Lu Xun, „Tuibai xian de chandong“, *LXQJ*, Bd. 2, S.205-206; W. Kubin, „Das Zittern eines Menschen“, Bd. 5, S. 127-128.

¹¹⁴ Mehr zu dieser Thema vgl. Wang Xiaoming, *Lu Xun zhuan*, S.88-101.

lichkeit seiner historischen Rolle als Seher, Aufklärer, Vater des neuen Denkens zusammen mit seinem Glauben an die eigene, von der Welt unverstandene Größe läßt er in der Gestalt von Jesus Christus in der Passion lebendig werden. Er gibt die zum Großteil auf der Matthäus-Passion basierende Szene der Kreuzigung wieder, betont die psychologische Empfindung der unerträglichen körperlichen Schmerzen und die von den Quälenden und Zuschauenden ausgehende, hämische Atmosphäre. Die letzten Worte von Christus (Gott, mein Gott, warum hast du mich verlassen?) gibt er vor der eingeklammerten Übersetzung, zuerst in phonetischer Nachahmung des aramäischen Originals wieder: „*Yiluoyi, Yiluoyi, lamazabagedani?*“, um die Schwierigkeit des Sprechens im Moment der geistigen und physischen Schmerzen auf diese befremdende Weise zu veranschaulichen. In Rahmen des intertextuellen Umschreibens, das in der Regel von einer metapoetischen Überlegung ausgeht, läßt Lu Xun hier die Sorge um seine eigene Stimme auch im kompositorischen Detail erkennen.

Ein weiteres Beispiel dafür, wie er Pathos, Schmerz, Verfall und Sprachlosigkeit in ein Ganzes verwebt, ist das Gedicht „Grabschrift“. Seine metapoetisch Strukturierung zeigt sich durch die Titel-Angabe und die zwei im Text miteinander verwobenen jedoch kontrastierenden Stimmen des selben Ich, eine in antikem Schrift- bzw. *wenyan*-Stil (Stimme des Leichnams), eine in *baibua* (Stimme der Erzählers). Das gespaltene Ich tritt im Traum in einen Dialog mit seinem imaginär verstorbenen Selbst, das sich fragmentarisch mittels einer kaum noch lesbaren Grabschrift zu Wort meldet:

Erkältet bei fanatischem Gesang; am Himmel den Abgrund gesehen; in den Augen aller die Leere gesehen; in der Hoffnungslosigkeit Rettung gefunden.

Eine umherirrende Seele, die zu einer langen Schlange mit Giftzähnen wurde. Sie biß nicht andere, sondern sich selbst, bis sie starb.

Geh!

[...]

Das eigene Herz herausreißen, um seinen Geschmack kennenzulernen. Vor Schmerz ihn nicht erfahren können.

Nach dem Schmerz es langsam verzehren. Aber das Herz ist bereits uralte, wo soll man seinen Geschmack erfahren?

Antworte mir. Sonst geh!¹¹⁵

Hier sehen wir einen „fanatischen“ Sänger des Negativen, einen Lu Xun, der unter der Last schwerer Zeiten seine sich selbst verherrlichende Rolle des Propheten ablegt und sich für den Gegenpol, zu einer Selbstentwürdigung und zur Niederung des nunmehr existentiellen Willens entschließt. Obwohl er diese Radikalität mit der Poetik der Negativität als Quelle der Dichtung begründen zu suchen scheint („In der Hoffnungslosigkeit Rettung gefunden“), ist doch die sehr subjektive Darstellung der Selbstzerstörung mit Bildern des Herausreißen und Verzehens des eigenen Herzens zu heftig. Dies zeugt von einem Subjekt, der sich in den wütenden Gefühlen über die eigene, von der Welt unverstandene Größe gehen läßt, und das zur poetischen Objektivierung, spricht: zum wahren Triumph über die Negativität in diesem Augenblick nicht in der Lage ist. Doch Lu Xun, durch sein Höchstmaß an metapoetischem Bewußtsein, gelingt es trotzdem auch im Schlußteil des Textes, sich durch den sich selbst gegebenen Befehl „Geh!“ von die-

¹¹⁵ Lu Xun, „Mu Jiewen“, *LXQJ*, Bd. 2, S 202; W. Kubin, „Eine Grabschrift“, Bd. 5, S. 123.

ser anderen Seite des Selbst zu distanzieren, und dadurch zum dichterischen Blick bzw. seiner Lebenshaltung der Vereinigung des Gegensätzlichen, die *Yecao* auch sonst zugrunde liegt, zurück-zukehren. Der letzte Vers bestätigt noch einmal die endgültige Distanzierung und Abwendung: „Ich eile davon und wagte nicht, mich umzuschauen, aus Angst, er könnte mir folgen.“

2.7 „Das Schöne ohne Zahl“

Das Gedicht „Hoffnung“ (*Xiwang*) nimmt genau diese Haltung wieder auf: „Die Verzweiflung trägt wie die Hoffnung!“ (*juewang zhibei xuwang, zhengru xiwang xiangtong* 绝望之为虚妄，正如希望相同). Weder mit pathetischer Sublimierung noch mit Entwürdigung des Selbst, sondern mit einer rein lyrischen, leicht resignierten Stimme reflektiert das Ich hier seine Einsamkeit, seine verschwendete Jugend und versucht, seine von Verlusterlebnissen geprägte Gegenwart zu verstehen und zu akzeptieren:

Mein Herz ist über die Maßen einsam.

Aber mein Herz ist ruhig: Es kennt weder Liebe noch Haß, weder Freude noch Leid, nicht einmal Farben oder Töne.

Vielleicht werde ich alt. Mein Haar ist bereits grau, und ebenso offensichtlich zittern meine Hände. Dann müssen auch die Hände meiner Seele zittern, und ihr Haar muß längst ergraut sein.

Aber das hat schon vor Jahren begonnen.¹¹⁶

Das Eingeständnis, „über die Maßen einsam“ (*fenwai jimo* 分外寂寞) und „alt“ (*lao le* 老了) geworden zu sein, genau so zu leiden wie jeder andere Mensch auch, führt ihn zur desillusionierten Erkenntnis der Leere, der Dunkelheit und der endgültigen Abwesenheit von „Gesängen von Blut und Feuer“ in seinem Herzen. Es führt ihn auch dazu, sich seiner Angst vor dem Verlust der Stimme bewußt zu werden. Dieses klare Eingestehen ist ein Schritt in die Richtung von Versöhnung mit dem Selbst und dem Anderen. Das Andere ist nun seine verschwendete Jugend, bzw. sein verlorenes, stärkeres Selbst, zugleich aber auch die „Jugend außerhalb von mir“ (*shenwai de qingchun* 身外的青春), die in anderen Menschen und in der ewigen Wandlung des Kosmos möglicherweise noch existiert. Nach diesem Anderen möchte er suchen, mit ihm will er sich versöhnen und identifizieren, weil es für ihn die einzige Hoffnung auf Vereinigung mit dem Mysterium der dichterischen Fülle verkörpert:

Natürlich wußte ich darum [daß ‘meine Jugend verschwendet’], aber wie ich erwähnte, um mich herum mache sich doch überall Jugend fest: die Sterne, der Mond, Schmetterlinge, die unbeweglich herunterfallen, Blumen im Dunkel, das böse Omen der Eulen, das Rufen des Kuckucks, das erst im Blutspucken endet, das Unbestimmte des Lächelns, der entrückte Tanz der Liebe ... Und wenn auch voller Melancholie und unbehaust, so wäre das doch immer noch Jugend!¹¹⁷

¹¹⁶ Lu Xun, „Xiangwang“, *LXQJ*, Bd. 2, S. 177; W. Kubin, Bd. 5, „Hoffnung“, S. 97

¹¹⁷ Lu Xun, ebd., S. 177; W. Kubin, ebd., S. 97-98.

Doch kann dieses Andere, dieses das Selbst transzendierende, andere Ich, dieses bessere, kollektive, ja bis in kosmische Dimensionen entgrenzte Ich die Poetik der Fülle tatsächlich verwirklichen? Das hänge, so deutet es Lu Xun an, von dem Ich ab, das sich ehrlich, unmittelbar und mutig der Realität mit allen ihren Negativitäten stellen müsse: „So ist es an mir, mit der dunklen Nacht der Leere in Nahkampf anzutreten.“ Doch er steht allein in diesem „Nahkampf“, steht allein mit dem „Schild der Hoffnung“ gegen die Dunkelheit und Leere, die wie eine von allen Seiten heranströmende Armee ist. Wie sollte es unter diesen Umständen möglich sein zu gewinnen - zumal er seine Jugend bereits in diesem Kampf aufgeopfert und verschwendet hat? Lu Xun zweifelt an dieser Hoffnung. Doch zugleich zweifelt er auch diesen Zweifel an und kämpft damit gegen die Verzweiflung:

So ist es an mir, gegen die dunkle Nacht in der Leere anzugehen, und selbst wenn sich die Jugend fern von mir nicht finden ließe, so muß ich doch die absterbenden Kräfte in mir überkommen. Aber wo ist die dunkle Nacht? Jetzt gibt es keine Sterne, keinen Mond, auch nicht das Unbestimmte des Lächelns oder den entrückten Tanz der Liebe; die Jugend ist ruhig, und vor mir liegt nicht einmal eine wirklich schwarze Nacht.¹¹⁸

Ja, tatsächlich: „Die Verzweiflung trägt wie die Hoffnung“. Für Lu Xun ist das Wort, dieser Satz wie ein Ort, oder besser noch: es ist ein Nichtort, eine Utopie, ein durch nichts anderes als das Poetische zu bestimmender Zwischenraum zwischen Hoffnung und Verzweiflung, Dunkelheit und Helle, Jugend und Verfall, Selbst und Anderem, Sprache und Sprachlosigkeit, Nihilismus und Glaube, ein Ort, der über sich selbst reflektieren kann, - damit wird er zu einem Meta-Ort des ewigen Infragestellens, von dem aus nicht nur die Hoffnung angezweifelt werden kann, sondern auch das Zweifeln an sich selbst zweifelt. Dieser Ort ist das Hier und Jetzt, auch wenn es voll von Negativitäten sein sollte. Dieser Ort ist weder pessimistisch noch optimistisch, und noch weiter entfernt ist er davon „nihilistisch“ zu sein, wie man Lu Xun häufig mißverstanden hat.¹¹⁹ Dieser Ort, ist seinem tiefsten Wesen nach, dichterisch. Dieser Ort ist die reine Dichtung wie die des *Yecao*, das so einen Ort überhaupt durch Sprachmagie evozieren kann.

Genau von diesem Ort aus wendet sich Lu Xun in dem letzten Gedicht „Erleuchtung“ (*Yijue* 一觉), wieder den Jugendlichen zu, reicht ihnen seine Hand. Hier spricht er nun wieder in seiner selbstsicheren, ein wenig autoritären Stimme, aber voll väterlicher Zuneigung und Wärme. Hier ist es eine Vaterfigur, die von der imaginierten Höhe, schon längst eine historische Rolle innezuhaben, sich wieder zurückwendet und einen Standort im „Dazwischen“ (*zhangjianwu* 中间物), eine Funktion als Brücke und Übergang sucht.¹²⁰ Demgemäß sieht Lu Xun sich selbst nicht mehr als Zentrum des Geschehens, sondern gesteht sich eine gewisse Marginalität (im Lu Xuns Metapher: „Eine Abenddämmerung“ – *chimu* 迟暮) zu, in seiner Position als Schriftsteller in der Nach-4.-Mai-Zeit.

Er nimmt von dem Vorhaben Abschied, erneut einen Dialog mit der jungen Generation von Intellektuellen zu suchen, indem er in diesem Gedicht von einer „*yijue*“, einer „Erleuchtung“, in dem Sinne von einer neuen Erkenntnis über sein Selbst und die Notwendigkeit einer innigen

¹¹⁸ Lu Xun, ebd., S. 178; W. Kubin, ebd., S. 98-99.

¹¹⁹ Gerade aus us diesen Vers liest u.a Sun Yushi „einen tief sitzenden Nihilismus in seiner Lebenshaltung“. Vgl. Sun Yushi, „Shi xi Lu Xun de ‘Xiwang’ 试析鲁迅的希望“ (Versuch über Lu Xuns ‘Hoffnung’), in: *Beidao xuebao* 4/1991, S. 67-81.

¹²⁰ Wang Xiaoming, *Lu Xun zhuan*, S. 123.

Verbindung mit der Jugend außerhalb, spricht. Der Kontakt beginnt, so erzählt das Gedicht, in einem Vorbereitungsraum für Lehrkräfte an der Pekinger Universität, in „einem beredsamen Moment des Schweigens“, in dem ihm zwei oder drei Jahre zuvor ein ihm unbekannter Student¹²¹ ein Paket mit Manuskripten jüngerer Autoren überreichte und wortlos wieder wegging. Nun liest und redigiert er die Manuskripte und kommt zu der Einsicht, daß die Jugend immer noch eine Hoffnung auf Entfaltung der dichterischen Fülle repräsentiert, und daß sie seinen Beifall, seinen Aufruf zum Mut, seine Zuwendung brauchen. Dann taucht zum ersten Mal in *Yecao* ein positives Bild von starken, geistreichen jungen Menschen auf:

[...] und die unverstellten Seelen Jugendlicher erscheinen vor meinem geistigen Augen, Anmutig ist ihre Erscheinung und lauter ihr Wesen - ja, aber sie sind betrübt, sie klagen, sind zornig, und sie haben sich verhärtet lassen. Verhärtet haben sich ihre Seelen in den Angriffen der Sandstürme, denn es sind die Seelen von Menschen, Seelen, die ich liebe; küssen möchte ich ihre Verhärtungen, die unsichtbar Blut gelassen haben. ¹²²

Unter diesem versöhnenden, neuen Blick werden die hervorragendsten Repräsentanten der jungen Generation von Dichtern als zwar in den Negativitäten des Lebens herangewachsen, aber zugleich gegen dieses Negative einwirkende Kraft lobend gesehen. In ihnen sieht Lu Xun nun den überzeugenden Beweis für die Gültigkeit seines, das ganze *Yecao* durchziehenden, poetologischen Gedankens, daß Dichtung als die ästhetische Überwindung von Negativitäten gerade aus dem Negativen entstehen muß, daß eine solche Dichtung folglich sich „verhärtet“ muß wie „Seelen in den Angriffen der Sandstürme“. Diesmal formuliert er diese Poetik mit dem Bild einer Distel:

Eine Distel, auch wenn sie so gerupft worden ist, daß sie vor dem Verdorren steht, bringt immer noch eine kleine Blüte hervor. Tolstoi hat das so ergriffen, daß er aus diesem Grund eine Erzählung verfaßt hat. Aber Pflanzen, die in ausgetrockneten Sandwüsten ihre Wurzeln mit aller Macht weit in der Tiefe strecken, um Wasser zu saugen, bringen natürlich nur um des eigenen 'Lebens' willen ein dunkelgrünes Dickicht hervor.[...]¹²³

Mit dieser Pflanzenmetapher kehrt das Schlußgedicht wieder zum Vorwort des *Yecao* zurück, wo die gleiche Metapher im „Unkraut“ des Vorwortgedichts verwendet wird, das seine Wurzeln tief in den Boden der Einöde streckt, um alle mögliche Nahrung, auch negative („Tau“, „Wasser“, „Blut“ und „Fleisch der längst Verstorbenen“) in sich aufzunehmen. Diese kreisförmige Geschlossenheit der Struktur zeigt sich auch in der Entsprechung des Raumes, aus dem das Ich spricht: In dem Eingangsgedicht „Herbstnacht“ kehrt er, wie wir uns erinnern, nach dem Spaziergang im Garten in sein Studierzimmer zurück, das für ihn ein Raum der Innerlichkeit und der Arbeit am Wort ist, in dem er gegen seine Sprachlosigkeit anarbeitet. Im Schlußgedicht wird dieser Raum wieder deutlich heraufbeschworen, als er nun am Tage die Arbeit aus der „Herbstnacht“ fortsetzt und erneut gegen die Sprachlosigkeit ankämpft: „Ich sammle die wahllos übers

¹²¹ Dieser Student war Feng Zhi, den Lu Xun später als „den besten lyrischen Dichter in China“ bezeichnen sollte.

¹²² Lu Xun, „Yijue“, *LXQJ*, Bd. 2, S. 223; W. Kubin, „Erleuchtung“, Bd. 5, S. 145-146.

¹²³ Lu Xun, ebd., S. 224; W. Kubin, ebd., S. 146.

ganze Bett verstreuten Zeitungen auf und wische den feinen Staub fort, der seit gestern Abend auf meinem Schreibtisch liegt, meine kleine quadratische Studierstube bietet nun auch heute wieder die so genannten 'blanken Fenster, sauberen Tischchen'. Alles ist vorbereitet, der „Nahkampf gegen die Leere“ kann von vorne beginnen.

Das „Draußen“, die Realität außerhalb dieses Raumes, ist, so lesen wir, noch expliziter als lebensbedrohlich dargestellt: Über Peking fliegen jeden Vormittag Flugzeuge her, die den Auftrag haben, Bomben abzuwerfen, und sie kommen so pünktlich, „als ob sie in den Schulunterricht müßten“. Doch gerade angesichts dieser extremen, „leibhaftigen“ Negativität, der Drohung des Todes, empfindet das Ich gleichzeitig auch „die Existenz des Lebens in aller Tiefe“ (*shenqie di gandao 'sheng' de cunzai* 深切地感到生的存在) - den Drang mit dem verlorenen Selbst, sprich: der Jugend, in ein poetologisches Gespräch (wie z. B. das Redigieren der Manuskripte der jungen Schriftsteller eines darstellt) über das „Wie schreiben?“ zu treten, das zugleich ein Gespräch über „Wie leben?“ ist. Es drängt ihn auch, das große Mysterium der dichterischen Fülle zur Sprache zu bringen, das zugleich die endlose Präsenz hinter der Abwesenheit, der Leere, ist:

Bei der Redigierung der Manuskripte ist unbemerkt die Sonne untergegangen, unter Lampenschein setze ich die Arbeit fort. Frühlinge [Jugend, *qingchun*] jeglicher Art eilen an meinem Auge vorüber, aber umgeben bin ich von Dämmerung. Erschöpft rolle ich Zigarettenpapier zwischen den Fingern, leise schließe ich inmitten von undefinierbaren Gedanken die Augen und träume lange vor mich hin. Plötzlich schrecke ich auf, immer noch von Dämmerung umgeben. In der stillstehenden Luft steigt der Rauch wie Siegelschriftzeichen empor, Sommerwölkchen, die langsam eine schwer auszumachende Gestalt annehmen.¹²⁴

Existentielle Sorgen, lebensbedrohliche Angriffe, Vereinsamung, Verlust der Jugend, Furcht vor Verlust der Stimme, alle diese empirischen Negativitäten sind in die „Studierstube“ des Schreibens, in den Raum der Innerlichkeit, eingegangen und haben sich dort in metapoetische Besorgnis und den durch sie ausgelösten Prozeß des Arbeitens umwandeln lassen. Wie schreiben? Metapoetisch evoziert Lu Xun in diesem das letzte Gedicht und somit das ganze *Yecao* abschließenden Abschnitt noch einmal „den beredsamen Moment des Schweigens“, das in Worte nicht zu fassende Phänomen der Sprachlosigkeit, eine Art „Nullzustand“ zwischen Versprachlichung und Verstummen, zwischen der potentiellen Entfaltung der Poetik der Fülle und den sich widersetzenden Gegenkräften: Leere, Abwesenheit, das „Unbenennbare“ (*buke ming-zhuang de* 不可名状的) durch sein meisterhaftes Verfahren des Vergegenständlichens: „In der stillstehenden Luft steigt der Rauch [der Zigaretten] wie Siegelschriftzeichen empor, Sommerwölkchen, die langsam eine schwer auszumachende [unaussprechliche, unbeschreibliche] Gestalt annehmen.“

Wie schreiben? Man schreibt, indem man vor allem gegen die eigene Sprachlosigkeit anschreibt, so sieht es Lu Xun und so handelt er auch, in diesem Gedicht und in allen Gedichten seines großen Buches *Yecao*. Für ihn ist der Zustand der Sprachkrise, der Sprachlosigkeit, des Nicht-Sprechen-Könnens, der Aporie des Schreibens, der Unsicherheit der Stimme, für ihn ist dieser Zustand die wahre Widerspiegelung der Negativitäten der ihn umgebenden Wirklichkeit und der aus ihnen hervorgegangenen geistigen Leere und Dunkelheit. So trennt Lu Xun in dieser Phase seiner Sprachkrisen nicht zwischen den Schwierigkeiten der Existenz und den Schwierigkeiten

¹²⁴ Lu Xun, ebd., S. 224-225; W. Kubin, ebd., S. 147.

des Sprechens: - „Heutzutage sind die Wege zur Sprache fast so unmöglich wie die Wege zum Leben“, (*Jinri yanlu zhi nan zhengru shengcun zhi nan* 今日言路之难，正如生存之难), - bemerkt er mit tiefer Melancholie noch kurz vor seinem Lebensende.¹²⁵

Diese innige, existentielle Verbindung zur Sprache ist eines der wichtigsten Merkmale der poetischen Moderne in der Weltliteratur des zwanzigsten Jahrhunderts. Sie hat zum ersten Mal in der neuen chinesischen Literatur zur Entstehung eines dichterischen Werkes geführt, das sprachkritisch und metapoetisch die Schwierigkeiten des Lebens als Schwierigkeiten des Schreibens und Sprechens zum Gegenstand des Dichtens macht. Der Prozeß des Wortsuchens und Wortsetzens zur Überwindung der Sprachlosigkeit wird hier als Akt des Wiederaufbaus eines Ich betrieben, das von der Wirklichkeit und der Gesellschaft verwundet und zerrissen wurde. Lu Xun sucht und setzt Wörter in *Yecao*, als hinge sein Leben davon ab.

Lu Xun, ungeheuer belesen, bedient sich vieler Stilmittel aus der modernen Weltliteratur: Hermetische Symbolik, dunkle Metaphern, Begriffe der Negativität, Selbstbezogenheit der Sprache, Traumstruktur usw. - so daß sich vieles davon in den poetologischen Kategorien der westlichen Modernisten, wie sie Hugo Friedrich und Michael Hamburger beschreibt,¹²⁶ wiedererkennen läßt. *Yecao*, in eklatantem Widerspruch zu Lu Xuns erklärtem Postulat des Engagements in der Literatur, geht zweifelsohne in Richtung einer „absoluten Poesie“ - eine Tatsache, die Kritiker aus China wie auch aus dem Westen nicht erkennen wollen. Doch das Werk an sich ist ein Beleg dafür, daß Lu Xun diesen radikalen Ästhetizismus und eine Haltung des *l'art pour l'art* nicht grundsätzlich ablehnt. Demgemäß beschwört er in diesem anschließenden Gedicht einen „neuen Garten der reinen Poesie“,¹²⁷ in „Erleuchtung“, wo „Landschaft sich im Unbestimmten verliert, erblühen wunderbare Blumen, rotwangige Mädchen von verhaltenem Wesen ergeben sich dort, unbeschwert und ungebunden. Kraniche schreien, und weiße Wolken erheben sich üppig ...“¹²⁸

Ohne direkten, polemischen Bezug auf die negativen Aktualitäten seiner Zeit, den er seiner Prosa überließ, wollte Lu Xun in *Yecao* eine rein dichterische Gegenwelt von hermetisch modernistischer Poetizität erschaffen. Hier wird nicht nur das Häßliche und Alptraumartige des Lebens in der ästhetischen Figur des Oxymorons à la Baudelaire transformiert wie „die blassen Blüten am Rande der Hölle“, sondern auch von einer Utopie geträumt, einer Utopie der „Schönheit ohne Zahl“ im Fluß der Sprachlandschaft, wo Spiegelbilder von Dingen und Menschen „sich lösten, wogten auf und nieder, wurden größer und berührten sich, gleich danach schrumpften sie wieder zusammen und nahmen fast ihre ursprüngliche Form an. Ihre Ränder waren uneben wie die Wolken im Sommer, die, eingefaßt vom Sonnenlicht, quecksilberne Flammen versprühten“¹²⁹. Dies ist eine Utopie, die, darüber war sich Lu Xun bewußt, nur in der Sprache evozierbar ist und in der Wirklichkeit keinen Ort hat, wie er in dem motivisch schönsten Text des *Yecao*, „Eine schöne Begebenheit“ (*Hao de gushi* 好的故事) aufzeigt. Bewußt nimmt er in diesem Text intertextuell Bezug zur Beschreibung einer unreal schön, traumhaften Landschaft in der antiken Ortschaft Jiangyin aus dem *jin*-zeitlichen Text *Shishuo xinyu* 世说新语. Diese Ortschaft sollte sich heute der unbestätigten Legende nach in der Nähe seiner Heimat befinden.¹³⁰ Damit deutet er an,

¹²⁵ Lu Xun, „Liangdi shu“, 125.

¹²⁶ Hugo Friedrich, *Die Struktur der modernen Lyrik*, Reibek b. Hamburg: Rowohlt, 1970; Michael Hamburger, *The Truth of Poetry: tension in modern poetry from Baudelaire to the 1960*, London: Methuen, 1982.

¹²⁷ Xu Zhen gehört zu den wenigen Forschern, die eine ästhetizistische Tendenz in *Yecao* aufspüren. S. 198, Ebd.

¹²⁸ Lu Xun, „Yijue“, *LXQJ*, Bd. 2, S. 223; W. Kubin, „Erleuchtung“, Bd. 5, S. 145-146.

¹²⁹ Lu Xun, „Hao de gushi“, *LXQJ*, Bd. 2, S. 185; W. Kubin, Bd. 5, S. 106-107.

¹³⁰ Vgl. die Anmerkung des Herausgebers, in: *LXQJ*, Bd. 2, S. 187.

daß es eine poetische Vergegenwärtigung von „reiner Schönheit“ als Heimat nur fiktional und utopisch zu haben sei. Doch es lohnt sich für den Menschen dennoch, unerläßlich davon zu träumen, denn diese sprachliche Utopie ist der Ort, wo dichterische Fülle als existentielle Fülle herrscht, der Ort, an dem „viele schöne Menschen und schöne Dinge ineinander verwoben waren wie Wolken am Himmel, sie schossen wie Meteore dahin, entfalteten sich gleichzeitig ins Unermeßliche“.¹³¹ Allein schon der Traum davon, wie er zum Schluß des Gedichtes feststellt, macht „die finstere Nacht“ (*anye* 暗夜) erträglicher. Dieser Traum, der durch rein dichterische Sprachmagie so schön heraufbeschwört werden kann, wie es Lu Xun hier tut, zeugt von einer poetischen Modernität, in der auf eine einzigartiger Weise das Subjekt im modernen China zu seinem Recht kommt. Wie möchten hier zum Schluß dieses schöne Gedicht in seiner Fülle zitieren:

Eine schöne Geschichte

Das allmähliche Schrumpfen der Flamme kündigte das baldige Ende des Lichts an; das Öl in der Lampe gehörte nicht zu dem, das ich sonst benutzte, es hatte längst den Lampenschirm mit seinem Ruß dunkel werden lassen. Überall war das Krachen von Feuerwerkskörpern zu hören, und Tabaksqualm umgab mich: Es war finstere Nacht.

Ich schloß die Augen und lehnte mich im Stuhl zurück, die Hand mit dem ‘Propädeutikum’ sank auf die Knie. Vor meinem Auge erschien vage etwas Schönes.

Etwas Schönes, Erlesenes, Kurzweiliges. Viele schöne Menschen und schöne Dinge waren ineinander verwoben wie Wolken am Himmel, sie schossen wie Meteore dahin, entfalteten sich gleichzeitig ins Unermeßliche.

Mir war, als erinnerte ich mich, einst in einem kleinen Boot an Shanyindao vorbeigekommen zu sein. Eingefaßt von zwei Ufern, fanden sich da allerlei Spiegelbilder im klaren Fließchen: Talgbäume, junger Reis, wilde Blumen, Schilfhütten, Pagoden, Klöster, Bauern, Frauen und Mädchen vom Lande, Wäsche in der Sonne, Mönche, Regenkleidung, Himmel, Wolken, Bambus. Mit jedem Ruderschlag schmuggelten sie funkelndes Sonnenlicht und wiegten sich unter den Wasserlinsen und Fischen. Die Bilder und Dingen lösten sich, wogten auf und nieder, wurden größer und berührten sich, gleich danach schrumpften sie wieder zusammen und nahmen fast ihre ursprüngliche Form an. Ihre Ränder waren uneben wie die Wolken im Sommer, die, eingefaßt vom Sonnenlicht, quecksilberne Flammen versprühten. So war der Fluß, wohin man schaute.

So auch das Schöne, das jetzt vor meinem Augen erschien. In der Tiefe des Himmels am Grund eines Wassers woben sich die Dinge ineinander, wurden eins, immer in Bewegung, immer zur Entfaltung bereit, ohne Ende für das Auge.

Die wenigen unscheinbaren Stockrosen unter den dürren Weiden am Fluß dürften wohl die Mädchen aus den Dörfern gepflanzt haben. Ihre Blüten, große rote und rotgefleckte, trieben im Wasser, plötzlich lösten sie sich auf, begannen sich zu strecken, ein ununterbrochener Strom von Schminke, dem nur ein Moment der Verklärung fehlte. Schilfhütten, Hunde, Pagoden, Mädchen vom Land, Wolken trieben ebenfalls dahin. Die großen roten Blüten wurden eine um die andere zur Gänze gestreckt, es war die Zeit, da ein scharlachfarbener Gürtel machtvoll vorüberschoß, ein Gürtel, dessen Gewebe die Form eines Hundes annahm, von

¹³¹ Lu Xun, ebd., S. 185; W. Kubin, ebd., S 106.

Wolken, von Mädchen, ehe es kaum einen Moment später wieder in seine ursprüngliche Form zurückglitt. Aber auch die rotgefleckten Blüten hatten sich bereits aufzulösen und zu strecken begonnen, sie schickten sich an, die Gestalt von Pagoden, Mädchen, Hunden, Schilfhütten, Wolken anzunehmen.

Das Schöne erschien nun meinem Auge deutlicher, es war etwas Schönes, Erlesenes, Kurzweiliges, etwas mit Konturen. Am blauen Himmel waren schöne Menschen, schöne Dingen ohne Zahl, ein jedes sah ich, um ein jedes wußte ich.

Ich wollte sie genauer betrachten ...

Da, es faßte mich plötzlich ein Schrecken. Ich riß die Augen auf, der Wolkenbrokat hatte bereits Falten und seine Form verloren, es schien so, wie wenn jemand einen großen Stein ins Wasser geworfen hätte und Wellen sogleich aufkommen würden, um die Spiegelbilder in lauter Teile zu zerreißen. Unbewußt faßte ich eilig nach dem 'Propädeutikum', das fast auf den Boden gefallen wäre, vor Augen noch ein paar regenbogenfarbige Bilderfetzen.

Ich liebte dieses Schöne wirklich; als die Bilderfetzen noch da waren, wollte ich die Gelegenheit nutzen, ihnen nachjagen, sie ausformen und halten. Ich warf das Buch weg und beugte mich vor, um nach den Pinsel zu greifen - doch wo waren die Bilderfetzen? Da war nichts als dunkler Lampenschein. Ich befand mich schon längst auf keinem kleinen Boot mehr.

Aber meiner Erinnerung verblieb das Schöne, das mir in finsterner Nacht erschienen war.

24. Februar 1925¹³²

¹³² Lu Xun, ebd., S. 185-186; W. Kubin, ebd., S. 106-108.

Kapitel 3: Wen Yiduo: Zwischen Poesie pure und Patriotismus - die lyrische Thematisierung eines geistigen Dilemmas

3.1 „Doch hast Du Angst? - Es gibt noch ein anderes Ich ...“

Wen Yiduo 闻一多 (1899-1945) litt unter dem Konflikt zwischen modernen ästhetischen Idealen und patriotischem Engagement wie kein anderer Schriftsteller seiner Zeit. Keiner war wie er besessen von der Idee reiner Poesie und in dem Maße überzeugt, durch souveräne Imagination und Formkraft alle Wirklichkeit des realen Lebens, die ihm als Täuschung, Abfall, „Totes Wasser“ und Illusion galt, in eine mit der Kunst der Poesie geschaffene Welt absoluter Schönheit umwandeln zu können - eine Zeitlang hing er sogar der Vision an, das Dichterische werde sich bei ihm so vollkommen manifestieren, daß alles Negative seiner Zeit ungültig würde -, während er gleichzeitig, weil er sich in einem konfuzianisch patriotischen Sinne für die Gesellschaft verantwortlich fühlte, mit nicht weniger Vehemenz für die unausweichliche Notwendigkeit plädierte, den Sinn der Existenz außersprachlich im Leben an sich und nirgendwo sonst zu suchen. Es müsse um des Lebens willen gelebt werden, ermutigte er häufig seine Studenten, und die Rettung des Lebens liege ausschließlich im Leben selbst, und zwar durch Taten, nicht durch Worte. Keiner war folglich auch wie Wen Yiduo zerrissen zwischen dem dichtenden Ich eines poete maudit und dem empirischen Ich eines vorbildlich integeren Intellektuellen. Er war einerseits geradezu beseelt von einem extremen Willen, alles im Leben, selbst das Häßlichste „formalistisch“ in Poesie zu fassen. Andererseits war er überzeugt, daß das Schöne sich erst durch ein tätiges, sinnvolles Engagement für die Gesellschaft vollenden ließe - wenn auch vollkommene Schönheit wiederum, so die unerschütterliche Gewißheit bis zu seinem letzten Gedicht „Wunder“ (*Qiji* 奇迹), nicht in vorästhetischer Realität, sondern nur in der magischen sprachlichen Evokation höchster Dichtung faßbar sei.

Kein anderer moderner chinesischer Literat dachte und handelte in dieser Radikalität widersprüchlich. Viele, beispielsweise Feng Zhi 冯至, He Qifang 何其芳, Ding Ling 丁玲, Bian Zhilin 卞之琳, kehrten, angesichts einer grausamen Wirklichkeit und wechselvollen Zeit das eigene frühere, „unreife“ und „politisch unkorrekte“ ästhetische Ideal der Kunstautonomie verurteilend, diesem den Rücken, um nun im Dienst der politischen Ideologie zu schreiben, in der Hoffnung, dadurch die Welt verändern zu können. Einige, wie z.B. Lu Xun 鲁迅 und Mao Dun 茅盾, hatten es von Anfang an für selbstverständlich gehalten, daß die Literatur in das Leben intervenieren sollte und daß ein Schriftsteller als ein gebildetes Mitglied der Gesellschaft sich durch sinnvolle Tätigkeit für sie einsetzen sollte. Die Symbolisten Liang Zongdai 梁宗岱 und Li Jinfa 李金发 sowie Wens enge Dichterfreunde aus der „Neumondgesellschaft“ Xu Zhimo 徐志摩, Liang Shiqiu 梁实秋, Lin Huiyin 林徽音 und Shao Xunmei 邵洵美 hingegen verloren ihren Glauben an die Suprematie des dichterisch Schönen und Wahren nie. Alle diese Schriftsteller, gleich ob sie für gesellschaftliches Engagement oder für die Autonomie der Kunst eintraten, standen auf einer Seite, waren nicht in dem Dualismus der Werte gefangen, der Wen bestimmte und von ihm in seiner Lyrik versprachlicht wurde - ein Dualismus, der für ihn nicht auflösbar war und für seine Dichtung ausgesprochen produktiv wurde. Leben und Dichten waren für Wen Yiduo sowohl eine Einheit als auch ein Widerspruch. Gerade das macht die charismatische Wirkung von Person und Werk dieses Dichters sowie seine einzigartige poetische Modernität aus.

Wolfgang Kubin unterscheidet bei seiner Untersuchung der Erfahrungen von Subjektivität in der modernen chinesischen Literatur zwei Arten von Ich, die Autoren in ihren Werken selbst erleben und beschreiben: „Auf der einen Seite steht das Ich, welches nicht nur sich selbst erlebt, sondern auch in der Befreiung von der Tradition aktiv die Gesellschaft umzugestalten sucht (vgl. z. B. Lun Xuns Erzählung ‘Meine Heimat’ oder Ba Jins ‘Die Familie’). Auf der anderen Seite steht das Ich, das aus dem Selbsterlebnis nicht herauskommt und daher auch nicht zur Handlung findet (z. B. Ding Lings ‘Tagebuch der Sophia’)“. ¹³³ Auf Wen Yiduo als empirische Person trifft diese Unterscheidung Kubins ohne Zweifel zu. Betrachtet man Wens Lebensentwicklung als Ganzes, wird klar, daß er die erste Form eines Ich annahm, die von Kubin beschrieben wird. Das war für den Werdegang von Schriftstellern aus Wens Generation, die sich in großer Zahl politischen Ideologien zuwandten, nicht untypisch und der ehemals dezidiert modernistische, in den 30er Jahren aber zum Kommunisten gewordene Lyriker Ai Qing 艾青 bezeichnete das als das „Wegwerfen des veralteten, kleinen Ich und seine Verschmelzung mit einem leuchtenden großen Ich“. ¹³⁴ Der Grund Wens allerdings, seinen Elfenbeinturm zu verlassen, lag nicht in der Identifikation seines Ich mit einer politischen Ideologie wie dem Kommunismus, sondern, wie Hsu Kai-Yu argumentiert, in der Glaube, in der tätigen Anteilnahme am Umgestaltungsprozeß der Gesellschaft das Selbst ästhetisieren und sublimieren zu können. ¹³⁵

Bei der Deutung von Wens Erleben seines Selbst in seiner Zeit als Dichter (1920-1930), in der das lyrische Ich von einer Gegensätzlichkeit geprägt ist, die bei anderen Autoren der modernen chinesischen Literatur nicht anzutreffen ist, die Wen aber bewußt zum Gegenstand seiner Dichtung machte, jedoch hilft Kubins dichotomische Aufteilung wenig. Wen stellte beispielsweise das Gedicht „Geständnis“ an den Anfang seines Gedichtbandes „Totes Wasser“ (*Sishui* 死水) und ließ es dort Zeugnis ablegen vom Widerstreit der Impulse als seinem poetologischen Programm: „[...] Ich liebe die Nationalflagge, die im Wind sich dehnt.“ Ein patriotisches Ich, das „die Gesellschaft umzugestalten sucht“, gehört hier zusammen mit einem anderen lyrischen Ich, „das aus dem Selbsterlebnis nicht herauskommt“, das die Dekadenz des Selbst ästhetisiert: „Doch - hast du Angst? - es gibt noch ein Ich / Fliegengleiche Gedanken, im Abfall umschwirren sie sich.“ ¹³⁶

¹³³ Wolfgang Kubin, „Werther und das Ende der Innerlichkeit“, in: Günter Debon / Adrian Hsia (Hrsg.): *China und Goethe - Goethe und China, Berichte des Heidelberger Symposiums*, Bern, Frankfurt: Peter Lang, 1985, S. 159.

¹³⁴ Ai Qing, „Youguan shiren Wen Yiduo 有关诗人闻一多“ (Über den Dichter Wen Yiduo), in: *Luoye ji* 落叶集 (Fallende Blätter), Hangzhou: zhejiang wenyi, 1986, S. 39.

¹³⁵ Hsu Kai-Yu, *Wen I-To*, Boston: Twayne Publishers, 1980. Hsu, ein ehemaliger Student Wens, dem wir einschlägige Forschungen zu Wens Dichtung verdanken, stellt einen Panästhetismus in Wens Lebenshaltung fest, der auch für sein politisches Engagement verantwortlich gewesen sei: „His quest for ideal beauty led him, first to pursue the perfection of colour, form and imagery in poetic and graphic expression that could arouse man’s noblest sentiments; his love of the Muse who breathed life and music into words. When he returned to classical Chinese literature, he identified the abstract concept of ideal beauty with aesthetic values of the Chinese classics, with the „mysterious beauty“ of Chinese culture, which was defined in vague but passionate terms. Finally, as he turned to the political pamphleteering, he also identified his sense of ideal beauty with the beauty of the land, which was threatened by war, and with the impoverished and lovable common people, who were victimized by chaos. And he responded by championing the cessation of civil war and reform of the political and social order. However frequently he may have changed his ideals, the underlying and energizing idea remained unchanged. As Wu Han has said: ‘All Wen I-To sought through his life was beauty.’, true and perfect beauty wherever he could find.“ Ebd., S.180.

¹³⁶ Wen Yiduo, „Kougong“ (Geständnis), in: *Wen Yiduo Quanji* 闻一多全集, Bd. 3, Peking: sanlian shudian, S. 171. Für die Übersetzung der letzten beiden Verse vgl. Wen Yiduo, „Geständnis“, in ders., *Das Herz, es ist ein Hunger*, übers. v. Peter Hoffmann und dem Tübinger Arbeitskreis Chinesische Literatur, Bochum: projekt verlag, S.111.

Wen Yiduos beste Gedichte beinhalten diese thematische Auseinandersetzung mit dem ihm in hohem Maße bewußten geistigen Dilemma sowie Versuche von dessen sprachlicher Bewältigung. Da Wen vor 1930 die Grenzen der poetisch-ästhetischen Welt nicht überschritt und das Wort nicht durch die Tat ersetzt, um dieses Dilemma aufzulösen, blieb seiner qualvollen seelischen Zerrissenheit nur die Möglichkeit der sprachlichen Überwindung in der Dichtung. Diese geistige Unruhe motivierte sein lyrisches Schreiben und erbrachte ihm ästhetisch gerade eben das Schöne, das Poetische und somit auch die einzigartig literarische Modernität, die er anstrebte. So ist ein lyrisches Ich entstanden, das in sich viel Ambivalenz schließt und in der Regel ein Gegen-Ich implizit oder explizit heraufbeschwört, um sich in diesem Gegensatz zu definieren und strukturelle Spannung im Text zu erzeugen. Seine Gedichte, die dieses Ich und seinen inneren Zwiespalt als dichterischen Gegenstand versprachlichen, sind häufig unauffällig metapoetisch und dialogisch konstruiert. Inhaltliche Sozial- und Zeitkritik suchte er mit sprachlicher Strenge und formalem Kalkül auszubalancieren, damit auch diese dem rein poetischen Ausdruck genüge und Wens dichterisches Kredo nicht verletze. Im Laufe der Zeit, spätestens aber mit seinem Gedichtband *Sishui* (1826-1928), entdeckte er dann die Poetizität seines dualistischen Ich und versuchte daraus Produktivität zu gewinnen.

Wie Friedrich Hugo feststellt, zählt zu einem der markantesten Zeichen der modernistischen Dichtung die „dissonantische Spannung“, die sich sowohl formal als auch thematisch in kontrastierenden Gegensätzen äußert¹³⁷. Geistige Spaltung als ein negatives Ich- und Welterlebnis in der Moderne wird häufig artikuliert als dualistische Dissonanz zwischen Innen- und Außenwelt, Ich und dem Anderen, Ideal und Spleen, Bewußtsein und Handlung, Phantasie und Leben. Die Grundvoraussetzungen bei modernen Autoren mögen verschieden sein, als ihnen gemeinsam erweist sich jedoch die poetologische Konzeption, daß das in Sprache Fassen, die Darstellung des Gegensätzlichen ein Vorgang sei, der an sich poetisch ist. Versprachlichung und sprachliche Bewältigung des Lebensdilemmas wird zu einem wichtigen Merkmal poetischer Modernität. Auch Gedichte aus der modernen englischen Lyrik liefern dafür zahlreiche Beispiele, darunter eindringlich das in „Blankversen“ verfaßte Gedicht „Ulysses“ des viktorianischen Poeten Alfred Tennyson, den Wen seit seiner Schulzeit bewunderte. Tennyson bringt durch die Maske des alten Odysseus seine eigene Sehnsucht nach dem Anderen zum Ausdruck, nach tätiger Lebenshandlung und Erweiterung der Welterfahrung ins Unbekannte, in „cities of men / And manners, climates, councils, governments, / Myself not least, but honour'd of them all;/And drunk delight battle with my peers...“ - Tat und Vielfalt draußen in der Ferne im Gegensatz zu Ruhe und Gleichförmigkeit des Lebens eines „idle king“ zuhause unter seinem wilden Stamm und mit einer lieblosen Beziehung zu seiner gealterten Frau, wo „I am become a name“¹³⁸. Das Ich und das Innen werden kontrastiert mit dem anderen imaginären Ich und einem Draußen, die als Zeichen für die Erfüllung des eigentlichen Sinns des Daseins stehen. Dieses Muster des Kontrasts zwischen einem Innen und einem Außen, einem Ich hier und einem imaginären Selbst dort taucht auch bei Wen auf, repräsentativ in dem Gedicht „Stille Nacht“ (*Jingye* 静夜):

Stille Nacht

¹³⁷ Vgl. Friedrich Hugo, *Struktur der modernen Lyrik*, S. 16.

¹³⁸ Alfred Tennyson, „Ulysses“, in: Heatt / Park (Hrsg.): *British and American Poetry*, Boston: Allyn and Bacon, 1972, S. 401-403.

Eine Lampe und vier Wände, gebleicht vom Licht,
 Ein braver Tisch, ein braver Stuhl, intime Freunde beide,
 Eine Geruch von Papier aus uralten Büchern;
 Eine beliebte Teetasse, rein und weiß wie eine unberührte Jungfrau¹³⁹
 Ein Säugling an der Brust der Mutter,
 Ein lauter Schlaf verkündet der Welt: Mein Sohn ist gesund ...
 Eine unfafbar stille Nacht, ein perfekter Friede;
 In meiner Kehle zittern Lieder des Dankes.
 Lieder, die in Verwünschungen enden.
 Nacht, stille! Ich kann deine Bestechung nicht annehmen.
 Ein anderer preise den Frieden im Geviert dieser Mauern!
 Die Grenzen meiner Welt sind weiter.
 Aus diesen vier Wänden läßt sich der Kriegslärm nicht aussperren
 Und aus meinem Herzen nicht der Herzschlag.
 Besser man stopfe mir den Mund mit Sand,
 Er mag nicht singen von des einen Freud und Leid!
 Besser noch, man ließe die Fledermäuse Löcher in meinen Schädel nagen,
 Nährte mit meinem Fleisch und Blut totes Gewürm,
 Wenn es nur für einen Wein ist, einen Gedichtband,
 Für die Muße in stillen Nächten, angefüllt vom Ticken einer Uhr,
 Daß ich die Klage der Nachbarn überhöre,
 Die schwankenden Schatten der Witwen und Weisen übersehe,
 Die Kämpfe in den Schlachtgräben, Irre, die in die Bahre beißen,
 Und alle Arten von Traurigkeit unter des Lebens Mühlstein.
 Glück! Ich kann deine Bestechung nicht annehmen.
 Meine Welt ist nicht in dem Geviert dieser Mauern.
 Höre! Wieder ein Kanonenschlag, das Brüllen des Todes,
 Nacht, stille, du kannst meinem Herzen nicht den Herzschlag nehmen.¹⁴⁰

Den beiden Gedichten von Wen und Tennyson ist gemeinsam, daß in ihnen zwei sich voneinander unterscheidende Welten und Ichs miteinander kontrastiert werden. Die Ichs jeweils, die sich der Beschränktheit ihres Lebens bewußt sind und an dessen Sinn zweifeln, sehnen sich nach einer veränderten Form der Existenz und Lebensführung in einer anderen Welt. Während dann aber bei Tennyson die andere Welt als reizvoll und abenteuerlich charakterisiert wird, ist die Vorstellung der Außenwelt bei Wen geradezu erschreckend: Ein grausamer Krieg, Tod, vernichtete Menschen, - ein höllisches Bild des Häßlichen. Auf der anderen Seite ist bei Wen das Leben in den eigenen vier Wänden, in der stillen Nacht mit Familienglück und privater Behaglichkeit, mit Wein und Poesie, alten Büchern und vertrauten Gegenständen besetzt, die als poetische Momente des Lebens empfunden werden, solange die Schrecken der Wirklichkeit von draußen nicht hereindrängen; demgegenüber ist die Welt, in der Odysseus sich befindet, eine, die dieser ablehnt.

¹³⁹ Zum Zweck der nachfolgenden Deutung wird dieser Vers von mir wortwörtlich wiedergegeben. Er weicht deshalb von Kubins Übersetzung ab.

¹⁴⁰ Wen Yiduo, *Qj*, Bd. 3, S. 186; Übersetzung in Wolfgang Kubin (Übers./ Hrsg.) in: *Nachrichten aus der Hauptstadt der Sonne: Moderne chinesische Lyrik 1919-1984*, Frankfurt: Suhrkamp, 1985, S. 69.

Der Wunsch nach einem Heraustreten aus der sie umgebenden Situation wird deshalb für beide Ichs, auch wenn es in beiden Fällen eine positive, d.h. heldenhafte, Bedeutung hat, unterschiedlich motiviert: Bei Tennyson geht es um eine Suche, eine Suche nach „new things“ und „knowledge“ - eine ungehinderte Entfaltung der Persönlichkeit, mit dem Ziel: „to strive, to seek, to find, and not to yield“ -, was eine Weltanschauung darstellt, die abendländischer Tradition angehört.¹⁴¹ Wen hingegen erkennt darin, aus sich selbst herauszutreten, eine Lebensaufgabe - ein elitäres Verständnis von Pflicht, das typisch für einen traditionellen chinesischen Intellektuellen ist.

Das Land nicht mit Worten sondern durch Handeln zu ändern, ist eine Art von Patriotismus, die seit über zweitausend Jahren in China gegenwärtig ist, was auf die konfuzianische Morallehre zurückzuführen ist. Daraus erklärt sich, warum in Wens Gedicht Selbstvorwürfe und Gewissensbisse anklingen, wenn es z.B. heißt: „Glück! Ich kann deine Bestechung nicht annehmen. / Meine Welt ist nicht in dem Geviert dieser Mauern“. Damit zeigt das Gedicht in seiner Aussage geistige Nähe zur konfuzianischen Sublimation des Selbst, die sich häufig in der Zurückstellung individueller Bedürfnisse nach privatem Lebensglück hinter gesellschaftliche Pflichten manifestiert. Viele Autoren aus der chinesischen Antike, wie Qu Yuan 屈原, Du Fu 杜甫 und Han Yu 韩愈, nehmen immer wieder die Aporie zwischen dem „kleinen Ich“ und dem „großen Ich“ als Anlaß zum Dichten und entwickeln daraus eine „Sorge um die Welt“ (*youhuan yishi* 忧患意识), die am lakonischsten in einem *Couplets* des Literatenbeamten Fang Zhongyan 范仲淹 aus der *Song*-Zeit als eine imperative Forderung an die Literaten zum Ausdruck kommt: „Sorge dich zunächst um die Sorgen der Welt, dann freue dich an den Freuden der Welt“ (*xian tianxia zhi you er you, hou tianxia zhi le er le* 先天下之忧而忧, 后天下之乐而乐).¹⁴² Ein Literat sollte sowohl im Leben diese Forderung einzulösen versuchen, als auch in seinen Schriften die *zhi* 志 (Absichten, Intentionen, Ambitionen), die Welt zu verbessern, verfolgen, bekunden und ästhetisieren. Dafür bildet der *Tang*-zeitliche Dichter Du Fu das vollkommenste Vorbild, für klassische Autoren wie für Wen Yiduo – dieser hielt ihn für den besten Dichter aller Zeiten, stellte ihn literarisch über die rein ästhetischen Dichter wie z.B. Li Shangyin und auch Keats. Die Schönheit, die Du Fu in seinem Dichten schafft, bezeichnet Wen als „verantwortungsvoll“ (*fu ze de* 负责的), sieht sie als entsprungen aus einer zutiefst empfundenen Sorge um die Welt und Pflichtbewußtsein gegenüber der Gesellschaft.¹⁴³

In Wens Gedicht „Stille Nacht“ selbst wird diese Sorge eines konfuzianisch intellektuellen Ich, die sich ab Vers 12 als überwiegender Inhalt des Gedichts manifestiert, kontrastiert vom Ich des privaten Künstlers, das sich in den Versen 1 bis 12 präsentiert. Dessen Identität wird durch Alltagsgegenstände, mit denen es eine ästhetisierte innere Beziehung hat, nahegelegt, z.B. mit der Teetasse :

Eine beliebte Teetasse, rein und weiß wie eine unberührte Jungfrau.
(*Yaobao de chabei zhennü yiban de jiebai* 要好的茶杯, 贞女一般的洁白)

¹⁴¹ Zur Deutung des Gedichtes vgl. Ernst T. Sehr: „Ulysses“, in: Karl Heinz Göller (Hrsg.), *Die englische Lyrik*, Bd. 2, Düsseldorf: August Bagel Verlag, 1968, S. 122-123.

¹⁴² Fan Zhongyan 范仲淹, „Yueyanglou ji 岳阳楼记“ (Die Entstehung vom Yueyang-Turm), in: *Fan Zhongyan shi wen ji* 范仲淹诗文辑, Peking: renmin wuxue chubanshe, 1958, S. 48-49.

¹⁴³ Wen Yiduo, „Shi yu piping 诗与批评“ (Gedicht und Kritik), in: *Wen Yiduo lun xinshi* 闻一多论新诗 (Wen Yiduos Poetik), Wuhan: wuhan daxue, 1985, vgl. S.124-125.

Dieser Vers soll zusammen mit den vorangehenden drei und den anschließenden vier Versen eine ruhige, hochgeschätzte Nachtatmosphäre im privaten Heim des Sprechers heraufbeschwören. Gemeinsam mit Vers 3 („Eine Geruch von Papier aus uralten Büchern“) suggeriert er darüber hinaus aber auch, daß der innere Raum nicht nur ein Zuhause mit privatem Familienglück ist, sondern ebenfalls ein Platz des Schreibens. Das alte Buch wird später in Vers 19 als „ein Gedichtband“ konkreter benannt. Dort findet sich dann außerdem das Bild eines „Glas Weins“, das mit dem „Gedichtband“ assoziativ in Verbindung steht, da traditionell spätestens seit dem Jigzeitlichen Dichter Tao Yuanming das Bild des Dichters in Verbindung mit dem Gestus des Weingenusses gebraucht wird. Wein und Gedicht sind Sinnbild für die ästhetisierte Lebensform eines Künstlers. Auf die Teetasse wird von Literaten und Künstlern häufig Bezug genommen, weil sie als ein Porzellanprodukt mit eingravierten Mustern, Bildern oder Kalligraphien von hoher ästhetischer Qualität sein kann. Die Teetasse im Gedicht, die „rein und weiß wie eine unberührte Jungfrau“ ist, wird dementsprechend vom Sprecher geschätzt, indem er sie als „beliebt“ bezeichnet. Sie repräsentiert das reine „Kunst Ding“ und ist Symbol der zweckfreien Schöpfung von Schönheit gewidmeten Lebens eines Künstlers - und so auch Symbol für das ästhetische Ideal Wen Yiduos.¹⁴⁴ Des Weiteren erinnert die „Teetasse“ an einen Kunstgegenstand, eine griechische Urne, die der englische Dichter John Keats als Symbol seines künstlerischen Ideals eingangs seines weltberühmten Gedichtes „Ode to a Greek Urn“ anspricht:

Thou still unravish'd bride of quietness.¹⁴⁵
(Du noch unberührte Braut der Ruhe)

In den letzten Versen dieses Gedichtes gelangte Keats zu einem Ausspruch, den er als eine Art Kredo des Künstlertums verstanden haben wollte:

'Beauty is truth, truth beauty,- that is all
Ye know on earth, and all ye need to know.'¹⁴⁶

Keats erklärt zu dieser, einer der wohl berühmtesten poetologischen Kurzformeln lapidar in Briefen an Freunde, wobei er die Imagination als eine besondere Fähigkeit, das Wahre zu erkennen, hervorhebt: „I am certain of nothing but the holiness of the heart's attentions and the Truth of Imagination - what the Imagination seizes as Beauty must be Truth - whether it exists before or not.“¹⁴⁷ Das Wahre - „the Truth“, so erklärt C. M. Bowra, sei „another name for Ultimate Reality, and is not discovered by reasoning mind but by the Imagination.“¹⁴⁸ Daß diese letzte Realität transzendental jenseits des Irdischen in der idealen, absoluten Welt des Göttlichen liege, wie Keats glaubt,¹⁴⁹ basiert auf der uralten Mimesis-Theorie von Plato und Aristoteles, über die Pauline Yu in einem anderen Zusammenhang argumentiert, sie sei „predicated on a fundamental

¹⁴⁴ Wen erwähnt erneut die Teetasse als Kunst Ding in seinem Essay „Qian lafei'er zhuyi 前拉斐尔主义“ (Die Präraffaeliten), in: *QJ*. Bd.3, S.428.

¹⁴⁵ John Keats, „Ode to a Greek Urn“, in: *John Keats: Poems*, London: Everyman's Library, 1974, S. 191.

¹⁴⁶ John Keats, ebd., S. 192

¹⁴⁷ Zitiert nach C. M. Bowra, *The Romantic Inspiration*, Oxford University Press, 1963, S. 142.

¹⁴⁸ Bowra, ebd., S. 148.

¹⁴⁹ Zu Keats ästhetischem Dualismus vgl. Gerhard Hoffmann, „John Keats: Ode to a Nightingale“, in: Karl Heinz Göller (Hrsg.), *Die englische Lyrik*, S. 99-117.

ontological dualism - the assumption that there is a truer reality transcendent to the concrete historical realm in which we live and that the relationship between the two is replicated in the creative act and artifact¹⁵⁰. Die Vorstellung eines „ontological dualism“, die zwei getrennte Welten als eine niedrigere und eine höhere postuliert, und die, wie es in Keats Kredo formuliert ist, die dichterische Imagination als Medium zur Ahnung des vollkommen Wahren und überirdischen Schönen annimmt, ist der ästhetischen Weltsicht in China fremd und sogar entgegengesetzt. Dort wird das Universum „monistisch“ gesehen, wie es Pauline Yu nennt, und das „Tao“ nicht als metaphysisch oder transzendental erfahren, wie häufig fehlinterpretiert wird, sondern „immanent“: „The cosmic principle, or Tao, may transcend any individual phenomenon, but it is totally immanent in this world, and there is no suprasensory realm that lies beyond, is superior to, or is different in kind from the level of physical beings. True reality is not supernatural but in the here and now, and there is a world, furthermore, in which fundamental correspondences exist between and among cosmic patterns (wen) and processes and those of human culture.“¹⁵¹ Diese uralte chinesische Weltsicht, ästhetisch bearbeitet in der traditionellen *wenyan*-Literatur, insbesondere in der klassischen Lyrik, bleibt weiter bestehen bei den modernen Autoren, auch wenn diese nicht mehr in der traditionellen Schriftsprache (*wenyan* 文言), sondern in moderner Umgangssprache (*baihua* 白话) schreiben. Diese Weltsicht ist in China so selbstverständlich, daß sie von den Autoren der Neuen Literatur, so sehr sie dem Einfluß abendländischer Literatur ausgesetzt gewesen sein mögen, nie problematisiert worden ist. Das Wahre als eine transzendente „Ultimate Reality“ aufzufassen findet bei keinem modernen chinesischen Schriftsteller Resonanz, auch nicht bei Wen Yiduo.

Daß Wen, der Bewunderer von Keats Lyrik, aber beim Aufbau seines „Teetassen-Image“ trotzdem Keats vielgerühmten Eingangvers im Sinn hatte, ist augenfällig, denn zwischen beiden Bildern bestehen große kompositorische Ähnlichkeiten. Daß er Keats Kredo „Beauty is Truth“ kannte, steht zudem außer Zweifel, da er den Satz in seinem Keats gewidmeten Gedicht „Treuer Minister der Künste“ (*Yishu de zhongchen* 艺术的忠臣) in einer eigenen Übersetzung zitiert als „*Mei jishi zhen, / zhen ji mei* 美即是真, 真即美“.¹⁵² Es gibt jedoch keinerlei Hinweise darauf, wie er Keats kurze Formel der Gleichsetzung von „Beauty“ und „Truth“ letztlich verstand. Zwar lobt er, wenn er auf Keats zu sprechen kommt, an diesem imaginativen, sensiblen englischen Dichter ausschließlich dessen obsessive Suche nach „Beauty“, bringt sie aber nie in Zusammenhang mit dem Begriff „Truth“. Wen anerkennt das Schöne als ein subjektives Erlebnis, jedoch nicht objektiv als Reflex des platonischen Urbildes. Im Grunde war es Keats Betonung des Schönen, die - was auch Wen so sieht¹⁵³ - zu der modernen „l'art-pour-l'art“-Haltung führte, welche der Kunst eine zweckfreie, eigenständige und eigengesetzliche Sphäre des Ästhetischen zuschreibt, was Wen beeindruckte und beeinflusste. Bis in seine späten Jahre war er überzeugt, daß Poesie sprachliche Evokation von Schönheit sei (*Shi shi mei de yuyan* 诗是美的语言).¹⁵⁴ Daß die Poesie nur dem Schönen verpflichtet sei, blieb ebenfalls immer seine Überzeugung.

Ohne Frage bestimmte also Keats Ästhetizismus, in Wens Verständnis ohne die transzendente Dimension, dessen Werdegang entscheidend mit. „Wir, die die Schönheit als das Wesen [der Po-

¹⁵⁰ Pauline Yu, „Alienation Effects: Comparative Literature and the Chinese Tradition“, in: *Comparative Literature* 2/1979, S. 89.

¹⁵¹ Pauline Yu, ebd., S. 94.

¹⁵² Wen Yiduo, *QJ*, Bd. 3, S. 252.

¹⁵³ Vgl. Wen Yiduo, „Qian lafei'er zhuyi“ (Die Präraffaeliten), in: *QJ*, Bd.3, S. 423.

¹⁵⁴ Wen Yiduo, „Shi yu piping“, ebd., S. 120.

esie] begreifen, bewundern hingebungsvoll Li Shangyin 李商隐 aus dem Osten und Keats aus dem Westen“, schreibt Wen an einer Stelle.¹⁵⁵ Es war auch die Lektüre von Keats, die ihn um 1920 veranlaßte, seine unzeitgemäße Dichtung im klassischen *wenyan*-Stil aufzugeben und sich der neuen Dichtung in Umgangssprache zuzuwenden. Schon seine frühesten lyrischen Versuche entstanden offensichtlich ebenfalls aus einer intensiven Berührung mit den Gedichten Keats. Dabei war er von Anfang an bestrebt, Keats Einflüsse so aufzunehmen, daß sie ihm kreativ nützlich wurden und seine starke Bindung an die eigene Kulturtradition nicht beeinträchtigten. Das erste Gedicht, „Das westliche Ufer“ (*Xi'an* 西岸), das Wen im Juli 1920 in einer Literaturzeitschrift der Qinhua-Schule herausbrachte, wurde mit folgenden Versen von Keats versehen: „He has a lusty spring, when fancy dear/Takes in all beauty within an easy span.“ Hsu Kai-yu erklärt zu diesem Gedicht Wens: „It was an early expression of Wen’s vision of a rejuvenated world culture to rise from a union of the East and the West, as he explained in his 1943 essay ‘historische Bewegung von Literatur’.“ (文学的历史运动)¹⁵⁶ Neben seiner Vision einer neuen Kultur der kombinierten Schönheit sprach Wen in diesem Gedicht - mit der Metapher der Fluß-Überquerung - aber auch das Problem der Rezeption von Fremdem an. Er kritisierte Berührungsängste im kulturellen Austausch und schlug vor, selbst initiativ zu werden und sich das Fremde mutig und zugleich kritisch anzueignen – wofür er sich der Metapher des Baus einer Brücke bediente: „Warum sagt keiner: ‘Laßt uns eine Brücke bauen / Und hinübergehen?’ Das sagt keiner.“¹⁵⁷

Wen selbst ging gerade so auf Keats zu. Er entband die Schönheit von ihrer Beziehung zum transzendentalen Wahren - in seinem gesamten Werk tritt der Begriff von Keats „Truth“, den er als „*zhen* 真“ wiedergab, niemals in einem poetologischen Zusammenhang auf. Stattdessen brachte Wen häufig zwei andere Begriffe in Entsprechung zur Schönheit: zum einen die „Liebe“ (*ai* 爱) und zum anderen den „Patriotismus“ (*aiguo* 爱国) – beispielsweise in dem Gedicht „*Ai yu mei* 爱与美“ (Liebe und Schönheit) und in dem poetologischen Essay „*Wenxue yu aiguo* 文学与爱国“ (Literatur und Patriotismus). Dadurch verlegte er den Bezug der Schönheit von der Wahrheit bei Keats in die Sphäre der „human culture“, und er verband das Schöne mit einem anderen geistigen Grundwert, der in seiner eigenen Kulturtradition tief verwurzelt ist - nämlich, wie sich im Laufe unserer Untersuchung noch herausstellen wird, mit dem konfuzianischen Begriff „*ren* 仁“ (Menschlichkeit, Menschenliebe). Der ästhetische Ausdruck von *ren* in der über zwei Jahrtausende langen Tradition Chinas trägt in sich eine „mysteriöse Schönheit“ (*shenmi de mei* 神秘的美), zu der Wen sich innerlich hingezogen fühlte. Mit dieser Tradition wollte er keinesfalls brechen, diese Bindung sollte aber die Offenheit, Errungenschaften der Weltliteratur, insbesondere der Literatur des Abendlandes, in die Neue Lyrik aufzunehmen, auch nicht behindern. Es sollte, ganz im Sinne seiner oben ausgeführten Ansicht, eine Synthese vorgenommen werden:

[...] Ich bin der Überzeugung, daß die Neue Dichtung vor allem „neu“ sein sollte - nicht nur in Hinblick auf die existierende Lyrik Chinas, sondern auch in Hinblick auf diejenige des Westens. Anders gesagt, darf sie keine rein autochthone Lyrik sein, sollte aber das Lokalkolorit wahren. Sie darf auch keine westliche Lyrik werden, sollte sich aber die Errungenschaften

¹⁵⁵ Wen Yiduo, „Briefe“, in: *QJ*, Bd. 3, S. 611.

¹⁵⁶ Hsu Kai-Yu, *Wen I-To*, S. 39.

¹⁵⁷ Wen Yiduo, „Xi’an“ (Das westliche Ufer), in: *QJ*, Bd. 3, S. 225.

der westlichen Lyrik aneignen. Sie sollte ein frischer Abkömmling aus der Vermählung chinesischer mit westlicher Kunst werden.¹⁵⁸

Diese Form der Synthese taucht bei Wen in unterschiedlichen Formulierungen immer wieder auf und zeugt von seiner Aufgeschlossenheit sowohl gegenüber der Tradition als auch gegenüber dem Experiment. Einflüsse aus fremden Kulturen hat er bis in seine letzten Lebensjahre hinein immer als einen die eigene Tradition belebenden Faktor angesehen und für eine aktive Aneignung plädiert. Vor seiner Ermordung in Kunming 1942 hatte er noch geplant, eine Reihe literaturkritischer Werke zu schreiben, die sich auf eine „Diagnose kultureller Krankheiten unserer Nation“ abzielen sollten. Verwirklicht wurde davon nur noch ein Aufsatz, der den Titel „Historische Bewegung der Literaturen“ trägt und in dem Wen die Aufnahme fremder Elemente in die einheimische Kultur als geschichtlich wichtig, als „evolutionsnotwendig“ bezeichnet. Die zwei großen kulturellen Einflüsse, die China in seiner langen Geschichte von außen aufgenommen habe, so Wen, seien der Buddhismus aus Indien in der früheren *Jin*-Zeit und das europäische Christentum in moderner Zeit gewesen. Die kulturellen Inhalte beider Religionen hätten die chinesische Literatur sehr belebt. Als neue Möglichkeiten für dichterisch-kompositorische Verfahren empfiehlt Wen eine experimentelle Integration erzählerischer und dramatischer Mittel der europäischen Literatur in die Neue Lyrik - eine Idee lyrisch-technischer Erweiterung, die er in seiner Dichtung, insbesondere in seinem Band *Sishui*, ebenfalls vorgenommen hat.

3.2 Schönheit und Liebe

Wie sich die Theorie einer poetischen Synthese verschiedener Kulturen aber konkret in die Praxis umsetzen läßt, ist ein Problem, das jeder Schriftsteller für sich selbst lösen muß. Im Falle Wen Yiduos soll das als Hauptgegenstand unserer Untersuchung über ihn bereits entwickelte poetologische Dilemma mit seiner Umsetzung der Synthese in Zusammenhang gebracht werden. Ausgangspunkt sind dafür zwei Aussagen von ihm, die einen offenkundigen Widerspruch enthalten, der sich für unsere weiteren Analysen als bedeutsam erweisen wird. Die eine Aussage ist auf eine quasi-programmatische Äußerung Wens in seinem Freundeskreis zurückzuführen, in der er erklärte: „Ich bin ein extremer Ästhet!“ (*Wo shi ge jiduan de weimei zhuyi zhe* 我是个极端的唯美主义者).¹⁵⁹ Bei der anderen handelt es sich um eine Bestimmung des Wesens seiner Gedichte, die einem Brief aus derselben Zeit zu entnehmen ist: „Das Wesen des Gedichtes ist die Liebe - die Liebe für unser Vaterland und die Liebe für das Volk.“¹⁶⁰

Es besteht ein allgemeiner Konsens darüber, daß „ein extremer Ästhet“ die Suprematie des Schönen im Kunstwerk fordern und daher ausschließlich das Schöne als Wesen der Poesie bestimmen würde (wie z.B. Keats). Daß es andererseits Wen Yiduo mit seinem Bekenntnis zum Ästhetizismus durchaus Ernst war, belegen weitere Äußerungen gleichen Inhalts von ihm, wenn

¹⁵⁸ Wen Yiduo, „Nüshen de difang seci 女神的地方色彩“ (Das Lokalkolorit in ‚Göttinnen‘), in: *QJ*, Bd. 3, S. 361.

¹⁵⁹ Zitiert nach Liang Shiqiu, „Yi Yiduo忆一多“ (Erinnerungen an Wen Yiduo), in: *Xin wenxue yanjiu congkan*, Peking, 1987, S. 281.

¹⁶⁰ Wen Yiduo, „Zhi Foxi 至佛西“ (Brief an Xiong Fuxi) aus „Yi shu ji 逸书集“ (Sammlung von Wen Yiduos wiederentdeckten Briefen), editiert von Zuo Ming 左明, in: *Xian dangdai wenxue yanjiu congkan*, 现当代文学研究丛刊 3/1986, S. 21.

auch in geänderten Wortlaut. Die Hinzunahme der „Liebe“ als etwas das Wesen der Poesie Mitbestimmendes, das sich im folgenden noch als ein in der traditionellen Ethik Chinas verwurzelter Patriotismus entpuppen wird, verstößt klar gegen die Spielregeln des modernen Ästhetizismus, der es bekanntlich ablehnt, Kunst in den Dienst moralischer, ethischer oder weltanschaulicher und politischer Forderungen zu stellen. Und Wen war sich dieses Widerspruchs seiner poetologischen Gedanken bewußt, hielt aber trotzdem an ihnen fest. Folglich liegt es nahe anzunehmen, daß seine Parallelisierung der Begriffe Schönheit und Liebe bzw. Patriotismus als die seine Gedichte bestimmenden Elemente ein bewußter Ausdruck seiner Form poetischer Synthese ist. Er ließ eben diese Begriffe trotz ihrer inhärenten Unvereinbarkeit sein dichterisches Kredo bilden, das in Abwandlung von Keats etwa in die Formel „Schönheit ist Liebe - beauty is love“ zu fassen wäre. Damit modifizierte Wen Keats Gleichung „Beauty is Truth“, ein rein metaphysisches Kunstkredo, das er aufgrund seiner Rückbindung an eigene traditionelle Werte nicht vorbehaltlos übernehmen konnte, für die eigene Anwendung und folgte auf diese Weise seiner Vorstellung von der Aufnahme fremder kultureller Elemente im allgemeinen.

1921, als Wen Yiduo sich am gründlichsten mit Keats beschäftigte, entstand ein ausgesprochen sentimentales Gedicht (wie angenommen wird das zweite Gedicht, das Wen in Umgangssprache verfaßte), das den Titel „Liebe und Schönheit“ (*Ai yu mei* 爱与美) trägt. Obwohl der Begriff „Liebe“ hier als Eros zu lesen ist und sich noch nicht nach und nach in späteren Gedichten in den Sinngehalt von Humanität, Mitleid und Patriotismus aufgefaltet hat, ist es doch wichtig zu erkennen, daß Wen bereits am Anfang seines Schreibens diese beiden Stichworte zusammen brachte. In einer Besprechung, in der er mehrere Gedichte seiner Mitschüler kritisch kommentiert, erwähnt Wen lobend das Gedicht „*Ai yu mei*“. Er unterstreicht dabei die Wichtigkeit der Imagination im lyrischen Vorgang und scheint darauf hinweisen zu wollen, daß das Besondere dieses Gedichts in jenem intensiven Moment liege, in dem eine „genaue Imagination“ (*mingque de huanxiang* 明确的幻想) und „präzise Versprachlichung“ (*bizhen* 逼真) der, in diesem Fall, geheimen Sehnsucht der Liebenden eine poetische „Intensität“ erzeuge, die mit dem ästhetisch Schönen gleichzusetzen sei.¹⁶¹ Damit verbindet Wen die Schönheit, auch wenn die Betonung der Imagination als dichterisches Medium, um das Schöne zu erfassen, an Keats Formulierung seiner „Beauty-Truth“-Gleichung erinnert, explizit statt mit dem „Wahren“ erstmals mit der Liebe, jedoch nicht mit einer transzendenten Liebe, sondern mit der irdischen, erotischen Liebe zwischen Menschen. Ein weiterer Beleg dafür, wie sehr sich Wen um eine eigene Poetik der Synthese von Beginn an bemühte, ist das Gedicht „Reue“ (*Chanhui* 忏悔), das kurz nach dem Gedicht „Schönheit und Liebe“ entstand:

Reue

Das romantische Leben ist wie
 Das Wort „Liebe“ auf Wasser geschrieben.
 Es ist nach und nach versunken.
 Der Fluß kräuselt sich, verletzt.¹⁶²

¹⁶¹ Wen Yiduo, *Lun xinshi*, S. 13.

¹⁶² Wen Yiduo, *QJ*, Bd. 3, S. 250-251.

Hier wird auf Keats Grabinschrift angespielt: „Here lies one, whose name is writ upon water.“ Das Gedicht läßt sich aufgrund dieser Anspielung als eine ihm gewidmete kurze Elegie lesen. Die Grabinschrift, welche von Keats vieldeutig und unbestimmt intendiert war, wird in ihr durch den Begriff der „Liebe“ im Sinngehalt verengt. Die Funktion einer Grabinschrift besteht, so wie es in China üblich ist, darin, in einem aphoristisch zusammenfassenden Kommentar die Nachwelt entweder an die bedeutendsten Ereignisse aus dem Leben eines Verstorbenen oder an seine ehrwürdigsten geistigen oder sozialen Errungenschaften zu erinnern. Da sein bekanntester Sinnspruch „Beauty is Truth“ symbolisch für die Person und den Dichter Keats steht, wie es Wen in dem Gedicht „Treuer Minister der Kunst“ auch zu verstehen gibt (er zitiert den Satz hier, ohne Keats namentlich zu nennen), sollte er eigentlich ebenfalls auf einer seinem Verfassers (Keats) gewidmeten „Grabinschrift“ bzw. diesem Elegiegedicht „Reue“ enthalten sein. Daß Wen ihn umgestaltet aufnahm und durch diese Änderung in der „Grabinschrift“ Keats Leben als „romantisch“ bezeichnet sowie dessen Erfüllung in der „Liebe“ behauptet, spiegelt einen bewußten Versuch Wens, Keats ästhetisches Ideal nach eigenem Bedarf umzuformulieren. Eine andere Umformulierung dieser Art zeigt sich erneut in dem bereits erwähnten Gedicht „Der treue Minister der Kunst“, das Wen Keats eigens widmete. Darin preist er Keats als „Dichter der Dichter“, erkennt ihm die Stellung des einzigen „treuen Ministers“ beim „König der Künste“ zu und lobt seinen tiefen Glauben an die Suprematie der Schönheit. Die das Gedicht abschließenden Verse „Dein Name wird nicht auf Wasser geschrieben / sondern in die Bronzen einer Dynastie von Heiligen“ versieht er mit einer Anmerkung zur Quelle des umgeschriebenen Zitats. Diese Umformulierung zeugt von der Phantasie, mit der Wen Keats in den kulturellen Kontext seines Landes einführen wollte. Das gesamte poetische Vokabular des Gedichtes erweckt den Eindruck, als habe Wen den englischen Romantiker zu einem loyalen, moralisch integren und rituell bewußten Beamten machen wollen.

Ein besonderer Reiz, den Wens Synthese „Schönheit ist Liebe“ birgt, besteht im Gegensätzlichen der ästhetisch-weltanschaulichen Synthese von Einflüssen aus den beiden Kulturen „West“ und „Ost“. Einerseits begriff Wen das Konzept „Schönheit“ vornehmlich in einem modernen abendländischen Sinn, also als Glaube an die Suprematie des Schönen über alles andere, was ihn veranlaßte, sich den „l'art-pour-l'art“-Ansichten anzuschließen, die von Keats und Shelley über Ruskin und die Präraffaeliten bis zu Edgar Allen Poe und den französischen Symbolisten reichten, und vehement für eine absolut freie Subjektivität und die zweckfreie Gestaltung der Poesie einzutreten. Andererseits blieb seine Deutung des Begriffs als „Liebe“ insgesamt der traditionell konfuzianischen Ethik - und darin speziell dem Begriff „ren“ (Menschliebe, Menschlichkeit) - verhaftet, welche ein Kappen der Beziehung der Schönheit zu gesellschaftlichen Aspekten und moralischen Werten und Pflichtübungen verbietet und die Unterordnung der Individualität, ein rituell vorbildliches Benehmen sowie außerliterarisches Engagement fordert. Dieser „Dualismus“, von westlichen und von traditionellen Einflüssen wie von reiner Kunst und von sozialem Engagement rief den konstanten Widerspruch in Wens Poetik hervor, der für sein Werk so produktiv wurde und sich im seinem Leben spiegelt – als patriotischer Intellektueller, der für sein Land kämpft, einerseits und als „Künstler-Bohemien“ und „poete maudit“ andererseits.

3.3 Wen Yiduo als Poete maudit

Fridrun Rinner entwickelt in seiner Untersuchung *Modellbildungen im Symbolismus*¹⁶³ ein Systemdenken aus komparatistischer Sicht, um die internationalen Phänomene des Symbolismus mit Hilfe von Modellen systematisch zu erfassen. Bei der Betrachtung des wechselseitigen Verhältnisses zwischen Dichtung und Gesellschaft, in deren Rahmen Rinner auf eine Vielzahl der dichterischen Persönlichkeiten des Symbolismus in der europäischen Literatur Ende des 19. und Anfang des 20. Jahrhundert eingeht, erarbeitet er ein soziologisches Modell, das als gemeinsames Merkmal dieser Dichter das „reine Außenseitertum“ bestimmt: Sie stehen in Distanz zur Gesellschaft und treten in verschiedenen Schattierungen auf - „als Bohemien, als Dandy, als ‘überflüssiger Mensch’, als ‘poete maudit’, und aus einer aristokratischen Haltung die Funktion eines Sehers oder Künders für sich beanspruchen“.¹⁶⁴ Dieses Außenseitertum mit innerer Opposition und Revolte gegen die unmittelbare Umgebung, heißt es weiter, komme häufig in einem anti-konventionellen, provokanten Aussehen des Dichters zum Ausdruck.

Diese Erkenntnisse Riners enthüllen eine weitere Verbindung Wens zu westlichen Dichtern. Denn auch er versuchte bereits in seiner Jugend, sich durch Eigenheiten des Äußeren und seines Verhaltens Geltung zu verschaffen. Während seines Kunststudiums in den U.S.A. trat er dann als Bohemien auf, um aufzufallen und zu provozieren: „His hair, a windswept loose bush, covered his neck. The black rims of his glasses had given away to white metal. A black necktie and a paint-stained studio completed his rather Bohemian setup that soon became a familiar campus sight.“¹⁶⁵ Dieser Lebensstil diente dem Protest gegen Rassismus, gegen kunstfeindlichen Materialismus in der modernen bürgerlichen Gesellschaft, nicht zuletzt auch gegen den klischeehaften Manierismus seiner Landsleute bzw. Studienkollegen. Er machte sich selbst zum Außenseiter, weil er sich angesichts rassistischer Demütigungen, die er als Chinese in Amerika zu spüren glaubte, weder in die amerikanische Gesellschaft integrieren wollte noch mit dem, wie er fand, falschen Stolz seiner Landsleute identifizieren. Wen verstand sich als ein „new-style gentleman“ (*xin junzi* 新君子) - ein Begriff, den er eigens für sich und den „neuen“ chinesischen Intellektuellen erfand.¹⁶⁶

Nach welcher Art von Leben sich dieser „new-style gentleman“ sehnte, zeigen folgende Verse aus dem Gedicht „Herbstlandschaft“ (*Qiu jing* 秋景):

[...]
 Ihr farbenprächtigen Bäume im Herbst
 Ich liebe eure romantische Welt,
 Das Leben der Bohemien,
 Ich beneide eure Farbe!
 [...]
 In bunten Farben möchte ich leben
 Prächtig wie die Herbstbäume!¹⁶⁷

Bunt sollte es sein, dynamisch und phantasievoll. Die Normalität der bürgerlichen Existenz spielte keine Rolle mehr. So berichtete auch Wens enger Freund Liang Shiqiu: „[Wen] Yiduos Zimmer

¹⁶³ Fridrun Rinner, *Modellbildungen im Symbolismus*, Heidelberg: Carl Winter . Universitätsverlag, 1989.

¹⁶⁴ Rinner, ebd., S. 239-240.

¹⁶⁵ Hsu Kai-Yu, ebd., S. 71.

¹⁶⁶ Hsu Kai-Yu, ebd., S. 73.

¹⁶⁷ Wen Yiduo, *QJ*, Bd. 3, S. 275-276.

war ein wildes Durcheinander. Das Bett machte er nie. Der Arbeitsmantel, den er beim Malen trug, war voller Öl- und Schmutzflecken. Am schockierendsten aber war sein Schreibtisch, über dessen Unordnung habe ich mich einmal lustig gemacht. Er sagte nichts, doch am nächsten Tag brachte er mir ein Gedicht.¹⁶⁸ Es war das Gedicht „Herrn Wen Yiduos Schreibtisch“ (*Wen Yiduo xiansheng de shuzhuo* 闻一多先生的书桌), ein amüsanter Text, in dem die Gegenstände auf dem Schreibtisch des Dichters plötzlich zu sprechen beginnen und über ihr „chaotisches Leben“ bei ihrem nachlässigen Herrn Klage anstimmen. Am Ende antwortet der Herr, Wen Yiduo, resigniert, die Sorge für Ordnung sei sein Vermögen nicht:

Herrn Wen Yiduos Schreibtisch

Plötzlich beginnt das Stilleben zu reden,
Plötzlich, daß auf dem Schreibtisch sich alle erregen:
Das Tuschefaß jammert: „Ich sterbe vor Durst!“
Das Wörterbuch stöhnt: „Auf meinen Rücken fällt Regen!“

Das Briefpapier schreit, vom Falten tät ihm die Hüfte weh,
Der Füller meint, Asche hätt' ihn erstickt,
Der Pinsel erzählt: „Ein Streichholz hat mir den Bart verbrannt!“
Die Kreide klagt, die Zahnbürste hätt' ihr das Bein abgedrückt,

Der Räuchertopf gluckst: „Diese barbarischen Bücher,
Früher oder später erdrücken sie dich!“
Die Uhr seufzt, daß ihre Knochen vom Schlafen bald rosten:
„Der Wind, der Wind!“ rufen Papiere vom Tisch.

Das Pinselglas sagt, es sei an Wasser gewöhnt,
Nicht an beißende Zigarrenasche;
Der Tisch ist verärgert, weil er im Jahr keine zweimal badet,
Der Tuschbecher sagt: „Paß auf, bevor ich dich noch einmal wasche!“

„Was ist das für ein Herr? Wer ist unser Herr?“
Das Stilleben beginnt zu rumoren,
„Wenn das Leben so eine Unordnung ist,
Wäre man besser gar nicht geboren!“

Der Meister kaut auf der Pfeife, lächelt verloren,
„Für jeden ist ein Platz gemacht.
Ich habe euch nicht mit Absicht mißhandelt.
Ordnung liegt nicht in meiner Macht.“¹⁶⁹

¹⁶⁸ Liang Shiqiu, „Yi Yiduo“, ebd., S. 282.

¹⁶⁹ Wen Yiduo, *QJ*, Bd.3, S. 196-197; Peter Hoffmann (Übers./Hrsg.), S. 143.

Liang erkannte in Wens Haltung gegenüber alltäglichen Dingen „den charmanten, mystischen Hedonismus des alten persischen Dichters Rubaiyat“ wieder.¹⁷⁰ Für Wen ist hier wichtig die Herausbeschwörung einer Atmosphäre im Inneren seines „Wortstudios“, in die fast alle Gegenstände, Papier, Pinsel, Schreibtisch, als metapoetische Symbole eingebaut werden, die sich zu einer poetologischen Aussage zusammenschließen: Hier herrscht eine Eigenwelt der Kunst mit ihren eigenen Gesetzmäßigkeiten und einem privaten Konzept von Freiheit; die Ordnung der Welt ist hier nicht mehr gültig. Diese Haltung stellt eine selbstgefällige Dekadenz zur Schau, die bezeichnenderweise zu den bewußten Eigenschaften eines Künstler-Bohemiens sowie eines *poete maudite* gehört.

Ein innerhalb des Boheme-Begriffs eng mit dem *poete maudite* verbundenes Kennzeichen ist der Künstlersalon - eine geschlossene Gesellschaft, die als eine Zusammenkunft von Außenseitern bewußt vor der Umwelt die Tür schließt. Die Neumond-Gesellschaft in China war eine solche Gesellschaft, sie setzte sich aus einer kleinen Gruppe von literarischen Spezialisten zusammen, anglo-amerikanisch ausgebildet, die sich aufgrund von Gemeinsamkeiten in ihrem ästhetischen Interesse im Jahre 1927 in Peking zusammenfanden. Gemeinsam war ihnen bei allen Unterschieden im Denken und in der Lebensweise eine betont apolitische Haltung und die Ansicht des „*L'art-pour-l'art*“, Kunst um der Kunst willen. Außenseiter zu sein, war für sie vor allem Ausdruck ihres Bedürfnisses nach einem elitären Individualismus, der als internes organisatorisches Prinzip ihren Verbund in krassen Gegensatz zu anderen intellektuellen Gruppierungen brachte. Nicht ohne Stolz sprach Hu Shi beispielsweise im Zusammenhang mit den Mitgliedern der Neumond-Gesellschaft von „unverbesserlichen Individualisten“ und führte dazu aus: „Ein Löwe oder ein Tiger steht immer für sich, stolz und allein, ganz anders als Hunde und Füchse, die lieber im Rudel umherziehen.“¹⁷¹ Diese Unabhängigkeit sollte selbst dann weiter Geltung haben, wenn eines der Mitglieder der Gesellschaft von anderen literarischen Gruppierungen angegriffen würde, egal ob zu Recht oder zu Unrecht. Man sollte sich alleine wehren. Möglicherweise hat sich die Neumond-Gesellschaft gerade wegen dieses „Löwen-Tiger-Prinzips“ als die produktivste literarische Gesellschaft der modernen chinesischen Literatur erwiesen und so viele Schriftsteller von hohem Format, wie Xu Zhimo, Zhu Xiang 朱湘, Chen Mengjia 陈梦家, Shen Congwen 沈从文, Liang Shiqiu und auch Wen Yiduo, angezogen.

Wen Yiduos Anteil an den literarischen Errungenschaften dieser Gesellschaft beschränkte sich nicht nur auf seine Lyrik und Poetik, er war ebenfalls ein begeisterter und brillanter Gastgeber eines Salons. Ein solcher Gastgeber mußte die Kunst des Gesprächs beherrschen und in der Lage sein, eine geeignete Atmosphäre zu schaffen für offene und freie Diskussion. Die regelmäßigen Veranstaltungen in seinem Hause in der Tizigasse (*tizi-butong* 匣子胡同) erinnerten an bzw. waren wahrscheinlich sogar bewußt eine Nachahmung von Mallarmés „Mardis“ in der Rue de Rome in Paris. Auch Mallarmés Erscheinung als Mentor kann auf Wen übertragen werden, der im Kreis seines Salons immer voller Hochachtung als *Laodage* 老大哥, also „älterer Bruder“, angesprochen wurde.¹⁷² Xu Zhimo beschrieb seinen Eindruck nach einem Besuch bei Wen:

¹⁷⁰ Liang Shiqiu, ebd., S. 283.

¹⁷¹ Zitiert nach Chen Jingzi 陈静梓, in: *Xinyue yiji qi zhuyao zuojia* 新月以及其主要作家 (Die Neumond-Gesellschaft und ihre zentralen Autoren), Taipei: chengwen, 1981, S. 4.

¹⁷² Liu Qingwei 刘庆苇, „Zai tan Wen Yiduo zaoqi weimei zhuyi 再谈闻一多早期唯美主义“ (Weitere Anmerkungen zum Ästhetizismus des frühen Wen Yiduo), in: *Xian dangdai wenxue yanjiu congkan*, 3/1987, S. 237.

I heard that the house of Wen I-To was the paradise of poets ... Last Saturday I went there. The three studio rooms were decorated with unusual taste. He fixed all the walls black, highlighting them with a narrow gold strip. The effect was like a naked African beauty wearing only a pair of gold bracelets and anklets. In one of the rooms a niche was carved in the wall, in which was placed, naturally, a sculpture of Venus de Milo about a foot high ... Against the total black backdrop, the soft and warm-colored marble stature was rich in dreamy suggestions ... At dusk, shadows would invade the rooms, bringing in footprints of Mephistopheles to walk all over the place. The interplay of light and shadow during the night would present strange images of unrecognizable forms.¹⁷³

Eine Atmosphäre wie diese prägte die Jahre 1925-1926, in denen Wen und Xu die von ihnen herausgegebene „Beilage zur Morgenzeitung“ (*Chenbao fukan* 晨报副刊) in ein „Journal der Poesie“ (*Shikan* 诗刊) umwandeln, dessen thematischer Schwerpunkt auf Lyrik und Poetik lag. Zahlreiche Anregungen und theoretische Erkenntnisse aus den Salongesprächen fanden in die elf Ausgaben dieser Zeitschrift Eingang. Ihre Stammkolumnisten Zhu Xiang, Xu Zhimo, Liu Mengwei 刘梦苇, Rao Mengkan 饶孟侃 und andere waren zugleich Stammgäste in Wens Salon. Sie alle glaubten als „Formalisten“ an eine dichterische Sprache, die sich trotz ihres Ursprungs in der Umgangssprache wesentlich von dieser unterscheiden sollte, und zwar durch lyrische Form. Dafür wollte man Formen, welche die *Baibua*-Dichtung seit etwa zehn Jahren nicht mehr kannte, wieder einführen – auch mit Hilfe der westlichen Lyrik, die diesen Formalisten der Neumond-Gesellschaft so vertraut war.

Diese Überlegungen zur Poetik wurden konzentriert von Wen niedergeschrieben in seinem Artikel „Die Form von Lyrik“ (*Shi de gelu* 诗的格律),¹⁷⁴ den er in Ausgabe 6 der Zeitschrift *Shikan* veröffentlichte. Die grundlegende Idee dieses Artikels geht auf den Ästhetizismus und den Symbolismus zurück. Denn Wen vertrat darin, ähnlich Oscar Wilde, die These, daß die Kunst über dem Leben stehe (Natur ahmt Kunst nach), und äußerte die Überzeugung, die Entstehung eines Kunstwerkes gründe in einem „spielerischen Instinkt“. Seine Vorbehalte gegenüber romantischem Emotionalismus, seine Skepsis gegenüber berauscher Inspiration, die für ihn am Ende zu nichts als Formlosigkeit führt, sowie seine Hervorhebung von Technik und kalkulierter Wirkung stehen außerdem in unverkennbarer geistiger Nähe zur Theorie von Symbolisten wie Mallarmé und Valéry. Entsprechend sind auch Wens formale Vorschläge zur Funktion von Metrum und Reim zu verstehen, die von Bian Zhilin nahezu 60 Jahre später noch als die „bis heute modernsten Überlegungen“¹⁷⁵ bezeichnet wurden. Belege für die konkrete Umsetzung dieser theoretischen Vorschläge durch Wen in die lyrische Praxis liefern seine 24 Gedichte in *Sishui*, deren Einlösung seiner formkompositorischen Vorstellungen ihm den Ruf eines „Formalisten“ einbrachten.

3.4 „Human sympathy“ und die Liebe für das Vaterland

¹⁷³ Zitiert nach Hsu Kai-Yu, ebd., S. 167.

¹⁷⁴ Vgl. Wen Yiduo, „Shi de gelu 诗的格律“ (Die Form von Lyrik), in: *QJ*, Bd.3, S 411-419

¹⁷⁵ Bian Zhilin, *Diaochong jili* 雕虫纪历 (Geschichte der gemalten Insekten), Peking: renmin wenzue, 1987, S. 13.

Doch Wens, des „Formalisten“, des „extremen Ästheten“, Außenseitertum und Dekadenz waren, wie nun schon mehrfach angemerkt, in Wirklichkeit nicht so „rein“, wie er es gerne darstellte. Zwar vertrat er die Auffassung, daß die Kunst das gesamte Leben umfasse, Kunst der Maßstab des Lebens sei und daß um der Kunst willen gelebt werden solle. Die Anschauung des „L’art-pour-l’art“, welche für die absolute Autonomie der Kunst eintritt und sich gegen jede ideologische Instrumentalisierung der Kunst wendet, sagte ihm ebenfalls zu. Auch das Wort „Elfenbeinturm“ und die Bezeichnung „Formalist“ schätzte er durchaus. Eine Lyrik aber, die sich ausschließlich mit sich selbst beschäftigte, den Menschen gegenüber von überlegenem Gleichmut war und sich dem Unglück der Zeit verschloß, schien ihm nicht zu dem zu passen, was er tief in sich als warmes Mitleid verspürte. „Human sympathy“, wie er es auf Englisch nannte, war auch für ihn das ‚Schönste‘, was Lyrik ausstrahlen konnte.¹⁷⁶ „Mitleid gehört nicht zu den zahllosen Eigenschaften, die ein starker Charakter nach Belieben ein- oder ausschaltet. Mit denen er im Spiel der Welt nach Belieben spielen kann. Mitleiden ist eine Leidenschaft, und der Leidenschaft ist der Mensch nicht Herr.“¹⁷⁷ Wie Hannah Arendt über die „Fähigkeit mitzuleiden“ Brechts Wendung zur engagierten Literatur erklärte, könnte mit leichter Verschiebung auch auf Wens spätere Hinwendung für die Linken angewendet werden, als sein Mitleid zu Zorn wurde über die Ohnmacht der Sprache, die schreckliche Realität zu verändern. Bevor es dazu allerdings kam, war ihm Mitleid, das bei ihm sowohl Naturgabe als auch konfuzianische Überzeugung von der Lehre des „*beitian minren* 悲天悯人“ („Klage über die Welt und Mitleid mit den Menschen“) war, das, was ihn von einer völligen Hingabe an die Dekadenz und die rein private Kunst eines *poete maudite* („*duoluo de shiren* 堕落的诗人“, also eines ‚amoralischen‘ Dichters in seinen Worten)¹⁷⁸ abhielt, auch wenn beides ihn als Weg zur ästhetischen Perfektion poetischer Modernität immer anzog. Im Grunde wollte er ein *poete maudite* mit großen Herzen sein, mit der Fähigkeit, mitzuleiden und zu lieben. Hier zeigt sich sein Drang zur Synthese erneut deutlich.

Folglich wird es nicht überraschen, daß sich Wens poetologische Betonung der „Liebe“ parallel zur „Schönheit“ entwickelte. In einem Brief aus dem Jahre 1922, als er sich gerade mit dem Ästhetizismus am intensivsten auseinandersetzte, äußerte er seine Freude darüber, daß er endlich seine Beschränkung auf persönliche Gefühle habe überwinden können und daß in seiner Dichtung „themes have involved a bigger and higher problem than merely love-affair.“¹⁷⁹ Mit diesem „größeren und höheren Problem“, dem sich seine Lyrik von nun an zuwandte, meinte er eine mitleidende Liebe für das Vaterland, das Volk, die zu jener Zeit unter erschreckender Armut, Rückständigkeit, Krieg und dem gewaltsamen Eindringen fremder Nationen litten. Mitleid und Liebe im fernen Amerika mündeten zunächst in einen Kultur-Patriotismus, der neben Klagen über die traurige Gegenwart des Vaterlandes vor allem auf den vergangenen Ruhm der Kultur Chinas abhob, wie sich in den zwei ebenfalls im oben erwähnten Brief enthaltenen Gedichten „Klarer Morgen“ (*Zhao jing* 朝景) und „Ode an die Sonne“ (*Taiyang yin* 太阳吟) zeigt. Diese sind beide um das zentrale Bild der im Osten aufgehenden Sonne konstruiert, deren Anblick den von Heimweh gequälten Wanderer (*youzi* 游子) tröstet und erhebt - Heimweh, das sich, wie Wen erneut in diesem Brief betont, nicht auf die Heimat (*jia*) im engeren Sinne bezieht, sondern auf das gesamte Vaterland: „Chinas Berge und Flüsse, Tiere und Vögel, seine Bauwerke und vor allem

¹⁷⁶ Wen Yiduo, *Lun Xinshi*, ebd., S. 224.

¹⁷⁷ Hannah Arendt, *Walter Benjamin / Bertolt Brecht: Zwei Essays*, München: Hansa, 1971, S. 76.

¹⁷⁸ Wen Yiduo, *Lun xinshi*, S. 222.

¹⁷⁹ Ebd., S. 160

seine Menschen“.¹⁸⁰ Auf der anderen Seite regen dieselben Elemente der Umwelt in Amerika negative Gefühle an, wie folgende Stelle aus dem Gedicht „Ode an die Sonne“ zeigt:

Sonne, hier sind nicht meine Berge und Flüsse!
Hier ist der Anblick der Wolken traurig.
Hier ist der Vögel Gesang voller Schmerz!¹⁸¹

Die Thematik eines kulturellen Patriotismus durchzieht im folgenden weitere Gedichte Wens, u.a.: „Ich bin Chinese“ (*Wo shi Zhongguoren* 我是中国人), „Elegie an der Großen Mauer“ (*Changcheng xia de ai ge* 长城下的哀歌), „Zum Gedenken an die Chrysantheme“ (*Yi ju* 忆菊), die größtenteils in den Gedichtband *Rote Kerze* (*Hong zhu* 红烛) aufgenommen worden sind. Der während Wens Aufenthalt in den U.S.A. (1922-25) zum Gegenstand seiner Dichtung gewordene Patriotismus ist vor allem Heimweh, Sehnsucht nach der Landschaft und den Menschen Chinas, Idealisierung der kulturellen Größe und geschichtlichen Pracht seines Vaterlandes. Die Verherrlichung der kulturellen Vergangenheit Chinas wurde für ihn ein psychologischer Schutz gegen den Rassismus, dem er sich in Amerika ausgesetzt sah. In einem Brief an seine Eltern schrieb er in elegantem klassischem Chinesisch: „Ich stamme aus einem Land und einem Volk mit einer 5000 Jahre alten Kultur. Warum sollte ich weniger Wert sein als ein Amerikaner?“¹⁸² In einem anderen Brief ist zu lesen: „Ihr daheim sollt nicht fürchten, ich könnte ein ‚Mensch des Westens‘ (*yangren* 洋人) geworden sein und nicht mehr heimkehren wollen. Das Jahr, das ich hier in Amerika verbracht habe, hat mich nur dazu gebracht, die westliche Zivilisation mit Entschlossenheit abzulehnen. Auch meinen Glauben an das Christentum habe ich verloren. Der große Konfuzius ist der wahre Weise. Ihr werdet noch sehen, wie ich am Tag meiner Heimkehr als Bauerntölpel in einem langen Gewand mit weiten Ärmeln erscheinen werde.“¹⁸³ So wurde er allerdings nie gesehen. Er behielt das Auftreten als Bohemien bis in seine letzten Jahren hinein bei. Die innere Rückwendung zu den traditionellen Werten jedoch, die den „Egoismus reiner Kunst“ und die Dekadenz in seiner Lebensauffassung verdrängten, wie er selbst Liang Shiqiu berichtete, soll ihm geholfen haben, weltanschaulich „nicht mehr der poete maudite zu sein“ (*nuli buqu zuo ge duoluo de shiren* 努力不去做个堕落的诗人).¹⁸⁴ Zum Nachteil seiner Dichtung allerdings ging diese Kehrtwende sehr weit, gelegentlich sogar in einen kulturellen Nationalismus über. Seine Lyrik jener Zeit ist erfüllt von überschwenglichen Aufzählungen historischer und mythologischer Ereignisse und Figuren, was den Horizont seines poetischen Blicks einschränkt und die Kühnheit der Imagination beeinträchtigte.

3.5 Schöpferische Gegensätzlichkeit

Wen bemerkte das und beklagte das Schwinden seiner Inspiration.¹⁸⁵ Gleichzeitig begann er damals, erneut von „reiner Poesie“ zu sprechen und hervorzuheben, daß er für die reine Kunst

¹⁸⁰ Ebd., S. 159

¹⁸¹ Wen Yiduo, *QJ*, Bd. 3, S. 269.

¹⁸² Wen Yiduo, *Lun xinshi*, S. 208.

¹⁸³ Ebd., S. 242,

¹⁸⁴ Wen Yiduo, *Lun Xinshi*, S. 220.

¹⁸⁵ Wen Yiduo, *Lun Xinshi*, S.232.

eintrete und seine private Poesie keine Verantwortung für die Menschen trage. Weiterhin erklärte er, sofern die Thematisierung einer „größeren und höheren Liebe“ als die erotische Leidenschaft Land und Volk einen Dienst erwiesen habe, sei „diese Wirkung keine Absicht gewesen und der Dienst ein unerwartetes Ergebnis.“¹⁸⁶ Praktiziere man die reine Kunst, sei man keineswegs automatisch ein „Egoist“ - dies sei lediglich ein oberflächlicher Vorwurf jener, die den wahren Sinn reiner Kunst mißverstanden hätten und sich daher von ihr distanzieren.¹⁸⁷ Implizit setzte er bei solchen Äußerungen die Unvereinbarkeit von Privatem und Gesellschaftlichem und von Ästhetischem und Ideologischem als Ursache seiner schöpferischen Verwirrung und Krise voraus. In anderen Augenblicken wieder, wenn sein Wunsch nach Synthese stärker wurde, versuchte er, das Problem der Gegensätzlichkeit abzuschwächen, indem er es als selbstverständlich und eben gerade poetisch bezeichnete, daß die reine Poesie einen tiefen Widerspruch zwischen Autonomie und Engagement in sich trüge: „Guo Moruos Überzeugung, die Kunst sei in den Dienst des Lebens zu stellen, steht grundsätzlich in keinem Widerspruch zu unserem Konzept der reinen Kunst.“¹⁸⁸ Dieses Hin und Her einer quälenden Suche nach der Synthese von reiner Kunst und Liebe zum Land ruinierte Wen Yiduo in dieser Zeit beinahe und ließ ihn sogar in Gedichte im *wenyan*-Stil flüchten. Doch er hielt durch und schaffte schließlich einen glänzenden Durchbruch in seinem Gedichtband *Sishui*. Mit diesem brachte er nun eine Lyrik hervor, die durch Ausgewogenheit zwischen inhaltlicher Offenheit und sprachformaler Verdichtung charakterisiert ist. Ihr Neues zeigte sich insbesondere in der auffällig ungewöhnlichen Anrede eines „Du“, das auf den ersten Blick unbestimmt ist, weil es eine doppelte Identität in sich trägt, wie das Gedicht „Konzept“ (*Yige guannian* 一个观念) veranschaulicht:

Konzept

Du seltsam ewiges Rätsel, schöne Lüge,
 Beharrliche Frage, goldenes Strahlengefüge,
 Vertraute Bedeutung, Flamme von Feuer,
 Ruf aus undurchsichtigem Nebelschleier,
 Was bist du? Ich weiß, daß Bestimmung nicht lügt,
 Daß ein Meer seine Gischt nicht betrügt.
 Wo Rhythmus ist, darf man dem Lied nicht grollen.
 Ach, hast mich bezwungen, Gottheit, dein tyrannisches Wollen
 Hat mich bezwungen! Regenbogen aus schimmernden Seidenschnüren -
 Erinnerung von mehr als fünftausend Jahren, einmal bleib stehen,
 Ich frage jetzt nur: wie kann ich dich fassen und spüren...
 Du bis so grausam und wild, so wunderschön!¹⁸⁹

Das Du nimmt gleichsam die Züge einer *Femme fatale* an, ein weiteres typisches Modell symbolistischer Dichtung, das dort für eine transzendente Idealität als unerreichbare, jedoch sprachlich evozierbare Lebenserfüllung steht. Dabei entspricht die Charakterisierung dem, was man häufig

¹⁸⁶ Wen Yiduo, *Lun Xinshi*. S. 223.

¹⁸⁷ Ebd., S 223.

¹⁸⁸ Wen Yiduo, *Lun Xinshi*. S. 228.

¹⁸⁹ Wen Yiduo, „Yi ge guannian“ in: *QJ*, Bd.3, S. 187; Peter Hoffmann (Übers. / Hrsg.): ebd., S. 131.

in literarischen Darstellungen über die *Femme fatale* liest: Sie ist „wunderschön“, „grausam und wild“, entzieht sich beständig jeder Annäherung und wird dadurch um so begehrenswerter; sie lügt, verschleiert ihr wahres Wesen und wird dadurch um so geheimnisvoller und verführerischer; sie ist gefährlich und vor allem ist sie rätselhaft - „seltsam ewiges Rätsel“ nennt Wen sie hier.

Doch dann erfährt die scheinbar symbolistische Poetizität dieses Du plötzlich eine andere Dimension, wenn nämlich das Ich es in Vers 10 als „Erinnerung von mehr als fünftausend Jahren“ (*wu qian duo nian de jiyi* 五千多年的记忆) anredet und anbetet - eine stolze und positive Metonymie für die Jahrtausende alte chinesische Kultur. Die leidenschaftliche Emotionalität, die erotischen Andeutungen, der Spleen und Enttäuschung, die Zerrissenheit und Verlassenheit, die in Verbindung mit dieser Gestalt zuvor aufgekommen sind und in moderner Dichtung häufig eine negative und tragische Poetizität erzeugen, wie z. B. bei Baudelaire in Gedichten wie „Hymne a la Beaute“¹⁹⁰ oder „Le Bacon“¹⁹¹, werden hier in ihrer Routinefahrt zur Negativität mit einem Mal gebremst, und zwar durch die Zurschaustellung eines Ich, das mit der Erkenntnis der doppelten Identität des angesprochenen Du als *Femme fatale* und als Mutterland sich diesem anvertraut und als einen untrennbaren Teil von ihm präsentiert. Das Ich nennt seine Bindung und seine Liebe zum Du „Bestimmung“ (*yinyuan* 因缘), was eine Unbedingtheit beinhaltet, die das Ich vergrößert, erhöht und sublimiert. Die bewußte, hingebungsvolle Bindung des Individuums an sein Land ist zutiefst konfuzianisch. Dementsprechend wünscht das Ich sich aufzulösen, wie eine Woge ins Meer und wie ein Reim ins Gedicht (Vers 6,7), in die mütterliche, kosmische Größe des Du, das zugleich aber alle äußeren Eigenschaften einer *Femme fatale* beibehält. Das Ich überwindet seine Zerrissenheit, was in der herkömmlichen symbolistischen Poesie nicht geschehen würde. In dieser kühnen Synthese einer doppelten Identität, inhaltlich wie kompositorisch, liegt die gesamte poetische Intention des Textes. Dies zeugt von einer metapoetischen Intention des Autors, wie auch der Titel „Konzept“ schon nahe legt, der Intention, dieses Gedicht zu konzipieren als Vorführung einer Möglichkeit, etwas in Sprache zusammenzubringen, was eigentlich als inkompatibel gilt, sich bei Wen Yiduo jedoch in einer besonderen Weise kreativitätsstiftend durchgesetzt hat. Mit seiner Kühnheit in der Synthese sprengt Wen auch den Typus des visionären Sehers im Symbolismus. Er kontrastiert einen dort üblicherweise nach innen gerichteten Habitus sowie elegante und elitäre Indifferenz gegenüber anonymer Vermassung im modernen Leben, die sich verstärkt und legitimiert durch eine kunstfeindliche Umgebung, mit abrupt hereinbrechenden Momenten von Mit-Leiden an einem in Einzelschicksalen verkörperten gesellschaftlichen Elend und verwandelt diese dadurch in eine Haltung, die sich bereit zeigt, anstatt in Versen über die eigene in der Welt unverstandene Größe zu klagen, denjenigen eine Stimme zu verleihen, die selbst das Elend ihres Lebens nicht beklagen können. Das Gedicht „Frühlingsglanz“ (*Chunguang* 春光) ist für diese Art der Synthese ein gutes Beispiel:

Frühlingsglanz

Rotdorn, still wie versunken,
Vom dichten Blattwerk unverdeckte Korallen;
Oleander; Spatzen im Frühmorgen trunken.

¹⁹⁰Baudelaire, „La Beaute“ in: (Übers) Carl Fischer [zweisprachig], *Fleur du Mal (Die Blumen des Bösen)*, München: Winkler Verlag, 1979, S. 56.

¹⁹¹Baudelaire, „Le Balcon“, ebd., S. 106.

Frühlingsglanz, grünes von Blatt zu Blatt Eilen.
Plötzlich Sonnenstrahlen, die auf mich prallen,
In meinen Augen ein Flug von zehntausend goldenen Pfeilen,
Meine Ohren, die ein Geräusch von Flügelschlagen belauschen,
Als ob in der Luft Engelscharen vorüberrauschen...

Plötzlich bricht aus der tiefen Gasse eine helles Flötenalar-men:
„Erbarmen, ihr Leute, mit einem Blinden, Erbarmen!“¹⁹²

Der Frühling als Symbol für Lebensfreude, so sinnlich prägnant und visionär hermetisch in der Sprache evoziert, erscheint zunächst in der längeren ersten Strophe als ein ästhetisches Privileg, das ausschließlich für den Dichter-Seher wahrnehmbar ist. Diese modernistische Konvention eines narzißtischen Sich-Verschließens und selbstzelebrierten, realitätsüberfliegenden Rausches des Sehers wird dann jedoch in der zweiten Strophe umgewandelt in einen bewußten Bruch mit dem Symbolismus, z.B. a la Baudelaire, indem Wen den intensivsten Moment der Poetizität des Textes gerade dort entstehen läßt, wo das Ich aus seiner selbstgefälligen Verschlossenheit heraus-springt, sich öffnet und empfänglich wird für Rufe nach Mitleid und Liebe. Wen negiert die Schönheit des visionären Sehens nicht, er sucht aber diese Schönheit durch aufgeschlossene Liebe zu den Menschen zu bereichern. Der Blinde ist daher hier nicht nur jemand, der Sympathie empfängt, sondern er gemahnt auch an die Liebe als einen integralen Teil von Schönheit. Denn ohne seinen Auftritt in den letzten beiden Versen wäre der Text unvollständig und in einer Weise konventionell, die Wen gerade vermeiden wollte. Der Blinde ist in diesem Gedicht nicht einfach ein Bild für kunstfeindliche Massen, die keinen Sinn für das Schöne, das Transzendente haben, die „[...] durch die Nacht gehen, die nie ein Ende hat“, und vergebens und verloren „zum Him-mel hinaufblicken“ wie der Blinde von Baudelaire, der in seinem Gedicht „Les Aveugles“ von einem arroganten Ich gnadenlos ironisch präsentiert wird.¹⁹³ Er ist eine Herausforderung für den ichbezogenen Künstler, die erneute Forderung, Schönheit und Liebe zu verbinden.

Diese Liebe als Pendant zur Schönheit ist in Wens Gedichtband *Sishui* deutlich geprägt von der konfuzianischen Vorstellung von *ren*, Menschlichkeit. Ausgehend von dem konfuzianischen Mot-to „Menschlichkeit ist Liebe zu den Menschen“ (*renzhe airen* 仁者爱人) betrachtet er das aktiv tätige Mitleid den Mitmenschen gegenüber als eine konkrete Form von Patriotismus. Liebe, Mitleid und Patriotismus werden zu einer Ganzheit, die für Wens dichterische Synthese unverzichtbar geworden ist. *Renzhe airen* - verlangt vor allem, daß der dichterische Blick sich nicht in der ge-sichtslosen Masse, in der Anonymität abstrakten Leidens verliert. Dieser Blick muß vielmehr mit sich einführender Wärme das namentlich Einzelne in seinem einzigartigen Schicksal berühren. Gelungene Gedichte wie „Rikschakuli“ (*Feimaotui* 飞毛腿), „Platz des Himmlischen Frie-dens“ (*Tian'anmen* 天安门) und „Schuld“ (*Zuigno* 罪过) sind aus dieser Überzeugung heraus ent-standen. Dabei sind die in diesen Gedichten auftretenden Figuren keine Masken des lyrischen Ich mehr, wie früher der „Balladenmeister“ (*Dagushi* 大鼓师) oder die „Meisterin“ (*Guoshou* 国手), die sich als das Andere, das Ich spiegelnd, reinem künstlerischem Dasein hingeben, sondern Men-schen, die in alltäglichen Lebensbereichen um das nackte Überleben kämpfen. Sie verkörpern eine breitere, gerade eine „unpoetische“ Realität, deren Poetisierung Wens Kredo „Schönheit ist

¹⁹² Wen Yiduo, *QJ*, Bd. 3, S. 183; Peter Hoffmann (Übers. / Hrsg.), S. 126.

¹⁹³ Baudelaire, „Les Aveugles“, ebd., S. 305.

Liebe“ auf die härteste Probe stellt. Wen reagiert darauf mit den besten Momenten seiner Kunstfertigkeit, wie hier:

Schuld

Der Alte mit der Tragestange kam zu Fall,
Kirschen, Aprikosen, weiß, rot, verstreut überall.
Der Alte kroch, hat zitternd dagestanden,
„Ich weiß, ist alles meine Schuld!“
„Alter, schau, an deiner Hand ist Blut.“
„Ach, die guten Kirschen, ganz zuschanden!“
„Alter, was ist? Was sagst du denn kein Wort?“
„Ich weiß, ist alles meine Schuld,
Mein Sohn trieb mich ganz früh schon fort.
Wie er schimpfend da im Bett gelegen hat:
„Was bist du noch nicht in der Stadt?“
Ich war nicht zeitig heute, hab’s nicht wollen,
Bin nochmals eingenickt, statt aufzuwachen.
Was soll ich machen, was soll ich nur machen?
Was die jetzt Zuhause nur essen sollen?“
Der Alte las die Früchte zusammen, verlor sie erneut,
Weiß, rot, Aprikosen, Kirschen, überall verstreut.¹⁹⁴

Wens formalistisches Ideal von Schönheit als eine Kombination von Musik, Architektur und Malerei erfüllt sich hier vollständig. Musikalisch wechseln sich im Chinesischen in durchgehend gereimten *Couplets*-Zeilen mit drei *dun* 顿 (Silben) und vier *dun* ab, die einen schnellen und abgehackten Sprechduktus erzeugen, der einen verlegenen Ton des Alten in seinen Selbstvorwürfen entstehen läßt, worin eine Klage über soziales Elend mitschwingt. Eine fließend, konzise Form im Versbau des weiteren mit symmetrischer Wortzahl soll die Kunst der Architektur einbringen. An der malerischen Schönheit arbeitete Wen schließlich besonders: Das Bild der auf den Boden fallenden Früchte, erfaßt in einem plastischen Farbkontrast in Vers 2 und dann wiederholt im Schlußvers, funktioniert in einer Weise *imagistisch*, die Ezra Pound gefordert hat und die zudem der typischen Technik der Bildkomposition bester Tang-zeitlicher Lyrik entspricht. Die Früchte finden sich im Bild ohne weiteren Kommentar als gleichsam reale Dinge, berührbar, ohne a priori festgelegte symbolische Bedeutung, und wirken doch unmittelbar auf die Herstellung von Poetizität. Eine unschuldige, stillebenartige Schönheit von auf dem Boden verstreuten Aprikosen und Kirschen, bar jeder Ahnung von Schicksal und Existenznot des Menschen, wird übergangslos gefügt an die artikulierte Not des klagenden Alten, der an den Früchten lediglich den Verlust ihres Gebrauchswertes wahrnimmt. Erneut modifiziert Wen hier, wie schon in dem Gedicht „Frühlingsglanz“, den visionären Seher-Duktus dahingehend, daß ein mitfühlender Blick für die gesellschaftliche Realität zentral wird und die Wahrnehmung des Schönen im Alltag nicht als ein elitärer Akt sondern als ein Zeichen von Sympathie und Liebe für die Menschen Form gewinnt. Darin manifestiert sich deutlich, wie es Wen gelungen ist, seine poetische Modernität zwischen

¹⁹⁴ Wen Yiduo, *QJ*, Bd. 3, S. 192; Peter Hoffmann (Übers. / Hrsg.), S. 138.

einer rein ästhetischen, wie er es nennt, spielerischen,¹⁹⁵ Obsession nach Perfektion der Form und konfuzianischer „Sorge um die Welt“ zu gestalten, und wie er damit versucht, einerseits seinen Status als „extremer Ästhet“ zu wahren und andererseits seiner Identität als Intellektueller mit traditionellen moralischen Werten gerecht zu werden.

Wie sehr sich Wen dabei auf der metapoetischen Ebene bewußt war, daß er Poetizität programmatisch aus Gegensätzlichem entstehen ließ, demonstriert das Gedicht „Geständnis“ (*kougong* 口供), mit dem er den Gedichtband *Sishui* eröffnete. „Geständnis“ thematisiert selbstreflexiv die widersprüchliche Zerrissenheit eines lyrischen Ich zwischen patriotischer Liebe als sublimierende Auflösung des Selbst und einer ebenso starken Neigung, die Welt und das Ich als poete maudite wahrzunehmen:

Geständnis

Ich betrüge dich nicht, Gedichte mache ich keine,
Wenn ich auch liebe: an weißen Steinen das Reine,
Blaue Kiefern und das große Meer,
Rabenrücken abendsonnenschwer,
Tief dem Dunkel verwoben Fledermausflügel.
Du weißt, ich liebe Helden und die hohen Hügel,
Ich liebe Fahnen, die im Wind sich dehnen,
Von Kükengelb bis Alte Bronze Chrysanthemen.
Zu denken ein Becher bitterer Tee ist Nahrung für mich!

Doch - hast du Angst?- es gibt noch ein Ich,
Fliegleiche Gedanken, im Abfall umschwirren sie sich.¹⁹⁶

Brillant wird hier die doppelte Identität eines polarisierten Ich strukturiert. Die zwei letzten Verse sind auf einen unerwarteten Kontrast hin angelegt, welcher das Ich anschaulich zwei gegensätzlichen Innenwelten zuweist. Wie aus der Bildersequenz der ersten Strophe deutlich wird, ist die Innerlichkeit des Ich anfänglich durchgängig mit positiven Lebenswerten verbunden. Die Bilder beziehen sich vorwiegend auf Elemente einer Landschaft, die nicht nur natürliche Schönheit, sondern zudem einen bedeutenden klassischen Kulturwert in sich tragen. Die weißen Steine, blaue Kiefern, Abendsonne, Berge und Hügel, Chrysanthemen, sie alle werden in der traditionellen Dichtung und Malerei häufig als Poetologeme oder Symbole gebraucht. Die Vorahnung, die mit dieser Besetzung beim Lesen aufkommt, daß mit den verinnerlichten Bildern eine patriotische Haltung assoziiert werden soll, bestätigt sich schließlich in Vers 7, wenn es heißt: „Ich liebe Fahnen (*guoqi* 国旗, also etwa „Nationalflaggen“, wie im chinesischen Text explizit steht), die im Wind sich dehnen.“ Der Patriotismus führt letztlich zu einer Sublimierung des Ich, wie aus dem die erste Strophe abschließenden Vers suggestiv hervorgeht: „Zu denken ein Becher bitterer Tee sei Nahrung für mich.“ - Denn er deutet auf im Konfuzianismus geforderte Schlichtheit des Lebens sowie das Arbeitsethos des Künstlers hin, zugleich aber profiliert er vor dem Hintergrund

¹⁹⁵ Vgl. Wen Yiduo, „Shi de gelü“, S 411.

¹⁹⁶ Wen Yiduo, *QJ*, Bd. 3, S. 171; Peter Hoffmann (Übers./ Hrsg.), S. 111.

der vorangestellten Aufzählung seines geistigen Reichtums ein Ich, das sich in der Liebe zu der Natur und Kultur seines Landes stolz und erhöht fühlt.

Doch am Ende erweist sich diese Sublimierung in der längeren ersten Strophe als vorläufig und zurücknehmbar. Sie wird in der zweiten Strophe bzw. den zwei das Gedicht abschließenden Versen auf überraschende Weise konterkariert. Dieses dem Hauptteil angehängte, für sich stehende und durch einen Reim verbundene Verspaar erinnert an den vorwärtsdrängenden, ganz auf das abschließende *Couplet* abhebenden Stil Shakespearescher Sonette, wo der Bedeutung eine zusätzliche Wendung gegeben wird. Im vorliegenden Gedicht wird in den Schlußversen ein weiteres Ich eingeführt, eines, das sein Selbst als „fliegengleiche Gedanken“ (*cangying si de sixiang* 苍蝇似的思想) erkennt, die sich ekelerregend „im Abfall umschwirren“. Dies bedeutet eine Entwürdigung, eine Desublimierung des Ich, die es unmöglich erscheinen läßt, das konfuzianische Gebot zu moralischer Aufrichtigkeit und Hingabe von Individualität noch zu befolgen, und so das Ich von jeder gesellschaftlichen Verantwortung freispricht. Die Desublimierung löst das Ich vollkommen vom traditionellen Wertesystem und verleiht ihm eine negative Subjektivität, die über ein Festhalten am rein Ästhetischen als Sinn des Lebens und folglich am Glauben an die magische Kraft der Kunst, alles, auch das Häßliche, in poetische Sprache zu transformieren, hinaus keine weiteren außer-ästhetischen Verpflichtungen hinnehmen will.

3.6 Das Wunder, das nur sprachlich evozierbar ist

Dieses Gegensätzliche im Ich, das Wen so starke seelische Qual bereitete, ihn gleichzeitig aber so schöne Texte von eindrucksvoller poetischer Modernität wie im Gedichtband *Sishui* verfassen ließ, bezeichnete er mit dem Begriff der „negativen Bedeutung“ (*fanmian de yiyi* 反面的意义). Gemeint ist damit etwas wie das negativ Schöne in seinem letzten Gedicht „Das Wunder“ (*Qiji* 奇迹), das nach dreijährigem Schweigen nach *Sishui* 1930 entstanden ist. Als „schön“ faßte Wen das Gegensätzliche auf, weil es für ihn ästhetisch produktiv war, als „negativ“ definierte er es, weil es bis dato in seiner Dichtung trotz seiner Bemühungen zur Synthese unauflösbar blieb und ihn geistig und seelisch zu zerreißen drohte. Selbst in einer gelungenen Versprachlichung dieses Gegensätzlichen sah er kein Erreichen endgültiger, höchster Poesie, sondern nur eine Art Übergangsdichtung, die ihm noch immer „zu fragmentarisch“ (*tai zhili* 太支离), „zu abstrus“ (*tai xuan* 太玄) und „grobes Futter“ (*zaokang* 糟糠) war, das den Hunger des Herzens nur notdürftig und vorübergehend stillen konnte. Alles, was er bislang geschrieben hatte, betrachtete er als Vorstufe zur „positiven Schönheit“ (*zhengmian de mei* 正面的美) oder „vollkommenen Schönheit“ (*wanzheng de mei* 完整的美) - der höchsten Poesie, die rein und heilig sein sollte wie ein „Wunder“, eine „Kristallisation“ (*jiejing* 结晶), „ein rundes Licht“ (*yuanguang* 圆光) und endlich frei von allen Gegensätzen und die ihm den „vollendeten Frieden“ (*bunyuan de heping* 浑圆的和平) im Geist und Leben bringen sollte:

Das Wunder

Ich will nicht das Rot des Feuers oder das Schwarz des Wassers
Des nächtlichen Pfirsichblüten-Teichs, auch nicht die düsteren Töne der *Pipa*,
Den Duft der Rose. Nie wollte ich die stolze Würde des Leoparden lieben,

Die Anmut, die ich will, ist keine, die irgendeine weiße Taube besitzt.
 Was ich will, ist nicht dies, sondern dessen Kristallisation,
 Ein Wunder, das zehntausend Mal wunderbarer ist als all dies!
 Doch wenn das Herz halb verhungert ist, kann ich sie nicht
 Ohne Nahrung lassen. Selbst wenn es nur grobes Futter ist, muß ich
 Doch um Almosen bitten, oder nicht? Der Himmel weiß, ich
 Tue das nicht gern. Weder bin ich stur noch dumm, ich
 Halte es nur nicht mehr aus, zu warten auf Deine Ankunft, Wunder!
 Das Herz ohne Nahrung zu lassen, wage ich nicht. Doch wer wüßte nicht, daß
 Der Gesang eines Baumes voller Zikaden, ein Becher trüber Wein nicht viel zählen.
 Selbst wenn man von Nebelschwaden spricht, von morgendlichen Tälern oder vom glänzenden
 Sternenhimmel,
 Ist das auch nur gewöhnlich, allgleichgültigst gewöhnlich.
 Lohnt es sich, darüber fassungslos zu staunen, bewegende Worte zu seufzen,
 Sich zu sehnen, goldene Worte zu gießen und sie in ein Lied zu bringen?
 Ich sage auch, wegen des Gesangs eines Pirols Tränen zu vergießen,
 Das ist zu fragmentarisch, zu abstrus, es einfach nicht wert.
 Wer weiß schon, daß ich nichts anderes kann. Dies Herz ist wirklich
 Halb verhungert. Mir bleibt nichts übrig als sparsamer sein,
 Gewöhnliches Essen als
 Erlesene Speise zu nehmen.

Um es klar zu sagen. Wenn Du,

Wunder, Dich einmal sehen läßt, werde ich sofort alles Gewöhnliche verwerfen,
 Nie wieder schauen auf ein reifbedecktes Blatt, um die Erotik von Blumen zu träumen,
 Nie wieder verschwenden die Muskeln des Herzen und grobe Felsbrocken brechen,
 Um gierig die Feinheit weißer Jade zu suchen. Schenke mir ein Wunder, und ich
 Werde nie wieder „Häßliches“ geißeln, um aus ihm
 Negative Bedeutung herauszuzwingen. Eigentlich verachte ich
 Solches Treiben, dieses krampfhaftes Herstellen von Zusammenhängen ist zu wirr.
 Ein Zeichen will ich, das so klar strahlt und prächtig wie Buddhas Knochen.
 Ich will die vollkommene, die positive Schönheit.
 Ich bin weder stur noch dumm. Es kann nicht sein, daß ich
 Den sichelförmigen Fächer sehe und das feenhaftes Gesicht dahinter nicht spüre.
 Dann

Warte ich, ganz gleich wie viele Seelenwanderungen -

Da ich damals dies Versprechen gab, wer weiß, vor wie vielen
 Seelenwanderungen - warte ich, beklage mich nicht, warte nur still
 Auf die Ankunft des Wunders. Schon möglich, daß der Tag kommt,
 An dem ich vom Blitz getroffen werde, mich ein Vulkan verglüht, und
 Die gesamte Hölle aufspringt, mich zu packen ... Hast Du Angst? Keine Sorge,
 Kalter Wind wird das Licht meines Herzen nicht löschen.
 Ich hoffe, daß mich meine sich zu Asche wandelnde, abgesteifte Haut nicht hindert,
 Denn das ist ein Augenblick meiner Ewigkeit - fremdartiger Wohlgeruch,
 Stille, geheimnisvoll und feierlich (angehalten Sonne, Mond und Sterne,

Auch die Zeit hält inne), völlig abgerundeter Friede ...
Ich höre ein Knarren der Angeln des Himmelstors,
Herüber weht das Rascheln eines Rockes - da ist das Wunder - Du, zwischen
Halbgeöffneten goldenen Türflügeln, umgeben von rundem Licht!¹⁹⁷

Das Gedicht, das Wen selbst sehr geschätzt haben soll, wäre, hätte nicht die Kritik, ohne es überzeugend zu begründen, dieses als sein wichtigstes bzw. am stärksten „modernistisches“ Werk bejubelt,¹⁹⁸ nicht mehr als ein weiteres „*Sishui*-Gedicht“, eine erneute Einlösung seines bekannten dichterischen Kredos, wenn auch in einer raffinierteren Weise. Dichterisch zu würdigen, ist in diesem Gedicht vor allem, wie Metapoetisches konzentriert und markant verarbeitet wird. Wen setzt nicht einfach noch einmal seine poetologischen Gedanken in die Praxis um, sondern er richtet sein lyrisches Interesse auf den Prozeß dieser Umsetzung selbst, wobei er ihn unter ästhetischen und weltanschaulichen Gesichtspunkten reflektiert. In anderen Worten: Sein bisheriges künstlerisches Tun wird Thema, wird reflektierter Gegenstand des Gedichts. Das Gedicht wird dadurch zu einem metapoetischen Resümee, einer selbstkritischen Kunstautobiographie seines Lebens und Werks.

Die Reflexion im Gedicht erfolgt in einer hohen Dichte von Bildern, wodurch die poetologische Aussage nicht in trockene Abstraktion verfällt. Wens formalistisches Kredo einer sprachlichen Präsentation der Schönheit von Musik, Malerei und Architektur wird hier nicht theoretisch dargeboten, sondern bildhaft und sinnbildlich zum Ausgangspunkt der Reflexion gemacht, und zwar durch die drei Bilder: „Schwarz des Wassers“ für die Schönheit der Malerei, „düstere Töne der *Pipa*“ für die Schönheit der Musik und den „Leoparden“ (*wenbao* 文豹) mit seinem feinen Muster im Fell und seinem Körperbau für das architektonisch Schöne. Diese Bilder repräsentieren die Poesie, die Wen bisher geschrieben hat. Sie genügen aber nicht der Poesie, die er als höchste Kunst anstrebt. Was er anstrebt, ist *jiejing* 结晶, die „Kristallisation“ alles Positiven und Schönen, eine Aufhebung seines bisher Erreichten in eine perfekte Alchimie der Wortkunst, in der Worte nicht isoliert und fragmentarisch wirken, sondern, sich im sprachlichen Fluidum des Gedichts wechselseitig erhellend und einander ergänzend, die „vollkommene Schönheit“ (*wanzheng de mei* 完整的美) erreichen, die dann zu der „positiven Schönheit“ (*zhengmian de mei* 正面的美), einer das Leben wie die Kunst bejahenden Poesie wird. Diese Kristallisation, die zugleich das Wunder ist, soll nicht nur alle Forderungen an formalistische Perfektion einlösen, sondern ebenfalls die Veränderung des Lebens, die Transzendierung von existentieller Not wie von Widersprüchen in der Kunst bewirken, damit der Dichter „nie wieder ‚Häßliches‘ geißeln [muß], um aus ihm / Negative Bedeutung herauszuzwingen“.

Doch wie ist es in dürftigen Zeiten und angesichts der Häßlichen in der Wirklichkeit dem Dichter möglich, zur *zhengmian de mei*, zum wunderbaren, endgültig Schönen zu gelangen? Der Weg führt, was die durchgehende Negation zuvor heraufbeschwörter Gegenstände im Text signalisiert, über existentielle Not. Entsprechend hält Wen das „Häßliche“ für eine vorläufige, aber doch notwendige ästhetische „Nahrung“ (*gongyang* 供养) für sein Herz, dem stets noch ein Rest Hunger bleibt:

¹⁹⁷ Erstveröffentlichung in *Chenbao fukan* 1930. Meine eigene deutsche Übersetzung gibt den chinesischen Text möglichst wortgetreu wider, um die nachfolgende Interpretation nachvollziehbar zu machen. Für eine gelungene literarische Übersetzung dieses schwierigen Textes ins Deutsche vgl. erneut Peter Hoffmann (Übers./Hrsg.), ebd., S. 207-208.

¹⁹⁸ Vgl. Lan Dizhi 蓝棣之, „Qianyan 前言“ (Vorwort) in (Hrsg.) Lan Dizhi: *Xiandaipai shixuan* 现代派诗选 (Ausgewählte Gedichte von der modernistischen Schule), Peking: renmin wenzue, 1987, S. 7.

„Ich wage nicht, das Herz ohne Nahrung zu lassen.“ Doch gleichzeitig fürchtet er, daß aus dieser „hungrigen“ Hinwendung zur negativen Realität, um sie ästhetisch zu verwandeln, ein übermäßig sentimentales Ich, eine überbetonte Subjektivität entstanden sind, die zu einer Dichtung geführt haben, die wertlos sein könnte: „Doch wer wüßte nicht, daß der Gesang eines Baumes voller Zikaden, ein Becher trüber Wein nicht viel zählen. / Selbst wenn man von Nebelschwaden spricht, morgendlichen Tälern oder vom glänzenden Sternenhimmel, / Auch das ist nur gewöhnlich, allergehuldigst gewöhnlich. / Lohnt es sich deswegen fassungslos zu staunen, bewegende Wörter zu seufzen, / Sich zu sehnen, goldene Worte zu gießen und sie in einem Lied unterzubringen? / Ich sage auch, wegen des Gesangs eines Pirols Tränen zu vergießen, / Das ist eher zu fragmentarisch, zu abstrus, es einfach nicht wert.“

So heißt es für Wen, die bisherige Poesie hinter sich zu lassen und weiter auf das Wunder zu warten. Dieses Wunder erscheint schließlich als ein stets in der Zukunft zu erwartendes Du, als ein dialogisches Anderes, ein fremdes Ich - ein Du, das das gegenwärtige Ich zur Selbsterkenntnis führen soll, es definiert, erhebt und dabei reinigt. Zu diesem Zweck ist das Du heraufbeschworen, angesprochen und angebetet worden. Es ist kein erotisiertes Objekt der Begierde, kein „feenhaftes Gesicht“ hinter einem „sichelförmigen Fächer“, auch wenn es als körperliches, weibliches („das Rascheln eines Rocks“) Du erahnt wird. Genausowenig ist es noch das Land, dieses ambivalente Du, das Wen als ein so widersprüchliches in seinen Gedichten adressiert und als schöpferische Dissonanz strukturiert. Ebenfalls ist das Du kein allgemeines, das das Ich in seinem Verschmelzungswunsch spiegelt und ihm die Möglichkeit bietet, zugleich als etwas Individuelles und als Repräsentant des gesellschaftlichen Gesamtsubjekts in Erscheinung zu treten. Es ist mehr als all dies und hat teil an allem.

Es ist dialogisch und reagiert auf das Ich. Im Moment des Wunders nimmt es das Ich auf und akzeptiert es, worauf folgender Vers hindeutet: „Ich höre ein Knarren der Angeln des Himmels-tors.“ Es ist zwar fremd und fern, unantastbar in seinem Anderssein, aber es hält nicht fest an diesem Anderssein. Es erlaubt die Annäherung, indem es im Moment der Begegnung mit dem Ich die Zeit aufhebt („auch die Zeit hält inne“). Dadurch wird das größte Hindernis ausgeräumt, die Ungleichzeitigkeit in der Beziehung von Ich und Du. Denn das Du ist ein ewig Weibliches, zugleich ein mythologisiertes Symbolhaftes, kosmisch in seinen menschlichen Zügen, momentan und ewig und transzendental in seiner Immanenz - ein wunderbar Schönes, das „vollkommen und positiv“ ist (*wanzheng de* 完整的 / *zhengmian de* 正面的). Es ist somit das Dichterische an sich, das sich letztendlich als „ein klares Wort“ (*yige mingbai de* 一个明白的字) herausstellt. Es ist Verkörperung einer Poetik der Kristallisation - das Gedicht an sich, auf das hin sich das Ich, sich entleerend, in Selbstvergessenheit arbeitend, wartend und dichtend, zubewegt, und das den schlimmsten Widrigkeiten zum Trotz: „Schon möglich, daß der Tag kommt, / An dem ich vom Blitz getroffen werde, mich ein Vulkan verglüht, und / Die gesamte Hölle aufspringt, mich zu packen ... Hast Du Angst? Keine Sorge, / Der kalte Wind wird das Licht meines Herzen nicht löschen.“

Die höchste Poesie, stets zukünftig und wunderbar, ist eine, die das Ich, das Leben und die Kunst endgültig bejaht, indem sie - alle Gegensätze und Widersprüche zwischen Kunst und Leben, Subjektivität und Ordnung, Ich und dem Anderen, Leidenschaft und Form, Dekadenz und Sublimation, Poesie pure und Menschenliebe, Ost und West, Tradition und Experiment, die Wens Leben und Werk so sehr prägten, - vereinigt und auflöst. Wen Yiduos mühevollere Suche nach diesem höchsten Ideal der Dichtung, das gleichzeitig eine Offenbarung des Lebens sein sollte, wird im-

mer eine sprachliche Utopie bleiben, was aber das Wesen ästhetischer Poesie im Chinesischen ausmacht. Diese Suche steht symptomatisch und beispielhaft für die kollektive Anstrengung einer Literatur wie der modernen chinesischen, eine Anstrengung, die für die Dichter auf dem Weg zur Modernität unumgänglich war und immer noch ist.

Kapitel 4. Liang Zongdai und die Poetik des Symbolismus

4.1 Liang Zongdai und Paul Valéry

Liang Zongdai 梁宗岱 (1903-1983) zählt zu der zweiten Generation der *baihua*-Dichter wie Wen Yiduo 闻一多 und Xu Zhimo 徐志摩, mit denen er gut befreundet war und ihre formalistische Poetik teilte. Er war zwar nicht unter den ersten, die französischen Symbolismus kannten und in China einführten,¹⁹⁹ aber er war, ohne Zweifel, obwohl wenig anerkannt, überhaupt der kundigste Kenner der abendländischen symbolistischen Dichtkunst. Zum Studium der französischen Literatur war er 1924 nach Paris gereist, wo er 8 Jahre blieb, mit kurzen Unterbrechungen für Studienaufenthalt in Italien, der Schweiz und Deutschland. 1931 blieb er ein Semester in Heidelberg, studierte und übersetzte Werke von Goethe und Rilke, und lernte auch Feng Zhi kennen, der dort gerade über Novalis promovierte. Sein Französisch war hervorragend, so daß er eine Zeitlang sogar die Ambition hatte, in der Pariser literarischen Szene sich einen Namen als Lyriker zu machen. Ihm war gelungen, Gedichte und Aufsätze in Zeitschriften zu veröffentlichen. Seine Nachdichtungen von dem Poeten Tao Yuanming 陶渊明 (Tao Qian 陶潜, 654?-645) wurden 1928 von dem Verlag le Marger gedruckt. Die durch ihn gut vermittelte klassische Schönheit eines der feinsten chinesischen Poeten löste Begeisterungen unter den Literaten aus. Sein größte Stolz zeitlebens blieb allerdings nicht seine französische Dichtung, sondern die Freundschaft mit einem der größten Meister des Symbolismus, Paul Valéry. Es war durchaus eine warme, keineswegs oberflächliche Freundschaft, die der scheue Meister sehr wenigen jungen Schriftstellern, noch weniger ausländischen, gewähren wollte. Liang beschrieb sie seinerseits so:

Valéry ist ein äußerst liebenswürdiger, gebildeter und schlichter Mensch, freundlich und nahbar, im Gespräch von unermüddlicher Toleranz und in der Lage, die Zuhörer mit seinen Worten zu fesseln. Ich, ein junger Mann aus einem fernem Land, durfte ihm mal hier und mal dorthin folgen, sein charmantes Auftreten bewundern und seiner klaren Stimme lauschen: Sei es, daß er leise von den Erinnerungen seiner literarischen Jugendzeit sprach oder mit zitternder Stimme Meisterwerke von Rimbaud, Stéphane Mallarmé und ihm selbst rezitierte oder mir mit Vergnügen von Gedichten berichtete, die er schreiben wollte, oder von solchen, die er zwar bereits geschrieben, aber noch nicht veröffentlicht hatte, oder mich freundlich ermutigte, mich weiter um die literarischen Kreise Frankreichs zu bemühen. All dies gab mir für meine künstlerische Zukunft unerschöpflichen Mut und Kraft.²⁰⁰

Bescheiden, voller Hochachtung, interessiert, wie es in der konfuzianischer Tradition von einem Schüler als Haltung gegenüber einem Lehrenden erwartet wird, suchte Liang die Nähe zu dem Meister, der sie ihm gerne gewährte. Liang wußte diese Nähe zu nutzen, um Fragen zu stellen, dem Master geheime Tips über das symbolistische Dichten zu entlocken, ihn interessiert in an-

¹⁹⁹ Zur Geschichte der Übersetzung und Einführung des Symbolismus in China vgl. Sun Yushi 孙玉石, *Zhongguo chuqi xiangzhengpai shige yanjiu* 中国初期象征派诗歌研究 (Zur früheren symbolistische Dichtung in China), Peking: Beijing daxue, 1985.

²⁰⁰ Liang Zongdai, „Baoluo Fanlexi xiansheng 保罗·梵乐希先生“ (Herr Paul Valéry), in: Liang Zhongdai, *Shi yu zhen. Shi yu zhen er ji* 诗与真、诗与真二集 (Dichtung und Wirklichkeit - und Ergänzende Essays), Peking: waiguo wenyi, 1984, S. 17.

spruchsvolle Diskussionen zu verwickeln, auch nicht zuletzt ihm seine eigenen lyrischen Versuche sowie Übertragungen aus der klassischen chinesischen Dichtung zur Beurteilung vorzulegen. Offensichtlich gefiel Valéry der junge Dichter sehr, der „fort jeune et fort élégant“ war, der „un français très net, parfois un peu plus chatie que celui de l’usage“ sprach.²⁰¹ Der Ernst, den Liang im Gespräch den „sublimen Themen“ gegenüber entgegenbrachte, auch seine Begeisterungsfähigkeit, beeindruckten Valéry sehr: „Monsieur Liang m’entretient de poesie avec une sorte d’enthousiasme. A peine entré dans ce sujet sublime, il cessa de sourire. Il lassa même percer quelque fanatisme. Cette flamme rare me plut. Bientôt mon contentement se fit surprise, sitôt lus, et relus aussitôt, les feuillets que Liang me mit sous les yeux.“²⁰² So bedurfte es kaum der Überredungskunst, Valéry dazu zu bewegen, das Vorwort für das Buch seiner ins französische übertragenen Gedichte Tao Yuanmings zu schreiben.

In diesem Vorwort, bevor Valéry am Schluß mit einigen Bemerkungen zu Taos Gedichten und Liangs Übertragung schließt, lobt er Liangs eigene französische lyrische Texte, die Liang ihm eines Morgens „mit sous les yeux“, für ihren „langage même“ und die Harmonie der Wörter. Er stellt fest, daß diese Texte zwei der modernen Lyrik wesentliche Qualitäten besitzen. Zur Beurteilung, ob ein lyrischer Text überhaupt etwas taugt, ob ein Schreibender sich eines Tags sich zu einem wahren Dichter entwickeln wird, schlägt er eine „einfache Methode“ vor:

Ce système simple permet de conclure assez vite et assez raisonnablement. Si l’on trouve dans un écrit une certaine conscience des ressources de la langage, de ses valeurs et de ses articulations; si l’on y reconnaît aussi d’heureuses dispositions musicales, on peut penser qu’il y a dans l’auteur assez de sensualité et de force de construction ou de combinaison pour qu’il puisse songer sans démente à se développer en poète.²⁰³

Während Valéry diesen Texten Anerkennung ausspricht, erkennt er auch sofort, daß sie unter dem Einfluß des früheren Symbolismus und der Poesie des Parnasse stehen. Seinem Geschmack nach lagen Tonfall und lyrischer Aufbau ein wenig hinter der Zeit, waren also leicht altmodisch. Immerhin waren seit der Zeit des Parnasse und dem Höhepunkt der frühen symbolistischen Bewegung bereits ungefähr 40 Jahre vergangen. Was aber aus jener Zeit literarisch wertvoll bleibt, so nach Valéry, und was er auch in Liangs Texten wieder erkennt, sind „une recherche d’accommodement entre la rigueur extrême et l’extrême liberté“, sowie „cet effort de composer l’architectonique des uns avec les musiques des autres conduisit ceux qui s’y complurent à étudier, inventer ou multiplier divers artifices parfois délicieux“.²⁰⁴

Ob Liangs Texte alle diese lobenswerte Qualität aufweisen, bleibt uns unbekannt, da sie uns nicht mehr erhalten geblieben sind. Zum Glück schrieb und veröffentlichte Liang auch Gedichte im Chinesischen, wenn auch wenig, und fast alle vor 1923, also vor seiner Abreise nach Europa. Der Band *Abendgebet* (*Wandao* 晚祷), den er 1924 publizierte (er wurde 1986 wiederaufgelegt und erschien im *Renmin Wenxue* Verlag), ist eine schmale Kollektion von 19 Jugendgedichten, welche seine einzige lyrische Sammlung in *baihua* bleiben sollte. Auf der formalen Ebene bleiben sie ohne strenges Metrum und Reim und zeigen kaum Spuren einer durchdachten Struktur der Mu-

²⁰¹ Valéry, „Paul, Poème Chinois“, S. 1266.

²⁰² Valéry, ebd., S. 1266.

²⁰³ Valéry, S. 1268

²⁰⁴ Ebd., S. 1268.

sikalität, wie er sie später im Sinne von Valérys Poetik von der modernen chinesischen Lyrik fordern sollte. Dennoch ist hier eine Kompositionsbewußtheit nicht zu verkennen. Wie er, zum Beispiel in dem Gedicht „Nachteule“ („Yexiao“ 夜梟) „die Eule“ in jeder Strophe „Wuuu, Wuuu“ ausrufen läßt, um strukturell zu wirken,²⁰⁵ scheint vom Einfluß von Poes berühmtem symbolistischen Gedicht „The Raven“ zu zeugen, das vom monologischen, sich wiederholenden Ruf des Vogels „Nevermore“ strukturiert wird. Bekanntlich haben sich die französischen symbolistischen Dichter von Baudelaire, Mallarmé bis Valéry mit diesem Text Poes und der dort verkörperten Kompositionstheorie auseinandergesetzt und haben Anstöße für die eigene Poetik bekommen.²⁰⁶ Andere Ansätze wie dichte Evokation verfremdeter Lebenssituationen, die verinnerlichten Stimme des lyrischen Ich, die vom verlorenen Welteinheitsgefühl flüstert, die Sehnsucht nach einer transzendentalen Ordnung, sind der symbolistischen Poesie nicht fremd. Außerdem sind die Texte sprachlich angehaucht von einer Art klassischer Eleganz, reich an bildhafter, farbenverborener Suggestivität. Hier zwei kurze Beispiele:

Abendsehnsucht

Abendwind weht.
Wipfeln zittern leise
in der gelben Dämmerung.
Du, meine Seele
Zittere nicht so leise.
Dein grüner, eleganter Schatten soll
unsichtbare Spuren hinterlassen
in einem wortlosen Lied.²⁰⁷

Der andere Text nimmt ebenfalls die Abenddämmerung zum Gegenstand und evoziert sie, was Liang später unter dem typisch symbolistischen Verfahren versteht, als

ein Ding in der Außenwelt, das einem adäquaten Zeichen (*jubao* 符号) gleicht, das unsere inneren Gefühle wie Traurigkeit, Kummer, oder Freude widerspiegelt und ihnen authentisch entspricht (*xiang fangfu* 相仿佛, *xiang biqiao* 逼肖, *xiang huihe* 相会合). So wird unsere Innerlichkeit ohne mimetische Beschreibung übermittelt durch diese Landschaft als Zeichen. Genauer gesagt, unsere Innerlichkeit schreibt sich ein in die Landschaft. Das nenne ich Symbolisieren (*xiangzheng* 象征).²⁰⁸

Abenddämmerung

Einer alten Nonne gleich, stiehlt sich
die Dämmerung zögernd hierher

²⁰⁵ Vgl. Liang Zongdai, „Yexiao 夜梟“ (Nachteule), in: Liang Zongdai, *Wandao* 晚祷 (Abendgebet), Changsha: Hunan wenyi, 1986, S. 3-4. Sofern bei den Übersetzungen der chinesischen Gedichte keine deutsche Quelle angegeben ist, sind es von mir vorgenommene Übertragungen.

²⁰⁶ Vgl. Paul Hoffmann, *Symbolismus*, München: Wilhelm Fink Verlag, 1897, S. 87-91.

²⁰⁷ Liang Zongdai, „Wan qing 晚情“ in: *Wandao*, S. 31.

²⁰⁸ Liang Zongdai, „Xiangzheng zhuyi 象征主义“ (Symbolismus), in: *Shi yu zhen*, S. 66.

aus dem verblaßten Kloster.²⁰⁹

Daß diese Gedichte frühsymbolistische Ansätze in sich haben und in dieser Richtung weiter empfänglich für komplexe technische Elemente sind, scheint augenfällig. Demgemäß ist anzunehmen, daß Liangs französische Texte, die er einige Jahre später in Frankreich schrieb und Valéry zeigte, sich eine Stufe weiter der Einflußquelle angenähert haben müßten, so daß Valéry deren Vorbilder nicht verborgen blieben. Bei Bestätigung der einsichtsvollen Bemerkung des Meisters hätte wahrscheinlich Liang auch nicht vergessen zu erwähnen, daß nicht nur er, sondern auch die chinesische Lyrik von der zweiten Hälfte der 20er bis Anfang der 30er Jahre sich den symbolistischen Einflüssen gerade am empfänglichsten eröffnete.

Es war die Zeit, als sich die Neue Dichtung von der allzu prosaischen und naturalistischen Schreibweise zu befreien suchte. Zuvor, im Jahre 1917, Hu Shi, sah sie der Initiator dieser neuen sprachliche Natürlichkeit in der *baihua*, als effektives Mittel an, um die klassische Formstrenge der Schriftsprache zu sprengen und die umgangssprachliche Dichtweise zu fördern, was auch geschah. Der Siegeszug der *Baihua* blieb allerdings zwiespältig. Im Sinne der Natürlichkeit verlor zwar die Neue Dichtung ihre Berührungsangst mit dem Alltag, konnte sich der lebendigen Vielfalt der Realität zuwenden, sich thematisch erweitern und eine unbeschränkte sprachliche Rezeptivität für volkstümliche sowie ausländische Einflüsse gewinnen. Jedoch stark diskreditiert wurde die Neue Lyrik durch die nahezu ungezügelte, regellose, unhandwerkliche Schreiblust, die das stilistisch formale und sprachkritische Bewußtsein zu Gunsten der spontanen und direkten Sprechweise verdrängte. So konnte sich die Neue Lyrik, die Anfang an ohnehin gegen sich aufbrachte, auf die Dauer gegen die Klassische Poesie mit ihrer höchst raffinierten Poetizität nicht behaupten. So lange die Neue Lyrik ihre potentiellen Leistungen an Poetizität nicht beweisen konnte, würde sie auch ihren Anspruch auf die Notwendigkeit der literarischen Reform und die Suche nach poetischer Modernität verlieren. Die wichtigste Aufgabe für die überzeugten Erneuerer dieser Lyrik galt nun die Etablierung innerhalb der Umgangssprache einer Kunstsprache mit kühner Metaphorik und einer neuen und überzeugenden Form der lautlichen und bildlichen Komposition. Kurz: Es mußte eine metaphorisierte Natürlichkeit mit Wohlklängen her. Viele sahen im französischen Symbolismus und dessen Einführung eine mögliche Rettung. Zhou Zuoren 周作人 glaubte sogar, die moderne Poetizität im Gedicht habe irgendwie zu tun mit dem symbolistischen Verfahren: „Gute Poesie schmeckt heutzutage irgendwie nach Symbolismus.“²¹⁰ Die Annäherung an den Symbolismus, am Ende des ersten Jahrzehnts und Anfang der 20er, war zwar zögernd, schritt aber ununterbrochen voran. Aus mangelnder Sprachkenntnis war das Wissen darum lückenhaft, oberflächlich, ja oft entstellend oder sinisiert. Dennoch, durch kollektive Beiträge vieler interessierter Individuen ergab sich zunächst ein halb wahres und halb verschwommenes Bild von der symbolistischen Poetik. So meinte Zhou Wu in seinem 1921 veröffentlichten Aufsatz, daß der Symbolismus „ein großes literarisches Ereignis“ sei, eine „wahre Befreiung“, die „das Umfeld des literarischen Schaffens expandiert hat“; und es sei ein neuer Stil, der „durch die mystisch angehauchte Symbolik die undefinierte und unerschöpfliche Schönheit des Ausdrucks suchte“.²¹¹ Zhou Zuoren bewunderte Gourment für seine „großartige seelische

²⁰⁹ Liang Zongdai, „Mu 暮“, in: *Wandao*, S. 23.

²¹⁰ Zitiert nach Sun Yushi, *Zhongguo chuqi xiangzhengpai shige yanjiu*, S. 59.

²¹¹ Zhou Wu 周无, „Falanxi jinshi wenxue de qushi 法兰西近世文学的趋势“ (Tendenz der modernen französischen Literatur), in: *Shaonian zhongguo* 少年中国 2.4./1922. S. 23.

und sinnliche Subtilität“ sowie das dichterische Können „in jedem seiner Gedichte eine einzigartige Musik zu erzeugen“.²¹² Wei Shuyuan 魏芟远 bemerkte, daß die Symbolisten „ausschließlich das Flüchtige, das Schöne und das Weibliche besingen. Sie heben Metrum und Reim hervor, so daß im Gedicht eine tiefe und ferne Musik unversehens anzuklingen scheint“²¹³. Xu Zhimo war von Baudelaires oxymoronischer Evokation der „bösen Blumen“ und deren „Gestank, der extrem giftig und extrem wohlriechend ist“ fasziniert. Er glaubte eine „lautlose Musik“ aus Baudelaires Texten herausgehört zu haben, und brachte die musikalische Betonung des Sprachlichen auf den Punkt: „daß ihre Schönheit nicht in den Wortbedeutungen, sondern in dem unbegreiflichen Rhythmus liegt“.²¹⁴ Der große Lu Xun 鲁迅 war wie immer scharfsinnig genug, um einen der wichtigsten poetologischen Aspekte nicht zu verkennen, nämlich, daß die Symbolisten als neues Mittel das Antilyrische verarbeiten, das von den alltäglichen Trivialitäten und großstädtischen Unruhen und Chaos stammt, um durch das Symbolisieren „eine mystische, aber wahre Widerspiegelung der Realität zu erzielen“.²¹⁵ Er entdeckte also die inhaltliche Modernität dieser Poesie als Reaktion auf die Entzauberung der Welt.

Diejenigen, die sich zu den Repräsentanten des chinesischen Symbolismus der 20er zählen, Li Jinfā 李金发, Mu Mutian 穆木天, Wang Duqing 王独清 und Feng Naichao 冯乃超, hatten zur erfolgreich Neuerung der Poesie nicht nur tatsächlich Symbolismus praktiziert, sie äußerten sich auch theoretisch zum französischen Symbolismus, einschließlich dessen technisch-kompositorischer Aspekte fast so fragmentarisch wie die anderen, aber wesentlich zutreffender. Als das markanteste Zeichen der poetischen Modernität beeindruckte sie vor allem der ästhetizistische Glaube der Symbolisten an die Autonomie der Poesie und an die thematische Freiheit, alle Aspekte des modernen Lebens, einschließlich der vulgären und häßlichen, zu behandeln. So traten sie, in ihren eigenen Dichtungen, auch vehement für das Eigenreich der Poésie pure ein, wo ausschließlich die sprachlich immanente Kunst der poetischen Logik, des poetischen Fühlens und Denkens, des poetischen Verfahrens herrschen sollte. In dieser Eigenwelt der Poesie gewährt es den Dichtenden die unbeschränkte subjektive Freiheit über alles zu dichten, über „alles in der Welt, das Schöne, das Häßliche, das Gute und das Böse, alles ist Gegenstand des Dichtens“, so behauptet Li Jinfā, und alles sei „ein Spiel der Wortwahl und des lyrischen Kalküls“. Und in diesem Zusammenhang behauptet er des weiteren, daß „Kunst nicht auf die Moral der Gesellschaft achten soll, da sie mit der Gesellschaft keine gemeinsame Welt teilt. Die einzige Aufgabe des Künstlers besteht darin, seine eigene Welt wahrheitsgemäß zu versprachlichen. Daher baut er seine schöne Welt in der Kunst, nicht aber in der Gesellschaft“.²¹⁶ Diese schöne Welt der ästhetischen Autonomie, in der die Prosa überhaupt keinen Platz haben werde, und „ihr [die Prosa] die Erledigung der lebensweltlichen Aufgaben überlassen werden muß“, bewähre ihre Reinheit des dichterischen Ausdrucks vor allem durch einen elitären Hermetismus. „Das Schöne verbirgt sich in Imagination, Symbolisierung und abstraktem Denken“, aus denen das poetische Verfahren herausgebildet werden solle. Daher sei ausschließlich das Schöne das Poetische, und dies sei das Gedicht an sich. Nur die, die „darin trainiert sind, die auch etwas Aristokratisches in sich haben, können das geheimnisvolle Schöne erfahren“.²¹⁷ Mu Mutian und Wang Duqing he-

²¹² Zitiert nach Sun Yushi, ebd., S. 59.

²¹³ Zitiert nach Sun Yushi, ebd., S. 60.

²¹⁴ Xu Zhimo, „Botelai'er shi zhong de yinyue 波特莱尔诗中的音乐“ (Musik in Baudelaires Poesie), in: *Yusi* 语丝 3/1924.

²¹⁵ Zitiert nach Sun Yushi, ebd., S. 60.

²¹⁶ Hua Lin 华林 (Li Jinfā), „Lihuo 烈火“ (Feuer), in: *Meiyu* 美育 (ästhetische Erziehung) 2/1928, S. 76.

können das geheimnisvolle Schöne erfahren“.²¹⁷ Mu Mutian und Wang Duqing heben wiederholt in ihren veröffentlichten poetologischen Briefen „Über Poesie“ (*Tan Shi* 谈诗) „Andeutung“ oder „Suggestion“ (*anshi* 暗示) als das wichtigste kompositorische Mittel im Gedicht hervor. Mu Mutian meint: „Das Gedicht muß mit andeutenden Energien aufgeladen werden. Die Welt der Poesie befindet sich zwar in der alltäglichen Welt, aber erst in der Tiefe dieser Welt. Die Poesie muß das tiefe Geheimnis des menschlichen Innenlebens durch Andeutung zum Vorschein bringen.“²¹⁸ Durch Andeutung wird das Wesen der Welt, wo Natur und Mensch in mystischer Korrespondenz stehen, erscheinen. Kompositorisch soll Andeutung durch syntaktische Verknappung, semantische Verdunklung, Synthetisierung der Sinn-Wahrnehmungen, bizarre und dissonante Verknüpfung von Ideen realisiert werden, wobei im Text mit Absicht viele Leerstellen eingebaut werden sollen, um die lineare Kontinuität der Wörter in Bildern, Zeilen und Strophen durch eine horizontale Vertiefung zu bereichern, damit der Leser aktiv, komplementorisch einwirken solle, um sich dem Schönen annähern zu können.²¹⁹

4.2 Liang Zongdais Deutung von Valérys poetologischen Verfahren

Liang Zongdai tritt auch, in Einklang mit seinen symbolistisch orientierten Zeitgenossen in China, jedoch mit poetologisch viel überzeugenderen Formulierungen, für die Poetik der Autonomie und das Ideal einer reinen Poesie ein. Was er unter der „reinen Poesie“ (*chunshi* 纯诗) versteht, zeugt davon, daß er das Wesen des französischen Symbolismus à la Baudelaire, Mallarmé und Valéry viel besser als seine chinesische Dichterkollegen kannte:

Sogenannte ‘reine Poesie’ verwirft jegliche objektive Landschaftsbeschreibung, Schilderung, Argumentation, sentimentale Stimmung, verläßt sich rein auf jene Grundelemente, die ihre Struktur bilden - Musik und Farbe - und erzeugt eine zauberformelhafte suggestive Kraft, die Reaktionen unserer Sinnesorgane und Vorstellungen hervorruft und unsere Seele übersetzt in eine Sphäre des Lichts und äußerster Freude, in der der Geist die Dinge transzendierend, verweilen kann. Gleich der Musik wird sie selbst zu einem absolut unabhängigen, absolut freien Universum, das reiner und unvergänglicher ist als die gegenwärtige Welt. Die enge Verknüpfung von Reim und Farbe ist somit ihr inhärenter Daseinsgrund.²²⁰

Hinsichtlich des Verständnisses für den kulturellen Kontext des Symbolismus ist sein Blick ebenfalls viel umfassender und tiefer. Es richtet sich nicht nur auf die früheren französischen Symbolisten, Baudelaire, Rimbaud und Verlaine, deren Gestaltung eines gespaltenen lyrischen Ichs in modernen Lebenssituationen gerade am stärksten die chinesischen Symbolisten weltanschaulich und technisch beeinflusste und sie zu neuen poetischen Experimenten inspirierte. Liang versucht auch die gesamte Entwicklung des Symbolismus bis zu Valéry, der zum Nach-Symbolismus zählt, zu erfassen, und dessen komplexere und ausgewogenere Dichtung mit einem objektivierten lyrischen Ich zu verstehen. Ob er Valéry tatsächlich verstanden hat, ist hier nicht von Belang. Vom

²¹⁷ Ebd..

²¹⁸ Mu Mutian,

²¹⁹ Ebd..

²²⁰ Liang Zongdai, „Tan shi 谈诗“ (Über Poesie), in: *Shi yu zhen*, S. 95.

Anfang an wollte Liang seine poetologischen Aufsätze nicht als strenge theoretische Arbeit, noch weniger als Forschungsergebnis eines Romanistik-Professors verstanden wissen, sondern vielmehr sollten sie als literarisch kritischer Kommentar eines dichterischen Schaffenden wirken. Es ist eine „Autor-Poetik“, wie die von Valéry, deren Hauptinteresse bei der Deutung anderer Schriftsteller nicht einem pedantischen Erkennen, sondern einer selbstkritischen Rückbesinnung auf das eigene Schaffen gilt. Liangs konkretes Ziel war es, sich selbst und seine Dichterkollegen durch Auseinandersetzung mit der neusten Entwicklung der europäischen Moderne zum Nachdenken zu bewegen, um so neue Wege und Perspektiven des Dichtens zu finden. Wichtig ist, daß er sich, auf dem Boden der Poetik Valérys, Gedanken macht über den symbolistischen Ich-Welt-Bezug, Form und Inhalt, die Poésie pure, die kosmische Sublimation, Inspiration und Denken, vor allem, das wechselseitige Einwirken zwischen Experiment und Tradition, die für das weitere Werden der chinesischen Neuen Dichtung von großer aber leider bis jetzt unterschätzter Bedeutung sind.

Liangs poetologische Betrachtungen schlagen sich hauptsächlich in der 1934 veröffentlichten Aufsatzsammlung *Dichtung und Wirklichkeit* 诗与真 (*Shi yu zhen*) nieder, die er mit einem zweiten Teil unter dem gleichen Titel im Jahr 1936 ergänzt. Beide Bände wurden 1983 zusammengestellt in einem Buch wiedergedruckt. Unter den insgesamt 18 Titeln ist ein Aufsatz ausschließlich Paul Valéry gewidmet, einer Valéry und Goethe, drei sind Übersetzungen aus Valérys poetologischen Essays (über Tao Yuanming, Goethe und Mallarmé), einer über Rimbaud, einer über Roman Rolland und über die Entwicklung der französischen Symbolismus, fünf über die Neue Lyrik, einer über Malerei, drei über klassische chinesische Dichtung. Allen liegt die zentrale Motivation zugrunde, eine Art von symbolistischer Poetik als vorbildliches Paradigma zu etablieren, das in der Praxis die Neue Lyrik aus ihrer Orientierungslosigkeit herauszuführen hoffte. Als das wichtigste Vorbild steht Valéry im Mittelpunkt seiner Diskussionen. Liang sucht offensichtlich das Interesse der chinesischen Rezeption auf jene bis dahin unbekannte Verfahrensweise des Symbolismus zu lenken, die das Ideal der reinen Poesie durch Objektivierung des lyrischen Ich in das Kosmische, durch Versöhnung des Klassischen und Modernen zu erzielen sucht. Er präsentiert Valéry paradoxerweise als neoklassizistische Avantgarde, der Selbstauflösung anstelle radikaler Subjektivität, intellektuelles Kalkül anstelle flüchtiger Inspiration, Sinnliches Denken anstelle emotioneller Zügellosigkeit, freiwilliges Binden an die Tradition anstelle wilder Erfindungssucht, favorisiert. Was er an Valéry im allgemeinen observiert steht wesentlich in Übereinstimmung mit dem Bild von Valéry, das die Kritik im Westen den Lesern vermittelt, wie z.B. in der folgenden Zusammenfassung von Charles G. Whiting:

His vocabulary is noble, general and limited, and his syntax far from revolutionary. He uses classical strophic forms, and his constant metaphorical expression is always carefully integrated in the whole, never breaking the poetic continuity he sought to preserve. He avoids imagery of quotidian existence, and more than any other modern poet, he is reserved, refusing to transform into lyric poetry the intimate aspects of his private existence.

This is highly refined poetry, but by no means devoid of passion. The passion dominating *Charmes* is the desire to know and master the operations of the intellect. It is an heroic passion and these poems are the reflection of an extraordinary and unique intellectual adventure. But it is an intellectual adventure expressed in powerfully sensual and even on occasion sex-

ual visions, and significantly Valéry always represents poetry itself in sensual, rather than intellectual terms.²²¹

Liangs Sprache in seiner „Autor-Poetik“ ist selten akademisch wie die von Whiting hier. Vielmehr kommentiert er in seinem eleganten Prosastil metaphorisch, mit sinnlichen und poetischen Bildern. Er resümiert auch selten. Er verstreut seine Gedanken hier und da, die sich aber immer wieder um die vorbildliche Verfahrensweise, wie er sie vor allem bei Valéry findet, kreisen. Die Verse „Patience, Patience, / Patience dans l' azur!“ aus Valérys Gedicht „Palme“ zitierend, spricht Liang über seine extreme Geduld im dichterischen Prozeß, sein subtil intellektuelles Spiel im Geist, seine sich im Schweigen verharrende Suche nach dem magischen Moment der sprachlichen Verwandlung der Dinge:

Er war wie Leonardo da Vinci beim Malen. Hatte er Idee oder Konzept noch nicht in prächtige Farben oder Bilder umgesetzt, so war er bereit, mit extremer Geduld zu warten, um dann jedoch mit äußerst flinker Hand jene feinen müßigen Augenblicke einzufangen - in diesen flüchtigen Augenblicken wurde das trübe Wasser des Teiches durch das Silber der Mondstrahlen verwandelt in weithin fließende Kristallen: Gefühllose Philosophie wandelte sich in den graziösen Geist des Gedichtes.²²²

Valéry sucht lebenslang das Geheimnis des Schaffens anhand der strengen Beobachtung des eigenen Dichtens zu erhellen. Diese Suche macht den dichterischen Prozeß aus, und daher hält er sie an sich für poetisch, soweit sie von einer „Reinheit der Analyse“ ausgeht: „Das Aufführen eines Gedichtes ist Gedicht“ (*L'execution de la Poème est Poème*).²²³ Die Leidenschaft sich damit zu beschäftigen nennt Whiting „the passion [...] to know and master the operations of the intellect“; Liang versteht dies als starken Willen Valérys, durch „unaufhörliche, feine Analyse“ in „seinen innerlichen Nachforschungen“, zu dem „über die Eintönigkeit unserer Existenz verfügenden, einzigen reinen Selbst“ (was Valéry *‘moi pur‘* bezeichnet und Liang an anderen Stellen französisch zitiert) als Grundlage des reinen Dichtens zu gelangen, damit die „allgemein vollständig Beziehung der Dinge und des Geistes so klar wiederhergestellt“ wird. Da dieser Suchprozeß, dieses „extraordinary and unique intellectual adventure“ nie vollendet werden könne, so fange das Gedicht immer wieder von vorne an und werde zum poetischen Prozeß an sich:

Ebenso hat Valéry in seinen innerlichen Nachforschungen, angefangen von jedem einzelnen Konzept oder besonders von der Haltung zum Schaffen, durch unaufhörliche, feine Analyse und wohlerrungene Schlußfolgerung, wozu man in jener dunklen, unruhigen, sich ständig verändernden Tiefe des Geistes ein geheimes System der Gedankenaktivitäten unterscheiden muß, jene sich auf nichts stützende grundlegende Beständigkeit des Bewußtseins erfaßt (*la permanence fondamentale d'une conscience que rien ne supporte*) und jenes gleich dem Grundton einer Symphonie immer vorhanden und dennoch zu jeder Zeit vernachlässigte ewige, über die Eintönigkeit unserer Existenz verfügende, einzige reine Selbst verfolgt: In die-

²²¹ Whiting, G. Charles, „Introduction“, in: (Hrsg. von Charles G. Whiting): *Paul Valéry, Charmes ou Poèmes*, London: University of London / The Athlone Press, 1973, S. 1.

²²² Liang Zongdai, „Baoluo fanleshi xiansheng“, in: *Shi yu zhen*, S. 18.

²²³ Zitiert nach *Französische Literatur im 20 Jahrhundert*, S. 64.

ser beinahe reinen Aktivität verwickelt, wo sich Gedächtnis und Phänomene so eng miteinander verwoben, wird die allgemein vollständige Beziehung der Dinge und des Geistes so klar wiederhergestellt, daß allem Anschein nach nichts beginnen und nichts vollendet werden könnte.²²⁴

Im folgenden zeigt sich wie Liang die intellektualisierte Sinnlichkeit der Bildkomposition bei Valéry, was Whiting als „powerful sensual“ bezeichnet, observiert. Liangs Ausführung selbst ist „powerful sensual“ - er macht Gebrauch vom Poetikbegriff „bleibender Geschmack“ (*yumei* 余味) aus der klassischen Poetik, um das versinnlichte Gedankliche in Valérys Sprache zu beschreiben, und zieht subtilste Images aus dem Bilderrepertoire der antiken chinesischen Poesie heran, um die Feinheit in Valérys poetischen Bildern zu veranschaulichen:

Man sollte eher sagen, in seinem Herzen gab es keine stimmlosen, farblosen Gedanken, so wie es in da Vincis Herzen keinen körperlosen Geist gab. Früchte zum Beispiel: Knackige Kastanien sind es sicherlich wert, gekostet zu werden. Was die höchsten Kostbarkeiten anbelangt, so wandeln sie sich im Mund zu schmackhaften erfrischenden Birnen. Deshalb ganz gleich, ob wir seine Gedichte oder Prosastücke lesen, wir kommen nicht umhin, jene Zartheit des Glimmer-Steines, jenes Wohlgefühl eines Blumentraums oder jene erfrischende Sinnlichkeit des Mondtaus zu spüren.²²⁵

Liang sieht Valérys konsistente Anwendung der „classical strophic form“ als freiwillige Unterwerfung des schaffenden Subjekts zur Objektivität der musikalischen Gesetzmäßigkeiten der Sprache. „Poesie als die höchste Kunst der Literatur verlangt entsprechend auch nach einem so hohen Preis und beansprucht eine solche Unterwerfung. Diese unabdingbare formelle Voraussetzung und die freiwillige Bindung an die Regel verleihen der chaotischen und lässigen Sprache eine Widerstandskraft, die der Dichter erzwingen muß. Ohne diesen Widerstand aber steht der Dichter da ohne einen endgültigen Sieg“,²²⁶ so begründet es Liang. Die Unterwerfung, da sie gewollt ist, nennt er „Tanz in Fesseln“, eine Freiheit, die durch Regeln und Einschränkungen erfahrbarer und wertvoller wird. Sie ist das freiwillige Training einer Fähigkeit, die unter besonders erschwerten Konditionen auf das Über-sich-Hinauswachsen des dichterischen Könnens zielt; selbst wenn dieses nicht gelingt, darf der Autor trotzdem zufrieden sein, da er bereits das Äußerste in seiner Fähigkeit versucht: „Man sollte an sich jedesmal höhere Ansprüche voraussetzen, bevor man schreibt, so daß man beim Abschluß einer Arbeit, egal ob sie erfüllt oder nicht, wird man mehr selbstsicherer und eigenständiger und weniger enttäuscht sein.“²²⁷ Dieses Training unter den Fesseln der Form gleiche der von einem *Kongfu*-Meister, der um die Leichtigkeit seiner körperlichen Bewegungen zu erlangen, schwere Gegenstände extra an seinen Körper bindet, um sich daran zu gewöhnen, so daß in realem Kampf, wo er diese Gegenstände nicht trägt, sich viel leichter bewegen wird. Die poetische Sensibilität, unter der Formstrenge trainiert, entwickelt sich zur vollendeten Geistesfähigkeit gegenüber der Sprache, die automatisch Denken und Sprache, Bedeutung

²²⁴ Liang Zongdai, „Gede yu Fanlexi 歌德与梵乐希“ (Goethe und Valéry), in: *Shi yu zhen*, S. 163.

²²⁵ Liang Zongdai, „Baoluo Fanlexi xiansheng“, in: *Shi yu zhen*, S. 19.

²²⁶ Liang Zongdai, „Lun shi 论诗“ (Poetologische Gedanken), in: ebd., S. 36.

²²⁷ Liang Zongdai, ebd., S. 36.

und Form, Wort und Realität als nicht mehr trennbar auffaßt wie „die Strahlen und die Wärme der Sonne voneinander untrennbar sind“:

[...] ja die tiefere Bedeutung kommt gemeinsam mit diesem Klang, der Farbe, dem Liede, dem Tanz zum Vorschein. Die Bedeutung kann in keinem Fall von jenem Wohlgeruch der äußeren Form getrennt werden. Denn sie ist der äußeren Form nicht aufgezwungen worden. Sie taucht sie ganz in die Form ein und verschmilzt mit ihr, wie die Strahlen und die Wärme der Sonne sind sie nicht voneinander zu trennen.²²⁸

All diese technischen Aspekte, die Liang bei Valéry beobachtet, zeigen, wie eine poetische Modernität wie die des Symbolismus paradoxerweise in der Tradition, in einem „klassischen“ Verhalten begründet werden könnte. Im Grunde versucht Liang zu sagen, daß was die „ausgewogenen“ europäischen Symbolisten (wie Mallarmé und Baudelaire und insbesondere Valéry) - alle sind formstrenge und dennoch experimentell - auszeichnet, seien gerade die Qualitäten sind, die der chinesischen Neuen Lyrik fehlen, die sie sich aber aneignen kann und muß. Er hält die *baihua* als neue moderne literarische Sprachform zur Artikulation der Subjektivität für geschichtlich notwendig und richtig, dennoch verweist er ständig auf ihre „Armut, Grobheit und Ungereimtheit“ (*pinfa* 贫乏, *cuzhuo* 粗拙, *weijing xilian* 未经洗练) als faktisches Hindernis.²²⁹ Da er jedoch die *baihua* als ein aufgeschlossenes gestaltbares System auffaßt, glaubt er fest dran, daß dieses Hindernis aufgehoben werden kann und die Hoffnung besteht, daß eine „neuartige, ebenso harmonische und ewige Sprache wie die klassische Schriftsprache“ innerhalb der *baihua* geschaffen werden könne. Alles komme darauf, ob ein Dichter sich formbewußt und ästhetisch konzentriert der Sprache auseinandersetzen will. Das Neue muß sich seinen Weg bahnen über die Aufnahme der Vorzüge des europäischen Symbolismus und durch die gleichzeitige Rückbesinnung auf eigene Tradition.

4.3 Symbolismus, Tradition, und das „kosmische Bewußtsein“

Liang stellt die symbolistische Verfahrensweise als die eigentliche Natur der Poesie dar. Er begreift sie als ein stilistisches Grundmittel, das ahistorisch dauerhaft und kulturunabhängig aller „guten Poesie“ inhärent ist. In diesem Sinne behauptet er, daß, wenn er beispielhafte Verse aus der klassischen chinesischen Dichtung neben die lyrischen Muster der großen literarischen Moderne Europas stellt, das Symbolisch-Formelhafte bereits eine unübertreffliche Vollendung in der kulturellen Vergangenheit seiner eigenen Tradition erfahren hat. Er legt den nach neuer Orientierung suchenden Dichtern, die sich erst durch den Bruch mit der Tradition als modern behaupten zu können glaubten, eine erstaunliche, bis dahin nie ernsthaft reflektierte, paradoxe Tatsache nahe: wenn die westliche poetische Modernität, die sich als symbolistisch etikettiert, in vielen ihrer Wesenszüge traditionell und klassisch sein könne, so müsse das traditionell Klassische, insbesondere ein so reiche, so inspirierende wie die Tradition Chinas, (die westliche Modernisten wie Ezra Pound, Valéry und Mallarmé zu schätzen wußten), eine inhärente symbolistische Modernität bereits in sich tragen. „Die exquisitesten dichterischen Werke, sind hochgradiger symbolistischer

²²⁸ Liang Zongdai, „Baoluo fanlexi xiansheng“, S. 19-20.

²²⁹ Liang Zongdai, „Lun shi“, S. 30.

Prägnanz entsprungen.²³⁰ Also sei der Weg nach dem fremden Westen denn auch der Weg nach dem ‚fremden‘ eigenen Osten. Der Weg zur Moderne sei auch der Weg zur Tradition. Beide Wege schließen sich nicht aus, ergänzen sich und sind im Grunde gleich. Beim Beheben der Mängel der umgangssprachlichen Neuen Dichtung seien nicht nur Elemente der westlichen Modernen zu übernehmen, sondern auch die der eigenen Tradition, was bislang vernachlässigt worden sei und folglich zu dichterischem Mißerfolg führte.

Was fehle, seien nicht nur symbolistisch-formal-kompositorische Aspekte, die Valéry und auch klassische chinesische Poeten perfekt beherrschen, sondern auch der zentrale Ich-Außenwelt-Bezug, dessen Darstellung sowohl technisch als auch weltanschaulich sei. Liang wollte einen Weg finden, der zur Verkörperung der dichterischen Aneignung der Außenwelt führen würde, wobei es vor allem galt, die dualistischen Dogmen des Materialismus und des Subjektivismus zu überwinden. Das Wesentliche, das das Poetische ausmache, ist ihm zufolge die symbolische Evokation des „kosmischen Bewußtseins“ (*yu-zhou yishi* 宇宙意识).²³¹ Dieses Bewußtsein korrespondiere mit dem Kosmischen an sich, das rein und autonom in sich ruhe und sich in allen Erscheinungsformen der Welt und zugleich auf immanente Weise im tiefsten Innern der Menschen manifestiere. Die höchste Poesie ereigne sich nicht durch das dualistische Gegenüberstellung von Mensch und Kosmos, sondern im Gegenteil, durch ihr gegenseitiges Vergessen des eigenen Soseins. Das Kosmische trägt „la subjectivité de l’object“ in sich, mit dem das lyrische Ich sich durch eine „exteriorization du moi“ dichterisch vereinigen könne.²³² Die höchste Kunst des Dichtens ist die Versprachlichung dieser harmonischen Vereinigung.

Wir dürfen als Höhepunkt seiner Poetik den Ausdruck des „kosmische Bewußtseins“ festhalten. Wo er, mit seiner sinnlichen und bildlichen Sprache, über die universelle ‚gute‘ Qualität der Poesie spricht, verwendet er immer wieder diese Formulierung, ohne allerdings sie begrifflich zu erklären. Er wollte diese wohl eher ästhetisch erfahrbar als begrifflich festlegbar machen. Doch hilfreich sind die Beispiele - vereinzelt Verse, Strophen oder ein kurzes Gedicht aus der Weltliteratur -, die er in diesem Kontext in eigenen Übersetzungen wiederholt zitiert: u.a. Goethes kurze Gedichte „Wanderers Nachtlied“, „Choric Mystic“, W. Blakes Poem: „To see a world in a grain of sand, / And Heaven in a wild flower, / Hold infinity in the palm of your hand, / And eternity in an hour“; oder Valérys Vers aus dem Gedicht „Le jeune Parz“: „Tout l’univers chancelle et tremble sur ma tige.“ („Das ganze Universum schwebt und zittert auf meinen Ast“). Aus der chinesischen Antike sind auch vielfältige Musterbeispiele angeführt, die das „kosmische Bewußtsein“ auf vollendete Weise präsentiert haben sollen, wie Konfuzius’ Satz über dem Fluß als Parabel des Zeitvergehens: „Das Vergehende fließt wie das Wasser, Tag und nacht, unaufhörlich!“, Oder Chen Zi’angs Gedicht: „Vor mir keine antiken Heiligen, / Hinter mir keine ehrwürdigen Zukünftigen. / Himmel und Erde sind ewig, / Der Gedanke darüber macht mich traurig“;²³³ Oder Li Bais „Wir zwei, die Jingshan-Pagode und Ich, betrachten uns gegenseitig, / ohne dabei uns gelangweilt zu fühlen.“²³⁴ und Lis vielgerühmtes Gedicht:

²³⁰ Liang Zongdai, „Xiangzheng zhuyi“, in: *Shi yu zhen*, S. 63.

²³¹ Liang Zongdai, „Lun shi“, in: ebd., S. 33.

²³² Liang Zongdai, ebd., S. 34.

²³³ Chen Zi’ang, „Deng youyhoutai ge 登幽州台歌“ (Lied von Youzhoutai) in: *Chen Zi’ang wenji* 陈子昂文集 (Chen Zi’ans Schriften), Peking: renmin wenzue, 1954, S. 47.

²³⁴ Li Bai, „Duzuo jingshanting 独坐敬山亭“ (Als ich allein im Jingting-Berg saß), in: *Li Bai shixuan* 李白诗选 (Ausgewählte Gedichte von Li Bai), Peking: renmin wenzue, 1956, S. 218.

Übernachten im Bergtempel.
Meine Hände können die Sterne berühren.
Ich flüstere leise,
damit niemand im Himmel gestört werde.²³⁵

„Das flüsternde Gespräch mit dem Universum“, so Liang, ist der Gestus, der einem „tiefen, unmittelbaren, ganzheitlichen, kindisch-spielerisch vertraulichen kosmischen Bewußtsein“²³⁶ entspringt, was im allgemeinen alle große Gedichte auszeichnet. Das Universum, das in seinem So-sein durch das poetische Wort erscheint, ist „ehrfurchterregend weit, unendlich tief aber zugleich nah, einfältig und intim“²³⁷. Dieses bleibe und werde in den besten Gedichten der europäischen Moderne, auch nach der bürgerlichen Aufklärung in Europa, nicht entmythisiert, entfremdet und nicht verdinglicht zum beherrschbaren Objekt. Demgemäß stehe das Subjekt z.B. bei Goethe nicht dem Universum gegenüber, sondern vereint als ein Teil von ihm, so sei sein kosmisches Bewußtsein stets erfüllt mit „Frohsinn, Zuversicht und apollinischer Ruhe und Gelassenheit“, das zwar kulturell verschieden sei von dem des Li Bai, in seinem Wesen jedoch übereinstimme mit Lis kosmisches Bewußtsein, dessen „poetische Intuition in einer strahlenden, bunten und prachtvollen Imagination à la Zhuang Zi verwurzelt ist“.²³⁸ Solches Subjekt ist wie „ein Tropfen Wasser, in dem sich das ganze Bild des nächtlichen Sternhimmels mit seinen Wolkenschatten und seinen Lichtnuancen widerspiegelt.“²³⁹

Spricht Liang das kosmische Bewußtsein an, bringt er dieses immer in Verbindung mit dem Prozeß des „Sich-Verschmelzens“ (*ronghe*) des Ichs ins Kosmische - einem Verfahren, in dem der Verzicht auf die Subjektivität oder die Auslösung des Selbst poetisiert wird. Dieses Verfahren sei zugleich technisch und weltanschaulich, und es sei bereits vorbildlich realisiert sowohl bei den großen Symbolisten als auch in der klassischen chinesischen Dichtung. Liang versuchte sich diese These bereits 1927 von Valéry bestätigen zu lassen, als er an die Nachdichtungen von Valérys früherem Gedicht „Narcisse Parle“ und dem späteren Meisterwerk „Fragment du Narcisse“ arbeitete.²⁴⁰ So schrieb er Valéry einen Brief, nach einem Nachmittagsspaziergang mit dem Meister im Bois de Boulogne in Paris eines Herbstabends im Jahr 1927, wobei Valéry ihm einige Geheimnisse in der letzten Strophe des Schlußabschnitt des Gedichtes „Fragment du Narzisse“ offenbarte. Liang legte in dem Brief Valéry seinen ersten Deutungsversuch zu den besprochenen Stellen vor, welche in Rilkes Übertragung lauten:

Leb wohl...Fühlst du, wie's Abschied weht aus meiner Kehle?
Unordnung droht mit Schatten, die sich schauernd neigen!
Bald greift ein Baum, schon blind, nach anderer Bäume Zweigen
und sucht im Nachbarbaum die schwindende Gestalt...
So flieht die Seele mir in ihrem eigenen Wald

²³⁵ Li Bai, „Yesu shansi 夜宿山寺“ (Übernachten in einem Berg-Tempel), ebd., S. 106.

²³⁶ Liang Zongdai, „Li Bai yu Gede 李白与歌德“ (Li Bai und Goethe), in: *Shi yu zhen*, S. 113.

²³⁷ Ebd., S. 113.

²³⁸ Ebd., S. 114.

²³⁹ Ebd., S. 114.

²⁴⁰ Diese zwei Gedichte sind in Liangs Übertragung jeweils unter dem Titel „Shuixian ci 水仙辞“ und „Shuixian de pianduan 水仙的片段“ veröffentlicht. Vgl., *Liang Zongdai, Liang Zongdai yishi ji 梁宗岱译诗集* (Übersetzte Gedichte von Liang Zongdai), Changsha: hunan wenyi, S. 54-57; S. 58-73.

und hat nicht Macht zuletzt, die Formen zu begleiten...
Der Seele schwarzes Aug stößt an die Dunkelheiten...
Zwischen dem Tod und ihr, die Tiefe des Gesichts!

Götter! Des hohen Tages verblaßte Niederlage
verliert sich in dem Los vorher verbrauchter Tage,
stürzt in die Unterwelt, wo du, Erinnerung, weinst
Elender Leib, weh dir, Zeit ist, daß du dich einst...
Nun neig dich...küsse dich. Erbeb in deinem Wesen!
Das scheue Liebesziel, das du dir auserlesen,
zieht wie ein Schauer hin und bricht Narziß und flieht...²⁴¹

Die Briefstelle, die das o. s. Zitats kommentiert, lautet:

[...] das anmutige Spiegelbild von Narziss im Wasser wird im Dämmerlicht der Nacht vom Sternenhimmel abgelöst, oder schöner ausgedrückt, es wechselt zum illusorischen Firmament funkelnder Sterne: Wahrhaftig symbolisiert dies naturgetreu jenen in tiefen Gedanken versunkenen, verlorenen winzigen Augenblick - 'die Sphäre der Stille', wie ich 'presence pensive' übertragen habe - dort ist die Seele so still, daß wir uns der Existenz unseres eigenen Selbst nicht mehr bewußt sind. In diesem dämmerhaften Nichtbewußtsein, der Sphäre der Leere verwandt, in dieser 'Verborgeneheit des Heiligen Geistes' entschwinden wir und werden eins mit den zehntausend Verwandlungen. Wir befinden uns im Universum, das Universum befindet sich in uns: Das Universum und unser Selbst werden eins. Wenn Narziss so seine Blicke auf sein hübsches Antlitz im Wasser heftet, sich Form und Geist vergessen, die schwarze Nacht schnell herbeieilt, das Spiegelbild verschwindet, entflammen die hellen Sterne am Himmel jedoch einer nach den anderen, werfen ihr Bild ins Herz der Wellen, erleuchten jene dunkle, glanzlose klare Quelle. Geblendet oder verwirrt vom plötzlichen Erscheinen dieses strahlenden Universums stellt er sich vor, diese abertausenden glänzenden Wesen seien lediglich die Verkörperung seiner selbst...²⁴²

Der Kernpunkt dieser Interpretation heißt: das Entschwinden und Auflösen des Selbst in den „verborgenen heiligen Geist“ („*zhenji de jingjie* 真寂的境界“) des Kosmos: „Wir befinden uns im Kosmos und der Kosmos befindet sich in uns: Das Kosmos und wir werden eins.“ Uns ist es nicht bekannt, ob Valéry ihm geantwortet hat. Schwierig ist es auch zu spekulieren, ob er Liangs Ansicht positiv bestätigen würde. Bekanntlich räumte er immer dem Leser das Recht ein, seine Werke frei zu deuten. Zu mindesten nicht uninteressant würde er es finden, daß Liang seine Suche nach dem „moi pur“, auf einen Bezug hin nicht nur zum Selbst, sondern auch zum Kosmischen interpretiert, und das unter starker Anlehnung an die philosophische Sichtweise des antiken China. Ein westlicher Kritiker liest in das Narziss-Symbolik Valéry's tragische Vision vom menschlichem Scheitern der Selbsterkennung, wie z. B. Julius Stevens es tut: „His [Narziß] quest for self-knowledge, his contemplation of the inner self, and his desire to unite the irreconcilable division of his being lead Narcissus to the disturbing conclusion that there is nothing behind his

²⁴¹ Valéry, Paul „Fragment du Narcisse“ in (Hrsg. Jürgen Schmidt-Radefeldt): *Paul Valéry: Werke*, Bd 2. S. 215.

²⁴² Liang Zongdai, *Liang Zongdai yishi ji*, S. 73.

image“.²⁴³ Gerade das Tragische an Narziß habe Valéry dichterisch inspiriert, so meint er weiter: „The impossibility of the full possession of oneself, the challenge of solitude, the inability to reconcile our image and our self, while devastating for Narcissus, will become a poetic wellspring for Valéry.“²⁴⁴

Liang sieht das Tragische aber zugleich auch das das Tragische transzendierende Auflösen des Selbst und dessen Vereinigung mit der Harmonie des Kosmischen. Dieses Auflösen von Subjektivität ist traditionell häufig dargestellt als eine gelassene Entpersonalisierung des Ich in den ewigen Wandel, eine Vereinigung mit der Natur, die der Existenz Reinheit und Dauer währt. Diese Einsicht entspringt der Weltsicht der chinesischen Antike. So sollte es nicht verwundern, daß viele Worte in diesem kurzen Text, den Liang seiner Nachdichtung als Anmerkung anhängt, wie „*zhenji* 真寂“, „*kongxu* 空虚“, „*wanbua* 万化“, „*minghe* 冥合“, „*xingshen liangwang* 形神两忘“, ²⁴⁵ ihren Ursprung den daoistisch-buddhistischen Büchern und der klassischen chinesischen Lyrik verdanken. Auch am Schluß seiner Deutung der ins Suggestiv-Metaphorische schwebenden Bilder, mit denen er im Narziss-Mythos das Gelingen einer gelassenen nichttragischen „externalisation du moi“ (wie Liang es an anderer Stelle nennt) veranschaulichen wollte, erinnert er an nicht wenige Gedichte der chinesischen Klassik, zum Beispiel an das Tang Gedicht „省试湘灵鼓瑟 von 钱起 mit dem vielgerühmten Schlußvers: „曲终人不见, 江上数峰青“.²⁴⁶(etwa: „Als die Melodie ausklingt, löst sich die Spielerin auf / An Ufern stehen nur die grünen Berge“) - die Musik, der die Zither-Spielerin ihre traurige Innerlichkeit anvertraut, transformiert den Ausdruck der Subjektivität in die ihrer Trauer entsprechende Melodie, und als diese zu Ende gespielt wird, scheint sie die Landschaft (der grüne Berg) verändert zu haben, die nun objektiv dasteht, jedoch das subjektive Gefühl der Zither-Spielerin übernommen zu haben scheint. So wird hier beispielhaft das klassische poetologische Prinzip, das Außenwelt wie das Innenwelt zu beschreiben (*qingqing jiaorong* 情景交融), realisiert, wobei Liang einer derartigen „Externalisation du moi“ als höchster Poetizität und als Zeichen der Verbindung des Menschen zum Kosmischen huldigt.

Der Dichter, der mit dem Kosmischen eine Einheit bildet, ist ein Betrachter, der „einen doppelten Blick“ besitzt („*shiren shi ge shuangchong guangchazhe* 诗人是个双重观察者“).²⁴⁷ Er solle erkennen, daß „alle Dinge im Kosmos sich auf einer geheimen Ebene verbinden“.²⁴⁸ Richtet er seinen Blick nach Innen, erzielt er das gleiche Ergebnis des Betrachtens als richte er seinen Blick nach Außen. Außen und Innen stehen immer in einer Relation von wechselseitigem Durchdringen und Einleuchten. „Je tiefer die Introspektion geht, desto deutlicher und genauer wird man das Außen erkennen. Genauer gesagt, die beiden Blicke unterstützen sich nicht nur gegenseitig, sondern sind auch voneinander abhängig, und sie entstehen ineinander: Erkennt man introspektiv ‘das Wesen des Geistes’ (*xinti* 心体), so wird ihm der Kosmos wie ein Gesicht voller Bedeutung erscheinen; betrachtet man das Außen präziser, wahrer, desto heiterer, aktiver, vielfältiger und freier würde der Geist.“ Liangs gedankliche Anklänge an den Neo- Konfuzianismus sind hier deutlich zu hören.

²⁴³ Stevens, Julies, *Paul Valéry Revisited*, S. 60.

²⁴⁴ Ebd., S. 60.

²⁴⁵ Vgl. Liang Zongdao, *Liang Zongdai yishiji*, S. 73.

²⁴⁶ Qian Qi, „Sheng shi xiangling guse 省试湘灵鼓瑟“ (Provinzielle Prüfung zum Thema ‚Göttin Xiang spielt Zither‘) in: *Qian Qi shiwen lu* 钱起诗文录 (Schriften von Qian Qi), Hangzhou: zhejiang jiaoyu, 1987, S. 95.

²⁴⁷ Liang Zongdai, „Gede yu Fanlexi 歌德与梵乐希“, S. 166.

²⁴⁸ Ebd., S. 161.

Tatsächlich zieht er als Analoge einen Philosophen der Song-Zeit, Zhu Xi 朱熹, und einen der Ming-Zeit, Wang Yangming 王阳明 heran, um die Verfahrensunterschiede und die letztendliche Konvergenz des nach Außen schauenden Goethe und des tief in sich gekehrten Valéry zu erläutern. Bekanntlich vertritt Zhu Xi die These, daß, zum Erlangen des Wissens des „kosmischen Prinzips“ (*li* 理), der Weg des Studiums der weltlichen Dinge (Menschen, Sache, Objekte) begangen werden muß („*gewu zhi zhi* 格物至知“); hingegen postuliert der vom Zen-Buddhismus beeinflusste Wang Yangming, *li* sei nichts anders als „der Geist“ (*xin* 心). Die Suche nach *li* ist eine Suche nach dem eigenen *xin*, der Weg nach Außen ist der Weg nach Innen. Um das Kosmische zu verstehen, solle man tiefer in sein eigenes Ich schauen. Liang gruppiert Goethe zu Zhu Xi, und Valéry zu Wang Yangming. Valéry und Goethe, „der eine geht von dem erkennenden Geist an sich aus, der andere von den erkannten Gegenständen; der eine will durch vollendetes Erkennen und klarstes Bewußtheit von den Gesetzmäßigkeiten des Selbst eine anzuwendende Bestätigung des Kosmos finden, der andere sucht im Kosmos die in allem gültige Wahrheit, um durch sie hindurch die höchste Erkenntnis des Selbst zu erwerben.“²⁴⁹ Goethe, dessen Blick ständig den dinghaft sinnlichen Erscheinungsformen unserer Welt verhaftet blieb, besaß die meisterhafte Fähigkeit, die vom Außen gewonnenen Impressionen in einer innere Spiegelung dichterisch zu verarbeiten und zu sublimieren, wie es sich im *Faust* zeigt. Es soll nicht verwundern, daß Goethe das tut, so begründet Liang, da, zwischen Ding und Mensch, Innen und Außen, eine profunde Entsprechung (*qihe* 契合), ein alles umfassendes, allgemein gültiges Gesetz herrsche, so daß die unverfälschte Erkenntnis des Wahren durch intime Zusammenstimmung von Ding und Mensch realisiert werde. „Was sich in mir befindet, ist auch nicht weniger in den Dingen anwesend; Was in den Dingen vorhanden ist, befindet sich auch zur Genüge in mir“²⁵⁰, so eine Sichtweise, meint Liang, ist das, was Goethe poetologisch sich der vielfältigen Erfahrungen an das Sinnliche und die sich stets verwandelnde Tiefe des „*vie extérieure*“ öffnen läßt und die Größe seines Dichtens ausmacht. Valérys äußerst strenges Credo „*se vois*“, welches unter der konsequentesten, ja stoischen Selbstbeobachtung und -analyse realisiert wird, führt nicht nur zu Erkenntnis des ‘*moi pur*’, sondern auch des Wahren an den Dingen der Außenwelt; denn „die subtilsten Fluktuationen in unserem tiefsten Innen bilden sich analogisch zu dem Beobachtungsmechanismus der Dinge“, soll Valéry einmal zu Liang gesagt habe.²⁵¹ Im Sinne Valérys behauptet Liang: „[...] je tiefer und vollständiger wir unsere Innenwelt erforschen, desto mehr wissen wir über die Gesetzmäßigkeiten der Dinge und die Geheimnisse ihrer Verwandlung. Je genauer und tiefer wir die Dinge erkennen, desto dynamischer, freier reicher und offener wird unserer innere Geist“²⁵². Dieser Ich-Kosmos-Bezug, ob ein Dichter nun nach Valérys oder Goethes Vorbild verfährt, bildete die Grundlage für eine symbolistische Dichtung. Wichtig ist, daß ein Dichter tief in seinem Innen einen solchen Bezug überhaupt erlebe.

4.4 Tao Yuanming, Baudelaire und das Symbolisieren

²⁴⁹ Ebd., S. 161-162

²⁵⁰ Ebd., S. 164.

²⁵¹ Ebd., S. 165-166.

²⁵² Ebd., S. 165.

Das wichtigste sprachkünstlerische Tun, das in den Dichtungsprozeß eingebunden werden soll, ist das Symbolisieren (*xiangzheng* 象征), das nun im Licht des kosmischen Bewußtseins kompositorisch wie weltanschaulich aufzufassen ist. Insistierend auf die ahistorischen und nichtkulturspezifischen Grundzüge der symbolistischen Dichtung, lehnt Liang jegliche Versuche ab, das Symbol nur als herkömmliches rhetorisches Mittel definitiv zu erkennen. Er wirft dem Philosophen Zhu Guangqian 朱光潜 vor, den Begriff „*bi* 比“ (vergleichen) mit „*xing* 兴“ (symbolisieren) zu verwechseln²⁵³ - Eine Verwechslung, so tadelt er, die durch Unwissen um das Wesen des modernen symbolistischen Dichtung entstanden sei. Er zitiert Zhus Definition:

Was wir unter Symbolisieren verstehen, ist, wenn wir A als Symbol für B benutzen. A kann als Symbol für B fungieren ... Zu symbolisieren heißt, mit konkreten Dingen das Abstrakte zu vertreten ... Demgemäß kann man das Symbolisieren so definieren: 'Das Abstrakte dem Bild anvertrauen.' In Mei Shengyus 梅圣俞 *Xujinzhenshibige* 续金针诗格 (*Poetologische Forschung von Xujinzhenshibi*) stehen ein paar Sätze, die diese Definition sehr gut zur Geltung bringen: 'Gedichte haben eine innere und eine äußere Bedeutung: Die innere Bedeutung möchte das 'Prinzip' (*li*) ausschöpfen, die äußere Bedeutung die Erscheinungsformen des *li*.'²⁵⁴

Zhus Satz „A als Symbol für B,“ erscheint Liang als eine Verengung der Perspektive, eine Reduktion des Symbols bloß zum Rhetorischen, die ihm lediglich die Funktion der Versinnlichung von der Abstraktion zum Symbol zuschreibt. Außerdem gefällt ihm offenbar Zhus Trennung zwischen dem Inhaltlichen und dem Formellen nicht, wobei das Symbolisieren bloß als eine Dienstleistung des letzten betrachtet wird, die den Inhalt des Gedichtes, der *li* verkörpern solle, übermittelt. Liang selbst hingegen sieht das Symbolisieren als einen Prozeß, in dem sich das Symbol mit dem, was es symbolisiert, vereinigt, so daß es nicht nur als formelles Mittel fungiert, sondern an sich schon den Inhalt des Gedichtes ausmacht. In diesem Sinne spricht er seine eigene Definition wie folgt aus:

Was das Symbolisieren anbetrifft, so glaube ich, daß es dem Begriff „*xing* 兴“ (evozieren) des Buches der Lieder (*Shijing* 诗经) äußerst ähnlich ist. In dem Buch *Literarischer Geist und das Schneiden von Drachen* (*Wenxin diaolong* 文心雕龙) steht davon eine Definition: „*xing* heißt zu hervorzurufen. Um Gefühle hervorzurufen, muß das Verschleierte zur Bedeutung herausgearbeitet werden.“ Das „Verschleierte“ heißt die verborgene Beziehung zwischen zwei Seienden. Oberflächlich gesehen stehen sie in keinerlei Zugehörigkeit. In der Tat aber wird aus der Zweierheit eine Einheit, aus der Einheit eine Zweierheit [...].“²⁵⁵

Um es zu veranschaulichen, zieht er zunächst als Beispiel Gedichte aus der klassischen chinesischen Lyrik heran, bevor er zur Deutung des Baudelaires Gedichtes „Les Correspondances“ übergeht. Unter der traditionellen Lyrik gilt seine besondere Beachtung den zwei wohl berühmtesten Versen von Tao Yuanming: „*caiju dongli xia*, 采菊东篱下 / *you ran jiang[xian] nan shan* 悠然见南

²⁵³ Zur Unterscheidung der zwei Begriffe vgl. den Aufsatz von Michelle Yeh, „Metaphor and Bi: Western and Chinese Poetics“, *Comparative Literature*, University of Oregon, Eugene, Vol. 36, 1987, S. 237-254.

²⁵⁴ Zitiert nach Liang Zongdai, „Xiangzheng zhuyi“, S. 63-64.

²⁵⁵ Liang Zongdai, ebd., S. 66.

山“, die wörtlich, interlinear etwa lauten: „Pflücken Chrysantheme am Ostzaum, / Fern [räumlich] und lang [zeitlich] sehen Südberg“, was sich etwa übersetzen ließe:

„Als ich am Ostzaum Chrysanthemen pflückte,
sah ich in der Ferne den Südberg.“²⁵⁶

Bekanntlich zog sich Tao Yuanming aus dem anstrengenden, öden Beamtentum zurück und begab sich, zur Wahrung der inneren Reinheit, in seine ländliche Heimat. Seine wieder gewonnene Lebensform als Bauer / Eremit in Harmonie mit Natur, Menschen und Arbeit entsprach dem daoistischen Ideal. Das Gedichtzyklus „Beim Wein“ (*Yinjiu* 饮酒), wo das Zitat im Gedicht 5 stehen, spricht im ganzen von dieser Harmonie. Diese zwei Verse gelten seit dem als die wohl prägnanteste Darstellung des geistigen Zustandes eines reinen Selbst, das im Einssein mit *Dao* / *Tao* den Trost und Sinn des Lebens gefunden hat.

Das Geheimnis verbirgt sich, wie sonst immer bei Gedichten, in der sprachlichen Konstruiertheit. In diesem Fall liegt er es an der lyrischen Stimme, die ohne eine Ich-Form spricht, an der grammatischen Ambiguität, dem Verknappen, und dem Weglassen von Funktionswörtern, also der semantischen Vieldeutigkeit. Diese sind stilistische Merkmale der klassischen chinesischen Lyrik, die häufig zu einer symbolistischen Dimension im lyrischen Text führen. Spezifisch hier, soll auf das Wort „*youran* 悠然“ im zitierten zweiten Vers hingewiesen werden, das am prägnantesten eine Art poetischer Mehrdeutigkeit in sich trägt. Das Wort „*youran*“ (gelassen, ruhig, ohne Zwang, sich Zeit nehmend) kann sowohl als das Subjektkomplement als auch als Objektkomplement fungieren. Als erstes bezieht es sich auf den Sprecher und beschreibt ihn appositionell in seiner Gestimmtheit. Also etwa: was gibt sich der Sprecher? Er ist „*youran*“, gelassen und ruhig. Als letztes bzw. als Objektivkomplement hat es dann eine den Raum und die Zeit umfassende, semantisch zweideutige Signifikation, die sich in den Bedeutungen „fern und weit weg“ (räumlich) und „sich lang erstrecken, seit altem her“ (zeitlich) aufgehen. So verschmelzen Zeit- und Raum- Dimensionen hier ineinander und machen dieses Wort, wenn man so will, visionär, schön, und - „kosmisch“ und zwar aufgrund der etymologischen Assoziationen zwischen dem Wort „*youran*“ und dem Wort „*yu-zhou* 宇宙“. Das Binom „*yu-zhou*“ (der Kosmos) evoziert die Gesamtheit Zeit und Raum, wobei „*yu* 宇“ „uralt, Vergangenheit, Gegenwart, Zukunft“ bedeutet (gesamte Zeit: „*gu wang, jin, lai* 古往今来“) und „*zhou* 宙“ „Unten, Oben, Vier Himmelsrichtungen“ (gesamter Raum: „*shang, xia, sifang*“ 上下四方).²⁵⁷

Wie auch immer ein Leser „*youran*“ in diesem poetischen Kontext grammatisch für sich interpretiert, die Bedeutung würde in seiner Imagination assoziativ hin und her pendeln zwischen Mensch und Kosmos, Zeit und Raum. Dieses wird noch verstärkt durch eine weitere Ambiguität, die sich im anschließenden prädikativen Verb „*jian* 见“ (zu Sehen) verbirgt. Liest man „*jian*“ als transitives Verb, dessen Objekt „der Südberg“ ist, dann ist das „Sehen“ aktiv, was das lyrische Subjekt zu einem Betrachter werden ließe. Jedoch wird dies Verb häufig intransitiv in den klassischen Schriften eingesetzt als „*xian*“ (erscheinen, auftauchen, sich zeigen). Dann bezieht sich „*xian*“ auf den Südberg, so daß der zweite Vers gelesen werden sollte als „In der Ferne zeigt sich

²⁵⁶ Meine Übersetzung. Vgl. auch Günther Debons Übertragung: „Ich pflückte still am Ostzaun Chrysanthemen, / Seh nach dem Südberg am entlegenen Ort“ in: Günter Debon, *Chinesische Dichtung: Geschichte, Struktur, Theorie*, Leiden: E. J. Brill, 1989, S. 232.

²⁵⁷ Vgl. Zhang Dainian 张岱年, *Yuzhou yu rensheng* 宇宙与人生 (Das Kosmos und das Leben), Peking: shanlian shudian, 1999, S. 89.

der Südberg,“ oder „In der Ferne läßt sich der Südberg sehen“, dann ist hier kein beabsichtigtes Anschauen gemeint, sondern nur ein zufälliges Erblicken.

Tao Yuangming ist es gelungen, durch raffinierte Sprachkonstruktion, die einen anscheinend einfachen, natürlichen syntaktischen Aufbau in umgangssprachlichen Worten mit semantischen Ambiguitäten und Vieldeutigkeiten verbindet, formal als auch inhaltlich die Harmonie zwischen Mensch und Kosmos evoziert zu haben. Der Betrachter betrachtet das Kosmische (den Südberg) nicht als ein Gegenüber, sondern vergißt schon beim Betrachten sein Betrachten. Er unterscheidet nicht mehr sein betrachtendes Subjekt von dem betrachteten Objekt, was Tao im gleichen Gedicht mit den abschließenden Versen so formuliert: „Und in dem allen liegt ein tiefer Sinn / Ich will ihn aussprechen - doch ich haben alle Wörter vergessen“ (*cizhong you zhenyi*, 此中有真义/*yubian yi wangyan* 欲辩已忘言).

Hier ist Liangs Deutung von Taos Versen:

In einer aufgeschlossenen, freien Gestimmtheit pflückt der Dichter Chrysanthemen. In dem Augenblick, in welchem sich eine unerwartete Begegnung mit dem Südberg ereignet, der in ehrfurchterregender Abenddämmerung, in seiner gelassenen, stillen Ferne ruht, verschmilzt Yuanming mit dem Südberg zu einem Ganzen. Wir können den Südberg nicht mehr von Yuanming unterscheiden. Die unaussprechliche Zugehörigkeit der beiden kann unser Verstand nicht fassen. Da geschah „das Wunder der Verwandlung, alles ist in sich anwesend, ohne Name, ohne Sprache.“ Beim wiederholten Lesen entfaltet sich ein sich immer erneuernder, niemals auszuschöpfender Sinn, der uns in einen andauernden Rausch versetzt.“²⁵⁸

In diesem Sinne bestätigt Liang Tao Yuanming, das höchste poetologische Prinzip der klassischen chinesischen Lyrik, „das Verschmelzen von Außen- und Innen- Welt “ auf vollendete Weise zur Geltung gebracht zu haben. In starker Anlehnung an Wang Guowei's 王国维 Theorie der Poetizität (*yijing shuo* 意境说),²⁵⁹ unterscheidet er zwei Kategorien in diesem poetologischen Prinzip: Erstens, „die Außenwelt hat Anteil am Innen, die Innenwelt hat Anteil am Außen.“²⁶⁰ Das Zweite lautet: „die Außenwelt ist Innenwelt, und die Innenwelt ist Außenwelt.“²⁶¹ Sie stellen zwei Stufen der künstlerischen Errungenschaften dar: die eine ist schon gut, ja sehr gut; die andere ist aber noch besser, ja eigentlich das Beste, was ein Poet sich wünschen könne. Das eine verweist auf das Verfahren, mit dem der Dichter mit seinem Ich Dinge anschaut, so stehen Dinge im Schatten des Ichs, und das Ich im Schatten der Dinge. Zwischen Ding und Ich herrscht das jeweilige Sosein, welches sich zu keinem wechselseitigen Einswerden bilden läßt. Zur Illustration erwähnt Liang das Gedicht „Lobpreis der Orangen“ (*Ju song* 橘颂) von Qu Yuan 屈原: In der Orange sah der Dichter ein abgerundetes Zeichen der moralischen Perfektion (Einfachheit des Lebensstils, Duldsamkeit gegenüber dem Schicksal, Bereitschaft zum Selbstopfer usw.) das mahnende Spiegelbild eines idealen Ichs, welchem das empirische Ich nacheifern möchte. So blieben Orange und Ich getrennt, der Prozeß des Verschmelzens wird nicht verzogen und die Vorstellungskraft eingengt. Wo es so geschieht, ereignet sich die Signifikation nur eingeschränkt und

²⁵⁸ Liang Zongdai, „Xiangzheng zhuyi“, S. 69.

²⁵⁹ Vgl. Wang Guowei, *Renjian cihua* 人间词话 (Poetik in der Welt der Menschen), Changsha: hunan wenyi, 1986.

²⁶⁰ Liang Zongdai, „Xiangzheng zhuyi“, S. 67.

²⁶¹ Ebd., S.67.

ausschöpfbar („*ta de hanyi youxian er yijin* 它的含义有限而易尽,“) und verfällt in die Funktion einer Parabel, oder eines Vergleiches (*yuyan* 寓言).²⁶²

Mit der zweiten Stufe meint Liang das Verfahren, „wenn Außenwelt und Ich in gegenseitigem Anschauen versunken sind, oder sich unerwartet begegnen, zu einem gegenseitigen Vergessen führen, wobei Körper und Geist sich auflösen.“²⁶³ Das Gedicht „Berggeist“ (*Shangui* 山鬼) von Qu Yuan, mit der poetischen Evokation des Entschwindens des Selbst ins Kosmische, erfüllt die Forderungen des Symbolisierens, indem es „eine geistig-visionäre, undefinierbare Atmosphäre“, heraufbeschwört, „in der der Dichter und der Berggeist {sein Spiegelbild} sich bewegen. Hier können wir die Bedeutung des Symbols klar und eindeutig abgrenzen und erfassen. Doch gerade deswegen werden unsere Imagination und Sensibilität durchdrungen von und vereinigt mit der unbeschreiblichen Schönheit der Farben und Musik des Gedichtes“²⁶⁴. Mit der Unterscheidung zwischen von Symbol und Vergleich lehnt Liang sich offensichtlich an die klassische Definition von Goethe,²⁶⁵ ohne dies zu erwähnen, dennoch dabei ist seine Überzeugung neu und interessant, daß der höchste Wert eines Symbols in dem Verschmelzen des Ich mit dem Kosmischen liege. Das Verspaar von Tao Yuanming sei ein exzellentes Beispiel dafür, das vom Erreichen „der höchsten Kunst des Symbolisierens“ (*xiangzheng de zuigao jingjie* 象征的最高境界) zeuge. Anhand der Illustration von Taos Kunst entwickelt Liang seine Gedanken über das Symbolisieren weiter:

Daraus können wir zwei Eigenschaften des Symbolisierens festlegen: 1. Restloses Verschmelzen; 2. Suggestion ohne Einschränkung. Das erste weist auf das verschwommene Verschmelzen von Ich und Außenwelt, Sinn und Bild im Gedicht hin. Das letztere meint ein Suggestieren, das uns Prägnanz und Dauer einer Bedeutung und eines Geschmacks übermittelt.[...] in anderen Worten, das sogenannte Symbolisieren ist anhand des Sichtbaren das Unsichtbare, anhand des Begrenzten das Unbegrenzte, anhand des Flüchtigen das Ewige zu evozieren. Durch das Symbolisieren wird der visionäre Augenblick des Berauschtens herbeigeführt, wo der fern erblickte Kosmos plötzlich an uns heranzurückt und zu unmittelbarer Wirklichkeit zu werden scheint ...²⁶⁶

Das wichtigste Mittel, das diese wesentlichen Eigenschaften des Symbolisierens (Restloses Verschmelzen („*ronghe wu jian* 融合无间“) und Suggestion ohne Einschränkung („*banxu buo wuxian* 含蓄和无限“) realisiert, ist Liang zufolge, die „Correspondences“ (*qihe* 契合), eines der wohl bekanntesten Begriffe von Baudelaire, mit dem er im gleichnamigen Gedicht seine symbolistische Poetik programmatisch darlegt. In der chinesischen Rezeption zog das Gedicht seit Mu Mutian und Liang Zongdai besondere Aufmerksamkeit auf sich. Liang gab den Begriff als „*qihe* 契合“ wieder und übertrug das Gedicht wie folgt:

²⁶² Ebd., S. 71.

²⁶³ Ebd., S.67.

²⁶⁴ Ebd., S.71.

²⁶⁵ Goethe: „Die Symbolik verwandelt die Erscheinung in Idee, die Idee in ein Bild, und so, daß die Idee im Bild immer wirksam und unerreichbar bleibt und, selbst in allen Sprachen ausgesprochen, doch unaussprechbar bliebe.“ „Die Allegorie verwandelt die Erscheinung in einen Begriff, den Begriff in ein Bild, doch so, daß der Begriff im Bilde immer noch begrenzt und vollständig zu halten und zu haben und an demselben auszusprechen sei.“ Maximen und Reflektionen, in: (Hrsg. H. von Einem u. Joachim Schrimpf) *Goethes Werke*, Bd. 7, Hamburg, 1956.

²⁶⁶ Liang Zongdai, „*Xiangzheng zhuyi*“, S. 69.

契合

自然是座大神殿，在那里
活柱有时发出模糊的话；
行人经过象征底森林下，
接受着它们亲切的注视。

有如远方亲密的回声
混成幽暗和深沉的一片，
缈茫如黑夜，浩荡如白天，
颜色，芳香和声音想呼应。

有些芳香如新鲜的孩肌，
婉转如清笛，青绿如草地，
一更有些呢，腐朽，浓郁，雄壮，

具有无限底旷逸与开敞，
象琥珀，麝香，安息香，馨香，
歌唱心灵与感官的热狂。²⁶⁷

Es waren mindestens sieben Versionen von Übersetzungen bei renommierten Autoren entstanden, mit unterschiedlichen Versuchen dem Begriff mit neuen Binomen im Chinesischen zu entsprechen wie „*qibe* 契合“ (Liang Zongdai), „*tonggan* 通感“ (Chen Jingrong 陈敬容), „*ganying* 感应“ (Qian Chunyi), „*yinghe* 应和“ (Bian Zhilin 卞之琳), „*duicheng* 对称“ (Yan Yuanshu), „*jiaoxiang* 交响“ (Mu Mutian 木穆天).²⁶⁸ All diese sind bedacht, (außer Chen Jiangrongs Begriff „*tonggan*“, der eher die „Synthese“ von verschiedenen Sinneswahrnehmungen wiedergibt, von dem das Gedicht allerdings auch spricht), auf die innige Beziehung zwischen dem Menschen und dem Kosmos zu verweisen, in dem Sinne, den etwa Mu Mutian repräsentativ erklärt: „Das primäre Merkmal des Symbolismus ist die Suche nach ‘correspondences’. Die Symbolisten glauben, daß zwischen allen Erscheinungen der Natur und allen Formen des menschlichen Geistes äußerst komplizierte *correspondences* (*jiaoxiang* 交响) bestehen. Laut, Farbe, Duft, Form und Schatten korrespondieren mit den Zuständen des Geistes auf eine sehr subtile Art und Weise.“ Liang teilt Mus Ansicht, stellt jedoch darüber hinaus fest, daß in den *correspondences* „der grandiose Geist des Kosmos“ sich manifestieren würde:

In diesem kurzen Sonett von Baudelaire offenbart sich die ‚Frohe Botschaft‘ der modernen Ästhetik. Ihrer Zauberkraft kann sich keiner von den nachkommenden Künstlern, Philosophen und Ästheten entziehen. In unserem Geist entfaltet dieses kleine Gedicht eine unermeßliche Landschaft – eine die Menschenwelt transzendierende Landschaft, die uns eine fundamentale, metaphysische Wahrheit übermittelt. Diese Wahrheit geht zurück auf die Aussage des großen Philosophen Leibniz im 17. Jahrhunderts, und sie lautet: Existenz ist nichts

²⁶⁷ Liang Zongdai, *Liang Zongdai yishi ji*, S. 29.

²⁶⁸ Zitiert nach Chen Ziyi 陈子一, „Botelai’er de tonggan shuo 波特莱尔的通感说“ (Zur Baudelaires Lehr von ‚Correspondences‘), in: *Xiangwang* 4/94, S. 34.

anderes als große Harmonie. Obwohl eine andere Aussage von ihm, daß auf einem Baum zwei identische Blätter nicht zu finden seien, der vorangehenden Aussage zu widersprechen scheint, sind alle Dinge, alle Phänomene im Universum jeweils ein Ring in der Kette des ewigen Seins, wo das Leben fortdauernd pulsiert und fließt. Oder in der Formulierung unseres Dichters: alles befindet sich in dem Tempel der Wald von Symbolen, wo Gesang und Echo zu einander laut oder zart rufen, wo Farbe, Duft, Klang und Schatten sich in dem ewig schaffenden, alles-in-sich bindenden Wandel verwoben sind. Der grandiose Geist des Kosmos läßt sich in den sie verkörpernden Millionen von herrlichen Phänomenen und Formen erkennen.²⁶⁹

Außerdem, wie das Zitat zeigt, erkennt Liang auch die Verbindung von Baudelaire's Theorie zur transzendentalen und metaphysischen Denktradition Europas. Leider erläutert er diesen wichtigen Aspekt nicht näher, was aber Paul Hoffmann uns mit den folgenden Worten nahelegt: „Das sind uralte Gedanken aus den Quellen hermetischer und neuplatonischer Überlieferung. Die Natur birgt ein Geheimnis, das der Mensch zu entschlüsseln vermag. Ihre Erscheinungen sind Analogien transzendenter Weisheiten. Die untere - unsere - Welt ist, stufenweise geordnet, an eine höhere gekettet und deren Spiegelbild. Das ganze Mittelalter bis in die Renaissance war von dieser Weltansicht durchdrungen.“²⁷⁰ Trotz Liangs artikulierter Erkenntnis über die von Baudelaire hier evozierte Landschaft als das, was „die Menschenwelt transzendiert, welches uns eine fundamentale, metaphysische Wahrheit mitteilt“, spricht er dennoch vom Erreichen „der höchsten Kunst des Symbolisierens“ in diesem Gedicht, wie er bei Tao Yuanmings darüber spricht. Daher stellt er bei Baudelaire wie bei Tao das Erreichen von „gegenseitigem Vergessen“ („liangwang 两忘“) zwischen dem Ich als Betrachter und der Außenwelt als Betrachtetes fest, die gelungene Evokation „einer angedeuteten Welt von restloser Verschmelzung“ („ronghe wujian de jingjie 融合无间的境界“), wo „das Wahre in uns in Einheit mit dem Wahren außer uns steht und sie sich vereinigen. Wir sind verschwunden ins Kosmische. Wir sind im Kosmischen und das Kosmische ist in uns [...]“²⁷¹.

Diese wiederholte Verbindung von Werken der westlichen Moderne wie von Valéry und insbesondere hier von Baudelaire, die dem dualistischen und transzendentalen Denken entsprungen sind, mit der klassischen Weltansicht einer monistischen Immanenz wie der chinesischen, die, wie Pauline Yu in einem anderen Zusammenhang hervorragend herausgearbeitet hat, keine Transzendenz erfährt,²⁷² dürfte als eine Schwäche von Liangs Autor-Poetik betrachtet werden. Obschon er diese grundlegende Unterscheidung bei der Realisation bester symbolistischer Dichtung nicht für entscheidend zu halten scheint, eine subtile Differenzierung bei der Diskussion von Baudelaire und Tao Yuanming hinsichtlich des Ich-Kosmos-Bezugs scheint er jedoch vorgenommen zu haben. Im Fall von Tao spricht er vom „gegenseitigen Vergessen“ und vom Auflösen des Selbst ins Kosmische als mühelose, natürliche und in der chinesischen Lyriktradition inhärente Kunst der Sprache. Bei Baudelaire hebt er die Wichtigkeit des **Verzichts** auf ein analytisch erkennendes Subjekt hervor, so daß ein Zustand des Nicht-Bewußtsein (*fei yishi* 非意识) vom Autor selbe angestrebt werden müsse, um das Ich praktisch zu entleeren (*jinyu konxu de jingjie* 进入空虚的境界), damit die Grenze zwischen Subjekt und Objekt annulliert und alles Gegensätzliches,

²⁶⁹ Ebd., S. 69.

²⁷⁰ Paul Hoffmann, *Symbolismus*, ebd., S. 76.

²⁷¹ Liang Zongdai, „Xiangzheng zhuyi“, S. 76.

²⁷² Pauline Yu, S. 34.

wie „Geist und Körper, Traum und Wachsein, Leben und Sterben, Gegenwart und Vergangenheit“ transzendiert werden kann.²⁷³ Er spricht auch vom visionär berausenden Zustand des Geistes, in dem das Ich sein Selbst auf magische und geheime Weise als entschwunden in die kosmischen Erscheinungen erlebt. In diesem Zusammenhang zitiert er Baudelaires Beschreibung von Halluzination nach dem Genuß von Haschisch:

Mitunter verschwindet das Bewußtsein der Persönlichkeit, und jene Objektivität, wie sie den pantheistischen Dichtern eigen ist, entwickelt sich in so anormalem Maße, daß ihr über der Betrachtung der Außendinge euer eigenes Dasein vergeßt und alsbald in sie hineinverschwindet. Euer Blick fällt auf einen schöngewachsenen Baum, der sich im Winde biegt; in wenigen Sekunden wird, was im Geist eines Dichters nur ein sehr natürlicher Vergleich wäre, in eurem Gemüt eine Wirklichkeit. Zuerst schreibt ihr dem Baum eure Leidenschaft zu, eure Sehnsucht oder eure Melancholie; sein Ächzen und Schwanken wird eure, und bald seid ihr der Baum. Ebenso ist der Vogel, der hoch im Blauen schwebt, euch zuerst ein *Zeichen* für das unsterbliche Verlangen, über den menschlichen Dingen zu schweben; schon aber seid ihr der Vogel selber.²⁷⁴

Interessant ist, während Liang die Verbindung Baudelaires Poetik von *Correspondences* zur alten europäischen Tradition bemerkt, daß er zugleich etwas Neues an dieser Poetik feststellt, indem er sie als „die Frohe Botschaft der Modernen Ästhetik“ bezeichnet. Dieses Neue stellt den Bruch Baudelaires mit der dualistischen Transzendenz dar, was Liang leider im folgenden nicht erkannt zu haben scheint. So verpaßt er eine wichtige Chance seine theoretische Schwäche zu relativieren. An diesem Bruch erkennen nicht wenige westliche Forscher das Neue und das Moderne bei Baudelaire. Paul Hoffmann, zum Beispiel, meint, daß Baudelaires Entsprechungen Symbole von neuer Art sind. Sie unterscheiden sich wesentlich von jenen einer poetischen Tradition, die auf dem Glauben beruhte, daß die Natur das Symbol einer „göttlichen oder transzendenten Realität“ sei.²⁷⁵ Er führt in diesem Zusammenhang weiter aus: „Nun verhält es sich freilich nicht so, daß die ‘übernatürliche’ Wirklichkeit, von der Baudelaire mit solcher Begeisterung spricht, sich ihm als jenseitige Realität objektiviert, im Sinn von Swedenborgs christlichem Himmel oder von Platons Ideenreich. Baudelaires Dichtung gibt keine Visionen ‘geistiger Welten’ in realer Transzendenz.“²⁷⁶ Paul Hoffmann referiert diesbezüglich auch die mit seiner Feststellung übereinstimmenden Ansichten einiger anderen Forscher: z.B. Lloyd Austin sieht im ‘Übernatürlichen’, auf das die Entsprechungen hinweisen, „nur die Vertiefung des gegebenen ‘Natürlichen’, die Erweiterung des ‘sentiment de l’existence“;²⁷⁷ Und Jaus hält Baudelaires Definition der Phantasie für modern, weil sie sich

weder in den Rahmen einer romantisch-platonischen Korrespondenz zweier Welten, noch in den einer Analogie zum christlichen Schöpfungsbegriff fügt. Denn diesem widerspricht die

²⁷³ Liang Zongdai, „Xiangzheng zhuyi“, S. 76.

²⁷⁴ Baudelaire, Charles, *Les Paradises artificiels / Die künstlichen Paradiese*, in (Hrsg.: Fiedhelm Kemp und Claude Pichois): *Charles Baudelaire: Sämtliche Werke / Briefe* (in acht Bänden), München: Carl Hanser Verlag, 1986, Band. 6, S. 77.

²⁷⁵ Paul Hoffmann, *Symbolismus*, S. 81-82.

²⁷⁶ Paul Hoffmann, S. 83.

²⁷⁷ Zitiert nach Paul Hoffmann, ebd., S. 78-79.

vorausgesetzte Zerstörung der vorgegebenen Welt und jenem die Schaffung einer neuen, die nicht mehr Abbild einer höheren Wirklichkeit sein kann. Hier ist die antiromantische und zugleich antiplatonische Wendung vollzogen: nun stellt die Imagination selbst neue Beziehungen zwischen den Dingen und damit neuen Wahrnehmbarkeiten her...²⁷⁸

Dieser Bruch mit dem dualistisch transzendenten Denken in diesem programmatischen Gedicht Baudelaires so wie der Zugang zu der Transzendenz nur ex negatio bei Mallarmé, Valéry als eines wichtigsten Zeichens der poetischen Modernität, machen die symbolistische Dichtung wesentlich leichter für die chinesische Neue Lyrik intuitiv nachahmend zu rezipieren. Diese Neue Lyrik hatte sich zwar von der klassischen *wenyan*-Form befreit, jedoch blieb in ihr die traditionell monistische ästhetisch-weltanschauliche Einheit von Transzendenz und Immanenz, was Pauline Yu auch als „transcendental immanence“ und die seit altersher geltende nichtmimetische, sondern expressio-nistische Repräsentation als chinesisch literakulturellen Modus beschreibt²⁷⁹, unreflektiert weiter bestehen. Genau in diesem sahen intuitiv und ohne elaborierte theoretische Begründungen, Liang Zongdai und andere frühere Anhänger des westlichen Symbolismus wie z.B. Zhou Zuoren, die Konvergenz mit dem Symbolismus, schätzten ihn methodisch als traditionell inhärent. Demgemäß plädierten sie für eine gleichzeitige Aneignung sowohl aus eigener klassischer Literatur als auch der westlichen Moderne, um eine neue poetische Modernität als Legitimation der Neuen Dichtung zu etablieren. Liangs starke Anlehnung an die zentralen poetologischen Gedanken aus der chinesischen Antike, wie „Betrachtung ohne Ich“, „Gegenseitiges Vergessen“, „Verschmelzen des Ich ins Kosmische“, „Symbolisieren ohne Hindernis“, „Kosmisches Bewußtsein“, um die „gute Poesie“ des Symbolismus zu erklären, brachte hermetisch schwierige Dichter wie Mallarmé, Baudelaire, Valéry näher und machte sie den modernen chinesischen Autoren zugänglicher. Er stimmte dadurch seinen Kollegen nachdenklich, wie man sich, etwa, nach dem radikalen Bruch mit der eigenen Tradition, wieder mit ihr auseinandersetzen sollte und mußte. Die wesentlichste Aussage von Liangs Poetik bleibt die, die die Annahme einer weltoffenen aber zugleich traditionsbewußten Haltung postuliert, die weder kulturideologisch noch politisch motiviert, sondern rein literarisch ästhetisch ist, was in seiner Überzeugung dem eigentlichen Sinn der Neuen Dichtung entspricht und als das wichtigste Zeichen der kulturellen Erneuerung der 4.-Mai-Bewegung angesehen werden kann.

4.5 Die Wirkung von Liang Zongdais Poetik

Die Wirkung von Liang Zhongdais exquisiter Poetik bleibt klein und zugleich groß. Klein in dem Sinne, daß, so signifikant und wegweisend sie war und aus unserer heutigen Sicht genau das Heilmittel für die Mängel der Neuen Dichtung darstellt, die überwiegende Mehrheit der damaligen Dichter wenig auf sein Konzept reagierten. In den frühen 30ern sahen sich die chinesischen „Modernisten“ (*xiandai pai shiren* 现代派诗人) als Hauptträger des damaligen dichterischen *mainstreams*, und interessierten sich vielmehr für eine sprachliche und thematische Expansion, um der städtische Landschaft und dem damaligen Lebensgefühl Rechnung zu tragen. Dies sollte als Nachweis ihrer poetischen Modernität gelten. Die linken Poeten, die damals an Zahl stark zu-

²⁷⁸ Zitiert nach Paul Hoffmann, S. 83-84.

²⁷⁹ Pauline Yu, S. 36.

nahmen, attackierten heftig die „l'art pour l'art“-Haltung der „Neumond“-Lyriker und verabscheuten selbstverständlich das Wort „poésie pure“ von Liang Zongdai. Selbst die ihm in poetologischen Ansichten nahestehenden „Neumonde-Formalisten“, setzten zwar ihre Experimente mit der Form und dem Metrum fort, hatten aber wenig Verständnis für die Wiederaufnahme traditionellen poetischen Geistes. Wie Xu Zhimo favorisierten sie fast alle die Ausdrucksweise der romantischen Subjektivität in der anglo-amerikanischen Lyrik oder deren moderne Dekadenz. Wen Yiduo lobte Liangs Poetik, doch leider verlor er mit der Zeit das Interesse an lyrischer Dichtung. Das einzige Poem „Das Wunder“ (*Qiji* 奇迹), das er in den 30ern hervorbrachte und er selbst für sein beste Gedicht überhaupt hielt, demonstriert einen neuen Mut, meditative Gedanken, versinnlichte Abstraktionen mitsamt beeindruckender symbolischer und traditioneller Bildprägnanz ins Lyrische zu holen. Das könnte auf Liangs Rat zurückzuführen sein. Doch Wen setzte den neuen Weg, der so vielversprechend war, nach dem Gedicht nicht fort.

Trotzdem könnte die Wirkung von Liangs Poetik als sehr signifikant und nachhaltig beschrieben werden, weil sie einen der begabtesten Dichter der 30er, Bian Zhilin, zutiefst prägte. Sie gab ihm neue Impulse zu experimentieren. Demgemäß suchte er das traditionelle Formbewußtsein und die klassische Weltansicht mit einer modernen symbolistischen Sensibilität für die potentielle Poetizität des Alltäglichen in der Stadtlandschaft zu konvergieren. Außerdem brachte Bian vorzügliche Übersetzung von u.a. Valérys Dichtungen hervor, insbesondere von dem meisterhaften Gedicht „Le Cimetière Marin“, das er erst nach fast 30 Jahren und nach minutiösen Überarbeitungen und intensiven Beratungen mit Liang unter dem Titel „*Haibin muyuan* 海滨墓园“ veröffentlichte.²⁸⁰ Er folgt der beispielhaften Übersetzungstrategie, wie Liang sie in seiner eigenen Nachdichtung von Valérys „Fragment du Narzisse“ praktiziert, nämlich der schöpferischen und zugleich kalkulierten Anwendung des chinesisch klassischpoetischen Bilder- und Spracherepertoires in eine künstlerisch erhobene *baibua*, um den hochkomplizierten symbolistischen Bedeutungsnuancen Rechnung zu tragen. Dieses bleibt nicht nur ein Übersetzungsideal, sondern auch eine Verfahrensweise, wie eine poetische Sprache in der *baibua* gefunden werden sollte in seiner eigenen Dichtung - in seiner eigenen ästhetischen Begegnung mit der Realität des modernen Chinas. Bian setzte diesen Gedanken Liangs in seiner Dichtung in den 30ern um und produzierte Texte²⁸¹, deren Schönheit ihres gleichen in der gesamten modernen chinesischen Lyrik bis heute sucht.

Liangs Poetik wurde wieder entdeckt, zunächst im Jahre 1981 von Bai Hua 柏桦, einem der frühesten Gründer der damals noch im Untergrund sich formierenden Posthermetischen Lyrik (*Houmenglongshi* 后朦胧诗), nachdem sie mehr als 30 Jahre seit der kommunistischen Machtübernahme 1949 in Vergessenheit geraten wurde. Bai Hua studierte in dieser Zeit an dem „Foreign Languages Institute of Guangzhou“ Anglistik, wo Liang als emeritierter Professor der Romanistik auf dem Campus lebte. Liang lebte mit seiner Frau völlig zurückgezogen, in Armut, und auch von dem Außenwelt vergessen. Er schrieb seit Jahren nicht mehr, nachdem er wiederholt während politischer Kampagnen wegen seines „bourgeois Hintergrundes und kultureller Arroganz“ verhaftet, verurteilt und von den Roten Garden fast zum Krüppel geprügelt wurde. Er widmete er sich, nach der Kulturrevolution, anstelle der „Alchimie der Worte, seiner privaten Forschung und

²⁸⁰ Vgl. Bian Zhilin, „Haibin muyuan“, in: *Yingguo shixuan* 英国诗选 (Englische Gedichte in Übersetzung), Changsha: hunan renmin, S. 186-195.

²⁸¹ Vgl. Bian Zhilins Gedichtband *Diaochong jili* 雕虫记历, Peking: renmin wenxue, 1984, insbesondere S. 27-60.

Herstellung eines Heilmittels namens ‚*Lüsuding* 绿素酊‘ aus gemischten Kräutern, das gegen Leberkrebs besonderes gut wirken sollte. Er verteilte das Medikament kostenfrei an Menschen, die es brauchten. Bai Hua begegnete ihm auf einer Straße am Campus eines kalten Mittages im Februar 1981. Er war zuerst beeindruckt von Liangs „charismatischer, geistiger Ausstrahlung, die von diesem alten Mann mit dem starken Körperbau ausging, ohne zunächst zu wissen, wer es war. Er sah sehr gesund, gelassen und geistreich aus, hatte nur eine leichte kurze Sommerhose an. Mit Stocke stand er da und redete in Französisch mit zwei sehr elegant angezogenen Franzosen“.²⁸² Ein Kommilitone erzählte Bai Hua, wer Liang war, und gab ihm einige handgeschriebene Kopien von Liangs Übertragungen der Baudelaire Gedichte (Baudelaire gehörte zu den strengst verbotenen Dichtern nach 1949), darunter waren „Correspondences“ und „Le Balcon“. Diese Texte schienen Bai Hua auf einen Schlag eine neue Dimension auf seiner Suche nach poetischem Ausdruck offenbart zu haben. Daraufhin besuchte Bai Hua ihn zu Hause und zeigte ihm seine „posthermetische“ Dichtungen, welche Liang als „sonderbar und symbolistisch“ pries.²⁸³ Liang gab ihm seine früheren poetologischen Manuskripte zum Lesen, die Bai Hua zur Formulierung eigener „lyrisch-symbolistischer Poetik“, wie er sie nennt, maßgebend inspirieren sollte. Bai Hua wollte nun eine „neue Poesie pure“ aus der Kombination von klassischer *wenyan* Spracheleganz und einer modernen Sensibilität schaffen: „Ein gutes Gedicht besteht zu 30% aus Experiment und zu 70% aus Tradition“, so teilt er ihm die Regel mit, deren Ziel es ist, eine kunstvolle aber natürliche poetische Musikalität zu schaffen „als ob sich der Atem des Lebens ereigne“. Dieser Prozeß beanspruche, neben Begabung, literarische Bildung, Geduld, Arbeit, Kalkulation und obsessive Sehnsucht nach Perfektion und fordere Abstand von zeitgenössischen politischen Diskursen.²⁸⁴ Der Wiederklang von Liangs poetologischem Ideal und somit auch dem Valéry's ist hier unverkennbar. Bai Hua und seine Dichterfreunde, „die fünf Edlen aus Sichuan“ („*Sichuan wu junzi* 四川五君子“ – bzw. Bai Hua, Zhong Ming 钟鸣, Zhang Zao 张枣, Ouyang Jianhe 欧阳江河, Zhai Yongming 翟永明), die er mit Liangs Poetik vertraut machte, haben trotz ihrer individuell stilistischen Unterschiede zu Beginn ihrer Karriere in den früheren 80ern viele von Liangs poetologischen Ratschlägen befolgt und haben erst dadurch eine Lyrik hervorgebracht, die man als „Posthermetische Dichtung“ bezeichnet. Diese Lyrik hat, trotz ihrer betont avantgardistischen und experimentellen Haltung, die Verbindungen zu der klassischen chinesischen Tradition nicht eingebüßt. Dies haben sie Liang Zongdai zu verdanken. Ausdrücklich begründet Bai Hua seinen Erfolg als einer der am meisten anerkannten posthermetischen Lyriker mit der Tatsache, daß er, trotz seiner Offenheit zu allen Einflüssen aus der Weltliteratur - eine Haltung, die Liang immer wieder fordert - sich im Grunde auf der symbolistischen Ästhetik, wie sie Liang versteht und vermittelt, bestanden hat:

Symbolismus ist in meinen früheren Dichtungen so fundamental wie Erde, Wasser, Luft und Seele geworden. Auch wenn ich mich später angezogen fühlte vom *Imagismus*, der Härte und Präzision fordert, von dem mehr revolutionären Surrealismus, der das Unterbewußtsein befreit, und von den postmodernen Gedichten von Philip Larkin, der kalt gegen Hermetismus und Sublimation schreibt; darüberhinaus versuchte ich auch erzählerische, volkstümliche E-

²⁸² Bai Hua, „Qu jian Liang Zongda 去见梁宗岱“ (Begegnung mit Liang Zongdai) (in (Hrsg. Zhang Zao): Bai Hua: *Mao Zedong shidai de shuqing shiren* 毛泽东时代的抒情诗人 (Lyrische Dichter in Mao Zedongs Ära), Hongkong: Oxford University Press, 2001, S. 66.

²⁸³ Ebd., S. 68.

²⁸⁴ Ebd., S. 82-83.

lemente und das klassische Lebensgefühl des Alltags ins Gedicht einzubauen - alle diese Experimente haben den symbolistischen Rhythmus in meinen Blut nicht annullieren können. Jetzt haben wir 1993 - ich bin immer noch Symbolist, ein altmodischer Symbolist.²⁸⁵

Liang Zongdai starb 1984 in Guangzhou. Bai Hua schrieb für ihn im gleichen Jahr eine „typisch symbolistische Elegie“, wie er es nannte,²⁸⁶ mit dem Titel „Der Sommer ist noch weit weg“ (*Xia-tian hai ben yuan* 夏天还很远). Mit dem Verweben von kurzen und langen Sätzen, die eine Musikalität wie die des *Songci* 宋词 erzeugen sollte, und mittels alltäglicher Gegenstände, die „das Unsichtbare, das Kosmische und das Unbegrenzte“ (wie es Liang unter „symbolisieren“ versteht), suggerieren sollten, evoziert er den Trauer über den Verlust und die Abwesenheit von Liang Zongdai in einer väterlichen Figur mit „weißem Hemd“ und „sauberen Stoffschuhen“. Dadurch beabsichtigte er die Absenz eines Sommers zu symbolisieren, der mit einer dichterischen Fülle von reiner Schönheit die Dürre des Lebens durchdringen könnte:

Der Sommer ist noch weit weg

Tag für Tag vergeht
Etwas nähert sich dir unbemerkt
Mal sitzt, mal gehst du
Siehst die Blätter fallen
Siehst den Regen nieseln
Siehst einen Mann die Straße entlanggehen
Der Sommer ist noch weit weg.

So schnell vorbei, kaum geboren schon verschwunden
Das Gute betritt eine Oktobernacht
Zu schön, um bemerkt zu werden
Eine gewaltige Stille wie deine sauberen Stoffschuhe
Das Vergangene neben dem Bett ist undeutlich, zärtlich
Wie eine alte Büchse
Ein ausgebleichtes Lesezeichen
Der Sommer ist noch weit weg.

Beim zufälligen Wiedersehen kannten wir uns schon nicht mehr.
Es ist ein wenig kühl draußen
Die linke Hand ist auch zu müde
Geht heimlich nach links
Fern und tief innen
Dieses eine, wahnsinnige Sehnen
Der Sommer ist noch weit weg.

Nie wieder, bald wutentbrannt und bald verliebt

²⁸⁵ Ebd., S. 84.

²⁸⁶ Ebd., S. 134.

Schlechte Gewohnheit von früher wieder annehmen
Jahr für Jahr mutloser
Kleine Bambushütte, weißes Hemd
Bist du nicht in den besten Jahren?
Es ist nicht leicht, einen Entschluß zu fassen
Der Sommer ist noch weit weg²⁸⁷

²⁸⁷ Bai Hua / Susanne Göbe, *Chinesische Akrobatik – Harte Stühle*, Tübingen: konkursbuch Verlag, 1995, S. 14-15.

Kapitel 5. Tradition und Experiment: Das Verfahren der Objektivierung bei Bian Zhilin und Feng Zhi

5.1 Abkehr von radikaler Subjektivität

Feng Zhi 冯至 (1905-1993), sechs Jahre älter als Bian Zhilin 卞之琳 (1911-2000), gehört der zweiten Generation der Dichter an, zu der sich auch Xu Zhimo 徐志摩, Wen Yiduo 闻一多, Liang Zongdai 梁宗岱 und Li Jingfa 李金发 zählten, während sich Bian Zhilin selbst als Dichter der dritten Generation bezeichnet.²⁸⁸ Bian verbindet mit dieser Zugehörigkeit eine Aufgeschlossenheit gegenüber der Synthese literarischer Vorzüge sowohl der Tradition als auch der westlichen Moderne, eine Aufgeschlossenheit, die aber auch Feng Zhi kennzeichnete. Feng Zhi und er begannen während ihres Studiums an der Beijing Universität zu schreiben. Ihre Fächerwahl, Bian studierte Anglistik und Feng Germanistik, beeinflusste ihr Schreiben in unterschiedlichem Maße. Fengs Onkel zählte zu der ersten Generation von Germanisten in China. Dank ihm konnte Feng Zhi sehr bald Werke der deutschen Romantik im Original lesen. Feng Zhi bewunderte Heine und Novalis, über letzteren promovierte er zwischen 1930-1935 in Heidelberg. Auch auf Rilke war er früh aufmerksam geworden, doch dessen eigentliche Bedeutung wurde ihm erst später in Heidelberg nach intensiver Lektüre bewußt. Rilkes Einfluß auf Feng Zhi zeigte sich in den 40er Jahren, als er seinen Sonettzyklus *Shisibang shi* 十四行诗 verfaßte. Bian dagegen las kaum deutsche Literatur, er beschäftigte sich vor allem mit englischer Lyrik und Werken des französischen Symbolismus - Xu Zhimo und Liang Zongdai waren seine Lehrer. Einen nennenswerten Einfluß auf Bians Schaffen hatten die Werke T. S. Eliots, ein Punkt, der der Forschung bislang verborgen blieb. Neben Wen Yiduo zählen Bian Zhilin und Feng Zhi zu den formal-technisch bewußtesten Dichtern der Neuen Lyrik, was sich in ihrer häufigen metapoetischen Reflexion manifestiert. Ihre poetologischen Gedanken kreisen dabei stets um das Problem, wie man mit einer poetischen Modernität umgeht, die einer überpersönlichen Objektivität zugrunde liegen und trotz westlicher Einflüsse dennoch das 'Chinesische' (*zhongguoxing* 中国性) behält. Während Feng Zhi sich dazu theoretisch wenig äußert, es aber leise in der dichterischen Praxis andeutet, reflektiert Bian gern öffentlich und diskutiert mit den Kritikern über das poetologische ‚Wie‘. Einigen seiner Äußerungen werden wir hier besondere Beachtung schenken.

Bereits mit neunzehn gelang Feng Zhi 1925 sein literarisches Debüt. 1929 wurde er mit seinem ersten Gedichtband *Reise in den Norden und andere Gedichte* (*Beiyou ji qita* 北游及其他) sehr erfolgreich und erntete das höchste Lob von Lu Xun, der ihn als „den besten lyrischen Poeten in China“²⁸⁹ (*Zhongguo zui jiechu de shuqing shiren* 中国最杰出的抒情诗人) preist. Feng Zhis Verse trafen in ihrer leidenschaftlichen Gestaltung eines rebellischen Selbstverständnisses des Subjekts den Nerv der Zeit. Er kehrte die der unzeitgemäßen *wenyan*-Dichtung entsprechende verfälschte

²⁸⁸ Das Konzept der drei Schriftsteller-Generationen geht zurück auf den Theoretiker Hu Qiaomu 胡乔木. Bian war offensichtlich mit dieser Einteilung einverstanden. Vgl. Bian Zhilin, „Vorwort“ (Zixu 自序), in: *Die Geschichte der Schnitzerei von Insekten* (*Diaozhong jili* 雕虫记历), Peking: renmin wenzue, 1984, S.14. Das Vorwort zählt zu den wichtigsten Dokumenten Bians poetologischer Selbstreflexion über seinen dichterischen Werdegang.

²⁸⁹ Lu Xun, „Zhongguo xinwenxue daxi: xiaoshuo er ji xu 中国新文学大系 – 小说二集序“ (Kompendium neuer Literatur: Einführung zum zweiten Band Erzählliteratur), in: *Lu Xun quanji* 鲁迅全集 (Lu Xuns Gesamtwerk), Peking: renmin wenzue, 1982, S. 6, 243.

Harmonisierung des Inneren mit der Außenwelt radikal um zu einer Besetzung der Alltagsrealität mit anstürmenden Ausdrücken der Subjektivität. Die Außenwelt, wie zum Beispiel dargestellt in dem langen Gedicht „Reise in den Norden“ (*Beiyou* 北游), verwandelt er in Chiffren seiner eigenen Bewußtseinswelt, dekomponiert alle Eindrücke und re-arrangiert sie zu projizierten Bildern seines Ennui oder Spleens, seiner erotischen Phantasien und sozialen Enttäuschungen. Die Eigenlogik des alles verdrängenden und über alles dominierenden Ichbewußtseins wird in der Metapher der „Schlange“ zur Schau gestellt:

Schlange

Meine Einsamkeit ist eine Schlange,
Still, ruhig und sprachlos.
Falls Du von ihr träumst,
Hab' keine Furcht vor ihr.

Sie ist ein treues Selbst,
Vom Liebeskummer gequält.
Sie sehnt sich nach einer Steppe
Deinem Haar, das dunkle Seide ist.

Wie Mondlicht schleicht sie
Dorthin, wo Du bist.
Sie erobert die Welt deines Traums
und hält sie wie eine Blüte zwischen den Zähnen.²⁹⁰

Hier wird die Schlange zur bloßen Verkörperung des erotischen Begehrens des lyrischen Ichs. Das objektive Sosein der Geliebten wird ausgehöhlt und angefüllt mit einer obsessiven Intensität subjektiver Emotionalität, die sich im Namen der Liebe in die Welt der Angebeteten hineindrängen will: „Sie erobert die Welt deines Traums / und hält sie wie eine Blüte zwischen den Zähnen.“ Die radikale Subjektivität der Schlange nannte Feng Zhi sein „treues Selbst“, das ihm als unverzichtbar galt in seiner frühen Dichtung, von dem er sich aber, als er 1941 nach mehr als 15 Jahren des Schweigens wieder zu schreiben begann, abwandte. Er war nun überzeugt, daß dieses „enge“ (*xiazhai* 狭窄) Selbst für seine vergangenen Schreibkrisen verantwortlich war. Aus dieser Enge „herauszubrechen“ würde die Überwindung einer Poesie „in naiver Sprache und einfachen Gedanken“ (*youzhi de yuyan, jiandan de sixiang* 幼稚的语言, 简单的思想) sowie die ersten Schritte in eine neue reife Dichtung bedeuten.²⁹¹ Ein reifes Schreiben soll sich von „privater Melancholie“ (*kuomen* 苦闷) distanzieren, so lautet seine Selbstkritik:

²⁹⁰ Feng Zhi, „She 蛇“ *Feng Zhi xuanji* 冯至选集 (Ausgewählte Schriften von Feng Zhi), Bd. 1, Chengdu: sichuan wenyi, 1985, S. 32. Sofern bei den Übersetzungen der chinesischen Gedichte keine deutsche Quelle angegeben ist, sind es von mir vorgenommene Übertragungen.

²⁹¹ Vgl. Feng Zhis Gedicht „Nashi 那时“ (Damals), S. 162.

In jenen Gedichten dominiert die Enge des Gefühls und der Weltschmerz des einzelnen Ichs. Der Wert jener Texte, wenn sie überhaupt einen besitzen, läge darin, daß sie die private Melancholie einiger junger Menschen nach der 4.-Mai-Bewegung widerspiegeln.²⁹²

Der Durchbruch kam, als er 1941 in Kuming jeden Tag etwa zehn Kilometer Fußweg auf dem Land zurücklegen mußte, um an der Universität Vorlesungen über Goethe und Rilke zu halten. Unterwegs wurde er ein Beobachter von Dingen und Menschen ganz im Sinne Rilkes poetologischer Lehre. Feng schreibt:

Einem Menschen allein auf Bergpfaden und Wiesen bleibt nichts anderes, als sich umzuschauen und nachzusinnen. In jener besonderen Phase meines Lebens schein ich ein gutes Stück mehr gesehen und tiefer nachgedacht zu haben als gewöhnlich.²⁹³

Die Dinge und Menschen auf diese Weise beobachtend, scheint sich nun eine eigene innere Stimme zu erheben, die ständig den Dichter-Beobachter „zu ihrer neuen Entdeckung fordert“ - zur Entdeckung der sich in den Beobachteten verbergenden eigenen Wirklichkeiten, die zugleich auch die wahren allgemein erkennbaren Spiegelbilder der Menschen selbst sind. Das die Welt minutiös anschauende lyrische Ich wird nun zu einem Erzähler, einem Bericht. Die Außenwelt wird zu einem Bild, eingerahmt in Dinghaftigkeit, und auch das emotionelle Erlebnis, das so stark ist wie das Erlebnis von traumatischen Schmerzen, wird in ein Bild veräußert, das den Augen des Lesers vorgehalten wird:

Oft sehe ich auf weitem Feld
Einen Bengel, eine Bäuerin
Zum wortlos blauen Firmament weinen,
Vielleicht um einer Strafe

Oder eines zerbrochenen Spielzeugs Willen?
Vielleicht weil der Mann verschied
Oder der Sohn krank liegt?
Sie weinen

Als sei alle Existenz eingerahmt
In einem Bild und davor²⁹⁴
Kein Leben und auch keine Welt.

Vielleicht gelten ihre Tränen
Seit alters
Einem Universum, bar jeder Hoffnung.²⁹⁵

²⁹² Feng Zhi, „Dai xu“ (Vorwort), S. 12.

²⁹³ Feng Zhi, „Shisihang ji xu 十四行集序“ (Vorwort zu den Sonetten), S. 256.

²⁹⁴ Die Übersetzung dieser zwei Versen ist von mir, um die Deutung nachvollziehbar zu machen, wortwörtlich vorgenommen, und, weicht von der zitierten Version Kubins ab, welche an diese Stelle lautet: „Als sei alle Existenz verschlossen / In einem Schrank und davor[...]“.

Wie bei Feng Zhi ist das Erlangen dichterischer Reife durch Objektivierung auch bei Bian Zhilin festzustellen. Bians erste lyrische Versuche konzentrieren sich auf den formalen Aufbau und stellen eine Art romantisch-symbolische Sentimentalität zur Schau à la Xu Zhimo, der ihn entdeckte und förderte. Aus den ersten Jahren in Beijing entstand u.a. das Gedichte „Raben“ (*Qunya* 群鸦), das man zweifelsohne dem Stil seines Mentors zurechnen kann:

Ach, Raben im Nordwind
 Wohin, wohin zieht ihr
 Wo ist eure Heimat?

Ach, Raben im Nordwind
 Ihr wirbelt wie fallende Blätter
 Fliegt aber nicht nach unten²⁹⁶

Das Gedicht gliedert sich in fünf Strophen (aus denen haben wir hier die erst zwei zitiert) mit gleicher Anzahl von Wörtern. Der erste Vers wiederholt sich in jeder Strophe, eingeführt durch die Interjektion „Ach“. Ein Übermaß an Empfindung ist geradezu augenfällig. Das vorliegende Motiv findet sich in Xu Zhimos Gedicht „Weg damit“ (*Qimba* 去吧) wieder, das mit dem Satz „Überlaß das Leiden den Raben im Abendhimmel“ ausklingt.²⁹⁷ Ein Korrelat der Naturwelt – die im Nordwind heimatlosen, ruhelosen Raben – wird mit dem Gefühl der Einsamkeit und Verlorenheit des sprechenden Subjekts durchdrungen und gestaltet sich damit zum Zeichen seines persönlichen Weltschmerzes. Dieser romantische Grundton bleibt in seiner frühesten Dichtung vorherrschend, die man auch seine „Neumondphase“ nennt²⁹⁸ und die Bian Jahre später als „erste kleine Welle“ seines Schaffens bezeichnet (von 1930 bis 1932).

Doch bald erfolgt ein bewußter Bruch mit diesem Stil aus der Erkenntnis heraus, daß sein individueller Charakter im Grunde nicht dem entsprach, was Xu Zhimo zum Ausgangspunkt eigener Lyrik machte und was er Bian riet nachzuahmen - eine starke Ich-Betontheit. Bian beschreibt sich als „ein gefühlsarmes Wesen“ (*lengxue dongwu* 冷血动物), worunter er eine Person versteht, die ihre Gefühle im Inneren versteckt hält und sie nicht nach außen zeigt.²⁹⁹ Aus diesen persönlichen Bedürfnissen heraus sucht er nach Ausdrucksmöglichkeiten, Gefühlsprojektionen auf „Landschaften, Dinge, Menschen und Ereignisse“ zu verwirklichen. Eine Trennung von lyrischem und

²⁹⁵ Feng Zhi, „Sonett 6“, S. 128; W. Kubin (Übers. mit Vorwort), *Die Sonette des Feng Zhi*, Bonn: Inter Nationes, 1987, S. 6.

²⁹⁶ Bian Zhilin, „Qunya“. Die hier zur Besprechung herangezogenen Gedichte sind alle der erweiterten Ausgabe von *Diaozhong jili* (1984) entnommen. S.112.

²⁹⁷ Vgl. Xu Zhimo, in: *Xu Zhimo quanji, shiji* 徐志摩全集, 诗集 (Gesamte Werke von Xu Zhimo: Band Gedichte), Commercial Press, Hongkong, 1983, S.21.

²⁹⁸ Um die Unterschiede der dichterischen Schwerpunkte in seinem Werdegang zu verdeutlichen, teilt Bian sie in drei Entwicklungsphasen ein: 1930-1932, 1933-1935 und ab 1958. Vgl. Bian, „Vorwort“ von *Diaochong jili*. Zwischen ihm und seinen Forschern herrscht darüber allerdings kein Konsens, z. B. betrachtet Lan Dizhi 蓝迪之 1930-1932 als Bians erste Phase, 1933-1937 als seine zweite und ab 1938 als die dritte. In meiner Behandlung der Gedichte folge ich Lans Einteilung. Vgl. Lan Dizhi, „Über die Entwicklung Bian Zhilins Dichtung“ (Lun Bian Zhilin chuanguo de mailuo 论卞之琳创作的脉络), in: Zang Kejia 臧克家 u.a.(Hrsg.), *Bian Zhilin yu shiyishu* 卞之琳与诗艺术 (Bian Zhilin und die Dichtkunst), Henan: hebei jiaoyu, 1990, S.55-63.

²⁹⁹ Bian Zhilin, „Zixu“, S. 3.

empirischem Ich solle dem einhergehen. Er empfindet es als bequemer, das lyrische Ich in unzähligen Projektionen des Alltags zu fiktionalisieren:

In dieser Phase bevorzugte ich es, meine lyrischen Empfindungen durch Landschaften, Dinge, Menschen und Ereignisse zum Ausdruck zu bringen. Ich liebte es, „die höchste Poetizität“ (*yijing* 意境) von der traditionellen Lehre oder die „dramatische Situation“ aus der westlichen Theorie heraufzubeschwören--das ist wahrscheinlich eine Neigung zum Erzählerischen, dem Typischen und dem Überpersönlichen. Dabei verwendete ich sogar ab und zu die Parodie. Deswegen ist manchmal das „Ich“ in dieser Phase mit dem „Du“, dem „Er“ oder dem „Sie“ austauschbar. Freilich muß der Austausch die Ganzheit sowie die Logik des Gedichtes berücksichtigen.³⁰⁰

Interessant ist, daß er bei der poetologischen Fragestellung der Objektivierung die zwei Begriffe „höchste Poetizität“ (*yijing* 意境) und „dramatische Situation“ (*xiju changjing* 戏剧场景) als vergleichbar, ja weitestgehend identisch auffaßt. Der Begriff „*yijing*“ aus der klassisch chinesischen Poetik stellt Wang Guowei 王国维(1877-1927) zufolge das Erlangen der vollkommenen Einigung des Objekts und Subjekts dar, was Wang auch als Evokation einer „Welt ohne Ich“ (*wu wo zhi jing* 无我之境) bezeichnet, an der sich der prägnanteste Moment von Poetizität eines Gedichtes kundtut. In diesem Fall komme es dazu, daß „das Ding Anschauende Ich auch ein Ding ist, weshalb ‚Ding‘ und ‚Ich‘ nicht voneinander zu unterscheiden sind.“³⁰¹ Das Ich löst sich auf in Dingen, und der Ausdruck von Subjektivität wird vermieden. Dieser höchste Grad von Poetizität steht der Präsentation einer „Welt mit Ich“ (*youwo zhi jing* 有我之境) gegenüber, die eine von der Subjektivität gefärbte und dominierte Welt heraufbeschwört. Wang Fu Zhis 王夫子 (1619-1692) Lehre, daß „man sich bemühen muß, die Innenwelt genau wie die Außenwelt zu gestalten“ (*qing jing jiaorong* 情景交融)³⁰², betont auch, daß der Schaffensprozeß nicht etwa eine subjektive Weltbewältigung sei, sondern ein Sich-aufgehen-lassen der Privatperson in der objektiven Außenwelt. Sie stellt des weiteren den technischen Aspekt der Theorie einer „Welt ohne Ich“ dar.

Der zweite Begriff der „dramatischen Situation“, bezieht sich auf Eliots Theorie des „objective correlative“. Eliots Definition lautet folgendermaßen: „The only way of expressing emotion in the form of art is by finding an ‘objective correlative’; in other words, a set of objects, a situation, a chain of events which shall be the formula of that particular emotion, such that when the external facts, which must terminate in sensory experience, are given, the emotion is immediately evoked.“³⁰³ In diesem Zusammenhang fordert Eliot den Künstler auf, während des Schaffensprozesses in einem höheren Wert aufzugehen und eine universale und überpersönliche Dichtung anzustreben. Über den dialektischen Prozeß formuliert er: „Poetry is not a turning loose of emotion, but an escape from emotion; it is not an expression of personality, but an escape from per-

³⁰⁰ Bian Zhilin, ebd., S. 3.

³⁰¹ Wang Guowei, *Renjing cihua* 人间词话 (Poetologische Gedanken in der Welt von Menschen), Changsha: Hunan wenyi, 1986, S.27.

³⁰² Die vollständige Aussage Wang Fuzis lautet in James Lius englischer Übertragung folgendermaßen: „One should exert oneself to make what is within and what is without like one thing, what goes out of one's mind no different from what comes into it. *Ching* is the matchmaker of poetry, and *ch'ing* is its embryo. When these fuse to become poetry, one can then sum up ten thousand forms with a few words, and one's poetry will have a primordial vital force [...]“ Vgl. James Liu, *Chinese Theories of Literature*, Chicago, 1975, S. 67.

³⁰³ T. S. Eliot, „Hamlet“, in: *Collected Essays*, S.145.

sonality. But, of course, only those who have personality and emotions know what it means to want to escape from these things“³⁰⁴.

Im Grunde ist Bian die Objektivierungstheorie Eliots nicht fremd, sie ist die moderne Umsetzung des klassischen *yijing*-Prinzips in die Szenerie des Stadtlebens. Eliots imagistische Bildgestaltung³⁰⁵ und die Darstellung der entzauberten Großstadt als ein Korrelativ von geistiger Öde, die Verwendung von Maske und Personae, und die Einsetzung einer erzählerischen Stimme anstelle der dominanten Präsenz eines lyrischen Ichs, betrachtet Bian als wirksame Mittel „die Innenwelt wie die Außenwelt zu gestalten“, um die Präsentation einer „Welt ohne Ich“ in einer modernistischen Poesie zu erzielen. Auf diese Techniken stützt sich Bian ab 1932 in Gedichten wie z.B. „West Chang’an Avenue“ (*Xi Changan jie* 西长安街) und „Frühlingsstadt“ (*Chun cheng* 春城). Besonders erwähnenswert ist das kurze Gedicht „Bitterer Regen“ (*Kuyu* 苦雨), das er selbst als den Anfang seiner Hinwendung zu einer objektiven und somit „reiferen“ Dichtung betrachtet:

Bitterer Regen

Der alte Wang hat keine Lust, sein Teehaus zu öffnen;
unterm Dachvorsprung wartet der junge Zhou,
hinter einer Reihe leerer Rikschas.
ein Regenschirm zieht einen alten Mann hierher:
„Morgen! Wollen Sie heute noch Pfannkuchen verkaufen?“
„Man muß doch herumgehen, auch wenn nichts verkauft wird.“³⁰⁶

Das Gefühl von Ennui, Enttäuschung und Vergeblichkeit, das der junge Dichter im Nordchina der 20er Jahre erfährt, sucht er in einem objektiven Korrelat einer realen alltäglichen Szene zum Ausdruck zu bringen. Das lyrische Ich fehlt hier, es hält sich bzw. hinter den Zeilen verborgen. Als Treffpunkt der Menschen aller Lebensschichten stellt das Teehaus die aktive und interessante Seite des Lebens dar. Doch der starke Regen erstickt alle Aktivitäten im Freien. Hart betroffen sind die kleinen Leute - Straßenhändler, Rikschakuli, alle, die ihren Lebensunterhalt auf der Straße verdienen müssen. Sie sind ihrem Schicksal überlassen und können nichts anderes tun als warten. Die ersten vier Zeilen dieses kurzen Gedichts führen jeweils einen Charakter oder eine Person ein, während die letzten zwei Zeilen einen Dialog darstellen, der zwischen einem alten Pfannkuchenverkäufer und einem vor dem Teehaus wartenden Bekannten geführt wird. Der alte Mann scheint der einzige zu sein, der trotz des schlechten Wetters seine Waren zum Verkauf in der Stadt anbieten will. Doch seine Antwort „Man muß doch herumgehen, auch wenn nichts verkauft wird“ verrät eher Enttäuschung und Hinnahme des Schicksals als Entschlossenheit und Mut zur Herausforderung. Anstatt über die Ungunst des Wetters zu klagen, bleibt der Inhaber des Teehauses passiv und verspürt keinerlei Lust (*lande* 懒得), das Geschäft zu öffnen. Hier wird eine Art von Müßiggang ästhetisiert, ähnlich wie bei Eliot und Baudelaire. Der vierte Vers „Ein Regenschirm zieht einen alten Mann hierher“ weist auf den durch den Regen und sein Alter schwer behinderten Gang eines Mannes hin. Das Wort „zieht“ (*tuo* 拖) sowie die Umkehrung der

³⁰⁴ T. S. Eliot, ebd., S.21

³⁰⁵ z. B. Bians Vers „Wie eine Enttäuschung streckt sich die Straße in die Abenddämmerung“ erinnert an Eliots „Streets that follow like a tedious argument / of insidious intent ...“

³⁰⁶ Bian Zhilin, „Kuyu“, S.16.

Subjekt--Objekt Konstellation macht auch auf eine komisch-absurde Weise die Verdinglichung des Menschlichen durch die entfremdende Übermacht des Lebens aufmerksam.

Bian strebt auf keinen Fall einen ästhetisierten Ausdruck von Mitleid oder eine Sozialkritik an, sondern die Präsentation einer gemeinsamen emotionalen und weltanschaulichen Grundlage seiner Zeit. Seine Intention ist, daß sich der subjektiv empfundene Zeitgeist in verschiedene Lebenssituationen und Personae überträgt und sich durch poetische Identifikation aus dem Inneren des Dargestellten ausspricht. Michael Hamburger definiert diesen Vorgang in der modernen Lyrik als „Zuflucht zu Masken, um den einsamen Menschen in eine Menge zu verwandeln und die fehlende Identität ihres Seins in eine positive Vielfalt oder Universalität von Sein.“³⁰⁷ Bian verstand seine eigene Objektivierungstendenz durch Maskierung als poetische Alternative des Einsatzes für die soziale Welt,³⁰⁸ ein künstlerisches Tun, das soziales Mitleid und überpersönliche Perspektive auf die Wirklichkeit einschließt und jedoch das Prinzip der reinen Poesie nicht verletzt. Das Ich verwandelt sich in eine Vielfalt von Personae - von „kleinen Leuten“ (*xiao renwu* 小人物) auf der Straße bis zum *Sniper* an der Front. Es tritt immer inmitten des Alltagsgeschehen und in der unmittelbaren Nähe von Menschen auf, als einer von ihnen und zugleich als Beobachter, als Seher einer breiten Perspektive auf die Wirklichkeit, der den Sinn des Lebens in Frage stellt. In dem Gedicht „Einige Menschen“ (*Jige ren* 几个人) Maskierung sich das Ich als „ein junger Mann, der auf der Straße nachdenkt“, und der Inhalt seines Denkens sowie metapoetisch der Inhalt des Gedichts - die subjektive innere Unruhe und geistige Krise³⁰⁹ - entfalten sich objektiv als Alltagsbilder auf der Straße:

Einige Menschen

„Kandierte Früchte am Stiel!“, schreit ein Händler,
Und schreit es mit einem Mund voll Staub immer wieder;
Ein Vogelkäfigträger schaut nach den weißen Tauben im Himmel,
Und watet gelassen durch einen Sandfluß,
Als ein junger Mann auf der einsamen Straße nachdenkt.
Der, der Rüben verkauft, schwingt das polierte Messer,
Und seine roten Karotten lachen dumm in der Abendsonne,
Als ein junger Mann auf der einsamen Straße nachdenkt.
Ein Bettler betrachtet seinen langen Schatten,
Als ein junger Mann auf der einsamen Straße nachdenkt:
Einige Leute halten eine Schale Reis und seufzen,
Einige Leute lauschen der Schlafrede anderer.
Einige Leute tragen eine rote Blume im grauen Haar,
So wie der verschneite Horizont die Abendsonne trägt.³¹⁰

³⁰⁷ Michael Hamburger, *Die Dialektik der Modernen Lyrik*. München: Paul List Verlag 1972. S 87.

³⁰⁸ Bian Zhilin, „Zixu“, S.2

³⁰⁹ Das Bild des nachdenkenden Menschen ist bei Bian und vielen zeitgenössischen Schriftstellern, darunter auch Lu Xun, ist immer positiv zu verstehen. Es weist auf ein gesellschaftskritisches, wachsames Bewußtsein der Intellektuellen hin, die sich von den unselbstreflektierten, geistigstarrten Massen unterscheiden.

³¹⁰ Bian Zhilin, „Jige ren“, S. 21.

Die zwischenmenschliche Dimension im Objektivierungsvorgang kennzeichnet auch Feng Zhis *Sonette*. Die Innenwelt ist für ihn nicht rein privat, sondern steht unweigerlich in Bezug zu anderen Menschen - nicht nur zu vertrauten, sondern auch zu fremden. Das Ich steht somit nicht in Beziehung zu diesem oder jenem, sondern zu allen. Das Ich ist daher ein Wir, ist „unzählige Widerspiegelungen am weiten Himmel“, die „eine Wirklichkeit“ in den Träumen anderer Menschen bildet: Alles hat zu tun mit allem. Im „Sonett 20“ kündigt sich diese mystische Vision an:

So viele Gesichter, so viele Stimme,
Eine Wirklichkeit in unseren Träumen,
Ganz gleich, ob vertraut oder fremd:
Es sind die Einstellungen unseres Lebens,

Wird nicht jede Existenz
In ihrer Hingabe Blüte oder Frucht?
Wer kann sein Leben verfügen
Vor einer Nacht endlos wie Wasser,

Wer kann seine Stimme und sein Gesicht
Nur in vertrauten Träumen bewahren?
Unzählig waren wir

Widerspiegelungen am weiten Himmel,
Gaben den Bootsleuten und Wandern in der Wüste
Neue Nahrungen für ihre Träume.³¹¹

Feng Zhi maskiert das Ich durchgehend in seinen *Sonetten* als ein verallgemeinertes Wir, das nicht abge sondert und elitär von der Gesellschaft und den Mitmenschen steht, sondern - das private Ich transzendierend - eine kräftige Stimme symbolisiert, die aus einer gemeinsamen Grundlage der Emotionen und Sorge der Zeit dialogisch zu anderen Menschen spricht. Sie will „einen gemeinsamen Gott“ heraufbeschwören, der „um uns Sorge trägt“. Sie wirbt um Anteilnahme von Mit- und Umwelt. Sie evoziert und lobt die solidarische Gemeinsamkeit unter den Menschen in Momenten tief empfundener Vorahnungen existentieller Gefahren und trauert um den Wiederverlust dieser Gemeinsamkeit im sinnfälligen Alltag des modernen Individualismus. Ein solches Moment wird z.B. im „Sonett 7“ dargestellt: die gemeinsame Suche des „Wir“ nach Schutz während eines japanischen Luftbombardements. Das „Wir“ wird metaphorisiert zu „einem Meer“, in das alle einzelnen und verschiedenen „Flüsse“ hineinmünden und objektiviert sich metapoetisch in einem höchsten Grad von Poetizität, die sich aber wieder im Ich verliert, sobald die Gefahr vorüber ist:

In warmem Sonnenlicht
Verlassen wir die Stadt,
Ungleiche Flußwasser,
Die zu einem Meer Werden.

³¹¹ Feng Zhi, „Sonett 20“, S. 142; W. Kubin, S. 63.

Dasselbe Erwachen
In unserem Herzen,
Dasselbe Schicksal
Auf unseren Schultern.

Gemeinsam ist uns ein Gott,
Der um uns Sorge trägt:
Bis die Gefahr vorbei ist,

Haben uns die Wege
Aufgesogen,
Ein Meer, das sich in Flüsse teilt.³¹²

5.2 Tradition und „the historical sense“

Neben Eliots Theorie des „objective correlative“ interessierte sich Bian auch für dessen poetologische Auseinandersetzung mit Tradition, dem Verhältnis des individuellen Künstler zu ihr und der Rolle, die die Persönlichkeit beim Schaffen spielt. Eliot behandelte all diese Aspekte 1917 in dem berühmten Essay „Tradition and the Individuell Talent“³¹³. Bian war wohl der erste Poet in China, der die Wichtigkeit und Aktualität des Essays für den Aufbau der neuen chinesischen Poesie entdeckte und ihn 1932 ins Chinesische übersetzte.³¹⁴

Eliot betrachtet Tradition als eine lebendige, organische Einheit, in der sich Vergangenheit und Gegenwart durch die bewußte Aneignung des Künstlers wechselseitig befruchten können. Ein Künstler solle nicht nur seinen Blick, sein ästhetische Interesse sowie seine gedankliche und kreative Potenz ganz der eigenen Zeit zuwenden, sondern für ihn müsse auch die Tradition der abendländischen Kultur und Literatur in ihrer Gesamtheit von Homer bis zum zwanzigsten Jahrhundert gegenwärtig sein. Für ihn war die Tradition nie allein der Vergangenheit zugehörig, sondern vielmehr eine lebendige Ordnung, die neuproduzierte, in sie einzufügende Werke prüft und modifiziert. Kein Künstler könne an der Tradition vorbeikommen: „No poet, no artist of art, has his complete meaning alone. His significance is the appreciation of his relation to the dead poets and artists.“³¹⁵. Um in die Tradition reinzutreten, habe der Künstler den „historischen Sinn“ („the historical sense“) zu entwickeln, denn die Tradition „cannot be inherited, and if you want it you must obtain it by great labour. It involves, in the first place, the historical sense.....“.³¹⁶ Der historische Sinn setzt voraus, daß man nicht nur das *Vergangensein* der Vergangenheit, sondern auch

³¹² Feng Zhi, „Sonett 7“, S. 129; W. Kubin, S. 36.

³¹³ T.S. Eliot, „Tradition and the Individual Talent“, in: *Selected Essays*, London: Faber and Faber, 1969, S.13-22.

³¹⁴ Bian Zhilin (Übers.), „Chuantong yu geren de cai'neng 传统与个人才能“, in: *Xuewen* 学文, Ausg.1, Nr.1.,1934, Peking, S.87-98.

³¹⁵ T.S. Eliot, ebd., S.15.

³¹⁶ T.S. Eliot, S.14.

deren *Gegenwärtigkeit* deutlich spürt. Paradoxerweise macht der historische Sinn den Künstler „most acutely conscious of his place in time, of his own contemporaneity“.³¹⁷ Bian erkannte durch Eliot die Tatsache, daß der überlieferte Reichtum von vergangenen literarischen und philosophischen Errungenschaften in der eigenen Kulturtradition nicht eine Behinderung, sondern eine notwendige Hilfe zum Aufbau der lyrischen Modernität darstellt. Mit dieser Erkenntnis stand Bian nicht allein in der zweiten Hälfte der 20er und dann 30er Jahre. Viele wichtige Lyriker und Theoretiker, darunter Wen Yiduo, Zhu Xiang, Dai Wangshu, He Qifang, Fei Ming, Liang Zongdai und auch Feng Zhi, entdeckten aufs neue die ‘Tradition’. Sie verfolgten den Ansatz, daß, nachdem sie die große Dichtung westlicher Moderne wie die von Baudelaire, Valery, Eliot, Pound oder Rilke näher kennenlernten, eine experimentelle und modernistische Poesie nicht unbedingt inkompatibel mit der traditionellen klassischen Lyrik sein müsse, und daß die Erneuerung der Lyrik keineswegs das Ausloten der Tradition bedeute, wie es die Überzeugung der ersten Generation der Dichter wie Hu Shi 胡适 und Liu Dabai 刘大白 war. Ihnen eigen war außerdem, daß der Aufbau des Neuen eine kritische, kreative Aneignung des Alten in sich einschließen sollte. In diesem Sinne förderte Wen Yiduo die Vorzüge der westlichen Literatur (als das Neue) und die Vorzüge der traditionellen Poesie, um beide zu synthetisieren und daraus ein Geburt der modernen Poesie zu bewirken. Eine Poesie, die zugleich neu als auch alt sein sollte:³¹⁸ Dai Wangshu versuchte eine Lyrik zu schaffen, die sowohl an *ci*-Gedichte als auch an die des französischen Symbolismus anklängen;³¹⁹ für Fei Ming 费名 war die Synthese, wie Wen sie förderte, unverzichtbar in der Bildung der Poetizität, auch wenn sie nicht alles harmonisieren könne;³²⁰ Liang Zongdai setzte sich für eine Dichtung der klassizistischen Avantgarden à la Valery ein, die die Neue Poesie aus ihrer formalen und thematischen Krise herausführen sollten;³²¹ Feng Zhi erkannte in Rilkes späteren Schriften wie wichtig es sei, klassische Motive zu verarbeiten und forderte deshalb dazu auf, literarische „alte Träume“ (wie z. B. den Traum des Fliegens in Zhuang Zis Parabelfigur „Rokh“) neu zu entdecken und zu verarbeiten;³²² Feng Zhi plädierte zudem für einen kritischen Blick auf die Tradition, um herauszufiltern, was in ihr lebendig bleibt und was schon obsolet geworden ist, so daß „das Wesentliche“ der Tradition (*zuishe de chuantong* 最深的传统) von den Dichtern der Neuen Lyrik angeeignet werden könne.³²³ Fengs Ansicht teilte auch Bian Zhilin. Bian war darüber hinaus überzeugt, daß alles davon abhängt, ob die Neue Lyrik „das Klassische und Europäische verwandeln und kombinieren könne“ (*hua gu, hua ou* 化古, 化欧). Er formulierte es folgendermaßen:

Meine metrischen Verse [...] kann man wohl als ‘europäisiert’ (*ou hua* 欧化) wie auch als ‘klassifiziert’ (*gu hua* 古化) bezeichnen. Einflüsse sind leicht erkennbar in formalen Bezügen, je-

³¹⁷ T.S. Eliot, S.14.

³¹⁸ Wen Yiduo, „Nüsheng de difang seci 女神的地方色彩“ (Das Lokalkolorit in ‚Göttinnen‘), in: *Wen Yiduo quanji* 闻一多全集 (Das gesamte Werk von Wen Yiduo), Bd. 3, Peking: sanlian shudian, 1964, S. 361.

³¹⁹ Vgl. Dai Wangshu: „Shilun lingza 诗论零札“ (Poetologische Notizen), in: *Dai Wangshu shi quanbian* (Dai Wangshus gesamte Gedichte), Hangzhou: zhejiang wenyi, 1983, S. 63

³²⁰ Vgl. Fei Ming (Feng Wenbing 冯文柄), *Tan xinshi* 谈新诗, (Zu der Neuen Lyrik), Peking: renmin wuxue, 1984, S.231.

³²¹ Vgl. Liang Zhongdai, „Lun shi 论诗“ (Über Poesie), in: *Shi yu zhen - shi yu zhen er ji* (Dichtung und Wahrheit - Zweiter Band zu Dichtung und Wahrheit), Peking: waiguo wuxue, 1984, S. 30.

³²² Vgl. Feng Zhi, „Sonett 8“, S. 130.

³²³ Vgl. Feng Zhi, „Chuantong yu ‘tuifei de gongdian’ 传统与颓废的宫殿“ (Tradition und das „dekadente Palast“), in: *Feng Zhi xuanji*, Bd. 2, S. 93-96.

doch sind sie schwer spürbar im Inhaltlichen. Auf der einen Seite kann sich nur eine von nationalem Stil geprägte Literatur in der Welt durchsetzen, auf der anderen Seite ist die europäische Literatur des Mittelalter bereits zur Weltliteratur geworden. Unsere heutige Welt schließt selbstverständlich auch China mit ein. Das Wichtigste beim Dichten ist, meiner Meinung nach, die Frage, ob sich das Klassische und das Europäische verwandeln und kombinieren läßt.³²⁴

In seiner zweiten Schaffensphase (1933-1938) setzte Bian sein Konzept der Synthese in die Praxis um, mit großem Erfolg. Er produzierte viele kurze Gedichte, auf denen sein eigentlicher Ruhm als einer der besten Poeten der modernen chinesischen Literatur beruht. Diese Gedichte haben nicht nur einen Objektivierungsanspruch eingelöst, sondern sie kombinieren diesen Prozeß darüber hinaus noch mit einem „historical sense“, indem sie eine doppelte Dimensionalität in die Betrachtung der Wirklichkeit einführen, so daß die dargestellte Außenwelt nicht nur gegenwärtig und modern, sondern auch historisch und archetypisch erscheint. Bian verwirklicht dies durch die geschickte Integration von Poetologemen aus der klassischen Lyrik, die des öfteren als obsolet und „tot“ aus den modernen Schriften vertrieben worden sind. Diese veralteten Worte verfremden die Alltagssituationen und transportieren das Wirkliche ins Imaginäre und Visionäre. Sie mahnen den Leser ständig, daß er ein Mensch mit Geschichte ist, und daß das tief Menschliche einer kulturellen Überlieferung immer gültig bleibt und sich auch in einer sich radikal verändernden Zeit beibehalten läßt. Neben „Die Eigenlogik der Entfernung“ (*Juli de zuzhi* 距离的组织), „Die runde Schatzschachtel“ (*Yuan baobe* 圆宝盒), „Auszug“ (*Duanzhang* 断章), „Flöte“ (*Chiba* 尺八), „Halbinsel“ (*Bandao* 半島) zählt zu seinen großartigen dichterischen Leistungen dieser Phase das Gedicht „Stimme-Staub“ (*Yinchen* 音尘), das folgend zitiert wird:

Stimme-Staub

Das vertraute Klingeln des grüengekleideten Postboten löste
diesmal im Herzen des Bewohners ein Echo aus:
Schwamm ein Fisch aus dem Gelben Meer hierher?
Oder flog eine Wildgans aus Sibirien hierher?
„Schau doch auf die Landkarte,“ sagt er aus der Ferne.
Er weist auf den Ort hin, an dem er nun ist.
Es ist ein schwarzer Punkt neben der gestrichelten Linie.
Wäre der Punkt wie ein winziges Stück Gold,
Wäre mein Sitz auf dem Gipfel des Tai-Bergs,
würde ich sagen können, wo du bist, ist ein
einsamer Bahnhof, beleuchtet von der Mondnacht.
Aber vor mir liegt gerade ein Geschichtsbuch.
In der Abenddämmerung erscheint die antike Straße von Xianyang,
Worauf zu mir ein schnelles Pferd hierher galoppiert.³²⁵

³²⁴ Bian Zhilin, „Zixu“, S.15. Eine sehr detaillierte Untersuchung zu den aus dem Westen übernommenen metrischen Formen ist bei Wang Li 王力 zu finden, Kapitel 5: „Baihuashi he ouhuashi 白话诗与欧化诗“ (Baihua-Lyrik und verwestlichte Lyrik), in: *Hanyu shilü xue* 汉语诗律学 (Metrik der chinesischen Poesie), Shanghai: jiaoyu, 1979, S.822-950

³²⁵ Bian Zhilin, „Yinchen“, S. 42.

Schon der Titel wirkt befremdlich: Bian übernimmt eine Terminologie aus der traditionellen Poesie, um seinem Text bewußt einen 'historical sense' zu verleihen. Das *wenyan*-Wort *yinchen* 音尘 (Stimme-Staub) bedeutet etwa „Nachrichten“. Es ist eine bildhafte Bezeichnung zwischenmenschlicher Kommunikation, die in der antiken Welt von „Briefträgern“ auf schnellen Pferden stationsweise zwischen Orten durchgeführt wurde. Das heraufbeschworene Bild veranschaulicht, wie ein Postkutscher Tag und Nacht auf einer staubigen alten Straße galoppiert. In klassischer Dichtung wird der Begriff häufig zur Andeutung des Trennungsschmerzes zwischen Freunden, Liebenden, und Mitgliedern der Familie verwendet, die wegen zu weiter Entfernung nur selten Nachrichten von einander erhalten. Intertextuell beziehen sich die Verse auf ein *ci*-Gedicht 词 des Tang-Dichters Li Bai 李白 (706-762):

Von der antiken Straße von Xianyang kommt
Keine Nachricht, keine Nachricht [*yinchen*].
Nur die Gartenruine aus der Han-Zeit,
liegt im Westwind in der Abenddämmerung.³²⁶

Bian hat nicht nur die Ausdrücke „antike Straße“ (*gudao* 古道), „Xianyang 咸阳“, „Nachricht bzw. Stimme-Staub“ (*yinchen* 音尘), sondern auch das implizierte geschichtliche Bewußtsein übernommen. In Li Bais Text wird das durch Trennung von Mitmenschen („keine Nachricht“) und Ungewißheit der Zukunft geprägte Individuum im Rahmen der historischen Wechselhaftigkeiten („Gartenruine aus der Han-Zeit“) gesehen. Es weist auf die Zusammengehörigkeit des Menschen und der Geschichte hin. Im Kontrast zu Li Bais menschenleerer Welt ist Bians Welt „bewohnt“ von dem sprechenden Ich - dem Nachrichtenempfänger, einem Du - dem Postkartensender, einem Freund aus der weiten Ferne und dem grüngekleideten Postboten, der den abwesenden Freund in die Präsenz bringt. Bei dem interrogativen Bestimmungsversuch des Aufenthaltsortes des Freundes dekomponiert Bian die klassische Metonymie für Brief - „Fisch“ (*yu* 鱼), „Wildgans“ (*yan* 雁), und macht aus ihnen zwei nichtfigurative, reale Bilder, die aber doch gleichzeitig ihre Gegensätzlichkeit transzendiert und in einer surrealen, metaphorischen Bedeutungssphäre schweben. Wo genau ist nun der Freund? Er ist in Übersee, im Ausland, in einem dem sprechenden Ich fremden Ort wie Sibirien. Das Ich empfängt eine Nachricht aus dem großen unbekanntem Land, das sich auf der Landkarte nur als „ein schwarzer Punkt neben der gestrichelten Linie“ ausweist. Derartige Verweise finden sich auch häufig in der klassischen Landschaftsmalerei und Dichtung, die das daoistische Lebensideal verkörpern³²⁷: Der Mensch als winziger, unauffälliger Punkt in der großen, alles umfassenden, alles in sich aufnehmenden Natur - eine

³²⁶ Li Bai, „Yi Qin E 忆秦娥“ (Das Lied von Qin E), in: *Li Bai shixuan* 李白诗选, Peking: renmin wenzue, 1956, S. 261.

³²⁷ Wie es sich z.B. Liu Zongyuans 柳宗元 Gedicht „Schnee am Fluß“ (*Jiang xue* 江雪) zeigt. James Lius englische Übertragung lautet: „(From) a thousand mountains, birds' flight ceases. / (On) a myriad paths, peoples' footprints vanish. / (In) a solitary boat, a rain-cloaked, straw-hatted old man / Alone fishes the cold river's snow.“ Liu interpretiert so: „The tiny figure of the solitary fisherman against the vast background of mountains, rivers, and infinite space implies the insignificance of human beings when compared with nature. Furthermore, the fishman is a conventional Daoist symbol of withdrawal from society and return to nature, his seemingly futile efforts to fish in the cold river suggests his indifference to success or failure. To a Daoist, life and death, spring and winter, and day and night are all relative rather than opposite states of being, and the seemingly bleak landscape betokens not sadness but only detachment.“

symbolische Illustrierung des Verzichts auf Subjektivität, des Selbst angesichts der über das Menschsein waltenden Harmonie. Der Mensch hat keinerlei Anspruch auf den Ort, den mit seinem Dasein verbundenen Lebensraum, er kann höchstens eine Gelassenheit aus dem Bewußtsein herausentwickeln, daß sein kurzes Leben nie das überdauern kann, was ihn naturhaft umgibt. So hat Du Fu 杜甫 (712-770) zur Erörterung seines Standortes in der Welt die folgende Frage gestellt und sie dann selbst beantwortet: „Mit was soll ich mich vergleichen? Eine Möwe zwischen Himmel und Erde.“³²⁸ Das monologische, gelassene, ein wenig selbstironische Frage-Antwort-Spiel, den Standort zu definieren, läßt sich auch bei Bian wiederfinden und gehört somit zum Teil seiner intertextuellen Intention.

Wenn der Berg *Tai-Shan* 泰山 erwähnt wird, der höchste im Nordwesten Chinas, wird eine Perspektive, eine Art Betrachtungsphilosophie des klassischen Geistes wachgerufen. Hier schließt Bian wieder an Du Fu an: Du Fu steigt in seiner Jugend eines Tags zum höchsten Gipfel des Taibergs auf und erkennt, daß alle anderen Dinge, einschließlich die anderen den Taiberg umgebenden Berge klein werden.³²⁹ Das ist eine Perspektive, die das Betrachten vertrauter Dinge verfremdet. Dadurch wird die Wahrhaftigkeit der menschlichen Erkenntnis und sein subjektiver Anspruch auf das Absolute relativiert. Dieser Relativismus stellt eine Schlüsselposition in Zhuang Zis 庄子 Philosophie dar, wo das Große und Kleine, das Lange und Kurze, Ich und Du, Mensch und Ding im wechselseitigen Betrachten differente, nichtidentische Ergebnisse aufweisen.³³⁰ Zhuang Zi, der Wegbereiter der daoistischen Philosophie, dessen Schriften von höchstem literarischen Können geprägt sind, bleibt für die Nachwelt eine unerschöpfliche Quelle dichterischer Inspirationen. Wie Du Fu fühlt sich auch Bian der Philosophie Zhuang Zis, insbesondere seiner Theorie der Relativität, verpflichtet. Bian nennt diese Theorie eine der wichtigsten Einflüsse in seinem geistigen Werdegang.³³¹

Eben im Sinne der relativen Betrachtungsweise entwickelt Bian die Aussage des Gedichts weiter, ein Blick vom höchsten Punkt des Taiberges wird symbolisch in die kosmische Weite geworfen: der Bahnhof in der Mondnacht, wo sich der Freund aufhält, der ihm gegenüber groß wirken müßte, erscheint dem entfernten, imaginären Sprecher nur so klein wie ein glänzendes, winziges Goldstück. Umgekehrt muß sich der Ort, an dem das Ich ist, auch verkleinern, wenn nicht gar aus den Augen des anderen Betrachters verschwinden. Mit dieser eher aus den konkreten Dingen sich herauskristallisierten Kenntnis nimmt nun der restliche Verlauf des Gedichtes eine dramatische Wendung: Das Klingeln des Postboten reißt das Ich, das sich gerade bei der Lektüre eines Geschichtsbuchs befindet, aus der geschriebenen Realität heraus. So plötzlich, daß er in die Vision stürzt, daß die augenblickliche Realität jene der antiken Welt sei: ein galoppierendes Pferd, von der alten Straße aus *Xianyang* kommend, mit einem lang ersehnten Brief. Die Vision, Vergangenheit und Gegenwart in Eins verschmelzend, läßt die vorangehende Frage über die Ortsbestimmung in eine zeitliche Lösung münden. Das heißt, Raum und Zeit sind keine parallel verlaufenden, im Wesen voneinander getrennte Abstrakta, sondern können als ein sich gegenseitig bestimmendes, konkret verschmolzenes Ganzes relativiert werden. In diesem aus dem Relativismus erdachten Universum ist das Bild des Menschen, die Subjektivität und Identität des Ich, die fort-

³²⁸ Vgl. Du Fu „Lüye shuhuai 旅夜书怀“ (Lyrischer Ausdruck in einer Nacht auf der Reise“, in: *Du Fu shiji*, Peking: renmin wenzue, 1953, S. 167.

³²⁹ Vgl. Du Fu „Wang yue 望岳“ (Perspektive aus dem Taibeig), in: ebd., S. 56.

³³⁰ Vgl. *Zhuang Zi / Qi Wu* 庄子—齐物.

³³¹ Bian Zhilin, „Das Werden“ (Chengzhang 成长), in: *Cangsang ji* 沧桑集 (Buch der vielen Wechselhaftigkeiten), jiangsu renmin, 1982, S.17.

schreitende Modernität (das Bild des Bahnhofs), das Fremde und Bekannte, Tradition und Gegenwart, Individuum und Geschichte, Originalität und Rezeption, und ja wahrscheinlich alle, die unter gewöhnlichem Blickwinkel einen Widerspruch, eine Gegensätzlichkeit in sich tragen, von der Eindringlichkeit des absoluten Wahrheitsanspruchs aufgehoben und in eine harmonische Gelassenheit geführt. Dadurch ist nun eine uralte Sichtweise, ein angeeigneter historischer Sinn als ein visionärer Brief aus der kulturellen Vergangenheit wieder lebendig geworden, der in die moderne Poetizität von Bian Dichtung hineinwirken möchte.

Diese imaginäre Nachricht, „aus alter Zeit“ von den „Heiligen“ wie ein „fliegenden Traum“ geschickt, sucht ständig unter uns einen Empfänger. So stellt sich auch Feng Zhi das Weiterwirken der Tradition vor:³³² Diese Nachricht dürfe nicht „ins Leere stürzen“ und „zum Meteor in lebloser Landschaft“ werden.³³³ Der eine, der diesen ‚Brief‘ tatsächlich und damit einen historischen Sinn erworben hat, wird von der kulturellen Vergangenheit vergrößert und aus dem kleinen Ich (*xiao wo* 小我) katapultiert. Die Sehnsucht nach Tradition ist also die Sehnsucht nach Überpersonalisierung und Sublimierung des lyrischen Subjekts, nach dem alten Ideal von harmonischer Korrespondenz zwischen Mensch und Universum: „Gib meinem schmalen Herzen / Ein großes Universum!“.³³⁴ In diesem Sinne trägt ‚Tradition‘ für Feng Zhi eine „unerschöpfliche Kraft des Geistes“, die auch angesichts oder gerade wegen historischer Wechselhaftigkeiten und realen Sorgen den Menschen stärkt. So verdeutlicht er es am Beispiel von Du Fu:

Verödete Dörfer brachte dir Hunger,
Die Toten in den Tälern Nahrungen für Gehirn,
Die Lippen übten sich in Abgesang,
Denn es galten keine Ideale mehr.

Auf dem Schlachtfeld fielen die Krieger,
Von Himmel stürzten die Meteore,
Mit den Wolken verloren sich die zehntausend Rösser...

Über deiner Armut waltete ein Licht
Wie auf dem zerschlissenen Gewand der Heiligen,
Das in jedem Faden

Die unausschöpfliche Kraft des Geistes trägt.
Da sind alle Reiche vor seinem Glanz
Nur armselige Bilder.³³⁵

Feng Zhi setzt fast keine augenfälligen alten Poetologeme ein wie es bei Bian Zhilin zu sehen war. Anstelle dessen strukturiert er seine Gedichte mit übernommenen Gedanken, deren Ursprünge zum ersten einerseits Rilke oder Goethe zu verdanken scheinen, aber in der eingehenden Analyse doch zu uralten chinesischen Quellen wie Zhuang Zi, Konfuzius oder dem „Buch der

³³² Vgl. Feng Zhi, „Sonett 8“, S. 130.

³³³ Vgl. Feng Zhi, ebd., S. 130.

³³⁴ Vgl. Feng Zhi, „Sonett 22“, S. 144; W. Kubin, S. 66.

³³⁵ Feng Zhi, „Sonett 12“, S. 134; W. Kubin, S. 46.

Verwandlung“ (*Yijing* 易经) führen. In seinen „Sonetten“ wird sehr viel von ‘Verwandlung des Lebens’ gesprochen, vom individuellen Leben, das Leben und den Tod als eine Einheit erlebend, vom Leben in endloser Verwandlung (*shengsbeng buxi* 生生不息), und sie feiern das Dasein als Gesang. Wie Rilke in seinen *Sonetten an Orpheus* poetisiert und lobt auch Feng Zhi ‘Verwandlung’, doch der grundlegende Unterschied zu Fengs Dichteridol der deutschen Sprache liegt darin, daß er diese Verwandlung nicht wie Rilke als eine transzendente, göttliche Kraft begreift, sondern als immanentes naturhaftes Ereignis, das tagtäglich nicht außerhalb des Menschen, sondern in ihm selbst wirkt, sofern er seinen Bezug zum Kosmischen nicht verliert. Aus diesem inhärenten Bezug, in dem sich der Mensch nicht als herrschendes Subjekt, sondern als Teil des Kosmischen und alles Kosmische als Spiegelung eigener Existenz versteht, entspringt unaufhörlich ‘ewiges Leben’ bzw. ‘ein Lied’:

Hier vor langer Zeit
Scheint es überall schon
Unser Leben gegeben zu haben;
Vor unserer Geburt

Hat bereits ein Lied
Aus unwägbarem Himmel,
Aus grünem Gras und grüner Kiefer
Unser Schicksal besungen.

Unsere Mühsal wiegt schwer,
Wie können wir hier
Dieses Lied vernehmen?

Schau das kleine Insekt,
In seinem Aufflug
Ist es immer wieder ewiges Leben.³³⁶

5.3 „Wasser“ als kosmisches (Vor)Bild zur Objektivierung

Sowohl Bian Zhilin als auch Feng Zhi evozieren eine innige Beziehung des lyrischen Ich zu einem der ursprünglichsten Elemente des Kosmos - dem Wasser.³³⁷ Das Wasser, mit seiner Fähigkeit der Widerspiegelung, steht für die inhärente Erkenntniskraft der Natur, die mit der Intelligenz und Sehnsucht nach Selbsterkenntnis im Menschen korrespondiert. In diesem Sinne lobt Feng Zhi das Wasser als „Zeuge und Beweis für unsere flüchtige Existenz“ und wünscht eine

³³⁶ Feng Zhi, „Sonett 24“, S 146; W. Kubin, S. 70.

³³⁷ Die Untersuchung der innen Beziehung des lyrischen Subjekts zu Urelementen des Kosmos wie Wasser, Feuer, Luft und Metal als eine Methode zur Deutung hermetischer Poesie schlägt Gaston Bachelard vor in seinen Büchern, *La Psychanalyse du feu*, Paris: Garlilmard, 1938; *L'Air et les Songes*, Paris, Corti, 1943. Eine beeindruckende zeitgenössische Versuch mit diesem interpretatorischen Ansatz stellt Mary Ann Caws Untersuchung zu den Gedichten René Chars dar. Vgl. Kapit.4, „The Elements of the Poem“, in: Mary Ann Caw, *René Char*, Boston, Twayne Publishers, 1977, S.74-136

Dichtung wie „eine Flasche Wasser“ zu schaffen, die der immanenten Weisheit des Wassers entspringt.³³⁸ Bian Zhilin spricht im Zusammenhang mit dem Wasserbild immer von „Innerer Erfahrung“ (*xinde* 心得), „*dao* 道“, „Weisheit“ (*zhi* 智), „Einleuchten“ (*wu* 悟), und „Beauty of intelligence“³³⁹ - Wörter, die sich auf die Selbsterkenntnis des Subjekts beziehen, die aus der Betrachtung des Wassers gewonnen ist. „Wasser“ in seiner philosophischen Bedeutung als hat seinen Ursprung bei Konfuzius.³⁴⁰ Im Kapitel 6 des Buches *Also sprach Konfuzius* (*Lunyu* 论语) sagt der Meister: „Den Weisen [*zhibizhe* 智者: den Intelligenten, den Klugen] erfreut das Wasser [...]. Der Weise liebt die Bewegung.“³⁴¹ Das Wasser trägt viele vergangene lyrische Momente in sich, die von geistiger Größe sowie von Kultur und Tradition zeugen. Bian äußert seine Bewunderung des Wassers in folgenden Versen:

„Ach Wasser, ach Wasser!“ seufzt der Denker.
Die Gefühle der Antiken haben viele Schichten
Von Trauer abgelagert, im fließenden Wasser.³⁴²

Das Wasser als solches formiert und erzieht den Menschen, sofern er so klug ist, von den positiven Eigenschaften des Wassers zu lernen, und sucht diese in seine Lebenshaltung zu übertragen. Das Gedicht „Das Fischfossil“ (*Yuhuashi* 鱼化石) von Bian ist eine Liebeserklärung an das Wasser. Das lyrische Subjekt bzw. die menschliche Intelligenz vermaskiert sich hier als ein „Fisch“. Im Diskurs der Liebe³⁴³ äußert sich der Wunsch des lyrischen Ich nach idealer Harmonie zwischen ihm und dem Wasser:

Das Fischfossil

(So spricht ein Fisch oder ein Mädchen)

Ich will die Form deiner Umarmung tragen,
Ich löse mich gern in dein Wasser auf.
Deine Liebe ist mir ein Spiegel.
Als wir uns trennten, entstand dieses Fischfossil.³⁴⁴

Das Wasser ist für den „Fisch“ von existentieller Bedeutung, und seine Spiegelungsfunktion verhilft wie die Liebe dem Fisch zur Selbsterkenntnis und führt ihn in eine voneinander gegenseitig abhängige Harmonie. Die Gegenseitigkeit der Harmonie besteht darin, daß die formierende Kraft

³³⁸ Vgl. Feng Zhi, „Sonett 27“, S. 149.

³³⁹ Bians Brief an Liu Xiwei 刘西渭 (Li Jiangwu 李健吾), in: Liu Xiwei: *Ju hua ji* 咀华集 (Genuß der Blüte), Guangzhou: huacheng, 1984, S. 117.

³⁴⁰ Man spricht auch von den Einflüssen von Daoismus in Bians Naturbildern. Vgl. Lloyd Haft, *Pian Chih-Lin, A Study in Modern Chinese Poetry*, Dordrecht-Holland / Cinnaminson-U.S.A., 1983, S.41-42; Michelle Yeh, *Modern Chinese Poetry: Theory and Practice since 1917*, Yale University Press, 1991, S.119-120

³⁴¹ *Lunyu* / 6:23.

³⁴² Bian Zhilin, „Shuichengyan 水成岩“ (Das wasserformierte Stein), S. 133.

³⁴³ Daß der Fisch und die mit ihm assoziierten Wörter wie „Fischfang“, „Fischnetz“ seit dem *Buch der Lieder* (*Shijing* 诗经) eine Metaphorik für Liebe und Sexualität bilden, ist Bian wohlbekannt. Zumal dies von seinem Mentor Wen Yiduo brillant postuliert und ausgelegt ist. Vgl. Wen Yiduo, „Shuoyu 说鱼“ (Über das Fisch-Bild), in: *Wen Yiduo quanji* 闻一多全集 (Gesamtes Werk des Wen Yiduo), Shanghai: kaiming shudian, 1948, Bd.1., 117-138

³⁴⁴ Bian Zhilin, „Yuhuashi“, S. 138.

des Wassers dem Fisch nicht eine Daseinsform des Fischseins aufzwingt (z.B. wie ein Fisch äußerlich aussehen und sich physisch bewegen soll), sondern es ihn in sich selbst, wie er ist, entfalten läßt, und daß der Fisch seinerseits die Form des Wassers als seine eigene Daseinsform, eine begehrenswerte „Umarmung“, in der er sich gerne auflöst, versteht. Das Gedicht will, Bian zufolge, die Verwandlung des kleinen Ich in den großen und ewigen Kosmos (*shengsheng zhi wei yi* 生生之谓易) als Bejahung des Lebens loben.³⁴⁵

Die Liebe zum Wasser, zu seiner sich widerspiegelnden und selbstreflexiven Funktion läßt einen poetischen Blick entstehen, der bei Betrachtung des zwischenmenschlichen Zueinanders eine Realität erfaßt, die nur perspektivisch und relativ existiert. Bian setzt diesen Blick häufig beim Betrachten von Menschen ein, die in der Nähe des Wassers verweilen, wie es z.B. das folgende Gedicht zeigt:

Auszug

Du stehst auf der Brücke und betrachtetest die Landschaft,
Wer Landschaft betrachtet, steht auf einem Turm und betrachtet dich.

Der helle Mond verschönt dein Fenster,
Und du verschönst den Traum eines dritten.³⁴⁶

Das Wasser, vom Menschen verinnerlicht, bindet und fördert sie. Doch das Wasser kann auch entmutigen und wird zu einem in-sich-geschlossenen Element, das in seinem Fließen, in der rauschenden Feier seiner eigenen Ewigkeit an das flüchtige Dasein der Menschen erinnert und unbetieilt, gefühllos die Vergänglichkeit und Vergeblichkeit des Menschenleben spiegelt --. Das Gedicht „Der Traum einer Altstadt“ (*Guzhen de meng* 古镇的梦) evoziert die reziproke Beziehungslosigkeit des Wassers zu Menschen, weil sie, in dem lähmenden Alltag, ihrerseits einen innen Bezug zum ihm verloren haben:

Die kleine Stadt hat zwei Stimmen,
Beide sind gleich einsam:
Tagsüber der Gong des Wahrsagers,
Nachts die Rassel des Nachtwächters.³⁴⁷

Mit den zwei „Stimmen“ (*shengyin* 声音) werden zwei Arten menschlicher „Blindheit“ dem Wasser bzw. der endgültigen Wahrheit des Lebens gegenüber symbolisiert: auf der einen Seite der blinde Wahrsager, der die Zukunft des menschlichen Daseins voraussagen soll, jedoch ohne die visuellen Zusammenhänge des kosmischen Kontextes sehen zu können, in denen die Menschen sich befinden; Zum anderen die des Nachtwächters, der in seinen Überwachungsrundgängen für die materielle Sicherheit des Menschen sorgt. Zur Kontrastierung wird nun eine dritte „Stimme“ herangezogen, die Stimme des unter der Brücke fließenden Wassers:

³⁴⁵ Vgl. Bian Zhilins Anmerkungen zu dem Gedicht, S. 138.

³⁴⁶ W Bian Zhilin, „Duanzhang“, S. 40; W. Kubin in: W. Kubin (Hrsg. und Übers.): *Nachrichten von der Hauptstadt der Sonne: Moderne chinesische Lyrik 1919-1984*, Frankfurt: Suhrkamp, 1985, S.121

³⁴⁷ Bian Zhilin, „Guzhen de meng“, S. 29.

Es ist schon spät in der Nacht,
Es ist ein verlassener Nachmittag:
Der Nachtwächter geht über die Brücke,
Der Wahrsager geht über die Brücke,
Darunter rauscht ewig das fließende Wasser.³⁴⁸

Das menschliche Wissen über zeitliche Kategorien wird aufgehoben, indem zwischen „Mitternacht“ und „Nachmittag“ keine Unterscheidung stattfindet. In seinem „ewigen“ Fließen soll das Wasser den Menschen an seine eigene Vergänglichkeit und Vergeblichkeit mahnen. Wenn dieses Zeichen jedoch ins Leere geht und den Menschen zu keiner Erkenntnis führt, dann tritt es aus der Beziehung zu ihm heraus und sieht mit Indifferenz und Nonchalance den menschlichen Aktivitäten zu - seine signifikante „Stimme“ (zuerst auch „*shengyin* 声音“) wird am Ende des Textes zu unverständlichen, naturhaften „Geräuschen“.

Die innige Korrespondenz zwischen Mensch und Kosmos (*tian ren heyi* 天人合一), die dem Konfuzianismus zufolge die ursprüngliche, immanente Güte und Intelligenz des Menschen im Licht des allwissenden Kosmos wachrufen soll, erfährt eine moderne Behandlung sowohl bei Bian Zhilin als auch bei Feng Zhi. Die beiden beobachten ständig das zwischenmenschliche Verhalten, das öfter in der Szenerie des Wassers. Das Wasser mahnt an das Getrenntsein und die existentielle Kälte und Vereinsamung des modernen Menschen und will sein Bewußtsein über diesen Zustand wecken, um ihn zu überwinden. Feng Zhis „Sonett 5“ evoziert „eine Stadt über Wasser“, ein metaphorisiertes Venedig, in der sich zunächst jeder Bewohner in seiner eigenen „Einsamkeit“ verschließt. Einsamkeit, die sich leblos im Wasser widerspiegelt:

Unvergeßlich bleibt mir,
Eine Stadt im Westen, übers Wasser gebaut,
Zeichen des Lebens,
Ist sie der Hort zahlloser Einsamkeiten.³⁴⁹

Doch als die Bewohner erkennen, daß „jede Einsamkeit eine Insel“ ist, die sie voneinander trennt, ergreifen sie die Initiative: sie beenden diesen Zustand und schließen Freundschaft. Aus diesem inneren Bedürfnis der Menschen entsteht dann eine Brücke - eine Brücke, der zugleich das innere verbindende Wesen des Wassers entspricht:

Jede Einsamkeit eine Insel,
Insel für Insel schließt sie Freundschaft.
Wenn deine Hand nach mir faßt,
Sind wir eine Brücke über dem Wasser;³⁵⁰

³⁴⁸ Bian Zhili, ebd., S. 30.

³⁴⁹ Feng Zhi, „Sonett 5“, S. 127; W. Kubin, S. 33.

³⁵⁰ Feng Zhi, ebd.; W. Kubin, ebd.

Die Liebe und die Freude des aufgeschlossenen Miteinanders verbindet die 'Inseln' wie Fenster, in denen die Menschen nach einander schauen und rufen. Dieser Wohnort über dem Wasser wird lebendig und menschlich:

Oder dein Lächeln,
Ein Fenster, plötzlich aufgestoßen,
Von der Insel gegenüber.³⁵¹

Doch all diese schönen Momente entsprechen nicht dem beständigen zwischenmenschlichen Verhalten. Das Zurückfallen in die Einsamkeit, in das vereinzelt Ich, was Feng im „Sonett 7“ als das Aufdröseln des Meeres der Solidarität in kleine verschiedene Flüsse der individuellen Solitude beklagt, geschieht auch hier zum Schluß: Fenster werden wieder geschlossen, auf den Brücken sind die Fußspuren der Menschen verschwunden. Das Wasser ist nun nicht mehr „Zeuge unserer flüchtigen Existenz“, sondern ein kaltes und sprachloses Ding, das sich in den Hintergrund zurückzieht und dessen Präsenz nun kaum noch wahrnehmbar ist:

Doch in der Tiefe und Stille der Nacht
Sind alles Fenster geschlossen
Und von den Brücken die Fußspuren zurückgenommen.³⁵²

Auch das Gedicht „Halbinsel“ (*Bandao* 半島) von Bian Zhilin zentriert sich um das Wasserbild und evoziert die schönen Momente, in denen zwei Menschen zueinander finden. Das Gedicht ist Bian zufolge ein Liebesgedicht. Das im Jahr 1935 unerwartete Wiedersehen mit einem Mädchen, das er jahrelang im Stillen liebte, war der Anlaß gewesen, eine Serie von Liebesgedichten zu schreiben. Bian betrachtet es später selbstironisch als eine gute Übung im lyrischen Hermetismus und obskurer Aussageweise.³⁵³ Das Gedicht „Halbinsel“ ist sehr verschlüsselt, doch wenn man die symbolische Bedeutung des Wassers unter dem Aspekt der zwischenmenschlichen Kommunikation untersucht, wird der Text zugänglich:

Halbinsel

Die Halbinsel ist die zarte Hand des Festlandes,
Sie weist in die Ferne zu den drei heiligen Inseln.
Wasser umgibt den kleinen Turm auf drei Seiten:
Zum Schauen ist es da, nicht zum Trinken.
Eine Quelle rauscht in den Hof,
Vor dem Tor ruhen noch immer die Fußspuren.
Das Licht, das du gestern abend
Aus der Ferne sahst, das war hier.

³⁵¹ Ebd.

³⁵² Ebd.

³⁵³ Bian Zhilin, „Zixu“, S. 6. Eine hervorragende Untersuchung zu Bians Hermetisierung des Diskurs der Liebe ist zu finden in: Zhang Manyi 张曼仪, *Bian Zhilin zhu yi yanjiu* 卞之琳著译研究 (Untersuchung zu Bian Zhilins Kunst des Dichtens und Übersetzens), Hongkong: University of Hongkong, 1989. Vgl. S. 24-63.

Versteck das Meer in den Fensterrollos,
Damit nicht der Fremde in der Ferne Segel hißt.³⁵⁴

Der Sprecher betrachtet das Wasser in zwei Formen: das Meerwasser und das Quellwasser - ersteres zum Trinken untauglich. Das Meerwasser steht für die bis dahin verschwiegene Liebe, die Sprachlosigkeit: „Zum Schauen ist es da, nicht zum Trinken“. Vers 3 verweist auf eine gewisse geographische, physische Nähe des Sprechers – der im Turm einer Halbinsel wohnt – zu seiner Geliebten. Fast unmerklich nimmt der Text eine positive Wendung in den anschließenden Versen: „Eine Quelle rauscht in den Hof, / vor dem Tor ruhen noch immer die Fußspuren“. Daß das Wasser in Form der Quelle das Innere des Wohnbereiches (das Herz des Bewohners) erreicht, wird mit den vor dem Tor hinterlassenen Fußspuren in Zusammenhang gebracht: Das Du besuchte den Sprecher. Hier scheint Kommunikation stattgefunden zu haben: der Sprecher hat endlich dem Du gegenüber seine Liebe gestanden. Mit der Du-Bezogenheit, die erst ab Vers 7 artikuliert wird und die reale, unmittelbare Präsenz des Du andeutet, wird das Sprechen dialogisch, das Schweigen wird zum „Rauschen“ des in den Hof hinein sprudelnden Quellwassers. Zum Ende des Gedichtes wird der gemeinsame Wunsch der Liebenden geäußert, sich nie wieder in dem verfremdenden Zustand der Sprachlosigkeit, der unartikulierten Ungewißheit und Angst, symbolisiert durch das nichttrinkbare „Meerwasser“, zu verlieren.

Das Fahren auf dem Wasser, das gemeinsame Bewegen mit dem Wasser, ist bei Bian meist von positiver Bedeutung. Es steht für „geistige Suche“ – was auch als konfuzianische Symbolik zu lesen sein dürfte: Das Wasser ist dynamisch, bewegt sich immer vorwärts und führt immer Neues mit sich; so auch sollte sich der Prozeß der Erkenntnis und des Wissenserwerbs gestalten. Was die Suche nach neuen Erfahrungen über das *dao* 道 betrifft, sprach Konfuzius in diesem Sinne davon, „auf einem Floß aufs Meer zu fahren“.³⁵⁵ Für Konfuzius aber wird diese Suche ständig begleitet von dem Bewußtsein darüber, daß das Selbst und das individuelle Leben unwiderruflich in der dahinfließenden Zeit entschwindet. Dieses Bewußtsein ist auch aus der Betrachtung des Wassers erworben: einmal am Ufer, das Wasser anschauend, tief in einem lyrischen Moment ergriffen, seufzt der Meister:

(Als der Meister einst an einem Fluß stand, sprach er): So fließt alles dahin--rastlos, Tag und Nacht.³⁵⁶

Die (Selbst)Erkenntnis, daß das menschliche Schicksal seit jeher nie von der Vergänglichkeit abgeschirmt ist, drängt einen zu sinnvollen Taten im Leben und zur intensivierten Suche nach *dao*. Für die konfuzianischen Intellektuellen zählt das „Hinterlassen eigener Wörter“ (*liyán* 立言), die sinnvoll in ihre Welt und die Nachwelt hineinwirken sollen, zu einer lebensbejahenden Tat. In diesem Sinne betrachtet Feng Zhi das Schreiben als Suche nach bzw. als Aufbringen von „Beweisen unserer flüchtigen Existenz“. Bian Zhilin beschwört das Bild des Dichters herauf als einer „der am Fluß steht und ein paar Schriftzeichen in den Felsen eingravieren wollte“.³⁵⁷ Die beiden

³⁵⁴ Bian Zhilin, „Bandaο“, S. 47; W. Kubin in: W. Kubin (Hrsg. und Übers.): *Nachrichten von der Hauptstadt der Sonne*, S. 145.

³⁵⁵ *Lunyu* / 5:7 Deutsche Übersetzung von Ernst Schwarz, ebd., S.52

³⁵⁶ *Lunyu* / 9:17. Deutsche Übertragung in: Ernst Schwarz, *Konfuzius, Gespräche des Meister Kung*, München: dtv, 1985, S.72.

³⁵⁷ Bian Zhilin, „Shuichengyan“, S. 133.

Lyriker sprechen vom „Hinterlassen von Spuren des Lebens“ und reflektieren, des öfters im Rahmen des Wasserbildes, über das eigene Schreiben. Das Wasser wird zu einem zentralen schreibreflexiven Poetologem. Wir wollen im folgenden jeweils ein markant metapoetisches Gedicht der zwei Autoren betrachten.

Bians Gedicht „Die runde Schatzschachtel“ (*Yuan baohe* 圆宝盒) nimmt zuerst intertextuellen Bezug zu dem Bild einer Fahrt bzw. Suche auf dem Wasser in *Lanyu* und dann zu der bekannten zenbuddhistischen Metapher einer Kette sich gegenseitig spiegelnder Perlen als Zeichen von Einheit, dem mystischen Bündnis zwischen Mensch und Ding. Bian wünscht sich eine „Schatzschachtel“, sprich: eine Poesie zu finden, in der die Perlen bzw. die Worte „alle Seienden unserer Welt spiegeln“ könnten:

Ich stellte mir vor, daß ich irgendwo (im Fluß des Himmels?)
eine runde Schatzschachtel finde.
In ihr sind einige Perlen,
und klares und reines Kristall -
Sie spiegeln alle Seienden unserer Welt.³⁵⁸

Bian behauptet, daß, obwohl diese Poesie aus dem imaginären Inneren des Dichters stammt, keine Spiegelung einer transzendentalen Ordnung ist, sondern die Darstellung von diesseitigen, irdischen Erscheinungen, die nicht von Vergänglichkeit abgeschirmt sind, die aber gerade in ihren sich immer verwandelnden, empirisch erfahrbaren Formen das Transzendente, das Überdimensionale wie Zeit, Schicksal, sichtbar werden lassen. Bian wollte eine Dichtung der immanenten Transzendenz schaffen, die trotz ihrer modernistischen Erweiterung der Thematik und Technik im Wesen traditionell chinesisch bleibt. Er zählt eine Serie von Bildern irdischer Lebenserscheinungen auf, die die Wort-Perlen „reflektieren“ sollten. Dann setzt er sehr gekonnt den visionären Spiegelungseffekt des Wassers ein, das in seinem irdischen Sosein den transzendentalen „Himmel“ in seinen „Schoß“ holt, um die Schönheit einer Poesie der Verschmelzen von Himmel und Erde, Wort und Ding, Kosmos und Menschen zu veranschaulichen:

Eine goldene Lampe, die
ein schönes Bankett beleuchtet;
Ein Tropfen Wasser, der
Dein Seufzen der gestrigen Nacht trägt;
Geh nicht zum Laden eines Uhrmachers
um dem tickenden Verrinnen deiner Jugend zu lauschen;
Geh auch nicht in den Antiquitätenladen,
um den alten Krams deines Großvaters zurückzukaufen.
Sieh, meine runde Schatzschachtel läßt sich
Mit meinem Boot in der Ferne dahintreiben.
Der, der im Boot fährt,
liegt immer im Schoß des Himmels.³⁵⁹

³⁵⁸ Bian Zhilin, „Yuan baohe“, S. 135.

³⁵⁹ Bian Zhili, ebd., S.135.

Zum Schluß dann spricht Bian von dieser objektivierten Poesie fast wie von einem kosmischen Element, wie z.B. dem Wasser an sich, im Licht der Korrespondenz von Mensch und Kosmos. Hier wie in Feng Zhis „Sonett 18“, steht auch Bians Metapher von der „Brücke“ als die Vereinigung zwischen der ursprünglichen, inhärenten Güte der Menschen und dem Kosmos. Aus dieser einigenden Güte, *ren* 仁, das fundamentalste Prinzip (*li* 理) des Kosmos, das sich in Menschlichkeit und zwischenmenschlicher Liebe manifestiert, wird das Kosmische signifikant und artikuliert, wird zu einer Brücke, zum Gedicht, das in sich eine Allgemeingültigkeit trägt:

Die Brücke, die beim Fassen eurer Hände
entsteht, ist auch die Brücke, die
sich bereits in meiner Schatzschachtel befindet.
Meine Schatzschachtel gehört euch oder auch
ihnen. Sie ist das, was jemand am Ohr trägt -
eine Perle, ein Edelstein, ein Stern?³⁶⁰

Die „runde Schatzschachtel“ bei Bian entspricht der „ovalen Flasche Wasser“ (*tuoyuan de yi ping* [shui] 椭圆的一瓶水) im letzten Gedicht von Feng Zhis „Sonett 27“. Der Dichter füllt die Flasche „aus der Formlosigkeit überquellenden Wassers“, die „das Nichtzubewahrende“ bewahren sollte. Hier liegt auch das Konzept der Korrespondenz von Gedicht und Wasser zugrunde, zwischen Mensch und Kosmos. Der subtile Unterschied zwischen Fengs und Bians metapoetischer Aussage liegt darin, daß Feng die Aktivität beim Herausfinden und Aneignen dieser Korrespondenz hervorhebt, während Bian mehr dem natürlichen Genius des Dichters vertraut, der durch das In-Sich-Hineinschauen bereits das Ablichten des Außen, des Kosmischen vollzogen sieht. Bian stellt sich ein Gedicht so unberührt wie Wasser vor, das gerade in seiner Natürlichkeit und ohne Zugriffe alles widerspiegeln könne. Feng Zhi betont mehr das künstlerische Tun als einen formgebenden, ästhetischen Akt:

Aus der Formlosigkeit überquellenden Wassers
Füllt der Wasserträger seine ovale Flasche
Und gibt dem Wasser seiner Form;
Schau, der Wimper im Herbstwind

Hält unhaltbare Dinge ³⁶¹

Doch auch bei dieser Betonung ist es wichtig zu erkennen, daß Feng Zhi das ästhetisierende Subjekt nicht als einen elitären Vertreter einer transzendentalen Ordnung versteht, der die Welt als materiellen Gegenstand des Schreibens zu bewältigen hat, wie es die gängige Überzeugung westlicher Symbolisten war. Vielmehr begreift er es, wie er es im Gedicht „das Herz“ (*xin* 心) nennt, als eines unter allen kosmischen Dingen und Phänomenen, wie die „Pflanzen“, die „Nacht“, das „Licht“, der „Herbstwind“, das „Wasser“. Das Herz steht nicht außerhalb der Welt, auch nicht über den Dingen. Es steht nicht der Außenwelt gegenüber. Das Herz *ist* die Außenwelt, *ist* das Universum, wie die Neukonfuzianer der Song- und Ming-Zeit glaubten. Feng Zhi meint hier klar:

³⁶⁰ Bian Zhilin, ebd., S. 138.

³⁶¹ Feng Zhi, „Sonett 27“, S. 149; W. Kubin, S. 77.

Das Herz ist genau so verloren wie die anderen Elemente, solange ihm keine „Form“ gegeben wird. Daher kann es auch den Dingen keine Form geben, welche aus ihm selbst entstammen. Das Herz bzw. Subjekt als solches stellt keine souveräne Beziehung des Künstlers zu seinem Material dar. Die Form, nach der er sich für sich selbst und für die Dinge sehnt, ist keineswegs eine subjektive Erfindung, sondern das objektive Prinzip, das sich bereits inhärent und immanent im Kosmischen und im Menschen befindet. Feng Zhi spricht somit von „Entdeckung“ (*faxian* 发现) als Aufgabe der Dichtung,³⁶² die Entdeckung des allgemeingültigen, universalen Prinzips (*li* 理), das sich sinnlich und empirisch erfahrbar in Menschen und Dingen als *wen* 文, also als bereits geschriebene Struktur und Form manifestiert³⁶³. Der Dichter ist daher ein Entdecker. Indem er *li* und *wen* in der Außenwelt genau beobachtet und erschließt, findet er auch das endgültige Wahre über sich selbst. Und mit der Artikulation dieser Entdeckung entsteht das „Gedicht“, wie ein Wimpel im Wind, wie eine Flasche Wasser, die alles bewahrt, was ohne diese Entdeckung nicht zu bewahren ist:

Das Licht in der Ferne, die ferne Nacht
Und ferner Pflanzen Wuchs,
Und auch noch das Herz, das ins Unendliche strebt,

Sie alle sind bewahrt auf diesem Wimpel.
Wir haben vergeblich der Nacht den Wind abgelauscht,
Umsonst dem Tag das Gelb der Pflanzen, das Rot der Blätter mit Blicken geraubt,

Wohin also geben wir unser Denken?
Laß diese Gedichte einem Wimpel gleich
Das Nichtzubewahrende bewahren.³⁶⁴

³⁶² Vgl. Feng Zhi, „Sonett 26“, S. 148.

³⁶³ Vgl. Zhang Dainian 张岱年, „Wen-Zhang' zhi yuan ,文章'之源“ (Zum Ursprung des Wortes „Schrift-Form“), in: *Yuzhou yu rensheng* 宇宙与人生 (das Kosmos und Menschen), Peking: sanlian shudian, 1999, S. 189-206.

³⁶⁴ Feng Zhi, „Sonett 27“, S. 149; W. Kubin, S. 77.

Kapitel 6: Von der Untergrund-Poesie zur *Menglong*-Lyrik—Wiederbelebung der Modernistischen Dichtung während und kurz nach der Kulturrevolution

6.1 Poetik des *Jia-Da-Kong* 假大空

Im Jahre 1958, auf der Feier nach einer Film-Premiere, fragte eine berühmte Schauspielerin den Parteivorsitzenden Mao Zedong, ob Lu Xun, falls er noch leben und schreiben würde, mit seiner düsteren, kritischen Vision des Lebens, zu einem extremen Rechtsabweichler verurteilt werden würde?³⁶⁵ Ein Jahr zuvor, 1957, waren bereits mehr als 300,000 Intellektuelle verurteilt worden und die Säuberungskampagne lief noch immer. Mao dachte nach, nickte und sagte mit einem drohenden Unterton in der Stimme: Ja. Allen anwesenden Schauspielern, Schriftstellern und „Kulturarbeitern“ fuhr ein kalter Schauer über den Rücken. Sie ahnten, daß eine schlimme Zeit bevorstand. Und sie kam, 1966, mit der „Kulturrevolution“ – dem wohl dunkelsten Kapitel der modernen chinesischen Geschichte – und sie verwüstete Leben und Kultur in einem bisher unvorstellbar gewesenen Ausmaß. Und die Dichtung? Auch die Neue Poesie mit ihrer kurzen aber stolzen Tradition wurde gedemütigt, verfälscht und zerstört.

Wie die früheren Kaiser, die die Literatur als Funktion des *Dao*, sprich: der kaiserlichen Herrschaftsideologie (*wen yi zaidao* 文以载道) versteht, sollte die Neue Literatur nach Mao die Parteilinie ohne Abweichung vertreten. Bereits 1942, in seiner programmatischen „Rede über Literatur und Kunst in Yan’an“ (*Yan’an wenyi zuotanhui shang de jianghua* 延安文艺座谈会上的讲话) formulierte er seine Konzeption des literarischen Schaffens als eine Aktivität im Dienst der Partei, des revolutionären Kampfes und der Erziehung der Arbeiter, Bauer und Soldaten im Sinne der Partei.³⁶⁶ Nach dem Sieg der Kommunistischen Partei 1949 wurden daraus zwei Prinzipien – das des Revolutionären Realismus und das der Revolutionären Romantik – als Grundstein für eine neue Ästhetik und für den Aufbau einer sozialistischen Literatur und Kunst abgeleitet. Realismus als schöpferische Methode wurde hier mehr oder weniger im Sinne der sowjetischen Doktrin verstanden, wie sie Andrej Shdanow (stalinistischer Kulturfunktionär) 1934 auf dem Allunionskongress der Sowjetsschriftsteller verbindlich formuliert hatte:

Der sozialistische Realismus...fordert vom Künstler wahrheitsgetreue, historisch konkrete Darstellung der Wirklichkeit in ihrer revolutionären Entwicklung. Wahrheitsgetreue und historische Konterfeit der künstlerischen Darstellung muss mit den Aufgaben der ideologischen Umgestaltung und Erziehung der Werktätigen im Geiste des Sozialismus verbunden werden.³⁶⁷

Dem Sozialismus, so lautet die marxistische Deutung osteuropäischer Couleur, der die historische Vorstufe zum Kommunismus darstellt, sind die Unvollkommenheiten des Menschen und des Lebens nicht unbekannt. Die literarische Kritik der sozialistischen Wirklichkeit ist daher inso-

³⁶⁵ Vgl. Huang Zongying 黄宗英, „Huainian Zhao Dan 赵丹“ (Andenken an Zhao Dan), in: *Zhonghua dushu bao* 中华读书报, 287/1996, S.2.

³⁶⁶ Zur kritischen Betrachtung der kulturellen und politischen Wirkung der „Yan’an Rede“ in der VR China vgl. die von Zhang Yuan 张元 1998 editierte Aufsatz-Sammlung *Yi yan xing bang* 一言兴邦 (Das Land zu regieren mit einem Zauberwort), Guangxi: guangxi shifan daxue, 1998.

³⁶⁷ Zitiert nach: Lermen / Loewen: *Lyrik aus der DDR*, UTB (1470), S. 43-44.

fern erlaubt als sie aus einer korrekten und optimistischen historischen Perspektive und ideologischem Bewußtsein heraus eine utopischen Ausblick vermittelt.³⁶⁸ „Habt ihr die Welt verbessert, so / Verbessert die verbesserte Welt.“³⁶⁹ Mit dieser Formel äußerte Brecht den Wunsch nach einer realistischen und kritischen Literatur des Sozialismus. Es müsse also „eine Kritik der sozialistischen Schriftsteller an der sozialistische Gesellschaft“ sein, so wie Stephan Hermlin diese Gesinnung definiert:

Und dennoch bleibt das Wort von Marx, daß die Revolutionäre Bewegung sich unterbrochen selbst kritisiert.....wir sind nicht zufrieden mit dem Erreichten, wenn wir etwas erreicht haben, wollen wir schon etwas ganz anderes. Das ist das Wesen des Sozialismus, dass er immer etwas anderes will, nämlich sich selbst. Er will immer über sich hinaus, aber er will nichts anderes als sich, das ist nichts Fremdes, das ist nichts Entgegengesetztes, es ist sein eigenes Wesen, das er will. Und das drückt sich in der Kunst aus.³⁷⁰

Diese Art eines liberalen sozialistischen Realismus in Kombination mit den Werten des europäischen Humanismus bewahrte große Autoren wie Gorkji, Achmatowa, Brecht, Peter Huchel u.a. vor einer erzwungenen Abkehr von ihren hohen literarischen Ansprüchen. In China, wo die Partei auch in der Aufbauphase des Sozialismus an der leninistischen Theorie von Klassenkampf und permanenter Revolution als zentraler Aufgabe festhielt, wurde der Sozialistische Realismus dogmatischer und radikaler gedeutet und praktiziert. Dabei wurde vom Künstler absolute Unterwerfung unter die Ideologie und Verzicht auf subjektive Individualität verlangt. Die Forderung wurde auf die Formel gebracht: „Die Parteiführung bringt das Denken, die Masse bringt das Leben, der Dichter bringt die Technik hervor.“³⁷¹ (*lingdao chu sixiang, qunzhong chu shenghuo, zuojia chu jiqiao* 领导出思想, 群众出生活, 作家出技巧). Bemerkenswerterweise gab es nach Maos Yan'an-Rede genug Schriftsteller, die sich gerne und freiwillig instrumentalisieren ließen. Sie überschlugen sich geradezu, in politischen und literarischen Bekundungen ihre klare Abgrenzung zu kritischen oder ästhetisierenden Dichtern herauszustellen. Der prominenteste dieser Mitläufer war Guo Moruo 郭沫若. Er rief seine Dichterkollegen unentwegt zur totalen Identifikation mit der Partei und Maos Ideologie auf: „Mao Zedongs Meinung ist auch unsere Meinung.“³⁷² Als am 01. Oktober 1949 Mao die Gründung der Volksrepublik ausrief, war Guo als Vertreter der parteilosen Prominenz und als Maos langjähriger Freund zur Zeremonie auf dem Tian'anmen eingeladen; er überreichte Mao eine Fahne mit der Aufschrift: „Wir werden dir folgen ganz gleich wohin!“³⁷³ Im gleichen Jahr, auf der ersten Versammlung des Nationalen Schriftstellerverbandes hielt Guo als Vorsitzender eine Grundsatzrede, worin er programmatisch eine scharfe Trennlinie zwischen zwei gegensätzlichen Kategorien von Künstlern seit der 4. Mai Bewegung zog: auf einer Seite seien die Autoren, die „den Weg beschreiten, ohne wenn und aber den Willen des Proletariats und der revolutionären Massen folgen“, auf der anderen Seite die Autoren, die „die Grundlinie der

³⁶⁸ Vgl. ebd., S. 43-45.

³⁶⁹ Bertolt Brecht: *Das Badener Lehrstück vom Einverständnis*, Szene 11; WA Bd. 2, 611.

³⁷⁰ Zitiert nach Lermen / Loewen: S. 73.

³⁷¹ Die Parole stammt angeblich von Zhou Yang, einem Kulturfunktionär ähnlich wie Andreij Shdanov.

³⁷² Zitiert nach Chen Mingyuan: „Gaochu bu sheng han“ (Auf der Höhe ist es kalt), *Wenyi bao* 文艺报 129/1997, S.4.

³⁷³ Ebd. S. 6.

schwachen liberalen Bourgeoisie vertreten“ und „keine Beziehung haben zur der breiten Masse“. Ihr literarisches Konzept erklärte er für „bankrott“³⁷⁴.

Diese Trennlinie bedeutete nichts anderes als: Entweder man ist mit uns oder man ist gegen uns. Das führte zu schweren persönlichen Konsequenzen und trug maßgeblich dazu bei, die Verbindungen zu den liberalen, modernistischen Traditionen, die sich seit 1917 entwickelt hatten, abzuschneiden. So beschwor Zang Kejia 臧克家 eine Tradition revolutionärer Lyrik herauf, die nach seiner Auffassung Dichter wie Guo Moruo, Yin Fu 殷夫, Pu Feng 蒲风, Zang Kejia, Ai Qing 艾青 und die Gruppe von Autoren, unter ihnen Yuan Shuipai 袁水拍, die in den 40ern nach Yan'an umgesiedelt waren, umfassen sollte. Natürlich brachte das den einzelnen große persönliche Vorteile. Zu den Gegner dieser musterhaften Lyriker zählten Symbolisten und Modernisten, die als konter-revolutionäre literarische Bourgeoisie diffamiert wurden. Obwohl Zang hier keine Namen nannte, bestand kein Zweifel darüber, wer gemeint war: Liang Zongdai 梁宗岱, Mu Dan 穆旦, Lu Yuan 绿原, Yuan Kejia 袁可嘉 und die anderen Autoren der *Neun Blätter*. (*jiuye shiren* 九叶诗人)³⁷⁵ Diese Dichter, die aus rein ästhetischer Sicht den Aufbau einer poetischen Moderne verfolgt hatten, wurden seitdem durch eine Serie von Kampagnen als konterrevolutionär und rechtsabweichlerisch verurteilt, kaltgestellt, zum Selbstmord getrieben oder ermordet. Die literarische Suche nach einem authentischen chinesischen Ausdruck des modernen Lebens wurde damit abrupt und grausam unterbrochen. Chen Sihe 陈思和 sieht auch die radikale Instrumentalisierung des Künstlers als den systematischen Versuch, die literarische Tradition der 4. Mai auszuschalten:

Die Kritik an den Schriftstellern Anfang der 50er Jahre, die mit der Gesinnung von Hu Shi sympathisierten, führte zu einer Aufgabe der liberalen Traditionen der 4. Mai Generation, und zwang sie zum Verzicht auf ihre kritische Fähigkeiten und Rechte, die sie aus ihren liberalen Haltung gewonnen hatten. Die Kampagne gegen Hu Feng 胡风 und seine Gruppe 1955 war eine Säuberungsaktion gegen Andersdenkende innerhalb der Front des Linken Flügels, die in den 30ern gegründet worden war. Die Kampagne gegen die Rechtsabweichler stellte 1957 die in den 50ern aufgewaschenen Intellektuellen kalt und zerstörte das Recht der kritischen Betrachtung der Wirklichkeit. Und Zhou Yang 周扬, der sich seit Yan'an als Deuter und Wortführer von Maos Kulturideologie verstand, wurde gestürzt. Damit war die Verbindung zu den Traditionen des 4. Mai endgültig unterbrochen. Nach diesen Säuberungskampagnen trat an die Stelle der kulturellen Traditionen des Neuen Chinas eine gähnende Leere.³⁷⁶

Wie konnte es mit der Lyrik weitergehen? In diesem Punkt herrschte durch die 50er und 60er Verwirrung in der offiziellen Politik. Während der Sozialistische Realismus als obligatorische Methode einigermaßen im Bereich der Prosa und der erzählerischen Produktionen funktionierte, war er nur schwer anwendbar auf die Lyrik, da die Gestaltung eines lyrischen Ich, emotionell prägnant und sprachlich bildhaft und individuell, unabdingbare Grundvoraussetzung eines lyrischen

³⁷⁴ Zitiert nach Wang Jiaping: „Wenge zhuliu shige de jiangou yu jibian 文革主流诗歌的建构与畸变“ (Die Mainstream-Lyrik und deren Modifikation in der Kulturrevolution), in: *Zhongguo zuojia* 中国作家 6/1994, S. 46-47.

³⁷⁵ Zang Kejia, „Wusi yilai xinshi fazhan de yige lunkuo 五四以来新诗发展的一个轮廓“ (Eine Darstellung von der Entwicklung der Neuen Dichtung seit der 4. Mai-Bewegung), in: *Wenyi xuexi* 文艺学习 2/1955, S.65-73.

³⁷⁶ Chen Sihe, *Dangdai wenxue shi* 当代文学史 (Geschichte der zeitgenössischen Literatur), Shanghai: jiaoyu, 1996, S. 139.

Textes ist, wenn er als lyrisch erkennbar bleiben soll. Um aus diesem Dilemma herauszukommen, versuchte man es mit dem Einfügen von erzählerischen Strukturen in die Lyrik, in denen das Ethos der Partei, die ideologische Thematik des Klassenkampfes, Unterdrückung der Armen und die optimistische Schau auf den Aufbau des Sozialismus und den Sieg der Partei untergebracht werden konnte. Dabei wurde das Ich entweder ent-individualisiert und verdinglicht oder mit einem überschwenglichen, utopischen Groß-Ich (*da wo* 大我) verschmolzen. Auch Feng Zhi 冯至, dichtete solch erzählende Gedichte, wie „Han Bo sammelt Brennholz“ (*Han Bo kanchai* 韩波砍柴). Erzählt wird die Geschichte eines Bauerjungen, der, vom Großgrundbesitzer brutal ausgebeutet, sein Leben fristet, indem er Tag und Nacht Brennholz sammelt. Während er „lebenslang dem Großgrundbesitzer Wärme liefert“, friert er sich selbst zu Tode:

[...]
 Aber er selbst hatte niemals
 Genug Essen noch warme Kleidung.
 Wie auch das Wetter war,
 Immer mußte er ran.
 [...]
 Er erfror im eisigen Wind,
 Niemand kümmerte sein Leichnam.
 Fratzen auf seinem Körper,
 Rotten nach seinem Tode.³⁷⁷
 [...]

In diesem Stil und über 17 Strophen von jeweils 4 Zeilen wird Han Bos Tod be- und die Herzlosigkeit der ausbeutenden Klasse angeklagt; vor allem auch durch Han Bo selbst, der, nunmehr als Geist um Mitternacht, im befreiten neuen China keine mehr Angst haben muß, mit dem Klassenfeind abzurechnen. Das Poem konstruiert kein lyrisches Ich. Die, die den Geist von Han Bo sprechen lassen, sind ein junger Mann in Han Bos Alter und dessen Mutter, die ihn beide früher gekannt haben. Sie entfalten die Erzählung durch einen Frage-Antwort-Dialog. Bei dieser Selbstzensur der Dichter diente das bewußte Verbergen des Ichs und / oder seine Verlagerung in das Andere in einem lyrischen Text als Mittel zur Implizierung des schon angesprochenen Großen Ich, das für das Kollektiv, die Klasse oder die von der Partei vorgegebene Linie stehen sollte. Die Sprache war im allgemeinen entmetaphorisiert, von intellektuellen Ansprüchen besäubert und volkstümlich vereinfacht, um die Auflösung des privaten Ich zur veranschaulichen und die gewünschte Authentizität des gesteuerten, kollektiven Ichs zu evozieren. Der Prozeß des Dichtens war nicht mehr der Versuch wahrhaftiger Reflexion und Artikulation eines Subjekts, sondern eine Suche nach Ausdruck eines durch die Ideologie re- und deformierten Selbst, das bei der verlangten unmittelbaren Widerspiegelung „der schönen Realitäten des Alltags, wie der Kollektivierung auf dem Land und dem Aufbauwahn des ‚Großen Sprungs nach vorne‘“³⁷⁸, sich gar nicht mehr als ein Selbst entwerfen konnte. Das Pathos, mit dem das Ich sich selbst aufgab, brachte Zeng

³⁷⁷ Feng Zhi, *Feng Zhi xuanji* 冯至选集 (Ausgewählte Werke von Feng Zhi), Chengdu: sichuan wenyi, 1985, Bd.1, S. 167. Sofern bei den Übersetzungen der chinesischen Gedichte keine deutsche Quelle angegeben ist, sind es von mir vorgenommene Übertragungen.

³⁷⁸ Zitiert nach Chen Sihe, S.121.

Zhuo 曾卓 in seinem Gedicht „Ich warte, ich suche...“ (*Wo dengdai, wo xunzha* 我等待, 我寻找) stellvertretend zum Ausdruck:

[...]

In den lodernen Flammen der Schmelzöfens
Erhielt ich mein zweites Leben – mein wahres Leben.

Ich warte, ich suche.....
Laßt ihr mich nicht aus,
Ihr, das heilige Kollektiv, Ihr, das große Unternehmen.
Ich bin ein unwürdigen Sohn, den ihr ruft,
Ich bin ein Soldat, der die Fahne des Kampfs sucht.³⁷⁹

Eine in ihrem Ton leisere, meditativere, im Bildbau eindringlichere und in der Thematik weniger ideologisierte Lyrik hatte fast keine Chance. Wenn doch gelegentlich einige wenige Texte wie verstreute Perlen aus dem Staub hervorleuchteten, dann waren auch sie bei genauerer Betrachtung politisch korrekt und gedanklich auf die Parteilinie eingeschworen. Nur waren sie künstlerisch gekonnter und bildlich nuancierter, wie etwa folgendes Gedicht Lü Yuans:

Schnee

Es fängt an zu schneien.
Schnee fällt leise und groß.
Der Schnee tanzt
Wie das Licht,
Du kannst ihn nicht fangen.
Es heißt:
Der Schnee im Norden sei roh und gewaltig.
Ich empfinde das anders.
Ich halte den Schnee im Norden
Für so zart wie
Den Schnee im Süden,
So unvergeßlich
Ich gehe im Schnee,
Und mir wird nicht kalt.
Oft gehe ich und schwitze,
Schnee und Schweiß verschmelzen,
wecken mein müdes Herz.
Ich gehe im Schnee,
Und höre ihn flüstern...
Er sagt:

³⁷⁹ Zeng Zhuo, in: Xie Mian 谢冕 (Hrsg.): *Zhongguo xinshi cui* 中国新诗萃 (Ausgewählte chinesische neue Gedichte), Peking: renmin wenzue, 1987, S. 126.

Ich komme vom Himmel,
 Ich weiß, es wird nicht mehr kalt;
 Ich gehe zur Erde,
 wo die Saat auf mich wartet;
 Ich bin heiß,
 Ich bin heiß.
 Flocken drehen und tanzen in der Luft,
 wie hitzige Mädchen:
 Liebst Du mich? Liebst Du mich?
 Sie wollten eine Antwort von Dir.³⁸⁰

Das Ich, das durch den Schnee geht, verschmilzt langsam mit dem Schnee. Der Schnee übernimmt die Stellung des Ich und spricht als „Ich“, während das eigentliche Ich zu einem „Du“ wird. Sobald aber das als Du veräußerte Ich seine Liebe erkennt, findet eine Vereinigung, eine gegenseitige Identifizierung statt. Und sie muß stattfinden, weil nicht nur nichts dagegen spricht, im Gegenteil alles ermutigt dazu, mit diesem durch das Bild des Schnees symbolisierten Mädchen, liebevoll, warm, zart und verführerisch. In der letzten Zeile verwandelt sich dieses vorerst vereinzelte Du in ein kollektives, potentiell jeden ansprechendes Du – jeden Leser, der die sich so anbietende Liebe der Partei gar nicht ablehnen kann. Das Positive des Bildes vom Schnee stammt aus dem Volksglauben: „Viel Schnee bringt reiche Ernte“ (*ruixue zhao fengnian* 瑞雪兆丰年), und die reiche Ente, ist gerade das, was die Partei dem Volk für jedes Jahr verspricht. Die Partei rief Anfang des 50er Jahre das Volk auf, „opferbereit und selbstvergessen, enthusiastisch und begeistert am grandiosen Aufbau des sozialistischen Mutterland teilzunehmen“.³⁸¹ Das Bild des Schnees wurde hier herangezogen, um dem Aufruf der Partei „dichterisch“ zu entsprechen – es will gelesen werden als eine idealistische Nymphe, die den Prozess des Sich-Verschmelzens vorbildlich realisiert und die Gegensätze (Himmel und Erde, Wasser und Saaten, Kälte und Wärme, Nord und Süd, Ich und Du) magisch und harmonisch in der großen Sache des von der Partei mythologisierten Aufbaus vereint.

Obwohl Lü Yuans Lyrik, wie das angesprochene Gedicht zeigt, thematisch nie gegen die Parteilinie verstieß, war seine künstlerische Anlehnung an die westliche Moderne und an den chinesischen Symbolismus markant. Lü wollte seine ästhetischen Ansprüche nicht preisgeben, was ihm zum Verhängnis wurde: „Diese Lyrik stinkt dem Volk. Keiner mag sie. Sie wird geschrieben von einer Handvoll Intellektueller für eine Handvoll Intellektueller. Das Volk braucht eigene Dichter.“³⁸² Lü Yuan wurde scharf angegriffen, und als Mitglieder des Antipartei-Klans von Hu Feng beschuldigt und zum sechs Jahren Gefängnis verurteilt. Er nützte die Zeit, Deutsch zu lernen, um nicht nur Marx im Original zu lesen, aber auch seinen bewunderten Dichter Rilke zu studieren. Seine Übersetzung des Rilckischen Werks, erschien erst in den 80ern und 90ern, zählt zu den Feinsten.

Intellektualität, Mehrdeutigkeit, modernistische Einflüsse, waren u.a. Qualitäten, die nicht mit einer revolutionären Lyrik zu vereinbaren waren, selbst wenn sie letzten Endes durchaus noch

³⁸⁰ Lü Yuan / Xie Mie(Hrsg.), „Xue 雪“, ebd., S. 83.

³⁸¹ Damals sehr bekannte Partei-Parole.

³⁸² Guo Xiaochuan 郭小川, „Shige hechu qu 诗歌何处去?“ (Wohin geht die Lyrik?), Peking: *Chunü di* 处女地 7/1958, S.12.

innerhalb der Grenze der politischen Korrektheit anzuwenden möglich seien, wie es Lü Yuan glaubte. Die stilistische Verengung verödete das lyrischen Schaffens, und, brachte mit sich weitere Verwirrungen in die Poetik-Diskussion. Mao Zedong, selbst ein hervorragender Dichter in der klassischen Stil, und für das klassische Literatur des chinesischen Antik ein durchaus „dekadenter“ Geschmack hatte, schätzte nie besonderes die Neue Lyrik, noch weniger die modernistische Züge. Lu Xuns *Yecao* war nicht seine Lieblingslektüre.³⁸³ Mao mißfiel die lyrische Öde, er mischte sich ein in poetologische Fragen und wollte eine neuartige Dichtkunst „rein chinesischen Stils“ (*zhongguo qipai* 中国气派) aus dem Boden schießen sehen. Dazu machte er konkrete Vorschläge:

In der Dichtkunst soll selbstverständlich die Neue Lyrik als *mainstream* gelten. Man kann auch ein wenig in klassischen Formen dichten, nur der Jugend sollte man dazu nicht raten, sich mit diesen Formen zu beschäftigen. Die klassischen Formen verengen das Denken.³⁸⁴

Die Zukunft chinesischen Lyrik liegt vor allem in der volkstümlichen Klassik, aus der eine Neue Lyrik herzuleiten ist, deren Form das Volkslied nachahmen, deren Inhalt die dialektische Vereinigung von Realismus und Romantik bilden soll. Im Augenblick hat die Lyrik ihre Form noch nicht gefunden. Niemand will sie lesen, es sei dann, man zahlt einem Leser 100 Yuan, um ihn zum Lesen zu bewegen.³⁸⁵

„Volkslied“ (*minge* 民歌), diese Parole, die aus der Misere der Poesie heraufführen sollte, wirkte wie ein Zauberwort, das nicht nur die professionellen Dichter, sondern das gesamte Volk mit magisch-schöpferischer Energie lud. Dieses erlösende Wort kam im März 1958, also fast gleichzeitig mit der landesweiten Mobilisierung für den „Großen Sprung nach vorn“. Ein surrealer Gleichlauf zwischen Leben und Dichten, wie es noch nie gegeben hatte, begann, eine Orgie. Während die Reisproduktion von offizieller Seite in astronomische Bereiche hochgeschrieben wurde, prahlte die Industrie damit, die Produktion des Stahls, als *dem* Symbol der nationalen Stärke eines modernen Staates, so zu steigern, daß man innerhalb kürzester Zeit die Produktion aller westlichen Länder weit hinter sich lassen werde. Da es jedoch an entsprechenden Anlagen fehlte, wurde das Volk mobilisiert, die Sache in eigene Hände zu nehmen – jedes entbehrliche Stück Metall aus dem Haushalt, Pfannen, Löffel, Nadeln, wurden in die an den Straßenecken errichteten Feuertöpfe gestopft, in der festen Überzeugung, daraus ließe sich bester Stahl gewinnen. In Übereifer und Begeisterung für den sozialistischen Aufbau trat eine Alchemie des Lebens in Wettbewerb mit einer Alchemie des Wortes. „Die Parteiparole hieß: Das gesamte Volk schmilzt Stahl, das ganze Volk schafft Kultur“ (*quanmin lian gangtie, quanmin ban wenyi* 全民炼钢铁, 全民办文艺)³⁸⁶. Drei hunderte Millionen Bauern, Arbeiter und Soldaten produzierten innerhalb weniger Monate über einhundert Millionen Volkslied-Gedichte. „Ein Tag gleicht zwanzig Jahren / überall

³⁸³ *Yecao* steht nicht auf Maos Lektüreliste, die eine seiner Mitarbeiterinnen nach langjähriger Forschung 1955 erstellt hat, obwohl er Lu Xuns Dichtung in der klassischen Form sehr gerne las. Vgl. Zhang Yijiu 张逸九, *Mao Zedong yu shi* 毛泽东与诗 (Mao Zedong und das Gedicht), insbesondere S. 143-198; Peking: sanlian shudian, 1995.

³⁸⁴ Maos Brief an Zang Kejiao, zitiert nach Zhang Yijiu: ebd., S. 130.

³⁸⁵ Mao Zedong, „Guanyu shi de yi feng xin 关于诗的一封信“ (Ein Brief über Dichtung), in: *Mao Zedong lun wenyi* 毛泽东论文艺 (Mao Zedongs Gedanken über Kultur und Kunst), Peking: renmin wenzue, 1983, S. 88.

³⁸⁶ Zhou Yang, *Hongqi geyao xu* 红旗歌谣序 (Vorwort zu Lieder der Roten Fahnen), S.4.

auf den Boden liegen unzählige Gedichte“ (*yitian dengyu ershinian, piandi jie shi xiebuwan* 一天等于二十年, 遍地皆诗写不完), so dichtete auch der große Guo Moruo. Er, der moderne Dichtungen aus dem Westen so gut kannte, deutsche Lyriker im Original las, machte wohl einen bösen Witz mit Eichendorffs „Schläft ein Lied in allen Dingen“³⁸⁷ als er, als Teil-Errungenschaft des „Großen Sprungs nach vorne“ des Jahres 1958, auch noch eine Sammlung dieser ausgesprochen dilettantischen Massenproduktionen editierte. Der Band mit dem Titel „Lieder der Roten Fahne“ (*Hong qi geyao* 红旗歌谣) enthält etwa 200 ausgewählte „Gedichte“, „er muss aus einer Million Gedichte ausgewählt haben“, bemerkt sarkastisch Henry Zhao.³⁸⁸ Es sollten nur die „exquisitesten“ selektiert werden, um sie als Musterbeispiele im Volk zu verbreiten. Eines dieser Beispiele lautet folgendermaßen:

Hier komm ich!

Im Himmel ist kein Jade-Kaiser.
 Auf der Erde ist kein Drachen-König.
 Ich bin der Jade-Kaiser,
 Ich bin der Drachen-König.
 Den Bergen befehle ich: Aus dem Weg!
 Hier komm ich.³⁸⁹

Durchgedrungen von utopischer Euphorie wird hier ein „Ich“ als Übermensch der Produktivität inszeniert, der Zeit, Naturgesetze und menschliches Schicksal überwindet. Das Ich wird seiner Einzigartigkeit beraubt, es wird als Werkzeug zur Verkörperung einer kollektivierten Vision benutzt. Was sich aus einer derartigen Poetik ergab, war ein verfälschter Blick auf das Selbst und die Wirklichkeit, ein Blick, der zur Katastrophe hinführte. Sogar der Entstehungsprozeß dieses Gedichts und dieses Ich erwies sich als kollektive Fälschung: Die ersten beiden Sätze wurden von irgendeinem Bauer bei der Urbarmachung von Neuland gesprochen, zufällig von einem zum Sammeln von Volksliedern aufs Land verschickten Dichter vernommen, fügte dieser die nächsten beiden Zeilen hinzu und schickte das Ganze zur Zeitung, wo der Herausgeber es mit den letzten beiden Sätzen „verbesserte“.³⁹⁰ So wurde es zu dem bekanntesten Gedicht des „Großen Sprungs nach vorne“.

Die Katastrophe, die aus dem grotesken Aufbauwahn resultierte, führte zu dem Verlust von 30 Millionen Menschenleben und stürzte das Land in politisches Chaos und in den wirtschaftlichen Ruin, was schließlich in das Inferno der „Kulturrevolution“ mündete. Die Frage, ob auch die Dichter eine Verantwortung an dieser Katastrophe tragen, müssen vor allem die Dichter selbst beantworten. Fest steht, was später als „Verfälschung, Großtuerei, Inhaltsleere“ (*jia, da, kong* 假, 大, 空) dieser Zeit kritisiert worden ist, kann und wird ohne weiteres mit der gleichen Formulierung auf die Poesie übertragen werden. Die Poetik des *Jia-Da-Kong* verdrängte den Menschen aus seiner Wirklichkeit und postulierte die Eliminierung des schöpferischen Subjekts. Die tatsächliche Umsetzung dieser Poetik brachte einen hoch politisierten und dabei grotesken literarischen Dilet-

³⁸⁷ Vgl. Eichendorff, „Wünschelrute“, in: *Joseph Freiherr von Eichendorff, Ausgewählte Werke*, Köln, 1984, S. 93.

³⁸⁸ Henry Zhao, „Cunli de Guo Moruo 村里的郭沫若“ (Guo Moruo im Dorf), in: *Jiantian* 2/1992,

³⁸⁹ Autor unbekannt, in: *Hongqi geyao*, S.76.

³⁹⁰ Vgl. Henry Zhao, ebd., S. 196.

tantismus hervor, in dem die modernen Lyrik unterging. Den Dilettantismus trug nicht nur die freiwillige Selbstinstrumentalisierung der Lyriker als „Lautsprecher der Partei“ (*dang laba* 党喇叭), sondern auch, noch unverzeihlicher, eine zynisch-resignierte Grundhaltung, die, um eigene Haut zu retten, ein Spiel mit der Welt und sich selbst trieb. Guo Moruo ist ein typischer Fall: „Alter Guo Alter Guo / Gedichte schreibt er viele/Gute eher wenig.“ (*Guolao guaolao, shiduo haode shao* 郭老郭老, 诗多好的少)³⁹¹, ironisierte Guo ‚metapoetisch‘ seine eigene Haltung. Eine ernsthafte Abrechnung mit sich selbst war das sicherlich nicht, eher ein harm- und schamloses Manöver, um der Kritik zukünftiger Generationen den Wind aus den Segeln zu nehmen. Chen Mingyuan 陈明远 berichtet:

Anfangs war Guo Moruo begeistert über das ‚Großen Sprung nach vorne‘. Er passte irgendwie zu seinem pathetischen Charakter: ‚Ein Tag gleicht zwanzig Jahren, überall auf den Boden liegen unzählige Gedichte‘. Er selbst hatte eine ganze Reihe von Volksliedern geschrieben. In Wirklichkeit aber hatte er noch ein anderes Gesicht. Er erzählte mir einmal, daß die Form des Volksliedes beschränkt sei, daß in dieser Form kein großes Werk entstehen könne. Er verstand zweifelsohne etwas von Kunst und er war sich durchaus darüber im klaren, was wertvoll und was Ausschuss war. In den 50er Jahren folgte er internationalen Einladungen zu Friedenskonferenzen, reiste viel, kam in Berührungen mit kulturellen und künstlerischen Strömungen im Ausland, darunter auch mit der modernistischen Schule. Er verfügte über vorzügliche Fremdsprachenkenntnisse und machte sich kritische Notizen in fremdsprachigen Gedichtbände. Das zeigt sein wahres Niveau. Was er im privaten über Dichtung dachte, war weit entfernt von dem, wie er sich öffentlich darüber äußerte. Er hielt seinen Band ‚Hundert Blüten‘ nicht für gelungen. Mit der Zeit wurde er immer resignierter, schrieb einfach vor sich hin, dichtete über alles mögliche, nahm Dichtung nicht mehr ernst und machte einfach Unsinn. Ihm war alles gleichgültig geworden, er war auch nicht gegen etwas: wenn ein Medium wie die *Renmin Ribao* (*Volkszeitung*) ihn um einen Beitrag bat, er schickte Gedichte, ließ sie drucken und machte sich weiter keine Gedanken mehr.³⁹²

„Die Lyrik ist ein sinkendes Schiffe, je früher man es verläßt, desto besser“³⁹³, so düster äußerte sich Mu Dan in einem Brief an einen engen Freund. Aber öffentlich protestieren wollte und konnte er nicht, und keiner von den namhaften Dichter hat es getan. Im Gegenteil, fast alle haben Loblieder über den Aufbau des Sozialismus verfaßt, die jeglichen poetischen Anspruch vermissen ließen. Auch Mu Dan. Jahre lang unter Hausarrest gestellt wegen seiner konterrevolutionären Vergangenheit (*lishi fangeming* 历史反革命), fristete er sein Dasein in Angst und Vorsicht. Neben den offiziellen Aufgaben wie der Übersetzung von Puschkin und Byron dichtete er allerdings im Geheimen auch eigene lyrische Texte, wie „Als der Strom ausfiel“ (*tingdian yibou* 停电以后) und „Auf dem Weg zu einem Treffen“ (*kaihui qu* 开会去), die in dunklen Metaphern und selbstironischem Ton von unterdrückter Emotionalität zeugen. Auch Niu Nan 牛汉 und Lü Yuan schrieben insgeheim, wenn auch wenige, so doch kritische Gedichte. Diese Texte fallen

³⁹¹ Zitiert nach Chen Mingyuan: „Gaochu bu sheng han 高处不胜寒“ (Auf der Höhe ist es kalt), *Wenyi bao* 129/1997, S.4.

³⁹² Chen Mingyuan, ebd..

³⁹³ Mu Dan, „Zhi Guo Baowei de xin 致郭保卫的信“ (Briefe an Guo Baowei), in: Cao Yuanyong 曹远勇 (Hrsg.) *She de youhuo: Mu Dan zuoping juan* 蛇的诱惑: 穆旦作品卷 (Die verführerische Schlange: Werke von Mu Dan), Guangzhou: zhuhai, 1997, S 24.

heute auf, eben weil sie so selten sind. Sie zeugen von der Wiederaufnahme und Weiterführung der verbotenen poetischen Moderne, blieben aber leider lange unwirksam, weil sie bis zu ihrer Veröffentlichung im Jahre 1978 in den Schubladen verborgen blieben.

6.2 Poetik der Andersartigkeit

Trauer, Leid, Ich-Verlust, Melancholie, Sprachlosigkeit – all diese existentiellen Nöte des modernen Menschen, von einer oppressiven und geschönten Realität noch intensiviert, waren eine schwere Last. Genau dort lag die Notwendigkeit für das Weiterbestehen echter lyrischer Äußerungen und für die Wiederaufnahme der Moderne in der Poesie. Unter den schrecklichen politischen Repressalien hatte die Lyrik vor allem ihr Recht auf Andersartigkeit durchzusetzen. Leider fehlte den meisten Dichtern der 4. Mai-Generation, darunter viele ehemalige Modernisten, für einen Neuanfang sowohl der ästhetische Wille als auch die moralische Integrität: „Everything turns away / quite leisurely from the disaster.“³⁹⁴ Doch was ihnen fehlte, fand sich wieder in der nächsten Autorengeneration, den „frühreifen“ Jugendlichen mit ihren kaum 20 Jahren, die vorwiegend aus kulturell und materiell privilegierten Kaderfamilien stammten. Anfang des 60er bildeten sie im Untergrund Künstlersalons und Dichter-Gesellschaften. Eine deutliche und kritische Distanzierung von der Selbstverleugnung der Vätergeneration und eine Hinwendung zur Poetik der Andersartigkeit nahm hier ihren Anfang.

Guo Shiyong 郭世英, der zweiter Sohn von Guo Moruo, gründete 1962 die Dichtergruppe *Gesellschaft X*. „X“ steht für das Unbekannte, das Kreuz, den Kreuzweg, es steht für all das, was sich nicht definieren läßt...“³⁹⁵ So möchte er das Zeichen seiner Organisation verstanden wissen. Es stand, angesichts der Dunkelheit und Repressivität der Epoche, für den Mut einzelner zur Kritik, zum „unabhängigen Denken“, zum persönlichen Gefühl, zur Rückeroberung des eigenen Ich:

Du magst die Synchronisationsstimme von Zhang Ruifang 张瑞芳 in der Verfilmung „Idiot“ (von Dostojewski) nicht. Ich aber mag sie. Wie emotionell diese Stimme spricht, was für ein ungebremster Ausdruck des inneren Schmerzes eines Menschen! Ich sage dir, das ist echte Kunst.³⁹⁶

Meine Mutter sagte mir, ich solle nicht so sensibel sein. Ich sagte ihr, schau dir Vaters frühere Schriften genau an, er konnte sein Ich frei zum Ausdruck bringen. Warum kann ich das heutzutage nicht?...³⁹⁷

Wenn du ein Mensch mit gutem Gewissen und Mut zur Wahrheit bist, dann wirst du kein Glück haben. Unter uns ist kein Selbst mehr, keine Liebe, keine Individualität, es herrschen Sprachlosigkeit und Mißverständnis, Widersprüche, gegenseitige Verletzungen, das alles tut mir wahnsinnig weh... Im Gymnasium war ich noch 'korrekt', glaubte aus ganzen Herzen an

³⁹⁴ W. H. Auden: „Palais des Beaux Arts“, in: *Selected Poems*, London, Faber and Faber, 1963, S. 178.

³⁹⁵ Mou Dunbai, „X she he Shiyi zhi si X社和世英之死“ (Die *Gesellschaft X* und der Tod von Guo Shiyong), in: Liao Yiwu 廖亦武 (Hrsg.) *Chenlun de shengdian* 沉沦的圣殿 (Untergegangene Tempel), Xinjiang wenyi, 1996, S. 345.

³⁹⁶ Zitiert nach Mou Dunbai, S.355.

³⁹⁷ Ebd., S. 355.

die Schönheit der Welt. Jetzt sind wir herangereift, unserer Blick hat sich erweitert. Ich lese viel, denke nach. Ich habe das Glück, vielen Menschen zu begegnen, dadurch ist mir einiges klar geworden. Seit ich auf der Universität war, wollte ich mich selbst nicht mehr betrügen. Ich wollte unabhängig denken, dazu begann ich, meine Gedanken festzuhalten. War ich ein Student der Philosophie oder nicht? Also wollte ich unabhängig denken.³⁹⁸

Dem jüngsten Mitglieder der Gruppe, Mou Dunbai 牟敦白, damals gerade 16 Jahre alt, machte Guo Shiying, selbst kaum 24 Jahre alt, diese gefährlichen Konfessionen.³⁹⁹ Es war am Vorabend seiner Verhaftung. Was er seinem Schüler anvertraute, wirkt wie ein Vermächtnis, eine Ermunterung zum Weitermachen. Guo ahnte sein tragisches Ende: „Mit uns allen wird es ein böses Ende nehmen, auch du wirst wohl nicht unversehrt bleiben.“⁴⁰⁰ Mit diesen Worten warnte er seinen jüngeren Freund. Mo überlebte die Kulturrevolution, Guo nicht: Bei einer Versammlung der Roten Garden, wo er als Objekt der Demütigung zur Schau gestellt wurde, sprang er aus dem Fenster und stürzte sich in den Tod. Es ist nie geklärt worden, ob das Mord war. Da man aber bei der späteren Autopsie seinen Körper an einen Stuhl gefesselt fand, konnte er nicht freiwillig gesprungen sein.⁴⁰¹ Wie dem auch sei, es steht fest, daß die Staatsgewalt entschlossen war, dieser „Jugend einer bourgeoisen Kultur“ (*zichan jieji wenyi qingnian* 资产阶级文艺青年) nicht das geringste Gnade zu ersparen.

Ein ähnlich tragisches Schicksal hatte auch Zhang Langlang 张朗朗, der Gründer und Wortführer des Salons mit dem Namen „Kommando der Sonne“ (*taiyang zongdui* 太阳纵队). Nachdem die „dekadenten“ Aktivitäten der Gruppe denunziert worden waren, versuchte der eigentlich politisch naive Zhang zu fliehen. Er wurde ohne großen Aufwand gefaßt und zum Tode verurteilt. Die Härte des Urteils wirkt absurd angesichts dieses kaum volljährigen Jungen.⁴⁰²

Die Härte des Repressalien zeigte sich auch darin, daß der Druck der Machthaber in Richtung auf ideologische und ästhetische Uniformität von Kultur und Alltagsleben besonderes groß war. Sowohl Zhang Langlangs Gruppe als auch Guo Shiyings *Gesellschaft X* hatte auf Rat einiger Eltern versucht, direktes politisches Engagement und direkte politische Exponierung zu vermeiden, damit ihre Aktivitäten nicht als „konterrevolutionär“ angegriffen werden konnten. Sie waren „ästhetische Dissidenten“, und glaubten naiv, daß sie in ihrem von „reiner Kunst“ durchdrungenen Leben unbehelligt bleiben und so „den Geist eines unabhängigen Selbst“ wiedergewinnen könnten. Aber genau diese entpolitisierte ästhetische Lebenseinstellung traf ein diktatorisches System wie das chinesische, das eine lange Tradition der unzertrennlichen Durchdringung von Wort und Lehre (*Dao*) beerbt hatte, am empfindlichsten. In einer Zeit, in der bis in das privateste Leben hinein alles hoch politisiert und ideologisch definiert wurde, mußte eine Entpolitisierung als Förderung von Liberalität und persönlicher Autonomie verstanden werden und Alarm auslösen. Außerdem mag es kein Diktator, wenn andere behaupten, künstlerisch einen besseren Geschmack zu haben als er selbst. Keinem Diktator gefällt das Wort „Andersartigkeit“. So war eine Konfrontation mit der Staatsgewalt unausweichlich, obschon von Anfang an, von der liberalen

³⁹⁸ Ebd., S. 355-356.

³⁹⁹ Ebd., S. 356.

⁴⁰⁰ Ebd., S. 356.

⁴⁰¹ Vgl. Chen Gong 陈功, „Youguan Guo Shiying zhi si“ (Über die Umstände von Guo Shiyings Tod), *Wenyibao* 89/1998, S. 4.

⁴⁰² Zhang Langlang überlebte seine Gefangenschaft. Er lebt zur Zeit im amerikanischen Exil. Er arbeitete 1994-95 als Gastdozent am Sinologischen Seminar der Universität Heidelberg.

Salons des 60er bis zu den frühen *Menglong*-Dichtergruppen der 70er und der *Houmenglong* Generation der früheren 80er, alle ihr Streben nach einer reinen Kunst beteuerten, um so einer unmittelbaren Konfrontation aus dem Weg zu gehen.

Die beiden Pekinger Salons schufen, ohne sie es ausdrücklich gewollt zu haben, in den 60er Jahren den Prototyp der *Samisdat*-Dichter (地下诗人) in China. Sie bildeten ein Muster für das Schreiben im Untergrund, das sich bis in die 80er und teils bis heute in den nichtoffiziellen Gruppierungen, wenn auch in abgeschwächter Form, wiedererkennen läßt. Es handelt sich um eine Autonomie, die einen Prozeß von Wissensvermittlung, Schreiben und Zirkulation von Manuskripten umfaßt, der von der literarischen Produktion des Mainstreams völlig unabhängig und deshalb verboten war.

Am Anfang stehen die Bücher, verbotene Bücher. Man war fieberhaft um den Zugang zu fremden Literaturen und zu den Klassikern des 4. Mai-Bewegung bemüht. Am meisten begehrt war eine Publikationsserie, erschienen zwischen 1957 bis 1962, mit Werken ausländischer „modernistischen“ Schriftsteller (*xiandai pai zuojia* 现代派作家), die das Kulturministerium als „Materialien für den internen Austausch“ und für „Referenz-Zwecke“ in einer sehr kleinen Auflage für Kultur-Offizielle und Ideologie-Propaganda-Chefs übersetzen und drucken ließ. Die Serie besteht aus etwa 40 Büchern, alle mit gelben oder grauen Umschlägen. Wenn das Zauberwort *huangpishu* 黄皮书 (Gelbes Buch) oder *huipishu* 灰皮书 (Graues Buch) geflüstert wurde, dann meinte das einen geheimen geistigen Genuss.

Dieser gelbe oder graue Genuss bestand nicht nur in Werken von sowjetischen und osteuropäischen „Taufwetter“-Autoren wie Ehrenburgs (*Ren, suiyue, shenghuo* 人, 岁月, 生活; Menschen, Jahre, Leben), sondern auch in modernen Klassikern aus dem Westen wie Hemingways (*Gaobie wuqi* 告别武器; A Farewell to the Arms und *Laoren yu hai* 老人与海; The Old Man and the Sea), Jean Paul Satre (*Yanwu* 厌恶; Ekel), Camus (*Juwai ren* 局外人; Der Fremde), Salinger (*Maitian li de shouwangzhe* 麦田里的守望者; The Catcher in the Rye), Kerouac (*Zai lushang* 在路上; On the Road), Kafka (*Shenpan ji qita* 审判及其他; Das Urteil und andere Erzählungen). Auch lyrische Texte wie von Paul Eluard, Baudelaire, Aragon und Lorca wurden übersetzt.⁴⁰³ Systematisch war die Kollektion nicht, auch nicht umfangreich genug, um einen wirklichen Überblick zu bieten, aber der heilsame Schock war dennoch groß, als sie nach und nach von den jüngeren Intellektuellen rezipiert wurde. Um ihrer habhaft zu werden, waren alle Mitteln gerecht, wenn es sein mußte, stahl man sie. Viele Bücher wurden aus Liebe zum Autor und auch zur weiteren Zirkulation von Hand abgeschrieben. Selten wurde das literarische Wort so heilig gehalten. Rilke mit seiner Forderung: „Du mußt dein Leben ändern“⁴⁰⁴ wäre damit zufrieden gewesen.

Diese Werke haben die Menschen seelisch und das Schreiben stilistisch sehr verändert. Bei Dao 北岛 nennt die Rezeption dieser Werke „eine stille Revolution“:

At that time it often happened that a book could stay in one salon just for a few days. People lined up, forgot about food or sleep and read it day and night. Underground literature emerged almost simultaneously. Some people started their creative writing prior to this, but their later development was more or less influenced by these books.⁴⁰⁵

⁴⁰³ Vgl. Bei Dao, „A Quite Revolution“, in: Wendy Larson/Anne Wedell-Wedellsborg (Hrsg.): *Inside Out, Modernism and Postmodernism in Chinese Literary Culture*, Aarhus University Press, 1993, S. 63.

⁴⁰⁴ R. M. Rilke, „Archaischer Torso Apollos“, in: *Die Gedichte*, Insel Verlag, 1957, S. 503.

⁴⁰⁵ Bei Dao, ebd., S. 64.

Diese Bücher weckten in den angehenden Dichtern den Wunsch, sich nach den Vorbildern zu richten und zu schreiben wie die großen Autoren der Moderne. „Endlich wird es bestätigt, daß es große Meister gab und geben wird“, seufzte Liu Zili 刘自立, nachdem er Ehrenburgs Beschreibungen seiner vielfältig persönlichen Kontakte u.a. mit Picasso, Matisse, Cvetajeva, Mandelstam in seinem Buch *Menschen, Jahre, Leben* gelesen hatte. Immer wieder kehrte Liu zu den Stellen zurück, wo von Mandelstam die Rede ist und einige seiner Gedichte zitiert werden: „Mit zitternden Ehrfurcht las ich seine Gedichte, wieder und wieder. Jedesmal berührten mich zutiefst der Ernst, die Innerlichkeit, die Tiefgang und meisterhafte Technik seiner Texte. Ich begann zu verstehen, daß Menschlichkeit etwas anderes ist als die dandyhafte Dekadenz von Kadersöhnen. Man gelangt zu ihr erst durch radikale Infragestellung der kosmischen Ordnung und durch den Aufruf zum Kampf.“⁴⁰⁶ Mit „dandyhafter Dekadenz von Kadersöhnen“ meinte er deren oberflächliche Provokationen wie bizarres Aussehen, exzessiven Alkoholgenuss, „romantische“ Rendezvous des Salonalltags, während für ihn eine ernste, noble Innerlichkeit den echten Künstler auszeichnet. Eben nach einer solchen Innerlichkeit waren Guo Shiyong und seine Gruppe auch auf der Suche. Auch sie tendierten dazu, sich mit rebellischen und aristokratischen Figuren zu identifizieren, die ihrer Klasse den Rücken kehrten und sich für eine idealistische Sache aufopferten. Die Erzählung „*Xiaoshi zai andan de yewu zhong*“ 消失在暗淡的夜雾中 (Bei Nacht und Nebel) von Andrejev lag Guo Shiyong besonders am Herzen. Mit Melancholie und Poesie wird die Geschichte von einem jungen „Dezembristen“ erzählt, der nach ein paar harten revolutionären Jahren nach Hause zurückkehrt, um seinen kranken Vater, einen hochrangigen Beamten der Regierung, zu besuchen. Dem Vater gibt er das falsche Versprechen ab, nun nicht mehr aus dem Haus gehen zu wollen und den Kampf aufzugeben, worauf sein Vater zum ersten mal seit Jahren in ruhigen Schlaf fällt. Dann verschwindet er im tiefen Nebel der russischen Nacht. Für Guo Shiyong klang das Wort „*xiaoshi*“ 消失 (verschwinden) fast wie die Verbform des Buchstaben „X“, nach dem seine Untergrund-Organization benannt war – sich auf den Weg zu machen und einer unbekanntem, mystischen, leidvollen Bestimmung zuzufolgen. „Ich glaube, seine [Guo Shiyongs] Sache war wie dieser mysteriöse Nebel, er wird uns lebenslang begleiten.“ So trauerte Mu Dunbai ihm nach. Auch mit der Ambivalenz der Vater-Sohn-Beziehung konnte Guo sich identifizieren: auch er verachtete seinen Vater, Guo Moruo, „den ersten Literaten der Partei“, beschimpfte ihn als größten Fälscher der Gegenwart, stimmte stillschweigend zu, wenn seine Gesinnungsgenossen Guo Moruo karikierten, mit seinem Hut (=offizieller Rang) wachse auch seine Dummheit. „Aber er ist schließlich mein Herr Papa, was soll ich machen?“ Der materielle Überfluss im Haus eines „roten Barons“ während der Jahre des Hungers und das Bildungsprivileg vertieften seine Melancholie, machten ihn grüblerisch und erfüllten ihn mit Tatendrang: „Welche Bedeutung hätte das Leben, wenn man nicht ein Ideal, die Individualität und den Fortschritt der Gesellschaft verfolgen würde? Schau dir die russischen Adligen an, diese Baronen, Herzöge, so viele von ihnen waren Revolutionäre, Dezembristen, Demokraten. Sie verließen die Bälle, Paläste, Geliebten, weiße Rosen und rote Rosen, um sie gegen Sibirien, das Exil, die Peitsche und Zwangsarbeit einzutauschen. Was glaubst du, warum sie das tun? Wie ich schon sagte, Du solltest Andrejevs ‘Bei Nacht und

⁴⁰⁶ Liu Zhili, „Wenge dushu ji 文革读书记“ (Bücher in der Kulturrevolution), in: Guo Nianshen 郭念申: *Dalu wenge yanjiu* 大陆文革研究 (Studies of the Culture-Revolution on the Mainland), Taipei, zhongyan yanjiu yuan, 1995, S. 35.

Nebel' lesen und genau über das Ziel des Lebens nachdenken.“⁴⁰⁷ Der von Guo und seinen Freunden am meisten geschätzte Satz aus der Erzählung heißt in chinesischer Übersetzung: „*huozhe momo wuwen, huozhe churen toudi*“ 或者默默无闻，或者出人头地 (Entweder man duckt sich oder man stellt sich).⁴⁰⁸

Damit hatte die Stunde der Poetik der Andersartigkeit geschlagen. Das war 1962, eine gefährliche Zeit, kurz vor Beginn der Kulturrevolution. Wie bereits erwähnt, diese Aktivitäten waren nicht auf den Umsturz des Regimes ausgerichtet, sondern auf Kunst und eine „ästhetisierte Lebensführung“ (*weimei hua de shenghuo*) 唯美化的生活, so wie man das in den Salons nannte. Zhang Langlang schor sich den Kopf, änderte seine Kleidung, um wie der frühe Majakowski auszusehen. Die anderen wollten in die Haut eines Baudelaire oder Dali schlüpfen. Die Oberflächlichkeit allerdings, die Liu Zili nicht zuletzt auch an sich selbst kritisierte, war nicht unbedingt unvereinbar mit dieser Innerlichkeit. Im Gegenteil: Zhang Langlang las fieberhaft, suchte einen eigenen lyrischen Stil, der sich aus einer Verbindung von Eluard, Majakowski und Wen Yiduo herauskristallisieren sollte. Eine private Alchemie der Worte vollzog sich auch bei seinen Freunden. Es folgten Lesungen, heiße Diskussionen, gegenseitige Verbesserungsversuche, Streit. Manchmal wurde die Manuskripte auch handgreiflich verteidigt. Auch Wettbewerbe waren häufig. Alle dies blieb auch noch bei der nächsten Generation von Untergrund-Lyrikern bestehen. „Jedes Jahr tauschte ich mit Mang Ke einen Gedichtband aus, wie zwei Duellanten ihre weißen Handschuhe, um über Leben und Tod zu entscheiden“, erinnerte sich Duo Duo an die Ernsthaftigkeit seiner Generation, die in unmittelbarer Kontinuität zu Guo und Zhang stand. Diese wird zu einem wichtigen Kodex der *Samisdat*-Poeten, eine kleine Tradition, die über *Menglong*-Lyrik und *Houmenglong*-Lyrik bis heute weitergegeben wurde.

Es war eine Sache von Leben und Tod, dieses Schreiben um seiner selbst willen. Es war Schreiben um sich selbst und den wenigen anderen, der kleinen Zahl von Eliten in ihrem Selbstverständnis als „die unendlich Wenigen“ wie Milosz sie nennt, zu gefallen, ohne Aussicht auf ein breiteres Publikum durch Veröffentlichung. Zweifelsohne liegt dieser Poetik der Andersartigkeit ein ästhetischer Elitarismus zu Grunde, ein Bewußtsein großer Überlegenheit über die sterilen Untexte der offiziellen Literatur. Duo Duo macht das mit der folgenden Zeile sehr anschaulich: „Aas im Schnabel spreizt am Himmel der Adler seine Souveränität.“⁴⁰⁹ Oder noch selbstverherrlicher aber auch sentimental als König der Wörter, der zugleich freiwillig nur von der Sprache ausgehöhlt wird, in dem kurzen Gedicht „Der Dichter“ (*Shiren* 诗人):

Der Dichter

Mondlicht um die Schultern,
zu einem gebrechlichen König gekürt
Bienenschwärme von Sätzen, ich gewähre Audienz
Sie feilen über meinen erwachenden Körper
Sie höhlen mich aus, denken nach über mich
Ihretwegen bringe ich kein Ding zu Ende

⁴⁰⁷ Mou Dunbai, ebd., S. 362.

⁴⁰⁸ Ebd., S. 366.

⁴⁰⁹ Duo Duo, „Bei yiwang le de shiren 被遗忘了的诗人“ (Die vergessenen Dichter), in: *Jiantian* 3/1992, S. 43.

(1973)⁴¹⁰

Der Beweis lyrischer Genialität aus den zwei ersten Salons der 60er ist leider nicht erhalten. 1964 wurden die Salons entdeckt, die Mitglieder eingesperrt und ihre Texte konfisziert, die nun irgendwo in den Archive irgendeines Staatssicherheitsbüros unter Verschluss liegen. Diese Autoren sind als Dichter ohne Werke in Erinnerung geblieben. Der Geist des *Samisdat* allerdings wurde weitergetragen, vor allem Ende des 60er und Anfang der 70er in die *Baiyangdian*-Gruppe 白洋淀诗派, benannt nach einem Seeort mit bildschöner Landschaft in der Provinz Hebei, ungefähr 100 Kilometer von Peking entfernt. Bekanntlich gingen aus der Gruppe hervorragende Dichter der *Menglongshi* wie Mang Ke, Duo Duo, Ling Mang hervor.

Doch dank Duo Duos 多多 Angewohnheit, „schöne Sätze“ aus den Manuskripten der Kollegen abzuschreiben, sind eine Reihe von Fragmente erhalten, die einen kleinen Einblick geben können, wie und worüber geschrieben wurde. Hier sind einige Beispiele:

Die Fenster öffnen sich wie Augen.

Die blauen Flammen des Sturms...

Plötzlich fielen Tränen auf den Boden wie zerbrochene Hoffnungen,
wer kann behaupten, daß das Morgen frei sein wird von Trauer?

Dein roter Schal befestigt sich im Himmel

Mein Gedicht hat keine Flagge
Es strahlt wie Sonnenlicht
Doch nackter als das Licht
Von den Brüsten eines Mädchens

Ich bin reif und schwer
Wie die Früchte im Herbst
Ich habe alles, was der Oktober in sich trägt.

Hose und Haltung, fein und englisch
Ich bin ein gutaussehender, parfümierter Gentleman
Mein Gesang hebt sich hinter der Straßensperre⁴¹¹

Duo Duos lesende Sensibilität hält sich besonders auf an Stellen, wo metaphorische Bilder mit Prägnanz, Präzision oder ironischer Schlagfertigkeit und einer Art „Ennui“ à la Baudelaire den Leser elektrisieren. Was die Dinge verfremdet, wie die Beschreibung des Sturms als „blaue Flammen“, gefällt ihm, auch die dinghafte Genauigkeit: „Das Fenster öffnet sich wie ein Auge“, oder „Plötzlich fielen auf den Boden Tränen wie zerbrochene Hoffnungen“. Abstrakta wie „Sonne“, „Licht“, „Himmel“, „Hoffnung“, „Oktober“ gehören zu den von der Parteideologie

⁴¹⁰ Duo Duo / Peter Hoffmann (Hrsg.), *Wegstrecken*, Dortmund: Projekt Verlag, 1994, S. 16-17.

⁴¹¹ Alle Verse zitiert nach Duo Duo, „Bei yiwang le de shiren“, S. 45.

streng überwachten Poetologeme, sie sind vorbelastet und besetzt mit „positiven“ Konnotationen. Wo ein Umkehren der Bedeutung stattfindet, insbesondere wenn dies mit überraschender Bildhaftigkeit verknüpft wird, empfindet Duo Duo dies als poetisch und merkwürdig, wie hier der Licht-Metaphor: Das Sonnenlicht ist nicht mehr Eigentum der Partei, sondern symbolisiert die neue Poesie, die menschliche, private, sinnlich aufregend und rein wie das Licht „von Brüsten eines Mädchens“. Duo Duos Notizen wirkten erzieherisch und poetologisch, die hier beschriebenen Stilmerkmale kehrten wieder in seiner eigenen Lyrik und in Werken von Dichtern seiner Generation wie Guo Lusheng 郭路生, Bei Dao, Mang Ke 芒克, Gu Cheng 顾城. Diese Merkmale zentrieren sich um eine erneute Metaphorisierung der Sprache, eine Repoetisierung des Alltags, um die verfälschende, prosaische Vereinnahmung der Wirklichkeit durch die Parteipoesie zu sprengen. In einer Zeit, in der auf dem Gebiet der Kultur totaler kultureller Dilletantismus herrschte, mußte selbst die einfachste Metaphorik den Unintellekt beleidigen und ärgern. Die dichterische Botschaft ging ins Leere, dennoch und vielleicht gerade deshalb wurde eine gesteigerte Virtuosität zum Kennzeichen des Widerstandes der Subjektivität. Duo Duo u.a. beklagen in vielen Gedichten das allgemeine absinken des geistigen Niveaus. Ein Beispiel:

Handfertigkeit

für Marina Ivanova Cvetaeva

Ich schreibe von der Pubertät verdorbene Poesie
 (schreibe unreine Poesie)
 Schreibe in einem schmalen Zimmer
 Poesie von der Straßenecke, vom Café gekündigt
 Vom Dichter vergewaltigt
 Meine so apathische Poesie.
 Die nicht mehr haßt
 (an sich ist es eine Geschichte)
 Meine Poesie, die kein Mensch liest
 Ganz wie die Geschichte einer Geschichte
 Die ihren Stolz verlor
 Ihre Liebe verlor
 (Meine so noble Poesie)
 Sie – wurde schließlich von Bauern heimgeführt
 Sie – das ist meine verlorene Zeit...⁴¹²

1973

Cvetaeva strebte zeitlebens nach der Vollendung einer reinen, „noblen“ Poesie gerade in einer unreinen, ideologisch und sprachlich „vergewaltigenden“ Zeit. Virtuosität der Dichtkunst war ihr Lebensziel und ihr einziger Stolz angesichts der kulturellen Barbarei. Das zermürbende Dasein am Rand der Gesellschaft und als ewige Außenseiterin wurde als freiwilliger Schritt in die Selbst-

⁴¹² Duo Duo, „Shouyi“, erste Veröffentlichung in: Lao Mu (Hrsg.), *Xin Shi Chao*, S. 392; in: Peter Hoffmann (Hrsg.), *Wegstrecken*, S. 22-23.

verbannung in ihren Gedichten ästhetisiert. Duo Duo identifiziert sich hier mit seinem Idol und spricht in ihrer Stimme. Als Ausserseiter präsentiert sich auch des öfteren das Ich z.B: bei Bei Dao, das aus seiner Perspektive das Alltagsgeschehen beobachtet, Zufallsimpressionen sammelt und das Material für eine eigene Welt der Dichtung in der Welt der Kulturrevolution sucht. Folgendes Gedicht scheint ein typisches Beispiel für einen im Untergrund schreibenden einsamen Poeten:

Ein Tag

In der Schublade Geheimnisse verschliessen
In einem Lieblingsbuch Notizen hinterlassen
Einen Brief einwerfen und einen Moment schweigsam verharren
Im Wind Passanten beobachten, ganz ohne Skrupel
Fenster fixieren, wo Neonlicht blitzt
In einer Telefonzelle eine Münze einwerfen
Einen Alten unter der Brücke beim Angeln um eine Zigarette angehen
Die Sirenen vom Dampfern tönen da weit über den Fluss
Im dunklen Spiegel am Theateringang
Durch Rauchschwaden mich selbst anstarren
Sobald der Vorhang den Lärm des Sternmeers ausgesperrt hat
Unter der Lampe in vergilbten Fotos und Geschriebenem blättern.⁴¹³
1974

6.3 Huang Xiang 黄翔 und Guo Lusheng 郭路生: Zwei ewige Außerseiter

Doch bevor Bei Dao, Duo Duo, Mang Ke, Gu Cheng, Yang Lian 杨炼 und alle anderen als *Menglong-Dichter* bekannt gewordenen Autoren in den Jahren 1976-1978 zu Reife und Ruhm gelangten, hatten mit Guo Lusheng (Künstlername Shi Zhi 食指;1948-) und Huang Xiang (1946-) bereits zwei Lyriker Werke geschaffen, die aufgrund ihrer Individualität und Leistung ohne Zweifel als früheste Dokumente für die Wiederaufnahme der modernistischen Richtung der Poesie in China angesehen werden müssen. Ihre frühesten Gedichte, die uns erhalten geblieben sind und uns überzeugen, gehen bei Huang auf das Jahr 1962 und bei Guo auf das Jahr 1965 zurück, entstanden also fast gleichzeitig zu den verschollenen Manuskripte von Zhang Langlang und Guo Shiyong. Zu Guo Lushengs Einfluß bekennen sich alle *Menglong*-Lyriker aus Peking, nicht zuletzt auch Bei Dao, ihr wichtigster Vertreter.⁴¹⁴ Manche von ihnen unterhielten auch direkten Kontakt zu ihm, fühlten sich zeitweilig auch überstrahlt von seiner poetischen Ausstrahlung und Wirkung. Guos schöpferischen Höhepunkt kann man für das Jahr 1968 ansetzen, wo Gedichte wie „Peking, 4:08 Uhr“ (*Beijing: Sidian ling ba fen de lieche* 北京: 四点零八分的列车) und „Glaube an die Zukunft“ (*Xiangxin weilai* 相信未来) entstanden, die eine ganze Generation von aufs Land verschickten jungen Intellektuellen verzauberten. Durch Zufall fielen seine Texte Madame Mao, Jiang Qing 江青, der ultralinken Ideologieführerin der Kulturrevolution, in die Hände. Sie warf ih-

⁴¹³ Bei Dao / W. Kubin (Übers.), *Bei Dao: Notizen vom Sonnenstaat*, Gedichte, München: Hanser, 1991, S. 7.

⁴¹⁴ Zur Wirkung von Guo Lusheng vgl. Liao Yiwu (Hrsg.), *Chenlun de shengdian*, S. 236-245.

nen und ihm sofort „dunklen Pessimismus“ vor und ließ ihn verfolgen.⁴¹⁵ 1973 fiel er in geistige Umnachtung und lebt seither in einem Pflegeheim in einem Vorort von Peking.

Huang Xiang aber, der in der entlegenen Provinz Guizhou lebte, verschaffte sich außerhalb seiner Heimat erst im Jahre 1978 Gehör, als er nach Peking einreiste, um auf sein Werk aufmerksam zu machen, ja Aufmerksamkeit zu erzwingen für seine dichterische Botschaft, einer seit der Gründung der VR China nie dagewesenen dissidenten Radikalität. Er startete an den Universitäten eine (verbotene) Reihe von explosiven Leseaktionen mit dem Titel „Riesige Detonationen in der lyrischen Galaxis“ (*shige xingtǐ dà bào zhā* 诗歌星体大爆炸) Das kostete ihn drei Jahre Haft, seine vierte von bis heute insgesamt fünf Gefängnisstrafen (die bisher letzte folgte 1994). Er bleibt der einzige namhafte *Samisdat* Dichter, dessen Publikationsverbot nie aufgehoben worden ist. Er klagte 1997 gegen den Staat und scheiterte. Er lebt heute, schreibend und weiter politisch aktiv, im amerikanischen Exil. Sein Gesamtwerk wurde 2002 in Taiwan verlegt.

1994, bei Herausgabe des *Menglongshi*-Anthologie *Im Bronzespiegel der Frühe* (*Liming de tongjing zhong* 黎明的铜镜中) stellte der Literaturkritiker Tang Xiaodu 唐晓渡 die beiden fast vergessenen Pioniere als Zeichen der Würdigung und Anerkennung an den Anfang des Buches, noch vor Bei Dao und Mang Ke.⁴¹⁶ Diese Stellung wird ihnen heute auch nicht mehr streitig gemacht, obwohl Guo Lusheng an solchen Dingen kein Interesse mehr zeigt und Huang Xiang sich lieber als „alleiniges Monster der Poesie“ (*gudu de shige yeshou* 孤独的诗歌野兽), als absoluter Einzelgänger sieht. Wie die meisten jungen *Samisdat*-Eliten seiner Zeit, stammte auch Guo Lusheng aus einer Kaderfamilie, d.h. er war aufgewachsen mit einer ganzen Reihe von Privilegien, von denen er allerdings nur eines wirklich schätzte: den leichteren Zugang zu verbotenen Büchern. Als er auf der Mittelschule begann, in lose organisierten literarischen Kreisen zu verkehren, fand man ihn ernst, bescheiden, mit „dem Aussehen fast eines alten Revolutionärs“ in seinem verbrauchten Militäranzug und den Gummischuhen⁴¹⁷, in Kontrast zu dem dandyhaften Auftreten eines Guo Shiyang, Zhang Langlang, Duo Duo, Chen Kaige 陈凯歌.

Er war sehr interessiert an der Technik des Schreibens, pflegte jedem seine neue Versuche vorzutragen und bat um Kritik. Er glaubte, daß ein Neuanfang in der Lyrik sich an die Tradition des 4. Mai anschließen müsse und suchte bewußt den Kontakt zu einigen Autoren dieser Generation. He Qifang vertraute ihm und erkannte sein Talent, und nach langen Gesprächen über Fragen der Poetologie gab er ihm den Satz mit auf den Weg, das Gedicht solle sein „wie ein Fenster“⁴¹⁸. Gemeint ist, daß ein Gedicht, wie modernistisch auch immer es gestaltet sein mag, eine Form haben sollte, einen bildhaften Rahmen, der „den ewigen Schnee auf dem Westberg“ (*chuanghan xiling qianqiu xue* 窗含西岭千秋雪) einfasse. Diese „Poetik des Fensters“ ermutigte einen formalistischen, symbolistischen Blick auf das Schöne, das Kosmische und das Endlose in der Zeit – das klang eigentlich klassisch chinesisch, aber für das Ohr der damaligen Verwalter der Poesie klang es dekadent. Für Guo war diese Poetik unersetzlich und er setzte sie um. Seine Gedichte sind

⁴¹⁵ Vgl. Sai Ling 塞玲, „Guo Lusheng zai Shanxi xinhua cun 郭路生在山西杏花村“ (Guo Lusheng im Xinhua-Dorf von Shanxi), *Zhonghua dushubao* 204/1996, S. 3-4.

⁴¹⁶ Wie ein Autor in einer Anthologie plaziert wird, ist normalerweise Ausdruck einer Bewertung aus der Perspektive des Herausgebers. Tang Xiaodu wollte hier deutlich machen, daß er Huang Xiang und Guo Lusheng als Begründer der *Menglong*-Lyrik ansieht und nicht Bei Dao und Mang Ke, denen dies bis dato von der Kritik zugesprochen wurde.

⁴¹⁷ Sai Ling, S.4.

⁴¹⁸ Sai Ling: ebd..

meist vierzeilig, sehr musikalisch, manchmal auch liedhaft einfach in Reimen, und verschmelzen die eigene emotionelle Not mit Bildern aus der Natur.

Mit 19 schrieb er das ungewöhnlich lange 148 zeilige lyrisch-erzählerische Gedicht „Die Trilogie des Fisches“ (*Yu'er sanbuqu* 鱼儿三部曲), in dem die gescheiterte Heimreise eines Fisches durch Eis und Kälte in die Wärme der Heimat und des eigenen Ich als Sinnbild für die leidvolle und tragische Suche der verlorenen jungen Generation nach Identität und Liebe steht. Das Gedicht ist gut strukturiert und, obwohl es hier und da unter unkontrollierten Ausbrüchen der Emotion leidet, zeichnet es sich aus durch plastische Bildgestaltung des Leidens und der Verwundbarkeit des Ich, „Sein Blut [das des Fisches] fließt im eisigen Wasser / Wie eine rote Fahne schwankt auf dem Schlachtfeld“. 1968 wurde Guo, wie Millionen anderer Jugendlicher, zur Umerziehung aufs Land geschickt. Das folgende Gedicht über eine bewegende Abschiedsszene am Pekinger Hauptbahnhof machte ihn über Nacht bekannt und wurde unzählige Male durch Abschreiben vervielfältigt:

Peking: Vier Uhr Acht

Peking, vier Uhr acht
Ein Ozean von winkenden Händen
Peking, Vier Uhr Acht,
ein langgezogenes Heulen der Lok.

Das hohe Bahnhofsgebäude
erzittert.
Ich starre aus dem Fenster,
weiß nicht, was geschehen ist.

Ein Schmerz faßt plötzlich mein Herz, wie von
Mamas Nadel, mit dem sie den Knopf annähte.
Da verwandelt mein Herz sich in einen Drachen
Und seine Schnur ist in Mutters Händen.

Der Zug ist zu stark, sie wird reißen,
Ich strecke den Kopf aus dem Fenster.
Erst jetzt, erst jetzt wird mir klar,
was geschehn ist.

Abschied, Woge auf Woge
reist die Bahnsteige fort
Peking liegt mir zu Füßen
beginnt schon, sich zu bewegen.

Peking, ich winke noch einmal,
lasse ihren Kragen nicht los
und dann rufe ich, schreie

Vergiss mich nicht, Peking! Mutter!

Schließlich greife ich etwas
Ganz gleich, wessen Hand es ist, ich lasse nicht los,
denn das ist mein Peking
das ist mein Peking, zum letzten Mal.⁴¹⁹

04:08 Uhr, das war ein Zeitpunkt des Schreckens, eine kollektive Wunde in der Psyche der Peking-Jugend: Jede Woche um diese Zeit transportierte ein Nachtzug Halbwüchsige aus der Hauptstadt ab und trug sie einer unbestimmten Zukunft entgegen. Der Abschied von Eltern, Verwandten, Lehren und Schulkameraden wird von denen, die das durchgemacht haben, oft als der traurigste Moment ihres Lebens erinnert.⁴²⁰ Das Gedicht hält diesen Augenblick fest, als privates wie als historisches Zeugnis für Schmerzen des Einzelnen wie auch die Qual einer ganzen Epoche. Durch Versprachlichung der eigenen negativen Erfahrungen, expliziert oder impliziert verarbeitet in den Ereignissen, die auch seiner Generation bedeutende geschichtliche Ereignisse (in diesem Fall die Abfahrtszeit 04:08 Uhr) sind, artikuliert der Dichter stellvertretend für unendlich viele Menschen. Diese Methode läßt sich wieder finden im *Menglong*-Gedichte, und zwar sehr augenfällig bei den frühen Bei Dao, Shu Ting 舒婷, Gu Cheng 顾城, Jiang He 江河 und Yang Lian. Hier erkennt man die Wirkung von Guo Lusheng.

In ihm fand die nachfolgende Generation auch ein Vorbild im Glauben an die Zukunft, was sich nicht jedoch bezogen auf die kommunistische Fortschrittsideologie und die unbedingte Überlegenheitstheorie des Systems. Es ist ein „ästhetischer Optimismus“, formuliert im Gedicht „Glaubt an die Zukunft“ (*Xiangxin weilai* 相信未来), ein Aufruf nicht zum Kampf, sondern zur innigen Aneignung der Schönheit von Sprache und Natur als Überlebensgrund. Es ist ein Glaube an die Poesie, der zur Bewältigung der Gegenwart und zur Herbeiführung einer besseren Zukunft eine zentrale Rolle beigemessen wird:

[...]
Hartnäckig glätte ich die Asche der Verzweiflung
Und schreibe mit schönen Schneeflocken: Glaubt an die Zukunft.

[...]
Hartnäckig schreibe ich mit alten Ranken voll gefrorenem Tau
Auf die desolatte Erde: Glaubt an die Zukunft.

[...]
Mit der warmen, feinen Feder, die im Morgenlicht funkelt
Schreibe ich wie ein Kind: Glaubt an die Zukunft.

[...]

⁴¹⁹ Guo Lusheng in, Tang Xiaodu (Hrsg.), *Im Bronzespiegel der Frühe*, S. 27-29.

⁴²⁰ Vgl. Zhu Xueqin 朱学勤, „Sixiang shang de shizong zhe 思想上的失踪者“ (Die verlorenen Denker), in: Xu Youyu 徐有渔 (Hrsg.) 1966: *Women na yidai ren de huiyi* 我们那一代人的回忆 (Erinnerungen unserer Generation), Peking: zhongguo wenlian, 1998. S. 322-334.

Glaubt an die Jugend, sie wird den Tod besiegen
Glaubt an die Zukunft, glaubt an das Leben.⁴²¹

1968

Ding, Natur, Mensch werden zu Worten, die von der Poesie geschrieben werden können. Die Welt wird in eine Sprache transformiert, die schließlich über die negative Wirklichkeit siegen wird. Diese Zukunftsvision kehrt bei den *Menglong*-Dichtern programmatisch wieder, wie zum Beispiel bei Gu Cheng in „Ich bin ein Eigensinniges Kind“ (*Wo shi yige guzhi de haizi* 我是一个固执的孩子) und bei Bei Dao in „Antwort“ (*Huida* 回答):

Ich wünsche mir
Jeden Augenblick
Schön wie bunte Wachsmalstifte
Ich hoffe
Ich kann auf mein weißes Lieblingspapier malen:
Die unbeholfene Freiheit
Ein Auge, das niemals
Weinen muß
Ein Stück Himmel

[...]
Ich bin ein eigensinniges Kind
Ich möchte alles Unheil wegwischen
Ich möchte überall auf die Erde
Fenster malen
Und alle an Finsternis gewöhnten Augen
An Licht gewöhnen.

[...] ⁴²²

Die naive Kinderstimme des Sprechers wirbt unschuldig und eindringlich um Zustimmung zu der Zukunftsvision, in der künstlerisches Tun das Leben verändert und die Welt schöner gestaltet. Bei Daos „Antwort“ wollte gelesen werden als Ankündigung eines Zeitalters, in dem der sprechende Mensch „nicht glaubt“, daß er seines Ausdruckswillens noch einmal beraubt wird, da seine Worte mit der ewigen „Bilderschrift“ des Kosmos korrespondieren:

Neuer Wandel und leuchtender Stern
Säumen den entsperrten Himmel
Das ist die fünftausend Jahre alte Bilderschrift

⁴²¹ Guo Lusheng / Tang Xiaodu (Hrsg.), ebd., S. 25.

⁴²² Gu Cheng / Tang Xiaodu (Hrsg.), ebd., S. 115-116. Übersetzung von Peter Hoffmann in: Peter Hoffmann, *Gu Cheng – Eine dekonstruktive Studie zur Menglong-Lyrik*, Frankfurt am Main 1993, S. 81f.

Das sind die Augen der zukünftigen Menschen.⁴²³

Das Dasein des zukünftigen Menschen wird von der Sprache ästhetisch begründet, genau in diesem Sinne sagt Bei Dao: „In einem Zeitalter, in dem es keine Helden gibt, will ich nur ein Mensch sein“⁴²⁴. Er sieht Heldentum genug bei dem Bestreben nach wahren Menschentum. Er schreibt, um sich in der Freiheit des Ausdruck zu finden; indem man das tut, leistet man bereits den radikalsten Widerstand, ohne die künstlerische Autonomie im geringsten preiszugeben. Dieser Glaube an die Transzendierung des Selbst durch das Schreiben, ohne daß der Dichter hierfür die unmittelbare, reale und außersprachliche Konfrontation mit der Staatsgewalt suchen müßte, prägt die Poetik der Untergrundlyrik bis heute.

Doch diese Grundhaltung des Non-Involvement gegenüber politischem und gesellschaftlichem Geschehen lehnte Huang Xiang von Anfang an vehement ab, fast so vehement wie er die Poetik des *Jia-Da-Kong* ablehnte. In seinem Verständnis ist es unumgänglich, daß Lyrik frontal mit der diktatorischen Willkür zusammenstößt: „In einem Zeitalter, in dem es keine Helden gibt, will ich selbstverständlich ein Held sein.“ So entgegnete er Bei Dao metapoetisch in einem Gedicht und formuliert seine Poetik der Aktion.⁴²⁵ Für ihn bleibt das Gedicht, wie magisch es auch sein mag, nur sprachliches Ereignis, das das Leben keineswegs ersetzt oder verändert. Das Wort ist kein Ding, die Metapher keine Realität, und das Schreiben als Reaktion auf die Unterdrückung kann soziales Tun evozieren, kann zur Tat drängen, aber an sich ist es noch kein Tun: „Ich muß es nochmals betonen, daß die Sprache etwas ist, zu dem man nur aus Verzweiflung darüber greift, daß man keine anderen Möglichkeiten hat. Das Entscheidende bleibt das Leben, die Artikulation des Lebens und die Aktion des Lebens. Nur wo es wahres Leben gibt, kann es die Authentizität des Ausdrucks geben.“⁴²⁶ In einer Zeit monströser Gewalt hieß für Huang Xiang „Authentizität des Ausdrucks“ (*shuo zhenhua* 说真话) als Beleg für die Integrität des Menschen und als wahres Lebenszeichen: totaler Widerstand – Widerstand in jeder Form und zu jedem Preis:

Wildes Tier

Ich bin ein wildes Tier, das gejagt wird
Ich bin ein wildes Tier, das gefangen wird
Ich bin ein wildes Tier, das niedergerannt wird von wilden Tieren
Ich bin ein wildes Tier, das wilde Tiere niederrennt

Meine Zeit reißt mich zu Boden
Beäugt mich
Zertritt mir das Nasenbein
Zerreißt mich
Zerfrißt mich
Zernagt mich

⁴²³ Bei Dao / Tang Xiaodu (Hrsg.), S. 58.

⁴²⁴ Ebd., S. 66.

⁴²⁵ Zitiert nach Bei Ming 北明, „Shiren Huang Xiang 诗人黄翔“ (Der Dichter Huang Xiang), in: *Sixiang de jingjie* 思想的境界 2/1998, S. 78.

⁴²⁶ Huang Xiang, „Fangtan 访谈“ (ein Interview), in: *Da Jiyuan* 大纪元 (Die große Epoche), Taiwan, 213/1998. S.14.

Bis auf die Knochen

Ich bin ein Knochen, der überlebt

Ich ramme mich dieser verhaßten Zeit in den Hals.⁴²⁷

Das Gedicht entstand im Jahre 1968, eine der wegen der Härte der Strafen gegen konterrevolutionäre Umtriebe gefürchtetsten Phase der Kulturrevolution, in der ein unerlaubtes Husten das Leben kosten konnte. Diesen Text nur mit der Hand zu berühren, nur einen Blick auf ihn zu werfen, dazu gehörte unglaublicher Mut. Ihn zu verfassen, gleicht der Bereitschaft, sich in die schlimmste Hölle zu begeben, zeugt von einem gerechten Zorn, dessen Artikulation für die Selbstwürde und das Weiterleben unabdingbar ist. Den gleichen Zorn nimmt man auch wahr bei einem Anti-Stalin-Gedicht Mandelstams „Meine Zeit, meine Wölfe“⁴²⁸. Die beiden Dichter, die einander nicht kannten, machen dabei von der nahezu gleichen zentralen Metapher der Zeit als „Bestie“ Gebrauch. Doch Huang Xiang ließ es nicht bei diesem sprachlichen Widerstand. Er ging noch viel weiter: Als der Parteisekretär der Fabrik, in der er seine Zwangsarbeit verrichtete, Huangs schwerkranken 7-jährigem Sohn den Zugang zur medizinischen Versorgung verwehrte und ihn sterben ließ, versuchte er, ihn mit der Axt zu erschlagen. Der Parteisekretär entkam nur um Haaresbreite und Huang Xiang landete diesmal nicht im Gefängnis, sondern im Irrenhaus. Und es war ein Wunder, daß er überhaupt mit dem Leben davonkam.

Das Gedicht aber transzendiert die konkrete private Begebenheit, obwohl es durchgehend um eine Ich-Perspektive herum strukturiert ist. Eine Zeit, in der die menschliche Würde monströs mit den Füßen getreten und der Mensch entmenschlicht wurde, ist in der gesamten chinesischen Literatur nie besser und mutiger veranschaulicht worden als hier. Und es ist nicht zuletzt der heroisch-tragische Widerstandswille, der unter die Haut geht: „Ich bin ein Knochen, der überlebt / Ich ramme mich dieser verhaßten Zeit in den Hals“. Die Widerstandsgeste, artikuliert in großer metaphorischer Intensität, die Huang Xiang als Zeichen seiner eigenen dichterischen Autonomie einsetzt, präsentiert sich nicht nur als politischer Akt, sondern auch als künstlerisches Tun. Eine solche Geste verliert sich nicht in flachem, draufgängerischem Protest, sondern bewahrt seine Giftigkeit und seinen Schock durch formalen Bedacht, als ob er seinen Feinden zeigen wollte, daß er nicht nur politisch-moralisch ein visionärer Aufklärer, sondern daß er ihnen künstlerisch und sprachlich weit überlegen ist. Das folgende Gedicht, das die Kulturrevolution als humane Katastrophe entlarvt, entstand ebenfalls im Jahre 1968:

Ich sehe einen Krieg

Ich sehe einen Krieg, einen unsichtbaren Krieg

Er wütet in den Gesichtern der Menschen

Er wütet aus zahllosen Lautsprechern

Er wütet in den Augen als Unruhe und Angst

Er wütet in den Nerven der Hirnrinde

⁴²⁷ Huang Xiang / Tang Xiaodu (Hrsg.), S. 2.

⁴²⁸ Zur erstaunlichen Ähnlichkeit in der Metaphorik und Bildkomposition siehe [Mandelstam](#): „Meine Zeit“ (Übers. Von Paul Celan) in: (Hrsg. Fritz Mierau, *Ossip Mandelstam: Hufeisen FINDER: Gedichte*, Reklam Leipzig, 1993, S. 60-61.

Er bombardiert alles bombardiert jeden Teil jede Seite
 Von Körper und Seele
 Er attackiert mit unsichtbaren Waffen, unsichtbaren Bayonetten
 Kanonen und Granaten
 Es ist ein böser Krieg
 Es ist die unsichtbare Fortsetzung des sichtbaren Krieges.
 Er wird geführt in den Schaufenstern der Buchläden
 In den Bibliotheken, in jedem Lied, das gelehrt wird
 Er wird geführt im Lehrbuch der Erstklässler
 In den Familien, in zahllosen Massenversammlungen
 In den Bewegungen, Sätzen und Posen der Schauspieler
 Alles ist gleich
 Ich sehe Bayonette, Soldaten patrouillieren durch die Zeilen meiner Gedichte
 Auf der Suche nach einem schlechten Gewissen
 Eine dumpfe, wahnsinnige, öde Macht unterdrückt alles, dominiert alles
 Angesichts dieser Offensive des Schreckens
 Sehe ich die Sexualität ruiniert
 Wer lebt, lebt als sei er verrückt
 Schizophrenie bricht aus, unaufhaltsam, Individualität geht unter
 Ach, du unsichtbarer Krieg, du böser Krieg
 Du bist Fortsetzung, Ausweitung von zweieinhalb Jahrtausenden Krieg
 Zur Sicherung der feudalen Macht
 Du bist Fortsetzung, Ausweitung von zweieinhalb Jahrtausenden Krieg
 Zur Ruinierung des menschlichen Geistes
 Du bombardierst du zerstörst du mordest du massakrierst
 Aber die Natur des Menschen stirbt nicht, ein gutes Herz stirbt nicht
 Geistige Freiheit stirbt nicht
 Die Natur und die Gabe von Körper und Seele
 Können niemals geraubt, niemals völlig zerstört werden.⁴²⁹

Das prophetische Sprechen, der sich im Ausdruck „Ich sehe...“ spiegelt, zeigt Huang Xiangs hervorragendes dichterisches Können und demonstriert, gerade aufgrund seiner ideologie- und zeitkritischen Leidenschaft, seine Version von künstlerischer Autonomie und *poésie pure*, deren Legitimität er verteidigt und deren Praxis nicht in der Abwendung von politischem Engagement und kritischer Konfrontation besteht, sondern durch beides erst begründet sein sollte:

Ich bin nie gegen die sog. Reine Poesie gewesen. In Wirklichkeit betrachte ich meine gesamte Dichtung als reine Poesie. Alle Autonomie beginnt bei der moralischen Authentizität und dem Mut zur Wahrheit (*daode de zhenshi he shuo zhenshi de yongqi* 道德的真实和说真话的勇气). Tatsache ist, daß wir noch immer in einem diktatorischen Staat leben. Daher bleibt, ob

⁴²⁹ Der Text „Wo kanjian zichang zhanzheng“ 我看见一场战争 ist bislang nie offiziell auf dem chinesischen Festland veröffentlicht worden. Jedoch zusammen mit anderen 14 radikalen Gedichten wurde es in die Untergrundzeitschrift *Hongqi* in Chengdu 1992 gedruckt. Siehe *Hongqi* 1/1992, S. 2-19.

man das will oder nicht, die Autonomie nicht ohne politische Konsequenz. Dies scheint mir unumgänglich.⁴³⁰

Engagement und Konfrontation sind also kein Zweck der Poesie, sie sind die unabdingbarer Teil des menschlichen Instinkts und darum ein integraler Bestandteil des Gedichts, sie sind Natur, und das, gerade das macht die Poesie zweckfrei.

Huang Xiang ist ein ewiger Außenseiter und Verlierer geblieben. Das System haßt ihn, es will ihm bis heute nicht verzeihen und macht ihm in jeder Hinsicht das Leben unerträglich. Die zeitgenössischen Avantgarde-Lyriker, von den *Menglong*-Dichtern angefangen, haben ihm seine Bedeutung nie zuerkannt, ihn nie akzeptiert, und er selbst lehnt die anderen ab, obwohl, vor allem in punkto dichterischer Autonomie, so viele Grundgemeinsamkeiten bestehen. Was auch immer man darunter versteht, es ist immer ein vehemente Absage an jede Form der Instrumentalisierung von Kunst. Huang Xiang ist der ewig Sucher nach einem Anderssein, das ihn inspiriert und unabdingbar für sein Schaffen ist: „Wo andere schwiegen, protestierte er lautstark; wo andere endlich die Chance zur Veröffentlichung bekamen, wurde sein Werk verboten.“⁴³¹ Seine unveränderte Verweigerung, sich als Zeitgenosse zu betrachten, sein Beharren darauf, daß er „allein eine kulturelle Bewegung darstelle“ (*wo benren jiushi yichang wenhua yundong* 我本人就是一场文化运动),⁴³² macht ihn zum ewigen Außenseiter. Er ist stolz darauf:

Wer bin ich
Ich bin die einsame Seele des Wasserfalls
Ein Gedicht,
Das für immer alle hinter sich ließ
Meine unstillen Lieder sind Spuren
Eines Traums
Mein einziger Zuhörer
Ist das Schweigen⁴³³

1968

6.4 Poetik des Umwertens

Anno 1976. Ohne das Geringste von Huang Xiangs Werk gewußt zu haben, reiften die *Samisdat*-Poeten in Peking heran und brachten Werke hervor, die bald unter dem Namen *Menglong*-Gedichte gefeiert oder beschimpft werden sollten. Der poetischen Reife lag das Bewußtsein zugrunde, daß das Gedicht unbedingt in scharfem Kontrast zum herrschenden Dilletantismus zu gestalten, das lyrische Selbstverständnis auf das Gegenwort zu gründen, die dichterische Identität auf subversiven, ideologiekritischen Inhalt zu etablieren sei.

⁴³⁰ Huang Xiang, „Fangtan“, ebd. S. 15.

⁴³¹ Bei Ming, ebd., S. 81.

⁴³² Huang Xiang, „Fangtan“, S. 17.

⁴³³ Huang Xiang / Tang Xiaodu (Hrsg.), ebd., S. 1

Obwohl das Ende der Kulturrevolution abzusehen war, war die poetische Protest immer noch sehr riskant. Es hatte sich vor allem gegen die herrschende, extrem politisierte und dogmatisierte Parteiästhetik durchzusetzen, die sich zu dieser Zeit immer mehr in eine Sonnensymbolik des Allerheiligsten hineinsteigerte, omnipräsent in der Literatur und im Alltagsleben waltete und die Nation und die Sprache amnesierte. Verse des Personen- und Parteikults setzten den Maßstab für die *political correctness*: „Der Ost ist rot / Die Sonne kommt hervor / China hat einen Mao Zedong hervorgebracht / Er leuchtet allerorts / Er ist unser aller grosser Retter /“. Oder: „Auf dem Meer kommt es auf den Navigator an/Auf der Erde lebt alles von der Sonne/Regen und Tau bringen gute Ernte / Wir Revolutionäre brauchen Mao Zedongs Ideen /“. Oder: „Mao Zedong, ist die hellste Sonne in unseren Herzen“.

Diese Lieder dröhnten Tag für Tag aus Radios, Lautsprechern und Mündern. Auch offiziöse Literaten sangen und variierten sie – die Sprache war volksnah, das System der Symbole festgelegt auf Kontraste wie Licht-Dunkel, Tag-Nacht, Rot-Schwarz, Ich-Kollektiv, usw. In Gedichten, in den Modell-Opern (*yangbanxi* 样板戏), in Erzählungen überall gleich. Alles wurde auf dieser vereinfachenden, überdeutlichen Dichotomie aufgebaut, sie wurde in Bewußtsein und Sensibilität eingebrannt, so daß selbst dem beschränktesten Zeitgenossen kein Fehler beim sprachlichen Umgang mit ihr unterlaufen konnte. Es war öde. Doch gerade in dieser extremen Negativität lag Chance und Notwendigkeit einer neuen Lyrik.

Zaghafte vortastende Gegenstimmen wurden im Geheimen dokumentiert. Es waren Dichter wie Niu Han, Zeng Zhuo und der große Mu Dan. Nach fast 20 Jahren totalem Schweigen schrieb Mu Dan 1976 etwa 20 hochinspirierte Gedichte, in denen er Ich-Verlust, eigene Schuld und die Absurdität des Massenwahns leise, aber deutlich und mutig ansprach:

Ich habe auch eine Meinung vorzutragen / Doch mein Herz ist ein Feigling.⁴³⁴

Jemand, den ich nicht kenne / Winkt mir, obwohl auch er mich nicht kennt / Als ich über den Boulevard spaziere / Schnappt er mich, nagelt mich fest an einen bestimmten Punkt des Lebens.⁴³⁵

Ich habe mit dem Wetter die Kleidung gewechselt / Um an der großen Maskerade teilzunehmen.⁴³⁶

Verse, die unverkennbar auf eine herrschaftsfreie Zone zielten und neue poetische Ansätze suchen wollten. Doch wie schwer es war, sich durch die lähmende Sonnensymbolik hindurch zu kämpfen und ein neues sprachliches Terrain zu erschließen, zeigt das Gedicht „Nach dem Stromausfall“ (*Tingdian yibou* 停电以后), in dem er selbstreflexiv die eigene Subjektivität durch Felder von sprachlichen Minen und einen Dschungel politisch hypersensibler Symbole manövriert:

Nach dem Stromausfall

Die Sonne ist das Beste, aber sie ist untergegangen.

⁴³⁴ Mu Dan / Cao Yuanyong (Hrsg.), „Kaihui 开会“ (Die Versammlung), S. 89.

⁴³⁵ Mu Dan / Cao Yuanyong (Hrsg.), „Guoqu 过去“ (Die Vergangenheit), S. 102.

⁴³⁶ Mu Dan / Cao Yuanyong (Hrsg.), „Jiamian wuhui 假面舞会“ (Die Maskerade), S. 247-248.

Ich schalte das Licht an, setze die Arbeit fort.
So glaubt man, die Nacht sei vertrieben,
Und ist dankbar für die Kultur
Doch plötzlich schlägt das Dunkeln zurück
Und läßt die schöne Welt verschwinden
Ich zünde eine Kerze an und Licht
Ist im Zimmer, auf meiner Arbeit
Zuversicht treibt mich tiefer ins Schreiben
Und ich vermisse die Sonne.

Am nächsten Morgen scheint die Sonne herrlicher.
Das Auge erwacht, sieht noch die Kerze auf dem Tisch,
Ihr Wachs ist verbraucht, an ihrer Seite
Hängen wie Tränen zwei Verse.
Ich denke, sie hat dem Nachtwind widerstanden
So sieht sie aus. Dankbar, nehme ich sie
Vom Tisch. Dieses kleine, anständige Krematorium.⁴³⁷

Hier werden drei Lichtquellen benannt, die der Dichter bei seiner Arbeit benötigt: die Sonne, die Elektrizität und die Kerze. Davon nennt er das Sonnenlicht „das Beste“, eine Bezeichnung, die sich zunächst an die Loblieder der Partei anzulehnen scheint. Doch noch im gleichen Satz, nach der Zäsur durch das Komma, wird die Sonne entsublimiert: Sie ist gesunken. Und zwar gesunken wie die natürliche Sonne es jeden Tag tut. Die Entsublimierung erscheint der Heiligkeit der Sonne gegenüber als eine Profanisierung, ja sogar als „boshafte, sinistere Attacke auf den Vorsetzenden Mao und die Partei“, würde ein politisch korrekter Leser von damals meinen, da es in der fest vorgeschriebenen Symbolik hieß: „Mao Zedong ist die rötteste Sonne, die niemals sinken wird in unseren Herzen“.

Aber Mu Dan meint hier keine markante Provokation, er ist viel vorsichtiger und subtiler. Hier ist eigentlich eine metapoetische Intention am Werk. Durch die Entsublimierung beabsichtigt er, Freiraum für die Subjektivität zu gewinnen, ein lyrisches Ich zu gestalten, das wahrheitsgetreu an seinen authentischen Empfindungen als dichterischem Fundament festhalten kann. So befreit, kann das Ich wieder sagen, wie die Dingen unter dem wirklichen Licht aussehen.

In „Der Wintertag“ (*Dongri* 冬日), zwei Monate später geschrieben, wird Mu Dan die Sonne „kurzlebig“ (*duanming* 短命) nennen, und das Licht des Tags „blaß“. In der Melancholie einer Abenddämmerung im Winter will das Ich die Sonne frühstmöglich untergehen sehen, so daß es unter seiner Lampe beim Fenster „In Ruhe [s]eine Arbeit besser erledigen“ kann.⁴³⁸

Doch hier, am jenen Herbsttag ‚nach dem Stromausfall‘, findet er die Sonne „herrlicher“, einfach „das Beste“, und sie wird in ihrer Absenz intensiver vermißt. Sie ist die Sonne, die wir kennen – in ihrer eigenen naturhaften Erscheinung steht sie in einer kosmischen wie auch in einer alltäglichen Beziehung zum Menschen, löst in ihm Trauer, Freude, Begeisterung oder Melancholie aus, Tag für Tag und überall. Sie ist nicht mehr die mythologisierte, ideologisierte, heilige Symbolson-

⁴³⁷ Mu Dan / Cao Yuanyong (Hrsg.), „Dingdian yihou“ (Nach dem Stromausfall), S. 267-268.

⁴³⁸ Mu Dan / Cao Yuanyong (Hrsg.), „Dongri“ (Der Wintertag), S. 290.

ne. Sie ist nicht mehr unantastbar, sie wird empfunden, sie tritt wieder in Beziehung zum Subjekt.

Die Entsublimierung relativiert die herrschende Dichotomie und setzt eine Perspektive frei, die die Wirklichkeit mit Alltagsvernunft (anstelle der Poetik des *Jiadaikong*) und einem kühlen *common sense* betrachten möchte: die Sonne ist untergegangen, schön, doch keine Angst, schalte einfach die Lampe an und lass ein anderes Licht das Dunkel vertreiben und deine Arbeit durchleuchten. So wendet sich der Autor der Betrachtung der zweiten Lichtquelle zu, der Elektrizität, die jenseits der eigenen Kontrolle als eine Außenkraft, ein implizites Symbol der kollektiven Verwaltung. Eine leise, aber bittere Ironie ist hier nicht zu überhören, wenn das Licht der Elektrizität als Zeichen der „Zivilisation“ bzw. im Sinne einer fortschrittlichen und überlegenen Zivilisation des sozialistischen Systems definiert, „dankbar“ zur Kenntnis genommen wird: Denn die „Zivilisation“, die in Wirklichkeit stets an der Energieversorgung, sprich: an der gesamten materiellen Produktivität und Versorgung verzweifelt, kann nur versagen, „ausfallen“, und ist nicht in der Lage, die Nacht zu „vertreiben“. Im Gegenteil, sie läßt die Nacht wiederkehren und läßt „die schöne Welt verschwinden“. Für das Individuum ist es kein Grund zur Trauer.

Dementsprechend wendet der Dichter seiner eigenen privaten Lichtquelle zu, der einzig verfügbaren in diesem Fall, der Kerze. Dieses Licht repräsentiert den Geist der freien Subjektivität, des authentischen Ich, der als Licht „im Zimmer und auf meiner Arbeit“ ist und den Dichter mit „Zuversicht“ erfüllt und „tiefer ins Schreiben hinein treibt“. An dieser Stelle wird die Höhepunkt dieses metapoetischen Gedichts erreicht. Mit einem leisen, dennoch fast pathetisch klingenden Programm über das aktuelle Schreiben als Gegenwort: Das lyrische Ich muß sich wiederfinden und Kraft eigener Innerlichkeit und Freiheit, die durch den Parteimythos verfälschte Welt sprachlich und poetologisch wieder läutern und reinigen. Ein solches Ich muß standhaft sein und es muß allerlei Gefährdungen ohne Furcht und mit ruhiger Hand bestehen, wie die Kerze den „Nachtwind“ widerstand, bevor sie erlosch.

Durch Interreaktion mit der Realität, auch der negativen, ich-feindlichen, entsteht das Gedicht, das „so aussieht“ wie es aussieht: leidgeprüft. Innerlichkeit artikuliert, „an ihrer Seite / Hängen wie Tränen zwei Verse“. Das traditionelle Bild der ‚weinenden‘ Kerze geht zurück auf aristokratisch anmutende, „dekadente“ Tang-Lyriker wie z.B. Du Mu, mit dem er die innere Pein von Liebenden in der Abschiedsnacht versinnbildlicht.⁴³⁹

Mu Dans intertextuelle Anlehnung an die seinerzeit kaltgestellte dichterische Klassik zeigt den stillen Wunsch, das Ich jenseits der herrschenden Sonnensymbolik in der genuinen literarischen Tradition zu entwerfen. Die metapoetische Aussage im Schlußvers spricht in Resonanz zu Lu Xuns großartiger modernistischer Phase in *Yecao*, in Bildern wie „Unkraut“ (*Yecao* 野草) und „Eisfeuer“ (*Sihuo* 死火): Das Schreiben, das auf der Gestaltung einer freien Subjektivität gegründet ist, stellt eine freiwillige Selbst-Verzehrung dar, eine das Selbst auslösende Verwandlung des Ich in den Text hinein, der aufgrund seiner wahrhaftigen Wiedergabe der Realität das Ziel und den Sinn des Künstlers erfüllt.⁴⁴⁰ In diesem Sinn nennt Mu Dan die ausgebrannte Kerze „ein kleines und respektables Krematorium“.

⁴³⁹ Vgl. Du Mu, „Xibie“ 惜别 (Abschied), *Du Mu shixuan* (Ausgewählte Gedichte Du Mus), Peking: renmin wenzue, 1956.

⁴⁴⁰ Vgl. Lu Xun: „Sihuo“ (Das tote Feuer), *Yecao*, in: *Lu Xun quanji* 鲁迅全集 (Das gesamte Werk von Lu Xun). Peking: renmin wenzue, 1987, Bd. 2, S. 195-196.

Die feine, meditative und subtile Arbeit von Mu Dan zur Entsublimierung und Befreiung des Ich vollzog sich lautlos und unbemerkt in einer Zeit, in der die jüngeren *Menglong*-Lyriker untereinander die gleiche Arbeit erledigten, aber doch mit rasant provokatorischer Direktheit und metaphorischer Frische und Vitalität. Sie wollten ein „nacktes Ich“ entwerfen, das sich selbst zelebriert, wie es Duo Duo bezeichnet, und die Sonnensymbolik ohne intertextuelle Umwege durch explizite Konfrontation zerstören. Mang Ke schrieb 1976 die folgenden beiden Texte, die eindeutig auf das Abschießen einer verfälschten Sonne abzielen:

Das Licht

Plötzlich geht das Licht an
Die scharfe Klaue des Lichts
Tritt auf die eisigen Gesichter der Betrunkenen
Die Lampe schlägt mit riesigen Flügeln
Ich sehe staunend wie
Unter ihren riesigen Flügeln
Aus den wie toten Augen
Alkohol schießt...

Plötzlich geht das Licht an
Das Licht löst Panik aus
Man hört die Betrunkenen schreien
Wo kommt das hergeflogen
Warum haben wir es noch nicht vertrieben
Warum lassen wir uns von ihm freßen
Wir sterben lieber im Dunkeln...

Plötzlich geht das Licht an
Jemand fragt mich leise
Sag, sollen wir das Licht anlassen
Oder sollten wir es ausmachen⁴⁴¹

„Wir“, das ist eine Gruppe von Individuen, aus deren „toten Augen / Alkohol schießt“, die ohne weiteres als „kriminelle Elemente, die gesellschaftliche Unruhe stiften“ von der sozialistischen Justiz bezeichnet und eingekerkert werden könnten. Sie liegen auf dem Boden, in einem dunklen Zimmer, wollen ungestört bleiben und nicht mehr aufwachen.

Dieses Gruppenbild scheint betont die Pose der provokatorisch dekadenten Andersartigkeit von jungen Bohemiens und Untergrundkünstlern zur Schau zu stellen. Die Pose entspringt einer inneren Haltung, man will sich nicht an das einengende, alles zurechtbiegende System anpassen, und einer subversiven Absicht zum Gegenwort, die die von der Parteiideologie definierte und festgelegte Dichotomie von Licht-Dunkel, Wachzustand-Amnesie, Ich und Gesellschaft, auf den Kopf stellt.

⁴⁴¹ Mang Ke / Tang Xiaodu (Hrsg.), S. 184-185.

Lu Xun hatte das Bildnis des Poeten geschaffen, der, als einziger wach vor einem eisernen Haus voll von Menschen in tiefem Schlaf, fest entschlossen ist, die Menschen aufzuwecken, das Haus zu zerstören und damit dem Tod den Kampf anzusagen. Die Partei hat die gesellschaftliche Rolle des Poeten usurpiert, sie selbst läßt sich in literarischen Texten als den einzigen wachen und wachenden Retter feiern.

Mang Ke läßt hier die umgekehrte Moral gelten: Die nahezu zu Tode Berauschten sind in Wirklichkeit die Nüchterneren, sie besitzen immer noch das Bewußtsein, frei zu entscheiden. Demgemäß lehnen sie dieses aufgesetzte Licht, das sie aufwecken soll, ab. Nie ist Licht widerwärtiger und unheimlicher dargestellt worden: ein Raubvogel, mit „scharfer Klaue“ und „riesigen Flügeln“, der skrupellos und brutal auf den Gesichtern der Menschen herumtrampelt und sie auffrißt. Dieses Licht steht für die jederzeit einsatzbereite Gewalt der staatlichen Kontrollmaschine, die in jeden Bereich des Lebens eindringt und, „den friedlichen Traum und vor Glück lachende Gesichter untersucht“⁴⁴²

Das folgende Gedicht, „Sonnenblume im Sonnenschein“ (*Yangguang zhong de xiangrikui* 阳光中的向日葵), ist thematisch eindeutig „konterrevolutionär“, dafür hätte der Autor, Mang Ke, ohne weiteres erschossen werden können, wäre der Text 1976 in offizielle Hände geraten. Die „Sonnenblume“ zählt aufgrund ihrer natürlichen Neigung, mit ihrer Blüte immer dem Weg der Sonne zu folgen, zu einem der bekanntesten und beliebtesten Symbole der Propaganda, das die gewünschte Linientreue des Volks und die Loyalität der Massen zur Partei und zum Mao veranschaulichen sollte. Unzählige Lieder und Gedichte sind geschrieben und komponiert worden, um den unbedingten Gehorsam anzupreisen. Mang Ke aber dreht das Symbol um, es wird zu einem sehr plastischen Bild für den Widerstand des Individuums, wobei die „Sonne“ als blutige und brutale Macht der Herrschenden bloßgestellt wird:

Sonnenblume in der Sonne

Hast du sie gesehen?
Hast du die Sonnenblume in der Sonne gesehen
Schau hin: sie läßt den Kopf nicht hängen
Sie dreht ihren Kopf auf den Rücken
Sie windet den Kopf
Um das Gängelband um ihren Hals
Das die Sonne fest in der Hand hält
Durchzubeißen.

Hast du sie gesehen?
Hast du die Sonnenblume gesehen
Erhobenen Hauptes und dem zornigen Blick auf die Sonne
Ihr Kopf verdeckt fast die ganze Sonne
Selbst wenn keine Sonne scheint,
Leuchtet weithin ihr Haupt

Hast du die Sonnenblume gesehen?

⁴⁴² Duo Duo / Tang Xiaodu (Hrsg.), „Zhi taiyang 致太阳“, S. 82.

Geh hin
Und du wirst sehen
Wohin man auch greift
Die Erde zu ihren Füßen
Trieft von Blut ⁴⁴³

Und Mang Ke stand um diese Zeit mit seiner schrillen Radikalität gegen die „Sonne“ nicht allein. Fast alle bedeutenden *Menglong*-Lyriker richteten ihre Wut gegen die verlangte Sonnensymbolik zur Avancierung des verlorenen Ich und nutzten sie zur Befreiung der gelähmten Sprache. Dies, zeichnet die *Menglongshi* aus. Ein Hagel von Gegenwörtern überschüttete dieses am strengsten überwachte Heiligtum der entmenschlichten Ideologie. Von zornigen Angriffen wie „Im Namen der Sonne/Beraubt das Dunkel die Welt“ (Bei Dao), „Der Galgen der Mittagssonne / macht mir die Welt so schwer“ (Yang Lian), bis zu bitteren Spott, etwa: „Du [die Sonne] bist nicht frei, wie eine Münze, mit der man kauft“, (Duo Duo), „Die Sonne röstet unsere Welt wie ein Stück Brot“ (Gu Cheng), „Der Zeigefinger der Sonne / War von Vogelscheiße verschmiert / Als sie mir zeigen wollte / Wo die Landschaft am schönsten ist“ (Yan Li 严力). Duo Duo hätte mit seiner „Sonnenmünze“ die Sonne am liebsten verkauft: „Schon sprachen wir kaum noch von der Sonne / Wenn der Preis stimmte / Würden wir auch sie / Gleich mitverkaufen.“⁴⁴⁴ Neben der ironischen Entlarvung der Sonne als Bild der Machtgier Sonne erkennt Duo Duo im Gedicht „An die Sonne“ (*Zhi taiyang* 致太阳), bereits 1973 verfaßt, in einer gegenläufigen Sonnensymbolik einen sehr signifikanten Aspekt für das Entstehen eigener und anderer zeitgenössischer Dichtungen:

Du schenkst uns Familien, schenkst uns Aphorismen
Du läßt Kinder auf die Schultern ihrer Väter reiten
Du schenkst uns Licht, schenkst uns Scham
Du läßt den Hund dem wandernden Dichter folgen.⁴⁴⁵

Die Sonne schenkt den wandernden, unterwegs nach einer neuen Sprache suchenden Dichtern „*geyan* 格言“ (Aphorismus, Gedankenspruch, Maxime). Gemeint ist, daß die Sprache, die der Dichter zur Wiedergewinnung der freien Subjektivität und zur Erhellung der verborgenen Realität sucht, bereits einer Sprache, wenn auch verborgen, inhärent ist, die diese Subjektivität und Realität verbietet und verbannt.

Das protestierende Wort ist logischerweise von der Existenz eines Gegners oder eines Gegenübers abhängig. Je stärker der Gegner, desto heftiger muß die Entgegnung sein. Die eindrucksvolle Kraft der Bilder und die pathetische Emotionalität entspringen ex negativo der extremen Negativität der diktatorischen Sprachsteuerung, die in „*geyan*“, die konziseste und verdichtetste Form der Sprache, gelegt worden ist. Was Duo Duo als ‚Aphorismen der Sonne‘ bezeichnet, meint in der Tat die immanenten Gegenworte oder deren Ursprung in der neuen Lyrik. Und poetologisch zielt das Wort „*Geyan*“ nicht unbedingt auf philosophisch-gedankliche Tiefe oder éspritvolle Weitergabe von Lebensweisheiten. Vielmehr zielt es ab auf den bildlich- metaphori-

⁴⁴³ Ebd., S. 183-184.

⁴⁴⁴ Duo Duo / Hoffmann, *Wegstrecken*, S. 27.

⁴⁴⁵ Duo Duo / Tang Xiaodu (Hrsg.), „*Zhi taiyang*“, S. 81.

schen Konzentrationspunkt von Poetizität im Gedicht, die nicht nur das Gedicht thematisch erhellt, sondern auch seine technische Entfaltung technisch und seine Strukturen maßgebend bestimmt. Duo Duo pflegte zu sagen: „Meine Gedichte bestehen wesentlich aus aphoristischen Sätzen (*geyan si de juzi* 格言似的句子).“⁴⁴⁶ Auch Bei Dao, gefragt nach dem wichtigsten Aspekt seiner Dichtkunst, äußerte lapidar: „Das Gedicht lebt von wenigen leuchtenden aphoristischen Bild-Momenten.“ (*shi kao de shi geyan si de yixiang* 诗靠的是格言似的意象)⁴⁴⁷ Es nimmt daher kaum Wunder, daß ein substantieller Bestandteil der *Menglong*-Bilder und -Metaphern der Auseinandersetzung mit der „Sonne“ entstammt. Im Grund dürfte hier behauptet werden, daß, ohne diesen sprachlichen Nahkampf mit der Sonnensymbolik wäre keine *Monglongshi* entstanden. Hier ist eine kleine Auswahl aus den bekanntesten gegen die ‚Sonne‘ gerichteten Aphorismen, wie sie sich in der von Tang Xiaodu herausgegebenen Anthologie finden:

Das Licht ist eine Illusion“ (Duo Duo: „Lehre 教训“)

Du [die Sonne] bist nicht frei, wie eine Münze, mit der man kauft.
(Duo Duo: „An die Sonne 致太阳“)

Glorreiche Sonnen millionenfach
Im zerschlagenen Spiegel
(Bei Dao: „Notizen vom Sonnenhauptstadt 太阳城杂记“)

Sturm der Schmerzen tief im Herzen,
Die Sonne steht über meinem Gehirn.
(Shu Ting: „Die singende Papierblüte 会歌唱的鸢尾花“)

Die Sonne ist gesunken und verschwunden
Im Tor der Falschheit
(Tian Xiaoqing 田晓青: „Das Meer 大海“)

Die ewige Abend,
In dem die Sonne verfault.

Ich sterbe, um die Fiktion zu beenden,
Um aufzuerstehen unter einer wahren Sonne,
Um mich selbst zu erkennen.
(Tian Xiaoqing: „Fiktion 虚构“)

Die Münder der Dunkelheit öffneten sich
Und riefen lautlos zum Kampf auf: gegen die Sonne
(Yang Lian: „Die große Wildgans-Pagode 大雁塔“)

Ich, das sind Millionen transparenter Sonnen

⁴⁴⁶ Duo Duo „Tan shi“ (Über meine Gedichte), in Zhong Ming 钟鸣 (Hrsg.), *Xiangwang* 16/1992, S.26.

⁴⁴⁷ Bei Dao, . „Tan shi 谈诗“ (Über meine Gedichte), in Zhong Ming (Hrsg.), ebd., S. 25.

(Luo Gengye: „Kochendes Wasser 沸水“)

Die Morgensonne ist gestorben

Sie hinterließ blutige Wolken

(Yi Qun 依群: „Pariser Kommune 巴黎公社“)

Der stachelbewehrte Kaktus

Begrüßt die despotische Sonne

(Lin Mang 林莽: „Andenken an die 26 Silben 二十六个音节的回想“)

Die schwarzen Wolken sollen, brav wie ein Hund

Wie ein Hund neben dir

Alle Lüge unter der Sonne wegwischen

(Mang Ke: „Herbst“)

Bei Dao verfaßte 1976, kurz nach Maos Tod, das Gedicht „Notizen vom Sonnenstaat“ (*Taiyangcheng zaji* 太阳城杂记), das „die Sonne“ zu der alltäglichen Sonne entsublimiert und nachdenklich die Freiheit präsentiert, wie der Dichter seine Lebenswelt unter der normalen Sonne, die nach dem Verschwinden des mythischen Sonne „auch aufgegangen ist“, betrachtet, und viele ver- und mißbrauchte Worte neu zu definieren versucht. Das Gedichte besteht aus einer Bündelung metaphorischer *geyang*:

Notizen vom Sonnenhauptstadt

Leben an sich

Auch die Sonne ist auch aufgegangen

Liebe

Stille. Eine Wildgans flog

An brachem Land vorbei

Ein alter Baum fiel laut zu Boden

Saurer Regen treibt durch die Luft

Freiheit

Papierfetzen

Im Wind

Kinder

Das Bild eines ganzen Ozeans

Gefaltet zu einem weissen Kranich

Mädchen

Ein zitternder Regenbogen

Sammelt bunte Schwanzfedern

Jugend

Ein vereinzelt Ruder
Nass von roten Wellen

Kunst

Glorreiche Sonnen millionenfach
Im zerschlagenen Spiegel

Volk

Mondlicht zerfetzt zu funkenden Weizenkörnern
Ausgesät in redlicher Luft und Erde

Arbeit

Hände, um die Erdkugel gedrängt

Schicksal

Kinder schlagen aufs Geratewohl gegen ein Geländer
Ein Geländer schlägt aufs Geratewohl gegen die Nacht

Glaube

Das Knäuel von Schafen in grüner Senke
Das monotone Flötenspiel eines Hirten

Frieden

Wo der Herrscher starb
wurde das alte Gewehr mit seinen Zweigen und Knospen
Zur Krücke eines Behinderten

Vaterland

Gegossen auf ein Bronzeschild
Lehnt an der schwarzen Wand eines Museums

Leben konkret

Netz⁴⁴⁸

Das Gedicht zeichnet sich offensichtlich nicht durch gedankliche Tiefe aus, das ist weder bei Dao Anlieng noch das anderer *Menglong*-Lyriker. Es überrascht aber den Leser mit einer neuen, subjektiven Sensibilität, die durch das Einfangen privat bedeutsamer Erlebnis-Momente (reale, imaginäre oder auch psychologische) ihre Weltsicht zum Ausdruck bringt; wie z.B.: „Liebe: Stille. Ein Wildgänze flog / Am brachem Land vorbei...“, oder: „Arbeit: Hände, um die Erdkugel gedrängt“. Hier prägt und legitimiert die Subjektivität alles. Bedeutung kann häufig nicht durch intertextuelle Referenz erschossen werden, z.B. in „Schicksal“: „Kinder schlagen aufs Geratewohl

⁴⁴⁸ Bei Dao / Tang Xiaodu (Hrsg.), ebd., S.54-56. Übersetzung von Wolfgang Kubin, S. 8-9.

gegen ein Geländer / Ein Geländer schlägt aufs Geratewohl gegen die Nacht“. Man könnte das Bild und dessen Sinn nur auf einen zufälligen, privaten Eindruck des Autors zurückführen, wobei man sich mit Spekulationen begnügen müßte. Gleichzeitig fordert fragmentarische Kürze und Mehrdeutigkeit der Bilder den Leser zur Sinnergänzung heraus, wie der Vers „Freiheit: Papierfetzen / Im Wind“.

Interessant zu beobachten ist ein Weiteres: hier wie auch in anderen *Menglong*-Texten, insbesondere vor 1978, sind Pathos und Nüchternheit zu vereinbaren. Wo das Leben dunkel und lapidar als „Netz“ bezeichnet wird, über dem keine heilige Sonne mehr scheint, kann das einzelne Ich durch die Wirkungen der Kunst „die glorreiche Sonne millionenfach“ widerspiegeln. Das Ich tritt an die Stelle von Leere und Absenz. Dazu ergänzt Luo Gengye in einer intertextuellen Analyse Bei Daos, das Ich sei das, was „in mir die Sonne millionenfach trägt“, obschon das Ich am Ort der Dunkelheit und Leere gefangen ist.⁴⁴⁹ Gleiches äußert auch Yang Lian: „Verschollen im Eis / Doch mein Gesang hebt sich und / Schreibt ein ‘Ich’ an den Himmel und / Fliegt zusammen mit den Wildgänsen und allen Menschen / In Richtung des Lichts /... Ich hebe lachende Kinder hoch, hoch / Zur Sonne.“⁴⁵⁰

Die Macht des Poeten-Protagonisten-Ich ist so überwältigend und magisch überhöht, um die Gewalt des Diktators überbieten und überwinden zu können. Das Gedicht „Antwort“ (*Huida* 回答) von Bei Dao, eines der berühmtesten *Menglong*-Gedichte, verkündet stellvertretend für seine Generation von *Samisdat*-Dichtern deren poetisches Programm:

Antwort

Infam lautet das Passwort der Infamen,
Erhaben ist das Epitaph der Ehrwürdigen.
Schau, am vergoldeten Himmel
Treiben überall die gebogenen Schatten der Toten.

Die Eiszeit ist schon vorbei,
Warum herrscht überall noch das Eis?
Das Kap der guten Hoffnung ist entdeckt,
Warum messen sich im Toten Meer tausend Segel?

In dieser Welt
Habe ich nur Papier, einen Strick und meinen Schatten mitgebracht,
Um vor den Richtern
Die Stimmen des Verurteilten zu verkünden:

Ich sage dir, Welt
Ich-glaube-nicht!
Selbst wenn zu deinen Füßen tausend Herausforderer liegen,
Zähle mich als tausendeins.

⁴⁴⁹ Luo Gengye / Tang Xiaodu (Hrsg.), ebd., S. 274

⁴⁵⁰ Yang Lian / Tang Xiaodu (hrsg.), „Tayan ta“, in: ebd., S. 233.

Ich glaube nicht an die Bläue des Himmels;
Ich glaube nicht an die Stimme des Donners;
Ich glaube nicht an die Falschheit des Träumen;
Ich Glaube nicht an die Sühnelosigkeit des Todes;

Wenn es bestimmt ist, daß Meere die Dämme durchbrechen,
So lass alle Wasser der Bitternis in mein Herz hinein;
Wenn es bestimmt ist, dass Ufer sich erheben,
So daß die ihrer Existenz neu einen Gipfel wählen.

Es ist der Schnittpunkt der Zeit und blitzende Sterne
Verschönen gerade den unblockierten Himmel,
es sind fünftausend Jahre alte Piktogramme,
Es sind die Gestalt gewordenen Blicke künftiger Generationen.⁴⁵¹

Das Programm verkündet einen unerschütterlichen Glauben an die elitär-prophetische Macht und die moralische Überlegenheit des dichterischen Schreibens als „das erhabene Epitaph der Ehrwürdigen“. Das Schreiben entsteht in totaler Negation der Sonnensymbolik, hier zitiert als „vergoldeter Himmel“, wo es kein Leben gibt, wo der Tod herrscht („Treiben überall die gebogenen Schatten der Toten“). Das Schreiben ist aufklärerisch und ruft das betäubte Bewußtsein wach, damit es die Gefährdungen der Welt erkennt. (Strophe 2); das Schreiben sagt die Wahrheiten und entlarvt die ungläubwürdige „Bläue des Himmels“; das Schreiben ist furchtlos angesichts der diktatorischen Zorns „des Donners“; das Schreiben ist bestimmt, Schmerz und „Bitternis“ der Welt in sich aufzunehmen und den Menschen neue Hoffnung zu geben; das Schreiben ersetzt den falschen Himmel und wird selbst „der unblockierte Himmel“, in dem der zukünftige Mensch in Harmonie mit dem Kosmos lebt. Damit wird Schreiben zur Ausübung einer neuen Religiosität.

Das Schreiben entspringt einem neuen Ich, das durch Negation die „Sonne“ auflöst und ersetzt. Der zukunftsorientierte optimistische Glaube an sich macht die hier im Gedicht evozierte Nacht erträglich – und zu einem Zwischenraum („Es ist die Schnittpunkt der Zeit und blitzende Sterne / Verschönen den unblockierten Himmel). „Leere, doch es ist die Leere vor der Geburt des Lebens; Dunkelheit, doch es ist eine Dunkelheit voller Hoffnungen“⁴⁵², sagt Luo Gengye 骆耕野. Gu Cheng verdankt der Nacht sein Begehren nach dem Licht: „Die schwarze Nacht gab mir schwarze Augen / Doch ich suche mit ihnen das Licht.“⁴⁵³

Das hier eingesetzte Ich identifiziert sich vollkommen mit diesem Schreiben. In der Tat, das Ich wird zum eigentlichen Thema des Schreibens. Der Verkündiger verkündigt sein Selbst und das in heroischer Pose: „In diese Welt / Brachte ich nur Papier, einen Strick und meinen Schatten.“ Er ist bestimmt oder berufen, ohne Furcht und zur Selbstaufopferung bereit, seine dichterische Wahrheit zu verkünden. Das Ich findet den Sinn seiner Existenz ausschließlich im Schreiben

⁴⁵¹ Bei Dai / Tang Xiaodu (Hrsg.), S. 57-58; Übers. Von W. Kubin: ebd., S. 10-11.

⁴⁵² Lu Gengye / Tang Xiaodu (Hrsg.), „Che guo Qinling 车过秦岭“ (Die Fahrt durch Qing-Berg), S. 274.

⁴⁵³ Gu Cheng / Tang Xiaodu (Hrsg.), „Yi dai ren 一代人“ (Eine Generation), S. 110.

bestätigt und erfüllt: „Das ernsteste Leben heißt: leben und sich artikulieren“⁴⁵⁴, so dichtet auch Shu Ting über ihr eigenes, schreibendes Ich.

„Bei Dao setzt die Worte, als hinge sein Leben davon ab“, kommentierte der englische Dichter und Freund W. A. Audens, Sir Jonathan D. Spence, diese metapoetische Selbst-Sublimierung des dichtenden Ichs im Frühwerk Bei Daos.⁴⁵⁵ Die Verwunderung von Spence ist verständlich, da dieses Ich ihm, vielleicht nicht in seiner Grundhaltung aber sicherlich in seinem Pathos, anachronistisch romantisch und verspätet modern erscheinen mußte. Doch eine ganze Generation von Dichtern mußte dies zum Programm erheben, um ihr lyrisches Selbstverständnis in einer Zeit, in der die Individualität verloren war, durchzusetzen. Zentriert um dieses Ich, das ihnen wichtigste Gegenwort zur despotischen Sonne, haben die frühen *Menglong*-Lyriker aber nicht genügend Sprachmittel entwickeln können, um die herrschende ideologische Dichotomie vernichtend dekonstruieren zu können. Ihre Sprache mußte von der Dichotomie der Gegner leben, um bejahen zu können, was der Gegner verneinte und verneinen zu können, was der Gegner bejahte. Zweifelsohne hat eine Umdefinition innerhalb dieser Dichotomie stattgefunden, welche die Vitalität und den Charme der *Samisdat*-Lyrik vor den 80er Jahren ausmachte. Die Dichter haben mit den antonymischen Wortpaaren wie Gut / Böse, Ich / Sonne, Licht / Nacht, wahr / falsch den Diskurs der Machthaber und die ihre Weltsicht umgekehrt und eine neue präsentiert. Die in ihrer Ambivalenz beibehaltene Dichotomie jedoch wurde ihnen, wie noch zu zeigen sein wird, in ihrer weiteren dichterischen Entwicklung zum Verhängnis.

⁴⁵⁴ Shu Ting / Tang Xiaodu (Hrsg.), „Renxin de faze 人心的法则“ (Das Gesetz des Herzen), S. 195

⁴⁵⁵ Zitiert nach W. Kubin, ebd. S. 1.

Kapitel 7: Bei Dao und das Exil der Wörter

7.1 Am Ort des Zweifels: Schreibkrise und neuer Aufbruch von der *Menglongshi*

Maos Tod 1976 und die Verhaftung der ultralinken „Viererbundes“ markierten das Ende der Kulturrevolution. Mit der Machtübernahme von Deng Xiaoping 1978 zeichnete sich eine ideologische Entspannung ab. Einige Untergrundzeitschriften, darunter auch *Jintian* 今天 (Heute) der *Menglong* Lyriker 朦胧诗人, zweimonatlich herausgegeben von Bei Dao 北岛 und Mang Ke 芒克, wurden eine Zeitlang geduldet. Die Wirkung dieser Zeitschrift war enorm⁴⁵⁶ und löste große Begeisterung unter der literarisch ausgehungerten Leserschaft aus, insbesondere unter den jungen Studenten der seit 1977 wieder geöffneten Universitäten. Der *Menglong*-Stil wurde eifrig nachgeahmt und sein Charme drängte die offizielle Lyrik zur Seite. *Jintian* konnte sich, mit Unterbrechungen, zwei Jahre an ihrer Verbreitung freuen. Insgesamt wurden 16 Ausgaben mit jeweils ca. 1000 Exemplaren gedruckt. Die handschriftlichen Vervielfältigungen jeder Ausgabe, insbesondere der Gedichte, waren unzählig. 1979 wurde sie verboten und eingestellt.⁴⁵⁷

Das Verbot galt eigentlich nicht den *Menglongshi* 朦胧诗 an sich, sondern ihrer inoffiziellen Form der Publikation. Sobald die Lyriker ihre Werke offiziell drucken ließen, war es in Ordnung. Seit 1979 erschienen *Menglong-Gedichte* allerorts, sogar in der politisch korrektesten *Shikan* 诗刊 (Poetry Monthly) in Peking. Diese seltsame Tatsache zeigte, daß die Dilettanten der offiziellen Literatur bei ihrer Zensur das Wesen der *Menglongshi*, sprich: ihren Willen zur ästhetischen Autonomie, nicht verstanden haben. Daher entstand die Verlegenheitsbezeichnung „Menglong 朦胧“ (dunkel, verschwommen, unverständlich).⁴⁵⁸

Die neuen Kulturverwalter tadelten zwar die obskuren Aspekte, glaubten jedoch eine ähnliche Grundhaltung zu erkennen wie sie sich in der während der frühen 80er unter offizieller Betreuung entstandenen „Wundenliteratur“ (*shanghen wenxue* 伤痕文学) manifestiert hatte, die sich mit der Katastrophe und den Katastrophen der Kulturrevolution beschäftigte. Ihnen schien es, daß auch diese Lyrik sich in den Steuerungsplan einpassen würde. So lief die *Menglong-Lyrik* seit ihrem offiziellen Debüt Gefahr, in das neue Kulturprogramm unter Deng Xiaopings Reform- und Öffnungspolitik absorbiert zu werden.

Die Instrumentalisierungsversuche vollzogen sich geschickt. Um die Autorität der nach-Mao-Regierung zu etablieren und die Legitimität der permanenten Führungsrolle der Partei zu gewährleisten, schickte sich die Partei an, unter dem Motto „Korrektur des Chaos und Rückkehr zur Normalität“ (*boluan fanzheng* 拨乱反正), mit der Kulturrevolution als „Etappen-Fehler unter falscher Führung“ abzurechnen. Dies diente als Schild, um den Hagel lange unterdrückter Kritik abzufangen und die Kritiker von einer grundsätzlichen Infragestellung des kommunistischen Sys-

⁴⁵⁶ Sogar offizielle Literaturgeschichten der 90er Jahre anerkennen die enorme Wirkung dieser Zeitschrift. Vgl. z.B. das Hochschul-Lehrbuch zur Literatur nach 1949: Zeng Heping 曾和平, „Kapitel 6: Shanghen wenxue (die Wundenliteratur)“, in: *Dangdai wenxue shi* 当代文学史 (Geschichte der Zeitgenössischen Literatur), guangxi jiaoyu, 1997, S. 201-263.

⁴⁵⁷ Eine vierteljährliche Publikation von *Jiantian* wurde 1991 im Exil wieder aufgenommen. Sie bleibt bislang das wichtigste Publikationsorgan für die zeitgenössische Avantgarde-Lyrik, für sowohl die Dichter im Exil als auch die Poeten in China. Gedruckt wird sie von Oxford Press, Hong Kong. Die Lyrik-Redaktion befindet sich in Tübingen.

⁴⁵⁸ Gemeint als diffamierende Kritik an der *Menglong-Lyrik*, als Begriff erstmalig benutzt in *Shikan* (Poetry-Monthly) 2/1978, S. 34.

tems abzulenken. Die „Wundenliteratur“ war ein von hohen Mauern umgebener „Schießplatz“ – diese Mauern wurden gebildet von den „Vier Grundprinzipien“ (*si xiang jiben yuanze* 四项基本原则: „Aufrechterhaltung der Parteiführung, Aufrechterhaltung des sozialistischen Systems, Festhalten an der Diktatur des Proletariats und am Marxismus“). Die *Wundenliteratur* lag als eine isolierte Zone jenseits jeder Aktualität. Die Kugeln, mit denen geschossen wurde, waren Platzpatronen. Die Kritik sollte auf eine spezifische, eng umgrenzte Periode der Vergangenheit beschränkt bleiben – die Kulturrevolution. Dabei sollte die neue kulturideologische Dichotomie der Partei, daß das Heute immer einen Fortschritt zum Gestern darstelle, literarisch propagiert und als Grundlage jeden Dichtens festgelegt sein. Folglich blieb die gesamte Produktion der *Wundenliteratur*, vorwiegend erzählerische Prosa, realitätsfern, politisch motiviert und manipuliert, literarisch naiv und oberflächlich.

Demgemäß wollte die Partei die *Menglong-Lyrik* im Rahmen der *Wundenliteratur* lesen und deuten. Bis heute wird die *Menglong-Lyrik* in Lehrbüchern unter dem Stichwort *shanghen wenxue* geführt.⁴⁵⁹ Das Imago des dichtenden Helden-Ichs wurde als der typische Repräsentant der jungen Generation mit „Sehnsucht nach dem Licht und der Gerechtigkeit und einem neuen Kurs der Partei“⁴⁶⁰ miß- und uminterpretiert. Auch viele Worte und Bilder, mit denen die *Menglong-Lyrik* in ihrer Protesthaltung schockierte, wurden langsam vom offiziellen Diskurs absorbiert. Sinnentleert verloren sie sich in der prosaischen Sprache des neuen belanglosen Kulturalltags.⁴⁶¹ Die wiederentdeckte Subjektivität und deren neue Beziehung zur Sonnensymbolik, die beispielsweise Wang Xiaoni 王小妮 in ihrem 1981 geschriebenen Gedicht „Ich fühle das Sonnenlicht“ (*Wo gandao le yangguang* 我感到了阳光) behandelt, deuteten offizielle Kritiker als neue Vernunft im Zeichen der Reformpolitik der Partei⁴⁶², während Wang ganz offensichtlich mit femininer Sensibilität von den überwältigenden Impressionen ihres ersten erotischen Erlebnisses spricht.⁴⁶³ Gegen Mißdeutung und Zwangsintegration schienen die *Menglong*-Dichter anfangs ratlos zu sein, da ihre Texte aufgrund der sprachlichen Nähe zum politischen Diskurs, auf eine nicht intendierte Weise, auch derartige Lesarten zuzulassen schien. Doch fast alle protestierten vehement gegen diese politisierende Deutung ihrer Werke, allerdings vergebens.

So geriet die *Menglong-Lyrik* in eine Krise, was sich in der Tatsache zeigt, daß zwischen 1978 und den Neuanfang 1984 keine bedeutenden Werke erschienen. Diese Krise war auch eine Identitätskrise, denn jeder einzelne mußte sich entscheiden: entweder man ließ sich als offizieller Schriftsteller der *shanghen wenxue* etablieren und trat für die Reformpolitik ein, oder schuf weiter eine

⁴⁵⁹ Vgl. Chen Sihe 陈思和, „Kapitel 5: Wenge hou wenxue 文革后文学 (Literatur nach der Kulturrevolution)“, in Chen Sihe, *Dangdai zhongguo wenxue shi* 当代中国文学史 (Geschichte der zeitgenössischen chinesischen Literatur), Shanghai jiaoyu, 1996, S.192-234.

⁴⁶⁰ Ebd., S.199.

⁴⁶¹ Einige poetische Formulierungen, wie z.B. „sanqikai 三七开“ (Ein Drittel zwei Drittel), die Huang Xiang aus Abscheu vor dem Personenkult verwendet, indem er Mao als ein Drittel Monster und zwei Drittel Despot verspottete, sollen Deng Xiaoping inspiriert haben, das Verhältnis von Scheitern (ein Drittel) und Erfolg (zwei Drittel) bei Mao und der Partei entsprechend zu formulieren. So übernahm er Huangs Ausdruck, kehrte dessen Bedeutung jedoch ins Gegenteil. *Sanqikai* wurde ab 1981 zu einem gängigen Slogan der offiziellen Politik. In gleicher Weise entschärfte die Partei viele kritische Formulierungen der *Menglong-Lyrik*. Vgl. Bei Ming 北明, „Shiren Huang Xiang 诗人黄翔“, (Der Dichter Huang Xiang), *Jiushi niandai* 九十年代 8/93, S.45.

⁴⁶² Vgl. Xiang Yiwen 向一文 (Hrsg.) *Menglongshi daodu* 朦胧诗导读 (Versuch über die Menglong-Lyrik), Changsha: hunan jiaoyu, 1991, S.105-114.

⁴⁶³ Wang Xiaoni „Toufa yu shenti 头发与身体“ (Haar und Körper), in: *Shenzhen qingnianbao* 深圳青年报 123/90, S.4.

„eigene Welt der Poesie“, wie es Bei Dao nannte, die mit ihren Autonomiebestrebungen keineswegs politisch kritische Lyrik schaffen wollte.

Die Partei fing nun an, auf säkularer Ebene sich um das privilegierte Wohl der jungen Lyriker zu sorgen, um sie damit endgültig zu zähmen. Man „absorbierte“ sie einen nach dem anderen im „Nationalen Schriftstellerverband“, als besondere Talente der *shanghen wenxue*. Fragwürdige Gestalten suchten sie zuhause auf, um sie politisch in die offizielle Linie zu verstricken. Sogar der früher als „konterrevolutionär“ gebrandmarkte, in der entlegenen Provinz Guizhou lebende Huang Xiang 黄翔 wurde häufig überrascht von „hochrangigen Besuchern aus Peking, anscheinend aus der reformfreudigen Fraktion des Generalsekretärs Hu Yaobang 胡耀邦“, die ihm von einer Mitarbeit in der Ideologieabteilung zu überzeugen versuchten. Huang ahnte den Machtkampf innerhalb der Parteiführung und lehnte das Angebot ab. Zur Begründung bezeichnete er sich als „reinen Lyriker“.⁴⁶⁴ Auch Bei Dao sah sich anfangs der 80er von vielen zweifelhaften Besuchern bedrängt, was ihn alarmierte und ihn zu einer erneuten Reflexion seiner Rolle als Dichter in zweifelhafter Zeit bewog. Es war die Ahnung einer allgegenwärtigen Gefährdung seines dichterischen Ichs, die ihm in dieser Zeit zum Gegenstand des Dichtens wurde und eine neue Stilrichtung hervorrief, die die Grundlage zur weiteren Entwicklung seiner Lyrik bildete. Das Gedicht „Gastgeber“ (*Zhuren* 主人), entstanden im Jahre 1984, liefert hierfür ein gutes Beispiel:

Der Gastgeber

Beim Abschied hinterließ der Gast
Nach schlechter Bewirtung eine Hiobsbotschaft
Und einen Handschuh
Um noch einmal an meine Tür zu klopfen
Noch immer läßt das Feuerwerk der Frühe auf sich warten
Ein Tanzlied ertönt
Aus der Mühle rinnt Mondlicht
Voller Traumesahnungen
So glaube an Wunder
Wunder sind Nägel an der Wand
Mein Schatten versucht sich
In der Kleidung, die am Haken schwankt
Und erprobt mein letztes Glück
Zwischen zweimaligem Türklopfen
Sinkt die Hand, die den Schlaf bewacht
Gefährliche Stufen
Aus der Nacht tritt eine Kontur hervor.⁴⁶⁵

Der Besucher ist anonym, gesichtslos, und bleibt bedrohlich, selbst wenn er gegangen ist. Seine Abwesenheit scheint nur vorläufig, da der hinterlassene Handschuh einen Vorwand für seine

⁴⁶⁴ Bei Ming, S. 47.

⁴⁶⁵ Bei Dao, *Bei Dao shixuan* 北岛诗选 (Ausgewählte Gedichte von Bei Dao), Guangzhou: guangdong: xinshiji, 1986, S. 122; W. Kubin (Übers.): *Bei Dao, Notizen vom Sonnenstaat, Gedichte*, München: Hansa, 1991, S. 42. Sofern bei den Übersetzungen der chinesischen Gedichte keine deutsche Quelle angegeben ist, sind es von mir vorgenommene Übertragungen.

Rückkehr bietet. Der Handschuh suggeriert dubiose, vielleicht gar kriminelle Absichten. Eine dunkle Ahnung über die Art des Besuches steigt auf: Ist hier jemand im Auftrag des Geheimdienstes unterwegs? Sicher ist, es ist ein unangenehmer Besuch und das Gespräch, das dem Abschied voranging, war unangenehm. Nicht nur ein Handschuh bleibt zurück, sondern auch eine Nachricht, die dem Gastgeber als „Hiobsbotschaft“ (*zainanxing de xiaoxi* 灾难性的消息) erscheint. Was Inhalt dieser Botschaft und welche konkrete Gefahr mit dem erneuten Anklopfen des Besucher verbunden sein könnte, bleibt dem Gastgeber verhüllt. Eine undeutliche Bedrohung umgibt ihn, auch im „Mondlicht“ und im „Tanzlied“. Die unausgesprochen bedrohliche Atmosphäre reduziert das Ich zum „Schatten“, das sich seiner Hilflosigkeit und Ohnmacht bewußt ist („Mein Schatten versucht sich / In der Kleidung, die am Hacken schwankt.“). Ihm bleibt nur, auf der Hut zu sein, die Gefahr früh zu erkennen und die Hoffnung auf das „Wunder“ der Rettung.

Das reduzierte, von seinem früheren pathetischen Heroismus und Zukunftsoptimismus entleerte Ich versucht sich durch eine auf die dunkle, gefährliche Gegenwart gerichtete Wachsamkeit zu retten. Bei Dao hatte hier ein Ich gestaltet, das, wie nie zuvor, innere Angst und Krise widerspiegelte.

Das Gedicht entstand 1984, kurz nach seinem Austritt aus der „Kommission zur Verwaltung der Poesie“⁴⁶⁶, die dem Kulturministerium unterstellt war. Der Austritt erfolgte u.a. nach seinem ergebnislosen Protest gegen die Einstellung der von Ding Ling 丁玲 und Niu Han 牛汉 herausgegebenen, offiziell eigentlich zugelassenen Zeitschrift *Zhongguo* 中国 (China), die in ihrer ersten (und letzten) Ausgabe zum ersten Mal Gedichte jüngerer Autoren wie Wang Yin 王寅, Bai Hua 柏桦, Lu Yimin 陆忆敏, Zhang Zao 张枣 und Zhai Yongming 翟永明 druckte, die später als Posthermetische Lyriker (*houmenglong shiren* 后朦胧诗人) bekannt werden sollten.

Bei Dao entdeckte in den um etwa zehn Jahre jüngeren Dichtern eine neue Schreibweise, die sich jenseits jeglicher politischer Verwicklung auf der Suche nach einer reinen Sprache gründete. Aus dem Vorfall zog er den Schluß, daß die Sehnsucht nach ästhetischer Häresie, nach autonomer Andersartigkeit nicht mit der Kulturpolitik eines immer noch totalitären Systems zu vereinbaren ist. Auch durch persönliches Engagement oder Kooperation mit den Reformwilligen der Partei wäre dieser Grundkonflikt nicht zu lösen.

Mit der Thematisierung der Gefahr einer Nivellierung, der sich das Ich gegenwärtig gegenüber sah, fing Bei Dao an, eine neue kritische Stimme zu erheben. Er thematisierte die Enttäuschung über das Scheitern früherer Zukunftsvisionen. Er klagte das Heute an, was ihn nun von der *shanghen wenxue* abhob: „Blume, die nur in Büchern blühten / Sind nun unter Hausarrest, sind gezwungen zu dienen als Konkubinen der Wahrheit.“⁴⁶⁷; Er klagte an daß weder Heute noch Morgen wird es besser werde, da die Mörder immer noch leben und ihre Unwesen treiben: „In den plötzlich aufgetanen Augen / blieb der Mörder das letztes Porträt.“⁴⁶⁸. Was kann das Gedicht noch tun? Wie spricht das Ich, damit es wieder Veränderungen bewirkt? In einigen Gedichten dieser Phase kündigte sich die Neigung an, den leisen, skeptischen Ton mit der passiven Wachsamkeit des „Gastgebers“ wieder zu den selbstsicheren, prophetischen Sprechstimme von Frühe aufzuheben, wie in diesem:

⁴⁶⁶ Die drei Mitglieder waren Lü Yuan 绿原, Niu Han 牛汉 und Bei Dao 北岛. Die Kommission wurde beauftragt, die Reformpolitik in der Lyrik widerzuspiegeln.

⁴⁶⁷ Bei Dao, „Shinian zhijian 十年之间“ (Dieses Jahrzehnt), S. 90.

⁴⁶⁸ Ebd., S. 90.

Morgen, nein

Dies ist kein Abschied
Denn wir sind uns nie begegnet
Auch wenn einmal in den Straßen
Einsam wie ein Verbrecher auf der Flucht
Schatten auf Schatten lag

Morgen, nein
Morgen ist nicht die andere Seite der Nacht
Wer Hoffnung hegt
Ist ein Verbrecher
Laß die Geschichte, die in der Nacht begann
Auch in der Nacht zu Ende gehen.⁴⁶⁹

Augenfällig ist die in den beiden Strophen eingebaute *Justaposition* zwei gegensätzlicher Existenzformen des Ich, welches als „Verbrecher“ maskiert wird. Der „Verbrecher“ fühlt sich als Verbrecher angesichts unaussprechlicher Drohungen, angesichts der Einsamkeit und der Unfähigkeit zum zwischenmenschlichen Kontakt. Seine Existenz wird, wie die des Gastgebers, reduziert zum Schatten. In seiner Perspektive wird auch die Welt schattenhaft und entsubstantialisiert. Er ist Verbrecher, weil er ihm der Mut zur Artikulation seiner düsteren Vision vom Morgen fehlt. Er ist stets auf der Flucht vor einer solcher Artikulation, die ihm die Substanz seiner Identität wiederherstellen würde.

Doch artikuliert er sein „Nein“ zum „Morgen“, wird er nicht mehr zum Verbrecher, anstatt dessen macht er sein anderes Ich zum Verbrecher, das falsche „Hoffnung hegt“ und nicht erkennen und aussprechen kann, daß das Morgen die Fortsetzung der Nacht bedeutet. Das so durch den Prozeß der Versprachlichung wiedergewonnene Ich erkennt und definiert seinen Ort in der Gegenwart ausschließlich als „Nacht“, die keine Umkehr zum Licht bzw. Morgen vorsieht: „Unvorstellbar ist eigentlich nicht die Nacht / Sondern das Morgen: wie wird das Licht überleben können?“⁴⁷⁰ Demgemäß fordert er sofortiges Handeln bzw. sofortiges Sprechen („die Geschichte zu Ende zu erzählen“) als sinnvolles Tun der Kunst, jetzt und hier, in der Nacht.

Der neue, düstere Pessimismus bezieht sich deutlich auf die Gegenwart und definiert sie als hoffnungs- und zukunftslos. Die Härte dieser Vision hätte wieder zu einer engagierten Auseinandersetzung mit dem herrschenden Diskurs führen können, wie die hier wiederaufgenommene Dichotomie der Licht- und Sonnen-Symbolik anzukündigen schien. Doch Bei Dao zögerte diesmal. Würde es wieder eine sprachliche Konfrontation sein, Gegengewalt gegen Gewalt? Auch befreundete jüngeren postthermetischen Lyriker rieten ihm davon ab. Bai Hua erwähnt in Briefen Goethe und Rilke als Vorbilder, die das Gedicht nicht politisch einsetzten und „weil sie mit ihren Dichtungen dichterisch und ästhetisch wirken wollten, so viel mehr für die Menschen ihrer Zeit und der Zeiten danach taten.“⁴⁷¹ Bai Hua warnte ihn vor der „Kurzlebigkeit“ („*duanmin* 短命“)

⁴⁶⁹ Bei Dao, „Mingtian, bu 明天, 不“, S. 94; W. Kubin, S. 30.

⁴⁷⁰ Bei Dao, „Huixing 彗星“ (Der Komet), S. 101.

⁴⁷¹ Bai Hua, „Jifeng gen Bei Dao de tongxin 几封跟北岛的通信“ (Einige Briefe aus meiner Korrespondenz mit Bei Bao), in: *Xiangwang* 象惘 3/1993, S. 4

und „Benutzbarkeit“ („*shiyong* 实用“) des politischen Gedichtes: „Wir müssen immer auf der Hut davor sein, daß ein anderer Deng Xiaoping diesen Deng Xiaoping haßt, und, unsere Gedichte zitierend, ihn ablöst“, und weiter weist er auf die Autonomie des rein Lyrischen hin, die er selbst anstrebte: „Der Geruch einer Blume wirkt ewig und sie besitzt ihr eigens Reich.“⁴⁷²

Bei Dao kannte und schätzte Bai Huas Lyrik und besuchte ihn und andere jüngeren Poeten ein Jahr später in Chongqing, wo sich eine Woche lang das Gespräch um poetologische Themen drehte⁴⁷³ Er überlegte nun ernsthaft wie „die Eigenständigkeit der Poesie“ weiter mit „dem Reich der Gerechtigkeit und der moralischen Integrität“, was er bis dahin als Poetik formuliert hatte, vereinbart werden könnte, doch ohne zeitbezogene und politische Anklänge. Also Klage ohne Anklage, wie bei Rilke. Auf die These des jungen Dichters Fu Wei 傅唯, „der stärkste Widerstand der Lyrik gegen das niveaulose Böse in unserer Welt sei die stolze Abkehr von ihm“, schwieg er, wobei er in dem gleichen Antwortbrief die Sehnsucht nach Erneuerung äußert: „Ich schäme mich, daß ich in den vergangenen Jahren nur so dahin gedichtet habe, ohne dabei über neue Wege nachzudenken. Dein Ernst der Poesie gegenüber sollte mich zu einem neuen Aufbruch treiben.“⁴⁷⁴

7.2 Das lyrische Ich als Sucher in der Sprachlandschaft

Mit lyrischer Wärme richtet sich zunächst der neue Blick Bei Daos auf das Labyrinth der privaten Erinnerungen, wo das Ich gestaltet wird als Sucher, der in Augenblicken tiefer Menschlichkeit, in Natur und Liebe einen Weg gefunden zu haben scheint :

In der Irre

Mit dem Gurren der Tauben
Bin ich dich suchen gegangen
Hoch sperrte der Wald den Himmel ab
Auf dem schmalen Weg
Wies mich eine verirrte Pustebume
Zum blaugrauen See
In den matt schwankenden Spiegelbildern
Habe ich dich gefunden
Jene unausrottbaren Augen.⁴⁷⁵

„Jene unausrottbare Augen“ sind die Augen eines einzigen Menschen, eines Du. Sie sind „Spiegelbilder“, also Chiffre der Sprache, aber nicht mehr die im Gedicht „Antwort“ siegessicheren, prophetischen „Bildersprachen“ der „Sternen-Augen“ der kollektiven „Zukunft Menschen“.⁴⁷⁶

⁴⁷² Bai Hua, ebd. S.5.

⁴⁷³ Vgl. Bai Hua, Kapitel 4: „Ri ri xin 日日新“ („Make it new day by day“), in: Zhang Zao (Hrsg.): *Mao Zedong shidai de shuqing shiren* 毛泽东时代的抒情诗人 (*Lyriker zur Zeit Mao Zedongs*), Hongkong: Oxford Press, 1997, S. 129-137.

⁴⁷⁴ Bai Hua, S. 8.

⁴⁷⁵ Bei Dao, S. 82; W. Kubin, S. 25.

⁴⁷⁶ Vgl. Bei Dao, „Huida 回答“, S.

Die Augen hier sind die Augen eines verlorenen Menschen, die Augen seiner kleinen Schwester, deren Bild er im Exil nochmals in Verbindung mit Wasser liebevoll evoziert.⁴⁷⁷ Die Schwester, Shanshan 姗姗, starb 19jährig beim Rettungsversuch von zwei in rascher Strömung treibenden Kindern. Sie sprang ins eiskalte Wasser, spontan, fast lautlos und ohne Furcht; und es gelang ihr, die Kinder zu retten, sie selbst aber wurde erschöpft und unterkühlt fortgerissen. Dies geschah eines Tages in der haßerfüllter Zeit der Kulturrevolution; und sie tat es weder als Zeichen gegen die Zeit noch unter dem Zwang irgendeiner Ideologie. „Sie tat es spontan, aus tiefer Menschlichkeit heraus“, wie Bei Dao betonte, als er diese Geschichte unter Dichterfreunden erzählte.⁴⁷⁸ Ist das Bild seiner Schwester, „Spontaneität und tiefe Menschlichkeit“, auch gleichzeitig das Idealbild einer Poetologie, die frei von jeglichem Ideologiestrang und jenseits des Teufelskreises der angesprochenen Dichotomie noch etwas Großes anvisiert? Auf jeden Fall scheint das Gedicht eine Suche in diese Richtung zu entwerfen: das Ich sucht und findet zuerst nichts (eine Bewertung des früheren Wegs, die im Wort „*mitu* 迷途“, Irrweg, liegt). Doch dank einer spontan sich losmachenden, im Wind herumirrenden „Pustebblume“ trifft er in der ewigen Natur das „Spiegelbild“ der „unausrottbaren“ Güte des Menschen und damit wahre Poesie.

Im Jahr 1984, in dem chinesische Intellektuelle George Orwells Roman *1984* besonders aufmerksam lasen, stellten sie fest, daß die Wirklichkeit Chinas wie eine genaue Kopie des Buches wirkte. Das Jahr der politischen Enttäuschung aber bleibt sehr wichtig als Weg zur Entwicklung der neuen Lyrik. Wandlungen zeichneten sich ab.

Die *Menglong-Lyrik* fing nun an, ihre Desorientierung und schwankende Kreativität zu überwinden. Entschlossen im Bestreben nach Autonomie, setzten die Dichter an, ihre Werke hermetischer, fern vom politischen Diskurs und unassoziativ zu gestalten, und thematisierten die Komplexität des Ich in metapoetischen Dimensionen und sprachlicher Reflexivität. Poetologische Entwürfe erarbeitete man sich individuell, und das Bild von der poetischen Gruppe verschwand. Vieles aus dem früheren Wortschatz wurde gestrichen, die dichotomische Denkweise transformierte sich zum geübten Blick für die Poesie des Unsaßbaren. Selbst dem alten Feind der poetischen Sprache, der „Sonnensymbolik“, kehrte man den Rücken, indem man sie nicht mehr als ein ideologisch festgelegtes Poetologem, sondern ein noch zu erschließendes Gebiet für metaphorische Abenteuer betrachtete.

Yang Lian 杨炼 verlieh seinem neuen Sonnenreich den exotischen Namen „*Nuorilang* 诺日朗“,⁴⁷⁹ die phonetische Entsprechung eines tibetischen Sonnengottes, und begab sich auf die Suche nach den eigenen „kulturellen Wurzeln“ und wurde langsam der Yang Lian, den man heute kennt.

Jianghe 江河 schrieb den Gedichtzyklus „Die Sonne und ihre Widerspiegelungen“ (*Taiyang he ta de fanguang* 太阳和它的反光),⁴⁸⁰ der „die Sonne“ wieder zu mythologisieren und zu sublimieren versuchte, allerdings nicht in der Parteiideologie, sondern in ihrer ursprünglichen kulturellen Bedeutung für die chinesische Tradition. Leider beendete er kurz danach seine dichterische Karriere.

⁴⁷⁷ Vgl. Bei Dao „Trostgesang“, in: W. Kubin, ebd., S. 59.

⁴⁷⁸ Bai Hua, „*Ri ri xin*“, S. 134.

⁴⁷⁹ Yang Lian, in: *Shikan* 诗刊 (Poetry Monthly) 85/6, S. 67-76.

⁴⁸⁰ Jiang He, in: *Shanxi wenzue* 山西文学 (Shanxi Literatur) 85/1, S. 21-32.

Gu Cheng 顾城 suchte ein neues Bild der Sonne, der Erde und der Dinge zu „malen“, die „nie weinen würden“.⁴⁸¹ Er fing nun an, mit seiner scheinbar naiven Stimme, die eigene und eigensinnige, absolut freie Phantasie als Zeichen des Widerstandes zu thematisieren.

Einige andere, wie Shu Ting 舒婷, Ye Yanbin 叶延宾, Liang Xiaobin 梁晓滨 blieben stehen und begnügten sich mit ihrem neugewonnenen offiziellen Status und dessen Sprache.

Bei Duo Duo 多多 verhielt es sich anderes, da er nicht 1978 über die Zeitschrift *Jiantian* auf einen Schlag berühmt geworden war; daher lief er nicht wie andere Gefahr, vom offiziellen Diskurs absorbiert zu werden. Man wurde erst 1986 durch eine im Untergrund gedruckten Anthologie auf ihn aufmerksam⁴⁸².

Bei Daos Aufbruch gestaltete sich schwieriger als der seiner Kollegen. Sein programmatisches Gedicht „Antwort“ (*Huida*) von 1978 erfreute sich nicht umsonst einer solch ungeheuren Berühmtheit. Die Erwartung vieler, auch die von reformwilligen Politikern, wollten nicht abrücken von der Haltung dieses Zeitgedichtes, welche das Programm der gesamten *Menglong-Lyrik* vor 1978 auf kleinstem Raum zusammenfaßt. Doch Bei Dao widerstand dem Druck von Außen und überwand seine innere Angst vor Vereinsamung.

Seine Gedichte zeigten einen neuartigen Ton der Entschlossenheit, welcher den unbedingten Willen zum Neuanfang ausdrückte. Mit dieser Entschlossenheit wird nicht ein Ich entworfen, das vom Erreichen seiner Ziele überzeugt ist, sondern daran zweifelt und insgesamt die Welt als „Ort des Zweifels“ ansieht. Die Entschlossenheit gilt also der Thematisierung und der selbstbewußten Reflexion der eigenen Unsicherheiten bei der Suche in den Landschaften der Sprache. Damit kommt eine Art metapoetischer Authentizität ins Spiel. Diese macht, wie die Kritiker bis heute verkennen,⁴⁸³ das Neue und das Faszinierende bei ihm aus. Das folgende kurze Gedicht trägt das neues poetologische Programm, das bislang von der Kritik übersehen worden ist:

Grenze

Ich will zum anderen Ufer

Der Fluß tünchte den Himmel
Er tünchte auch mich
Ich bin in der Strömung
Mein Schatten steht am Ufer
Wie ein Baum vom Blitz getroffen

Ich will zum anderen Ufer

⁴⁸¹ Vgl. Gu Cheng, „Wo shi yige renxing de haizi 我是一个任性的孩子“, in : *Shanghai wenzue* 上海文学 (Shanghai Literatur) 85/2, S. 23-24.

⁴⁸² In dieser Anthologie ist Duo Duo insgesamt mit 32 Gedichten vertreten, die ihn in der Lyrikszene außerhalb Peking bekannt machten. Vgl. Lao Mu 老木 (Hrsg.), *Xin shichao shixuan* 新诗潮诗选 (*Neue Gedichte*), 2 Bde, Peking: beida wusi wenxueshe, 1986, Band. 1, S.123-156.

⁴⁸³ Kritiker und Dichterkollegen bewerten Bei Daos Werk nach 1978 negativ, insbesondere die Gedichte im Exil. Repräsentative Äußerung diesbezüglich findet man in dem vielzitierten Artikel von dem jungen Lyriker Jiang Tao 姜涛, „Shi hun luo po zai haiwai: lun Bei Dao de haiwai shizuo 失魂落魄在海外-论北岛的海外诗作“ (Verloren im Ausland: Zur Exil-Lyrik Bei Daos), in: *Zhonghua dushu bao* 中华读书报 34/1999. S.3-4.

In den Bäumen am anderen Ufer
Schreckt eine einsame Wildtaube auf
Und fliegt zu mir herüber⁴⁸⁴

Die zweimalige Refrain von dem Vers „Ich will...“, der auch zweimalig als eigenständige Strophe dasteht, demonstriert die Entschlossenheit des sprechenden Ich zum Aufbruch. Das Ziel ist „das andere Ufer“, ein Ort des Unbekannten. Das Ich ist immer noch metonymisch als „Schatten“ präsentiert, steht verletzt von Gewalt („vom Blitz getroffen“) auf dieser Seite des Ufers, also gefangen am Ort des Bisherigen. Wird das Ich mit seinem wahren, vollen Ich wieder vereint sein, sobald es das andere Ufer erreicht? Einem anderen „Schwimmer“ versichert der schwedischen Lyriker Tomas Tränströmer die Wiedergewinnung seiner eigenen Identität:

(...)
eine schwimmende dunkle Gestalt,
in einem alten Fluß, der jung ist.

Ohne Waffen und Strategie,
in Ruhe und noch in Sprung
und getrennt von seinem eigenen Schatten:
der gleitet auf dem Grund des Stroms.

Er kämpfte, um sich frei zu machen
von einem schlummernden grünen Bild,
um endlich den Strand zu erreichen
und eins zu werden mit seinem eigenen Schatten.⁴⁸⁵

Bei Dao übersetzte gerade um diese Zeit nordeuropäische Gedichte aus dem Englischen, darunter auch Texte Tränströmers, die seine größte Bewunderung gewannen.⁴⁸⁶ Beide Poeten sollten nach 1989 gute Freunde werden. Bei Dao räumt den Einfluß Tränströmers auf seine Dichtung ein, vornehmlich in der Methode, die Bildersequenz mit unerwarteten Überraschungsmomenten zu würzen.⁴⁸⁷

So überrascht Bei Dao hier mit der authentischen Offenbarung vom innerem Zweifel: Das andere Ufer könnte wider Erwarten auch ein Ort des Zweifels sein – eine einsame Wildtaube „schreckt auf“ und fliegt auf das andere Ufer zu wie ein Bote, mit unausgesprochener Nachricht aus unbekanntem Gebiet. Die Wildtaube selbst könnte als Verkörperung der findigen, geistesgegenwärtigen Sensibilität des Dichters gedeutet werden, die die Außenwelt als zweifelhaft empfindet und dementsprechend auf sie reagiert. So entsteht die Poetizität des Gedichtes hier aus dem Zweifel über eigenen Zweifel. In einer solchen Poetizität gründet sich die Hoffnung auf die Re-

⁴⁸⁴ Bei Dao, „Bianjie 边界“, S. 85; W. Kubin (Übers.), S. 26

⁴⁸⁵ Hanns Gröbel (übers.): *Tomas Tranströmer, Sämtliche Gedichte*, München: München: Hansa Verlag, 1997, S. 70.

⁴⁸⁶ Im Gespräch teilte Bei Dao mir wiederholt mit, daß zwei seiner dichterischen Vorbilder Tränströmer und Paul Celan seien. Zu seiner Freundschaft mit Tränströmer vgl. seinen Artikel „Lan Fangzi 蓝房子“ (Das blaue Haus), in Bei Dao: *Lan Fangzi 蓝房子 (das Blaue Haus)*, Taipei: jiuge, 1998, S.91-104.

⁴⁸⁷ Bei Dao, *Bei'ou shixuan 北欧诗选 (Gedichte aus den Nordeuropa)*, Changsha: hunan wenyi, S. 89.

habilitierung des verwunderten, zum Schatten reduzierten metapoetischen Ich unter der Voraussetzung, daß dieses Ich einen solchen Zustand völlig authentisch und selbstbewußt versprachlichen kann und will. Mit diesem Programm macht sich Bei Dao auf die Suche. Die suchenden Augen registrieren kaleidoskopisch die Eindrücke auf dem Wege:

Der Ort des Zweifels

Das Flüchtige der Geschichte
Das Vage im Lächeln einer Frau
Sind unser Reichtum
Zweifelhaft sind im Marmor
Die feinen Maserungen
Die Ampel mit ihren drei Farben
Vertreter jahreszeitlicher Ordnung
Der Mann, der mit einem Auge auf seinen Vogelkäfig
Auch das eigene Alter bewacht
Zweifelhafte sind die kleinen Hotels
Mit den roten Eisendächern
Das Quecksilber der Sprache, das von bemoosten Zungen kommt und
Über die Brücken
In alle Welt schießt
Zweifelhaft sind in den Wohnblocks
Die verstummten Klaviere
Die Bäumchen in den Irrenanstalten
Immer wieder gestutzt
Die Schaufensterpuppen
Die mit gläsernen Augen Passanten mustern
Zweifelhaft ist das nackte Paar
Füße an der Tür
Zweifelhaft auch unsere Liebe⁴⁸⁸

Hier ist alles zweifelhaft: Geschichte, Liebe, Mann und Frau, Straßen, Gebäude, auch die Sprache selbst. In dieser Welt des Zweifels leben zweifelhafte Menschen dahin, beschädigt im Sehen („mit einem Auge, mit gläsernen Augen“), im Sprechen ([...] „von bemoosten Zungen“) und in der Vernunft ([...] „in den Irrenanstalt“) und scheinen ihren Zustand nicht erkennen zu können. Das Ich ist hier nicht ausdrücklich genannt, verbirgt sich aber in der den Text zur Entfaltung bringenden Stimme, die im letzten Vers zu einem implizierten Du spricht: Unsere Liebe ist nicht weniger zweifelhaft als die Welt. Damit wird impliziert, daß das Ich selbst auch zweifelhaft sei, und auch beschädigt in seinen Wahrnehmungen. In der Tat, Bei Dao bezeichnet in dieser Phase sein Ich nicht nur als Schatten und verwundet, sondern auch als „schattenbleiche Waise“, die mit „Blüten des Lärms“ die Welt, die Vater aller Waisen ist, anschreit⁴⁸⁹; oder als „Gefangenen“, der

⁴⁸⁸ Bei Dao, „Keyi zhichu“, S. 154; Kubin, S. 67.

⁴⁸⁹ Bei Dao, „Gu'er 孤儿“ (Waisen), S. 149.

mitsamt anderen Gefangenen, „im Kreis sitzend nicht weiß, was oben ist.“⁴⁹⁰ oder als „Fremder auf immer“, dem der Zugang zum Gesang versagt bleibt,⁴⁹¹ oder einen Stummer, dessen „Schweigen die Welt nicht versteht“⁴⁹²; oder ein „Taubler“, der „unter den kunstvoll geschnitzten Ohren, mitten im Stimmengewirr sitzt“;⁴⁹³ oder als „Blinder“: „Ein Blinder tastet vorbei / Meine Hand rückt über weißes / Papier, sie hinterläßt nichts / Ich rücke vor / Ich bin blind.“⁴⁹⁴

7.3 Die ‘Sprache der Welt’ und die ‘Sprache der Poesie’

Doch gerade aus diesem existentiellen Zustand einer katastrophal reduzierten Subjektivität entwickelt sich paradoxerweise nun eine dichterische Möglichkeit, die das Unmögliche und das Unsägliches doch noch zur Sprache kommen läßt: Der Taube hört das Stimmengewirr der scheinbar realen Welt nicht, aber doch „ein SOS“ in der Metasprache („Da bist du taub geworden / aber du hast ein SOS gehört“);⁴⁹⁵ der Schlafwandler sieht die Wirklichkeit verschwommen, aber er hat „nächstens die Sonne“ gesehen; und er ist eigentlich der allein Wachende: „Wach stehst du vor dem Tor / wenn auch immer noch im tiefen Schlaf“;⁴⁹⁶ Der Blinde ertastet seine Worte und kann aus der fast unsichtbaren „Maserungen des Marmors“ die Zweifelhaftigkeit der Welt herauslesen und auf die sonst von Menschen nicht wahrgenommenen Gefahren als „nur einen Schritt entfernt“ warnend hinweisen.⁴⁹⁷ Auch der Stumme versteht sein Schweigen als wesentlich vielsagender als „die Sprache der Welt“, daher verachtet ihn die Welt und er die Welt.⁴⁹⁸

Bei Herausbildung dieser für Bei Dao neuen Poetizität ließe sich die Sprache als Metasprache definieren, eine dichterische Sprache, die zwar „der Sprache der Welt“ entstammt aber gleichsam aufgrund ihrer Fähigkeit zur Reflexion über sich selbst über ihr steht; das sich empirisch, aber auch metapoetisch in der Sprache gründende Subjekt versucht stets, die Unausprechlichkeit seines existentiellen Zustandes zu einen poetischen Zustand zu versprachlichen.

Demgemäß könnte die Tiefe des Gedichtes „Der Ort des Zweifels“ so gedeutet werden: nicht nur die Dinge, die dort genannten werden, sind zweifelhaft, sondern auch „die Sprache der Welt“, mit der Aufreihung von Substantiven, die sie benennen, ist zweifelhaft. Explizit thematisiert das metapoetische Gedicht „Sprache“ (*Yuyan* 语言) die Sprache in ihrer doppelten Funktionalität:

Sprache

Viele Sprachen
Sind in der Welt unterwegs
Beim Zusammenstoß entstehen Funken

⁴⁹⁰ Bei Dao, „Kongjian 空间“ (Raum), S. 170

⁴⁹¹ .Vgl. Bei Dao, „Moshengren“ (Ein Fremder), S. 132-133.

⁴⁹² Bei Dao, „Wuti 无题“ (Ohne Titel), S. 148

⁴⁹³ Bei Dao, „Hujixinhao 呼救信号“ (SOS), S. 167.

⁴⁹⁴ Bei Dao, „Qidai 期待“ (Erwartung), S. 161-162

⁴⁹⁵ Bei Dao, „Hujixinhao“, ebd., S. 167.

⁴⁹⁶ Bei Dao, „Pusa 菩萨“ (Buddha), S. 150

⁴⁹⁷ Bei Dao, „Zhe yibu 这一步“ (Diese Schritte), S. 140

⁴⁹⁸ Bei Dao, „Wuti“, S. 148.

Mal Haß
Mal Liebe

Das hohe Haus der Vernunft
Bricht gerade stumm in sich zusammen
Ein Korb, geflochten aus Gedanken
Flach wie Bambussplitter
Ist vollgestopft mit blinden Giftpilzen

Vierfüßler huschen
Über Felswand und Blume
Ein Löwenzahn wächst heimlich
In irgendeinem Winkel
Der Wind hat seinen Samen fortgetragen

Viele Sprachen
Sind in der Welt unterwegs
Ihre Produkte
Machen das stille Leid der Menschheit
Weder leichter noch schwerer.⁴⁹⁹

„Viele Sprachen“ meint hier wohl eher „viele Wörter“, weil vom Problem der internationalen Verständigung zwischen den Sprachen, oder von der babylonischen Aporie der Unverständigkeit aufgrund der Verschiedenartigkeit der Sprachen, nicht die Rede ist. Vielmehr wird hier von der Möglichkeit der Verständigung gesprochen, die sich tiefer und wahrer ereignen sollte innerhalb des bereits als verständlich und sicher geglaubten Systems der Sprache(n) überhaupt. Für Bei Dao, wie er hier meint, könnte die „Sprache der Welt“, im Gegensatz zur Sprache der Poesie, wohl kaum „das stille Leid der Menschen leichter oder schwerer machen“; sie könnte nicht in die Seele des Menschen vordringen und seinen „stillen“, unaussprechlichen Schmerz zur Artikulation bringen. Ihre Wörter „prallen aufeinander“, unterwegs in der Welt, sie sind blind und ohne eigenen Willen in den Dienst des Alltags gestellt worden. Sie erzeugen „Haß“ und „Liebe“ wie sie bei ihrem Zusammenstoß blinde und zufällige „Funken“ erzeugen. Ihre blinde Unreflektiertheit führt eher zu Wahnsinn als zur Vernunft; selbst wenn „Gedanken“ sich ereignen sollten, werden sie in irgendeinem dogmatischen „Korb“ der Ideologie eingesammelt wie „Bambussplitter und Giftpilze“.

Ein inhärentes poetisches Sprechen inmitten des blinden Sprachgeschehens ereignet sich schweigend, heimlich und bildlich, wie es die dritte Strophe zu veranschaulichen versucht: Vierfüßler, aus inneren Zweifel heraus, huschen geistesgegenwärtig über Felswand und Blume, und der Same des Löwenzahn wird vom freien Wind ins Unbekannte und Unsagbare fortgetragen. Beide meta-poetischen Bilder haben bereits ihre Vorläufer in der „Wildtaube“, die am anderen Ufer „aufschreckt“ (im Gedicht „Grenze“), und in der „Pustebume“ („In der Irre“), die den Dichter spontan zur Quelle seiner Inspiration führt. Beide leicht variierten Bilder stehen hier wie dort jeweils für Sensibilität und Inspiration, die für Bei Dao einer poetischen Sprache zugrunde liegen, die

⁴⁹⁹ Bei Dao, S. 164; Kubin, S. 73.

„das stille Leid der Menschen“ versprachlichen können und wollen. Die erstaunliche Kontinuität der Bilderkonstruktion zeigt hier beispielhaft, wie sich von hier aus etwas Gleiches und Stabiles bis in das spätere, immer mehr verschlüsselte Werk zieht, das häufig die zentrale Aussage eines Gedichte bildet und mit dem die Interpretation besonders behutsam umgehen muß.

Diese Kontinuität zeigt auch, nach der anfänglichen Orientierungslosigkeit, eine gewisse Zuversicht. 1989 konnte Bei Dao mit Stolz auf die vergangenen 5 Jahre zurückblicken und behaupten, daß er, wie andere *Menglong*-Lyriker, eine neue poetische Sprache gefunden habe. Diese Sprache bewahrt dem Dichter einerseits das elitäre Bewußtsein auch nach der Abkehr von politischer Exponierung, andererseits aber läßt sie ihn die aktuelle Position des Schreibens als Ort der Vereinsamung und Marginalität nicht verkennen. Der pathetischen Glaube an die Übermacht der Subjektivität bekennt sich zur Suprematie des Unsäglichen, wo der Sinn der Existenz verborgen bleibt und dessen Offenbarung das Ziel des dichterischen Lebens ausmacht.

Diese Zuversicht verändert Bei Daos Haltung den Gefahren des Lebens gegenüber, die sich anders darstellt als die passive und hilflose Wachsamkeit etwa in dem Gedicht „Gastgeber“. Es ist dies eine Haltung, die sich aktiv und voller Phantasie mit der unerschöpflichen Dynamik der Sprache verbündet und der realen Bedrohung nüchtern entgegentritt, als ob man diese schon sprachlich abwenden und auflösen könnte. Das Gedicht „Die Kunst der Poesie“ (*Shiyi* 诗艺) wurde 1988 geschrieben, kurz bevor Bei Dao ins Exil ging:

Die Kunst der Poesie

In dem riesigen Raum, dem ich gehöre
Steht nur ein Tisch, der Umkreis
Ist augenweit Sumpf
Aus wechselndem Winkel bescheint mich der Mond
Die zerbrechlichen Träume von Skeletten stehen unverändert
An fernem Ort gleich einem nicht eingeholten Baugerüst
Da sind noch Fußspuren schlammig auf weißem Papier
Es ist der Fuchs, viele Jahre großgezogen
Der mit feuerrotem, wedelndem Schweif
Mir Preis und Wunde ist

Keine Frage, da bist auch noch du, auf einem Stuhl mir gegenüber
Der Blitz aus heiterem Himmel, so wichtigtuerisch in deiner Hand
Ist nun Reisig und schließlich Asche⁵⁰⁰

Dieses Gedicht ist ein kurzes Drama. Ort: der Raum des über die Kunst der Poesie nachdenkenden Ichs; Zeit: Nacht, angedeutet durch die erwähnte Präsenz des Mondes; Dialogpartner: ein nicht näher bezeichnetes, feindlich gesinntes Du; Atmosphäre: bedrohlich; erfüllt mit dunklen Ahnungen von Alptraum und Lebensgefahr. Das alles erinnert an eine ähnliche Situation, evoziert vier Jahre zuvor im Gedicht „Der Gastgeber“, wo der Gastgeber sich hilflos einer Bedrohung ausgesetzt fühlt in Erwartung des „zweiten Klopfens an der Tür“.

⁵⁰⁰ Bei Dao, S. 152; Kubin, S. 65

Man könnte man sich vorstellen, der Besucher sei tatsächlich zurückgekehrt, sitze dem Dichter gegenüber und die Bedrohung sei größer geworden als zuvor. Die innere dramatische und atmosphärische Kontinuität zwischen beiden Texten würde eine solche Leserart zulassen. Zumindest kann sie sehr hilfreich sein beim Zugang zu diesem sehr hermetischen Gedicht.

Das Du ist wieder da und sitzt dem Ich gegenüber. Seine Hand hält, anstelle des ominösen Handschuhs beim ersten Besuch, diesmal „wichtiguerisch“ etwas markant Lebensbedrohliches aber Surreales: „den Blitz aus dem heiteren Himmel“. Himmel, Donner, Blitz sind bis dahin bei Bei Dao immer „feindlich“ zu lesen, da sie aus der „Sonnensymbolik“ kommen. So könnte das Du als ideologischer Vertreter der Staatsgewalt angesprochen werden. Doch wie hier seine Präsenz wahrgenommen wird, steht in schärfster Kontrast zum früheren Gedicht: dort ist er abwesend, doch die unausgesprochene Gefahr, die er mit sich zu bringen scheint, ist omnipräsent und reduziert das Ich zum „Schatten“. Dort ist er szenisch abwesend, doch im Monolog des Ichs präsent; hier hingegen wird er präsent. Hier wird der Gast zum Schatten reduziert, obwohl die stärkere Bedrohung, die von ihm ausgeht, das Gegenteil erwarten ließe. Wie es das möglich? Und warum nennt Bei Dao dies Gedicht „Ars Poetica“, die expliziteste metapoetische Aussage über die eigene Dichtkunst?

Das Nachdenken über Dichtkunst vollzieht sich bereits in der ersten Strophe, monologisch, und an sich bereits ausreichend. Ohne das Zutun der zweiten, würde die erste Strophe allein schon ein vollständiges Metagedicht bilden. Das Bild des „Fuchses“, das intertextuell Ted Hughs metapoetischem Gedicht „Fox“ verpflichtet ist⁵⁰¹, verhält sich metapoetisch ähnlich wie die „Vierfüßler“ und die „Wildtaube“. Die zweite Strophe zeigt einen Bruch in der Sprechweise an, da sie mit der Hinwendung zum Du dialogisch wird. Doch der Bruch wird riskiert, um eine Einheit zu erzwingen, die über Hughs Poem hinausgeht, und vor allem mit einer überraschenden, neuen Instanz die zentrale Aussage der ersten Strophe zu bestärken – und diese lautet: Das Gedicht entspringt der eigenen Innerlichkeit, die vermöge der Sprachsensibilität des Dichters sich signifikant zur deren dinghafter Entsprechung veräußert. In diesem Fall stellt „der Fuchs“ die Entsprechung dar. Sobald der Fuchs gefangen ist, ist auch das Gedicht entstanden, und das Spiel ist aus, so Ted Hugh.

Doch Bei Dao verleiht der Aussage noch eine andere Dimension: Der Tod. Der Tod setzt der Sprache eine endgültige Grenze, so beendet im Grunde er, nicht der Dichter, das Fuchs-Fang-Spiel; das Gedicht kann nicht jenseits des Todes entstehen, sondern nur in seinem Angesicht. Er ist immer im Hintergrund und mitten im Bewußtsein des Dichters: „Die zerbrechlichen Träume von Skeletten stehen unverändert / An fernem Ort gleich einem nicht eingeholten Baugerüst“. Er ist fern aber auch nah, da er bereits das Umkreis des Ichs in „augenweiten Sumpf“ verwandelt hat. Daher gratuliert das Fuchsgedicht ihn zu seinem Fang, gleichzeitig aber spottet es seiner, da der Dichter selbst einmal Beute des Todes sein wird. Aber ein Dichter macht weiter „seinen Fang“ trotz oder gerade wegen des Todes.

Das Gedicht könnte sich hier, mit der ersten Strophe, zufrieden geben, da der poetologische Monolog bereits zu Ende geführt ist. Doch als ob dem metapoetisch inszenierten Ich ein solches Ende nicht ausreichte, (ganz zu schweigen von der übermäßig markanten Bildanleihen an Ted Hughs), sucht es irritiert nach weiteren metaphorischen Möglichkeiten. Und plötzlich tritt es aus

⁵⁰¹ Ted Hughs, „Huli 狐狸“, (Fuchs), in: Yuan Kejia 袁可嘉 (Übers.), *Shijie wenxue* 世界文学 3/1984, S. 56-57.

der imaginären Ferne der ersten Strophe heraus und nimmt die Wirklichkeit wieder wahr: der Gast ist noch da! Der Mächtigen-Meister des Todes. Er erscheint wie eine vergessene Idee, ja, wie das perfekte Ende des Gedichtes; doch warum nimmt ihn Bei Dao nicht ins imaginäre und sprachliche auf?:

Keine Frage, da bist auch noch du, auf einem Stuhl mir gegenüber
Der Blitz aus heiterem Himmel, so wichtig-tuerisch in deiner Hand
Ist nun Reisig und schließlich Asche

Hier wird eine für metapoetische Gedichte ungewöhnliche Originalität erreicht. Seine zentrale Aussage wird um einen wesentlichen Punkt erweitert: Die Dichtkunst ist eine einzigartige Zauberkunst, die Realität, auch die schlimmste, in Worte verwandelt. „Der Gast“ wird zur Metapher, zum Symbol, zur Chiffre der eigenen Sorge um die Sprache, wie auch immer, zum Sprachphänomen, und über das Geschehen im Gedicht zum Sprachereignis: Der Blitz wird in Asche verwandelt und als nichtig erklärt, und damit auch die krasseste Verachtung eines Dichters gegen die totalitäre Staatsgewalt zum Ausdruck gebracht. Die Gefahr wird im Gedicht besiegt. Die Verfahrensweise verweist auf eine unbeschränkte kreative Freiheit, was Hugo Friedrich in Bezug auf Rimbaud als „diktatorische Phantasie“ bezeichnete: „Die reale Welt bricht auseinander unter dem Machtanspruch eines Subjekts, das seinen Inhalt nicht empfangen, sondern selber herstellen will.“⁵⁰² Das entspricht dem unablässigen Impuls Bei Daos, am Ende - wie hier in der Schlusszeile - stärker sein zu wollen als das Gegebene. Dadurch näherte er sich zusehends dem Credo der absoluten Poesie eines Mallarmé: die Suprematie des poetischen Wortes, vor dem und für das die Welt nur existiert, um von ihm aufgenommen zu werden. Diese Haltung ist besonders leicht einzunehmen von Dichtern in totalitären Regimen, die ihre ästhetische Autonomie, als tiefstes Zeichen realen Widerstandes, nicht aufgeben wollen.

7.4 „Das Exil des Wortes“ als entpolitisierte, literarisch immanente Suche nach poetischer Modernität

Doch hat leider die Sprache keines Lyrikers das Massaker vom 4. Juni 1989 auf dem Platz des Himmlischen Friedens abwenden können. Die Ausreise vieler Schriftsteller und Intellektueller aus dem Land kurz vor und nach dem Ereignis wird häufig als der Anfang der „Exilliteratur“ (*liuwang wenxue* 流亡文学) gesehen. Diese Exilliteratur, wenn sie überhaupt so bezeichnet werden darf, sollte man sie als einen kleinen Teil der dynamischen Gegenwartsliteratur Festland-Chinas betrachten, die, wider Erwarten, was Produktion und Publikation angeht, nach dem 4. Juni 1989 keinen Bruch erfuhr. Im Gegenteil, sie entwickelte sich nach ihrem immanenten Impuls weiter und blieb erstaunlich lebendig. Im Grunde war das Asyl zur Erhaltung der chinesischen Literatur nicht einmal zeitweise vonnöten. Eine überwiegende Mehrheit von renommierten Romanciers, Dramatikern und auch Avantgarde-Lyrikern ist geblieben und hat dichterisch ihre emigrierten Kollegen wie A Cheng 阿城, Gu Hua 古华, Jiang He 江河, Kong Jiesheng 孔捷生 und Gu Cheng 顾城 überlebt, die das Fremde nicht verkraften konnten. „Wäre ich geblieben, wäre es anders mit meiner Feder ausgegangen. Dafür aber müßte ich das Gesicht des Diktators vor mei-

⁵⁰² Hugo Friedrich, *Die Struktur der Modernen Lyrik*, Hamburg: Rowohlt, 1956, S. 81

nen Augen und nicht hinter meinem Arsch haben.“ sagte Gu Hua 1999 in einem Artikel.⁵⁰³ Diese Ambivalenz dem Exil gegenüber dürfte nicht unrepräsentativ sein und verweist auf den komplizierten politischsozialen Kontext der zeitgenössischen chinesischen Literatur.

Aber warum dann die Ausreise, zumal der *Menglong*-Dichter, gegen die weder Ausbürgerungsverfahren eingeleitet noch ausdrückliche Schreibverbote verhängt worden waren? War es Sehnsucht nach einer anderen, besseren Lebensform als Dichter in einer freien, postmodernen Demokratie? Kaum zu glauben. Denn längst hatte man durch die Lektüre moderner westlicher Literatur Kenntnis vom Schrecken der den Schriftsteller umgebenden Leere und von der Alltagskälte der schriftstellerischen Existenz in den westlichen Demokratien.

Eine Ahnung davon veranlaßte Duo Duo noch 1988 (als er die Ausreise für eine Lesung in England beantragte), in einem dialogischen Gedicht an die durch Selbstmord aus dem Leben geschiedene amerikanische Lyrikerin Sylvia Plath zu erinnern und seiner Entrüstung über die Verständnislosigkeit ihrer Umgebung Ausdruck zu verleihen: „In der Nacht, der Rücken einer Gestalt, allein am Feuer / Ein Waldhornruf, der wie Gegengift wirkte / Ein nie verwesender Nerv / Spie ihr Begreifen in den Raum...“.⁵⁰⁴

Die Negation dieser postmodernen freiheitlichen Leere dürfte noch stärker sein als die, mit der er sich vormals im Gedicht „Handwerk“ (*Shouyi* 手艺) gegen die totalitäre Enge aussprach, die Cvetæva zermürbte und zum Suizid trieb. In der Tat bestätigte er kurz nach seiner Ausreise mit den anderen Exillanten, wie hart es war, sich als Dichter in einem fremden Land einzuleben und bezeichnete das Exil als „äußerst ungünstigen Ort zum Schreiben, da die Lyrik von einem sichtbaren Gegenüber lebt. Hier ist aber alles so leer, sprachlich so undurchdringbar ... Dort in China bist du schon Held, weil es dich gibt, hier im Westen bist du höchstens ein guter Bürger. Als Poet muß man hier sogar größere Kompromisse eingehen, um zu überleben...“⁵⁰⁵. Dieser Vergleich spiegelt einen inneren Widerspruch wider, den er eine Zeitlang als bewegendes und brisantes Thema einzusetzen mußte:

Das Geläut

Nicht eine Glocke schlug und mahnte zum Gedanken
Doch heute hörte ich sie
Es schlug neun Mal
Und dann wie oft
Ich hörte sie, als ich aus dem Pferdestall kam
Eine Meile weiter
Hörte ich sie wieder:
„Wann, als du für die Konditionen kämpftest,
Nahm deine Unterwürfigkeit zu?„

Da begann ich, das anderen Pferd, das noch im Stall war, zu beneiden

⁵⁰³ Gu Hua, „Haiwai zhaxie nian 海外这些年“ (Diese Jahre im Ausland), *Da jiyuan shibao* 大纪元时报 21.12.1999, S. 12.

⁵⁰⁴ Duo Duo, „11. Februar 1988 - Zum Gedanken an Sylvia Plath“, in: Peter Hoffmann (Hrsg.: Zweisprachige Ausgabe), *Duo Duo: Wegstrecken*, Dortmund: Projekt Verlag, 1994, S. 96-97

⁵⁰⁵ Duo Duo, „Interview“, in: *Jiushi niandai* 九十年代 3/92, S.32-37.

Da ritten sie mich und schlugen mir ins Gesicht⁵⁰⁶

Er wünschte sich die Identität „des anderen Pferdes“, „das doch noch im Stall“ war. Der Schmerz des Identitätsverlustes wird gelindert durch die Vision, daß es woanders, insbesondere in der Heimat, noch ein anderes Ich gäbe, das den Verlust kompensieren und die schwerelose Identität ausbalancieren würde. Ähnliches kommt auch bei Bei Dao zum Ausdruck:

Heimatsprache

Ich spreche Chinesisch zu einem Spiegel
Ein Park hat seinen eigenen Winter
Ich lasse Musik spielen
Der Winter hat keine Flieger
Ich koche ohne Eile meinen Kaffee
Ein Flieger hat keine Heimat
Ich gebe ein wenig Zucker dazu
Heimat ist eine Heimatsprache
Ich höre am anderen Ende der Telephone
Die Furcht meines anderen Ich⁵⁰⁷

Außerdem fürchtet das andere Ich auch dieses sprechende Ich zu verlieren. Nicht nur thematisch, sondern auch sprachformal durch die äußerste Einfachheit in Satzkonstruktion (als ob man hier Chinesisch übte) wird die Angst vor dem Identitätsverlust vor allem die Angst vor dem Verlust der (Mutter-) Sprache gegenwärtig. Voller Sorge vor diesem Sprachverlust im Exil sagte Bei Dao: „Meine Substantive funktionieren nicht mehr, sie können die Dinge nicht mehr benennen. Ein Baum ist kein Baum mehr, den das Wort ‘*shu* 树’ kannte. Meine Sprache ist wie Öl, das sich nicht mit dem Wasser hier mischen kann, obwohl sie es wie verrückt versucht.“⁵⁰⁸ Wie Duo Duo thematisierte auch er im Gedicht den Zustand des Exils als kreative Aporie des Schreibens. Wir werden darauf noch näher eingehen:

[...]
Nur für einen Augenblick, plötzlich
Ein Schlüssel aus Peking
Machte eine Tür der Skandinavischen Nacht auf
Zwei
Bananen und eine Orange
Bekamen ihre wahre Farben wieder zurück.⁵⁰⁹

⁵⁰⁶ Duo Duo, „Zhongsheng 钟声“ (das Geläut), in: Peter Hoffmann (Hrsg.), ebd., S.108-109.

⁵⁰⁷ Bei Dao, „Xiangyin 乡音“ (Heimatsprache), in: Bonnie S. McDougall / Chen Maiping (Übers.), *Bei Dao, Old Snow*, (zweisprachig), London: Anvil Press Poetry Ltd, 1992, S.50-51.

⁵⁰⁸ Bei Dao, „Rede an Internatinal Poetry-Festival Rotterdam 1992“. Unveröffentlicht.

⁵⁰⁹ Bei Dao, „Jinjin yi shunjian 仅仅一瞬间“ (Nur für einen Augenblick), in: McDougall / Chen (Übers.), S. 32-35.

Es ist der Schlüssel aus der Heimat, der den Innenraum der Poesie im Fremden eröffnet und den Zugang zu die Wirklichkeiten der Dingen gewährt: „Zwei Bananen und eine Orange / Bekamen ihre wahre Farben wieder zurück“. Auch Yang Lian erfährt das Fremde ent-fremdend, übermächtig und vernichtend, wie einen „Hai“, der sein dichterisches Ich verschlingt;⁵¹⁰ und Gu Cheng fühlt sich wie „Wurm“, der an den Wörtern frißt wie an Körnern und sie ausspuckt, weil sie verfault schmecken im Exil.⁵¹¹ Alle *Menglong*-Dichter litten und leiden noch immer sehr unter solchen Sprachkrisen.

Aber warum kehrten sie nicht zurück? Für sie war der Weg nach Hause nie versperrt, nicht ihrem lyrischen Hermetismus wegen. In Wirklichkeit reisten sie auch nah China zurück, aber als Besucher oder zu Honorar-Verhandlungen. Selbst Bei Dao könnte ein- und ausreisen, vor allem nach seinem Austritt aus der New Yorker Oppositionellen-Organisation „Humanrights in China“, der das Einreiseverbot eigentlich gegolten hatte. An seiner Lyrik lag es nicht, das belegen auch die Veröffentlichungen in Anthologien offizieller Verlage.

Die Antwort hierauf darf nicht, wie es immer wieder versucht wird, allein auf das Politische reduziert werden, auch wenn und gerade weil das Exil mit einem makabren politischen Ereignis koinzidierte. Solche Versuche führen weg von dem, was das Wesen der Exillyrik und der gesamten zeitgenössischen Avantgardelyrik ausmacht, von der immer stärkeren werdenden Verschlüsselung der Sprache, die gerade auf eine Autonomie jenseits der Politik hinzielt, und damit zu einem falschen Verständnis der Autoren und ihrer Werke führen. Die Lyriker häufig leiden darunter, fühlen sich literarisch nicht ernst genommen und protestieren dagegen.

Das Exil, das Bei Dao als „Exil des Wortes“⁵¹² in einem sprachkritischen Sinne begreifen will, intensiviert intentionell die Grundimpulse seiner Lyrik und auch der *Menglong-Lyrik* seit Mitte der 80er Jahre, die sich von einer politisierten, ideologiekritischen Dichotomie und damit auch vom sprachlichen Schlagabtausch mit „dem niveaulosen Bösen“ entfernt. Dieses Exil ist „[...] keine Machtprobe für die Poesie, um zu testen, wie stark sie protestiert und wirkt außerhalb der Herrschaftszone der totalitären Machthaber, sondern eine selbstreflexive Exkursion der Avantgarde-Lyrik, um herauszufinden, wo die letzte Grenze der Ausdrucksmöglichkeiten der chinesischen Sprache liegt.“⁵¹³ So die gemeinsame Erklärung Bei Daos, Duo Duos, Gu Chengs und Song Lins beim „International Poetry Festival“ 1992 in Rotterdam. Diesen Grundsatz betont repräsentativ bereits ganz am Anfang seines Exils metapoetisch das Gedicht „Geschichte des Morgens“ (*Qingchen de gushi* 清晨的故事), geschrieben 1989 in Oslo:

Ein Wort hat ein anderes umgebracht
Ein Buch hat befohlen
ein andres zu verbrennen
Ein Morgen, aufgebaut durch Sprachgewalt
verstellt das Morgen
und die Menschen beim Husten⁵¹⁴

⁵¹⁰ Yang Lian, „E’yu 鳄鱼“ (Hai), in: *Xiandai hanshi* 现代汉诗 (Moderne chinesische Poesie) 94/2, S. 45.

⁵¹¹ Gu Cheng, „Women 我们“ (Wir), in: *Qingxiang* 倾向 (Tendency) 93/6, S. 78.

⁵¹² Bei Dao: „Ta zhengkai le di san zhi yanjing 他睁开了第三只眼睛“ (Er tut ein drittes Augen auf), wo der Ausdruck „ci de liuwan 词的流亡“ (Exile des Wortes) stammt. Siehe *Old Snow*, S. 24-25.

⁵¹³ Song Lin 宋琳, „Interview mit Zhu Zhu 与朱朱对话“, in: *Beimen zazhi* 北门杂志, 96/3, S. 78.

⁵¹⁴ Bei Dao: *Old Snow*, S. 26-27

Das ist eine deutliche Absage an das Konzept Sprachgewalt gegen Sprachgewalt. Für ihn sei sie eine Einengung der poetischen Sicht, die das Sosein des Kosmischen und des Menschlichen „verstellt“, und daher die wahrhaftige Erhellung der Wirklichkeit, was das Wesen von Lyrik in Bei Daos Verständnis ausmacht, blockiert. Bei Dao will keineswegs, daß man in sein Exil eine Wiederaufnahme der politischen Haltung hineinliest, die sein früheres Werk geprägt hat und von der er sich loszumachen versucht.

So muß das „Exil des Wortes“ primär im Kontext einer literarisch immanenten Kontinuität begriffen werden. Demgemäß wird es hier unternommen, das Exil vielmehr als willentliche Entscheidung zur Verbannung des Selbst, ja als eine Obsession zur Selbstverfremdung zu erklären, die sich schon seit der zweiten Hälfte der 80er zu der wichtigsten Thematik der chinesischen Gegenwartsliteratur herangebildet hat. Das Exil gestaltet sich wesentlich als ein autonomisch sprachkritisches Kunsttun, eine Art von Verfremdungsverfahren, eine fortgesetzte Suche nach einer poetischen Modernität, die, vorwiegend auf einer metapoetischen Ebene, das vereinsamte, an den Rand getriebene lyrische Ich und dessen Schreib-Geste als „Häresie des Selbst“ dokumentiert, bedenkt und poetisiert. Das Exil in der Fremde, das jene Dichter wählten, stellte keinen Gegensatz zur inneren Emigration der in China verbliebenen Dichter dar, sondern entstammt dem gleichen Impuls.

So sind Zhong Ming 钟鸣, Yu Jian 于坚, Han Dong 韩东, Chen Dongdong 陈东东, Yang Li 杨黎, Wan Xiao 万夏, He Xiaozhu 何小竹, Lu Yimin 陆忆敏 an ihren jeweiligen Ort geblieben. Für sie ist die Heimat Exil genug. Sie weigern sich sogar, nur noch ein einzigen Schritt aus dem Land zu gehen. Sie verharren im Vertrauten, wollen aber Texte schreiben, die „das weltweit verlorene Selbst suchen. Also, warum ins Ausland gehen und jeden Tag Spaghetti essen anstatt hier jeden Morgen meine *Dandan*-Nudeln. Nein, auf keinen Fall, ich will hier in Chengdu bleiben, wie Thomas Hardy in seinem Sexton, und meine Weltliteratur schreiben.“⁵¹⁵ So bleibt man nicht unbedingt aus Liebe zur Heimat, auch nicht aus Angst vor der Fremde, sondern aufgrund der Erkenntnis, daß das Schreiben überall das Gleiche sucht und daher nicht ortsgebunden ist: „Hier zuhause ist bereits Exil, wenn das Exil unbedingt ein literarische Mode sein sollte. Für mich ist mein Exil in diesem 24 qm-Zimmer viel realer als irgendwo im Westen. Der Blick von meinem Fenster erfaßt die ganze Stadt als eine irrwitzige Baustelle und die Menschen als rollende Münzen, aus denen jeder eine Million umtauschen möchte. Das alles ist mir so fremd und unreal geworden.“⁵¹⁶ So Han Dong.

In einem Gedicht spricht er vom Bleiben als körperhaftem Widerstand, hingegen das Weggehen als einer Flucht des Schattens vor dem Selbst „Sogar die Sonnenblume wendet den Hals / ihre Wurzel will die Erde verlassen / sich westwärts aufmachen / und das Meer überqueren / Wir bleiben aber, Tag für Tag/ am Ort, wo wir sind, Tag für Tag.“⁵¹⁷

Da das „Wir“ und die „Sonnenblume“ jeweils nach dem eigenem Wesen und einem *common sense* des Alltags handeln, so trifft Han Dong keinen moralisierendes Urteil über Bleiben oder Weggehen.

⁵¹⁵ Zitiert nach Zhu Wen 朱文. Zum Thema des Exils führte er 1993 eine Meinungsumfrage unter einundzwanzig zeitgenössischen Schriftstellern durch. Vgl. Zhu Wen, „Wenjuan 问卷“ (Fragebogen), in: *Duanlie* 断裂 (Zerbrochen), 1/93. S.6.

⁵¹⁶ Zitiert nach Zhu Wen, S. 8.

⁵¹⁷ Han Dong, „Xiawu 下午“ (Nachmittag), in: *HMLSQJ*, S.258-259.

Han Dong selbst hat aber immer wieder Einladungen zu Lesungen im Ausland abgelehnt. Er will diesen Zauber der Selbstver- und entfremdung an seinem Ort, nämlich in seinem Zuhause in Nanjing, um seines Schreibens Willen nicht brechen. Es gibt aber auch die flexiblere Autoren, wie Ouyang Jianghe 欧阳江河, Wang Jiabin 王家新, Zhai Yongmin 翟永明, Song Lin 宋琳, Zhang Zao 张枣, die beide Perspektiven wechselweise einnehmen wollen und können. Ihr Lyrik kommt jedoch aus dem gleichen Impuls, ihr Wesen wird immer wieder gefaßt als „einsam und immer unterwegs“, wie es Paul Celan, das große Vorbild all dieser Lyriker, formalisiert hat.

Die meisten pendeln auf der Suche nach sich selbst zwischen den Sprachen, die meisten von ihnen besitzen die *greencard* eines anderen Landes. Selbstironisch betrachtet Ouyang Jianghe das Pendelleben des Dichters zwischen den Sprachen, welches auch ihm auf unverzichtbare Weise zum Gegenstand seiner Dichtung geworden ist:

Ein Jahrhundert ist vorbei. Was ist wirklich geschehen zwischen Chinesisch und Englisch?
Warum sind so viele Chinesen in die englische Sprache immigriert,
und bemühen sich, gelbe Weiße zu werden? Sie behandeln Chinesisch
wie ihre Ex-Frau, wie eine Heimat, die nun zerbrochen im Spiegel liegt.
Was ist wirklich geschehen? Ich allein lebe im Chinesischen,
suche Dialog mit vielen Papiermenschen, und tagträume englisch.
Ich sehe immer mehr Chinesen
wie sie sich zwischen Englisch und Chinesisch zwängen,
damit aus einem piktographischen ein alphabetischer Mensch werde.⁵¹⁸

7.5 Das verfremdete andere Ich

Weggehen oder bleiben, es macht keinen Unterschied, denn „Avantgarde ist immer Exil.“ - so lautet die Parole schon seit Mitte der 80er. Die Erfinderin dieses goldenen Satzes ist die Lyrikerin Lu Yiming aus Shanghai, die Sylvia Plath, Tang-zeitliche Dichter und Cvetaeva liebt, die vor einem halben Jahrhundert der berühmten Satz über das ewige Exil von Poeten geprägt hat: „Alle Dichter sind Juden.“ Lu blieb und sah die Zeit kommen, in der das totalitäre System sich geschickt mit dem Konsum verbünden würde. Als Konsequenz würden die Freiräume immer weiter eingeengt werden, da „die Luft erfüllt ist von einem neuen Dogmatismus“.⁵¹⁹ und der Dichter doppelt leiden müsse. Er ist zur Selbstverbannung in eine „Sandwüste“ getrieben, wie ein Fisch, der zuerst unter Atemnot leidet und dann dahin schmachtet bis zu seinem sicheren Tod: „Wie soll der Fisch / Der an dem Sandschloß vorbeizieht / Weiter leben / Hände wachsen ihm / Füße und Gedanken wachsen ihm / Wie soll seine unsterbliche Seele / ihr Zuhause finden/“.⁵²⁰ Von ihr kamen in den 80er Jahren Gedichte, die das verbannte und verträumte Ich in einer anderen Existenzform thematisieren. Das Ich ist in diesen Gedichten verzaubert vom „brokatgleiche“ der

⁵¹⁸ Ouyang Jianghe, „Han Ying zhijian 汉英之间“ (Zwischen Englischem und Chinesischem), in: *HMLSQI*, S. 114-116.

⁵¹⁹ Lu Yimin, „linju 邻居“ (Nachbar), in: Bei Ling 贝岭 u. Meng Lang 孟浪 (Hrsg.), *Dangdai Zhongguo shige qishiwu shou* 中国当代诗歌七十五首 (75 Gedichte aus heutigem China), Mimeographie-Ausgabe, 1985. S. 65.

⁵²⁰ Lu Yimin, „Sha bao 沙堡“ (Sandburg), in: *HMLSQI*, S. 678.

kulturellen Vergangenheit des alten Südchina⁵²¹ und auch fasziniert von der imaginären Fremde des postmodernen Westen, wo „das Todesspiel anders gespielt wird“. Eines davon lautet:

American Woman-Magazine

Der Ausblick aus diesem Fenster
erfaßt alles, wie Du siehst, alles,
auch jene bildhaften Menschen
unter dem Baum ohne Blüte

Sie wickelten Zöpfe auf die rechte Schläfe
bedeckten die Gesichter mit ihrem Haar
Ihre Blicke sind steif, *cool* oder ironisch
Ich versuch zu erkennen, wer ich unter ihnen bin

Wer war ich?
Wer nahm einen Tag von mir, einen Herbsttag?
Wer nahm einen und auch viele von meiner Frühlingen?
Wer, wer war ich?

Wir stürzen in den Staub oder sind immer unterwegs
mit unserem Lexikon. Wir blättern darin: wo steht das Wort „Tod“?
Wir basteln ihn, sticken ihn
Wir nehmen ihn auseinander und wieder bauen ihn auf.

Ich versuche zu erkennen
wer ich war unter ihnen
Ich stehe vor dir und zeige
mein sauber gewaschenes Ich⁵²²

Hier erscheint visionär „das andere Ich“ in einem Werbephoto einer amerikanischen Frauenilustrierten, unter „den bildhaften“ Models mit *coolem* Poseblick. Das Fremde verfremdet den grauen Alltag der frühen 80er Shanghais und strahlt eine Art Phantastik aus, die ein Schreiben inspiriert, das die Vorstellung vom Tod als einem Todesspiel mit der Sprache in der Mitte des Lebens relativiert. Für Lu Yimin erwecken darüber hinaus bestimmte visionäre Augenblickserlebnisse aus dem imaginären Fremden mystische Erleuchtungen, wie der Ausdruck mit zenbuddhistischen Anklang „sich reinigen und dem Bösen abschwören“ (*xishou bugan* 洗手不干) suggeriert, in denen sie plötzlich ihre wahre Identität wieder erkennt, die sie ins neue Leben zu katapultieren vermochten – wie es die Schlußzeile des Gedichts in einen fast feierlichen Ton demonstrieren will: „Ich stehe vor dir und zeige / Mein sauber gewaschenes Ich.“.

Das mal fiktionale, mal absichtlich naiv vorgestellte Fremde einer postindustriellen Landschaft dient für Lu als Quell der Inspiration zu einem fiktionalen Entwurf des Ichs. Diese Landschaft

⁵²¹ Lu Yimin, in Bei Ling u. Meng Lang (Hrsg.), ebd., S. 65.

⁵²² Lu Yimin, „Meiguo funü zazhi“, in: *HMLSQI*, S.680-681.

aber sollte ein paar Jahre später für Duo Duo Wirklichkeit werden, ein Schock, der ihn übermannte und ihn zunächst sprachlos werden ließ. Sich mit der Muttersprache dichterisch einer realen Welt von kultureller Fremdheit konfrontiert zu sehen, war eine Herausforderung, die seit der Einführung *Baibua-Umgangssprache* als Medium der Literatur 1917 an Dichter als Exillanten außerhalb des chinesisch-sprachigen Raums nicht mehr gestellt gewesen war. Das Fremde erhebt sich in seinem massiven, indifferenten und unverständlichen Schweigen, es ist, wie Duo Duo es nennt, „sprachlich undurchdringbar“ (*yuyan meifa chuantou* 语言没法穿透),⁵²³ und versetzt den Dichter in einen bezugs- und zusammenhangslosen Zustand, in dem für das Ich Vertrautheit nur noch durch das Festhalten an privaten Erinnerungen erfahrbar wird. So führt sein Weg zunächst zurück zur erneuter Artikulation des heimatlich Vertrauten, (was Lu Yimin und er selbst zuvor in der Heimat verfremdet hatten), mit dem er nun aber das reale Fremde entsubstantialisiert, verdünnt und wieder, ins Vertraute, zu verfremden sucht:

Die Flüsse Amsterdams

November, eine Stadt bei Einbruch der Dunkelheit
Nur noch die Flüsse Amsterdams

Plötzlich

Schwanken die Früchte
An den Orangenbäume meiner Heimat

Ich schließe das Fenster, umsonst
Das Wasser der Flüsse fließt zurück, umsonst
Die Sonne, perlenbesetzt, geht auf

Umsonst

Wie Eisenspäne hingestreut, Tauben
Die Straßen, ohne Kinder, plötzlich ganz weit

Nach dem Herbstregen
Die Dächer voller Schnecken
--- Mein Vaterland

Zieht vorbei, langsam, auf den Flüssen Amsterdams.....⁵²⁴

Der Verweis auf ortsspezifische Charakteristika Amsterdams wird minimalisiert zu „nur noch die Flüsse“. Die Stadt an sich wird an den Rand der Betrachtung gerückt, fern und unreal in den Hintergrund verbannt, ihre Präsenz bei „Einbruch der Dunkelheit“ wird zum Schattenriß, ihre riesenhaftes, schwerfälliges Fremdsein für einen Augenblick vergessen, entleert und zum gleichen

⁵²³ Duo Duo, „Fanhtan“ (Interview), in: *Nanfang shizhi* 南方诗志93/2, 23-32.

⁵²⁴ Duo Duo: „A mu si te dan de heliu“ in: Peter Hoffmann (Hrsg.): *Wegstrecken*, S. 105-106.

aufgeladen mit den Visionen des von Heimweh geplagten Dichters: „--- Mein Vaterland / Zieht vorbei, langsam, auf den Flüssen Amsterdams...“

Die in der Erinnerung erscheinenden Dinge wie Orange, Tauben, Straße, Dächer voller Schnecken, sind nicht einfach evozierte Gegenstände, die Stück um Stück das vertraute Bild des heimischen Wohnviertels aufbauen. Sie sind an sich vor allem auch erinnerte, metapoetische Wörter, die helfen, die unaussprechliche Ohnmacht vor dem Fremden zu verdrängen und Nostalgie als neue dominante Thematik seines Schreibens zu etablieren. Die Poetizität dieser Nostalgie, wie jene von Tarkovsky, dem russischen Filmregisseur im schwedischen Exile, gründet sich in einer mystischen Heimat-Sehnsucht, wo der Mensch im Einklang mit seiner kosmischen Umgebung existiert, wo Wort und Ding, Kunst und Leben keinen Gegensatz darstellen. Diese Heimat ist natürlich weder in der entzauberten Welt des (post)modernen Westens zu finden, noch in Duo Duos Heimat Peking zu orten, die in den späten 80er Jahren zu einem Moloch aus Globalisierungseifer und posttotalitärer Machtobsession geworden ist. Diese Heimat bleibt permanent als Sehnsucht bestehen, aus der reine Poetizität wird, die seine eindringlichen Texte auszeichnet und den Leser seelisch zutiefst anrührt. Das Gedicht „September“ (*Jiuyue* 九月) evoziert solche Sehnsucht:

September

September, Blinde tasteten durch wogenden Weisen,
Aus den hohen Ähren - der reine Duft einer Parabel
-- Der Himmel vor zwanzig Jahren

Gleitet über das Profil eines jungen Studenten
Ich öffne das Fenster und sehe, wie die Bäume steif
Erinnerungen herleiern: Im Wald war eine Lichtung

Dort schneite es zerriebene Blütenblätter
Im Angesicht des Herrn fand man die ewige Ruhe
Eine alte Sitte, die mich zu einer Verbeugung zwingt

Septemberwolken, Misthaufen
Die Finsternis vor dem Gewittersturm schuhriegelt den Himmel
Verhüllt ihn mit einem Taschentuch

Gebeugt schnitt die Mutter das Gras,
die Schneider waren versunken in ihre Arbeit
Die Bücher, die ich abends lese
Wurden wieder zu dunkler, schwerer Erde ... ⁵²⁵

Bewußt nennt Duo Duo hier diese idyllische Heimat „eine Parabel“, etwas, was zunächst nur sprachlich aufzufassen zu sein scheint. Der Dichter ist einer der „Blinden“, der sich durch das Feld der Wörter wie durch „wogenden Weizen“ tastet, um diese Parabel ausfindig zu machen.

⁵²⁵ Duo Duo / Peter Hoffmann, ebd., S.100-101.

Ein Blinder ist ein Meister der *Synthetisia*, die seit Baudelaires programmatischem Gedicht „Correspondences“ zum wichtigen poetologischen Begriff geworden ist. An Stelle des Sehens, orientiert er sich beim Gehen durch das Fühlen der Gegenstände oder durch Übersetzung der Lautsignale zu bildlicher Vorstellung der Dinge in seiner Umgebung. Als er sich vorantastet, sind Worte nicht mehr Schrift, sie werden gegenständlich und dinghaft. So wird das Sprachliche – die „Parabel“ zum Ding, zu „den wogenden Weizen“. Demgemäß wird „der reine Duft einer Parabel“ gleichgesetzt mit dem reinen Duft der „hohen Ähren“ des Weizens.

Chen Dongdong verfremdet seine Heimat Shanghai, wo er tagtäglich sieht, daß „die Vögel sich im materialistischen Himmel nur mühsam bewegen können“, zu einem Land, in dem dichterisch und geistreich „die Ferne und Weite der Dinge wächst in Spiralen nach oben“. Er sublimiert seine Heimat zum einen dichterischen Süden, der „mit wärmerem Licht erfüllt“ ist und der besser sein sollte als den poetische Norden von Duo Duos; denn er ruft viele Große der Weltliteratur wie Dante, Elytis, Auden und Rilke intertextuell zu Hilfe. Zum Beispiel in das Prosagedicht „Private Erinnerung“ (*Siren de jiji* 私人的记忆) aus dem Zyklus „Im Süden gesungen“ (*Zai nanfang gechang* 在南方歌唱) mit einem Zitat von Rilke versehen, das den überwiegenden Teil des Textes Chens ausmacht. Die Aussage über Verwandlung als einer aktiveren und wahrscheinlich positiveren Form von Verfremdung, einem Weg aus der Bitterkeit der Selbstentfremdung, trifft Chen eigentlich über das Zitat von Rilke:

Private Erinnerung

Die Ferne und Weite der Dinge wächst in Spiralen nach oben. Die Sonne. Der siebte Tag. Ein nackter Körper schläft auf dem mit Bildern erworbenen persischen Teppich. Das Meer des Winters springt, entfaltet seine Flügel wie ein Fisch, fliegt nach Süden, erfüllt mit wärmerem Licht.

Aber ich, ich bin gefangen in meinem Zimmer. Ich bin wie ein Stein, das mein Zimmer in seinem Bauch trägt. Ich falle, senkrecht, zum tiefsten Grund, meine Hand öffnet den Fallschirm des Erwachens, hält aber an das folgende Gedicht von Rilke fest:

*Stiller Freund der vielen Fernen, fühle,
wie dein Atem noch den Raum vermehrt.
Im Gebälk der finstern Glockenstühle
laß dich läuten. Das, was an dir zehrt,*

*wird ein Starkes über dieser Nahrung.
Geh in der Verwandlung aus und ein.
Was ist deine leidendste Erfahrung?
Ist dir Trinken bitter, werde Wein.*

*Sei in dieser Nacht aus Übermaß
Zauberkraft am Kreuzweg deiner Sinne,
ihrer seltsamen Begegnung Sinn.*

Und wenn dich das Irdische vergaß,

zu der stillen Erde sag: Ich rinne.
Zu dem raschen Wasser sprich: Ich bin.⁵²⁶

Je höher die fernen und weiten Dinge wachsen, desto mehr erhellen sie Teile meines vorher isolierten und finsternen Zimmers.⁵²⁷

Chen Dongdongs Sprachmagie von der „Ferne und Weite der Dingen“ (*yaoyuan de shiwu* 遥远的事物) verliert sich für Bei Dao in der realen Nähe, er weigert sich, seinen physischen Standort im europäischen Exil automatisch als eine poetisierte Wirklichkeit zu erleben. Selbst einen der Poesie und Rilke nächsten Orte, Schloß Muzot, wo Rilke sich lange aufhielt und sein Hauptwerk, „Die Sonette an Orpheus“ (aus denen Chens Rilke-Zitat stammt) und „Duineser Elegien“, schrieb, nimmt er bei seinem Besuch skeptisch auf. Die Nähe entmythologisiert: Hier ist der Ort für einen anspruchsvollen und exklusiven Literaturtourismus, eine kulturelle Institution, die den vergangenen „Stolz des Flamme“, das Gedächtnis der Rose, Lieblingssymbol von Rilke, verwaltet. Sie ist „ein Labyrinth von Grammatik“, eine fremdes „Echo, ohne Antwort“, sie bietet daher auch keinen Dialog mit dem besuchenden Dichter an: „Du schreist, und keiner reagiert“. Hingegen erwähnt Bei Dao die unverwaltbaren Dinge der Natur, die er neben den Bildern, Kerzenhaltern und Figuren sieht, den Brunnen, die reale Rose und die Tauben als Vorbilder des sich ewig selbst Erneuernden und Schaffenden: „Die Kunst ist längst tot / und die Rosen gehen auf“, und:

[...]
Ein Brunnen, das einzige Auge der Erde

Du berührst den Kerzenhalter
Die eiskalte Hand
hält die Flamme fest
Tauben aus ihrer Zucht
bauen im Schweigen des Geschlechts ein Nest

und hören die Seufzer von Morgen
Das Tor schlägt zu
Die Kunst ist längst tot
und die Rosen gehen auf⁵²⁸

Das Gedicht, unmittelbar nach der Veröffentlichung des zuvor angesprochenen Gedichts von Chen Dongdong geschrieben und in *Jiantian* publiziert, scheint ein bewußter Dialog zu Chens Gedicht „Private Erinnerung“. Die poetologische Aussage Bei Daos scheint eine Zustimmung zu dem berühmten Vers von Haizi zu implizieren „Ferne ist so: Ferne ist, wo ich bin.“ (*Yuanfang jiusi zheyang de, jiusi wo zhanli de difang* 远方就是这样的，就是我站立的地方),⁵²⁹ obschon kein expliziertes Zitat vorkommt.

⁵²⁶ Rilke, „Die Sonette an Orpheus“, in: *R. M. Rilke: Der Gedichte*, Frankfurt: Insel Verlag, 1993, S. 714-715.

⁵²⁷ Chen Dongdong, in: *Nanfang shizhi*, 92/4, S. 89-90.

⁵²⁸ Bei Dao, *Kaisuo*, ebd., S. 59.

⁵²⁹ Vgl. Haizi, „Yaoyuan de lucheng 遥远的路程“ (Ferner Weg), in: *Xiangwang* 91/4, S. 3.

Haizis Zeile ist in der Tat ein häufig von der Kritik im Kontext der Poetikdebatte Anfang der 90er Jahre polemisch in Richtung einer pedantischen Intellektualität zitierter Spruch. Gemeint damit ist die Tendenz einer Gruppe posthermetischer Autoren, deren zunehmende Anwendung von intertextuellen Zitaten aus klassischen und modernen Werken der Weltliteratur das Gedicht „wie ein Museum voller prachtvoller überkommener Relikte“ aussehen lassen.⁵³⁰ Die Tendenz wurde von Kritikern wie z. B. Chen Chao 陈超 als eine bedeutsame Reaktion auf die „Kulturlosigkeit“ *Menglong-Lyrik* und auf die allgemeine Kälte der Avantgarde-Lyrik positiv bewertet und und gutgeheißen.⁵³¹

Doch Haizi tadelte diese Tendenz vor allem für ihr exklusives Interesse am Formaltechnischen der Intertextualität, wobei eine technische Intellektualität ins Spiel komme, die keine „Poesie der Seele“, sondern nur noch „Rhetorik“ hervorbringe.⁵³²

Für Bei Dao verfremdet das „Museums-Gedicht“ zwar die alltägliche Umgebung, es selbst aber bleibe realitätsfern. Er fürchtet auch die Wiederaufnahme des Pathos. Er wollte eine Dichtkunst, die sich ständig selbstkritisch erneuert und sich mit der aktuellen „Rose“ und nicht mit einer schon, und sei es von literarischen Genies poetisierten auseinandersetzen. Den eigenen Standort jetzt und hier zu erkennen, den authentischsten Bezug zwischen Ich und Welt zu erhellen, das sei die Aufgabe des Dichters, das sei das tatsächlich „Ferne und Weite“ eines großen Gedichtes. So scheint Bei Dao hier eine Antwort geben zu wollen auf die Kritik, daß seine Dichtungen kulturlos und unintellektuell seien. In diesem Zusammenhang will auch seine Behauptung: „Kunst ist längst tot / und die Rosen gehen auf“ verstanden wissen.

7.6 Das Unterwegssein im Exil als Metapher zum Schreiben

Für Bei Dao, ist „Ferne und Weite“ das Jetzt und Hier, ist das Exil und sein Einleben- und Dichten-Müssen in der Fremde. Das Exil trug Bei Dao durch alle Kontinente, zu vorläufigen Aufenthalten in mehr als zehn westlichen Ländern, bis er schließlich 1995 in Davis in den U.S.A ein Zuhause fand. Eine Klage hörte man von ihm nur selten, wie etwa „So eine große Welt, und wollte nicht einmal meinen kleinen Schreibtisch aufnehmen.“⁵³³ Doch poetologisch wollte er sein „Exil der Wörter“ positiv auffassen. Das Exil öffnete ihm ein „drittes Auge“ (*disan zhi yanjing* 第三只眼睛),⁵³⁴ mit dem er nun der Möglichkeit nachgehe, „einen neuen Sternenhimmel aufzubauen“ (*chongjian xingkong de keneng* 重建星空的可能).⁵³⁵ Der dichterische Erneuerungswille im Exil stellt keinen Bruch in seiner poetologischen Suche dar. Im Gegenteil, es bewahrt sich eine erstaunliche Kontinuität in zentralen dichterischen Aussagen und Bildern, wie auch hier die innere Affinität des Bildes vom Sternenhimmel als einem Zeichen für metapoetische Selbstreflexion zu dem mehr als zehn Jahre zuvor entstandenen „Stern-Augen-Bild“ in der berühmten „Ant-

⁵³⁰ Zitiert nach einer Briefstelle Haizis an Bei Hua: Bei Hua, „Yi Haizi 忆海子“ (Andenken an Haizi), *Waisheng Pinglun* 外省评论 2/95, S. 43

⁵³¹ Vgl. Chen Chao, „Wenhua shiyi 文化诗意“ (Die kulturelle Poetizität), in: *Shi tansuo* 诗探索 6/96, S 7-12.

⁵³² Zitiert nach Bei Hua, „Yi Haizi“ S. 42.

⁵³³ Zitiert nach Huang Beiling 黄贝岭, „Xujia de kunan 虚假的苦难“ (Das verfälschte Schmerzen), in: *Jiushi niandai* 九十年代6/1994, S.58.

⁵³⁴ Vgl. Bei Daos Gedicht „Wuti 无题“ (Ohne Titel), in: *Old Snow*, S. 24-25.

⁵³⁵ Vgl. Bei Daos Gedicht „Chongjian xingkong 重建星空“ (Einen neuen Sternhimmel aufzubauen), in: *Old Snow*, S. 6-7.

wort“ zeigt. Die markanteste Kontinuität besteht darin, daß die Haltung des seit Mitte der 80er als eines Suchenden, eines Reisenden in das Sprachlandschaft entworfenen Ichs im Exil weiter elaboriert wird zu seiner dominanten Charakteristik.

In der Tat ist Bei Daos empirische Wanderschaft im ungewissen Exil zur metaphorischen Parabel seiner fortgesetzten Sprachreise zur Ortung von Poetizität und Deutung der Selbstverbannung sublimiert worden. Von seinen etwa 150 sehr verschlüsselten lyrischen Texten, die im Ausland entstanden sind, wäre ein substantieller Bestandteil im Grund nicht interpretatorisch aufzuschließen, wenn er thematisch und technisch nicht metapoetisch aufgefaßt und in Verbindung mit dem zentralen Bildkomplex vom Dichter als dem Reisenden gebracht wird. Viele der Gedichte tragen explizit Titel wie „Reise“ (*Lüxing* 旅行), „Ausreise“ (*Chumen* 出门), „Eine Winterreise“ (*Dong zhi liu* 冬之旅), „Zielort“ (*Mudidi* 目的地), „Heimkehr“ (*Huijia* 回家); „Heimkehr bei Nacht“ (*Yegui* 夜归). „Ein Reisender aus dem Orient“, (*Dongfang lüxingzhe* 东方旅行者).

Andere sind weniger explizit, doch Titel wie „Landschaft“ (*Fengjing* 风景), „Abendlandschaft“ (*Wanjing* 晚景), „Ferne Landschaft“ (*Yuangjing* 远景), „Übernachten“ (*Guoye* 过夜), „Ruf aus dem Ferne“ (*Yuangfang de huan* 远方的呼唤), „Prag“ (*Bulage* 布拉格), „Ein alter Burg“ (*Gubao* 古堡), „Am Horizont“ (*Dipingxian* 地平线), „Irrweg“ (*Mitu* 迷途), „Notausgang“ (*Chukou* 出口), „Autofahren“ (*Kaiche* 开车), „Passage“ (*Guodao* 过道), „Jenseits“ (*Bi'an* 彼岸) zeigen ebenfalls die Perspektive des Reisenden an.

Die restlichen Texte evozieren meist die leere, einsame und melancholische Atmosphäre eines Zimmers, das zugleich als Ort des Schreibens gekennzeichnet wird. Da die Reise durch die Landschaften der Sprache häufig in diesem Innen-Raum endet, können die Gedichte, deren Ich seinen Standort auf diesen Innen-Raum bezieht, auch als eine variierte Gestaltung der metapoetischen Reise gelesen werden. Sie stellen den Anfang oder das Ende einer Reise ins Draußen dar, oder häufig sind sie auffällig eine Reise nach Innen in Form von Erinnerungen, Monolog, Selbstreflexion, Träumen, Phantasien. Formal-kompositorisch wären ihre rasch wechselnden Bildsequenzen nicht zu rechtfertigen, wären sie nicht als eine Art von imaginärer Reise zu deuten. Sie stellen sich nicht als Gegensatz zur äußeren, wirklichen Reise, sondern als deren Ergänzung. Sie gehören zu den am hermetischsten konstruierten Texten, da Brüche und Lücken sich nur durch eine Logik der assoziativen Innenreise rechtfertigen lassen. Sie sind aber, metapoetisch verstanden, nicht unmöglich zu lesen.

Die überwiegende, beinahe exklusive thematische Konzentration auf das metapoetische Ich als Reisender und Suchender sollte nicht verwundern, weil deren Symptome sich schon lange vor dem Exil in bereits angesprochenen Texten wie „In der Irre“ oder „Grenze“ angekündigt haben. In der Kontinuität zeigt sich aber auch stilistisch Neues, was jedoch wieder eine neue Kontinuität demonstriert. Das Neue bleibt bezeichnenderweise sehr stabil und konsequent und kann in den folgenden drei Punkten zusammengefaßt werden:

1. Strukturelle Verschlüsselung durch Einsetzen von scheinbar zusammenhanglosen Bildkomplexen;
2. Motivische Täuschung durch scheinbar bezugloses, maskiertes Auftreten des lyrischen Ichs, etwa wie „Späher in schwarzer Uniform“ (*beiji zhenchabing* 黑衣侦察兵), „Kapitän Mozart“ (*Mozate chuanzhang* 莫扎特船长), „Zeuge mit weißen Haaren“ (*baijia zhengren* 白发证人), die eigentlich beinahe ausnahmslos versteckt die Rolle des dichtenden Ichs spielen;
3. Semantische Verallgemeinerung des Vokabulars, so daß es keine orts- und kulturspezifische Kennzeichnungen enthält, um internationale Gültigkeit zu erlangen.

Zur Illustrierung dieser Merkmale wird ein Beispiel aus Bei Daos letztem Gedichtband „Aufschlüsseln“ (*Kaisuo* 开锁, 1999, Taipei) zitiert

Ausreise

Lustig deutet der Kompaß
auf eine Laune hin
Du ißt deine Suppe und spazierst
Aus der Szene des Alltags

Auf dem Formular des Himmels
wo die Stromleitungsmaste Linien malen
Steht ein Baum, aufgeregt, flugbereit
doch was kann er schreiben?

Jedenfalls wirst du Gefahren
wieder einmal kennenlernen
Eine Gruppe von Unbekannten
sitzen am Ende deiner Reise

Der Wind stiehlt nachts ein Läuten
Die Braut mit langen Haaren
bewegt sich wie ein Bogen
auf dem Körper des Bräutigams⁵³⁶

In den vier Strophen entfalten sich vier verschiedene Bildgruppen. Jede ist in sich geschlossen und nicht unverständlich. Ihre Entwicklung in die jeweils nächste Strophe bis zum Schluß ist nur logisch, weil sie der „Logik“ des reisenden Blicks folgt. Daher können die Bildinhalte in den drei Strophen nach der ersten als das, was der Blick des Reisenden erfaßt haben könnte, betrachtet werden. Die Reichweite des Blicks kann häufig über seine real vorstellbare Grenze hinausgehen, wie der voyeuristische Blick in der letzten Strophe, ohne deshalb unbedingt unreal erscheinen zu müssen. Mit dieser Unbestimmtheit zwischen realer Blickweite und imaginärem Blick als einem Mittel zur Verschlüsselung spielt Bei Dao absichtlich.

Die Substantive *Himmel*, *Wind*, *Baum*, *Kompaß*, *Gefahren*, *Unbekannte*, *Suppe*, *Stromleitungsmast*, wie sie in anderen Texten vorkommen, stehen meistens ohne weitere Bestimmungen. Auch wenn Formulierungen wie „die Braut mit langen Haaren“ auftauchen, scheinen sie doch immer sehr allgemein. Sie alle demonstrieren die typische Neigung der Gedichte aus dieser Zeit zur Verallgemeinerung und zeugen von einem besonders und untouristisch gerichteten Blick: so wird der Eindruck erweckt, die Reise könne in den U.S.A., in Europa, in der Türkei, in Tübingen oder auch in China stattfinden. Keine konkrete Einzelheit, die dagegen spräche, wird eingebaut. Die Reise ist eine Suche nach Wörtern, eine jeden Tag geführte Akte des Dichters, begleitet von innerer Angst,

⁵³⁶ Bei Dao, „Chumen 出门“ (Ausreise), in: *Kaisuo*, S.89.

von Unsicherheit, von der Vorahnung von Gefahr und Scheitern, wie es in der dritten Strophe das Bild der am Ende der Reise wartenden Unbekannten suggeriert.

Die Geste der Suche wird durch den Blick auf äußere Dinge übertragen und vergegenständlicht, so daß scheinbar die ganze Welt am Schreibprozeß beteiligt ist, wie es die zweite Strophe deutlich sagt: Der Baum scheint inspiriert für einen Augenblick, wie das Ich, das von seiner Intuition („Kompaß“) für ein gutes Gelingen des Schreibens auf die Reise gelockt wird, doch mit dem Vers „Was kann er schreiben?“ schlägt das anfänglich optimistische Gedicht thematisch um in ein Gedicht über das Scheitern dieses Unternehmens. Das Scheitern des Schreibens wird hier als Scheitern im Leben, sprich: als existentielles Scheitern dargestellt. Die Schlußverse bestärken die Aussage: Die voyeuristische Blick auf die Ekstase des sexuellen Akts der frisch Vermählten ist ein Blick der Sehnsucht nach Kreativität, die sich als eine transzendente Form der Selbstbehauptung mitten im Kosmischen – des ursprünglich „unblockierten“ Himmels, nicht eines von den Stromleitungsmasten gemalten „Formulars des Himmels“ – realisiert.

7.7 Der Schlüssel zum Innen-Raum

Kosmische Bilder, das maskierte Ich und Wörter, die des öfteren sehr explizit auf den Akt des Schreibens verweisen, war wir hier die „Metapoetologemen“ nennen möchten, sind die drei Hauptelemente, die in dem o.g. Gedicht wie auch in Gedichten aus dem Exil inhaltlich den überwiegenden Raum der Texte besetzen. Je intensiver und konzentrierter ein Text sich mit metapoetischen Gedanken beschäftigt, umso mehr werden inhaltliche Komponenten, die nicht oder wenig metapoetisch aussagefähig sind, aus dem Text ausgeschlossen. Das Gedicht wird reiner, knapper, konzentrierter und aber auch verschlüsselter und monotoner. Bei Dao will ein Gedicht, das nur noch aus, was er als „*guanjiangai* 关键词“ (*keywords*; Schlüsselworten)⁵³⁷ nennt, besteht. Für die Interpretation kommt diese Äußerung nicht ungelegen. Erkennt man diese Schlüssel-Worte und ihre Funktion, wird der Zugang zu seinen hermetischen Texten erheblich erleichtert. Im Folgenden wird der Versuch unternommen, erkennbare Schlüsselworte im neusten Band *Kaisuo* unter drei Kategorien zusammenzufassen, um so ein Instrumentarium zu gewinnen, durch das die jeweilige Funktion dieser Komponenten in Bei Daos Metapoese leichter erkennbar wird.⁵³⁸

1. Die Maske des lyrischen Ichs

你 (Du), 我们 (Wir), 面具 (Maske), 饮茶人 (Teetrinker), 少年 (Junger), 老人 (Alter), 孤独者 (Einsamer), 证人 (Zeuge), 伪证 (Falscher Zeuge), 白发的证人 (Zeuge mit weißen Haaren), 伤者 (Verwundeter), 肺伤 (Lungenkrankter), 伤口 (Wunden), 说书人 (Erzähler), 诗的主人 (Herr des Gedichts), 生者 (Lebendiger), 年轻人 (Jugendlicher), 呼吸 (Atem), 手 (Hand), 脸 (Gesicht), 心跳 (Herzschlag), 喉咙 (Hals), 醒来的人 (Erwachender), 穿制服的牧师 (Priester in Uniform), 导演 (Regisseur), 云中伟大的死者 (Großer Toter in Wolken), 莫扎特船厂 (Kapitän Mozart), 骑手 (Reiter), 作者 (Autor), 祖国之子 (Sohn des Mutterlands), 街头音乐家 (Musiker auf die Straße), 修理工 (Reparierender), 否认者 (Absager), 记忆的养蝎人 (Skorpion-

⁵³⁷ Vgl. Bei Dao, „Guangjianci“, in: *Kaisuo*, S.

⁵³⁸ Dieses Modell, zum ersten Mal veröffentlicht in der „Einführung“ zu Bei Daos Band *Kaisuo* erweist sich als nützlich, wie mir der in Harvard lehrende Lee Oufan bestätigte. Vgl. Zhang Zao „Xuyang“ (Einführung), in: *Kaisuo*. S.1-12.

Züchter des Erinnerungen), 黑衣侦察兵 (Späher in schwarzer Uniform), 新娘 (Braut), 新郎 (Bräutigam), 流浪者(Wanderer)

2. Kosmische Worte

风 (Wind), 岸 (Ufer), 海 (Meer), 冰海 (Eismeer), 水面 (Wasserfläche), 六月 (Juni), 十月 (Oktober), 盐 (Salt), 时间 (Zeit), 烟 (Rauch), 绿烟 (Grüner Rauch), 沙 (Sand), 飞鸟 (fliegender Vogel), 蝉 (Zikade), 季候 (Klima), 天气 (Wetter), 夜 (Nacht), 黄昏 (Abenddämmerung), 雨 (Regen), 四周 (Umgebung), 道路 (Weg), 小路 (Pfad), 太阳 (Sonne), 阴影 (Schatten), 风暴 (Sturm), 树 (Baum), 桦树 (Birken), 柠檬 (Limone), 苹果 (Apfel), 黎明 (Morgen), 这一刻 (diese Moment), 月光 (Mondlicht), 星空 (Galaxie), 天亮 (Morgendämmerung), 三月雪 (Schnee im März), 田野 (Feld), 拐口 (Abbiegung), 天涯 (Ende des Himmels), 河流 (Fluß), 森林 (Wald), 星期五 (Freitag), 鳟鱼(Forelle), 水源 (Wasserquelle), 瀑布 (Wasserfall), 中秋节 (Mondfestival)

3. Metapoetologemen

词 (Word), 字(Zeichen), 黑名单 (Schwarzlist), 奇数 (Ungerade Nummer), 记忆 (Gedächtnis), 隐喻 (Metapher), 晨歌 (Morgenlied), 天文台 (Observatorium), 弦 (Saiten), 小提琴 (Violine), 修改 (Überarbeiten), 写作(Schreiben), 叹息 (Seufzen), 高度 (Höhe), 数字 (Nummer), 幻想 (Phantasie), 圆珠笔 (Kugelschreiber), 透明 (Transparenz), 喇叭 (Lautsprecher), 歌 (Gesang), 修辞 (Rhetorik), 话语 (Diskurs), 对话 Dialog, 抒情诗 Lyrik, 意义 Deutung, 删节Reduktion, 真理 Wahrheit, 语法 Grammatik, 喊 Schrei, 无题 (Ohne-Titel), 说话(Sprechen), 回答 (Antwort), 风格 (Stil), 源泉 (Ursprung), 内部 (Innen), 不 (Nein), 省去 (Auslassen), 文本 (Text), 句法 (Syntax), 迷宫 (Labyrinth), 谎言 (Lüge), 含义 (Bedeutung), 照亮 (Erhellen), 诞生 (Genesis), 忘却 (Vergessen), 书页 (Seite), 诺言 (Versprechen), 画外音 (*Offscene-Voice*), 动词 (Verb), 部分 (Teile), 历史 (Geschichte), 舞蹈 (Tanz), 小提琴声 (Violinstimme), 讲叙 (Erzählung), 日历 (Kalender), 理解 (Verstehen), 手册 (Handbuch), 安婚曲 (Requiem), 喧嚣 (Lärm), 沉默 (Schweigen), 书信 Brief, 诗 (Gedicht), 泉 (Quelle), 鼓 (Trompete), 印刷术 (Drucktechnik), 回声 (Echo), 疑问 (Frag), 教科书 (Lehrbuch), 现实 (Realität), 旅行 (Reise), 赞美 (Lob), 意象 (Image), 突围 (Ausbrechen), 无言之歌 (Lieder ohne Worte), 点 (Punkt), 旋律 (Melodie), 日记 (Tagebuch), 结论 (Schlußziehung), 争论 Streiten, 声音 Stimme, 开锁 (Aufschluß), 扩音器 (Mikrophon), 追问 (Infragestellung), 诗意 (Poetizität), 呼唤 (Rufen), 空白 (Leere), 酒 (Wein), 变化 (Verwandlung), 命令 (Befehl), 编制 (Weben), 书 (Buch), 演讲 (Vortrag), 场景 (Szene), 词典 (Lexikon), 统一 (Einigung), 纸 (Papier), 表格 (Formular), 航海日志 (Navigationsagenda), 空房子 (leeres Haus), 指南针 (Kompaß), 游戏 (Spiel), 语言 (Sprache), 命名 (Benennen)

Nimmt man diese *guanjiangci* aus den 49 Texten heraus, entleert sie praktisch ihres gesamten Inhalts. Das zeigt, wie sehr sich die Gedichte thematisch konzentrieren oder überlagern. Die massive Präsenz von Metapoetologemen greift semantisch über in die anderen beiden Kategorien. Sie bestimmt daher nicht nur die Sinn-Entfaltung des gesamten Texts, sie wirkt auch hinein in die Bildung von neuen Wortkombinationen wie z. B. „**Papier-Nacht**“ (*zhiye* 纸夜: 3+2), oder „**Rose-Thema**“ (*meiguohua* 玫瑰话; 2+3); in Formulierungen wie „Der auf den **Wunden schreibende Winter**“ (*shuxie shangkou de dongtian* 书写伤口的冬天; 1+2+3), oder „Der **Oktober** jenseits der **Rhetorik**“ (*xinici zhibishang de shiyue* 修辞之上的十月; 2+3); und in Sätzen wie „Die **Quelle** hat keine **Frage**“ (*kuangquan meiyou yiven* 矿泉没有疑问; 2+3), oder „**Salz** wird zur **Sprache**“ (*yan jiang biancheng yuyan* 盐将变成语言; 2+3).

Die kosmischen Worte, bar jeglicher adjektivisch assoziativer Spezifikationen, sind fast ausnahmslos in die Gedicht eingebaut als allgemeingültig zeitlicher und räumlicher Hintergrund. Sie

dienen des weiteren als Hinweis darauf, daß der Dichter sein künstlerisches Tun sich mitten im kosmischen Geschehen ereignen sieht und es daher nicht als gesellschafts-, kultur- oder zeitspezifisch, sondern als allgemeingültig verstanden wissen will.

Die Maskierung des lyrischen Subjekts bringt eine wechselnde Perspektive mit sich, erweitert den Blick und legitimiert Brüche im Zusammenhang. Seine verschiedenen beruflichen Identitäten, die andere sind als die des Dichters, veranschaulichen Bei Daos poetologisches Konzept, daß die Welt ein Buch sei, in der das Leben schreibe und das Schreiben lebe. Demgemäß wird das berufliche Tun dem dichterischen Tun gleichgesetzt: „Der Friseur revidiert / die überflüssige Jahre / aus dem schon korrekten Gesicht“;⁵³⁹ „Der Späher in schwarzen Uniform / klettert hoch / und verkleinert die Welt zu einen schrillenden Laut“;⁵⁴⁰ „Ich als falscher Zeuge / saß im Feld / sah wie die Schneetruppe / ihre Camouflage ausziehen / und zur Sprache werden“;⁵⁴¹ „Der Fremde klopfte an die Tür / mit der Entschlossenheit, in das Innere der Dinge zu dringen“;⁵⁴² „Die Nachbarn tauschen die Sonne ein für den Mond / wie in der Rhetorik“;⁵⁴³ „Der in tiefem Wasser träumende Taucher / kehrte zurück zur Artikulation / nachdem er Schiffe schnell vorbeiziehen sah / und auch die Strömungen am Himmel“;⁵⁴⁴ „Kapitän Mozart führte mich / durch den sprudelnde Rhythmus des Heimwehs“;⁵⁴⁵ sogar „der Verbrecher verschwand mit den Schritten seines Gedichts“;⁵⁴⁶ und „Die Schlüssel-Worte gleiten zum Henker“;⁵⁴⁷ die Dinge selbst schreiben, wie auch die Körperteile: „Ein Hand ist der lyrischste Teil bei der Geburtshilfe“⁵⁴⁸ – alles geschieht im Gedicht und als Gedicht: so will Bei Dao die Welt sehen.

Wir wenden uns zum Schluß dem Titelgedicht des Bandes zu: „Aufschluß“ (*Kaisuo* 开锁). Es spricht nicht umsonst vom „Öffnen des Schlosses“, denn es vertritt metaphorisch ein Konzept des Schreibens, demzufolge das Schreiben einerseits eine Aufschließung der sinnfälligen Welt über eine gleichzeitige Verschlüsselung des eigenen Textsinns leistet, andererseits aber als verschlüsseltes Gedicht eine Aufschlüsselung im Dialog mit dem Lesenden erwartet. Nicht umsonst führt Bei Dao den Terminus „Schlüsselwort“ in diesem ausdrücklich zur Aufschlüsselung aufrufenden Gedicht ein. Ein Schlüssel schließt ein Schloß auf, aber es muß der richtige Schlüssel sein, das gilt sowohl für das Dichten als auch für dessen Deutung. Das bisher Ausgeführten gibt dabei bereits einen Schlüssel zur Hand, mit dem man versuchen kann, das verschlossene Gedicht aufzuschließen:

Aufschluß

Ich träumte, ich trank Wein
Doch das Glas war leer

⁵³⁹ Bei Dao, „Cuowu 错误“ (Fehler), S. 48.

⁵⁴⁰ Bei Dao, „Wuti 无题“ (Ohne Titel), S. 78.

⁵⁴¹ Ebd., S. 78.

⁵⁴² Bei Dao, „Zhongqiujie 中秋节“ (Das Mondfest), S. 82.

⁵⁴³ Bei Dao, „Yeshu 夜树“ (Nacht-Baum), S. 99-100.

⁵⁴⁴ Bei Dao, „Huainian 怀念“ (Andenken), S. 117-118.

⁵⁴⁵ Bei Dao, „Jianjie 剪接“ (Montage), S. 154.

⁵⁴⁶ Bei Dao, „Niguang shike 逆光时刻“ (Der Augenblick, der gegen dem Licht ist), S. 143.

⁵⁴⁷ Bei Dao, „Kaisuo 开锁“, S.

⁵⁴⁸ Bei Dao, „Yuedu 阅读“ (Lesung), S. 37.

Jemand las Zeitung im Park
Wer überredete diesen Alten am Ende der Welt zu sitzen
und das Licht zu schlucken?
Lampions in der Abendschule für die Verstorbenen
verwandeln sich in kühlen Tee

Der steiler Abhang der Erinnerung geht nach
dem Nachthimmel, wo Gesichter, tränenverschmiert
lügen, gleiten zum Mörder
Ihre Schlüssel-Worte gleiten zu ihm

Sie gleiten auch zu mir: zur Leere des Hauses

Ein Fenster fällt auf
wie ein hohes C, das die Stille durchbricht
Erde und Kompaß drehen sich
zur Pinnummer – und dann –
Wird es Tag!⁵⁴⁹

Hier tritt das Ich nicht in einer Maske auf, und wo es so tut, ist es zumeist ein explizit dichtendes Ich, das seinen eigenen Vorgang des Schreibens observiert, über ihn nachdenkt und poetologische oder sprachkritische Aussagen macht, die gemeint sind, um Lebenssinn zu „stiften“. Versteht man das maskierte Ich als das schreibende Ich, so können fast alle Texte mit lyrischem Ich im Band *Kaisuo* metapoetisch gelesen werden.

In den letzten beiden Strophen wird auf den Standort des sprechenden Ichs hingewiesen: Es befindet sich in einem „leeren Haus“, also in einem Innen-Raum, nicht draußen auf suchender Reise nach gegenständlichen Entsprechungen für die inspirierte Sensibilität, sondern direkt im Zustand des Schreibens. Bei Dao bezeichnet diesen Zustand zunächst als „leer“. Gemeint ist, daß das Schreiben dort anfängt, wo Leere herrscht. Die Wirklichkeit der Welt ruht in einem unartikulierten, der Benennung widerstrebenden Leere. Schreiben heißt zunächst, sich gegen diese Leere zu behaupten. Diese große Leere umhüllt das leere Haus, das wiederum auch eine kleinere Leere umhüllt – das leere Glas. Aus diesem Glas will das Ich „Wein“ trinken, ein Wort, besser noch, eine alte Poetologeme der Weltliteratur, das wir zuvor als eine „Metapoetologeme“ bei Bei Dao festgelegt haben. Dieses Wort bestrahlt die erste Strophe mit einer halluzinatorischen Atmosphäre von Melancholie, in deren Umhüllung das Ich aus der leeren Sprachlosigkeit herauszufinden sucht.

Zeitlich zeigt sich eine Lücke zwischen Strophe 1 (Mitternacht bis Morgendämmerung, wie der Zeithinweis in der letzten Strophe belegt) und Strophe 2 (Vorabend; Abenddämmerung, wie das Wort „Licht“ und der Ausdruck „Zeitung Lesen“ andeuten). Dieser lückenhafte Zusammenhang ist begründet durch die Logik des reisenden Blicks ins Innere, in Richtung Erinnerung, was Strophe 4 mit dem Ausdruck „Steiler Abhang der Erinnerung“ ausdrücklich bestätigt. Die erinnerten Bilder dienen der Vergegenständlichung einer autonomen ästhetischen Position, die „die Sprache der Poesie“ grundsätzlich „der Sprache der Welt“ gegenüberstellt, wie wir es bereits im Gedicht

⁵⁴⁹ Bei Dao, „Kaisuo“ (Aufschluß), in: *Kaisuo*, S. 163.

„Sprache“ formuliert fanden. Zur Sprache der Welt gehören, so wollen die Bilder hier sagen, die Sprache der Zeitung und die Sprache des Henkers. Die eine mit ihrer tagtäglich recycelten, selbsternannten und konsumierbaren Objektivität, sie „macht das stille Leiden der Menschen / weder leichter noch schwerer“, sie führen den Mensch ferner und ferner („am Ende der Welt“) von ihrer seelischen Wirklichkeit weg, verleiten ihn zur grotesken Fassungslosigkeit vor dem ursprünglichen, erhellenden kosmischen Ereignis („Wer überredete ihn.../ das Licht zu schlucken“). So entfremdet wird ihm die Fähigkeit abgesprochen, Realität zu erkennen und die Alltagsdinge einsichtig zu betrachten: „Lampions in der Abendschule für die Verstorbenen / verwandeln sich in kühlen Tee“.

Die andere, die Sprache des Henkers und der mörderischen Gewalt, will die charakterlosen Menschen unterwerfen, beraubt sie ihrer Würde („Gesichter, tränenverschmiert“), zwingt sie, Unwahres („Lügen“) zu sagen und „ihre Schlüssel-Worte“ dem Henker zu überantworten. Die Sprache der Welt macht die Welt sprachlos, unkommunizierbar, leer.

Aber wie soll noch Poesie entstehen können in dieser von der Leere verschlungenen Welt?

Sie soll aus eben dieser Leere entstehen, so postuliert Bei Dao: Die entfremdeten und entleerten Schlüssel-Worte gleiten zum Henker, aber auch zugleich zu mir, dem dichtenden Ich, das „in dem leeren Haus“ die Sprache der Poesie sucht. „Ich war zutiefst angerührt, als ich hörte, daß Celan in seinem Pariser Exil und Zeit seines Lebens an der Liebe zur deutsche Sprache und am Schreiben in deutscher Sprache, wie er sagte, festhielt.“⁵⁵⁰ Die deutsche Sprache gehört den Mördern, die Celans Familie vergast haben, sie gehört aber auch Celan, mit und in ihr trauerte er dichterisch um seine Mutter, mit und in ihr huldigte er Hölderlin. Es gibt nur eine Sprache, eine leere, sinnfällige Negativität, doch nur durch sie hindurch kann ihre Leere überwunden und die Sinnfülle des Daseins entfaltet werden.

Eine andere, utopische Sprache jenseits der vorhandenen Sprache gebe es nicht.

Dies ist eine der wichtigsten ästhetischen und weltanschaulichen Positionen der chinesischen Avantgarde-Lyrik. Die Position wurde vorweggenommen von Hölderlin mit dem Satz aus „Patmos“: „Wo aber Gefahr ist, wächst / das Rettende auch“⁵⁵¹ – dem chinesischen Publikum in den 90er Jahren vermittelt durch die Übersetzung von Heideggers Hölderlin-Deutung ins Chinesische.⁵⁵² Haizis Auslegung der Hölderlin-Zeile lautete: „Rettung käme, wo es von Nöten wäre. Also unsere Lyrik entsteht, wo es häßlich stinkt. So gesehen, müssen wir mit unserer Dichtung allerlei Probleme anpacken.“⁵⁵³

Für viele scheint die Sprache das vordergründigste Problem zu sein. Für sie ist die Sprache an sich eine immanente Leere und zugleich eine transzendente Fülle. Sie als eine gegebene Realität ist der aktualisierte Standort, von wo aus der Dichter, ob im Exil im Ausland oder in innerer Emigration im heutigen China, aufbrechen kann zur Suche nach einer Poesie, die reine Sprachkunst aber zugleich Weltanschauung sein soll, nach einer Theorie der Poesie, die auch eine Theorie des Lebens sein muß. Dieser Vision hängen viele Autoren nach, es wird gutgeheißen, wenn Wort und Ding, Kunst und Leben, Selbst und Welt, Mensch und Kosmos sich treffen. Solche

⁵⁵⁰ Zitiert nach einem Brief von Bei Dao an mich.

⁵⁵¹ Hölderlin, „Patmos“, in: Hölderlin: Gedichte, hrsg. Von Jochen Schmidt, Frankfurt: Insel Verlag, 1984, S. 176.

⁵⁵² Vgl. Chen Chanping (Übers.), *Yuyan zhi lu - Haidege'er shixue wenlun* 语言之路-海德格尔诗学文论 (Wege zur Sprache - Heideggers Poetologische Essays), Wuhan: wuhan daxue, 1987.

⁵⁵³ Zitiert nach einer Briefstelle Haizis an Bei Hua: Bei Hua, „Yi Haizi“ (Andenken an Haizi), *Waisheng Pinglun* 2/95, S. 45.

eine Vision ist im Gedicht „Kaisuo“, am Ende, wie aus einer postmodernen Göttlichen Komödie, sprachlich vergegenständlicht und dichterisch dargeboten worden: Das Kosmische (die Erde), der Mensch (das hohe C), die Dinge (Fenster, Kompaß, sogar die Pinnummer) treffen sich. Wie die Erde, die ins Licht bricht, wenn als sie den ihr bestimmten Augenblick des Tagesanbruchs erreicht, durchbricht das Gedicht plötzlich die Stille des Daseins, die Leere der Sprachlosigkeit und ereignet sich liedhaft in dem vorbildlichen, ihrem Wesen gemäßen Rhythmus des Alls:

Ein Fenster fällt auf
wie ein hohes C, das die Stille durchbricht
Erde und Kompaß drehen sich
zur Pinnummer – und dann –
Wird es Tag!

Kapitel 8. Die Posthermetische Lyrik (*Houmenglongshi*)

8.1 Der Sonne des Südens und die Posthermetische Identität

Die Hermetische Lyrik (*Menglongshi* 朦胧诗) nahm seinen Anfang inmitten des spektakulären politischen Geschehens der Kulturrevolution und verbreitete seine Dissidentenstimme landesweit von Peking, der „Hauptstadt der Sonne“. Hingegen entstand die Posthermetische Lyrik (*Houmenglongshi* 后朦胧诗)⁵⁵⁴ in den relativ liberalen frühen achtziger Jahren, und zwar in südlich des Gelben Flusses gelegenen Provinzen bzw. Städten wie Sichuan, Yunnan, Schanghai und Nanjing. Diese zeitliche Verspätung um etwa zehn Jahre ruft unter den jüngeren Dichtern „the sense of belatedness“ hervor und damit verbunden „the anxiety of influence“, wie es Harold Bloom bezeichnet⁵⁵⁵, wodurch es in den 80er Jahren immer wieder zu machtkampffartigen poetologischen Auseinandersetzungen mit den Vertretern des *Menglongshi*, wie Bei Dao 北岛, Yang Lian 杨炼, Gu Cheng 顾城 und Duo Duo 多多 kam.

Die regionalen Unterschiede der beiden Dichtergenerationen brachten eine Verselbständigung der jeweiligen poetischen Identitäten mit sich, die häufig in direkter Benennung des eigenen Schreiborts in Gedichten wie zum Beispiel bei Duo Duo „der Norden“ (*beifang* 北方) und bei Chen Dongdong 陈东东 „der Süden“ (*nanfang* 南方) zum Ausdruck kommt. Für Duo Duo ist *beifang* kalt und leer, eine öde und endlose Weite, erfüllt aber von „lang vergessener menschlicher Würde“⁵⁵⁶ und politischer Gewalt, die sein Schreiben prägt und inspiriert: „Sturm zog mich groß / Im Atem des Sturms begann ich zu atmen.“⁵⁵⁷ Er ist die Heimat seiner Existenz und die Wiege seiner dichterischen Inspiration. Die Stimme, die er den Dichtern verleiht, „kann Herr sein über alle Macht!“⁵⁵⁸ Für Chen Dongdong, einen in Schanghai lebenden posthermetischen Lyriker, ist der Norden Sinnbild poesiefindlicher Negativitäten und kultureller Geschmacklosigkeit, welche durch das Monopol des hoch politisierten, monotonen und groben *putonghua* 普通话 (Mandarin) im Alltagsleben gesteigert werden. Der Süden hingegen stellt für ihn seine ästhetisierte Heimat dar, die das dichtende Dasein mit Licht, Tradition, Transzendenz, Dekadenz, Gelassenheit und sprachlicher Sophistikation erfüllt: „Alle weiten und fernen Dinge steigen spiralartig in die Luft / [...] fliegen nach Süden, wo wärmeres Licht herrscht.“⁵⁵⁹

Den Süden, den Chen Dongdong in seiner gesamten Lyrik und insbesondere in seinem 1991 entstandenen Zyklus von Prosadichtungen „Im Süden gesungen“ (*Zai nanfang gechang* 在南方歌唱) sprachmagisch heraufbeschwört, erkennen fast alle sich der Posthermetischen Lyrik zugehörig fühlenden Poeten als ihre dichterische Heimat an. Das zeigt sich sowohl in zahlreichen stilistisch

⁵⁵⁴ Weitere gebräuchliche Bezeichnungen für *Houmenglong*-Dichter sind „Lyriker der Dritten Generation“, (*di san dai shiren* 第三代诗人), „Neue Generation“ (*xinshengdai* 新生代) und „Experimentelle Dichter“ (*shiyanshiren* 实验诗人). Die bis heute umfangreichste Sammlung jener Dichter in der VR China ist die 1993 in Chengdu erschiene zweibändige Anthologie (Hrsg. Wan Xia 万夏/ Xiao Xiao 潇潇) *Houmenglongshi quanji* 后朦胧诗全集 in weiteren: *HMLSQJ*, (Gesammelte Posthermetische Gedichte), Chengdu, sichuan jiaoyu, 1993.

⁵⁵⁵ Harold Bloom, *Anxiety of Influence*, S. 6.

⁵⁵⁶ Duo Duo, „Beifang“ (der Norden), in: Lao Mu 老木 (Hrsg.), *Xin shichao shiji* 新诗潮诗选 (Sammlung neuer Gedichte), Peking Universität Verlag, 1986. S. 404.

⁵⁵⁷ Duo Duo, „Beifang de shengyin“ 北方的声音 (Die Stimme des Nordens), ebd. S. 406 Sofern bei den Übersetzungen der chinesischen Gedichte keine deutsche Quelle angegeben ist, sind es von mir vorgenommene Übertragungen.

⁵⁵⁸ Duo Duo, ebd. S 406.

⁵⁵⁹ Chen Dongdong, „Zai nanfang gecan“ (Gesang im Süden), in: *HMLSQJ*; Band 1.148.

ähnlichen Bekenntnissen der verschiedenen Autoren als auch in der Tatsache, daß sie jahrelang zu der von Chen Dongdong herausgegebenen Untergrundzeitschrift *Poesiejournal des Südens* (*Nanfang shizhi* 南方诗志), ab 1993 als *Tendency* (*Qingxiang* 倾向) umgenannt und gedruckt in den U.S.A., beigetragen haben. Selbst die wenigen Autoren, wie Xi Chuan 西川, Haizi 海子 und Luo Yihe 骆一禾, die sich mit einem vom Süden geprägten lyrischen Stil allmählich von der eher mittelmäßigen Masse der posthermetischen Schreibenden des Nordens gelöst haben, wurden von in südlichen Provinzen gedruckten Zeitschriften wie *Nanfang Shizhi*, *Die 90er Jahre* (*Jiushi niandai* 九十年代), *Verlorene Bilder* (*Xiangwang* 象罔) und *Kommentar aus der Provinz* (*Waisheng pinglun* 外省评论) unterstützt. Xi Chuan studierte zusammen mit Haizi und Luo Yihe auf derselben Universität, und sie wurden von den Kritikern als „die drei großen Talente der Universität Peking“ (*beida san caizi* 北大三才子) bezeichnet. Auch diese Dichter stammen aus dem Süden (Haizi und Luo Yihe aus der Provinz Anhui, Xi Chuan aus Jiangsu). Wichtig ist, daß sie alle in ihren Autobiographien wiederholt auf ihre Herkunft hinweisen und in ihrer Lyrik eine „Atmosphäre des Südens“ (*nanfang de fenwei* 南方的氛围) evozieren.⁵⁶⁰ Bewußt haben sie es vermieden, in ihrer Anfangsphase die Landschaft und das Lebensgefühl des Nordens, wie sie bei Duo Duo, Mang Ke 芒克 und Gu Cheng heraufbeschwört werden, „südlich“ zu verfremden. Auf diese herausfordernde Pose wird Haizi später jedoch verzichten, indem er eine metapoetische Versöhnung ausruft: Im Gedicht „Zwei Dörfer“ (*liang ge cunzhuang* 两个村庄) werden die zwei Generationen als „zwei Monde“ betrachtet, die „schön und gut“ sind⁵⁶¹. Dies tat er, nachdem er 1988 gespürt hatte, daß die anfänglichen Unterschiede sich immer mehr verringerten aufgrund der weiteren Entwicklung des *Menglongshi* seit Mitte der 80er Jahre.

Doch am Anfang betonte auch Haizi seine „Süden-Kultur-Identität“ (*nanfang wenhua shenfen* 南方文化身份). Seine Vision vom Süden ist geprägt von Mythos und Tradition, die seine genealogische Suche nach einer zeitgenössischen *Grand lyric* (*dashi* 大诗) durchziehen. Im Gedicht „Asiatisches Kupfer“ (*Yazhoutong* 亚洲铜) wird Qu Yuan 屈原, der Dichter der „Elegie von *Chu*“ (*chuci* 楚词) und sagenhafter Gründer der *chu*- bzw. die Süden-Kultur, als geistiger Vater angesprochen: „Sieht man sie? Jene zwei Tauben. Sie sind die weißen Schuhe von Qu Yuan, hinterlassen am Ufer. - Wir werden sie anziehen.“⁵⁶² Die metaphorische Aneignung des Geistes des Südens treibt Haizi noch radikaler im Gedicht „Rückführung“ (*Sinian qiansheng* 思念前生), wo er seine eigene Existenz auf Zhuang Zi 庄子 projiziert: „Vielleicht bin ich Zhuang Zi, dessen Geist eine Mutter ist, die sich mir wie eine Tür leise öffnet.“⁵⁶³ Haizi beging Selbstmord in der Nähe von Peking, wo er sich 1989 vor einen Zug warf. Er hatte noch einen frischen, roten Apfel in der Tasche, dessen Ganzheit und Vollkommenheit – so wünschte er es sich – die Zermalmung seines Körpers überleben sollte. Die Notiz „Mein Tod hat mit niemandem zu tun“ weist auf seinen letzten Willen hin, seinen Tod nicht zu politisieren. Diese Akte erweise sich als „südlich“, so deuteten seine Posthermetische Kollegen. Er beinhalte eine daoistische Dimension, die die integrale Verbindung von Leben und Tod, von Leben und Kunst ästhetisiert: „Er ist ein Märtyrer der Poesie aus dem Süden, wo zuvor Qu Yuan und Zhu Xiang 朱湘 auch ‘nur’ aufgrund der inneren Un-

⁵⁶⁰ Luo Yihe, „Nanfangde fengwei (Atmosphäre des Südens), in: *Xiangwang*, 2/93, S. 8.

⁵⁶¹ Haizi, „Liang ge chunzhuang“ (Zwei Dörfer), in: ebd., S. 6.

⁵⁶² Zu Haizi vgl. Thomas Baumgartner, „Sehnsucht nach dem früheren Leben. Gedichte von Haizi“ in: *Orientierung* 1/95, S. 40-44

⁵⁶³ Ebd.

zufriedenheit mit der Sprache und eigenem Schaffen sterben wollten. Sie alle sterben zweckfrei wie die Poesie.⁵⁶⁴

In der posthermetischen Hervorhebung einer im Süden verwurzelten poetischen Identität manifestiert sich ein Bewußtsein der kulturellen Überlegenheit gegenüber sowohl kommunistischen Literaten als auch den unmittelbaren Vorgängern – den *Menglong* Lyrikern. Beide gehören zu Peking, das metonymisch für den Norden steht. Während die eine Gruppe die Macht der politischen Korrektheit symbolisiert, ist die andere Ausdruck der Macht der Opposition. Sie alle gehören trotz ihres ideologischen Grundunterschieds dennoch zur sprachgewaltigen „Roten Literatur“ (*hongse wenxue* 红色文学), wie Zhou Lunyou 周伦佑 es nennt,⁵⁶⁵ oder zur „harten Sprache“ (*ying yuyan* 硬语言) der Ideologie und „politischen zweckmäßigen Vorläufigkeit“ (*lingshishi de zhengzhi mudi* 临时的政治目的), wie Yu Jian 于坚 es im Unterschied zur „weichen Sprache“ (*ruan yuyan* 软语言) der standhaften alltäglichen und geistigen Kultur des Südens festlegen wollte.⁵⁶⁶ Beide seien, so meinten die jüngeren Poeten, „ideologische Zeitdichter“ (*yishi xingtai de daiyanren* 意识形态的诗人), die nicht an der Durchdringung der Kunst des Wortes interessiert sind, sondern an deren pragmatischen Dienstleistung. Reine Autonomie, so behaupten sie, könne nur durch die Sprache und nicht durch den Inhalt des Gedichtes realisiert werden. Das Gedicht solle nicht ideologiekritisch sein, sondern sprachkritisch, auch oder gerade unter einem totalitären System. „Der konsistenteste und tiefste Widerstand liegt im rein ästhetischen Formalen, unter bewußtem Verzicht auf die Macht“, legt Zhong Ming 钟鸣 als posthermetisches Hauptprinzip fest.⁵⁶⁷

Das kulturell elitäre Bewußtsein geht stets mit dem ebenso artikulierten Bewußtsein der Marginalität Hand in Hand. Je mehr man sich als Vertreter lyrischer Virtuosität betrachtet, desto weiter scheint man sich an den Rand gedrängt zu fühlen; je mehr man unter dem Nichtverstandenwerden leidet, desto mehr pflegt man ein elitäres Selbstverständnis. So ist es nicht verwunderlich, daß Lyriker häufig den Ort ihres Schreibens mit „*waisheng* 外省“ (die äußeren Provinzen) bezeichnen, obwohl die Städte Shanghai, Nanjing und Chengdu, wo die wichtigsten Vertreter der *Houmenglongshi* zu finden sind, ihrer geographischen und kulturellen Bedeutung nach keineswegs nur eine „*waisheng*-Rolle“ spielen. Hier zeigt sich bereits deutlich die Sprachstrategie der Posthermetiker, durch ihre vermeintlich „südliche“ Weichheit und Schwäche auf einen übermächtigen Feind zu reagieren – die bis heute immer noch den literarischen Diskurs beherrschende offizielle Sprache. Zur Bedeutung der von Zhong Ming und Xiao Kaiyu 萧开愚 in Chengdu 1991 gegründeten Untergrundzeitschrift *Kommentare aus den Provinzen* 外省评论 schreibt Ouyang Jianghe 欧阳江河:

In der Absicht [diese Zeitschrift zu gründen] offenbart sich eine Orientierung des Schreibens, die um die Auflösung und Dekonstruktion des Zentrums bemüht ist. Sie sind überzeugt, daß der Süden bzw. die äußeren Provinzen schon seit je Reichtum, Volkstümlichkeit, landschaftliche Schönheit und private Freiheit symbolisieren; darüber hinaus seien die meisten Dialekte des Südens noch nicht von der standardisierenden, offiziellen Sprachsintflut überrollt. Tat-

⁵⁶⁴ Zhong Ming, „Nanfang shige chuanqi 南方诗歌传奇“ (Das Legend der Poesie im Süden), in: *Xiangwang* (Verlorene Bilder), 3/92, S. 53.

⁵⁶⁵ Vgl. Zhou Lunyou: „Hongse wenxue yu baise wenxue 红色文学和白色文学 (Rote Literatur und weiße Literatur), in: *Feifei lilun* 非非理论 (*Theorie des Nicht-Nichtseins*), 1/1988, 98-106.

⁵⁶⁶ Vgl. Yu Jian, „Shige zhong de ruan yu yin 诗歌中的软与硬“ (Das Weiche und das Harte in Poesie), in: *Xiangwang*, 1/96, S. 3-10.

⁵⁶⁷ Zhong Ming, „Houmenglong xing 后朦胧性“ (Das Wesen von Houmenglongshi), in: *Waisheng Pinglun*, 2/1991, S.45.

sächlich liegt in all dem unerschöpflicher Stoff, von dem die Schreibenden sich nähren, wie die Blattläuse von einem Baum.⁵⁶⁸

Das „lautlose Nagen der Blattläuse“ ist eine langsame, aber sichere Kunst der Sabotage. Diese Funktion mißt Ouyang Jianghe den Poeten zu, die fast alle auf ihrer südlichen Identität beharren. Allerdings sieht er in diesem Beharren kein Zeichen für einen Machtkampf, sondern vielmehr einen programmatischen Verzicht auf Macht, indem man sich freiwillig ins Exil der Sprache begibt. „Wir sind Gespenster aus Wörtern. Gespenster brauchen weder einen Name noch ein Gesicht.“ Für sie sind auch, behauptet Ouyang Jianghe weiter, „Reisepaß und Telefonnummer nicht vonnöten“.⁵⁶⁹ Das ist eine Haltung, die an Rilke erinnert, eine Haltung, die nicht vom Sieg träumt, sondern sich nur um den Fortgang der Arbeit kümmert: „Wer spricht von Sieg? - Überstehen ist alles.“⁵⁷⁰ („*shui yao shengli? / tingzhu jiusi yiqie* 谁要胜利，挺住就是一切“). Der Satz wird im *Nanfang shizhi* als Motto in chinesischer Übersetzung zitiert und groß auf der Frontseite gedruckt.

Aus der anfänglichen Orgie der Selbstbehauptung, die teilweise in leichtsinnige Gründungen von selbsternannten Schule ausartete,⁵⁷¹ kristallisierten sich zwei Haupt-Stilrichtungen der *Houmenglongshi* heraus, die sich ab Mitte der 80er Jahre stabil und repräsentativ bis ins Heute hinein entwickelt haben. Die eine strebt nach einer „Poesie pure“, die mit einer Offenheit gegenüber den Weltkulturen und eigener klassischer Tradition dialogische, reine, elegante und gleichzeitig experimentelle Gedichte schreiben möchte. Diese Dichter betonen Innerlichkeit und Intellektualität, angereichert durch die Bewußtheit von kultureller Tradition, als Grundlage des lyrischen Schaffens. Namhafte Träger dieser Stilprägungen sind neben „den Fünf Edlen aus Sichuan“ (*Sichuan wu junzi* 四川五君子): nämlich Zhong Ming, Zhai Yongming 翟永明, Zhang Zao 张枣, Bai Hua 柏桦, Ouyang Jianghe, auch Cheng Dongdong, Lu Yimin 陆忆敏, Xi Chuan, Wan Xia und Song Lin 宋琳. Sie werden in der Literaturkritik als „Intellektuelle Dichter“ (*zhishi fenzi shiren* 知识分子诗人) bezeichnet. Die andere Stilrichtung wird repräsentiert von Poeten aus der Nanjinger Gruppe *Tamen* 他们 („Sie“): Han Dong 韩东, Xiao Jun 小君, Ding Dang 叮当, Yu Jian, Lu De'an 吕德安 sowie der Chengduer Gruppe *Feifei* 非非 („Nicht Nichtsein“): Yang Li 杨黎, He Xiaozhu 何小竹, Zhou Lunyou und Xiao An 小安. Sie werden generell als „Alltagsdichter“ (*shenghuo shiren* 生活诗人) oder auch „Umgangssprache-Dichter“ (*kouyu shiren* 口语诗人) bezeichnet. Ihnen gemeinsam ist die Hervorhebung von Alltagserfahrung als Ausgang des Dichtens. Nicht die Reinheit einer konstruierten literarischen Sprache, sondern eine manipulierte, von der poetischen Sensibilität doziert erfundene und angewendete „Unreinheit einer Alltagssprache“ wird als Mittel zur Repräsentation der autonomen Subjektivität und des freien Geistes angesehen. Indem sie sich dem Alltag zuwenden, gilt ihr Interesse nicht einer Darstellung der zeitgenössischen gesellschaftlichen Phänomen. Ihre Blick richtet sich auf die Möglichkeiten, ihren sprachkritischen Habitus in einem erweiterten, vokabularreicheren und -frecheren Umfeld der Sprache widerspiegeln zu lassen.

⁵⁶⁸ Ouyang Jianghe, „Fakanci 发刊词“ (Vorwort zur Veröffentlichung), in: *Waisheng Pinglun*, 1/1991, 3.

⁵⁶⁹ Ouyang Jianghe, „Bajiu nian hou guonei shige xiezu 八九年国内诗歌写作“ (Zur Lyrik auf dem chinesischen Festland nach 1989), in: *Jintian* 3/1993, 176-178

⁵⁷⁰ Rilke, „Für Wolf Graf von Kalckreuth“.

⁵⁷¹ Mehr als 60 Dichtung-Schulen annoncierten ihre Gründungen in der Zeitung *Shenzhen Youth Daily* 深圳青年报 zwischen 1987-1988.

Die poetologische Grundgemeinsamkeit manifestiert sich viel stärker als stilistische Unterschiede zwischen den beiden Stilvarianten. Das Gemeinsame läßt sich bereits explizit poetologischen Artikulationen entnehmen, in denen die Alltagsdichter und also auch die intellektuellen Dichter ihr Dichten als autonomen sprachkritischen Habitus definieren. So wird ausnahmslos das Schreiben als ein autonomes ästhetisches Tun konstituiert, das zuallererst als sprachliche Wirkung gegen Instrumentalisierung fungieren sollte. Das Schreiben sei „eine ‘unabhängige Erklärung’ an allerlei Ideologie“ (*dui yijie shiyi xingtai de ‘duli xuanyan’* 对一切意识形态的‘独立宣言’; Yang Li)⁵⁷². Das Gedicht „fängt in der Sprache an“ (*shi cong yuyan kaishi* 诗从语言开始; He Xiaozhu)⁵⁷³ und „hört mit der Sprache auf“ (*shi dao yuyan weizhi* 诗到语言为止; Han Dong),⁵⁷⁴ es sei „ein Schweigen, in dem man auf das laute Sprechen bestehen“ (*jianchi chenmo zhong de yipian xuanhua* 坚持沉默中的一片喧哗; Lan Ma);⁵⁷⁵ eine eigenständige Welt sei es, eine Welt, in der „der Mensch durch den poetischen Ausdruck seine Sprache und sein Schweigen wiedergewinnt“ (*jiang yuyan yu chenmo huangge renlei* 将语言与沉默还给人类; Haizi),⁵⁷⁶ oder eine Welt, die durch „eine neue Ordnung der Wörter vom Dichter etabliert wird“ (*yige you ci de zhixu jiangli qilai de shijie* 一个由词的秩序建立起来的世界; Hu Dong).⁵⁷⁷ In dieser Welt ist die Poesie „reiner, transparenter und deshalb zerbrechlicher als Luft, Haut und Wasser.“ (*bi kongqi, pifu, shui ge chuncui he touming de shi* 比空气, 皮肤和水更纯粹和透明的诗; Wan Xia).⁵⁷⁸ Die mit einem solchen Dominanzanspruch der Sprache erbaute Welt steht in deutlichem Unterschied zu der, die die *Menglong* Poeten in ihren Anfängen errichten wollten, nämlich eine inhaltlich gegenwärtliche Welt, die ideologiekritisch gegen die Macht wirken soll, wie Bei Dao stellvertretend darlegt „eine ehrliche und einzigartige Welt, eine Welt der Gerechtigkeit und Menschlichkeit“ (*yige chengshi he dute de shijie, yige zhengyi he renxing de shijie* 一个诚实和独特的世界, 一个正义和人性的世界)⁵⁷⁹

8.2 Unter der Sonne des Alltags: Ein kritischer, intertextueller Dialog unter Dichtern

Anfangs diente die Betonung einer posthermetischen Identität der Selbstbehauptung gegen die etablierte und starke Wirkung der früheren *Menglongshi*. Der Wille, nicht so zu schreiben wie die einflußreichen Vorgänger, um einen eigenen Status zu etablieren, wurde bei den jüngeren Poeten häufig zum ausschlaggebenden, schöpferischen Impuls und führte fast zwangsläufig zu einer Art kritischem, intertextuellen Dialog mit den *Menglongshi*. Je metapoetisch bewußter ein Autor war, desto expliziter nahm er intertextuellen Bezüge zu den wirkungsstarken Gedichten des *Menglongshi*, um seine Intention zur Abgrenzung zu demonstrieren. Dieser Prozeß vollzog sich in Gedichten meistens mit einer Art dekonstruktiver „Weichheit“, leiser und subtiler als in den oft zeitgleichen Poetikdebatten. Selten ist es eine Konfrontation durch das „Gegenwort“, wie es bei den *Menglongshi* als frontaler Angriff auf den politischen Diskurs der Kulturrevolution der Fall gewesen war. Doch die Intention, die „anxiety of influence“ zu bewältigen und darüber hinaus die

⁵⁷² Yang Li, in: Theorie des Nicht-Nichtseins, 1/1988, S.43.

⁵⁷³ He Xiaozhu, in: ebd., S. 62.

⁵⁷⁴ Han Dong, *HMLSQJ*, Bd. 2, S. 239.

⁵⁷⁵ Lan Ma, *HMLSQJ*, Bd. 2, S. 430

⁵⁷⁶ Haizi, *HMLSQJ*; Bd. 1, S. 158.

⁵⁷⁷ Hu Dong, *HMLSQJ*, Bd. 2, S. 678.

⁵⁷⁸ Wan Xia, „Xu 序“ (Vorwort), in: *HMLSQJ*; Bd. 1, S. 1.

⁵⁷⁹ Diese vielzitierte Poetik-Aussage wurde erst in *Schanghai Literatur* 上海文学 veröffentlicht, 2/1987, S. 35.

„Schwäche“ der Vorgänger, namentlich ihre sprachliche Nähe zur Ideologie zu überwinden, zeichnete sich deutlich ab, insbesondere in den 80er Jahren. Diese Intention wurde zum Gegenstand des Dichtens und ließ typische Texte entstehen, die sich als „Houmenglong“ etikettierten. So darf hier behauptet werden, daß der Ursprung der *Houmenglongshi* nicht etwa in einer veränderten Realität zu suchen ist, sondern in den Texten bzw. in der Auseinandersetzung mit den *Menglongshi*. Dies kann man gut beobachten, wenn man als Beispiel den sprachkritischen Umgang mit der für die *Menglongshi* zentralen Sonnensymbolik betrachtet, durch den Gedichte entstanden sind, die sich zugleich als repräsentative Texte der *Houmenglongshi* etabliert haben. Das Gedicht „Nachmittags“ (*Xiawan* 下午) von Han Dong, geschrieben 1983, in dem er in lakonischem Ton Symbole der *Menglongshi* wie „Sonne“ (*taiyang* 太阳), „Westen“ (*xifang* 西方), „Osten“ (*dongfang* 东方), „Sonnenblume“ (*xiangrikuai* 向日葵) entsymbolisiert, indem er sie in die Alltagssprache zurück zu versetzen versucht, zählt zu einem der bekanntesten Beispiele für dieses Vorgehen:

Nachmittags

Nachmittags, wenn die Sonne in den Westen geht
sind wir ihr alle gefolgt
Ein Tisch auf der Erde dreht sich auch westwärts
Doch sein Schatten fällt ostwärts
An einer Wand, werden die unauffälligsten Nägel
Durch ihren Schatten sichtbar
Einige Dinge spiegeln das Licht stärker
Einige Dinge werden scheinbar länger
Gelb leuchtet sehr stark
Rot und das Blau reduzieren sich zu
einem Als-ob-Gelb
Ich erledige meine Arbeit
ohne mich viel zu bewegen. Oder ich bleibe sitzen
weil mir die Zeit weg läuft
Alle Dinge stehen in einem Einklang, drehen sich nach dem Westen
Auch die Sonnenblume dreht ihren Hals
ihre Wurzel will die Erde verlassen
und nach Westen aufbrechen, das Meer überqueren.
Doch wir bleiben an dem Ort,
wo wir tagtäglich sind⁵⁸⁰

Die „Sonne“ hier ist kein Symbol mehr. Nichts von ihrem früheren Inhalt im Sinne von „glorreicher Parteiführer“ oder von der Partei selbst in der kommunistischen Poetik ist hier geblieben. Zudem ist weder ihr symbolisches Gegenwert als „blutiger Diktator“ wie in der früheren *Menglongsh* üblich, noch die Sublimation als „millionenfaches Ich“ wie in der *Wundenliteratur* in diesem Gedicht erkennbar. Hier ist die Sonne einfach die Sonne des Alltags und des faktischen *common sense*. Als solche ist sie bereits mächtig: alle Dinge stehen in einer Korrespondenz zu ihr, weil sie der sich um sie drehenden Erde in ihren tagtäglichen Bahn von Ost nach West den wich-

⁵⁸⁰ Han Dong, in: *HMLSQJ*, Bd.2, S 258-259

tigsten Referenzpunkt *sub specie aeternitatis* bietet. Im Licht der untergehenden Sonne scheinen die Alltagsdinge in ihrer äußeren Form zu metamorphosieren, alles scheint schöner und bunter, unwirklicher - was aber auch faktisch so scheint. Tatsächlich aber zeigt uns unsere tagtägliche Erfahrung, daß all das nur vorübergehend ist, also letztlich eine Illusion. Das alles ist mit der Alltagsratio erklärbar und verständlich. Die Darstellung von verfremdenden und visionären Momenten ist ebenso wahr wie nichtssagend, sie ist im rein Faktischen begründbar und verläßt diese Ebene auch nicht. Die „Sonnenblume“, die bis zum letzten Lichtstrahl der Sonne in den Westen folgen will, ihr „Gesicht“, das sich immer der Richtung der Sonne zuwendet, widerspricht ihrem eigentlichen Wesen nicht und ist in ihrer Natur begründet.

Daß wir beim Kreisen der Erde um die Sonne auch in diese Bewegung hineingenommen sind und daher zum Westen oder Osten getragen werden, ist faktisch und zugleich illusionär. Unsere Alltagserkenntnis zeigt uns, daß die Bewegung der Erde auf unseren Standort im realen Leben keinen signifikanten, tatsächlich nachvollziehbaren Einfluß ausübt. In unseren Lebensfragen orientieren wir uns nicht nach Westen oder Osten, sondern nach der unmittelbaren Wirklichkeit, welche unsere einzige Referenz bildet, wenn wir die Perspektive unseres faktischen Lebens einnehmen. Wir werden eben nicht in den „Westen“ oder „Osten“ unseres Lebensglücks oder -unglücks „transportiert“. In diesem Sinne sagt Han Dong: „Wir bleiben aber am Ort, wo wir tagtäglich sind“.

Aus diesem Anhaften an dasjenige Faktische, das zugleich illusionäre Momente oder Instanzen in sich trägt, werden poetische Motive für Han Dong gewonnen, Motive, die irgendwo in „einer vagen Zone zwischen Alltagsvernunft und Alltagsvision, Immanenz und Transzendenz“ liegen.⁵⁸¹ So wie hier mit der Evokation dieser einen Abenddämmerung wird auch ein für ihn gültiges, poetologisches Konzept realisiert, das er nicht direkt benennt, sondern metapoetisch vorführt. Demgemäß wendet er sich, als handele es sich um einen Dialog, an Mang Ke, wenn er hier den Satz „Auch die Sonnenblume dreht ihr Hals / westwärts“ verwendet. Intertextuell wird hier ein Bezug aufgenommen zu Mang Kes berühmter Aussage der „Sonnenblume in der Sonne“, dem Symbol für Widerstand. Mang Kes „Sonnenblume“, wie bekannt,⁵⁸² wehrt sich dagegen, sich zur Sonne hinzuwenden, sie „dreht ihren Kopf nach hinten“, um die gewaltsam um ihren Hals geschlungene „Schnur der Sonne“ „loszubeißen.“ Ihre Wurzel ist das Zentrum des Widerstandes, sie kämpft für das Recht auf ihren eigenen Willen, ihr Blut rötet und durchtränkt die „Erde unter ihrem Fuß“. Mang Kes Symbolik demonstriert eine rebellierende Subjektivität, die unbedingt Sprache werden will. Die prägnante Kraft dieses Symbols entspringt der schockierenden Verschiebung zwischen Ding und Präsentation, durch die der Dichter eine radikale Umwertung dieses Symbols vornehmen wollte. Han Dong korrigiert hier leise diese Verschiebung, indem er sagt, daß die Wurzeln der Sonnenblume „die Erde verlassen / westwärts aufbrechen / und das Meer überqueren“.

Han Dong bezweifelt den moralischen Standpunkt in Mang Kes Symbolik nicht. Im Gegenteil, er zeigt sich offen dankbar, daß die Vorgänger der *Menglonghsi* „eine ethische, moralische, ästhetische, und auch nicht zum letzten, und für uns konkreter, formaltechnische Selbstverständlichkeit in der Sprache nach der Kulturrevolution wiederhergestellt haben“⁵⁸³, wie er in einem Interview behauptete. Seine Skepsis gilt der Frage, ob die wahre ästhetische Autonomie aus einer politisier-

⁵⁸¹ Han Dong, in: *HMLSQJ*, Bd. 2, S.239

⁵⁸² Hierzu vgl. die Interpretation des Gedichtes in Kapitel 6

⁵⁸³ Han Dong, „Ein Interview“, in: *Shi Tansuo* 诗探索 (Poesie-Forschung), 2/1997, 52

ten Sprache überhaupt zu gewinnen sei. In diesem Sinne und ohne Argumentation, entleert er hier Mang Kes symbolischen Inhalt der „Sonnenblume“ und setzt sie in einen sprachlichen Kontext hinein, in dem alle Dinge nur noch aus ihrem immanenten Zusammenhang der Alltagsratio heraus und damit ganz jenseits jeglicher politisierter Assoziation auslegbar sind. Er läßt dann das entsymbolisierte Wort „die Sonne“ strukturell und zentral wirken, so daß auch andere, von ideologischen Einsickerungen getrüben Worte, die bis dahin häufig mit diesem gewichtigsten Symbol „Sonne“ zusammen gebraucht worden sind, wie z. B. Orientierungsbegriffe (das heilige Symbol „Osten“, *dongfang* 东方) oder Farbbezeichnungen („Rot“, *hongse* 红色), mit entpolitisiert werden sollen. Sie alle sind hier wieder in ihren alltäglichen Sprachgebrauch eingesetzt worden. Dieses Verfahren ist Han Dong so gut gelungen, daß man seinen Text durchaus auch als ein postthermetisches Programmgedicht der „Entpolitisierung“ lesen dürfte. Konzentrierter und vordergründiger als hier hat er die Sonnensymbolik nie wieder aufgegriffen. Auch die anderen Lyriker scheinen mit dieser Thematik auch abgeschlossen zu haben. Das Imago „Sonne“ ist zwar erstaunlicherweise immer noch sehr stark präsent bei Han Dong und auch in Texten anderer Dichter, jedoch nie wieder als ein politisches oder ideologisches Symbol. Sie steigt in Gedichten auf, als die Sonne des Alltags und sie bleibt im Hintergrund. Man spürt sie nur selbstverständlich im Text, fast wie eben im realen Alltag. Han Dong zeigt dann, welche neue Rolle sie im Bewußtsein eines postthermetischen Lyrikers spielt und zwar in einem explizit metapoetischen Gedicht - „Schreiben“ (*Xiezu* 写作) -, das nach kurz dem Gedicht „Nachmittag“ entstanden ist:

Schreiben

Der Tag war erfüllt mit Sonnenlicht
 Draußen, vor meinem Fenster
 kletterte jemand auf den Leitungsmast
 Er machte seine Arbeit,
 schaute ab und zu in mein Zimmer
 Ich lächelte wie zum Gruß
 und vertiefte mich wieder in meine Arbeit

Zweimal blickte ich auf
 als meine Hand im Buchregal Zigaretten holte
 Bis Mittag blieb der Mann dort
 wie ein Vogel in der Luft
 der das Fliegen vergaß

Als ich die letzte Zeile schrieb
 verschwand der Vogel spurlos
 Wo er war, erschien ein sonniger Himmel
 leer, süß und schön.⁵⁸⁴

Die Sonne begleitet den Dichter bei seiner Arbeit, wird aber nicht zum Gegenstand seines Schreibens. Sie wirkt auch nicht inspirierend oder richtunggebend ins Schreiben hinein. Sie ist

⁵⁸⁴ Han Dong, in: *HMLSQJ*, Bd. 2, S 246-247.

einfach da und macht dadurch den Arbeitstag des Dichters angenehmer. Am Eingang des Gedichts bemerkt zwar das Ich ihr Vorhandensein, vergißt sie aber völlig, als er sich in sein Schreiben versenkt. Erst nach der Vollendung der Arbeit tritt sie wieder ins Blickfeld des Schreibenden: „[...]ein sonniger Himmel / leer, süß und schön“. Erst dann wird sie zu einer Metapher, nicht des Schreibvorgangs als solchem, sondern eher des undefinierbaren Gefühls von Glück und Leere nach dem Gelingen eines Schreibaktes. Han Dong zeigt hier metapoetisch sein Konzept, daß nicht die Sonne an sich, sondern das, was unter der Sonne sich im alltäglichen Leben abspielt, je nach den Empfindungen der neuen, erweiterten poetischen Sensibilität zu einem lyrischen Gegenstand wird. Und was hier zum Gedicht wird, ist das Schreiben selbst, genauer, der vom Dichter selbst beobachtete Prozeß des dichterischen Tuns. Dieses wird als Spiegelung des Ich veranschaulicht im Bild eines in der unmittelbaren Szenerie des Tages draußen vor dem Fenster arbeitenden Elektrikers. Seine Präsenz bildet den Kern der Poetizität des Gedichtes. Die Wahrnehmung von seinem Gestus bei der Arbeit: „wie ein Vogel in der Luft / der das Fliegen vergaß“ erinnert leicht selbstironisch an den eigenen Gestus, der durch ein „sich Vertiefen“ ins Wort eine Selbstvergessenheit in einer eigenen, abgeschlossenen Welt suggeriert. Mehr Selbstreflexion zur poetologischen Aussage über das Schreiben als Vorgang wird ausgespart. Der Dichter begnügt sich mit einer demonstrativen Vorführung des Erfassens von poetischen Situationen im Alltag.

Was Han Dong vor ästhetischer Belanglosigkeit bewahrt ist seine selektive Sensibilität, die nur Momente des empirischen Lebens poetisiert, die in einem Spannungsverhältnis zu einer nur vage angedeuteten Transzendenz stehen und dadurch die bloß reale oder faktische Eindimensionalität verlassen. Aber viele Texte, die Han Dongs Poetik des Alltags wiedergeben, leiden unter dieser Tautologie des Trivialen und der Banalität der Aussage. Dort schlägt der Prozeß der Entsublimierung häufig in eine narzistische Selbstbespiegelung um, die es mit der Selbsterkenntnis nicht mehr so genau nimmt und statt ihrer befrachtet das Ich harmlose, alltägliche Zufallsimpressionen mit melancholischer Sentimentalität, wie z. B. das folgende Gedicht zeigt:

:

Leben im Alltag

Ich sitze hier
und schaue auf das staubige Fensterglas
Meine Gefühl ist
melancholisch
wolkenbedeckt
wie der Himmel

Kein wichtiger Wunsch
Keine Wünsche überhaupt

Eine meiner Freundinnen
wollte heiraten
Eine andere
bleibt in meiner Erinnerung

So ist es
Mein Gesichtsausdruck
zufrieden
oder leer
wie der Himmel⁵⁸⁵

Die Entsublimierung des „Himmels“ zu einer beliebigen Spiegelfläche für irgendein Alltagsgeschehen entwertet das lyrische Sprechen hin zur Trivialität einer dürftigen Innerlichkeit und zeugt vom Verzicht auf einen kühnen ästhetischen Anspruch. Das Gedicht zeigt gerade nicht jene lyrische Subjektivität, die sich angeblich bei direkter Auseinandersetzung mit den Alltagswirklichkeiten zu einer erweiterten und intensiveren Selbstreflexivität in der Sprache entwickeln soll. Da viele solcher Texte, so auch der oben genannte, von Lyrikerinnen stammen, sieht u. a. die Dichterin Zhai Yongming, die der eher „intellektuellen“ Richtung innerhalb der verschiedenen Dichterguppen zugerechnet wird, gerade in dieser Reduktion der Kluft zwischen Lyrik und alltäglichem Leben auf ein Minimum das weibliche Selbstbewußtsein gefährdet, welches ihrer Meinung nach nur durch eine gehobene Kunstsprache zum Ausdruck kommen kann. Sie kritisiert daher die künstlerische Nähe zu sozial bedingten „weiblichen“ Aktivitäten im Leben als „Rückwendung zur klischeehaften Rolle, die man einer Schriftstellerin vorgeschrieben hat“.⁵⁸⁶ Dies bedeutet für sie eine freiwillige Selbsteinengung, die letztlich zum Verzicht auf individuelle, dynamische lyrische Formarbeit und Verzicht auf den Mut zum kühnen ästhetischen Entwurf weiblicher Identität führe.⁵⁸⁷ Demgemäß demonstriert sie eine Intellektualität mit sinnlicher und emotionaler Prägnanz in der Strukturierung ihrer artistischen Eigenwelt, wie im Gedichtzyklus „Die Frau“ (*Nüren* 女人), in dem sie ihre weibliche Identität in eine hermetische Selbstgenügsamkeit des schreibenden Subjekts zu entwerfen versucht. Dabei zeigt sie vor allem eine mit großer Selbstbeherrschung gehaltene strenge Distanz zur Alltagssprache und Alltagserfahrung, wie z. B. im folgenden Gedicht:

Sehnsucht

Wo bin ich erschienen? Im Wasser kann ich
Mein Gesicht nicht erkennen, Menschen gehen vorbei, einer nach dem anderen
Der Sommer fällt mal an-, mal abschwellend
Nach Art des lautlosen Terrors, herab
Mein Geliebter, dem fallenden Tau gleich erweitere ich meine Wahrnehmung
Alle Himmel lachen kalt
Keine Frau kann entkommen
Nachts ist es meine Gewohnheit zu lernen wie der Mond lächelt
An diesen oder jedem Ort, weil ich
Die Erde bin, in Alpträumen herbeigeseht
Wo nahm ich Gestalt an? Die Abendsonne geht unter

⁵⁸⁵ Xiao Jun 小君, „Richang shenghuo 日常生活“, in: *HMLSQJ*, Bd. 2, S.904.

⁵⁸⁶ Zhai Yongming, „Youguan wo de xiezuo 有关我的写作“ (Einige Bemerkungen zum meinen Schreiben), in: *Xiangwang*, 2/1991, S.19.

⁵⁸⁷ Vgl. Zhai Yongming, „Heiye yishi“ (Das Bewußtsein der Nacht), in: *Xiangwang*, 3/1992, S.12-19

Trommelt auf die Dunkelheit, und noch immer bin ich die Mitte des Schmerzes
 Schatten in der Sonne errichten verschiedenartige Posen
 Es gibt keine Mörder und keine Überlebenden
 Dieser Teil des Himmels reiht die erste Rippe
 In den Abstand der Sterne
 Meine Geliebter, kann der Sturm in meinen Augen
 Nicht das für mich vergossene Blut zurückkehren lassen in deinen Körper
 Und ein Wunder vollbringen?
 Ich bin so klein, so abhängig von dir
 Doch eines Tages wird mein Maß
 Zusammenfallen mit den Schatten am Himmel und dich endlos erstaunen.⁵⁸⁸

Das Ich erfährt seine gebrochene Identität in den Schmerzen, („und noch immer bin ich die Mitte des Schmerzes“), die aus der dualistischen Teilung der Welt in das Männlich-Rationale und das Manisch-Weibliche herrühren. Zhai Yongming versucht sich mit den weiblichen Kräften im Kosmos zu verbünden: mit der Nacht, der Erde, dem Mond: „Nachts es ist meine Gewohnheit zu lernen wie der Mond lächelt“. Doch die Übermacht des Manischen im Symbol der Sonne droht stets die bereits Geschwächte zu zerstören: „Die Abendsonne[...] / Trommelt auf die Dunkelheit“, „Schatten in der Sonne errichten verschiedenartige Posen“; „Alle Himmel lachen kalt / Keine Frau kann entkommen“. Doch das Erkennen des Negativen führt bei ihr nicht zur Aufgabe ihres Identitätsentwurfs, im Gegenteil, es verstärkt die Selbstreflexion und drängt das Ich immer wieder zu existentiellen Fragestellungen: „Wo bin ich erschienen?“, „Wo nahm ich Gestalt an?“, „Kann der Sturm in meinen Augen[...] / [...] ein Wunder vollbringen?“ Diese Fragen erweisen sich zugleich als metapoetische Überlegungen, die ungefähr so lauten könnten: Wie muß ich schreiben, um dadurch meine Identität wieder herzustellen? Die Sehnsucht nach einem Wunder läßt sich, wie in diesem Gedicht gezeigt wird, zunächst nur in der Eigenwelt der poetischen Sprache der Lyrikerin einlösen: diese Sprache einer dualistisch gespannten Metaphorik verwandelt sie mit den letzten sechs Versen in eine emotionale lyrische Sprache der Non-Dualität, die durch die *yin-yang* 阴阳 vereinigenden Bildkompositionen wie „Sturm (*yang*) in meinen Augen (des weiblichen Ich: *yin*)“, und „Schatten (*yin*) am Himmel (*yang*)“, den manischen Gegenpol ganz in sich vereinnahmt und die eigene, „klein“ gehaltene Weiblichkeit in die unendliche Größe des Himmels-Du sublimiert. In diesem Manöver gekonnter Sprachkunst schafft sich das lyrische Subjekt eine Identität, ein metapoetisches Ich als Schöpferin einer individuellen Sprache und eines Sinnes in der eigenen Existenz, und, spricht somit dem empirischen, unterdrückten Ich jegliche Legitimität ab.

Die erhabene Kunstsprache, in der das Ich ästhetisch seine Subjektivität in einer subtilen, komplexen, anspielungsreichen Bildlichkeit entfaltet, bildet den stilistischen Gegensatz von Zhai Yongming u. a. zu den „Alltagsdichtern“. Letztere aber, und dabei insbesondere ihre theoriegewandten Vertreter der *Feifei*-Gruppe aus Chengdu, sahen gerade Zhais Gegenentwurf als Bestätigung für ihre eigene, radikal antitraditionelle Konzeption an, die eine intentionell beliebige, nicht-metaphorische und auf einen Subjektivitätentwurf bewußt verzichtende Suche nach einem vorsprachlichen Zustand im nicht-faßbaren Chaos der Alltagswirklichkeiten anstrebt. Sie verweigern

⁵⁸⁸ Zhai Yongming, „Chongjing“ (Sehnsucht) in: (Übers. und Hrsg.) Susanne Göbe, [zweisprachig] *Chinesische Akrobatik - Harte Stühle*, Tübingen: Konkursbuch, 1995, S.64.

dem Subjekt, seiner Erkenntnis zu vertrauen. Sie halten die Sprache deshalb für heilig und signifikant, weil sie im poetischen Kontext als eine Art „Ursprache“ (*yuan yuyan* 原语言) so eingesetzt werden könne, daß sie paradoxerweise selbst auf ihren „vorkulturellen“ (*qian wenhua* 前文化) Zustand oder auch „Null-Zustand“ (*ling zhuangtai* 零状态) ihrer eigenen Non-Signifikanz (*wu yiyi* 无意义) verweise.⁵⁸⁹ Eine derartige Sprache führe zu einem von keinerlei Bedeutung vorbelasteten, reinen „Ur-Entdecken, Ur-Schreiben und Ur-Artikulieren“ (*yuanfaxian, yuanxiezu, yuanbiaoda* 原发现, 原写作, 原表达) in einer nicht selbstbewußten und daher objektiven Auseinandersetzung mit den Zufällen des Alltags. Die Subjektivität entwickle sich gerade dadurch in ihrer ganzen Möglichkeit, weil sie sich *entscheiden* könne, sich auch in einer Sprache repräsentieren zu lassen, die nicht als Spiegelung des Ichs begrenzt sei.⁵⁹⁰ Hier ein Musterbeispiel dieser Auffassung:

Gut

Ich haben ein Buch gelesen.
 Ein Buch über Angriff und Verteidigung.
 Doch erinnere ich mich an nichts,
 außer: es war unbeschreiblich gut..⁵⁹¹

Das Ich wird hier absichtlich - begründet im Konzept des Subjektivitätsverzichtes - zum mechanischen Empfänger und Vermittler seiner empirischen Impressionen reduziert. Doch gerade in dieser „bewußten“ Reduktion, so verteidigt Yang Li seinen Kollegen, kann die Ganzheit und Vollständigkeit des Ich jenseits seiner tatsächlichen Sprachpräsenz auf einer transzendenten, nur in Andeutungen beschreibbaren Ebene rekonstruiert (*huanyuan* 还原) werden, weil es „absichtlich“ auf seine Erkenntnisfähigkeit als Zeichen seiner Subjektivität für den „Null-Zustand seines vorsprachlichen So-Seins im Alltag“ (*zai richang shenghua zhong de qian yuyan de zhenshi lingzhuangtai* 在日常生活中的前语言的真实零状态) verzichte⁵⁹². Kritiker, hauptsächlich aus dem Lager der intellektuellen Dichter, fragen skeptisch, wozu man sich um die Konstruiertheit einer poetischen Sprache bemühe, die die *Feifei*-Dichter mit den Mitteln der Alltagssprache erreichen wollen, wenn doch nur die Nicht-Wiedergabe eines lyrischen Ich-Inhalts intendiert sei? Im Grunde liege in einer derartigen Poetik, so kritisiert z. B. Zhong Ming, eine „Undifferenziertheit zwischen lyrischem Ich und empirischen Ich, zwischen Kunst und Realität, zwischen guter Poesie und automatischem Abschreiben, was nicht mit dem Zauberwort ‘absichtlich’ weg gedeutet werden kann.“⁵⁹³ Die Kritiker der *Feifei*-Theorie verteidigen also die Subjektivität und die Überzeugung, daß Subjektivität nur dadurch zum Ausdruck zu kommen vermag, wenn sie im Text selbstreflexiv versprachlicht wird.

⁵⁸⁹ Yang Li, „*Feifei zhi wojian* 非非之我见“ (Meine Gedanken über *Feifei*), in: *Theorie des Nicht-Nichtseins* 2/1988, 26-31. Vgl. auch Lan Ma „Manifest des Nicht-Nichtseins“ in: *minima sinica* 2/1990, S.111-116.

⁵⁹⁰ Vgl. Bai Hua, „*Feifei zhuyi de zhongjie* 非非主义的终结“ (Ende des *Feifei*-ismus), in: (Hrsg. Zhang Zao) *Die Lyriker aus Mao Zedongs Epoche* 毛泽东时代的抒情诗人 (Mao Zedong shidai de shuqing shiren), Oxford Press, Hong Kong, 1999, S.161-176

⁵⁹¹ Jimu Langge 吉木狼格, „Miao 妙“, zitiert nach Bai Hua, ebd. S.171.

⁵⁹² Yang Li, „*Feifei zhi wojian*“, ebd. S.29.

⁵⁹³ Zhong Ming, „*Shiqu de hao shijie* 失去的好世界“ (Die verlorene schöne Welt), in: *Nanfang shizhi* 3/1994, S.43.

Die *Feifei*-Theorie ist umfangreich, zum großen Teil verwirrend und widerspruchsvoll. Wo sie „Sinn“ macht, erinnert sie an die Poetik des Dada, was ihre Repräsentanten jedoch vehement abstreiten. Jedoch ist ihnen ein poetologischer Ernst nicht abzusprechen und ihre Wirkung, die in den späteren 80ern praktisch landesweit einen dichterischen Aufstand auslöste, ist nicht zu unterschätzen. Ihr Experimentieren mit gesprochener Sprache zur Gestaltung einer neuer „revolutionären Natürlichkeit“ in alltäglichen Situationen führte zu einer dringend notwendigen Dynamik, die der Poesie der Intellektuellen fehlte.⁵⁹⁴ Doch ist es wichtig zu bemerken, daß die besten *Feifei*-Dichter wie Yang Li und He Xiaozhu ihre gelungenen Dichtungen ziemlich deutlich dem augenfälligen Abstand zu ihrem eigenen, poetologischen Feuerwerk verdanken. Diesen Widerspruch selbst einsehend, versuchten sie, ihre Gruppierung umzuwandeln, was schließlich zu ihrer Auflösung im Jahre 1991 führte. Dennoch bleibt ihr radikaler Widerstand gegen eine Instrumentalisierung des poetischen Sprechens und ihre Skepsis gegenüber der Konstruierbarkeit von Subjektivität in der vorhandenen Kultursprache - was fraglos als die Voraussetzung für literarische Modernität angenommen wurde - zeichnend und gedankenstiftend. Was ihre Werke eigentlich als *Feifei* auszeichnet, bleibt die theoretische Setzung von der Unkonstruierbarkeit des Ich in einer fließenden, scheinbar einfachen, poetischen Sprache. Yang Li z. B. thematisiert in dem Gedichtzyklus „Auf einer Höhe“ (*Gaochu* 高处) die Unmöglichkeit, das Ich zwischen A und B, bzw. zwischen Ich und Du zu lokalisieren und zu definieren. Hier ist eine Pairstrophe aus den sieben mit „A oder B“ untertitelten Pairstrophen des Gedichtes:

Auf einer Höhe

[...]

A.

könnte auch B sein
 Das Sehen kommt in mein Kommen
 geht mit meinem Gehen
 sitzt, wo ich sitze
 und folgt meinem zeigendem Finger
 am gleichen Ort
 im gleichen Augenblick
 Ich blättere in einem Gedichtband
 und sehe Unbekannte
 rote Fahnen hochhalten
 nach vorne stürmen

B.

Könnte auch A sein
 Ich sehe die Sonne
 über die Erde und über
 die Wälder auf der Erde scheinen
 Sie scheint über die Flüsse und die Gebäude

⁵⁹⁴ Vgl. Chen Chao 陈超, „*Feifei* zuowei qunzhong yundong 非非作为群众运动“ (*Feifei* als Massenbewegung), in: *Shengyin* (Stimme) 3/1998, S.38-45.

über die Menschen
 über dich, ob du gehst oder
 still stehst
 Du sitzt am Ufer
 Das Sonnenlicht ist
 schön
 Es umhüllt meinen Körper
 Ich hebe meinen Kopf
 schaue nach vorne
 da vorne ist auch Sonnenlicht⁵⁹⁵
 [...]

Das Ich hat seine eigene Perspektive und daher nennt es sich „Ich“ oder „A“, während es das Andere als „B“ oder „Du“ von sich unterscheiden möchte. Doch das „Ich“ wird selbst ein „Du“, sobald das andere Du auf sich selbst als „Ich“ referiert. Der faktische Alltag, der bereits in seinem So-Sein unerklärlich genug sei, sei auf einem derartig unsicheren, fiktiv grammatischen und von der Kultur vorgeschriebenem Regelwerk aufgebaut, das er immer unerkennbar bleibe. Diese Verse kreisen, zusammen mit anderen, immer wieder um die undefinierbarkeit vom Ich als Ich und vom Du als Du. In diesem Zweifel werden alle noch so alltäglichen Erscheinungen zu mysteriösen und merkwürdigen Gegebenheiten (*guaiishi* 怪事), alles scheint fragwürdig, selbst der *common sense*: „Kinder, warum erwachsen sie? / Erwachsene, warum werden sie alt? / Alte, warum sterben sie?“⁵⁹⁶ Das alles sei so, aber es sei dennoch unmöglich zu erklären, weil in der Sprache, in der Kultur alles „zu sehr A / oder zu sehr B“ bezeichnet worden sei. Demgemäß sei die Welt „zu dunkel / nichts ist sichtbar / nichts ist da / nichts passiert“⁵⁹⁷

Wie ernst die *Feifei*-Dichter ihre sprachkritische Empfindungen von der Welt auch ausdrücken mögen, die „intellektuellen“ Dichter nehmen sie nicht ernst. Aber ihre mutige Nähe zur unmittelbaren Realität hat durchaus eine Wirkung auf diejenigen, die für sich die enormen Potenzialitäten des Alltages als Teil ihrer poetischen Inspiration entdeckt haben. Ouyang Jianghe zum Beispiel wendet sich interessiert Alltagsgegenständen wie Schlüsseln, Knöpfen, Tassen, Spielkarten, Tickets, Zahnbürsten usw. zu und nimmt sie als Motive in seine Gedichte auf. Er vergleicht sein Interesse mit dem des belgischen, surrealistischen Malers Rene Margritte, als er in dessen Malerei eine gegensätzliche Dimensionalität in den Gegenständen feststellt: „[...]kleine Dinge, die das Ewige und das Flüchtige, das Vulgäre und das Poetische in sich tragen, die an die Realität unserer verstümmelten Identität im Alltag erinnern“⁵⁹⁸ Für ihn bedeutet das Wahrnehmen der alltäglichen Dinge wesentlich mehr als nur eine beliebige Wiedergabe der unmittelbaren Lebensumgebung. Er strebt eine bewußte Versinnlichung durch die Nähe zur empirischen Erfahrung an, um so die komplexe Innerlichkeit eines gebildeten, selbstreflexiven Ich im „halbmodernen, modernen und postmodernen Chinas“ zu evozieren.⁵⁹⁹ Dabei wollte Ouyang Jianghe keineswegs seine bisher hermetische Kunstsprache gegen eine unmetaphorisierte Umgangssprache eintauschen, wie sie

⁵⁹⁵ Yang Li, in: *HMLSQJ*, Bd. 2, S.417-418.

⁵⁹⁶ Yang Li, „Gaochu“, ebd. S.419.

⁵⁹⁷ Yang Li, ebd. S.419.

⁵⁹⁸ Ouyang Jianghe, „Tang He Duoling de hua 谈何多苓的画“ (Zum Malerei von He Duolin), in: *He Duolin Huache* (Gemälde von He Duolin), Shanghai:shanghai meishu , 1993, S.3-4.

⁵⁹⁹ Ouyang Jianghe, ebd. S.4.

von Han Dong und Gleichgesinnten als lyrisches Sprachmaterial verlangt wird. Vielmehr will Ouyang Jianghe eine dosierte „Verdünnung“ (*xishi* 稀释) der schwerfälligen, stets literarisch intertextuell überfrachteten Metaphorik erreichen.⁶⁰⁰ Diesen Prozeß hält er für notwendig, um die heutige Lyrik zu einer neuen, kühnen Metaphorik finden zu lassen, die den Bewußtseitsvorgängen Rechnung tragen muß, die „in einer posttotalitären Zeit, wo erstmalig durch die absurde Kombination eines verfälschten Idealismus mit Konsumsucht plötzlich eine Wirklichkeit vor unseren Augen entstanden ist.“⁶⁰¹ So muß die Poesie entsprechend reagieren, und „nur durch das Einbeziehen des Alltags kann die Poesie durch ‘Expansion’ (*kuozhang* 扩张) anstelle von ‘Reduktion’ (*jianshao* 减少), durch das Nach-Draußen-Schauen im Gegensatz zum Augenschließen, überleben. Aber meine Ausgangsposition bleibt immer meine Innerlichkeit, und, alles kehrt wieder zurück in diese Innerlichkeit“⁶⁰² - also eine Vermischung der intellektualisierten Innerlichkeit mit den Belanglosigkeiten des Alltags. Wie das zu machen sei, zeigt er z.B. in seinem Gedicht „Die Sonntagsschlüssel“ (*Xingqitian de yaoshi* 星期天的钥匙). Zu beachten ist hier auch der „sonnige“ Hintergrund des Gedichtes:

Die Sonntagsschlüssel

Die Schlüssel schweben im Sonntagssonnenlicht,
Der mitternächtliche Heimkehrer kann nicht in seine Wohnung.
Ein Schlüssel dreht sich im Schloß, leiser und irrealer,
als gäbe es im Traum eine sichere Adresse.

Als ich die Vorortstraße überquerte, verlöschten
alle Autolichter. Jemand da oben, im grenzenlosen Sternenhimmel
hielt mit beiden Händen sein Fahrrad an. Für einen Augenblick,
glitt etwas nach unten. Ich hörte die Schlüssel auf den Boden fallen.

Die Schlüssel vergangener Jahre schweben in der Sonne.
Ich hebe sie auf, weiß aber nicht, in welcher Ecke der Welt
ihr Besitzer zur Zeit wohnt. Alle Tage vor Samstag
sind zugeschlossen, welches Schloß soll ich öffnen?

Jetzt ist es Sonntag. Seltsam, alle Zimmer sind
aufgeschlossen und offen. Ich werfe die Schlüssel weg.
Ohne Klopfen öffnet sich jedes Zimmer
Die Welt wimmelt von Menschen, doch im Zimmer ist es leer und einsam.⁶⁰³

Das erste Verb des Gedichtes, „schweben“ (*yaohuang* 摇晃), verrät bereits die zweifache Dimensionalität der Gebrauchsgegenstände „Schlüssel“: natürlich läßt ihre spezifische Dinghaftigkeit sie nicht in der faktischen Welt „schweben“, aber ab der dritten Strophe verlieren sie ihre Faktizität

⁶⁰⁰ Ouyang Jianghe, „Yu Tang Xiaodu duihua 与唐晓渡对话“ (Dialog mit Tang Xiaodu), *Hanshi* 汉诗, 4/1993, S.18

⁶⁰¹ Ouyang Jianghe, ebd., S.17.

⁶⁰² Ouyang Jianghe, ebd., S.17.

⁶⁰³ Ouyang Jianghe, in: *HMLSQJ*, Bd.2, S.137..

durch ihre Imago im Gedächtnis, das sie als Bild „schwebend“ aus den vergangenen Jahren in diesen Sonntag zurückholt. Sie sind aber zugleich nicht nur Erinnertes, da das Ich sie als faßbares Ding in seiner Hand hält. Indem das Ich sie hält und in der vierten Strophe „wegwirft“, sind sie ebenso real wie unreal. Sie öffnen tatsächlich Schlösser, doch sie tun es „leiser und unwirklicher“ als das Klopfen. Sie gewähren Zugang zu der hinterlassenen Wohnung eines verstorbenen (ermordeten?) Dichterfreundes (eine solche Identität wird suggeriert im Bild des „Sternenhimmels“, ein *Menglongshi*-Symbol für den Wohnort im Jenseits der Helden-Poeten, vgl. dazu Bei Daos „Antwort“). „Jemand droben, im grenzenlosen Sternhimmel / hielt mit beiden Händen sein Fahrrad an“. Sie sind das poetische Vermächtnis des Freundes, das das Ich annimmt: „für einen Augenblick, / irgendwas gleitete nach unten. Ich hörte die Schlüssel auf den Boden fallen“ und „ich lese sie auf“. Sie konnten die Wohnung aufschließen, die zugleich „eine sichere Adresse im Traum“ ist. Sie sind nicht nur als speziell angefertigte Dinge privat verwendbar, sondern sie sind auch eine allgemeingültige Idealität: „Alle Zimmer sind, merkwürdigerweise / aufgeschlossen und offen“. Was die Schlüssel öffnen, ist nicht nur die Tür zu einem Zimmer, sondern auch den Zugang zu einem Innenraum, der das Geheimnis des Daseins aufbewahrt und zu dem nur wenige Auserwählte Zutritt haben: „Die Welt wimmelt von Menschen, doch im Zimmer ist es leer und einsam“. Ein Schlüssel ist, wie Ouyang Jianghe auch andere kleine Dinge der täglichen Wirklichkeiten sieht, ein Zweifaches ohne Widerspruch: Instrument und Geist, Vergangenheit und Gegenwart, Selbst und Transzendenz, Ding und Wort, das Sagbare und Unsagbare. Sie repräsentieren die Objektivität des poetischen Wortes sowie den subjektiven Blick des autonomen, dichten Ichs, und schließlich die sonderbare Erkenntnis der Welt des Dichters, der in dem Glauben lebt, der Welt aus ihrer chaotischen Formlosigkeit heraus ästhetische Gestalt geben zu Können, der aber zugleich seine Ohnmacht zugeben muß, daß er durch seine Dichtung das Böse nicht vernichten kann. Das oben zitierte Gedicht ist eine Elegie auf einen verstorbenen Dichterfreund, auf den Autor selbst als Dichtender, und auf das wissende, prophetisch-visionäre und damit per se einsame Gedicht an sich.

Das Gedicht wurde ursprünglich auf den 4 Juni 1990⁶⁰⁴ datiert: der Jahrestag des ein Jahr zuvor stattgefundenen Massakers am Platz des Himmlischen Friedens. Später wurde es auf ein anderes, harmloses Datum umdatiert. Die Änderung zeigt eine typische Angst der postthermetischen Poeten, allerdings nicht, wie man annehmen könnte, vor Zensur oder Unterdrückung, sondern vor einer möglichen, politisierten Rezeption, die das Gedicht zum Zeitgedicht machen würde. Doch in der Tat würde sich die (Um)Datierung eigentlich erübrigen, weil dieses Gedicht, trotz seiner Anspielungen auf politische Morde und ihre Opfern, so antimimetisch geschrieben und nur noch metapoetisch zu lesen ist, daß es unmöglich einer politischen Lesart dienstbar gemacht werden könnte, weder von der Staatsmacht noch von ihrer Opposition. Die extrem verschlüsselte, wortkritische Verweisung auf eine rein zweckfreie Poetizität, die das Gedicht zu erreichen sucht, könnte kaum je als Zeitdokument gelten. Auf der anderen Seite begründet diese Angst vor Vereinnahmung und Entkräftung durch eine undurchschaubare Ideologie eines sich rasch verändernden Zeitalters eine Lyrik, die unbedingt auf ihrer ästhetischen Autonomie beharrt. Folgerichtig wird diese Angst auch metapoetisch verarbeitet, indem sie eine methodenkritische, textimmanente Dialogizität zu jenen Vorgänger-Texten - z. B. denen der *Menglongshi* - eröffnet, die als Teil der „Wundenliteratur“ im politischen Diskurs der Öffnungs- und Liberalisierungspolitik der frühen 80er Jahre absorbiert, aufgelöst und schließlich wieder instrumentalisiert wurden. Der Dialog

⁶⁰⁴ Erste Veröffentlichung des Gedichtes mit der besagten Datierung in: *Nanfang shizhi* 3/1990, S.6.

richtet sich intertextuell auf sehr bekannte und einflußreiche (Zeit)-Gedichte und versucht, poetologische Unterschiede in der dichterischen Sageweise heraus zu stellen. Wie Han Dong, wie oben beschrieben, in Bezug auf Mang Kes Sonnensymbolik verfährt, so Ouyang Jianghe hier in Rückgriff auf ein zur Zeit der *Wundenliteratur* populäres Gedicht des zur *Menglongshi* gezählten Lyrikers Liang Xiaobin 梁晓滨. Das Gedicht ist mit „China, mein Schlüssel ging verloren“ (*Zhongguo, wo de yaoshi diao le* 中国，我的钥匙掉了) überschrieben:

China, mein Schlüssel ging verloren

China, mein Schlüssel ging verloren.
Es war vor zehn Jahren,
Ich rannte wie ein Verrückter über die rote Allee,
Ich rannte bis zu den Vorstädten und jubelte.
Da ging mein Schlüssel verloren.

Das Herz tat mir weh
wollte kein Vagabund mehr sein.
Ich wollte so gerne nach Hause,
die Photos meiner Kindheit aus der Schublade nehmen,
sie anschauen.

Außerdem
wollte ich das Buch *Lieder von Heine*
aus dem Bücherregal holen.
Ich wollte es mitnehmen zu einem Rendezvous.
Ich wollte das Buch hochhalten,
als Zeichen des Grußes an mein Mädchen,
Als Zeichen unserer Liebe unter dem blauen Himmel

Doch all das,
All diese schönen Dinge
konnte ich nicht machen.
China, mein Schlüssel ging verloren.

Es fängt an zu regen.
Mein Schlüssel,
wo liegst du?
Was haben Regen und Wind mit dir gemacht?
Liegst du irgendwo verrostet?
Nein, ich weigere mich, so von dir zu denken.
ich möchte dich suchen gehen
Ich möchte dich wiederfinden.

Ach, Sonne, hast du
meinen Schlüssel gesehen?
Möge dein Licht
ihn warm halten.

Ich gehe auf diesem weiten Feld,
Ich folge den Spuren des Herzens und suche ihn.
Ich mache mir schwere Gedanken
über all das, was verloren ging.⁶⁰⁵

Das Gedicht entstand 1979, in der Stunde der politischen Reformen. Es klagt mit der Zeit die Kulturrevolution an. Das Ich hier fungiert nicht als die Stimme eines individualisierten Subjekts, sondern es ist das kollektive Sprachrohr der jungen Generation, die als Rote Gardisten (*hongweibing* 红卫兵) dem politischen Massenwahn blindlings folgten (Strophe 1) und dabei ihre Jugend, Ausbildung, privates Leben, Liebe und Identität verloren haben. Diese Generation wurde auch in der offiziellen Literaturschreibung und in parteipolitischen Dokumenten der Reformer als „Verlorene Generation“ (*mishi de yidai* 迷失的一代) bezeichnet. Was den jungen Menschen verloren ging in diesen „Zehn Jahren des Aufruhrs“ (*shinian dongluan* 十年动乱) - wie die offizielle Bezeichnung für die Kulturrevolution lautete - wird hier mit „Schlüssel“ symbolisiert und in Strophe 2 und 3 illustriert. Die „Verlorene Generation“ ist auf der Suche nach Licht, Wahrheit und Wiederherstellung des Selbst. Was Gu Cheng in seinem berühmten *Couplet* „Die schwarze Nacht gab mir schwarze Augen / mit denen suche ich nach dem Licht“ („Eine Generation“: *Yidairen* 一代人) vorwegnahm, wird hier in Schlußversen deutlich.

Das Gedicht setzt fraglos die Sprache des frühen Untergrund-*Menglongshi* fort, die in der Zwischenzeit diese Untergrundidentität bereits verloren hatte und in der offiziell gutgeheißenen *Wundenliteratur* 伤痕文学 aufging. Symbolische Wörter wie „die Sonne“, „das Licht“, „der blaue Himmel“, „Rot“, „das (ausländische) Buch“, „das Suchen“, die das frühe *Menglongshi* aus der sprachlichen, gewaltigen Konfrontation mit der Macht als Zeichen eigener, radikalster Subjektivität etabliert hatte (vgl. Kap.7), reduzieren sich auf eine dubiose Mehrdeutigkeit, die aber im neuen Parteidiskurs der Reformzeit mühelos zur Eindeutigkeit als das „positive“ Wort, definiert werden konnte, mindestens so positiv wie die neue Politik, die durch ihre Kritik an dem Machtmißbrauch der Vorgänger die totalitäre Macht nicht etwa abschaffen, sondern übernehmen wollte. Das zerschellte, entsublimierte Symbol „die Sonne“ wird hier, wie in anderen Texten dieser Zeit, wieder sublimiert und als „aufgeklärter Geist der Menschen“ wieder hergestellt. Doch der unreflektierte Umgang und das Pathos, mit dem es wie eine väterliche Ersatzfigur angesprochen wird (Strophe 5), ließe die Lesart zu, daß die neue Parteiführung ohne weiters die Identifikation mit dieser Symbolik als sie intendiert auffassen könnte und dies dann auch tat. Das Gedicht wurde als Musterbeispiel der „neuen *Menglongshi*“ in der politisch total korrekten *Shikan* publiziert, gefeiert und mit Preisen überhäuft. Selbst wenn man davon ausgeht, daß hier zwischen Intention und Wirkung eine große Kluft vorliegt, so trägt doch die fehlende kritische Bewußtheit im Umgang mit der vorhandenen, politisch getrübbten Sprache die Mitverantwortung dafür, daß die Machthaber den Versuch unternehmen konnten, diese Literatur für sich zu instrumentalisieren.

⁶⁰⁵ Liang Xiaobin 梁晓滨, in: (Hrsg. Xie Mian 谢冕): *Zhongguo Xinshi Cui* (Ausgewählte Neue Gedichte Chinas), Peking: renmin wenzu, 1985, S.407-408.

Ein derartig konstruiertes Ich, das kein persönliches Ich darstellt, sondern lediglich seine Stimme den Belangen einer Gruppe leiht und für die vermeintlich fortschrittliche Reformideologie Partei ergreift, erweist sich „nicht als Inhalt und Zweck, sondern Organ; Vermittler einer Aussage, die konkrete Interesse von Vielen artikulieren soll“⁶⁰⁶. Es steht in krassem Kontrast mit dem einsamen, einzigartigen Ich der posthermetischen Autoren, z. B. dem eines Ouyang Jianghe, der eben auch die metapoetisch reflektierte Einzigartigkeit seiner Subjektivität zeigen will, indem er u. a. im Gedicht „Die Sonntagsschlüssel“ intertextuell und motivisch eine kritische Dialogizität mit den literarischen Vorgängern als Teil seiner schöpferischen Impulse aufbaut; oder mit dem eines Chen Dongdong, der überhaupt die Präsenz der „Sonne“ bezweifelt und seine Welt als Nacht und Isolation begreift, wo nur noch ein dichtendes Ich mit seinem „Licht-Wort“ (*dengzhang yi yang de yuyan* 灯盏一样的语言) die Menschen zum Erkennen des Sinns ihres Daseins wachruft:

Zündet eine Lampe an

Zündet eine Lampe an im Stein, sie sie sollen sehen
die Haltung des Ozeans und
die Fische aus uralter Zeit
Sie sollen auch sehen
die Lampe, auf dem Berg, hochgehalten

Zündet eine Lampe an im Fluß, sie sollen sehen
Alle Arten von lebenden Fischen und
die Stille des ruhigen Meeres
sie sollen die untergehende Sonne sehen
und einen Flamingo über dem Wald

Ich zünde eine Lampe an und meine Hände halten den Nordwind zurück
Ich stehe zwischen den Schluchten
Alle versammeln sich um mich
Sie wollen meine Lampe sehen
Sie wollen mein Licht-Wort.⁶⁰⁷

8.3 Gefährliche Reise durch die Sprachlandschaft

Als das bedeutsamste Wesensmerkmal des Posthermetischen Schreibens kann man die Beschäftigung mit der Physis der Sprache bezeichnen, das Bemühen, die materielle Gegenwart von Sprache, die im poetischen Akt eine eigene räumliche Konkretetheit erlangen kann, als poetische Qualität zu etablieren. Somit ist eine Selbstreferentialität, eine neue Form von lyrischer Subjektivität, gegeben, die nicht nur radikal den poetologischen Postulaten der kommunistischen Ideologie den

⁶⁰⁶ Gnüg, Hiltrud, *Entstehung und Krise Lyrischer Subjektivität: Vom klassischen lyrischen Ich zur modernen Erfahrungswirklichkeit*, Stuttgart: Metzler, 1983, S. 272.

⁶⁰⁷ Chen Dongdong, „Diandeng 点灯“ in: (Hrsg. Bei Ling 贝岭/Meng Lang 孟浪) *Dangdai Zhongguo shige qishiwu shou* 当代中国诗歌七十五首(75 Gedichte aus heutigem China), Mimeography-Ausgabe, 1985, S.34.

Rücken kehrt, sondern auch mit dem früheren *Menglongshi* bricht. Das Gedicht vermeidet beim Verharren auf seiner Autonomie inhaltliche Nähe zu gesellschaftlicher und politischer Thematik. Es stellt sich jedoch zugleich der Staatsmacht sprachlich gegenüber, indem es sich verschlüsselt und somit gegen jede Instrumentalisierung wehrt. So wundert es nicht, daß das lyrische Ich sensibler als je zuvor über seine eigene Pose nachdenkt. Die Bewußtheit des eigenen Schreibens, die zur Thematisierung des eigenen lyrischen Tuns führt, beweist am deutlichsten die eigene Poetizität und Gegenpoetizität, die unabhängig und fern von der von dem Machthaber verwalteten Prosa eine Eigenwelt aufbaut. Das lyrische Ich, das sich häufig als ein schreibendes und daher meta-poetisches Ich herausstellt, nimmt die Gestalt eines Suchenden an, zeigt sich „einsam und unterwegs“ wie Celan das Wesen des Gedichts beschreibt. Es gilt, ein Sprechen zu suchen, das das fundamentale Schweigen des Daseins durchbricht. In dem Gedicht „Ausdruck“ (*Biaoda* 表达), das im Jahre 1981 entstanden ist und seither immer als das früheste wichtiges poetologisch-programmatisches Dokument in fast allen posthermetischen Lyrikanthologien zu finden ist, schreibt Bai Hua:

Ich will ein Empfinden wiedergeben
 Ein weißes Empfinden
 Dieses Empfinden kann nicht sprechen
 Du kannst seine Existenz nicht spüren
 Aber es existiert.

Von einem anderen Stern
 Kam es nur für heute Nacht
 Auf diese fremde Welt

Einsam und schön
 Zieht es einen Langgeschweiften Schatten hinter sich her
 findet aber zum Reden keine anderen Schatten.⁶⁰⁸

Die poetisierende Subjektivität im Zeichen des „Empfindens“ (*qingxu* 情绪) wird hier aus dem menschlichen Wahrnehmungsvermögen versetzt, und so erfährt es eine Objektivierung. Seine Herkunft ist kosmisch, also „von einem anderen Stern“, seine Präsenz in unserer Welt „einsam und schön“ und schweigend, da es zum Reden keine anderen Schatten findet. Das ursprünglich aus dem menschlichen Bereich stammende *qingxu* wird nicht nur dem Menschen fremd, es verfremdet auch die Welt, wo Mensch und Ding sich befinden. Unsere Welt ist eine Welt des Schweigens, durch das das poetische Sprechen sich zu sprechen bemüht. Die einzige Möglichkeit, das *qingxu* zum Ausdruck zu bringen, ist, poetologisch gesehen, ein „richtiges“ Sprechen, das heißt, ein präzises Benennen des zu Sprechenden, des zur Sprache zu bringenden Schweigens. So fährt Bai Hua fort:

Wenn du sagst, es gleiche einem Stein
 Kalt und schweigsam

⁶⁰⁸ Bai Hua, in: *HMLSQJ*, Bd. 2, S. 7-9; Susanne Göbe (Übers.): *Chinesische Akrobatik - Harte Stühle*, Tübingen: Konkurbuch, 1995, S. 21-23.

Dann sage ich dir, es ist eine Blume
Ihr Duft gleitet unterm Nachthimmel.⁶⁰⁹

Der Vollzug des poetischen Sprechens ist autonom, exklusiv sogar bis zum Ausschluß anderer Formen von Kunst. Dichtung beruht nur auf der Materialität der Sprache, und die Schwierigkeit des Dichtens kann nur innerhalb des Dichtens überwunden werden. Dazu behauptet Bai Hua:

Musik kann das Empfinden nicht hervorrufen...
Tanz kann es nicht verkörpern.⁶¹⁰

Die Schwierigkeit des Sprechens wird nun weiter in einer Anhäufung ontologischer Fragestellungen nach dem kosmischen Ursprung, nach Liebe, Leben und Tod thematisiert:

Ich weiß, das Empfinden ist schwer wiederzugeben
Warum zum Beispiel kommt die Nacht in diesem Augenblick?
Ich und sie, warum verlieben wir uns in diesem Augenblick?
Warum stirbst du in diesem Augenblick?⁶¹¹

Die Antwort des Lyrikers dazu bleibt aus, an ihre Stelle tritt eine weitere Evokation von minutiös in der Welt beobachteten Bildern, die den fragenden Habitus des Dichtenden ästhetisiert:

Ich weiß, das Strömen von Blut ist lautlos
Wenn es auch schicksalhaft ist und heroisch
Kann es doch die eisenbeschlagene Erde nicht schmelzen
Wasser, das fließt, erzeugt einen Laut
Ein Baum der splittert, gibt einen Laut von sich
Die Schlange, die sich um einen Frosch windet, gibt einen Laut von sich
Welche Vorbedeutung hat dieser Laut?
Will er ein Gefühl übermitteln?
Oder gibt er eine ihm inwohnende Weisheit wieder?⁶¹²

Diese signifikante Anhäufung von Fragestellungen kann man als ontologische Unterscheidung im Verhältnis des Betrachters zur Dingwelt bzw. als Frage nach Autonomie und Projektion lesen. Das menschliche bzw. dichterische Bemühen, das *qingxu* zum Ausdruck (*biaoda* 表达) zu bringen, bleibt heroisch, schicksalhaft und tragisch, da der Dichter nie an den losgelöst vom Menschen existierenden Dingen, also am autonomen Sosein der Dinge, teilhaben kann. Die dinghafte Wirklichkeit, die vom Menschen anthropomorphisierend vereinnahmt wird, erweist sich nur als das, was wir sehend und sprechend dafür halten. Bai Huas Vision von der kommunikativ nicht überbrückbaren Kluft zwischen dem Menschen und den ihn umgebenden Dingen läßt sich nun auch

⁶⁰⁹ a.a.O.

⁶¹⁰ a.a.O.

⁶¹¹ a.a.O.

⁶¹² a.a.O.

auf das Verhältnis des Menschen zu seiner eigenen Welt, seiner Geschichte und seinen Mythen übertragen.

Da ist noch das Weinen und sein Laut
Diesen Laut, für den es keine Worte gibt
Die Söhne und Töchter Chinas weinten bittere Tränen unter der Großen Mauer
Die Anhänger Christi weinten in Jerusalem
Abertausende Menschen starben in Hiroshima
Und die Japaner weinten
Märtyrer weinten und Feiglinge
Aber das alles ist schwer zu erfassen.⁶¹³

Diese Vorstellung von der Autonomie der Dingwelt und von der Vergegenständlichung des Menschen als des „Anderen“ führt zu einer Auflösung der dichtenden Subjektivität und zu einer Autonomisierung der Sprache. Die dichterische Sprache weist auf sich selbst hin, und sie müsse lernen, die „Sprache der Dinge“ zu sprechen, das heiÙe, sie müsse einen Laut von sich so geben, wie zum Beispiel „die Schlange, die sich um einen Frosch windet, einen Laut von sich gibt, „oder wie „die Söhne und Töchter Chinas“ einen Laut von sich gaben, wenn sie „bittere Tränen unter der GroÙen Mauer“ weinten. Bei Bai Huas Versprachlichung der dichterischen Schwierigkeit des Ausdrucks (*biaoda*) in den o. g. Bildern offenbart sich weniger eine weltanschauliche Aussage, die durch Fragezeichen und Negationen wieder relativiert und gar rückgängig gemacht wird, als vielmehr ein rein poetologischer, erkenntniskritischer Vorgang. So wird die metapoetische Aufgabe dieses Vorgangs deutlich: Zuerst gilt es, den Dichter selbst bei seiner Arbeit zu zeigen, das heißt zu zeigen, wie er jene minutiös beobachteten Bilder aufreißt und zu aussagekräftigen Metaphern werden läÙt. Bai Hua zeichnet sich durch ein schockierendes, aber virtuos gemeistertes Benennen seiner Bildreihungen aus, die er im Kampf gegen das von ihm vergegenständlichte „Andere“, gegen die Leere des Schweigens, einsetzt. Das Gedicht „Oder Etwas Anderes“ (*Huo biede dongxi* 或别的的东西) von 1984 zeigt einen Dichter auf der Suche nach der richtigen Benennung eines Geräusches, das ihn in der Nacht aufschreckt:

Oder Etwas Anderes

Im Randschwarzen durchschlagen Nägel
Pupillen vor dem Flug, und Türen
Deuten mit kurzen Beben eine Richtung an
Kann sein, es ist eine riesengroÙe Pore
Eine abstehende Strähne
Edle Haut
Oder der warme Klang einer Schreibmaschine
Kann auch sein, es ist ein kleines Messer mit verziertem Griff
Ein filigranes Feuer
Eine gerade aufblühende Kamelie
Oder bedrohliche Dekadenz im Frühsommer.⁶¹⁴

⁶¹³ a.a.O.

Die sprachliche Suche entwickelt sich nicht zu einem außerpoetischen Ergebnis, sondern hört abrupt auf, sobald sie einen imagistischen Schluß findet, der die Angst des Dichters auf einmal verschwinden läßt:

Genau jetzt zerschneidest du mit deiner Ehrfurcht die Nacht
Zerschlägst mit deinen Knien die Erinnerung
All deine wilde Zuversicht und Feigheit
Werden zu Nebel
Wellen
Jahreszeiten
Oder Tigern.⁶¹⁵

Die Tiger sind jetzt, ganz wörtlich genommen, nur Papiertiger, die im Text eine ästhetische Funktion besitzen wie die Tiger von Salvador Dalí, die nur in gemalten Träumen auf eine schlafende weibliche Schönheit springen. Tatsächlich evoziert Bai Hua in seinen früheren Gedichten immer wieder eine surrealistische, spukgeschichtenartige Atmosphäre, um das Abenteuer des Schreibens durch furchterregendes Schweigen und metaphysische Leere zu gestalten. Die ihm unterwegs begegneten Gefahren ereignen sich aber nur sprachlich, oder, in anderen Worten, sie werden durch Sprache wieder ausgelöscht und vernichtet, wie Bai Hua uns zum Schluß des Gedichtes „Schock“ (*Zhenchan* 震顛) versichert: „Nichts wird geschehen.“ Hier wird das Gedicht „Am Rande des Abgrunds“ (*Xuanyu* 悬崖) im Ganzen zitiert, um zu verdeutlichen, daß das Schreiben mit einer riskanten Reise in der Sprache gleichgesetzt wird:

Am Rande des Abgrunds

In einer Stadt gibt es einen Menschen
Zwei Städte haben eine Richtung
Ein einsamer Mantel wartet lautlos

Fremdes Reisen
Scheues, grundloses Vorwärtsgehen
Sich für das Klima erkenntlich zeigen
Selbstbeherrschung tötet die Zeit
Steige nachts nicht auf den Dachboden
Für jede Adresse gibt es einen Tod
Jener verschwommene, weiße Nacken
Wird sich umdrehen

Wenn du in diesem Augenblick ein Gedicht schreibst
Dann heißt das,
Daß du ein versinkendes Schiff beschreibst

⁶¹⁴ Bei Hua, ebd., S. 10-12; S. Göbe, ebd., S.21-23

⁶¹⁵ a.a.O.

Einen schwarzen Baum
Oder einen Deich am Regenhimmel

Daß sich Geduld in etwas Unermeßliches verwandelt
Daß das Ohr Diao Chans
Das Rätsel des Übergangs nicht lösen kann
Daß der Wille ganz ohne Grund weggeht

Daß die Organe auf einmal verwelken
Daß Li He weint:
Die Hände der Tang-Zeit kommen nicht wieder.⁶¹⁶

Die praktisch menschenleere Stadt verwandelt sich in eine Art Nichtort des Schreibens, wo der Dichter als ein Reisender durch die dort vorherrschende Sprachlosigkeit schreitet. Tatsächlich ist es die Steigerung des Schweigens im Bild eines Geistes mit verschwommenem, weißem Nacken, den sich zu dem Reisenden umdreht, die den Dichter aus seinem Erschrecken heraus das Wort ergreifen läßt. Die poetologische Aussage scheint hier deutlich zu sein: Sprachlosigkeit kann nur aus der Sprachlosigkeit selbst überwunden werden, wie schon Hölderlin im Gedicht „Patmos“ mit dem Satz „Wo aber Gefahr ist, wächst / das Rettende auch“ vorweggenommen hat.⁶¹⁷ In diesem Sinne versucht Bai Hua die Autonomie seiner metapoetischen Benennungen zu verabsolutieren, indem er durch ihre transitive Funktion die benannten Wörter direkt zu den wirklichen Dingen werden läßt, was an Wallace Stevens sprachlichen Umgang mit der Beziehung von Ding und Wort im Gedicht „ein schwarzer Baum“, „ein Deich am Regenhimmel“ sowie die die physische Reise begleitenden historischen Figuren einer imaginären Landschaft, zu einer Sprachlandschaft, ja, zu einer Realität, die aber nur sprachlich existiert und sich erst im Prozeß des Benennens durch den Reisenden bzw. den Dichter entfaltet.

Mit dem Nachtrauern um Li He 李贺, einen der genialsten Dichtern aus der Tang-Zeit, schwebt zugleich die Nostalgie über die verlorene klassische Tradition und die Sehnsucht nach einer Wiederkehr einer Ära von dichterischer Größe. Viele Lyriker überlegen, wie sie aus den enormen Ressourcen und Erfahrungen der langen Lyriktradition Chinas poetische Mitteln in ihre Modernitätsbestrebungen übernehmen könnten. Vieles, wie z.B. Selbstaflösen durch konstruierte Objektivität der Bildkomposition, grammatische Ambiguität, Verbergen des lyrischen Ichs, Verschlüsseln durch Verknappung und Fragmentierung, Vergegenständlichen der Innerlichkeit und Emotionalität, steht der modernen Poesie nicht im Wege. Im Gegenteil, sie werden gerade als Zeichen der poetischen Modernität ausgestellt. Bekanntlich Ezra Pound zum Beispiel eignete sich diese Techniken an und fand die entscheidenden Impulse zur Gründung des *Imagism*. Und in den 80er Jahren transportierten Übersetzungen von Pounds Nachdichtungen aus der chinesischen Antike diese Modernität zurück ins Chinesische. Es macht die posthermetischen Lyrikern nachdenklich, wie sie selbst die Sache in die Hand nehmen könnten. In dem oben zitierten Gedicht Bai Huas verweisen die Entfaltung des Textinhalts durch gereimte Bildersequenz, das versteckte lyrische Ich

⁶¹⁶ Bai Hua, ebd., S.2.; S. Göße, ebd., S. 13.

⁶¹⁷ Vgl. Hölderlin, „Patmos“, in: Hölderlin: *Gedichte*, hrsg. Von Jochen Schmidt, Frankfurt: Insel Verlag, 1984, S. 176.

u. a. auf die Intention von Transplantation der traditionellen Techniken. Das folgende Gedicht von der Lyrikerin Lu Yimin sucht das Konzept des Ichs als das Andere im Zeichen von Selbstverbannung in einer ichlosen Sprechart zu vermitteln durch die Betrachtung eines klassisch chinesischen Tusche-Gemäldes mit dem Pferdemotiv:

Das Tusche-Pferd

Das Herz – stilles Wasser, steht
vor dem Tusche-Pferd, dessen Mähne flattert.

Trabender Huf – zufälliges Wort,
entlang der Treppe, verweht im Winde.
Die verschwommene Gestalt einer Botschafterin erscheint,
Ein Hauch von Melancholie aus dem Teehaus schwebt über ihr.
Warum
Warum ist das Altertum so superb?
Die angedeuteten kühlen Farben in diesem Gemälde
umhüllen die wirkliche Abenddämmerung
und erfrischen das Betrachten mit klarer Luft.⁶¹⁸

Die Form des Ichs taucht wie in der Tang-zeitlichen Dichtung nicht auf. Seine Präsenz wird erst bemerkbar gemacht in den letzten Versen durch die rhetorische Frage und das substantivierte Verb „Betrachten“. Die Betrachterin verliert sich in die Objektivität des betrachteten Gemäldes, und auch in die für objektiv und wahr gehaltene imaginäre Identität des Ichs in der „verschwommenen Gestalt einer Botschafterin“. Imaginär weil das Motiv „Botschafterin“ (*xieshu zhe* 携书者) nicht anzutreffen ist in der klassischen Malerei, auch nicht als Nebenmotiv in Verbindung mit dem Hauptmotiv des Pferdes. Die weibliche Identität - um die Verschwommenheit des anderen Ichs wirken zu lassen - wird nicht grammatisch geklärt. Sie wird aber durch die adverbiale Bestimmung in der Phrase „*pianran ershi* 翩然而至“, welche das graziöse Gehen einer Frau beschreibt, suggeriert. Die klassischen Vier-Silben-Kombinationen in eigener Prägung (sie tauchen neun Mal auf) werden zum Hauptträger der Aussage, und sie hauchen dem Text mit einer einzigartig antiken Eleganz ein. Die sensible Weichheit ihrer Klänge deutet die feminisierte Stimme des Subjekts an. Die Anlehnung an das klassische Beispiel hinsichtlich des Auflösens des Selbst beim Betrachten der Außenwelt oder eines Kunstgegenstandes wird hier deutlich, was die Lyrikerin auch mit der rhetorischen Frage „Warum ist das Altertum so superb?“ begründet.

Im Vergleich dazu heißt in einem Gedicht des Betrachtens von Liu Zongyuan 柳宗元: „Von Tausenden Bergen sind die Vögel geflogen / Auf unzähligen Wegen ist kein Mensch zu sehen / Nur ein Fischer mit Bambushut in einem einsamen Boot / angelt allein in der Schneelandschaft.“⁶¹⁹ - Die ichlose Form des Betrachters und wie er sich durch die objektive Beschreibung mit dem Betrachtenden identifizieren möchte (mit der Schneelandschaft und dem daoistischen Eremiten in der Figure des Fischers), werden bei Lu übernommen. Doch Lu vergißt dabei nicht auf die Mo-

⁶¹⁸ Lu Yimin, „Moma 墨马“, in: *HMLSQJ*, Bd. 1, S. 683.

⁶¹⁹ Liu Zongyuan, „Jiangxue 江雪“ (Schneelandschaft am Fluß), in: *Liu Zongyuan shixuan* 柳宗元诗选 (Ausgewählte Gedichte von Liu Zongyuan), Peking: renmin wenxue, 1954, S. 126.

dernität im Zeichen von Subjektivität und somit auch auf ihren Unterschied zur klassischen Lyrik zu verweisen, indem sie mit dem Wort „Melancholie“ (躁郁 *zào yù*) des imaginären anderen Ichs die Anwesenheit des momentan scheinbar vergessenen, betrachtenden Ichs in Erinnerung ruft und in den Schlußversen die gegenwärtige Landschaft außerhalb des Gemäldes als Zeichen von Wiedereintritt des Subjekts in die Realität erwähnt. Das Gedicht ist somit eine dialogische Reise in die kulturelle Vergangenheit, in der das gegenwärtige Ich sich durch das imaginär „superb“ andere Ich zu definieren sucht.

Neben der imaginären, inneren Reise in das vergangene Kulturlandschaft sind auch Texte entstanden, die sich zum ersten wie eine Reise in die reale Landschaft und jedoch aufgrund von des metapoetischen Interesse es sich schließlich als Sprachlandschaft herausstellt, wie dieses hier folgenden kurze Gedicht von Xi Chuan:

Der Wind kommt

Bevor der Wind kommt, herrscht im Wald nur Schweigen
Bevor der Wind kommt, sind Sonnenlicht und Wolkenschatten
Außer Acht gelassen, als ob sie zum Dasein
Keinen Grund hätten
Bevor der Wind kommt, geht Jemand durch den Wald
Und er ist ein Mann ohne Gedächtnis
Ein Mann, der aus der Welt flieht
Bevor der Wind kommt, kann niemand sagen
Ob der Wind des Winters heftiger weht

Oder der Wind des Sommers heftiger weht

Ich bin nicht im Wald gewesen schon seit drei Jahren
Ich bin dorthin gegangen erst nach der Ankunft des Windes.⁶²⁰

Auch in diesem Gedicht handelt es sich um ein Reisen in einer Landschaft, die sich als Sprachlandschaft herausstellt. Daß der „Wind“ für dichterische Inspiration steht, darf auf die älteste Gedichtsammlung Chinas, *Das Buch der Lieder (Shijing 诗经)*, zurückgeführt werden. Deutlich wird auch, daß sich „Sonnenlicht“, „Wolkenschatten“ und „Wald“ als Poetologeme erweisen. Die antithetische Struktur baut durchgehend auf kontrastierenden Bildpaaren auf: Das erwartete Rauschen des Windes und das Schweigen, Licht und Schatten, Winter und Sommer, Subjekt und Objekt, Ich und Er, Tätigkeit und Teilnahmslosigkeit. So soll die Einseitigkeit und Hilflosigkeit des subjektiven Sehens des Dichters vor der Andersartigkeit und Eigenwirklichkeit der Dinglandschaft herausgestellt werden. Das vom Menschen gewünschte dichterische Rendezvous mit der Landschaft scheitert an der Tatsache, daß, wie Rilke formuliert, die Menschen, die „wie Gäste, die andere Sprachen sprechen“, das intensivste Moment der Poetizität in der Natur, das mit der Ankunft des Winds bezeichnet wird, nicht erfassen können. Jenseits des Menschlichen ereignet sich ein Naturdrama. Der Wind kommt, transformiert die Landschaft, baut eine neue Ordnung der

⁶²⁰ Xi Chuan, „Qifeng 起风“, in: *HMLSQJ*, Bd. 1, S. 202.

Dingen auf und kehrt wieder in das kosmische Schweigen zurück. Die Dinge schreiben das Gedicht ohne den Menschen am schöpferischen Vorgang teilhaben zu lassen.

Xi Chuan, Bai Hua und Lu Yimin zählen zu den sogenannten „Intellektuellen Dichter“, die die Auflösung der Realität durch Intellektualisierung der Innerlichkeit postulieren. Sie arbeiten häufig intertextuell und mit leicht erkennbaren Poetologemen. Die Alltagsdichter hingegen orientieren sich am „Unpoetischen“ (*feishiyi* 非诗意) des Lebens und streben nach Teilhabe an der Alltagsrealität. Jedoch liegen auch ihren Texten die gleichen Impulse zugrunde wie den Intellektuellen Dichtern: nach der Autonomie der Sprache zu suchen und das Gedicht letztlich als nichthintergehbare Wirklichkeit der Wörter zu gestalten. Auch sie schrieben viele „Reisegedichte“, die sich als sowohl real im Alltag als auch metapoetisch in der Sprachlandschaft erweisen. Das folgende Gedicht von dem *Feifei*-Dichter He Xiaozhu, das ebenfalls im Jahr 1984 entstanden ist, thematisiert eine solche Reise:

Auf einem Frachtdampfer las ich den Roman *La Gomme* von Robe Grillet

Es war ein Frachtdampfer aus Guiyang
der nun auf dem Fluß Wu fährt
Der Kapitän besorgte mir ein Zimmer neben der Steuerkabine
Ich nahm mit mir eine Kamera der Marke *Möve*
um die Landschaft entlang dem Fluß zu photographieren
außerdem, ein Buch von Robe Grillet

Es war im Sommer 1983
Ich bestieg das Schiff im Hafen Pengkou
Eine dreitägige Reise war es, stromaufwärts
bis das Schiff in der Gemeinde Sinan einlief
Ich bin nicht an Land gegangen
sondern übernachtete in einem Hotel auf dem Wasser

In jener Nacht las ich das letzte Kapitel des Romans zu Ende
Am nächsten Tag nahm ich einen anderen Frachtdampfer
Diesmal fuhr er stromabwärts
Ich las das Buch noch einmal, wieder bis zum Schluß
diesmal aber hatte es nur einen Tag gedauert⁶²¹

Hier zeigt sich, wie ein „Alltagsdichter“ eine Reise als Sprachreise anders gestaltet als die Intellektuellen Poeten. Diese Reise ist sehr gewagt dokumentarisch und detailliert dargestellt: die Ortsangaben stimmen, die Reisedauer wird konkret benannt, eigentlich alles - der Frachtdampfer, die Marke der Kamera, das Hotel, das Buch von Robe Grillet, das 1982 der *Renmin Wenxue* Verlag übersetzt als *Xiangpi* 橡皮 herausgab - kann mit dem Jahr 1984 in den entlegenen Ortschaften in Sichuan verbunden werden. Mit derartiger Nähe zum Empirischen droht sich das Gedicht in

⁶²¹ He Xiaozhu, „Zai yishou huochuang shang du luobo geliye de xiangpi 在一艘货船上读罗伯格里耶的<橡皮>“, in: Yang Li (Hrsg.), *Feifei shinian shixuan* 非非十年诗选 (Ausgewählte *Feifei* Gedichte aus den vergangenen zehn Jahren), chunfeng wenyi, 1998, S. 35-36.

belanglose Banalität und nichtssagende Objektivität zu verlieren. Doch mit dem Einbezug des Buchs von Grillet wird der Faktizität der eigentliche Inhalt und Sinn der Reise entgegengestellt. Die Reise erweist sich als eine, die keinem pragmatischen Ziel folgt, das Ich ist nicht einmal an Land gestiegen, nichts von der Flußlandschaft wird wahrgenommen, keine touristische Impressionen werden notiert. Zweckfrei, einsam, verinnerlicht geht die Reise in die Sprache, in den Anfang eines Dichtens: Bekanntlich standen viele der *Feifei*-Dichter zum Einfluß des französischen „Neuen Romans“, insbesondere der Werke Robe Grillet. So auch He Xiaozhu: „Die eigentliche Gemeinsamkeit zwischen Yang Li und mir ist nicht unsere Beteiligung an die *Feifei*-Gruppe, sondern die Leidenschaft an dem französischen Avantgarde-Autor Robe Grillet. Die Lektüre prägte uns zutiefst: Seitdem gab Yang Li seinen früheren Stil auf und begann die *Feifei*-Gedichte zu schreiben. Und ich, ich habe diesem Franzosen von wilder Entfernung, dessen Bücher ich übrigens so geliebt und jedoch nie verstanden habe, zu verdanken, daß ich überhaupt zu schreiben anfang.“⁶²²

Die Sprachexperimente in den Erzählungen Grillet suchten sie gerade in der Lyrik „zurück zu erobern“, so Yang Li, um Texte zu schreiben, in denen ein „Sprachlabyrinth aufgebaut wird, wo es überhaupt keine Ausgänge gibt. Es sollte eine Fiktion wie ein Geschenk in der Luft sein, das den Lesern wie ein Trost vorkommt. Dinge liegen in einer kalten Landschaft herum, sie liegen einfach da, ohne Begründung, ohne Sinnzusammenhang,“ und in denen „nicht der Schmerz, der die Subjektivität strukturieren sollte, sondern eine ernüchterte Süße und Gelassenheit (*pingdan de tianmi he anxiang* 平淡的甜蜜的安祥) im Sprechen und im Evozieren der Alltagsdinge auftritt, die das Ich poetisch machen wird.“⁶²³ Inwiefern die Lektüren Grillet zu diesen Ansätzen geführt haben, soll hier nicht Gegenstand sein. Doch ein Programmtext soll exemplarisch die neue Poetizität, begründet in „einer ernüchterten Süße und Gelassenheit“, aufzeigen. Dieser Text wird nicht durch Abschaffung von Kultur und Tradition „versüßt“, wie die *Feifei*-Gruppe es theoretisch vorschreibt, sondern gerade dadurch, daß man Alltag und Kultur, Realität und Fiktion verträglich macht. Er stellt eine intertextuelle Verbindung zu Grillet her und noch wichtiger zu Li Bais 李白 Gedicht „Abfahrt von *Baidi*-Stadt im Frühmorgen“ (*Zhao fa baidicheng* 朝发白帝城), welches das heimliche Vorbild zu sein scheint: „Frühmorgens verabschiedete ich mich von den sonnigen Wolken über Baidi / Nur einen Tag dauerte die Tausend-*Li* weite Reise stromabwärts nach Jianglin / Gefolgt vom Geschrei der Affen an den Ufern / Passierte meine leichtes, schnelles Boot so viele Berge“.⁶²⁴ Die realistische Ortsangabe entlang dem Yangtzi-Fluß von Sichuan bis nach Wuhan, und das „süße und gelassene Glücksgefühl“, als er vom Kaiser durch eine Amnestie das Ende seines Exils erfährt, resultieren im Aufbruch zur Heimreise, zum neuen Lebensabschnitt des Dichterseins. - Alle diese Merkmale werden in dem Gedicht von He Xiaozhu übernommen, wo sich die verschiedenen Elemente harmonisch im Erfassen des magischen Moments des Alltags verwandeln, das keineswegs beliebig und nicht von der Subjektivität gefiltert ist, und die Banalität des Daseins überwinden.

⁶²² He Xiaozhu, „bashi naindai de jiben shu 八十年代的几本书“ (Einige Bücher in der 80er), in: *Zhonghua dushu bao* 中华读书报 231 / 98, S.4.

⁶²³ Ebd..

⁶²⁴ Li Bai, „Zhao fa Baidicheng“ (Abfahrt von der Baiti-Stadt im Frühmorgen), in: *Li Bai shixuan* 李白诗选 (Ausgewählte Gedichte von Li Bai), Peking, renmin wenzue, 1954, S. 106.

Meng Lang 孟浪 zählt ebenfalls zu den Alltagsdichtern wie He Xiaozhu. In seinem Gedicht „Winter“ (*Dongtian* 冬天) evoziert auch er eine Reise. Eine dichterische Reise, die die Innerlichkeit verläßt und sich in die Außenwelt wagt:

Winter

Poesie verweist auf Poesie.
Ich ziehe mir eine Jacke an,
Gehe durch die leere Anlage.
Und verschwinde aus dieser Stadt.
In die Bronzestatue
Kann ich nicht eintreten.
Poesie verweist auf das Herz.
Die vier Wände sind so weiß wie Schnee,
Das leere Zimmer ist noch bewohnbar -
Doch laß uns durch die leere Anlage
Spazieren, durch die Stadt,
Durch die Poesie.
Dann Feuer machen, unsere Jacken ausziehen
Zusammen mit unseren Unterhosen,
Und unsere Körper freilegen.
Wir werden uns der Poesie zuwenden
Oder ihr den Rücken kehren.⁶²⁵

Obwohl die Stadt durch die Andeutung der Menschenleere auch zu einem ähnlichen Niemandsort des Schreibens wird wie in Bai Huas oben zitiertem Gedicht „Am Rande des Abgrunds“, scheint sie noch poesiefreudlicher als jenes tödliche Schweigen bei Bai Hua, denn in ihr herrscht eine Realität, die geprägt ist durch die Bronzestatue, welche die kommunistische Kulturideologie symbolisiert. Doch gerade eine solche Stadt, eine solche Realität, in welcher der Dichter gefangen ist, stellt den Ausgangspunkt seiner künstlerischen Vision dar. So wird der Spaziergang durch die Stadt mit einem Spaziergang durch die Poesie gleichgesetzt. Das Un-, ja sogar das Anti-Poetische in den dargestellten Dingen wie zum Beispiel der Bronzestatue oder der leeren Anlage (wie die „Intellektuellen Dichter“ aufgrund ihrer politischen Assoziation abtun würden), erfahren eine neue Dimension der Poetisierung, verlieren ihre Negativität und gewinnen eine merkwürdige, paradoxe Autonomie. Meng Langs poetologische Aussage ist: Nur durch Konfrontation mit der nackten Wirklichkeit kann Poesie ihre Autonomie und Reinheit erlangen. Die Aussage erweist sich als in ihrer Dialektik analog zu Bai Huas Gedanken, daß das Sprechen nur durch Konfrontation mit der äußersten Steigerung der Sprachlosigkeit zustande kommen kann. Nur, im Gegensatz zu Bai Huas scheuem, sensiblem und wirklichkeitsflüchtigen Ich gestaltet Meng Lang hier ein lyrisches Ich, das sich in seinem postpubertären Vandalismus und mit provokativem Selbstbewußtsein anschickt, die Wirklichkeitsrezeption des offiziellen Diskurses umzustürzen und zu vernichten.

⁶²⁵ Meng Lang, in: (Hrsg.) Bei Ling / Meng Lang: *75 Gedichte aus heutigem China*, ebd., S.37-38.

Die Modernisierung im heutigen China, in dem eine Synthese zwischen postkommunistischer Machtsucht und postmodern schicker Technik aus dem Westen herzustellen versucht wird, führt zur Vulgarisierung des Lebens. Der offizielle Diskurs der Machthaber ist bemüht, eine Fiktion aufzubauen, in der das politische Interesse der Partei mit dem Wunsch der Maße, ihre Lebensqualität materiell zu verbessern, zu harmonisieren scheint. Diese Fiktion führt zu einer Gleichgültigkeit gegenüber allem, was jenseits des Materiellen existiert. Das dient den Mächtigen auch dazu, die für ihren Diskurs so gefährliche, subversive Stimme der Lyrik, ihr elitäres Bewußtsein, und ihre traditionell aktive Rolle unspektakulär und scheinbar gewaltlos auszuschalten. Die Vereinsamung und Erniedrigung des Dichters in China hat heute ein historisches Extrem erreicht. Ouyang Jianghe schreibt:

Es ist fast unmöglich für uns, eine eigene Stimme im Zentrum des historischen Diskurses zu etablieren, wie es die Dichter im traditionellen China gemacht haben. Würde uns dieser Moloch aus Macht, System, Mode und Masse zuhören? Noch daran zu glauben, daß die Poesie eine Gesetzgeberin des Geistes ist und daß sie die Welt verändern kann, ist naiv. In Wirklichkeit ist die Entscheidung darüber, ob wir ins Exil gehen, ob sie uns ins Gefängnis werfen oder ob wir uns selbst umbringen, eine alltägliche Angelegenheit, die von einer lokalen Verwaltung ohne großen Aufwand abgetan wird. Das ist das gemeinsame Schicksal der chinesischen Dichter.⁶²⁶

In diesem allgemeinen Schicksal kündigt sich auch in China das Ende des Mythos vom Schreiben als einem dem Leben und der Gesellschaft Orientierung gebenden Akt an. Durch diese Umkehrung der Rolle des Dichters von einem geistigen Führer zu einem Ausgestoßenen der Gesellschaft sieht er sich gezwungen, den Verlust an Terrain wettzumachen, indem er sein Reich in der Sprache heraufbeschwört, „ein riesiges Imperium der Poesie“, wie Haizi träumt, „das im Osten bis zum Nil, im Westen bis zum Atlantik, im Norden bis zum Mongolischen Hochland und im Süden bis zum Indischen Subkontinent reicht.“⁶²⁷ Ein Reich, wo die Menschen wieder dichterrisch wohnen können. Im Gedicht „Herbst“ (*Qiu* 秋) entwirft Haizi mit großem Pathos das Bild eines Königs, der nur durch den Akt des Schreibens sein Land regiert, ein Land, das vom Streben nach einem wahrhaftigen Leben erfüllt ist:

Herbst

Spät im Herbst. Adler versammeln sich am Herd der Götter
Adler sprechen am Herd der Götter
Spät im Herbst schreibt der König das Gedicht
Spät im Herbst dieser Welt
Was zu gewinnen ist, ist noch nicht gewonnen
Was zu verlieren ist, ist schon verloren.⁶²⁸

⁶²⁶ Ouyang Jianghe, „Zur Lyrik auf dem chinesischen Festland nach 1989“, ebd., S. 186.

⁶²⁷ Michelle Yeh, „Haizi Yazhoutong duxi 海子“亚洲铜”读析“ (A Study of Haizi's 'Asian Copper'), in: *Jintian* 2/1993, S.123-132.

⁶²⁸ Haizi, in: *HMLSQJ*, Bd. 1, S. 188. Meine Übertragung.

8.4 „Kommt ins Offene, Freunde“

Die exemplarischen Gedichte, die hier zur Betrachtung herangezogen worden sind, stammen vorwiegend aus den Jahren zwischen 1981-1989, aus der Phase, als das *Houmenglongshi* seinen Anfang nahm und sehr schnell die heutige chinesische Lyrikszene maßgebend zu dominieren begann. Vom *Menglongshi* zum *Houmenglongshi* ist der Prozeß vollzogen, in dem die Lyrik sich von einer inhaltskritischen zu einer sprachkritischen Dichtung entwickelt hat. Inhaltlicher Nahkampf mit dem Diskurs der Machthaber wurde seitdem bewußt gelenkt zum selbstgenügenden poetischen Tun jenseits jeglicher vorästhetischer Verwicklung. Die frühere Autarkiebestrebung wurde vorwiegend als Mut des Subjekts verstanden, das Schweigen und die Angst vor der Staatsgewalt zu durchbrechen wagt. Sie zeichnete sich durch die Thematisierung von politischen und moralischen Forderungen aus wie denen nach schriftstellerischer Freiheit, Individualität, Menschenwürde und gesellschaftlicher Neuordnung. Sie ermöglichte dem *Houmenglongshi* eine reifere Autonomie, die das Wort das Zeitalter transzendierend in eine ontologische Beziehung zu Mensch, Schöpfung, Welt und kosmischem Schweigen zu setzen sucht.

Die Allgegenwart metapoetischer Elemente und der selbstreflexive Umgang mit der Sprache, die große Bedeutung, die der Sprachreflexion als Textkomponente zukommt, und die Erhebung der Sprache zur nichthintergehbaren Instanz beim Umgang mit der Realität, all dies signalisiert den ästhetischen Willen, unbedingt eine Sprache rein von politisierender Trübung und Assimilation aufrechtzuerhalten, was nur durch ein streng metapoetisch sprachkritisches Verfahren verwirklicht werden kann. Die Hauptmerkmale des *Houmenglongshi* sind auch bei den meisten *Menglong*-Lyrikern wie Bei Dao, Duo Duo, Yang Lian und Gu Cheng vorzufinden in ihrer Dichtung ab Mitte der 80er und insbesondere seit der Exilzeit 1989. Sie wandten sich auch einer Dichtung zu, die in ihrer Thematisierung selbstreflexiver Elemente und ihren Versuchen, den Schreibvorgang zu versprachlichen, von den jeweiligen stilistischen Eigenheiten abgesehen, keine wesentlichen Unterschiede zu den posthermetischen Texten erkennen läßt. Bei Dao revidierte seine frühere Poetik und definierte nun sein physisches Exil als „Exil des Wortes“ (*ci de liuwan* 词的流亡),⁶²⁹ Duo Duo maß seinem Schreiben eine transzendente Autonomie zu, in der er sich auf eine sprachliche Suche nach einer Heimat begab, die jenseits des Menschlichen (*na ren zhiwai de* 那人之外的) dichterisch evozierbar ist⁶³⁰. Gu Chengs Thematisierung seiner verstümmelten Identität durch Sprachzerstörung gewann eine Radikalität, die seine letzten Dichtungen weitaus interessanter gestaltet als seine vorangegangenen Werke⁶³¹. Der Grund für diese allen gemeinsame Hinwendung zur Sprache liegt einerseits darin, daß sie nach der Entkräftung der „Wundenliteratur“ feststellen mußten, daß die ästhetische Autonomie langfristig nicht durch den ideologiekritischen Inhalt zu gewährleisten ist, sondern in der ontologischen Veränderung in der Struktur der Sprache gesucht werden müsse.

Die Begriffe *Menglongshi* und *Houmenglongshi* als literaturgeschichtliche Kennzeichnungen zur Abgrenzung von zwei bedeutenden Lyrikbewegungen im Zeitraum von 1983 bis 1989 haben Gül-

⁶²⁹ Bei Dao, „ta zhengkai di san zhi yanjing 他睁开第三只眼睛“ (Er öffnete das dritte Auge), in: Bei Dao: *Old Snow*, London: Anvil Press Poetry, 1992, S. 24-25.

⁶³⁰ Duo Duo, „na ren zhiwai de 那人之外的“ (Das, was jenseits des Menschlichen liegt), in: Zhong Ming (Hrsg.): Tan Shi 谈诗 (Über Dichtung), *Xiangwang* 16/1992, S. 22.

⁶³¹ Vgl. Peter Hoffmann (Hrsg. / Übers.) *Quecksiber und andere Gedichte*, Bochum: Brockmeyer, 1990.

tigkeit insofern, als sie auf die Gemeinsamkeiten und Unterschiede dieser beiden Stilrichtungen verweisen. Sobald man aber über die Lyrik nach 1989 spricht, verlieren die Begriffe jegliche Bedeutung, denn weder das *Menglongshi* noch das *Houmenglongshi* haben zu diesem Zeitpunkt ihre Entwicklung abgeschlossen. Wie sie sich entwickelt haben, demonstriert, daß sie untereinander keinen grundsätzlichen Unterschied mehr aufweisen und daß aus beiden eine Lyrik geworden ist. Demgemäß bezeichnen einige wichtigen Literaturkritiker diese Lyrik ab den 90ern insgesamt als „Avantgarde-Lyrik“ (*xianfengshi* 先锋诗) oder „Experimentelle Lyrik“ (*shiyanshi* 实验诗).⁶³² Anstelle der Unterscheidung von *Menglong* und *Houmenglong*, machen sich unter den heutigen Poeten zwei neue verschiedene Verfahrensweisen bemerkbar, namentlich die der Expansion (*kuozhang* 扩张) und die der Reduktion (*jianshao* 减少), wie Ouyang Jianghe sie nennt.⁶³³ Die beiden Verfahrensweisen suchen sich gleichermaßen in der veränderten Realität zu rechtfertigen. Eine große Zahl von Dichtern hält es für die richtige Reaktion, mehr zu sagen, länger zu dichten, sich sprachlich und thematisch mehr zu öffnen angesichts den diffussten, den Alltag bis zum Platzen überfüllten Gegenständen, - und in diesem Sinne empfinden sie die Reinheit des Lyrischen (*shuqing de chuncui* 抒情的纯粹), die sie früher anstrebten und auf welche die Reduktion favorisierenden Dichter immer noch bestehen, obsolet und unzeitgemäß. Sie wollen bewußt eine unreine Dichtung (*buchun de shi* 不纯的诗) schreiben, die sich aber mutiger als je zuvor der unmittelbaren Realität stellt. Hingegen versteht sich die Tendenz zur Reduktion als die letzte Möglichkeit, die lyrische Reinheit und die sprachreflexive Subjektivität in Isolation von empirischen Wirklichkeiten und mit einer verknüpften, immer mehr verschlüsselten Chiffresprache privater Prägung zu konservieren, wobei der Wille zum Ausdruck sich fast ausschließlich noch an das anhaftet, was an das Unsagbare und das Verstummen grenzt. Erst durch Reduktion könne der nach Artikulation suchende Gestus des Ichs zum vollst lyrischen Moment der Sprachreflexivität gelangen, wie z. B. in dem folgenden Gedicht von Bei Dao:

Streichen und Kürzen

Zikaden zirpen in der Einöde

Sie erinnern an
Liebende in Sackgassen

Die Einöde zirpt

sie erinnert an
das Votum des Volks für den Wind

Es zirpt

⁶³² z.B. die zwei wichtigen Anthologien in den 90zigen, (hrsg. Tang Xiaodu 唐晓渡): *Zhongguo Shiyanshi Shixuan* 中国实验诗选 (Chinesische Experimentelle Lyrik), chunfeng wenyi, 1994, und (hrsg. Chen Chao 陈超): *Dandai Xianfeng Shiji* 当代先锋诗集 (Zeitgenössische Avantgarde-Gedichte), Peking: beishida, 1996.

⁶³³ Vgl. Ouyang Jianghe, „Yu Tang Xiaodu duihua“, ebd., S. 19.

Es erinnert an
einen Schrei auf der Suche nach dem Wort⁶³⁴

Die Reduktion zeigt sich eindeutig als eine bewußte ästhetische Entscheidung, was sich bereits im Titel „Streichen und Kürzen“ (*Shanjie* 删节) ankündigt. Kurz und lapidar wird hier die Realität als „Einöde“ (*huangdi* 荒地) benannt. Diese Bezeichnung ist seit T.S. Eliots „Wasteland“ längst nicht unbekannt. Als „ein Schrei auf der Suche nach dem Wort“ stellt sich der Wille zum Sprechen im Bild der zirpenden Zikaden dar. Die Zikade, die nur Wind und Tau als Nahrung zu sich nimmt und - sich versteckend - zweckfrei schöne Lieder singt, wie der tangzeitliche Dichter Li Shangyin in seinem Gedicht „Singende Zikaden“ (*Mingchan* 鸣蝉) lobt, wird zum Symbol für den Edelmut des Dichters.⁶³⁵ Bei Dao sieht in ihr darüber hinaus eine Meisterin der Reduktion: wenn sie singt, dann singt sie aus allen Kräften, als hinge ihr Leben davon ab; wenn sie schweigt, dann so, als ob sie in ihrem Schweigen das Unnötige und Überflüssige „streiche und kürze“, und Kraft für ihren nächsten Gesang sammle. Durch Reduktion und Konzentration verleiht sie den stimmbedürftigen eine Stimme im Leben („Liebende in Sackgassen“, „das Volk beim Votum“) und schließlich der Einöde, so daß auch sie, „zirpt“.

Wo der Artikulationswille so stark auftritt, zeigt die Reduktion als selbstgewollte eine taktische Einschränkung auf die sprechende Fähigkeit, was sich rechtfertigen ließe in dem Versuch, die eigene Sprache durch Isolation rein zu halten. Jedoch wird die Gefahr von Monotonie und Trockenheit allmählich sichtbar. Auch der ständige Verweis auf das Verstummen des Textes als Ganzes verliert an Intensität aufgrund unumgänglicher Tautologie. Das Ich spricht beim Entwurf seiner Subjektivität seine empirische Identität restlos ab. Da das Ich sich ausschließlich als meta-poetisch posiert, wird derartige Dichtung eindimensional in einer gekünstelten Erhabenheit. Mindestens so eindimensional wie seine Gegenpole, die sich ohne jegliche Selbstreflexivität an das Empirische des Alltags anhaften. Auch schlägt dieser Wille allzu oft zur Reduktion in den Gestus eines lustlosen, ermüdeten Sprechenden um. Bai Hua zum Beispiel schrieb das Gedicht „Realität“ (*Xianshi* 现实) 1991, eines seiner letzten Gedichten in seiner „Reduktionsphase“. Seitdem schweigt der damals Mittvierziger, einer der bekanntesten Lyriker bis ins Heute hinein. Das Gedicht entwirft ein Selbstbildnis eines Dichtenden in seiner Schreibkrise:

Realität

Das ist Sanftheit, aber nicht die der Rhetorik
Das ist Ennui, nichts als Ennui

Zukunft, Bücher und Umwandlung
Alles scheint so langsam
In der langen Nacht, ist die Ernte nicht mehr vonnöten
In der langen Nacht, muß das Tempo weg.
Wo man den Winter vom Frühling nicht unterscheidet,

⁶³⁴ Bei Dao, „shanjie 删节“, in : *Kaisuo* 开锁 (Aufschluß), Taipei: jiuge , 1998, S. 109; W. Kubin (übers.): *Bei Dao, Post Bellum*, München: Carl Hanser Verlag, 2001, S.70.

⁶³⁵ Li Shangyi 李商隐, „Mingchang“, („singende Zikaden“), in : *Shangyin ji* 李商隐辑 (Ausgewählte Gedichte von Li Shangyin), Peking: renmin wenzue, 1957, S. 178.

sollte auch Lu Xun Lin Yutang sein.⁶³⁶

Das Ich vermag nicht mehr die lyrische Sanftheit zu erfinden, die die prallende Schwere der Realität abfängt. Es gerät in Ennui, Selbstekel und Ohnmacht des Blicks hinein angesichts einer Realität, die nun über ihm steht. Die Subjektivität in der ichlosen grammatischen Form wird nur insofern erfahrbar, als sie sich die Gegenwerte der Realität (sanft, langsam, ohne Tempo) wünscht und eine Nonchalance zur Schau stellt gegenüber dem faktischen Gegensatz im Leben (Winter und Frühling) und dem ideologischen Identitätsunterschied zwischen dem „linken“ Autor Lu Xun 鲁迅 und dem „rechten“ Schriftsteller Lin Yutang 林语堂. Das Lyrische ist reduziert zu einer fragmentären Kürze und rhetorischen Dürre und gelangt nicht mehr zu einer angemessenen Ausführlichkeit, in der sich ein Prozeß des Selbsterkennens und des erkenntniskritischen Infragestellens von Welt und Existenz vollzieht, wie in seinen früheren Gedichten „Ausdruck“ oder „Am Rand des Abgrunds“. Über der inhaltlichen Aussage hinsichtlich der Schwierigkeit, die Realität zu erkennen, schweben der geschwächte ästhetisierende Wille und die unterdrückte lyrische Entfaltung. In diesem Fall scheint hier die Reduktion keine bewußte Konstruiertheit, sondern dem Dichter aufgezwungen zu sein.

Ist Reduktion eine Sackgasse? Ist sie, in ihrem besten Moment, zu rein und zu schön, um in einer absolut häßlichen Zeit wahr zu sein? Und kündigt sich hier vielleicht ein Rückzugswille im Namen des Widerstandes an? Mit diesen Fragestellungen wenden sich viele Dichter der ‚Poetik der Expansion‘ zu. Sie wollen vor allem, in dieser sich rasch verändernden Zeit, eine neue „Vitalität“ (*huoli* 活力) finden, „deren zwei Quellen jeweils der Expansion der poetischen Wörter einschließlich jenen des Unpoetischen, und dem Einbezugs des Lebens, das bislang als die Gegenseite der Poesie geglaubt wurde, entspringen.“⁶³⁷ Diese Vitalität sei ein sprachliches Abenteuer, „das vom Ausbrechen aus dem Schutz des Systems der poetischen Werte profitiert, und das sich in diese unbestimmte historische Phase hineinstützen wollte“, schreibt Ouyang Jianghe als der wichtigste Theoretiker und Praktizierende der Poetik der Expansion in seinem programmatischen Aufsatz „Das Schreiben im Land nach 1989“ (*Bajiu nian hou guonei de shige xiezu* 八九年后国内的诗歌写作). Das lyrisch Wenige, das Bai Hua und andere unbedingt und unbedacht als Wesen der Lyrik dem Dichten vorschreiben, sei „eine Bindung an das Private, Konkrete und Nationale und ist letztlich kaum zu trennen vom Klischee.“⁶³⁸ Das reine Lyrische, so schreibt ein jüngerer Dichter, gehöre zur ‚Träumerei einer „jugendlichen Schreibweise“ (*qingnian xiezu* 青年写作), man sollte sie „bremsen, restriktiveren“ (*jiansu he yizhi* 减速和抑制), sollte sie im „Schreiben in den mittleren Jahren“ (*zhongnian xiezu* 中年写作) aufheben, das gelassener und kalkulierender mit allen sprachlichen Phänomenen und Lebensumständen umgehe.⁶³⁹ So sollte eine Vitalität aus einer Gewagtheit mit der Sprache entstehen, die dem raffiniert gekünstelten „bakterienfreien“ Vakuum der ‚Poetik der Reduktion‘ entgegenwirken. Wie anders das Gedicht sich nun darstellt, zeigt folgend ein exemplarischer Ausschnitt aus dem Zyklusgedicht (die repräsentative Form der Expansion-Poetik) „Fiktionale Notizen im Zeitalter der Marktwirtschaft“ (*Shichang jingji xugou biji* 市场经济虚构笔记) von Ouyang Jianghe aus dem Jahre 1993:

⁶³⁶ Bai Hua, „xianshi“, in: *HMLSQJ*, Bd. 1, S. 40.

⁶³⁷ Ouyang Jianghe, „Zur Lyrik auf dem chinesischen Festland nach 1989“, ebd., S.180.

⁶³⁸ Ebd., S.184.

⁶³⁹ Xiao Kaiyu, „Yizhi, jiansu yu kaikuo de zhongnian 抑制, 减速与开阔的中年“ (Kontrolle, Verringern des Tempos und die Gelassenheit des Mittelaltigen), in: *Hainan wenyi* 3/94, S. 89-90.

Aus jedem Fenster, das minimalisiert wird zu einer unglaublichen Größe, ist das Land zu erblicken, wo hinter dem Bahnhof noch Bahnhöfe stehen. Hinten deinen Augen versteckt sich das Paar Kameraaugen, das rapid schwenkt; In deinem Hals ist noch ein Hals mit Knöpfen, der an die Hochspannung angeschlossen ist: Die aufgenommene Stimme geschnitten und zusammengerafft wie in einem Zeichentrickfilm, welcher unsere visuelle Fähigkeiten stiftet. Ein Dampfer zieht durch die dekorierte Wirklichkeit vorüber, eine Parole macht die großangelegte Schwerindustrie zum Leichtsin. Auf der Kehrseite der Parole läuft das Werbungsprogramm, in dem ein Politiker entlang der Straße das Bildnis eines Bankiers verkauft. Er sieht in einem umgekehrten Teleskop die in die Ferne gezoomten Zuhörer.⁶⁴⁰

Die erzählerische Sprechweise malt ein allgegenwärtiges Stadtbild im heutigen chinesischen Alltag. Deren veränderte Realität „ist solch ein Monster, daß man gar keine Bedenken haben muß, daß es ein Fehler sein könnte, sie realistisch, ja sogar naturalistisch zu beschreiben. Je realer man sie beschreibt, desto surrealer und irrealer ihr Bild. Ja, so ist unsere Realität.“⁶⁴¹ Was Yu Hua 余华 über seine Kunst des Erzählens äußert, läßt sich in die Lyrik verschieben, die Ouyang zu schreiben beabsichtigt. Das „Realistische“ oder „Naturalistische“ besteht hier primär in der Haltung gegenüber der „öffentlichen Sprache“ (*gonggong yuyan* 公共话题), die Worte, die aus allen möglichen Bereichen des aktuellen Lebens stammen, die nun poetisiert werden wollen durch das gewagte Verfahren der Expansion. Die Spannung dieser zuvor im Gedicht nie hineingenommenen Worte zwischen ihrem posttotalitär gesellschaftlichen Gebrauch und ihren zweckfreien, dichterischen Potentialen sollte nun die neue Poetizität bilden, „mindesten vorläufig, und man braucht sich nicht unbedingt auf ihre endgültige poetische Werte abzusehen“⁶⁴².

So bescheiden ihr Name klingen mag, ist die vorläufige Poesie (*linsbi de shiji* 临时的诗意) doch sehr ambitioniert. Die Dichtung im Sinne von Expansion hofft die Zeit zu überdauern, indem sie sich nicht nur mutig auf die Zeitalterserscheinungen zugehen, sondern zugleich stets von einer Innerlichkeit ausgeht, die das Draußen als „die dekorierte Wirklichkeit, sprachkritisch im Rahmen der klassischen Themen der Moderne wie Entfremdung und Selbstentfremdung zurückgreifend betrachtet: „Hinter deinen Augen versteckt sich das Paar Kameraaugen, das sich / rapid schwenkt; In deinem Hals ist noch ein Hals mit Knöpfen, / der an Hochspannung angeschlossen ist.“ Die Realität, in der die Fehlpolitik der Modernisierung, Korruption von Macht und Geld und neue Negativitäten herrschen, begründet die neue Sprachstrategie und Sprechweise, wie der Schluß des Zyklusgedichtes sich auf den ersten Abschnitt rückbeziehend resümiert: „Augen gefüllt mit geladenen Tränen, halten Abstand zur / Wut. Flüsse fließen immer in der Ferne. / Ohne lyrisch zu sein, fährt der Zug der Erde nun nach eigenem Fahrplan. / Du bist keiner von der neuen Generation, also: ‘Vergiß, daß ich hier bin’“.⁶⁴³ Hier demonstriert Ouyang imponierend wie sich das Subjekt gegen das Maloch der dekorierten Realität immer noch be-

⁶⁴⁰ Ouyang Jianghe, *Jintian* 4/95, S. 81.

⁶⁴¹ Yu Hua, „Fangtan 访谈“ (Interview), in: *Zhonghua dushubao* 234/96, S.4.

⁶⁴² Ouyang Jianghe, „Zur Lyrik auf dem chinesischen Festland nach 1989“, ebd., S. 189.

⁶⁴³ Ouyang Jianghe, *Jintian* 4/95 S. 93.

wie sich das Subjekt gegen das Maloch der dekorierten Realität immer noch behaupten kann, auch mit einer unlyrischen aber nicht antilyrischen Pose.

Der beste Raum, in dem das Gedicht im Licht des Expansion entsteht, ist ein Zwischenraum, in dem „der Geist des Dichters zwischen der herbstlichen Ernte und dem vorwinterlichen Verfall verweilt, zwischen dem Vergangenen und dem Vergehenden, dem tiefen Glauben und skeptischer Fragestellung, dem öffentlichen Mythos von Verantwortung und privatem Mythos von Freiheit, der expandierten Beziehung von Wort vs. Ding und dem kalkulierten, intellektualisierten Einsetzen der Sprache.“⁶⁴⁴ So sollte die Expansion theoretisch neues poetisches Terrain für sich erobern. Jedoch können diese Ansprüche nicht immer allein durch das Dichten eingelöst werden, auch nicht bei Ouyang Jianghe. Wortgedränge aufgrund der angewendeten „öffentlichen Motive“ wie Café, Modengeschäft oder Marktplatz drohen des öfteren die Innerlichkeit zu ersticken. Diese Innerlichkeit wollte Ouyang als die ihm wichtigsten Prämisse jedoch um jeden Preis bewahrt wissen. Deshalb beflügelt er sie, um die überbelasteten Worte auszugleichen, mit einer immer überspitzt gedanklichen Akrobatik privater Choreographie und macht jedoch dadurch den Sinn des Textes unerschließbar. Dennoch bleibt sein Experiment verdienstvoll. Im Grunde ist seine Expansion keine Wendung gegen das Lyrische sondern vielmehr eine Entwicklung daraus. Lyrische Prägnanz spielt für ihn nicht mehr die zentrale Rolle wie in früheren Gedichten wie „Glasfabrik“ (*Boli gongchang* 玻璃工厂), „Birne“ (*Li* 梨)⁶⁴⁵, sondern wandelt sich in eine Art „*metaphysical wit*“, in ein Überraschungsmoment in einem zunächst anscheinend prosaischen Satz wie zum Beispiel: „Eine Parole / macht die großangelegte Industrie / zum Leichtsin.“ Bei den Poeten, die ihm – als dem Wortführer der poetischen Expansion – folgen, das metaphorische Handwerk jedoch nicht so beherrschen wie er, kommt es häufig vor, daß das Gedicht, das sich nur noch durch Zeilenbrechung als solches zu behaupten scheint, deutlich der „Prosa der Verhältnisse“ unterliegt. Die inhaltliche Entfaltung wird völlig abhängig von der narrativen Struktur, wie es das folgende Gedicht von Sun Wenbo 孙文波 aufweist:

1.

Auf der holprigen Landstraße fuhr zuckelnd ein Fernbus.
Die Sonne schien in ein Seitenfenster. Im Bus,
die Hälfte der Fahrgäste dösten, schien nur ein Junge begeistert.
Er hatte an seinem Hinterkopf einen Schorf.
Er zeigte pausenlos auf irgendwas in der Landschaft und fragte
seinen Vater neben ihm: „Was ist das?“
Und der Antwortende war nie begeistert: „Was? Das ist eine Kuh.“
So ging es bis zur Endstation.⁶⁴⁶

Der Hang zum Prosaischen, durch den das Gedicht zu einem bloßen Ablichten des Alltags verflacht wird, wird hier wie auch in vielen in den 90er Jahren entstandenen Texten besonders deutlich. Die Ambition, die Poesie mit dem realen, sich radikal rasch verändernden Leben in heutigen China wettzumachen, drängt die uralte poetologische Lehre, daß die Poesie das magische und

⁶⁴⁴ Ou Yang Jianghe, *Jintian* 3/1993, S. 183

⁶⁴⁵ Zu Ouyang Jianghes frühere kurze lyrische Texte siehe Susanne Göbe: Bai Hua, Zhang Zao, Ouyang Jianghe: *Die Glasfabrik*, Tübingen: Konkurbuch, 1993, sowie in: *Chinesische Akrobatik - Harte Stühle*, ebd..

⁶⁴⁶ Sun Wenbo, in: *Biaozhun* 标准 (Criterion), Frühling/1996, S. 3.

inspirierte Moment im Leben sei, zur Seite, und schreibt der Sprache die Fähigkeit zu, die Realität dokumentarisch ins Poetische umwandeln zu können. Ohne Zweifel reicht weder Expansion noch Reduktion aus, um dem Zeitalter dichterisch Rechnung zu tragen. Expansion oder Reduktion? Der methodische Unterschied liegt dem poetologischen Besorgnis zu Grunde, was eine Lyrik ausmacht, die zur Bewahrung der Kunst des Wortes sich noch weiter in das Offene, Unmögliche vorwagen will, um – paradoxerweise – mittels einer kompromißlos hermetischen Sinnggebung die durch die Hermetisierung des Sprechens ausgelöste Krise zu überwinden. Diese Überwindung würde, in einer so dürftigen Zeit, eine Wiedervereinigung von Kunst und Leben, Wort und Ding bedeuten, von der die modernen chinesischen Dichter seit Lu Xun, Wen Yiduo, bis zu Bei Dao, Duo Duo, Ouyang Jianghe und Haizi immer wieder in der Metapher „die Ferne“ (*yuanfang* 远方) sprechen. Diese *yuanfang* ist seit der begeisterten Hölderlin-Rezeption in den 80ern, dessen Gedichte vorwiegend im Zusammenhang mit Heideggers Deutung gelesen worden, in der Bedeutung von Hölderlins Wort „das Offene“, zu einer dichterischen Grundhaltung im heutigen China geworden. In diesem Sinne beschwört angesichts der poetologischen Krise, die auch eine Krise der Existenz ist, u.a. die Lyrikerin Wang Xiaoni 王小妮 in dem Gedicht „Heute sehe ich so weit in die Ferne“ (*Jiantian wo kan de hen yuan* 今天我看得很远) eine offene Ferne herauf, auf die sich die Poesie hinbewegen will, um nicht nur die wahre Realität zu erkennen suchen, sondern sich auch selbst „furchtlos“ mit dem Schreiben zu konfrontieren:

Heute sehe ich so weit in die Ferne

Heute, den 18. August, reicht mein Blick bis nach Sibirien,
ich sehe seinen Kopf, der bald weiß wird.

Der Herbst hält ein Messer bereit.
Ich sehe einen Wald, der hin und her rennt,
und sein letztes buntes Kleid anprobiert.

Frühmorgens, alle Blätter fallen
in meinem fixierten Blick, sie bringen Wärme
zum Oberkörper der Erde

Alle Glockentürme fallen rückwärts,
damit ich noch weiter in die Ferne sehen kann.
Die Sonne versinkt in ihren goldenen Fransen,
Der Himmel ist nun ohne Zähne.

Warum lauert keine Gefahr in der Ferne?

Mein Blick rennt den Horizont entlang,
eigens um einen Gegenpart zu suchen.
So weit in die Ferne gereist, um die Kälte zu treffen,
was macht meinen Blick so furchtlos? ⁶⁴⁷

⁶⁴⁷ Wang Xiaoni: „Jiantian wo kan de henyuan“, in: *Zhongguo zuojia* 中国作家 2/98, S. 72.

Bibliographie

1. Wichtige, nichtoffizielle Lyrik-Zeitschriften, die bis in der 90er Jahre noch erscheinen:

- A bo li nai er* 阿波里奈尔 (Appollinare), hrsg. von Cai Tianxin 蔡天心. Hangzhou.
Da Saodong 大骚动 (Das Große Chaos), hrsg. von Huang Xiang 黄翔 u. a.. Beijing.
Bei huiguixian 北回归线 (Wendekreis des Krebses), hrsg. von Liang Xiaoming 梁晓明.
Hangzhou.
Beimen zazhi 北门杂志 (Zeitschrift an dem Nord-Tor), hrsg. von Zhu Zhu 朱朱, Pang Pei 庞培, Ye Hui 叶辉. Nanjing.
Cunzai 存在 (Existenz), hrsg. von Liu Zeqiu 刘泽求. Deyang, Sichuan.
Dongbei ya 东北亚 (Nord-Ost Asia), hrsg. von Ma Yongbo 马永波. Heilongjiang.
Faxian 发现 (Entdeckung), hrsg. von Xi Chuan 西川, Zang Di 臧棣. Beijing.
Fandui 反对 (Kontra), hrsg. von Xiao Kaiyu 萧开愚, Wang Jiabin 王家新. Chengdu.
Fengren 锋刃 (Das Messer), hrsg. von Lü Ye 吕叶. Changsha.
Jintian 今天 (Heute), hrsg. von Bei Dao 北岛, Zhang Zao 张枣 u.a... U. S. A.-Tübingen-Hong Kong.
Jiushi niandai 九十年代 (Die 90er), hrsg. von Ouyang Jianghe 欧阳江河. Chengdu.
Kui 葵 (Sonnenblume), hrsg. von Yi Sha 伊沙, Xu Jiang 徐江. Tianjing.
Mianying 面影 (Das Gesicht), hrsg. von Xiang Zi 祥子. Guangzhou.
Nanfang shizhi 南方诗志 (Poesiejournal des Südens), hrsg. von Chen Dongdong 陈东东.
Shanghai.
Pianyi 偏移 (Abweichung), hrsg. von Leng Shuang 冷霜, Jiang Tao 姜涛. Beijing.
Pengyoumen 朋友们 (Freunden), hrsg. von Shen Haobo 沈浩波. Beijing.
Qingxiang 倾向 (Tendency), hrsg. von Chen Dong Dong 陈东东, Bei Ling 贝岭. Shanghai - U.S.A..
Shengyin 声音 (Stimme), hrsg. von Huang Cai'ran 黄灿然. Shenzhen.
Shi 诗 (Poesie), hrsg. von Dao Hui 道辉. Fujiang.
Shuoshuo changchang 说说唱唱 (Reden und Singen), hrsg. von Ding Liying 丁丽英, Lu Xixi 鲁西西. Shanghai.
Shi wenben 诗文本 (Lyrische Texte), hrsg. von Fu Mahuo 符马活. Guangzhou.
Shige tongxun 诗歌通讯 (Gedicht-Kommunikation), hrsg. von Jiang Tao 姜涛. Beijing.
Shu 书 (Schreiben), hrsg. von Han Bo 韩博 u. a.. Beijing.
Tamen 他们 (Sie), hrsg. von Han Dong 韩东. Nanjing.
Xiabanshen 下半身 (Unter-Körperteil), hrsg. von Shen Haobo 沈浩波, Duo Yu 朵渔. Beijing.
Xiangwang 象罔 (Verlorene Bilder), hrsg. von Zhong Ming 钟鸣. Chengdu.
Xiao zazhi (Eine kleine Zeitschrift) 小杂志, hrsg. von Lin Mu 林木. Beijing.
Xin shiren 新诗人 (Neue Dichter), hrsg. von Ling Yue 凌越, Liao Weitang 廖伟棠. Guangzhou.
Yi 翼 (Flügel), hrsg. von Zhou Zan 周瓚, Zhai Yongming 翟永明. Beijing.
Zixingche 自行车 (Fahrrad), hrsg. von Ya Fei 亚非. Nanning.

2. Anthologien und Werksammlungen in chinesischer Sprache

- Bai Zongyi 白宗义 und Yue Qi 乐齐 (Hrsg.), *Xiandai baijia shi 1919-1949* 现代百家诗 (100 moderne Lyriker 1919-1949), Peking: baowentang, 1984.
- Bei Dao 北岛, *Kaisuo* 开锁 (Aufschließen), Taipei: jiuge, 1998.
- *Bei Dao shixuan* 北岛诗选 (Ausgewählte Gedichte von Bei Dao), Guangzhou: xinshiji, 1986.
- Bei Ling 贝岭 u. Meng Lang 孟浪 (Hrsg.), *Dangdai Zhongguo shige qishiwu shou* 当代中国诗歌七十五首 (75 Gedichte aus heutigem China), Mimeographie-Ausgabe, 1985.
- Bian Zhilin, *Diaochong jili* 雕虫纪历 (Die Geschichte der Insektenschnitzerei), Peking: renmin wenzue, 1984.
- *Yingguo shixuan* 英国诗选 (Englische Gedichte in Übersetzung), Changsha: hunan renmin, 1984.
- *Cangsang ji* 沧桑集 (Buch der vielen Wechselhaftigkeiten), jiangsu renmin, 1982.
- (Übers.), „Chuantong yu geren de cai'ngeng 传统与个人才能“, in: *Xuewen*, Ausg.1, Nr.1., 1934.
- Bing Xin 冰心, *Bing Xin shi xuan* 冰心诗选 (Ausgewählte Gedichte von Bing Xin), Hong Kong: Datong, 1968.
- Chen Chao 陈超: *Dangdai Xianfeng Shiji* 当代先锋诗集 (Zeitgenössische Avantgarde-Gedichte), beishida chubanshe, 1996.
- (Hrsg.): *Zhongguo Shiyuan Shixuan* 中国实验诗选 (Chinesische experimentelle Lyrik), Shenyang: chunfeng wenyi, 1987.
- Chen Jingrong 陈敬容, *Yingying ji* 盈盈集 (Die Fülle), Shanghai: wenhua shenghuo, 1927.
- Chen Shaowei 陈邵伟 (Hrsg.): *Zhongguo xinshi xu ba xuan* 中国新诗序跋选: 1918-1949 (Ausgewählte Vor- und Nachwörter neuer chinesischer Lyrik, 1918-1949), Hunan: wenzue, 1986.
- Chen Zi'ang 陈子昂 *Chen Zi'ang wenji* 陈子昂文集 (Chen Zi'ans Schriften), Peking: renmin wenzue, 1954.
- Dai Wangshu 戴望舒, *Dai Wangshu shi quanbian* 戴望舒诗全编 (Dai Wangshus gesamte Gedichte), Hangzhou: zhejiang wenyi, 1983.
- Du Fu 杜甫, *Du Fu shiji* 杜甫诗集, Peking: renmin wenzue, 1953.
- Feng Wenbing 冯文柄 (Fei Ming 废名), *Feng Wenbing xuanji* 冯文柄选集 (Ausgewählte Schriften von Feng Wenbing), Peking: renmin wenzue, 1984.
- *Shuibian* (Beim Wasser), Shanghai: xinmin yinshuguan, 1944.
- Feng Zhi 冯至, *Feng Zhi xuan ji* 冯至选集 (Ausgewählte Schriften Feng Zhis), in 2 Bänden., Chengdu: Sichuan wenyi, 1985.
- Hai Zi 海子, *Hai Zi de shi* 海子的诗 (Gedichte von Hai Zi), Xi Chuan 西川 (Hrsg.), Beijing: renmin wenzue, 1995.
- He Qifang 何其芳, *Yuyan* 预言 (Das Orakel), Shanghai: shanghai wenyi, 1982.
- He Qifang 何其芳, Bian Zhilin 卞之琳, Li Guangtian 李广田, *Hanyuan ji* 汉园集 (Hanging Garden), Hong Kong: daxue shenghuoshe, 1978.
- Huang Zunxian 黄遵宪, *Huang Zunxian shixuan zhu* 黄遵宪诗选注 (Ausgewählte und Kommentierte Gedichte von Huang Zunxian), Shanghai: shanghai guji, 1986.
- Kang Baiqing 康白清, *Cao'er zai qian ji* 草儿在前集 (Gras liegt vorne), Shanghai: yadong, 1924.

- Jiang Jincheng 姜金城 (Hrsg.), *Bashi niandai shixuan* 八十年代诗选 (Ausgewählte Gedichte der 80er), Shanghai: shanghai wenyi, 1990.
- Lao Mu 老木 (Hrsg.), *Xin shichao shiji* 新诗潮诗选 (Sammlung neuer Gedichte), Peking Universität Verlag, 1986. S. 404.
- Li Bai 李白, *Litai bai quanji* 李太白全集 (Gesamtwerk von Li Bai), Wang Qi (Komm.), 3 Bde, Shanghai: renmin, 1977.
- Li He 李贺, *Li Changji ge shi* 李长吉歌诗 (Gedichte von Li He), Peking: zhonghua shuju, 1959.
- Li Jinfa 李金发, *Li Jinfa quanji* 李金发全集 (Li Jinfas Gesamtwerk), Chengdu: sichuan wenyi, 1987.
- Li Shangyin 李商隐, *Shangyin shiji shuzhu* 商隐诗集疏注 (Kommentierte Gedichte von Li Shangyin), Yecongqi 叶葱奇 (Komm.), 2 Bde, Peking: renmin wenzue, 1985..
- Liang Zongdai 梁宗岱, *Wandao* 晚祷 (Abendgebet), Changsha: hunan wenyi, 1986.
-----*Liang Zongdai yishi ji* 梁宗岱译诗集 (Übersetzte Gedichte von Liang Zongdai), Changsha: hunan wenyi, 1984.
- Lu Xun 鲁迅, *Lu Xun quanji* 鲁迅全集 (Lu Xuns Gesamtwerk), in 16 Bänden, Beijing: renmin wenzue, 1982
- Mu Dan 穆旦, *Mu Dan shixuan* 穆旦诗选 (Ausgewählte Gedichte von Mu Dan), Beijing: renmin wenzue, 1986.
-----*Qi* 旗 (Fahne), Beijing: wenhua shenghuo, 1944.
- Qian Qi 钱起, *Qian Qi shiwen lu* 钱起诗文集 (Shriften von Qian Qi), Hangzhou: zhejiang jiaoyu, 1987.
- Sun Yushi 孙玉石 (Hrsg.), *Xiangzhengpai shixuan* 现代派诗选 (Ausgewählte Gedichte der Symbolisten), Beijing: renmin wenzue, 1986.
- Tang Xiaodu 唐晓渡 u. Xie Mian 谢冕 (Hrsg.): *Zhongguo Shiyen Shixuan* 中国实验诗选 (Chinesische experimentelle Lyrik), Shenyang: chunfeng wenyi, 1987.
-----.(Hrsg.), *Liming de tongjing zhong – Menglongshi juan* 黎明的铜镜中 - 朦胧诗卷 (Menglong lyrik: Im Spiegel der Frühe), Beijing, beishida, 1993.
-----.(Hrsg.), *Yi meng wei ma – xinshengdai shi juan* 以梦为马 - 新生代诗卷 (Gedichte der neuer Generation: Traum als ein Pferd), Beijing, beishida, 1994.
-----.(Hrsg.), *Pinguo shu shang de bao – nüxing shi juan* 苹果树上的豹 - 女性诗卷 (Gedichte von Lyrikerinnen: Das Leopard auf dem Apfel-Baum), Beijing: beishida, 1994.
-----.(Hrsg.), *Mofang yu cichang – xinschichao shilun juan* 魔方与磁场 - 新诗潮诗论卷 (Poetik-Essays von Avantgard-Dichtern: Das Magische und das Magnetische), Beijing, beishida, 1995.
-----.(Hrsg.), *Dengxinrong xingfu de wudao – houmenglongshi xuancui* 灯心绒幸福的舞蹈 - 后朦胧诗选萃 (Der Tanz des Glücks in Kord – ausgewählte posthermetische Gedichte), Beijing: beishida, 1992.
-----.(Hrsg.), *Xiandai hanshi nianjian 1998* 现代汉诗年鉴 (Jahrbuch der modernen chinesischen Lyrik), Beijing: zhongguo wenlian, 1999.
- Wan Xia 万夏 u. Xiao Xiao 潇潇 (Hrsg.), *Houmenglongshi quanji* 后朦胧诗全集 (Gesammelte Posthermetische Gedichte), Chengdu, sichuan jiaoyu, 1993.
- Wang Duqing 王独清, *Duqing shixuan* 独清诗选 (Ausgewählte Gedichte von Wang Duqing), Shanghai: xinyuzhou, 1931.

- Wen Yiduo 闻一多, *Wen Yiduo quanji* 闻一多全集 (Wen Yiduos Gesamtwerk), in 3 Bänden, Peking: sanlian shudian, 1982.
- Wen Yiduo lun xinsbi* 闻一多论新诗 (Wen Yiduos Poetik), Wuhan: wuhan daxue, 1985.
- Xiao Hai 小海 (Hrsg.), *Tamen shinian shixuan* 他们十年诗选 (IHRE Gedichte aus dem letzten Jahrzehnt), Guilin: lijiang, 1997.
- Xie Mian 谢冕 (Hrsg.): *Zhongguo xinsbi cui* 中国新诗萃 (Ausgewählte chinesische neue Gedichte), Peking: renmin wenzue, 1987.
- (Hrsg.), *Zhongguo dangdai qingnian shixuan* 中国当代青年诗选 (Anthologie der jungen Poeten in heutigem China), Guangzhou: huacheng, 1986.
- Xin Di 辛笛 (Hrsg.), *Jiu ye ji* 九叶集 (Neun Blätter), Jiangsu, renmin, 1981.
- Xu Yu'nuo 徐玉诺, *Jianglai zhi huayuan* 将来之花园 (Garten der Zukunft), Shanghai: Commercial Press, 1922.
- Xu Zhimo 徐志摩, in: *Xu Zhimo quanji* 徐志摩全集 (Gesamte Werke von Xu Zhimo), Commercial Press, Hongkong, 1983.
- u. Chen Mengjia 陈梦家 (Hrsg.), *Xinyue xuan ji* 新月选集 (Ausgewählte Gedichte der Neumonde-Gesellschaft), Taipei, ximei, 1980.
- Xu Jingya 徐敬亚 (Hrsg.), *Zhongguo xiandai zhiyuan shiqun daguan 1986-1988* 中国现代主义诗群大观 (Überblick der chinesischen modernistischen Gruppierungen 1986-1988), Shanghai: tongji daxue, 1988.
- Yan Yuejun 阎月君 (Hrsg.), *Menglongshi xuan* 朦胧诗选 (Ausgewählte Gedichte der Hermetischen Lyrik), Shenyang: chunfeng wenyi, 1985.
- Yang Li 杨黎 (Hrsg.), *Feifei shinian shixuan* 非非十年诗选 (Ausgewählte Feifei Gedichte aus den vergangenen zehn Jahren), chunfeng wenyi, 1998.
- Yang Mu 杨牧 (Hrsg.), *Xiandai Zhongguo shixuan* 现代中国诗选 (Anthologie der modernen chinesischen Lyrik), in zwei Bänden, Taipei: Hongfan, 1989.
- Yu Guanying 余冠英 (Hrsg.), *Han Wei Liuchao shixuan* 汉魏六朝诗选 (Ausgewählte Gedichte aus der Han-, Wei-Zeit und der Sechs-Dynastien), Peking: renmin wenzue, 1962.
- Zhang Manyi 张曼仪 (Hrsg.), *Xiandai Zhongguo shixuan 1917-1949* 现代中国诗选 1917-1949 (Ausgewählte Gedichte der modernen chinesischen Lyrik), Hong Kong: Chinese University of Hong Kong Press, 1974.
- Zhu Xiang 朱湘, *Zhu Xiang shiji* 朱湘诗集 (Gedichte Zhu Xiangs), Chengdu: sichuan wenyi, 1987.
- Zhu Ziqing 朱自清, *Zhongguo wenxue daxi: shiji* 中国文学大系 - 诗集 (Kompendium neuer Literatur - Gedichte), 1935.

3. Poetologische Reflexionen in chinesischer Sprache

- Ai Qing 艾青, *Shilun* 诗论 (Zur Lyrik), Shanghai: xinwenyi, 1935.
- Bai Hua 柏桦, *Mao Zedong shidai de shuqing shiren* 毛泽东时代的抒情诗人 (Lyrische Dichter in Mao Zedongs Ära), Hongkong: Oxford University Press, 2001.
- Bei Ming 北明, „Shiren Huang Xiang 诗人黄翔“ (Der Dichter Huang Xiang), in: *Sixiang de jingjie* 思想的境界 2/1998.
- Bi Hua 壁华 u. Yang Ling 杨零 (Hrsg.), *Jueqi de shiqun* 崛起的诗群 (Eine Dichtergruppe beginnt zu dominieren), Hong Kong: dangdai wenxue yanjiushe, 1984.
- Bian Zhilin 卞之琳, 人与诗: 忆旧说新, *Ren yu shi: yijiu shuoxin* (Mensch und Gedicht: Andenken und Kommentar), Beijing: sanlian, 1984.
- Chen Dongdong 陈东东, *Ci de bianzou* 词的变奏 (Variationen des Wortes), Shanghai: dongfang cuban zhongxin, 1997.
- Chen Gong 陈功, „Youguan Guo Shiyin zhi si 有关郭世英之死“ (Über die Umstände von Guo Shiyins Tod), *Wenyibao* 89/1998, S. 4.
- Chen Jingzhi 陈敬之, *Xinyue yiji qi zhuoyao zuojia* 新月以及其主要作家 (Die Neumond-Gesellschaft und ihre zentralen Autoren), Taipei: chengwen, 1981.
- Chen Mingyuan 陈明远, „Gaochu bu sheng han 高处不胜寒“ (Auf der Höhe ist es kalt), *Wenyi bao* 129/1997, S. 56-76.
- Chen Pingyuan 陈平原, *Zai dongxi wenhua pengzhuang zhong* 在东西文化碰撞中 (Zusammenstoß der Ost- und West-Kultur), Hangzhou: zhejiang wenyi, 1987.
- Chen Sihe 陈思和, *Dangdai wenxue shi* 当代文学史 (Geschichte der zeitgenössischen Literatur), Shanghai: jiaoyu, 1996.
- „Lu Xun de maren 鲁迅的骂人“ (Lu Xun schimpft), in: *Sixiang de jingjie* 思想的境界 22/1999, S. 70-96.
- Deng Huilin 邓辉麟, *Xinshi gushi* 新诗故事 (Entstehungsgeschichte der Neuen Lyrik), Guangzhou: jiaoyu, 1986.
- Ding Ruigen 丁蕤根, „Lu Zhiwei ‘Duhe’ yu xinshi yundong 陆志韦的‘渡河’与新诗运动“ (Lu Zhiweis ‘Flußüberquerung’ und die neue poetische Bewegung) in, *Zhongguo xiandai wenxue yanjiu congkan* 中国现代文学丛刊 2/1988, Peking: zuojia, 1988.
- Duo Duo 多多, „Bei yiwang le de shiren 被遗忘了的诗人“ (Die vergessenen Dichter), in: *Jiantian* 3/1991.
- Fei Ming 废名 (Feng Wenbing 冯文柄), *Tan xinshi* 谈新诗 (Zur neuen Lyrik), Peking: renmin wenxue, 1984.
- Feng Zhi 冯至, *Du Fu zhuan* 杜甫传 (Biographie von Du Fu), Beijing: renmin wenxue, 1980.
- Guo Moruo 郭沫若, *Li Bai yu Tu Fu* 李白与杜甫 (Li Bai und Tu Fu), in: *Guo Moruo quanji* 郭沫若全集 (Gesamte Werke des Guo Moruo), Beijing: renmin wenxue, 1982, Bd. 4, S. 209-522.
- Guo Shaoyu 郭绍虞, *Zhongguo wenxue pipingshi* 中国文学批评史 (Geschichte der chinesischen Literaturkritik), Shanghai: shanghai guji, 1984.
- (Hrsg. u. Komm.), Yan Yu 严羽: *Canglang shihua jiaoshi* 仓浪诗话校释 (Kommentierte Ausgabe von Canglangs Gesprächen über Dichtung), Beijing: renmin wenxue, 1983.

- He Qifang 何其芳, *Xieshi yu dusi* 写诗与读诗 (Gedicht-Schreiben und Gedicht-Lesen), Beijing: zuojia, 1956.
- Hong Zicheng 洪子诚, *Zhongguo dangdai xinsbi shi* 中国当代新诗史 (Geschichte der zeitgenössischen chinesischen Lyrik), Beijing: renmin wenzue, 1993.
- Hu Shi 胡适, *Baihua wenxueshi* 白话文学史 (Geschichte der umgangssprachlichen Literatur), Changsha: yuelu, 1986.
- Huang Liang 黄梁, *Dalu xianfengshi: shilun* 大陆先锋诗: 诗论 (Poetik-Essays der Avantgarden-Lyriker auf dem Festland), Taipei: tangshan, 1999.
- Huang Xiang 黄翔, „Fangtan 访谈“ (ein Interview), in: *Da Jiyuan* 大纪元 (Die große Epoche), Taiwan, 213/1998.
- Lao Mu 老木 (Hrsg.), *Qingnian shiren tanshi* 青年诗人谈诗 (Der Jungen Dichter Meinungen über Poesie), Peking, beida wusi wenzueshe, 1985.
- Li Guangtian 李广田, *Shi de yishu* 诗的艺术 (Dichtkunst), shanghai: kaiming, 1943.
- Li Helin 李何林 (Hrsg.), *Zhongguo xinwenxue yanjiu* 中国新文学研究 (Untersuchungen zur modernen chinesischen Literatur), Hong Kong: Chinese University of Hong Kong Press, 1972.
- Li Junguo 李俊国, „Fei Ming yu chan 废名与禅“ (Fei Ming und Chan-Buddhismus), in: *Jianghan luntan* 6/1988, S. 56-58.
- Li Yi 李怡, *Zhongguo xinsbi yu gudian shige chuandong* 中国新诗与古典诗歌传统 (Moderne Chinesische Lyrik und ihre Beziehung zu der klassischen Tradition), Chongqing: xinan shida, 1994.
- Li Zehou 李泽厚, *Mei de licheng* 美的历程 (Eine Geschichte der Schönheit), Peking, wenwu, 1981.
- Li Zhensheng 李振声, *Jijie lunbuan* 季节轮换 (Wechsel der Jahreszeiten: Zur Entstehung der Posthermetischen Lyrik), Shanghai: xuelin, 1996.
- Liang Shiqiu 梁实秋, *Langman de yu gudian de* 浪漫的与古典的 (Das Romantische und das Klassische), Taipei, shibao wenhua, 1986.
- Liang Zongdai 梁宗岱, *Shi yu zhen - shi yu zhen er ji* 诗与真-诗与真二集 (Dichtung und Wahrheit - Zweiter Band zu Dichtung und Wahrheit), Peking: waiguo wenzue chubanshe, 1984.
- Lin Mingde 林明德 (Hrsg.), *Zhongguo xinsbi shangxi* 中国新诗赏析 (Deutungen der neuen chinesische Lyrik), Taipei: chang'an, 1981.
- Taiwan xiandai shi jingwei* 台湾现代诗经纬 (Eine Darstellung von moderner Lyrik in Taiwan), Taipei: lianhe wenzue, 2000.
- Lin Yiliang 林以亮, *Lin Yiliang shihua* 林以亮诗话 (Poetologische Gedanken des Lin Yiliang), Taipei, Hongfan, 1976.
- Liu Huan 刘唤, *Wen Yiduo pingzhuan* 闻一多评传 (Eine kritische Biographie von Wen Yiduo), Peking: beijing daxue, 1983.
- Liu Xiwei 刘西渭 (Li Jiangwu 李健吾), *Ju hua ji* 咀华集 (Genuß der Blüte), Guangzhou: huacheng, 1984.
- Liu Zaifu 刘再复, „Lun wenzue de zhutixing 论文学的主体性“ (Über Subjektivität in Literatur), in: *Wenzue pinglun* 1/1986, S. 3-19.

- Liu Zili 刘自立, „Wenge dushu ji 文革读书记“ (Bücher in der Kulturrevolution), in: Guo Nianshen 郭念申: *Dalu wenge yanjiu* 大陆文革研究 (Studies of the Culture-Revolution on the Mainland), Taipei: *zhongyan yanjiu yuan*, 1995.
- Lu Yaodong 陆耀东, *Ersshi niandai zhongguo gege liupai shiren lun* 二十年代中国各个流派诗人论 (Zu Lyrikern verschiedener Schüler der 20er), Peking: shekeyuan, 1985.
- Lunyu yizhu* 论语译注 (Kommantierte Ausgabe von Gesprächen des Konfuzius), Komm. von Yang Bojun 杨伯峻, Beijing: zhonghua shuju, 1958.
- Luo Hanchao 骆寒超, *Zhongguo xiandai shige lun* 中国现代诗歌论 (Zur modernen chinesischen Lyrik), Jiangsu, renmin, 1984.
- Luo Qing 罗青, *Cong Xu Zhimo dao Yu Guangzhong* 从徐志摩到余光中 (Von Xu Zhimo zu Yu Guangzhong), Taipei: eryl, 1978.
- Luo Fu 洛夫 (Hrsg.), *Zhongguo xiandai shilun xuan* 中国现代诗论选 (Ausgewählte Poetik-Schriften über moderne chinesische Lyrik), Gaoxiong: daye, 1969.
- Luo Zhenya 罗震亚, *Zhongguo xiandai zhuyi shige liupai shi* 中国现代主义诗歌流派史 (Geschichte der chinesischen modernistischen Schule in der Lyrik), Shengyang: beifang wenyi, 1993.
- Mao Zedong 毛泽东, *Mao Zedong lun wenyi* 毛泽东论文艺 (Mao Zedongs Gedanken über Kultur und Kunst), Peking: renmin wenzue, 1983.
- Mou Dunbai 牟敦白, „X she he Shiying zhi si X社和世英之死“ (Die Gesellschaft X und der Tod von Guo Shiying), in: Liao Yiwu 廖亦武 (Hrsg.) *Chenlun de shengdian* 沉沦的圣殿 (Das untergegangene Tempel), xinjiang wenyi, 1996, S. 302-345.
- Ouyang Jianghe 欧阳江河, *zhanzai xugou yibian* 站在虚构一边 (Stehe auf die Seite der Fiktion), Beijing, sanlian, 2000.
- Qian Jibo 钱基博, *Xiandai Zhongguo wenxueshi* 现代中国文学史 (Moderne chinesische Literaturgeschichte), Changsha: yuelu shushe, 1986.
- Qian Zhongshu 钱锺书, *Tan yi lu* 谈艺录 (Poetik-Aufzeichnungen), Beijing: zhonghua shuju, 1984.
- Guanzhuibian* 管锥编 (Bambusrohr und Ahle), 5 Bde, Beijing: zhonghua shuju, 1991.
- Jiuwen si pian* 旧文四篇 (Vier alte Artikel), Shanghai: shanghai guji, 1979.
- “Shi keyi yuan 诗可以怨“ (Dichter dürfen klagen), in: *Wenxue pinglun* 1/1987.
- Sai Ling 塞玲, „Guo Lusheng zai shanxi xinhua cun 郭路生在山西杏花村“ (Guo Lusheng im Xinhua-Dorf von Shanxi), *Zhonghua dushubao* 204/1996, S. 3-4.
- Shen Taihui 沈太慧 (Hrsg.), *Wenyi lunzheng ji 1979-1983* 文艺论争集1979-1983 (Aufsatz-Sammlung zu poetologischen Debatten 1979-1983), Henan: huanghe wenyi, 1985.
- Shi Zhecun 施蛰存, *Tangshi bai hua* 唐诗百话 (100 Beispiele aus der Tanglyrik), Shanghai: huashida, 1996.
- Si Kongtu 司空徒, *Shipin* 诗品 (Poetologische Betrachtungen), Changsha: yuelu shushe, 1985.
- Sima Changfeng 司马长风, *Zhongguo xinwenxue shi* 中国新文学史 (Geschichte der Neuen Literatur Chinas), 3 Bde., Hongkong: zhaoming, 1980.
- Shu Lan 舒兰 (Hrsg.): *Wusi shidai de xinshi zuopin* 五四时代的新诗作品 (Neue Lyrik aus der Zeit des 4. Mai), Taipei: chengwen, 1981.
- Sun Changwu 孙昌武, *Chansi yu shiqing* 禅思与诗情 (Zen-Denken und dichterische Empfindung), Beijing: zhonghua shuju, 1997.

- Sun Yushi 孙玉石, *Zhongguo chuqi xiangzhengpai shige yanjiu* 中国初期象征派诗歌研究 (Zur früheren symbolistische Dichtung in China), Peking: beijing daxue chubanshe, 1985.
- Yecao yanjiu* 野草研究 (Versuch über *Yecao*), Peking: zhongguo shehui kexueyuan, 1982.
- Zhongguo xiandai zhuoyi sichao shi lun* 中国现代主义思潮史论 (Geschichte des chinesischen Modernismus in der Lyrik), Beijing: beijing daxue, 1999.
- Tang Shi 唐是, *Jiuye shiren: Zhongguo wenhua de zhongxing* 九叶诗人 - 中国文化的中兴 (Die Dichter der Neun-Blätter-Schule: Wiedergeburt der chinesischen Kultur), Shanghai: jiaoyu, 2000.
- Tang Xiaodu 唐晓渡, *Zhongwei xiandai shi mingpian xidu* 中外现代诗名篇细读 (Close-Reading von ausländischen und chinesischen modernen Gedichte), Chongqing: chongqing, 1998.
- Wang Guowei 王国维, *Renjing cihua* 人间词话 (Poetologische Gedanken in der Welt von Menschen), Changsha: hunan wenyi, 1986.
- Wang Jiaping 王家平: „Wenge zhuliu shige de jiangou yu jibian 文革主流诗歌的建构与畸变“ (Die Mainstream-Lyrik und deren Modifikation in der Kulturrevolution), in: *Zhongguo zuojia* 中国作家 6/1994, S. 26-47.
- Wang Kang 王康, *Wen Yiduo zhuan* 闻一多传 (Biographie von Wen Yiduo), Hong Kong, Joint Publishing, 1979.
- Wang Li 王力, Kapitel 5: „Baihuashi he ouhuashi 白话诗与欧化诗“ (Baihua-Lyrik und verwestlichte Lyrik), in: *Hanyu shilü xue* 汉语诗律学 (Metrik der chinesischen Poesie), Shanghai: jiaoyu, 1979.
- Wang Yao 王谣, *Zhongguo shige fazhan jianghua* 中国诗歌发展讲话 (Vorträge über die Entwicklung der chinesischen Poesie), Peking: zhongguo qingnian, 1956.
- Wang Xiaoming 王晓明, *Lu Xun zhuan* 鲁迅传 (Biographie von Lu Xun), Shanghai: huashida chubanshe, 1994.
- Wang Zelong 王泽龙, *Zhongguo xiandai zhuoyi sichao lun* 中国现代主义诗潮论 (Essays über den chinesischen Modernismus in der Lyrik), Wuhan: huayhong shida, 1995.
- Wu Benxing 吴奔星, „Shilun xinyue pai 试论新月派“ (Versuch über die Dichtung der Neumond-Schule), in: *Wenxue pinglun* 2/1980, S. 85-98.
- Wu Xiaodong 吴晓东, *Xiangzheng zhuoyi yu zhongguo xiandai wenxue* 象征主义与中国现代文学 (Symbolismus und moderne chinesische Literatur), Hefei: anhui jiaoyu, 2000.
- Xi Chuan 西川, *Rang mengmianren shuobua* 让蒙面人说话 (Laß den maskierten Mann reden), Shanghai: dongfang chuban zhongxin, 1997.
- Xiandai hanshi: fansi yu qiusuo* 现代汉诗-反思与求索 (Moderne chinesische Lyrik: Reflexionen und Suche), Aufsätze des internationalen *Wuyishan*-Symposiums 1997, zusammengestellt von der „Arbeitsgruppe zu Fragen über die werdende poetische Modernität der chinesischen Lyrik dieses Jahrhunderts 现代汉诗百年演变课题组“, Beijing, zuojia, 1998.
- Ya Xian 痖弦, *Zhongguo xinshe yanjiu* 中国新诗研究 (Essays über moderne chinesische Lyrik), Taipei: Hongfan, 1999.
- Yang, Guorong 杨国荣, *Xinxue zhi si – Wang Yangming zhexue de chanshi* 心学之思 - 王阳明哲学的阐释 (Das Herz denkt – Zur Philosophie des Wang Yangmings), Beijing : sanlian, 1997.

- Yang Honglie 杨鸿烈, *Zhongguo shixue dagang* 中国诗学大纲 (Chinesische Poetik), Shanghai: Commercial Press, 1928.
- Yang Ke 杨克 (Hrsg.), *Zhongguo xinsbi nianjian 1999* 中国新诗年鉴1999 (Jahrbuch der chinesischen Neuen Lyrik, 1999), Guangzhou: guangzhou, 2000.
- Yang Kuanghan u. Liu Fuchun 杨匡汉, 刘福春 (Hrsg.), *Zhongguo xiandai shilun* 中国现代诗论 (Poetik der modernen chinesischen Lyrik), in zwei Bänden, Guangzhou: huacheng, 1986.
- Yang Xianyi 杨宪益, „Shilun ouzhou shisihangshi ji boshi shiren Emo Kaiyan de Lubaiti yu wo guo Tangdai shige de keneng lianxi 试论欧洲十四行诗及波斯诗人莪默凯延的鲁拜体与我国唐代诗歌的可能联系“ (Mögliche Verbindungen zwischen dem europäischen Sonett, dem Rubaiyat-Stil des persischen Dichters Omar Chayyam und unseren Tang-Gedichten“, in: *Wenxue pinglun* 4/1983.
- Yang Yunda 杨允达, *Li Jinfa pingzhuan* 李金发评传 (Eine bewertende Biographie von Li Jinfa), Taipei: youshi wenhua, 1986.
- Ye Weilian 叶威廉 (Wai-lim Yip) *Zhongguo shixue* 中国诗学 (Chinesische Poetik), Beijing: sanlian, 1992.
- Yeh, Michiele 奚密, „Hai Zi Yazhoutong duxi 海子‘亚洲铜’读析“ (A Study of Hai Zi’s ‘Asian Copper“), in: *Jintian* 2/1993, S.123-132.
- Xiandangdai shiwen lu* 现代诗文集 (Poetologische Aufsätze zu moderner und zeitgenössischer Lyrik), Taipei: lianhe wenxue, 1998.
- You Youji 游友基, *Jiuyeshipai yanjiu* 九叶诗派研究 (Studie über die Dichter-Schule ‚Neun-Blätter‘), Fujiang: jiaoyu, 1997.
- Yu Guangzhong 余光中 (Hrsg.), *Xiandai shi de jianshu yu jiantao* 现代诗的建树与检讨 (Errungenschaft und Mängel der modernen Lyrik), Kowlun: liaoyuan, 1975.
- Yu Hong 余虹, *Si yu shi de duibhua - Hai de ge er shixue yinlun* 思与诗的对话-海德格尔诗学引论 (Dialog zwischen Denken und Dichtung – Einführung zu Heidegars Poetik), Beijing: Zhongguo shekeyuan, 1991.
- Yu Jian 于坚, *Zongpi shouji* 棕皮手记 (Notiz mit braunem Umschlag), Shanghai: dongfan chubanshan zhongxin, 1997.
- Yuan Kejia 袁可嘉, *Lun xinsbi de xiandai hua* 论新诗的现代化 (Modernisierung der Neuen Lyrik), Beijing, sanlina, 1988.
- Zang Kejia 臧克家 u.a.(Hrsg.), *Bian Zhilin yu shiyishu* 卞之琳与诗艺术 (Bian Zhilin und die Dichtkunst), Henan: hebei jiaoyu, 1990.
- „Wusi yilai xinshi fazhan de yige lunkuo 五四以来新诗发展的一个轮廓“ (Eine Darstellung von der Entwicklung der Neuen Dichtung seit der 4. Mai-Bewegung), in: *Wenyi xuexi* 文艺学习 2/1955. S. 23-34.
- Zeng Xiaoyi 曾小逸, *Zouxiang shijie wenxue-Zhongguo xiandai zuojia yu waiguo wenxue* 走向世界文学 -中国现代作家与外国文学 (To the World Literature - the Influence of Foreign Literature upon the Modern Chinese Writers), Changsha: hunan renmin, 1985.
- Zhai Yongming 翟永明, *Zhishang jianzhu* 纸上建筑 (Gebäude auf dem Papier), Shanghai: dongfangchubanshan zhongxin, 1997.
- Zhang Dainian 张岱年, *Yuzhou yu rensheng* 宇宙与人生 (Das Kosmos und das Leben), Shanghai: shanghai wenyi, 1999.

- Zhang Kuan 张宽, „Feng Zhi shizuo de wailai yingxiang he minzu chuantong 冯至诗作的外来影响和民族传统“ (Ausländische Einflüsse und nationale Tradition in Feng Zhis Dichtung“, in: *Wenxue pinglun* 4/1984.
- Zhang Manyi 张曼仪, *Bian Zhilin zhu yi yanjiu* 卞之琳著译研究 (Untersuchungen zu Bian Zhilins Kunst des Dichtens und Übersetzens), Hongkong: University of Hongkong, 1989.
- Zhang Yimei 张贻玫, *Mao Zedong yu shi* 毛泽东与诗 (Mao Zedong und das Gedicht), Beijing: sanlian shudian, 1995.
- Zhao Jingshen 赵景深, *Shiyi guankui: zhongguo gudian shige zhong de mengtaiqi* 诗艺管窥: 中国古典诗歌中的蒙太奇 (Ein kleiner Beitrag zur Dichtkunst: Montage in klassisch chinesischer Lyrik), Fujian: renmin, 1983.
- Henry Zhao 赵毅衡, „Cunli de Guo Moruo 村里的郭沫若“ (Guo Moruo im Dorf), in: *Jiantian* 2/1992.
- Zhong Ming 钟鸣, *Tubu zhe suilu* 徒步者随录 (Aufzeichnungen eines Fußgängers), Shanghai: dongfang chuban zhongxin, 1997.
- Zhou Bonai 周伯乃, *Zaoqi xinsbi de piping* 早期新诗的批评 (Kritische Aufsätze über die frühere Neue Lyrik), Taipei: chengwen, 1980.
- Zhongguo xinsbi zhi huigu* 中国新诗之回顾 (Reflektion über die Neue Lyrik), Taipei: chengwen, 1969.
- Zhou Zhenfu 周振甫, *Shici libua* 诗词例话 (Modelbildungen in *shi* und *ci*-Gedichten), Beijing: zhongguo qiannian, 1985.
- Zhu Guangqian 朱光潜, *Shilun xin bian* 诗论新编 (Neue Aufsätze zur Poetik), Taipei, Hangfan, 1982.
- Zhu Shiming 祝实明, *Xinsbi de lilun jichu* 新诗的理论基础 (Theoretische Begründungen der Neuen Lyrik), Shanghai: Commercial Press, 1947.
- Zhu Ziqing 朱自清, *Xinsbi zhabua* 新诗杂话 (Fragmentäre Anmerkungen zur Neuen Lyrik), Hong Kong: taiping, 1963.

4. Anthologien und Werksammlungen in westlichen Sprachen:

- Acton, Herold and Ch'en Shih-hsiang: *Modern Chinese Poetry*, New York: Gordon Press, 1975.
- Alley, Rewi (Hrsg. u. Übers.), *Light and Shadow along a Great Road - An Anthology of Modern Chinese Poetry*, Peking, New World Press, 1984.
- Auden, W. H., *Collected Poems*, New York: Random House, 1979.
- Baudelaire, Charles (Hrsg. von Fiedhelm Kemp und Claude Pichois), *Charles Baudelaire: Sämtliche Werke / Briefe* (in acht Bänden), München: Carl Hanser Verlag, 1986.
- Übers. von Carl Fischer [zweisprachig], *Fleur du Mal (Die Blumen des Bösen)*, München: Winkler Verlag, 1979.
- Bai Hua, Zhang Zao, Ouyang Jianghe: *Die Glasfabrik*, (Übers. von Susanne Göbe), Tübingen: Konkursbuch, 1993.
- *Chinesische Akrobatik – Harte Stühle*, (Übers. von Susanne Göbe), Tübingen: Konkursbuch Verlag, 1995.
- Bei Dao (Übers. von W. Kubin.), *Bei Dao: Notizen vom Sonnenstaat, Gedichte*, München: Hanser, 1991.
- Bei Dao: *Old Snow*, (Übers. von Bonnie McDougall u. Chen Maiping), London: Anvil Press Poetry, 1992.
- Bei Dao (Übers. von W. Kubin.), *Bei Dao, Post Bellum*, München: Carl Hanser Verlag, 2001, S.70.
- Birch, Cyril (Hrsg.), *Anthology of Chinese Literature. Vol. 2, From Fourteenth Century to the Present Day*, New York: Grove, 1972.
- Duke, Michael S. (Hrsg. u. Übers.), *Contemporary Chinese Literature: An Anthology of Post-Mao Fiction and Poetry*. Armonk, N.Y., and London: M. E. Sharpe, 1985.
- Duo Duo (Hrsg. von Peter Hoffmann), *Wegstrecken*, Dortmund: Projekt Verlag, 1994.
- (Hrsg. und Übers. von Gregory Lee and John Cayley), *Looking Out from Death: From the Cultural Revolution to Tiananmen Square*, London: Bloomsbury, 1989.
- Eichendorff, Joseph, *Joseph Freiherr von Eichendorff, Ausgewählte Werke*, Köln, 1984.
- Eliot, T. S., *The Complete Poems and Plays 1909-1950*, New York: Harcourt, Brace, 1952.
- Feng Zhi, (Übers. mit Vorwort von W. Kubin), *Die Sonette des Feng Zhi*, Bonn: Inter Nationes, 1987.
- Göller, Karl Heinz (Hrsg.), *Die englische Lyrik*, 2 Bde., Düsseldorf: August Bagel Verlag, 1968.
- Gu Cheng, (Hrsg./ Übers. von Peter Hoffmann.) *Quecksiber und andere Gedichte*, Bochum: Brockmeyer, 1990.
- *Selected Poems*, (Hrsg. von Sean Golden und Chu Chiyu, Hong Kong: Chinese University of Hong Kong Press, 1990.
- Hawkes, David (Übers.), *The Song of South: An Anthology of Ancient Chinese Poems by Qu Yuan and Other Poets*, New York: Penguin, 1985.
- Hieatt / Park (Hrsg.): *The College Anthology of British and American Poetry*, Boston: Allyn and Bacon. Inc..
- Hölderlin, Friedrich, *Gedichte*, (Hrsg. u. Komm. von Jochen Schmidt), Frankfurt: Insel Verlag, 1984.
- Hsu, Kai-Yu, in: *Twentieth Century Chinese Poetry: an Anthology*, Ithaca: Cornell University Press, 1970.

- Ing, Nancy (Hrsg. u. Übers.), *New Voices: Stories and Poems by Young Chinese Writers*, San Francisco: Chinese Materials Center, 1980.
- Keats, John, *Poems*, (Hrsg. von Gerald Bullett), London: Everyman's Library, 1986.
- Link, Perry (Hrsg.), *Stubben Weeds: Popular and Controversial Chinese Literature after the Cultural Revolution*, Bloomington: Indiana University Press, 1983.
- Liu, Wu-chi, and Irving Yucheng Lo (Hrsg.), *Sunflower Splendor: Three Thousand Years of Chinese Poetry*, Garden City, N.Y.: Anchor, 1975.
- Lu Xun (Hrsg. von Wolfgang Kubin), *Lu Xun, Werke in sechs Bänden*, Zürich: Unionsverlag, 1994.
- Mallarmé, Stéphane, *Sämtliche Gedichte*, (Übers. von Carl Fischer), Heidelberg: Lambert Schneider, 1974.
- Mandelstam, Ossip (Hrsg. von Fritz Mierau), *Ossip Mandelstam, Gedichte*, Leipzig: Reclam, 1993.
- McDougall, Bonnie S. (Übers.), *Bei Dao: The August Sleepwalker*, London: Anvil Press, 1989.
- *Paths in Dreams: Selected Prose and Poetry of Ho Ch'i-fang*, St. Lucia, Queensland: University of Queensland Press, 1976.
- Nieh Hualing (Hrsg.), *Literature of the Hundred Flowers*, Vol. 2, *Poetry and Fiction*, New York: Columbia University Press, 1981.
- Payne, Robert (Hrsg.), *Contemporary Chinese Poetry*, London: Routledge, 1947.
- Rilke, R. M., *Die Aufzeichnungen des Malte Laurids Brigge* Frankfurt: (insel taschenbuch, 1982).
- *Duineser Elegien und die Sonette an Orpheus*, Frankfurt, Suhrkamp, 1974).
- *Die Gedichte*, Insel Verlag, 1957.
- Siu, Helen F. und Zelda Stern (Hrsg.), *Mao's Harvest: Voices from China's New Generation*, New York and Oxford: Oxford University Press, 1983.
- Soong, Stephen C., John Minford (Hrsg.) *Trees on the Mountain: An Anthology of New Chinese Writing*, Hong Kong: Chinese University of Hong Kong Press, 1984.
- Tranströmer, Tomas, *Sämtliche Gedichte*, München: Hansa, 1997.
- Valéry, Paul, (Hrsg. Charles G. Whiting): *Paul Valéry, Charmes ou Poèmes*, London: University of London / The Athlone Press, 1973.
- (Hrsg. von Jürgen Schmidt-Radefeldt): *Paul Valéry: Werke*.
- Wen Yiduo, (Hrsg. und Übers. von Peter Hoffmann), *Wen Yiduos „Totes Wasser“. Eine literarische Übersetzung*, Bochum: Brockmeyer, 1992 (Chinathemen, Bd. 67).
- *Das Herz, es ist ein Hunger*, (Übers. v. Peter Hoffmann und dem Tübinger Arbeitskreis Chinesische Literatur), Bochum: projekt verlag, 2000.
- *Tanz in Fesseln – Essays, Reden, Briefe*, (Übers. v. Peter Hoffmann und dem Tübinger Arbeitskreis Chinesische Literatur), Bochum: projekt verlag, 2000.
- Wolfgang Kubin (Übers./ Hrsg.), *Nachrichten aus der Hauptstadt der Sonne: Moderne chinesische Lyrik 1919-1984*, Frankfurt: Suhrkamp, 1985.
- Yip, Wai-lim (Hrsg. u. Übers.), *Chinese Poetry: Major Modes and Genres*, New York: Grossman, 1972.
- Yu Kwang-chung (Hrsg. u. Übers.), *New Chinese Poetry*, Taipei: Hertage, 1960.
- Zhang Zao, *Briefe aus der Zeit*, (Übers. von W. Kubin), Chinesisch und Deutsch, Eisingen: Heiderhoff Verlag, 1999.

5. Sekundärliterature in westlichen Sprachen:

- Abrams, M. H. (Hrsg.), *English Romantic Poets: Modern Essays in Criticism*, New York and Oxford: Oxford University Press, 1975.
- Adorno, Th. W., „Rede über Lyrik und Gesellschaft“, in: *Gesammelte Schriften*, Bd. 11, Frankfurt/M, 1974, S. 49-68.
- Anderson, David (Hrsg.), *Symbolism. A Bibliography of Symbolism as an International and Multi-Disciplinary Movement*, New York: New York University Press 1975.
- Alleman, Beda (Hrsg.), *Ars Poetica. Texte von Dichtern des 20. Jahrhunderts zur Poetik*, Darmstadt, 1966.
- Arendt, Hannah, *Walter Benjamin / Bertolt Brecht: Zwei Essays*, München: Hansa, 1971.
- Bachelard, Gaston, *La Psychanalyse du feu*, Paris: Garllyard, 1938; *L'Air et les Songes*, Paris: Corti, 1943.
- Baumgartner, Thomas, „Sehnsucht nach dem früheren Leben. Gedichte von Hai Zi“ in: *Ori-entierung* 1/95, S. 40-44
- Balakian, Anna: *The Symbolist Movement: A Critical Appraisal*, New York 1967.
- Benjamin, Walter: *Charles Baudelaire, Ein Lyriker im Zeitalter des Hochkapitalismus*, Frankfurt 1974.
- Benn, Gottfried, „Problem der Lyrik“, in: *Gesammelte Werke*, (4 Bde.), Bd. 1, Wiesbaden, 1965, S. 494-532.
- Bian Zhilin: „The Development of China's 'New Poetry' and the influence from the West“, in: *CLEAR* (Chinese Literature Essays Articles Reviews), Vol. 4, No. 1. Jan. 1982, S 152-157.
- Birch, Cyril, „Hsü Chih-mo's Debt to Thomas Hardy.“ in: *Tamkang Review* 8, no. 1 (April 1977), S. 1-24.
- Bonner, Joey, *Wang Guo-wei: An Intellectual Biography*, Cambridge: Harvard University Press, 1986.
- Borchmeyer, Dieter (Hrsg.), *Poetik und Gesellschaft*, Tübingen: Max Niemeyer, 1989.
- Bowra, C. M., *The Romantic Inspiration*, Oxford University Press, 1963.
- Bradbury, Malcolm (Hrsg.), *Modernism 1890-1930*, New York: Penguin, 1976.
- Brittnacher, Hans Richard, Porombka, Stephan und Störmer, Fabian (Hrsg.), *Poetik der Krise, Rilkes Rettung der Dinge in den 'Weltinnenraum'*, Würzburg: Königshausen & Neumann, 2000.
- Buchner, Carl H. und Köhn, Eckhardt, *Herausforderung der Moderne - Annäherungen an Paul Valéry*, Frankfurt: Fischer 1991.
- Brooks, Cleanth, *The Well-Wrought Urn: Studies in the Structure of Poetry*, New York: Harcourt Brace, 1947.
- Cassirer, Ernst, *Philosophie der symbolischen Formen. Erster Teil: Die Sprache*, Darmstadt, 1964.
- Cavanagh, Clear, *Osip Mandelstam and the Modernist Creation of Tradition*, Princeton: Princeton University Press, 1994.
- Caws, Mary Ann, *René Char*, Boston, Twayne Publishers, 1977.
- Chaves, Jonathan, „The Expression of Self in the Kung-an School: Non-Romantic Individualism“ in: *Expressions of Self in Chinese Literature*, (Hrsg. von Robert E. Hegel and Richard C. Hessney, New York: Columbia University Press, 1985, S. 123-150.

- Chen Shih-hsiang, „Metaphor and Conscious in Chinese Poetry under Communism“, in: Cyril Birch (Hrsg.): *Chinese Communist Literature*, New York and London: Frederick A. Praeger, 1963, S. 39-59.
- Cheung, Dominic, *Feng Chih*, Boston: Twayne, 1979.
- Chou Shan, „Allusion and Perophrasis als Modes of Poetry in Tu Fu's 'Eight Laments'“, in: *Harvard Journal of Asiatic Studies* 45, no. 1 (1985), S. 77-128.
- Chow Tse-tong, *The May Fourth Movement: Intellectual Revolution in Modern China*, Cambridge: Harvard University Press, 1960.
- Davis, A. R., „China's Entry into World Literature“, in: *Journal of the Oriental Studies of Australia* (December 1967), S. 43-50.
- Deborn, Günter, *Chinesische Dichtung: Geschichte, Struktur, Theorie*, Leiden: E. J. Brill, 1989
- Deeney, John J.: *Chinese Western Comparative Literature. Theory and Strategy*, Hongkong: The Chinese University Press.
- Doherty, Justin, *The Acmeist Movement in Russian Poetry – Culture and the Word*, Oxford: Clarendon Press, 1995.
- Duke, Michael S., *Blooming and Contending: Chinese Literature in the Post-Mao Era*, Bloomington: Indiana University Press, 1985.
- Eliot, T. S., *On Poetry and Poets*, London: Faber and Faber, 1979.
-----*Collected Essays*, London: Faber and Faber, 1969..
- Ellman, Maud, *The Poetics of Impersonality: T. S. Eliot and Ezra Pound*, Cambridge: Harvard University Press, 1987.
- Faure, Bernard, *Chan Insights and Oversight: An Epistemological Critique of the Chan Tradition*, Princeton: Princeton University Press, 1993.
- Frank, Robert (Hrsg.), *The Line in Postmodern Poetry*, Urbana and Chicago: University of Illinois Press, 1988.
- Friedrich, Hugo, *Die Struktur der modernen Lyrik*, Reibek b. Hamburg: Rowohlt, 1970.
- Galik, Marian, *The Genesis of Modern Chinese Literary Criticism -1917-1930*, (Übers. von Peter Tkac), London: Curzon Press, 1980.
-----*Milestones in Sino-Western Literary Confrontation (1898-1979)*, Wiesbaden: Otto Harrassowitz, 1986.
- Gnüg, Hiltrud, *Entstehung und Krise Lyrischer Subjektivität: Vom klassischen lyrischen Ich zur modernen Erfahrungswirklichkeit*, Stuttgart: Metzler, 1983.
- Goldman, Merle, *Literary Dissent in Communist China*, New York: Atheneum, 1971.
- Goth, Maja, *Rilke und Valéry – Aspekte ihrer Poetik*, Bern und München: Francke Verlag, 1981.
- Grimm, Reinhold (Hrsg.), *Zur Lyrik-Diskussion*, Darmstadt, 1966.
- Gunn, Edward M., *Unwelcome Muse: Chinese Literature in Shanghai and Peking 1937-1945*, New York: Columbia University Press, 1980.
- Haft, Lloyd, *Pian Chih-Lin, A Study in Modern Chinese Poetry*, Dordrecht-Holland / Cinnaminson-U.S.A., 1983, S.41-42;
----- (Hrsg.), *A Selective Guide to Chinese Literature 1900-1949: Vol 3: The Poem*, Leiden: E. J. Brill, 1989.
- Hamburger, Käte (Hrsg.), *Rilke in neuer Sicht*, Stuttgart 1971.
- Hamburger, Michael, *Die Dialektik der Modernen Lyrik*. München: Paul List Verlag 1972. S 87.

- . *The Truth of Poetry: Tension in Modern Poetry from Baudelaire to the 1960*, London: Methuen, 1982.
- Heetfeld, Ulrike, *Das "Moi pur" in den Cahiers Paul Valéry's: Untersuchungen zu einem philosophischen Experiment*, Frankfurt: Haag und Herchen, 1986.
- Hempel, Hans-Peter, *Heidegger und Zen*, Frankfurt: Athenäum, 1987.
- Hessenberger, Ernst, *Metapoesie und Metasprache in der Lyrik von W. B. Yeats und T. S. Eliot*, Passau: Andreas-Haller-Verlag, 1986.
- Hinck, Walter, „'Wörter meine Fallschirm' – Zum Selbstverständnis der Lyriker in poetologischen Gedichten unseres Jahrhunderts“, in: Borchmeyer, Dieter (Hrsg.), *Poetik und Gesellschaft*, Tübingen: Max Niemeyer, 1989.
- Hoffmann, Paul, *Symbolismus*, München: Wilhelm Fink Verlag, 1897.
- Hoffmann, Peter (Übers.), *Was hat uns das Exil gebracht? Ein Gespräch zwischen Gao Xingjian und Yang Lian über chinesische Literatur*, DAAD Berliner Kunstprogramm, 2001.
- Holden, Jonathan, *Style and Authenticity in Postmodern Poetry*, Columbia: University of Missouri Press, 1986.
- Hisa Tsi-an, *The Gate of Darkness: Studies on the Leftist Literary Movement in China*, Seattle: University of Washington Press, 1968.
- Hsu Kai-Yu, *Wen I-To*, Boston: Twayne Publishers, 1980.
- Ives, Christopher (Hrsg.), *Divine Emptiness and Historical Fullness – A Buddhist-Jewish-Christian Conversation with Masao Abe*, Valley Forge, Pennsylvania: Trinity Press International, 1995.
- Kaplan, Harry Allen (Dissertation), *The Symbolist Movement in Modern Chinese Poetry*, Harvard University, 1983.
- Kemp, Friedhelm, *Dichtung als Sprache: Wandlungen der modernen Poesie*, München 1965.
- Kubin, Wolfgang, „Werther und das Ende der Innerlichkeit“, in: Günter Debon / Adrian Hsia (Hrsg.): *China und Goethe - Goethe und China, Berichte des Heidelberger Symposiums*, Bern, Frankfurt: Peter Lang, 1985.
- Larson, Wendy / Wedell-Wedellsborg, Anne (Hrsg.): *Inside Out, Modernism and Postmodernism in Chinese Literary Culture*, Aarhus University Press, 1993.
- Lee, Gregory, *Dai Wangshu: The Life and Poetry of a Chinese Modernist*, Hong Kong: Chinese University of Hong Kong Press, 1989.
- Lee, Leo Ou-fan, *Voices from the Iron House*, Bloomington: Indiana University Press, 1987.
- . *The Romantic Generation of Chinese Writers*, Cambridge: Harvard University Press, 1974.
- . „Literary Trends I: The Quest for Modernity, 1895-1927“, in: *The Cambridge History of China* (Hrsg. von John K. Fairbank), Vol. 12, Cambridge, 1983.
- . „Modernism in Modern Chinese Literature: A Study (somewhat comparative) in Literary History“, in: *Tamkang Review* 10, no.3, 4, S. 281-307.
- Lermen, Brigit H., Matthias Loewen, *Lyrik aus der DDR*, UTB (1470), Paderborn; München; Wien; Zürich: Schöningh, 1987.
- Lin, Julia, *Modern Chinese Poetry: An Introduction*, Seattle and London: University of Washington Press, 1972.
- . *Essays on Contemporary Chinese Poetry*, Athens, Ohio: Ohio University Press, 1985.

- Liu, David Jason, „Chinese ‘Symbolist’ Verse in the 1920’: Li Jin-fa and Mu Mu-t’ian“, in: *Tamkang Review* 12, no. 1 (Fall 1981), S. 27-54.
- Liu, James, *Chinese Theories of Literature*, Chicago, 1975.
- . *Language - Paradox - Poetics: A Chinese Perspective*, Princeton: Princeton University Press, 1988.
- . *The Art of Chinese Poetry*, Chicago: University of Chicago Press, 1962.
- Loi, Michelle, *Roseaux sur le mur: les poètes occidentalistes chinois, 1919-1949*, Paris: Gallimard, 1971.
- . *Poètes Chinois d’écoles francaises: Dai Wangshu, Li Jinfa, Wang Duqing, Mu Mutian, Ai Qing, Luo Dagang*, Paris 1980.
- Mayer, Hans, „Sprechen und Verstummen der Dichter“, in: *Die Deutsche Sprache im 20. Jahrhundert*. Mit Beiträgen von G. Patzig u. a., Göttingen 1966.
- McDougall, Bonnie S., „Bei Dao’s Poetry: Revelation and Communication“, in: *Modern Chinese Literature* 1, no. 2 (Spring 1985), S. 225-249.
- Meister, Ulrich, *Sprache und lyrisches Ich: zur Phänomenologie des Dichterischen bei Gottfried Benn*, Berlin: E. Schmidt, 1983.
- Motekat, Helmut, *Experiment und Tradition: Vom Wesen der Dichtung in 20. Jahrhundert*, Frankfurt/Bonn 1962.
- Motsch, Monika, *Mit Bambusrohr und Able – von Qian Zhongshus Guanzhuibian zu einer neuen Betrachtung Du Fus*, Frankfurt: Peter Lang, 1992.
- Oppert, Kurt, „Das Dinggedicht. Eine Kunstform bei Mörik, Meyer und Rilke“ in: *DVLG*, IV (1926), S. 747-783.
- Owen, Stephen, *The Great Age of Chinese Poetry: The High T’ang*, New Haven: Yale University Press, 1981.
- . *Remembrances: The Expression of the Past in Classical Chinese Literature*, Cambridge: Harvard University Press, 1986.
- Pabst, Walter, *Französische Lyrik des 20. Jahrhunderts: Theorie und Dichtung der Avantgarden*, Berlin: E. Schmidt, 1983.
- Pallard, David E., *A Chinese Look an Literature: The Literary Values of Chou Tso-jen in Relation to the Tradition*, Berkeley and Los Angeles: University of California Press, 1981
- Partridge, A., *The Language of Modern Poetry. Yeats, Eliot, Auden*, London: Andre Deutsch, 1976.
- Payne, Michael, *Reading Theory – An Introduction to Lacan, Derrida and Kristeva*, Oxford: Blackwell, 1993.
- Pestalozzi, K., *Die Entstehung des lyrischen Ich: Studien zum Motiv der Erhebung in der Lyrik*, Berlin, 1970.
- Przybylski, Ryszard (Übers von Madeline G. Levine), *An Essay on the Poetry of Osip Mandelstam: God’s Grateful Guest*, Ann Arbor: Ardis, 1987.
- Prusek, Jaroslav, *The Lyrical and the Epic: Studies of Modern Chinese Literature*, Bloomington: Indiana University Press, 1980.
- . (Hrsg.), *Studies in Modern Chinese Literature*, Berlin: Akademie Verlag, 1964.
- Rinner, Fridrun, *Modellbildungen im Symbolismus*, Heidelberg: Carl Winter . Universitätsverlag, 1989.
- Rosenkranz, Karl, *Ästhetik des Häßlichen*, Stuttgart: Friedrich Frommann, 1968.

- Rylance, Rick (Hrsg.), *Debating Texts-A Reader in Twentieth-Century Literary Theory and Method*, Buckingham: Open University Press, 1992.
- Schwarz, Ernst, *Konfuzius, Gespräche des Meister Kung*, München: dtv, 1985, S.72.
- Schwarz, Vera, *The Chinese Enlightenment: Intellectuals and the Legacy of the May Fourth Movement of 1919*, Berkeley: University of California Press, 1986.
- Sorg, Bernhard, *Das Lyrische Ich: Untersuchungen zu deutschen Gedichten von Gryphius bis Benn*, Tübingen 1984.
- Stamelman, Richard, *Lost beyond Telling – Representations of Death and Absence in Modern French Poetry*, Ithaca and London: Cornell University Press, 1990.
- Stevens, Adrian; Wagner, Fred (Hrsg.), *Rilke und die Moderne: Londoner Symposium*, München: Ludicium, 2000.
- Suzuki, D. T., *Essays in Zen Buddhism* (First Series), London: Rider and Company, 1970.
- Tauman, A. Jane, *A Life through Poetry: Marina Tsvetaeva's Lyric Diary*, Columbus: Slavica Publishers: Inc., 1989.
- Vigee, Claude, „Metamorphoses of Modern Poetry“, in: *Comparative Literature* 5 (Spring)/1955.
- Voswinckel, Klaus, *Paul Celan: Verweigerte Poetisierung der Welt*, Heidelberg: Lothar Stiehm, 1974.
- Waley, Arthur D., *The Poetry and Career of Li Po*, London: George Allen and Unwin, 1979.
- Wang, Ching-hsien, *From Ritual to Allegory: Seven Essays in Chinese Poetry*, Hong Kong: University of Hong Kong Press, 1988.
- Weber, Gerhard, *Novalis und Valery, Ver-Dichtung des Ich 1800/1900*, Bonn: Bouvier, 1992.
- Yang, Vincent, „From French Symbolism to Chinese Symbolism: A Literary Influence“, in: *Tamkang Review* 17, no. 3 (Spring 1987), S. 221-244.
- Yeh, Michelle, „Metaphor and Bi: Western and Chinese Poetics“, *Comparative Literature*, University of Oregon, Eugene, Vol. 36, 1987.
- , *Modern Chinese Poetry: Theory and Practice since 1917*, Yale University Press, 1991
- Yip, Wai-lim, „Crisis Poetry: An Introduction to Yang Lian, Jiang He, and Misty Poetry“, in: *Renditions* (Spring 1985), S. 120-130.
- , „The Pai-hua and Modern Chinese Poetry“ in: *Tamkang Review* no.1 (April 1970).
- , *Ezra Pound's Cathy*, Princeton: Princeton University Press, 1969.
- Yu, Pauline, „Chinese and Symbolist Poetic Theories“, in: *Comparative Literature* 4/1987.
- , „The Poetry of Discontinuity: East-West Correspondences in Lyric Poetry“, in: *PMLA* 94, no. 2 (March 1979), S. 261-274-
- , *The Poetry of Wang Wei: New Translations and Commentary*, Bloomington: Indiana University Press, 1980.
- , *The Reading of Imagery in the Chinese Poetic Tradition*, Princeton, N.J.: Princeton University Press, 1987.
- Zhang Longxi, *The Tao and the Logos – Literary Hermeneutics, East and West*, Durham and London: Duke University Press, 1992.

Autoren und Begriffen

Ai, Qing 艾青
Baihuashi 白话诗 (Umgangssprache-Lyrik)
Bai, Hua 柏桦
baise wenxue 白色文学 (weiße Literatur)
baiyangdian shijun 白洋淀诗群 (Untergrunddichter aus Baiyangdian)
Bei Dao 北岛
Beida san caizi 北大三才子 (die drei Dichtertalente aus Universität Peking)
bi 比 (Vergleich)
Bian, Zhilin 卞之琳
chuangzao she 创造社 (Schöpfung-Gesellschaft)
Chen, Dongdong 陈东东
Chen, Jingrong 陈敬容
Chen, Mengjia 陈梦家
Chen, Yuan 陈源
da wo 大我 (das große Ich)
dayuejin 大跃进 (Die große Sprung nach vorne)
Dao, Wangshu 戴望舒
Ding, Ling 丁玲
di san dai shiren 第三代诗人 (Dichter der dritten Generation)
dixia shige 地下诗人 (Untergrundpoesie)
dixia kanwu 地下刊物 (Untergrundveröffentlichung)
Duo Duo 多多
Du, Mu 杜牧
Du, Fu 杜甫
Fang, Zhengyan 范正淹
Fei Fei 非非 (Nicht das Nichtsein)
Fei Ming 废名 (Feng, Wenbing 冯文柄)
Feng, Naichao 冯乃超
Feng, Zhi 冯至
fu 赋 (Poetische Beschreibung)
gelü pai 格律派 (die Formulist)
gonggong huati 公共话题 (öffentliche Motive)
Gu, Cheng 顾城
guanfang huayu 官方话语 (offizieller Diskurs)
guofeng 国风 (Stil des Volkslieds in Buch der Lieder)
Gu Hua 古华
Guo, Lusheng 郭路生 (Shi Zhi 食指)
Guo, Moruo 郭沫若
Guo, Shiyong 郭世英
Guo, Xiaochuan 郭小川
Hai Zi 海子

Han, Dong 韩东
Hanshi 汉诗 (Chinesische Lyrik)
 Han, Yu 韩愈
 He, Qifang 何其芳
 He, Xiaozhu 何小竹
Hongqi geyao 红旗歌谣 (Lieder der roten Fahne)
hongse wenxue 红色文学 (rote Literatur)
Houmenglongshi 后朦胧诗 (Posthermetische Lyrik)
huangpi shu 灰皮书 (Bücher mit gelben Umschlägen)
 Hu, Dong 胡东
 Hu, Shi 胡适
 Huang, Xiang 黄翔
huipi shu 黄皮书 (Bücher mit grauen Umschlägen)
jiadakong 假大空 (Verfälschung, Großtuererei, Inhaltsleere)
 Jimu Langge 吉木狼格
 Jiang He 江河
Jintian 今天 (Today)
Jiuye shiren 九叶诗人 (Dichter der 'Neun-Blättern')
 Kang, Baiqing 康白清
Keguanhua 客观化 (Objektivierung)
keguan duiyinyu 客观对应物 (the objective correlative)
 Kong, Jiasheng 孔捷生
kouyu shiren 口语诗人 (Alltagsdichter)
 Lan Ma 蓝马
Langman zhuanyi 浪漫主义 (Romantism)
 Li, Bai 李白 (Li Tao Po 李太白)
 Li, Jinfa 李金发
 Li, Shangyin 李商隐
 Liang, Shiqiu 梁实秋
 Liang, Xiaobin 梁晓滨
 Liang, Zongdai 梁宗岱
 Ling, Mang 林莽
 Liu, Dabai 刘大白
 Liu, Mengwei 刘梦苇
liuwang wenxue 流亡文学 (Exilliteratur)
 Lu, Yimin 陆忆敏
 Luo, Gengye 骆耕野
 Luo, Yihe 骆一禾
 Lu, Xun 鲁迅
 Lü, De'an 吕德安
 Lü, Yuan 绿原
 Mang, Ke 芒克
 Mao Dun 茅盾
 Meng, Lang 孟浪

Menglongshi 朦胧诗 (Hermetische Lyrik)
minge 民歌 (Volkslied)
 Mu, Dan 穆旦
 Mu, Mutian 穆木天
Nanfang shizhi 南方诗志 (Poesie-Journal des Südens)
 Niu Han 牛汉
qingnian xiezuo 青年写作 (jugendliches Schreiben)
qingjing jiaorong 情景交融 (Die Innenwelt zu beschreiben wie die Außenwelt)
 Qu, Yuan 屈原
oubua 欧化 (Verwestlichung)
 Ouyang Jianghe 欧阳江河
 Pu Feng 蒲风
 Rao, Mengkang 饶孟侃
Riri xin (Make it new) 日日新
sanwenshi 散文诗 (Prosagedicht)
shanghen wenxue 伤痕文学 (Wundenliteratur)
 Shen, Congwen 沈从文
Shikan (Poesie-Journal) 诗刊
shisihangshi (Sonette) 十四行诗
shiyanshi 实验诗 (experimentelle Lyrik)
shi yan zhi 诗言志 (Poesie drückt eine Intention aus)
shiyi 诗艺 (lyrische Virtuosität)
shiyi kuozhang 诗意扩张 (Erweiterung der Poetizität)
shuqing xing 抒情性 (lyrische Qualität)
 Shu Ting 舒婷
Sichuan wu junzi 四川五君子 (die fünf Adligen aus Sichuan)
sixiang jiben yuanze 四项基本原则 (die vier fundamentalen Prinzipien)
 Song lin 宋琳
 Sun, Wenbo 孙文波
taiyang zongdui 太阳纵队 (das Sonnen-Kommando)
taiyang she 太阳社 (Die Sonnen-Gesellschaft)
Tamen 他们 (Sie)
 Tang, Xiaodu 唐晓渡
 Tao, Yuanming 陶渊明
 Tian, Xiaoqing 田晓青
 Wan, Xia 万夏
 Wang, Duqing 王独清
 Wang, Fuzi 王夫子
 Wang, Guowei 王国维
 Wang, Xiaoni 王小妮
 Wen, Yiduo 闻一多
 „X“-she (Gesellschaft „X“) „X“-社
 Xi Chuan 西川
Xiandai (Die Moderne) 现代

xiandai pai (Modernist) 现代派
xianzhuyi zhuyi 现代主义 (Modernismus)
xianshi zhuyi 现实主义 (Realismus)
xianfengshi 先锋诗 (Avantgarde-Lyrik)
Xiangwang 象惘 (Verlorene Bilder)
xiangzheng 象征 (Symbol)
xiangzhengpai 象征派 (die Symbolist)
xiangzheng zhuyi 象征主义 (Symbolismus)
 Xiao An 小安
 Xiao Jun 小君
 Xiao, Kaiyu 萧开愚
xiao wo 小我 (das kleine Ich)
xianshi pai 现实派 (der Realist)
xijubua 戏剧化 (Dramatisierung)
xinshi 新诗 (die neue Dichtung)
xinyue she 新月社 (die Neumonde-Gesellschaft)
xing 兴 (Evokation, Symbolisierung)
xushi xing 叙事性 (erzählerische Elemente in der Lyrik)
 Xu, Yunuo 徐玉诺
 Xu, Zhimo 徐志摩
 Yan, Li 严力
 Yang, Li 杨黎
 Yang, Lian 杨炼
 Ye, Yanbin 叶延滨
yijing 意境 (die angedeutete Welt; Evokation der höchsten Poetizität)
yongwushi 咏物诗 (Gedicht über Dinge)
youbuan yishi 忧患意识 (Sorge um die Welt)
 Yu, Hua 余华
 Yuan, Kejia 袁可嘉
 Yuan, Shuipai 袁水拍
 Yu, Jian 于坚
 Yu, Pingbo 俞平伯
yu Zhou yishi 宇宙意识 (das kosmische Bewußtsein)
 Zang, Kejia 臧克家
 Zeng, Zhuo 曾卓
 Zhai, Yongming 翟永明
 Zhang, Langlang 张朗朗
 Zhang, Zao 张枣
 Zheng, Min 郑敏
zhishi fenzi shiren 知识分子诗人 (Intellektuelle Dichter)
zhongguo qipai 中国气派 (das chinesische Stil)
zhongguo xing 中国性 (das Chinesische)
 Zhong, Ming 钟鸣
zhongnian xiezu 中年写作 (Schreiben im *Midlife*)

Zhou, Lunyou 周伦佑
Zhou, Zuoren 周作人
Zhou, Yang 周杨
Zhu, Quangqian 朱光潜
Zhu, Xiang 朱湘
Zhu, Ziqing 朱自清