

Das Werk des Dichters Jiang Kui

(ca. 1155 bis ca. 1221)

Dissertation

zur Erlangung der Würde des Doktors der Philosophie

der Universität Hamburg

vorgelegt von

Frank Kraushaar

aus

Duisburg

Hamburg 1999

Inhaltsverzeichnis

Inhaltsverzeichnis	1
Einleitung	4
I. Die Absicht einer kritischen Annäherung in Xia Chengtaos Ausgabe der ci von 1967	5
II. Unterschiedliche Bewertungen vor und nach Xia	9
III. Zum Aufbau dieser Arbeit	16
Teil I	22
ERSTES KAPITEL: Zur Persönlichkeit des Jiang Kui	23
a) Herkunft und Jugendjahre in den Provinzen Jiangxi, Hubei und Hunan	25
b) Eine Randfigur in der Mitte	28
c) Bewegte Zeitläufe und ein langes Ende	37
ZWEITES KAPITEL: Das poetische Werk	56
a) Die shi-Dichtung	56
1. Formale Schwerpunkte.....	58
2. Dichtung im Alten Stil.....	59
3. Dichtung im Neuen Stil	63
4. Gedichtzyklen.....	74
5. Themen und Motive	78
6. Gelegenheitsdichtung	85
6.1. Einflüsse der ländlichen Genredichtung	86
6.2. Rezeption der Tang-Dichtung	90
7. Zusammenfassung	94
b) Die ci-Dichtung	95
1. Der „subjektive Dichter“ 主觀之詩人 (<i>zhu guan zhi shiren</i>)	97
2. Die „architektonische“ Form der <i>man-ci</i>	109
3. <i>Ci</i> -Formen und ihre Verwendung bei Jiang Kui: <i>ling</i> und <i>man</i>	112
4. Das Zusammenspiel von Text, Musik und Vorwort.....	115
5. Stimme und Person.....	123
6. Zusammenfassung	136
c) Schriften zur Dichtung	137
1. Die Vorworte zur ersten Ausgabe aller <i>shi</i> -Dichtungen (<i>Baishi Daoren shi ji xu</i>)	138
1.1. Stellung zur Jiangxi-Gruppe (<i>Jiangxi shi pai</i>), bzw. Jiangxi-Schule (<i>Jiangxi zong pai</i>)	142
1.2. Schaffenskrisen und Suche nach dem authentischen Stil bei Jiang Kui, Yang Wanli und anderen Zeitgenossen	148
1.3. Das Notwendige und das Mögliche.....	158
2. Die „Poetik des Weißstein Daoisten“ (<i>Baishi daoren shishuo</i>)	167
2.1. Jiang Kui und Yan Yu	167
2.2. Die Konzeption des Gedichtes als unabhängiges Sprachwesen	172
2.3. Das „Lebendige Wirken“ 活法 (<i>huo fa</i>).....	176
3. Zusammenfassung	185
Teil II	187
DRITTES KAPITEL: Der Rückzug in die Dichtung	188
a) Die Auseinandersetzung mit „der Welt“ in Gedichten an Freunde	189
1. Gedichte im Alten Stil für Wang Mengyu.....	190
2. Geleitgedicht im Alten Stil für Xiang Anshi	199
3. Die Ambivalenz des Rückzugsmotives in Gedichten der <i>ci</i> -Form.....	
b) Selbstvergleich und poetische Identifikation mit dem Tang-Dichter Lu Guimeng (?-881) 215	

1. Verschiedene Motivation für den „Rückzug“ als literarischen Topos	215
2. Lu Guimeng als Privatmann und Dichter	217
2.1. Biographische Zeugnisse.....	218
2.2. Die Rolle der Dichtung innerhalb einer „Ideologie des Rückzugs“	222
3. Direkte Bezugnahme auf Lu Guimeng in lyrischen Texten	225
c) Selbstkritische Übernahme und Umwandlung des Rückzugsideals in den Gedichten.....	233
1. „In einer Neujahrsnacht kehre ich vom Steinsee an den Trompetenjasminbach zurück“	234
2. „Gedichte über das Reisen von einst“	245
2.1. Allgemeiner Aufbau des Zyklus.....	248
2.2. Dichterische Inspiration und eigener Stil	251
2.3. Die ideale Einheit von Rückzug und Dichtung	281
VIERTES KAPITEL: Das „Lebendige Wirken“ 活法.....	293
a) Landschaften und kleine Dinge	296
1. Der zeitlich-räumliche Kontext in „Liebesgedichten“	296
2. Kleine Dinge als Schlüssel zu innerer Weite.....	307
b) Entwicklungstufen von Stil und Ausdrucksform	317
1. Frühe Reisedichtung zwischen 1186-1189.....	320
2. Neue Entwicklungen in der <i>yongwu</i> -Form: 1187.....	324
3. Die Topographie der mittleren Phase: 1189-1197.....	330
4. Liebesdichtung am Ende der mittlere Phase.....	344
5. Die offene Person: das Spätwerk ab 1201.....	349
Literaturliste

Einleitung

Im folgenden werden die Schriften des Jiang Kui (ca. 1155 - 1221), sofern sie uns heute überliefert sind, erstmals insgesamt vorgestellt. Auch wenn der Name des Dichters in keiner Literaturgeschichte fehlt, so ist seine Bekanntheit unter Sinologen und Literaturwissenschaftlern bis heute nur wenig ausgeprägt und beschränkt sich meist ohne Ausnahme auf den Ruf, eine überragende Dichter-Größe seiner Zeit auf dem Gebiet der gesungenen und instrumental begleiteten Lyrik (*ci*) und Komponist eigener Melodien gewesen zu sein. Der Umstand, daß siebzehn Notationen mit seiner Gedichtsammlung überliefert sind und diese zugleich als die frühesten - vermutlich auch einzigen - Zeugnisse der lange verschollenen *ci*-Musik Aufschluß über Klänge und Tonsysteme weltlicher Musik des zwölften und dreizehnten Jahrhunderts in China geben können, interessierte bislang vor allem die Musikethnologen. Von seiten der Literaturwissenschaft, wurde stets darauf verzichtet, Bezüge zwischen Musik und Text zu thematisieren. Die zwar nicht sehr umfangreiche, aber doch bedeutende schriftstellerische Tätigkeit auf dem Gebiet der theoretischen Prosa mit inhaltlichem Bezug zu den Künsten (der Dichtung, Musik und Kalligraphie), die Jiang Kui persönlich ausübte, fand wohl hin und wieder Beachtung, wurde aber dabei kaum mehr als stichwortartig im Zusammenhang des Gesamtwerkes interpretiert. Vollends vernachlässigt wurde bisher die klassische Lyrik der songzeitlichen Literatenklasse, die auf metrischen Formen gründete, die zuletzt von den Dichtern der Tang (618-906) entwickelt und vollendet worden waren. Diese über viele Jahrhunderte gewachsene¹ und sehr verzweigte Gattung, die *shi*, bildet allerdings den größeren Teil des lyrischen Werkes und ist, zumindest nominell, einziger Gegenstand der poetologischen Schriften des Dichters. Schon deshalb ist nicht zu bezweifeln, daß er selber die *shi* zumindest nicht weniger ernstnahm als die *ci*, denen er seinen Namen bis heute vor allem verdankt. Aber wer die Texte selber aufmerksam liest, findet in ihnen auch heute noch viele Anhaltspunkte dafür, daß Jiang Kui die Schwierigkeit, ohne neuartige Formen und äußerlich ganz in den Spuren „der Alten“ gegenwärtigen Geist in der Sprache zu gestalten, auf seine Weise anging. Wie es seine poetologischen Schriften bereits stark vermuten lassen, bildete er in beiden

¹ Die Anfänge der *shi*-Dichtung reichen bis in die Han-Zeit (206 v.Chr. - 220 n.Chr.) zurück. Mit dem Ende dieser Dynastie begann eine politische und kulturelle Umbruchzeit, in der sich die Gebildeten nicht mehr ausschließlich mit den bis dahin geltenden Formen der höfischen *fu*-Dichtung beschäftigten, sondern auch metrische Formen der bislang am Hof nur gesammelten und aufgeführten Volksdichtung (*yuefu*) verwendeten. So entstand allmählich die Gattung *shi*, deren Texte anfangs, ebenso wie die *ci* 詞, in engerer Verbindung zur Musik standen. Im Laufe der Zeit löste sich diese Verbindung jedoch auf und das klangbindende Element ging von der Musik auf immer strengere Regeln der verbalen Komposition über. Weitere Erklärungen zur Metrik von *shi*- und *ci*-Gedichten werden im Rahmen der Erklärungen zur Methode der Übersetzungen im Anhang der Einleitung gegeben.

Dichtungsgattungen nicht nur eine eigene Schule, die starken Einfluß auf spätere Generationen übte, sondern brachte durch seinen poetischen Stil die Regeln der Dichtkunst so unmittelbar mit der Spontaneität der Ideen zusammen, daß der heutige Leser noch einen Moment der Gegenwart darin wiederfinden kann.

Aus diesen Gründen bleibe ich hier darum bemüht, die lyrischen Gattungen, trotz ihrer im allgemeinen unterschiedlichen Bewertung durch die Literaturwissenschaft, gleichberechtigt zu behandeln. Eine Bewertung im Sinne eines nivellierenden Vergleichs mit anderen Dichtern seiner Generation wird prinzipiell nicht angestrebt. Dazu ist auch der gegenwärtige Forschungsstand ungeeignet, da in der westlichen Sinologie seit Jahrzehnten immer nur vereinzelt größere Arbeiten zur lyrischen Dichtung der Südlichen Song (1127-1279) erscheinen und die chinesische Literaturwissenschaft bislang großteils eine Terminologie verwendet und Maßstäbe anlegt, die von der hier vertretenen Betrachtungsweise zu verschieden sind. Dennoch wird in konkreten Fällen auf stilistische Vergleiche besonders mit Dichtern des Kreises, in dem Jiang Kui über Jahrzehnte verkehrte, zurückgegriffen, um ein individuelles Werk aus dem literarischen Geist des Zeitalters begreifen zu können.

Bevor hier der allgemeine Ansatz weiter erläutert wird, sollen vorab grundlegende Aspekte der modernen Rezeption des Werkes zur Sprache kommen.

I. Die Absicht einer kritischen Annäherung in Xia Chengtaos Ausgabe der ci von 1967

Der nachhaltige Einfluß, den Jiang Kui durch sein poetisches Werk und vor allem als *ci*-Dichter auf die Lyrik späterer Jahrhunderte ausübte, steht im Gegensatz zu seiner Anerkennung als Person durch die Literaturgeschichte. Noch fragmentarischer als sein Werk sind die biographischen Fakten. Der Gelehrte ohne Stellung, der Dichter mit dem Ruf eines außergewöhnlichen Künstlers, doch scheinbar ganz ohne die Bürde der Verantwortung, als welcher Jiang Kui seinen Zeitgenossen galt, taugte bestenfalls als Figur am äußersten Rand einer Historiographie, die das Moralisieren längst noch nicht verlernt hatte. Von deren Schatten nie ganz unberührt, mußte sowohl dem Dichter als auch dessen Werk der Geschmack des Dekadenten, Narzißtischen, des Gefährlich-Schönen anhaften: ein geeigneter Nährboden zur Bildung parasitärer Legenden, denen die moderne Literaturwissenschaft keine primäre Bedeutung zugestehen kann.

Xia bewahrt grundsätzlich eine kritische Haltung, besonders gegenüber Legendenbildungen, die auch unter literarisch Gebildeten noch bis in unser Jahrhundert häufig übernommener Bestandteil der Wissensvermittlung über Dichter geblieben waren. Den Ruf des Dichters (und sei er noch so schmeichelhaft für den Leser!) mißt er immer sorgfältig

an den nachprüfbaren Fakten, bevor er ihn bestätigt, relativiert oder verwirft. So etwa tritt er in Punkt 6 dem unter Literaten verbreiteten Vorurteil, Jangs „Beiträge zur Hofmusik“ seien von neidischen Höflingen ohne sachliche Gründe verworfen worden, damit der Autor - ihr potentieller Rivale - keinen Zugang zu den offiziellen Kreisen erhalte, nüchtern entgegen, indem er darlegt, daß weder die vermeintlichen Neider nachweislich solche waren, noch die Qualität von Jangs Untersuchungen gegenüber anderen Beiträgen tatsächlich festgestellt werden könnte. Er verschweigt auch nicht, daß Jiang Kuis Kompetenz in musiktheoretischen Fragen, die Jahrhunderte lang von Literaten unkritisch bestätigt wurde, um das Bild des versierten, an der menschlichen Niedrigkeit seiner Zeit gescheiterten Gelehrten und Künstlers zu bewahren, von Chen Li (1810-1882), einem namhaften Musikgelehrten und Dichter des neunzehnten Jahrhunderts, ernsthaft bestritten, ja sogar lächerlich gemacht wird².

Das Kernstück dieses Kapitels befindet sich jedoch unter Punkt 7, wo Xia eine psychologische Annäherung an Jiang Kuis dichterischen Stil versucht und sich letztlich damit gegen eine Kritik wendet, die am wortgewaltigsten durch Wang Guowei (1877-1927) hervorgebracht worden war³. Den Vorwurf eines leeren und gekünstelten Formalismus - vergleiche dazu weiter unten die Ausführungen zu Wangs Theorie des „verstellten“ ¹ j (*ge*) und „unverstellten“ ㄨㄥ¹ j (*bu ge*) Stils - sucht Xia zu entkräften, indem er seine wohl kaum zu überbietenden Kenntnisse nach einem einzelnen und nicht näher zu bestimmenden biographischen Faktum strukturiert. Jiang Kuis mehrfache Aufenthalte in Hefei und die Häufigkeit eines Trennungsmotives, das öfters in Verbindung mit diesem Ort anklingt, lassen ihn vermuten, daß hier ein Liebesabenteuer im Hintergrund steht, das den seelischen Zustand des Autors tief erschüttert und seinen Stil über längere Zeit geprägt haben soll. Er schlägt anhand mehrerer Textbeispiele eine Lesart vor, die auf dieses emotionale Moment zurückgreift und damit das vermeintlich gebrochene Verhältnis von Sinn und Form psychologisch in eine Form des gebrochenen Sinns umdeutet. Auf die Vorwürfe des Wang Guowei, zahlreiche Verse in den Dichtungen Jiang Kuis erfüllten zwar beeindruckend die formalen Kriterien (wie Reim, Rhythmik innerhalb der Verse und versübergreifend), „verstellten“ aber den potentiellen Gehalt der Aussage und brächten dadurch nur den

² *JBS*; S. 268-269.

³ Die wichtigsten Auszüge dieser Kritik sind in die Materialiensammlung des *JBS* („Zusammengestellte Kritiken“), S. 156-158, aufgenommen und stammen ursprünglich aus Wang Guoweis kritischem Werk „Renjians Gespräche über die *ci*-Dichtung“ (*Renjian ci hua*).

„Gedanken“ (*yi*) des Gedichtes zum Erstarren, erwidert Xia, daß die in sich *zerrissene* Seelenlage des Dichters nicht unmittelbarer und lebhafter ausgedrückt werden könne⁴.

Nun gibt diese Argumentation zwar interessante Anstöße für eine stilistische Interpretation, sie setzt aber außerhalb der Dichtung an und liefert damit zu guter Letzt auch eher Legendenstoff als Deutungshilfen. Weniger fixiert auf einen Einzelaspekt, der als persönliche Entdeckung Xias zwar durchaus Beachtung verdient, aber dennoch unzureichend bleibt, um der krassen Kritik und Polemik der Vorgänger vollkommen Stand zu halten, ist ein einleitender Essay unter dem Titel „Über den *ci*-Stil des Jiang Weißstein; anstelle eines Vorwortes“⁵. Hier geht Xia in stichhaltigen Absätzen systematisch auf die wichtigsten Aspekte der Persönlichkeit des Dichters, stilistische Einflüsse, inhaltliche Schwerpunkte, gegenseitige Beeinflussung der beiden Hauptgattungen sowie auf die Rezeptionsgeschichte und die Beziehung von Musik und Dichtung speziell bei Jiang Kui ein. Seine wichtigste Schlußfolgerung aus allem lautet, daß Jiang Kui in seinen *ci*-Dichtungen einen Weg verfolge, der jenseits der von der traditionellen (und oft genug auch noch von der gegenwärtigen) chinesischen Literaturkritik als tendenzielle Gegensätze ausgemachten „heroischen“ 豪放 (*hao feng*) und „anmutigen“ 婉約 (*wan yue*) Stilrichtungen liege:

„Außerhalb der beiden Strömungen des anmutigen und des heroischen Stils gab Weißstein eine verschiedene Richtung der reinen Härte 清剛 (*qing gang*) an. Mit der kargen Sperrigkeit 瘦硬 (*shou ying*) der *shi*-Dichtungen der Jiangxi-Gruppe befreite er die Stilrichtung, die sich auf Zhou Bangyan (1056-1121) berief, von ihrer Weichlichkeit, und mit der vornehm-entrückten Spiritualität 綿邈風神 (*mian miao feng shen*) der *shi*-Dichtung der Späten Tang (neuntes Jahrhundert n.Chr.; d.V.) rettete er sich vor den groben Vergehen eines Su Shi (1037-1101) und Xin Qiji (1140-1207).“⁶

Mit den „groben Vergehen“ der sonst von jeder Seite höchst achtsam behandelten Dichter Su und Xin sind freilich Fehler gemeint, die jenen von einer Mehrheit unter den Literaten als Teil ihres Verdienstes um die *ci*-Dichtung angerechnet wurden, nämlich die bewußten Verstöße gegen die Musikalität dieses Genres. Als umstrittenes Stilmittel dürften sie der ursprüngliche Grund für die Unterscheidung zwischen einer „anmutigen“ und einer

⁴ *JBS*; S. 272ff. Dieser Vorstoß ist auf dem Hintergrund der einflußreichen, vernichtenden Kritik des Wang Guowei nicht zu unterschätzen. Dennoch nimmt er sich vor einem nicht in der noch traditionell geprägten chinesischen Ästhetik wurzelnden Bewußtsein auf den ersten Blick stellenweise naiv aus, da durch ein einziges persönliches Ereignis (für das sich zudem keine konkreteren biographischen Züge nachweisen lassen), statt anhand umfassenderer stilistischer Entwicklungslinien der Aussagecharakter von Jiang Kuis Dichtung erklärt werden soll. Andererseits ist der Versuch einer Interpretation im Rahmen geschichtlicher Zusammenhänge, den Shuen-fu Lin in seinem Werk „The Transformation of the Chinese Lyrical Tradition. Chiang K'uei and Southern Sung Tz'u-Poetry“ (Princeton, 1978) unternimmt, m.E. zu wenig darum bemüht, die grundlegenden Zusammenhänge zwischen einzelner Persönlichkeit und Dichtung zu erklären. Siehe dazu meine Ausführungen weiter unten, S. 13f.

⁵ *JBS*; S. 1-15

⁶ ebenda; S. 13-14

„heroischen“ Fraktion gewesen sein.⁷ Auf der anderen Seite galt die „Weichlichkeit“ eines Zhou Bangyan als negative Folge seiner meisterlichen Verschmelzung von Sprachmusikalität und Gefühlsstimmung, der die Deutlichkeit der Inhalte zum Opfer fiel.⁸ Wenn nun Jiang Kui in Xias Augen zu diesen Gegensätzen, die sich weniger zu ergänzen als die Einheit des Genres zu gefährden scheinen, durch seinen Stil der „reinen Härte“ eine Alternative entwickelte, dann spiegelt sich in seinem *ci*-Werk wohl kaum der Beginn einer Dekadenz wider als vielmehr eine unbeirrte und konsequente dichterische Kreativität.

Besonders hinsichtlich der Analyse der gegenseitigen Beeinflussung von *shi* und *ci* und durch einige genaue Beobachtungen von Jiang Kuis kompositorischer Abstimmung zwischen Text und Melodie gelingt es Xia in die grundsätzlichen Probleme stilistische Beurteilung einzuführen und traditionelle Vorurteile auf die ihnen gebührenden Randpositionen zu verweisen. Doch leider stand seine Publikation bereits unter dem ideologischen Druck der Epoche, welcher der Dichtung ihre Rolle als öffentliche Dienerin der Gesellschaft strikt vorschrieb und der nicht nur individuell-unpolitische Gefühle und Erlebniswelten zu bloßen Krankheitssymptomen bürgerlicher oder feudalistischer Gesellschaften degradierte, sondern auch die Entwicklung sprachlicher Komplexität und individuell geprägter Ausdrucksformen absolut verneinte.⁹ So wagte es Xia zwar, durch den Nachweis eines versteckten bzw. im inhaltlichen Kontext der Gedichte nirgends eindeutig anzusiedelnden Liebesmotives, den Hang zum Rückzug in Vorstellungen, die mehr im persönlichen als im öffentlichen Bereich verwurzelt waren, erkennbar zu machen. Er ging aber wohl bewußt nicht so weit, seine Erkenntnis zur Theorie auszubauen. Er widerspricht sich sogar, indem er in einer Zwischenpassage des Essays überraschend behauptet, daß unter den herrschenden

⁷ Die Unterscheidung zwischen *hao-fang* und *wan-yue* soll erstmals von der Dichterin Li Qingzhao getroffen worden sein (Schmidt-Glintzer, Helwig; *Geschichte der chinesischen Literatur*; München 1990; S. 366). Auf eine weiterführende Diskussion der Problematik, wie sie die Geschichte der beiden Begriffe, die niemals klar unterscheidbar waren, mit sich brachte, wird hier verzichtet. Ich verweise statt dessen auf Ye, Jiaying; *Ambiguity and the Female Voice in Hua-jian Songs*; in: Hightower, James R. & Ye, Florence Jiaying (Ed.); *Studies in Chinese Poetry*; Cambridge, Mass. 1998; S. 115-149.

⁸ Diese Kritik setzt zumeist die Erwartung bestimmter Inhalte mit politischen oder moralischen Implikationen voraus, und verlangt dann eine Deutlichkeit, für die möglicherweise gar kein Grund besteht. In einem Essay über Zhou setzt sich James R. Hightower mit der Gefahr dieses Mißverständnisses auseinander, bevor er den eigentlichen Qualitäten dieses Dichters auf den Grund geht: „In general it seems best not to subject Zhou Bangyans songs to allegorical exegesis. They will be found complex enough to satisfy most readers without introducing a political dimension that in the nature of things must remain speculative and highly subjective. There are other aspects of his poetry which are more accessible and which call for some comment.“ (Hightower; *The Songs of Zhou Bangyan*; in: *Studies in Chinese Poetry*; S. 306) Die „anderen Aspekte“ von denen der Autor im Anschluß an diese Zwischenbilanz handelt, betreffen in erster Linie Fragen der Textstruktur im Verhältnis zur (von der Musik abhängigen) Metrik. Dabei betont Hightower auch, daß die dem Genre eigene, professionelle Vortragspraxis vom Gedicht Qualitäten verlangte, die der meist gesprochenen oder still gelesenen *shi*-Dichtung längst fremd geworden waren.

⁹ Vergleiche Kubin, Wolfgang; *Nachrichten aus der Hauptstadt der Sonne - Moderne chinesischer Lyrik 1919-1984*; Frankfurt 1985, S. 13f.

Bedingungen einer dem Untergang geweihten Gesellschaft kaum ein Dichter mehr den Mut gehabt hätte, die Mißstände zu „entlarven“ und daß auch Jiang Kui mit seiner offenkundigen Abstinenz von politischen Äußerungen ein Opfer dieses „Unterganges“ gewesen sei.¹⁰

Durch diesen Selbstwiderspruch, der allerdings kein Widerspruch zur herrschenden Ideologie war, fordert Xia indirekt dazu auf, seine Ansätze weiterzudenken.

II. Unterschiedliche Bewertungen vor und nach Xia

Jede Kritik, ganz gleich ob sie von Anhängern oder Gegnern des Dichters geführt wurde, räumt ein, daß sein Stil eine nicht selten irritierende Neigung zur Komplexität aufweise, in der die Aussage nur schwer oder gar nicht verständlich sei.¹¹ Auf dem Hintergrund epochal unterschiedlicher Erwartungen an Dichtung fielen die Bewertungen natürlich ungleich aus, wie der exemplarisch beschriebene Gegensatz Wang-Xia zeigt. Auch die hier nachgezeichneten Grundzüge der Überlieferungsgeschichte (die sich im Kern auf das poetische Werk beschränken) zeigen, daß das Interesse an Jiang Kui, nach sprunghaftem Anstieg in den letzten Jahrzehnten der Song-Zeit und noch unter der Mongolenherrschaft (1280-1367), zunächst wieder fast erlosch. Die von Mao Jin in der ersten Hälfte des siebzehnten Jahrhunderts herausgegebenen *ci*-Dichtungen Jiang Kuis hatten für den leidenschaftlichen Sammler, der in seinem „Studio des Schöpfens aus dem Altertum“ über vierundachtzigtausend Bände bewahrt haben soll¹², vielleicht eher Seltenheitswert. Der Stil des Dichters galt noch nicht als Maßstab für zeitgenössische literarische Strömungen.

Das änderte sich erst eine Generation später durch den *ci*-Dichter Zhu Yizun (1629 - 1709), der in Jiang Kui das größte Vorbild für sich selber und die von ihm gegründete *Zhexi*-Schule sah, die eine Hauptströmung der zu Beginn der Qing-Zeit (1644-1911) stattfindenden allgemeinen Renaissance der *ci*-Dichtung war. Zhu Yizun bestimmte für die *ci*-Dichtung, die nunmehr von ihren musikalischen Wurzeln völlig getrennt war und nur noch durch die ihr eigene Versmetrik von der *shi*-Dichtung abstach, die Qualitäten „vornehm“ 雅 und „rein und verfeinert“ 清空 als Richtwerte und erklärte das *ci*-Werk Jiang Kuis zum stilistischen Vorbild der von ihm begründeten Dichterschule.¹³ Die Kritik Wang Guowei ist auch als späte, aber

¹⁰ JBS; S. 9-10. Mit der Verwendung der zitierten Ausdrücke (chin.: ˊ | μ 〇 und ˊ S, ˊ 〇 § 3 ~) auf dem Hintergrund dieser Aussagen scheint Xia der Ideologie der Kulturrevolution den unbedingt abverlangten Mindesttribut zu leisten. So ist im offiziellen Sprachgebrauch der „Sozialistischen Revolution“ etwa vom „Entlarven der Konterrevolutionäre“ als einer vordringlichen Aufgabe der neuen Literatur die Rede, und die „dem Untergang geweihte bürgerliche Literatur“ galt es zu bekämpfen.

¹¹ Vergleiche: Wang, Guowei; *Renjian ci hua ji ping lun hui bian*; Beijing 1983, Abschnitt 39, S. 17; Lin, Shuen-fu; *Transformation*; S. 182-185 & Ye, Jiaying Florence; *Tang, Song ci shi qi jiang*; Taipei 1992; S. 513f.

¹² ZWDCD: 17581.6.1

¹³ JBS; S. 136 (Auszug aus dem Vorwort zur Anthologie *Ci zong*)

notwendige Reaktion auf die Überlebtheit dieser Statuten zu begreifen und die Polemik gegen Jiang Kui ist insofern vor allem ein Kernstück seines Angriffs gegen die als beengend empfundene Ästhetik der *Zhexi*-Schule. Sie soll aber möglicherweise den Dichter selber gar nicht so unmittelbar treffen, wie es die Entschiedenheit mancher Äußerungen vermuten läßt.

Die zahlreichen qingzeitlichen Ausgaben zeigen jedenfalls, daß das Interesse an Jiang Kui lebhaft war, auch wenn sein Stil stets umstritten blieb und von literarischen Leitfiguren während der kulturellen und politischen Umbruchzeit am Beginn des zwanzigsten Jahrhunderts - neben Wang Guowei wäre vor allem Hu Shi (1891-1962) zu nennen¹⁴ - scharf abgelehnt wurde. Xia hebt hervor, daß Jiang in der Qing-Zeit zu den am häufigsten gedruckten *ci*-Dichtern gehörte¹⁵.

Im zwanzigsten Jahrhundert wurde aber erst durch seine kritischen Editionen und Untersuchungen eine Diskussion um den Dichter, in deren Umfeld neben der Poesie auch ein großer Teil des überlieferten Prosawerkes und die Kompositionen Beachtung fanden¹⁶, erneut angeregt. Die Kontroverse um den Stil Jiang Kuis erlebte eine abermalige Wendung. Die Vorwürfe des Formalismus bzw. der Neigung zu überflüssigen Wortspielereien - so läßt sich in der hier gebotenen Kürze das abwertende Urteil des Hu Shi ungefähr wiedergeben -, die das ganze Werk letztlich als Dekadenzerscheinung deklassieren wollen, erscheinen aus einer gewandelten Perspektive als bloße Vorurteile. Die neue Sichtweise, die seit den siebziger Jahren - also nach dem Erscheinen von Xias letzter Ausgabe und mit neuen Aussichten auf eine ideologische Wende in der Volksrepublik China - maßgeblich von sino-amerikanischen Literaturwissenschaftlern vertreten wurde, geht davon aus, daß die Dichtung Jiang Kuis nur begriffen werden kann, wenn die nach außen hin undurchsichtige und fragmentarische, inhaltliche Konzeption seiner Texte nicht als formalistisch „verstellter“ Ausdruck eines geschwächten Ich mißverstanden wird.¹⁷

Die erste und bisher einzige sinologische Arbeit in westlicher Sprache, die sich eingehend mit dem Werk Jiang Kuis auseinandersetzt, wurde 1978 von Shuen-fu Lin unter

¹⁴ Hu Shi; *Cixuan*; Taipei 1959, S. 297-298

¹⁵ *JBS*; S. 3

¹⁶ Neben den musikwissenschaftlichen Untersuchungen behandelte Lin in seinem Aufsatz *Chiang K'uei's Treatises on Poetry and Calligraphy* (1983) die wichtigsten eigenständigen Prosatraktate. In seinem Buch über Jiang Kui und die Dichtung seiner Zeit (Lin, 1978) liefert er außerdem erstmals die vollständige Übersetzung eines erst Jahrzehnte nach Jangs Tod zum Druck gelangten Dokumentes, das er als „autobiographischen Essay“ einstuft. Dieser Text erscheint im ersten Kapitel dieser Arbeit erstmals in deutscher Übersetzung.

¹⁷ Bezeichnenderweise tritt anstelle des Dekadenz-Vorurteils gelegentlich der positiv gewertete Vergleich mit dem Symbolismus in der westlichen Literatur, der bekanntlich die Wirkungen der Krise und des Zerfalls als positive Kräfte der Poesie begriff. So etwa bei James Y. Liu: *Some Literary Qualities of the Lyric (Tz'u)* oder Wan Liu: *Allusion and Vision: Chiang K'uei's Twin Poems on Plum Blossoms in the yung-wu (Poetry on Objects) Tradition*, 1995. Auch Ye Jiaying schließt sich in einem neueren Buch zur *ci*-Dichtung der Tang- und Song-Zeit diesem Vergleich an: *Tang-, Song-ci shi qi jiang*, 1992, S. 532

dem Titel „The Transformation of the Chinese Lyrical Tradition / Chiang K'uei and Southern Song Tz'u-Poetry“ veröffentlicht. Das Buch enthält insgesamt einunddreißig Übersetzungen von *ci*- (bzw. *tz'u*-) Texten, von denen etwa die Hälfte im Rahmen der Untersuchung interpretiert werden. Allerdings geht Lins Arbeit von einem strukturalistischen Ansatz aus¹⁸, indem er seine Untersuchung auf einen sehr engen Bereich des Gesamtwerkes konzentriert und diesen in einen dafür um so komplexeren sozio-kulturellen Hintergrund einordnet. Sein Ziel ist es, den Dichter Jiang Kui als Vorläufer einer letzten großen Erneuerung der Song-Dichtung innerhalb der Gattung *ci* zu würdigen. Dabei betrachtet er ihn jedoch weitaus eher als *Repräsentanten* einer Kulturepoche, die allgemein durch eine ausgereifte Zivilisation und in Literatenkreisen durch ein verfeinertes ästhetisches Bewußtsein gekennzeichnet ist, in der der Hang zur Selbstbezogenheit des Geistes, zum Ästhetizismus also, erkennbar zunimmt. Als literarische „Kristallisation“ des Zeitgeistes¹⁹ im lyrischen Werk des Jiang Kui bezeichnet Lin die *yongwu-ci* 詠物詞 (also „*Ci* auf Gegenstände“), ein Subgenre der Gattung *ci*, in dem eine „radikale Umformung der Strukturen der traditionellen chinesischen Lyrik stattgefunden“²⁰ habe. Bereits in der Einleitung formuliert er seine grundlegenden Ansichten zu den *yongwu-ci* und dem darin zu beobachtenden Strukturwandel der Dichtung als Ausdruck des allgemeinen kulturhistorischen Strukturwandels²¹:

In writing a *yongwu*-song, the poet shrinks from the vast world of his lived experience and concentrates his creative vision on one tangible object. This process inevitably gives rise to two distinct tendencies in the lyric songs (*ci*; d.V.). The first is that, in contrast to the lyric verse (*shi*) and to the conventional type of lyric songs, they generally reveal a more 'objective' structure. The poet retreats from a position in which his own perception of a given poetic situation constitutes the lyric center of a poem, into an other position in which the poet himself becomes a mere observer of that lyric center. In the former position, which is distinctive of traditional Chinese lyric poetry, the organizational principle lies in the lyrical self and in its perception of the lyrical situation. But in the new *yongwu* mode the unifying principle has shifted from the commanding vision of the lyrical self to the external object

¹⁸ Lin; *Transformation, Preface*; S. viii

¹⁹ ebenda; *Introduction* S. 36ff.

²⁰ ebenda; S. 9

²¹ Die geistige Verfeinerung der Literatenschicht wird von Jaques Gernet in seinem sozio-kulturellen Portrait der Song-Zeit als der „chinesischen Renaissance“ als wesentlicher Faktor des allgemeinen Zivilisationsprozesses an erster Stelle genannt: „L'aspect intellectuel et contemplatif, savant et parfois ésotérique des arts et des lettres dans les hautes classes chinoise s'affirme à l'époque des Song et restera dominant sous les dynasties des Ming, et des Qing, en dépit de reactions qui tendent à un retour vers les connaissances pratiques et les activités physiques chez des penseurs originaux et isolés... La littérature savante, la peinture, la calligraphie, les collections de livres et d'objets d'arts, l'aménagement des jardins eurent seuls depuis les Song la faveurs des classes lettrées.“ (Gernet, Jaques; *Le monde chinois*; Paris 1972; S. 291)

Hinsichtlich des Begriffes *yongwu* möchte ich auf eine Übersetzung in das Deutsche vorerst verzichten. Der deutsche Terminus „Dinggedicht“, der auf bestimmte Gedichtgruppen etwa in den Werken Mörikes („Auf eine Lampe“ u.a.) oder Rilkes („Der Panther“ u.a.) angewendet wird, scheint dem Wortsinn nach Entsprechendes zu beinhalten, doch hier wäre eine vergleichende Studie von *yongwu*- und Dinggedichten der geeignete, meines Wissens jedoch bislang noch unbeschränkte Weg zu einer tauglichen Übersetzung.

(Hervorhebung d. V.). As the self withdraws from the constitutive role in a lyric song, it becomes at most metaphorically linked to the feeling and perception of the object. Thus the relation of the object to 'its' outside world remains that of objective description. ... The second tendency is that, by focusing on a small object, the poet's vision retreats to a miniature world that, at its extreme, can become a very private. The „self“ in this private world is realized only on the perceptual level, without any recourse to the profound depth of introspection. It relies, in other words, on the sensuous surface of experience for its manifestation. The poetic process that is responsible for these tendencies may perhaps be termed 'the retreat toward the object.'²²

Lin sucht hier nach einer geschichtlichen Rahmenstruktur für die, manchen früheren Literaten und heutigen Leser verwirrende Vieldeutigkeit der *yongwu-ci* Jiang Kuis und zeichnet mit der Beschreibung der beiden „Tendenzen“ die prinzipiellen Ansätze seiner in den folgenden drei Kapiteln des Buches durchgeführten Interpretationen vor. Doch die im Verlauf der Einführung nahegelegte Herstellung eines Zusammenhangs zwischen dem, bei den Song-Gelehrten stark ausgeprägten Hang zu diversen Formen des gebildeten Eremitentums und jenem mutmaßlichen „Rückzug auf den Gegenstand“ in einem poetischen Subgenre, dem in Jiang Kuis Werk etwa ein Drittel der *ci*-Dichtungen zugeordnet werden können²³, erweist sich als eher einengend, wenn wir uns Person und Werk des Dichters insgesamt vorstellen wollen. Gerade dieser, zudem in seiner Konstruktion etwas vage erscheinende Zusammenhang ist das Rückgrat von Lins Theorie, mit der er die literaturgeschichtliche Bedeutung Jiang Kuis erklären will. Das aus einer „strukturellen Umwandlung“ hervorgegangene „neue poetische Bewußtsein“²⁴ hatte sich demzufolge aus einem, in intellektuellen Kreisen verbreiteten Lebensstil entwickelt, der durch „Liebe zu Pomp, Zerstreung, Freizügigkeit und unbefangener Empfänglichkeit für materielles Wohlbefinden“ geprägt war. In seiner Einleitung schildert Lin den Zusammenhang einer „Besessenheit von Gegenständen...mit der daraus resultierenden Verschiebung vom begrenzten Gesichtsfeld des Selbst zu einer Folge von versinnlichten Gesichtsfeldern in der Dichtung“ noch als allgemeines sozio-kulturelles Merkmal der Epoche. Doch im vierten Kapitel interpretiert er dieselbe Struktur in seine im einzelnen sehr feinen Beobachtungen wesentlicher Stilformen Jiang Kuis hinein:

In the lyric songs of Jiang Kui, one usually hears the 'voices of feeling' but not the actual mention of 'I'. Paradoxically, these 'voices of feeling' represent the omnipresence of the

²² Lin; *Transformation*; S. 11f.

²³ Xia hält in seinem Essay fest, daß von den über achtzig *ci* „insgesamt zwanzig bis dreißig zu den *yongwu*-Werken gehören“ (*JBS*; S. 2).

²⁴ Die in diesem und dem folgenden Satz herausgegriffenen und übersetzten Zitatstellen finden sich im Verlauf des Abschnittes „A new poetic consciousness“, in *Transformation, Introduction*; S. 9-13

lyrical self. (...) The important difference, of course, is that the commanding vision in the works has shifted from the omnipresent lyrical self to the object.²⁵

Das zentrale Verständnisproblem, das sich aus diesem Versuch, die Interpretation von ihrem Ausgerichtetsein auf einen ichbezogenen Aussagegehalt zu lösen, ergibt, liegt in der m.E. nicht recht einsehbaren Verschiebung des „beherrschenden Gesichtsfeldes“ („commanding vision“) aus seiner vermeintlich traditionellen Lage beim „Ich“ („I“) zum Gegenstand. Worauf es Lin scheinbar ankommt, ist die strukturelle Funktion des Subjekts durch einen Gegenstand („object“, 物 *wu*) vertreten zu lassen, was ihm als Erklärung dafür dient, daß in den neuen *yongwu-ci* Jiang Kuis eine bis dahin unbekannte und unkonventionelle dichterische Spannung spürbar wird, die nicht auf ein Ich als subjektive Instanz fixiert ist. In der „objektiven Struktur“ des Gedichtes spiegelt sich demnach sozusagen jene „Besessenheit von Gegenständen“, der die auf verfeinerte Genüsse - also auch auf verfeinerte Wahrnehmung durch die Kunst - erpichte Literatenklasse verfallen war. Lin versucht damit, den Vorwurf der dekadenten, also kraft- und substanzlosen, innerlich ausgehöhlten und bloß formal glänzenden Lyrik zu beseitigen, indem er auf ein andere Maßstäbe setzendes, kultur- und mentalitätsgeschichtliches Bewußtsein der Epoche verweist, das bestrebt ist, Gefühle und innere Erfahrungswelten ästhetisch zu „objektivieren“. Dieses Bewußtsein, so stellt Lin im Epilog seines Buches noch einmal fest, habe „sowohl im Leben wie in der Kunst den Rückzug auf den Gegenstand bis zum äußersten getrieben“²⁶ und bilde deshalb eine eigene Entwicklungsstufe und keinen Niedergang in der Geschichte der Dichtung.

Allerdings stellt sich beim Überdenken dieser Argumentation ein grundsätzlicher Zweifel ein: wie kann überhaupt die Lyrikanalyse ein Subjekt durch ein Objekt ersetzen, wenn doch das Gedicht, wie jedenfalls hier, von vornherein dazu *bestimmt* ist, Gefühle und Erfahrungen dessen, der schreibt oder liest in Sprache umzuwandeln? Hier wird eine Grenze erreicht, die eine Interpretation des Gedichtes jenseits der formalen Strukturen als stilistische Schöpfung des Autors erschwert, denn Lin sieht die emotionalen und kontemplativen Inhalte nicht mehr in einer subjektiven Instanz vereint. Den Akt des Dichtens bezeichnet er als „Intuitionssprung“²⁷, in dem der Dichter seinem Selbst sozusagen entwischt. Zu einer ähnlichen Sichtweise, in der die Inhalte des Gedichtes scheinbar keiner subjektiven Wahrnehmung unterliegen, führt auch Wan Liu, der in seinem Essay „Allusion and Vision:

²⁵ Lin; *Transformation*; S. 150f.

²⁶ ebenda; S. 191

²⁷ ebenda; S. 150

Jiang Kuis Twin Poems on Plum Blossoms in the *yongwu* (Poetry on Objects) Tradition“ (1995)²⁸ vielerorts auf Lin bezugnimmt. In Anlehnung an eine moderne Theorie zur zeitgenössischen anglo-amerikanischen Lyrik²⁹ beschreibt er die Instanz, die die objektiven Komponenten des Textes anordnet, als „zwischenräumliche Erscheinung des Göttlichen“ („interspatial epiphany“), durch die die Sprache, auch wenn der Blick nach Innen gerichtet sei, aus ihrer Subjektivität befreit werde.

Diese Theorie einer „objektivierenden Sprachstruktur“, mit der in den beiden wichtigsten neueren Arbeiten zu Jiang Kui der fragmentarische, indirekte und vieldeutige Charakterzug seiner Lyrik in den Grenzen des *yongwu*-Subgenres gegen den Vorwurf einer bloßen „Verstelltheit“ des Ausdrucks durch Überbewertung seines formalen Aspekts verteidigt werden soll, muß hier aus zwei Gründen abgelehnt werden. Zum einen orientiert sie sich zu einseitig an nur einem Ausschnitt von Jiang Kuis lyrischem Werk und an der Art des Umgangs mit einer begrenzten Gruppe von Objekten der dichterischen Wahrnehmung (eben denjenigen, die in diesem Kontext *wu* genannt wurden³⁰). Dabei werden nicht nur andere Bereiche gegenständlicher Wahrnehmung (etwa Landschaften) vernachlässigt, sondern der vielleicht wichtigste stilistische Aspekt, die *Überschneidung solcher Bereiche in einzelnen Gedichten*, wird übersehen oder zumindest nicht näher untersucht. Zum anderen bewegen sich diese bisherigen Versuche eine „moderne Sicht“³¹ auf Jiang Kui zu ermöglichen, leicht in die Nähe einer durch den Symbolismus inspirierten, also „westlichen“ Theorie, welche der Sprache eine totale, also nicht mehr an den subjektiven Autor gebundene Bedeutungsvielfalt zumutet.³² Diese Theorie mag fruchtbar für den Dichter sein, zur Interpretation von Gedichten eignet sie sich weniger, wenn diese Interpretation sich zum Ziel setzt, die Verbindung zwischen dem lyrischen Text und seinem Urheber - zugegeben, ein solcher existiere -

²⁸ in: Asia Major, Vol. 3, 1995; S. 95-121

²⁹ Taylor, Charles; *Sources of the Self*; Cambridge Mass., 1989. Zu den Bezugsstellen im Text vergleiche Wan Liu; S. 120, Anmerkung 62, 63, 64

³⁰ Lin erläutert die primäre Bedeutung von *wu* 物 (Gegenstand/Objekt) in Opposition zu *wo* 我 (Ich/Subjekt) und die Einschränkung dieser Bedeutung in der Funktion des poetologischen Terminus, wo nur noch faßbare und eher kleine Dinge, oft Lebewesen - wie Insekten, Blumen, Bäume etc. - gemeint sind. (*Transformation*; S. 10) Jiang Kui bevorzugte die Winterpflaume 梅 (*mei*), die Weiden 柳 (*liu*) und Grillen 蟋蟀 (*xi-shuai*).

³¹ Diesen Ansatz entwickelt ausdrücklich Ye Jiaying in ihrem Essay über den Song-Dichter Wu Wenying, der seinen Stil unter dem Einfluß Jiang Kuis ausbildete. Vergleiche: *Wu Wen-ying's 'Tz'u': A Modern View*; in: Hightower/Ye; *Studies in Chinese Literature*.

³² Lin zieht die Parallele zur Poetologie Ezra Pounds, während sich Wan Liu auf den mit Pound engstens verbundenen T.S. Eliot beruft. (Lin; *Transformation*; S. 152 & Wan Liu; S. 106) Beide Dichter waren vom französischen Symbolismus, insbesondere aber von Stéphane Mallarmé (1842-1898) beeinflusst, der etwa in seiner Schrift „Crise de vers“ („Verskrise“) das „sprechende Hinwegtreten des Dichters, der die Initiative den Wörtern überläßt“, forderte. (Vergleiche dazu: Mallarmé, Stéphane; *Sämtliche Dichtungen, Französisch und deutsch, Mit einer Auswahl poetologischer Schriften*; München 1992, S. 277-288)

begreifbar zu machen. Die Untersuchungen einer „objektivierenden Sprachstruktur“, die von den beiden genannten Autoren betrieben wurden, zielen eher auf das ästhetische Bewußtsein einer Epoche und ihrer intellektuellen Schicht; Stil und Aussagegehalt, an denen sich der Wert des Werkes letztlich messen muß, treffen sie nicht.

Bevor nun die hier zugrunde liegenden Ansätze und Vorgehensweisen erläutert werden, sollen noch kurz die neueren Textausgaben, die mir zum Verständnis einiger Gedichte und beim Übersetzen nützlich waren und ihre Auswahl Schwerpunkte vorgestellt werden.

In den achtziger und neunziger Jahren erschienen einige Auswahl-Ausgaben mit Kommentaren, Interpretationen und Übersetzungen ins moderne Chinesisch, die sich an Leser ohne den Wissensstand traditionell gebildeter chinesischer Literaten richten und die gerade deshalb, vor allem am Anfang einer Bekanntschaft mit Jiang Kui, hilfreich sein können. Die des Liu Naichang und Huang Zhaoxian (Wong Shiu Hin)³³ sind die einzigen, die auch einen Teil des *shi*-Werkes vorstellen. Das zeigt, daß trotz einer hinreichenden Überlieferung von Werken beider Gattungen die *shi*-Dichtung bisher nur von vereinzelt Kennern wahrgenommen wurde. In neueren chinesischen Arbeiten, die sich mit der Entwicklung der Gattung *shi* während der Südlichen Song beschäftigen, wird Jiang Kui als einer Leitfigur unter den großen Dichtern seiner Zeit jedoch annähernd dieselbe Bedeutung beigemessen wie auf dem Gebiet der *ci*, wo die Tradition seinen Ruf dauerhafter forttrug.³⁴ In der Forschungsliteratur wie in den Editionen begegnet man Jiang Kui bis heute meistens als innovativem *ci*-Dichter, doch der Umstand, daß er sein Leben lang im Austausch mit bedeutenden literarischen Persönlichkeiten³⁵ stand, in deren Gesamtwerken die *ci* nur einen kleineren Bruchteil bilden, wird wenig bedacht. Seine beiden Vorworte zur Erstausgabe der *shi* und eine von ihm verfaßte Poetik belegen, wie intensiv er darum bemüht war, sich stilistisch von seinen Zeitgenossen abzugrenzen und die von ihm ausgegangenen Impulse zur Verjüngung der *shi*-Dichtung auch theoretisch zu vermitteln.

Eine moderne Sichtweise auf subtile Aussagestrukturen in den bekannten *ci*, ohne den Vergleich mit älteren Kommentaren in den Anmerkungen auszulassen, ermöglicht Liu Sifen

³³ Liu, Naichang; *Jiang Kui shi ci xuan zhu*; 1996 & Wong, Shiu Hin; *Jiang Baishi qi jue shi jiu shi yi shou xiao jian*; Hongkong 1972

³⁴ Siehe Zhang, Hong sheng; *Jianghu shi pai yan jiu*; Beijing 1995, S. 67f. und S. 206ff. & Hu, Ming; *Nan Song shiren lun*; Taibei 1991, S. 145-164

³⁵ Xiao Dezhao (?- 119?), (Yang Wanli 1127-1206), Fan Chengda (1126-1193), You Mao (1127-1194), Lu You (1125-1209)

in einer Auswahl von vierzig Texten, die 1988 zusammen mit einer Auswahl von vierzig weiteren, ebenfalls von Liu kommentierten *ci* des Zhang Yan in Taipei erschien.³⁶

III. Zum Aufbau dieser Arbeit

Die kargen biographischen Materialien, auf die sich diejenigen, die für die inhaltlichen Bezugspunkte der literarischen Überlieferung einen Ereignishintergrund suchen, stützen können, lassen zunächst keinen gewisseren Schluß zu als den folgenden: die Lebensbahn Jiang Kuis verlief, verglichen mit den Karrieren einiger seiner Freunde und Zeitgenossen, durch deren Empfehlungen er in gutem Ansehen stand, und obwohl er sich selber wiederholt um Karriere bemühte, nach außen völlig erfolglos. Sein Ruf, vor allem als Dichter, machte aus ihm ab einem gewissen Zeitraum eine Persönlichkeit, die in gehobenen Gesellschaftskreisen kaum übersehen werden konnte und verhalf ihm zu der, zeitweilig sogar recht komfortablen Unterstützung vermögender Gönner, von der seine Familie und er selber lebten. Umso überraschender erscheint auf den ersten Blick die relative Schmäle seines Werkes, sowohl in der Lyrik wie auch in der Prosa, zumal er sich selber offenbar ausschließlich über seine literarischen Werke und als Literat bzw. als Dichter anerkannt sah. Die praktische und die theoretische Beschäftigung mit Dichtung und den mit ihr liierten Kunstgattungen (der Musik und der Kalligraphie) auf dem Niveau der zeitgenössischen Bildungselite standen für ihn stärker im Mittelpunkt des Alltags als für die Mehrheit der mit ihm verkehrenden Literaten, die die meiste Zeit ihres Lebens in staatlichen Diensten standen und die ihrer Neigung, so intensiv sie auch von ihr in Anspruch genommen werden mochten, mehr oder weniger als einer Feierabend- oder Freizeitbeschäftigung nachgingen. Da seine persönliche Einstellung zur Kunst von diesen Lebensumständen nicht unberührt geblieben sein können, werden im ersten Kapitel die biographischen Zeugnisse - in erster Linie Selbstzeugnisse - in einer an die Lebenslaufsübersicht Xia Chengtaos³⁷ angelehnten, chronologischen Ordnung zusammengestellt und, ausgehend von der Frage nach dem Platz des Dichters in der Gesellschaft, untersucht.

Im zweiten Kapitel über die poetischen Schriften werden zunächst jeweils die von Jiang Kui häufig verwendeten lyrischen Formen vorgestellt, um schließlich bestimmte Merkmale des Umgangs mit diesen Formen zu sondieren. Dabei werden sowohl Vergleiche mit zeitgenössischen Dichtern und mit der stark rezipierten literarischen Tradition angestellt

³⁶ Liu, Sifen; *Jiang Kui, Zhang Yan ci xuan*; Taipei 1988

³⁷ Xia, Chengtao; *Jiang Baishi ji nian*; in: derselbe; *Tang, Song ci ren nian pu* (weiter: *Nian pu*); Shanghai 1979, S. 425-454

sowie bestimmte Vorlieben für poetische Stoffe, Motive und Strukturelemente in Betracht gezogen.

Anfangs war vorgesehen, an dieser Stelle ein Kapitel über die kritischen Prosaschriften, die auf Probleme der Musik, Kalligraphie und Dichtung bezug nehmen, einzuschieben. Die Arbeit daran wurde auch begonnen und abgeschlossen. Jedoch erwies es sich als zu umständlich, alle Ergebnisse dieses Exkurses in einen Zusammenhang mit den Kernfragen zu setzen, die sich an den Problemen des lyrischen Werkes bildeten. Das bestätigt im übrigen, wie ernsthaft sich der Dichter als Gelehrter verstand. Es sind Detailfragen der Musiktheorie, Harmonielehre sowie nach der Echtheit kalligraphischer Mustersammlungen 帖 (tie), die ohne Seitenblick auf die Lyrik erörtert werden. Mit Ausnahme des Abschnittes über Jiang Kuis Poetik, wurden daher die Untersuchungen hier ausgegliedert und für eine spätere Publikation vorgesehen. Der anfangs aus einem synchronen Blickwinkel auf alle Prosaschriften des Autors konzipierte Abschnitt „Schriften zur Dichtung“ wurde überarbeitet und als Überleitung von Teil I zu Teil II dem zweiten Kapitel eingegliedert.

Das intellektuelle Profil des Dichters, das Zentrum seiner literarischen Betätigungsfelder und die gesellschaftliche Position, die er ausschließlich seinem Wirken und Ruf als Literat und Künstler verdankte, bilden die Grundlage des zweiten Teiles.

Dieser umfaßt zwei Kapitel, in denen die Gedichte nicht mehr überblickshalber strikt nach der formalen Zugehörigkeit zu einer Gattung behandelt werden, sondern nach zwei übergeordneten Aspekten, die sich auf wesentliche stilistische Eigenschaften des Werkes beziehen. Im dritten Kapitel findet eine Auseinandersetzung mit der intentionalen Seite von Jiang Kuis Lyrik statt; es wird demnach versucht, dem nachzugehen, was sich beim Lesen der Gedichte teils mit direkter Offenheit, in anderen Texten subtiler, aber nicht weniger deutlich zu erkennen gibt und nicht zuletzt auch im Beinamen des Dichters - „Weißstein Daoist“ (*Baishi daoren*) - seine Spur hinterlassen hat. Es geht um die Behandlung und persönliche Auswertung des unter chinesischen Literaten in einer langen Tradition stehenden Topos des Rückzugs aus der „Welt“ (wörtlich: „Menschenwelt“; 人間) an einen poetisch erfundenen Ort, wo der Einzelne nicht mehr das Objekt der Absichten anderer, sondern ganz er selber und zugleich Glied und - in der Dichtung - Spiegel einer höheren Weltordnung sein kann. Jiang Kui läßt sich zwar selbstverständlich auf die traditionelle Topik, deren Entstehung und Entwicklung bereits seit fast tausend Jahren im Gang war³⁸, ein, befreit sich aber auch aus der

³⁸ Das Aufkommen der sogenannten „Eremitendichtung“, in der die Rückzugstopik wurzelt, wird, unter dem Einfluß von Buddhismus und Daoismus, auf das dritte und vierte Jahrhundert n.Chr. angesetzt. (Debon, Günther; *Chinesische Dichtung*; Leiden 1989, S. 54)

stilisierten Enge ihrer Bilder, indem er, als den eigentlichen Ort des Rückzuges und Gegenentwurf zur „realen Welt“, für sich nicht mehr die Einsiedlerhütte in den Bergen, auch nicht die innere Geborgenheit - in festem Glauben oder durch unumstößliche Prinzipien - sieht, sondern allein die Dichtung, in der sich das bewahrheitet, was im gewöhnlichen Leben übersehen wird. Aus diesem Grunde werden im dritten Kapitel unter dem Stichwort „Der Rückzug in die Dichtung“ eine Reihe von lyrischen Einzeltexten, Zyklen und ein Prosatext untersucht, in denen die Intention, mit der sich der Dichter der bereits vorhandenen Topik bedient und sie ausbaut, auf verschiedenen Strukturebenen (direkte Anrede, Situation des Ich, Abstraktion vom Erfahrbaren) hervortritt. - Im vierten und letzten Kapitel der Arbeit wird versucht, die in Jiang Kuis *ci*-Dichtungen besonders deutlich ausgeprägte Verschmelzung inhaltlicher Bereiche eingehender zu analysieren. Es werden bewußt überwiegend Inhalte herausgegriffen, die von den frühesten bis spätesten Werken konstant wiederholt werden, die also zum Standartrepertoire des Dichters gehörten und an denen sich seine stilistische Entwicklung beobachten läßt. Da die Frage nach Kontinuität und Wandel der dichterischen Sprache im Mittelpunkt von Jiang Kuis poetologischem Denken stand³⁹, konzentrieren sich die Nachforschungen hier auf den methodischen Aspekt seines Schreibens. Wie wird angestrebt, der Dichtung jene vom willkürlichen Akt des Autors gelöste, sprachliche und konzeptionelle Offenheit zu geben, durch die sich das Wehen des Weltgeistes⁴⁰ mit diesem eigenen Ton vereint, den Jiang Kui als unnachahmliche Schöpfung des Dichters gegen jedes Plagiat verteidigt? In Anlehnung an die in Teil I besprochene Poetik werden die Ergebnisse dieser abschließenden Untersuchung unter dem von Jiang Kui und anderen Zeitgenossen zentral verwendeten, aber bisher wenig auf seinen Bezug zur dichterischen Praxis überprüften⁴¹ Begriff des „Lebendigen Wirkens“ 活法 (*huo fa*) geordnet.

Abschließend gilt es noch die für Analyse und Interpretation der lyrischen Texte geltenden, theoretischen Grundsätze darzulegen.

³⁹ Vergleiche dazu drittes Kapitel, Abschnitt: „Schriften zur Dichtung“.

⁴⁰ Ich verwende diese Analogie hier in bezug auf die von Jiang Kui zu Anfang seines ersten Vorwortes zur *shi*-Ausgabe gebrauchte Anspielung auf das Erklingen der himmlischen Rohrflöten, welches wiederum von dem Philosophen Zhuangzi (ca. 365-290) als immaterielle, höhere Kraft als Ergänzung zur Kraft des Windes, der die „Rohrflöten der Erde“ und die der Menschen erklingen läßt, bezeichnet wird. (Vergleiche Zhong, Tai; *Zhuangzi fa wei*; Shanghai 1988, Kapitel: *Qi wu lun*, S. 27 & Wilhelm, Richard; *Dschuang Dsi*; München 1992, S. 39 sowie zweites Kapitel dieser Arbeit)

⁴¹ Den einzigen mir bekannten Vorstoß in diese Richtung machte J.D. Schmidt in seiner 1976 erschienenen Monographie „Yang Wan-li“, ausführlicher in dem der Bedeutung dieses Begriffes in Yangs Werk gewidmeten Abschnitt „The Live Method“ (S. 78 - 84). Die enge Bekanntschaft zwischen Yang und Jiang Kui legt es daher nahe, Einflüsse zu vermuten. Weiter unten werden sie an entsprechender Stelle nachgewiesen.

Anders als bei Shuen-fu Lin oder Wan Liu stehen in diesem Buch nicht die formalen Aspekte der Textstrukturen im Mittelpunkt, es wird nicht in erster Linie versucht, in Jiang Kuis dichterischem Stil die Elemente einer allgemeineren, objektiv wahrzunehmenden geistes- und kulturgeschichtlichen Entwicklung aufzuweisen und so das Wirken des Dichters in einer weit über ihn selbst hinausstrebenden, strukturellen Dynamik aufgehen zu lassen. Die Aufmerksamkeit konzentriert sich auf den Sprachgebrauch und die dem zugrunde liegende persönliche Intention des Autors, wobei Vergleiche mit einzelnen Werken, insbesondere auch von befreundeten Dichtern, wesentliche Einflüsse und bewußte Abgrenzung verdeutlichen helfen sollen.

Aus diesem Grund ist es wichtig vorab festzustellen, unter welchen Voraussetzungen der Sachverhalt der „Personalität im Gedicht“⁴² hier angegangen wird.

Was zunächst diese Arbeit von den bisherigen Auseinandersetzungen mit dem Werk Jiang Kuis aus neuerer Zeit unterscheidet, ist ihre grundsätzliche Bezugnahme auf die gesamte Lyrik unter teilweiser Einbeziehung der Prosaschriften. Wenn wir nun mit Blick auf das lyrische Werk davon ausgehen, daß dort, wie es auch für die westliche Literatur gilt, „das Erzählen und Beschreiben von Sachverhalten gegenüber einer Reflexion der sprachlichen und kommunikativen Strukturiertheit des poetischen Textes in den Hintergrund“ tritt⁴³, dann birgt jedwede Vorannahme, worauf ein solches Nachdenken über das Verhältnis des Sprechenden zum Angesprochenen, des Subjekts zum Objekt etc. *grundsätzlich* hinauslaufen könnte, die Gefahr der Selbstbehinderung in sich. Zum Beispiel wäre Lins Theorie von der „objektivierenden lyrischen Struktur“ in einigen der späteren *yongwu-ci*, ganz abgesehen von dem bereits geäußerten Zweifel an der Möglichkeit, die subjektive Instanz innerhalb eines Gedichtes aufzugeben, schon dann nicht mehr haltbar, wenn in an eine bestimmte Person gerichteten Texten das Ich ganz bewußt *auch* mit der Person des Autors identifiziert werden muß, wie etwa in den späten *man-ci*, die an den Dichter Xin Qiji gerichtet waren. Die Frage der Personalität des Gedichtes, also ob und wie sich der Autor erkennbar in den Text einbringt, kann nicht grundsätzlich beantwortet werden, sondern entscheidet sich allein an sprachlichen Strukturen und Inhalten, die im Einzelfall zu untersuchen sind. Ein besonders eklatantes Beispiel für deren Bedeutung bieten einige Gedichtzyklen. Dort kann etwa in einem Gedicht, wenn es für sich gelesen wird, das Ich als annähernd identisch mit dem subjektiven Autor verstanden werden, während sich diese Perspektive im Zusammenhang

⁴² Im folgenden beziehe ich mich weitgehend auf die theoretischen Grundrichtlinien, wie sie von Dieter Burdorf in seiner „Einführung in die Gedichtanalyse“ (1997) auf einen derzeit aktuellen Stand gebracht wurden. Der Begriff der „Personalität des Gedichts“ begegnet dort im fünften Kapitel „Wirklichkeitsbezug und Perspektive des Gedichts“, auf S. 193.

⁴³ ebenda

einer den Einzeltext auf andere zuordnenden Struktur unvermeidlich wieder auflösen muß. Derselbe Vorgang kann auch in umgekehrte Richtung beobachtet werden.

Es ist also hier ratsam, auf eine voreilige Festlegung zu verzichten und bezüglich der Funktion des Ich in Jiang Kuis Texten den Begriff der „offenen Deixis“, wonach das Ich „vom Leser in einer identifizierenden Probehandlung besetzt und gefüllt werden muß“⁴⁴, geltend zu machen.

Damit bleibt hier nur noch übrig, aus der an Lins Verzicht auf die Subjektivität der Aussagen geäußerten Kritik die erforderlichen Konsequenzen zu ziehen. Grundsätzlich kann zwischen zwei Möglichkeiten, dichterische Intention näher zu bestimmen, entschieden werden. Die eine, an der sich Lin orientiert, heißt: konsequente Vereinsamung der lyrischen Stimme und damit scheinbare Auflösung der Subjektivität - denn wo das Gedicht angeblich nur sich selber zu finden sucht und kein Gegenüber, erübrigt sich auch eine Unterscheidung von Subjekt und Objekt und das Ich wird, wo es noch vorkommt, zum gleichberechtigten (und gleichgültigen?) Bestandteil eines sprachlichen Geschehens, in dem „Motive gleichen Spiels...sich das Gleichgewicht halten“⁴⁵. Die andere Möglichkeit lautet dagegen: ebenso bewußtes Festhalten an dem Grundsatz, daß sich jedes Gedicht *an ein zweites Subjekt* richtet und diesem die Möglichkeit bietet, sich in ihm wiederzufinden. Dann allerdings ist auch eine sogenannte „objektivierende“ Gedichtstruktur keine Epiphanie, sondern entspricht lediglich dem Gestaltungsvorhaben des Autors, der sich, ohne selber in Erscheinung zu treten, einem Leser zusprechen will. Die Distanzierung von der eigenen Aussage, indem die erste Person und stellvertretende Pronomina sprachlich ausgegrenzt werden, bezweckt damit an sich nur, dem Leser die Selbstidentifikation mit dem Text zu erleichtern.

Demnach wird also hier an der Intention des Autors als strukturierender Instanz des Gedichtes festgehalten und diese als Subjekt gedacht, auch dort, wo sie sich im Text kaum bestimmen läßt. Die Bestimmung eines sogenannten Textsubjektes innerhalb der sprachlichen Strukturen wird damit grundsätzlich für jeden Einzelfall offengehalten. Eine Funktionalisierung der Sprache im Sinn einer allzu konkreten Subjektivität soll ebenso gemieden werden wie eine Auflösung des herkömmlichen Subjekt-Begriffes, die m.E. nur auf bestimmte Strömungen der modernen Lyrik anwendbar bleibt.

⁴⁴ Burdorf; S. 191

⁴⁵ Um hier noch einmal Mallarmés „Verskrise“ zu zitieren, von deren offensichtlichem Einfluß auf die theoretischen Ansätze von Shuen-fu Lin und Wan Liu oben bereits die Rede war. (Siehe Anmerkung 32)

Teil I

ERSTES KAPITEL: Zur Persönlichkeit des Jiang Kui

Biographische Informationen, die es erlaubten Lebenslauf, einzelne, durch die äußeren Umstände besonders gekennzeichnete Phasen oder Zäsuren und - zum Vergleich mit den Viten einiger Zeitgenossen - das Woher und Wohin, in dessen Spannung es zur Bildung einer individuellen Persönlichkeit kommt zuverlässig nachzuzeichnen, sind im Fall Jiang Kuis nur sehr unzureichend vorhanden. Ein bei weitem überwiegender Teil dessen, was überhaupt Aussagen möglich macht, sind schriftliche Zeugnisse des Dichters selber und zwar - mit einer Ausnahme, die später behandelt wird - durchweg Gedichttexte oder Vorworte zu solchen. Dagegen treten die vereinzelt und meist fragmentarischen Äußerungen von Zeitgenossen sowie die späteren biographischen Abrisse einiger Herausgeber bis in unser Jahrhundert eindeutig in den Hintergrund. Den entscheidenden Fortschritt, der ein bedeutendes Stück weit aus dem Dilemma zwischen spärlicher Skizzenhaftigkeit und eintöniger Legendenbildung heraus führte, hat Xia mit seinen beiden hochgradig detaillierten und objektiven Beiträgen zur Ordnung und Übersichtlichkeit des biographischen Materials unternommen.⁴⁶

Eine offizielle Lebensbeschreibung des Dichters wurde in der „Geschichte der Song“ 宋史 (*Song shi*; weiter: SS) ausgelassen, was darauf hindeutet, daß seiner Persönlichkeit in den Augen der literarisch gebildeten Chronisten, denen sein dichterisches Werk und dessen Beliebtheit unter den Zeitgenossen nicht völlig unbekannt gewesen sein konnte, keine herausragende Bedeutung zukam. Dagegen überlieferte aber der dichterisch an Jiang Kui orientierte Zhou Mi 周密 (1232-1298) in seiner Sammlung von anekdotischen, beschreibenden und dokumentarischen Texten über das Leben unter der 1278 von den Mongolen besiegten Song-Dynastie einen Prosatext des Dichters, der zwar durch seinen äußeren Anlaß als Nekrolog auf den um 1203 verstorbenen Freund und Mäzen Zhang Jian auffaßbar scheint, strukturell und inhaltlich aber eher auf die Lage des hinterbliebenen Autors aufmerksam macht. Zhou Mi selber erklärt, daß es seine Absicht gewesen sei, durch die Aufnahme dieses Textes in seine Sammlung das Geschick einer so herausragenden Persönlichkeit, wie Jiang Kui es in seinen und den Augen vieler anderer war, nachträglich zu bedenken zu geben.⁴⁷ Welche Intention der Literat genau genommen verfolgte und inwieweit er sich seinen Lesern, die im Bewußtsein der Unterlegenheit und Fremdbeherrschung durch die Mongolen-Dynastie großteils ernüchtert und wehmütig nach verflossenen Zeiten

⁴⁶ JBS; *Xing shi kao*; S. 223-338 & Tang, *Song ci ren nian pu, Jiang Baishi ji nian*; S. 425-454

⁴⁷ Diese Absicht des Kompilators und Autors kommt insbesondere in den beiden Nachträgen zur Überlieferung des Nekrologs zum Ausdruck. Vergleiche dazu Zhou, Mi; *Qidong ye yu*; Beijing 1982, S. 212

ausspähen, indirekt zu verstehen gab, kann hier nicht erörtert werden. Wir werden den Text jedoch als solchen und als das späteste und eindrucksvollste biographische Selbstzeugnis Jiang Kuis ausführlicher untersuchen.

Sehr viel stärker als dieser Text beeinflußt nach wie vor der 1190 von einem befreundeten Dichter verliehene „Künstlernamen“ (*hao*) *Baishi daoren* („Weißstein Daoist“) das allgemeine Persönlichkeitsbild. Auch Lin hat in seiner, ebenfalls recht ausführlichen biographischen Skizze⁴⁸ diesen Namen nicht nur als Überschrift gewählt, sondern auch gleich den Untertitel „A Portrait of the Recluse-Artist“ hinzugefügt. Zwar klärt Lin, indem er den oben erwähnten Prosatext anführt und ihn mit der Biographie eines zweifellos religiös motivierten buddhistischen Laien vergleicht, darüber auf, daß Jiang Kui keine religiösen Motive leiteten, wenn er sich nominell von der Gesellschaft distanzierte. Doch m.E. macht er die innere Distanz, die zu diesem Namen offenbar von Beginn an gegeben war, nicht deutlich genug. So kommt es, daß Jiang Kui auch in neueren Literaturgeschichten aufgrund seines *hao*-Namens, der sich inhaltlich wenig mit seinen Lebensumständen zu vertragen scheint, als Vertreter einer sozialen „Modeströmung seiner Zeit“ bezeichnet wird.⁴⁹ Ich werde dagegen ein Gedicht Jiang Kuis anführen, worin er dem Freund Pan Cheng (?-?) für die Verleihung dieses Prädikates auf eine Weise dankt, die nicht allein eine aufrichtig empfundene Schuldigkeit gegenüber letzterem zum Ausdruck bringt, sondern auch ein deutliches Maß an Selbstironie, mit der sich Jiang Kui vom Tragen des Namens indirekt und sehr persönlich distanziert. Das dritte Kapitel wird weitläufig untersuchen, wie das Motiv des Rückzugs in der Dichtung eines Menschen, dessen Existenz von der Launigkeit weltlicher Milieus auf Gedeih und Verderb abhing, eine zentrale Funktion übernehmen konnte. Später in diesem Kapitel soll eine kurze und stichhaltige Auslegung des Gedichtes zeigen, daß Jiang Kui im Grunde wenig davon hielt, den Rückzug äußerlich zu „kultivieren“.

Bevor wir aber die Persönlichkeit des Dichters von ihren zwei verschiedenen Seiten - dem Angewiesen-Sein auf die Zuwendung anderer ohne den Rückhalt eines öffentlich anerkannten Status und der (notwendigen?) inneren Distanz zu dieser Realität, die deren Wahrnehmung noch verschärfte - betrachten wollen, soll versucht werden, ein Licht auf die, bis auf wenige dürftige Einzelheiten, völlig im Dunkel liegenden ersten drei Lebensjahrzehnte zu werfen.

⁴⁸ Lin; *Transformation*; S. 48-58

⁴⁹ Schmidt-Glintzer, Helwig; *Geschichte der chinesischen Literatur*; München 1990 S. 367f.

a) Herkunft und Jugendjahre in den Provinzen Jiangxi, Hubei und Hunan⁵⁰

Die Familie Jiang war im Zeitraum der Geburt ihres Sohnes Kui, also um das Jahr 1155, in der Distrikthauptstadt Raozhou, am Ostufer des Poyangsees in der heutigen Provinz Jiangxi ansässig.⁵¹ Die Vorfahren waren vor Generationen, bereits in der zweiten Hälfte des zehnten Jahrhunderts, aus Tianshui im entlegenen, nordöstlichen Gansu in diese Gegend im Süden des mittleren Yangzi-Stromes gekommen und hatten sich innerhalb der Beamtenelite etabliert, auch wenn keiner von ihnen zu überregionalem Ruhm gelangte. Es können nicht viele der ersten Jahre seines Lebens gewesen sein, die Jiang Kui in Raozhou zubrachte, denn der Dichter, der später über einen gewissen Zeitraum in poetischen Erinnerungen an seine Jugendheimat fast schwelgte, hatte dabei niemals die Umgebung von Raozhou, sondern immer nur die nordwestlich und westlich davon liegenden Gegenden im Sinn, die nicht nur die erste Heimat bald ersetzen, sondern in denen er selbst rückblickend die Weichen seines Schicksals sich stellen sieht.

Wahrscheinlich erhielt Jiang E, der Vater des jungen Kui, schon anfang der sechziger Jahre die Berufung auf den Posten des Vorstehers von Hanyang, eines Kreises, der zwischen dem Yangzi und dem Südufer des Flußes Han, der genau an dieser Stelle in den Yangzi mündet, liegt.⁵² Kurze Zeit danach verstarb der Vater und seine Hinterbliebenen konnten sich auf keine Absicherung stützen als die Heiratsmöglichkeiten der älteren Schwester Jiang Kuis, die als Ehefrau nach Shanyang, einem Dorf desselben Bezirkes übersiedelte und ihre Angehörigen dorthin mitnahm.

Der Kreis Hanyang lag im Schatten der großen Flußmetropole Ezhou, die an das der Bezirkshauptstadt gegenüber gelegene Yangziufer angrenzte. Das bemerkte auch Lu You (1125-1210), der Dichter und spätere Bekannte Jiang Kuis, der 1170, als Jiang Kui noch ein Kind war, anlässlich einer langen Dienstreise über den Yangzi mehrere Ruhetage in Ezhou und seiner Umgebung zubrachte und in seinem nachmals berühmt gewordenen Flußreise-Tagebuch „Aufzeichnungen von der Reise nach Shu“ 入蜀記 (*Ru Shu ji*) das benachbarte Hanyang nur wie durch ein Streiflicht zu bemerken scheint: „Dort kann man Menschen wie Bäume zählen.“⁵³ Weite Teile dieser Landschaft waren den jährlichen Überflutungen durch Han und Yangzi so schutzlos ausgesetzt, daß weder ein geschlossener Waldbewuchs, noch größere menschliche Ansiedlungen dort möglich waren. Es war eine sumpfige, einsame und

⁵⁰ Ich beziehe mich in diesem Abschnitt auf die oben (Anmerkung 46) zitierte Gesamtdarstellung Xia Chengtaos.

⁵¹ *LDJ*; 59-60, 2/4,5

⁵² ebenda; 63-64, 8/5

⁵³ Vergleiche: Chang, Chunshu & Smythe, Joan; *South China in the Twelfth Century*; Hongkong 1981, S. 133

karge Landschaft, deren Charakter auch in den Dichtungen immer wieder durchdringt und die in der später ausgeprägten Metaphorik einer resignativ Ausschau haltenden Melancholie zur lange währenden Inspirationsquelle wurde. Im Vorwort zu einem auf das Jahr 1186 datierten *ci*⁵⁴ hielt Jiang Kui diese räumlich und zeitlich durchweg eintönig-karge Stimmung des Ortes, an dem er im Herzen dennoch hing, mit wenigen poetisch-präzisen Sätzen fest: *Meine ältere Schwester war in Shanyang bei Gumian (Ezhou) zu Hause. Dort liegt zur Linken der Weiße See, zur Rechten das Gebiet der Marschen Yun und Meng*⁵⁵. *Im Frühling, wenn das Wasser steigt, überflutet es viele tausend li; wenn in der Kälte des Winters der Sand zum Vorschein kommt, erstreckt sich das verdorrte Gras bis in die Wolken hinein. ...*

Es war allerdings nicht nur diese unmittelbare Umgebung, in der Jiang Kui seine Jugend verbrachte. Zwar gibt es keinerlei Anhaltspunkte dafür, auf welche Art er bis etwa zum dreißigsten Lebensjahr sein Fortkommen sicherte und auf welche Ziele er zuarbeitete, doch wir können aufgrund einiger eher allgemeiner Äußerungen davon ausgehen, daß die Familie des Schwagers nicht vielmehr als seinen Lebensunterhalt bestreiten konnte und daß er deswegen zur literarischen Ausbildung - d.h. zur Vorbereitung auf die Staatsprüfungen, die ihm den Zugang zur Laufbahn seiner Vorfahren eröffnen sollten - anderen und wohlhabenderen Freunden und Verwandten in Hubei und Hunan anvertraut wurde. Die nächstliegenden Beziehungen dürften ihn nach Ezhou geführt haben. Am dortigen Flußhafen verdienten zahlreiche Familien der Stadt ihren Reichtum und die vielen kulturhistorisch bedeutsamen Orte in der Nähe, die bereits Lu You ausführlich und begeistert beschreibt⁵⁶, weisen darauf hin, daß auch das höhere Schul- und Akademiewesen dort nicht fehlte. In etlichen Vorworten zu späteren Gedichten entsteht der Eindruck, als habe Jiang Kui besonders hier, aber auch an den entfernteren Orten, wo er in späteren Jahren vor 1186 vorübergehend zu Gast war, eine gesellige und glückliche Zeit verlebt. So etwa in der folgenden Beschreibung der Umgebung von Ezhou, die einem *ci* vorangeht, das vermutlich 1185 in Changsha (Hunan), fast unmittelbar vor dem schon in Aussicht stehenden, endgültigen Abschied aus der Heimatnähe entstand⁵⁷: *Lang war ich in Gumian zu Gast. Kein Tag, an dem mir nicht die Regendünste des Canglang-Flußes, die Flora der Papageieninsel, die herrlichen Ausblicke vom Tempel der Bettelmönche und vom Felsen des Gelben Kranichs, die stillen Orte am Langguansee und in den Dabiebergen im Sinn und vor Augen lagen. Mit zwei bis drei Freunden sann ich auf nichts anderes, als sie zu besingen und zu genießen. ...*

⁵⁴ Der Text wurde auf die Melodie „Am Fluß gewaschene Seide“ (*Wan xi sha*) gedichtet. Siehe: *JBS*; S. 16

⁵⁵ Zu den Ortsbezeichnungen siehe Anmerkung 486

⁵⁶ Chang und Smythe; S. 119-135

⁵⁷ „Klare Wellen - ein *yin*“ (*Qing bo yin*): *JBS*; S. 11 & Anhang.

Auch Wuling am Yuan-Fluß, Changsha am Xiang sowie die kleineren Kreisstädte Longyang und Xiangyin am Südwest- und Südostufer des Dongtingsees - alles Städte in Hunan - gehörten offenbar zu den Orten, mit denen der Dichter während seiner frühen Wanderjahre näher vertraut wurde. Überraschend und rätselhaft ist dagegen ein Reisebericht, der im Vorwort zu dem (im zweiten Kapitel zu besprechenden) *ci* „Yangzhou“ enthalten ist. Diesem zufolge müßte Jiang Kui im Jahr 1176 eine längere Reise nach Osten unternommen haben, die ihn weit über seinen sonstigen Radius hinausführte, möglicherweise sogar bis in die Hauptstadt, um dort an Prüfungen teilzunehmen. Doch soviel er auch reiste und unternahm, nichts wollte offenbar dazu führen, daß er ein ihm vorschwebendes Ziel erreichte.

Erst in das Jahr 1185 fällt der Beginn einer vieles bewegenden Freundschaft mit dem älteren Xiao Dezhao, der als Dichter auch unter dem Namen „Tausendkliff“ 千巖 (*Qianyan*) großes Ansehen genoß. Leider ist über diesen Xiao Dezhao noch weniger in Erfahrung zu bringen als über Jiang Kui selbst, da zwar nicht sein Ruhm, dafür aber seine Werke vollständig verschollen sind und nicht einmal die Lebensdaten feststehen. Xiao dürfte jedenfalls beim Treffen mit Jiang Kui nicht mehr der Jüngste gewesen sein, denn letzterer zitierte später den Ausspruch: „In vierzig Jahren als Dichter habe ich keinen Freund wie diesen (nämlich Jiang Kui; d.V.) gefunden.“⁵⁸ Ein Ergebnis dieser engen Dichterefreundschaft war die Vermählung Jiang Kuis mit einer Nichte Xiaos, was gleichbedeutend mit einem Tausch der Familie war; denn Jiang Kui war nunmehr, statt in staatliche Dienste zu treten und selber zum Unterhalt seiner Angehörigen beizutragen, zum Mitglied der Familie Xiao geworden, mit der er 1185/86, mit kurzem Zwischenaufenthalt in Hanyang, von Changsha nach Huzhou im heutigen Jiangsu übersiedelte.⁵⁹

Bis auf das oben erwähnte *ci* „Yangzhou“ ist kein einziges Werk Jiang Kuis aus der Zeit vor der Begegnung mit Xiao Dezhao überliefert.⁶⁰ Diese offensichtliche Lücke gibt immer wieder Anlaß zu Spekulationen, die jedoch auch nicht zu mehr sachlicher Klarheit führen. Deshalb wollen wir sie hier als offenes Faktum auf sich beruhen lassen, und bevor wir uns näher mit der Dichter-Persönlichkeit auseinandersetzen, die Jiang Kui seit seinem Ankommen in Huzhou allmählich im Kreis der hauptstadtnahen Literateneite zu verkörpern begann, noch einmal die äußeren Umstände bedenken, die zu seiner Erfolglosigkeit und einem gewiß nicht freiwilligen und kaum erwünschten Abschied von der Familie führten.

⁵⁸ Vergleiche weiter unten, S. 41

⁵⁹ *LDJ*; 59-60, 6/3

⁶⁰ Zwar datiert Xia aufgrund der rückblickenden Vorworte auch diejenigen *ci*, die in sehr direkter Weise inhaltlich auf Ereignisse des Jahres 1185 bezug nehmen, erst auf 1186. Doch scheint es ebenso gut möglich, daß die Vorworte nachträglich verfaßt wurden, so wie Xia selber es im Fall des letzten Satzes des Vorwortes von Yangzhou vermutet. (Vergleiche *JBS*; S. 2)

Eine Ursache für die Erfolglosigkeit vieler Literaten und die soziale Not, die über die gesamte Dauer der Südlichen Song diese Gesellschaftsklasse plagte, war die Übervölkerung der im Reich verbliebenen Gebiete mit fremden Flüchtlingen aus dem Norden.⁶¹ Vor den Eroberern geflohen waren vor allem Mitglieder der in der zivilen und militärischen Verwaltung führenden Schichten, die sich allein schon aus sittlichen Motiven zur Loyalität gegenüber der alten Dynastie verpflichtet fühlten und der bevorstehenden Umwälzung und Reorganisation ihrer beruflichen Wirkungsfelder durch die neuen Machthaber mißtrauten. Diese Heimatlosen emigrierten nach 1127, dem Jahr der Eroberung Kaifengs (Bian) durch die Truppen der Jin, über einen längeren Zeitraum nach Süden und trugen dadurch unfreiwillig zur Verstärkung eines Problems bei, das etwa seit der Mitte des zehnten Jahrhunderts zunahm: eines Überhangs von Examenskandidaten und Anwärtern auf Posten im höheren Staatsdienst.⁶² Die Zahl derer, die den Wettbewerb um Prüfungen und Ämter, der oft auch durch Bestechung oder Vetternwirtschaft betrieben wurde, nicht zu ihren Gunsten entscheiden konnten, war groß und das Gefühl der Standeszugehörigkeit verbot den meisten, andere Wege einzuschlagen. In einer Zeit anhaltender wirtschaftlicher Prosperität konnten allerdings viele dieser „überschüssigen Beamten“ 冗官 (*rong guan*), wo sie sich darauf verstanden, ihre Bildung für private Zwecke nutzbar zu machen, als geistreiche Gesellschafter, Künstler, Gelehrte etc. in die Dienste der reichen Oberschicht treten, die im Süden des Yangzi-Unterlaufes besonders zahlreich war. Diese Klasse von Hause aus fast mittelloser, „reiner Gäste“ 清客 (*qing ke*), die dennoch bisweilen wie selbstverständlich am Luxus und an den geselligen Aktivitäten der Elite teilhatten, war nach außen nicht fest umrissen, doch Jiang Kui läßt sich, wie im weiteren noch klarer zu sehen sein wird, bedingt dazu zählen.

b) Eine Randfigur in der Mitte

Da viele Literaten - und unter ihnen nicht wenige, die als Dichter wirkten - dazu verurteilt waren, an den gesteckten Zielen zu scheitern, noch bevor ihre Karriere beginnen konnte, scheint nichts näherliegender, als daß das Thema der Absonderung von der Gesellschaft auch in der Dichtung aus einer neuen, zeitgemäßen Perspektive gesehen und anders angegangen wurde. Neben diesem, an sich noch mit der literarischen Tradition vereinbaren, Motiv entstand auf demselben Hintergrund aber auch eine Tendenz zur Profanisierung der Dichtung; es wurden von literarisch gebildeten, schriftstellerisch versierten

⁶¹ Eine umfangreichere Studie, die sich ausführlich mit den Auswirkungen dieses Problems auf die Dichtung der Südlichen Song beschäftigt, ist die von Zhang, Housheng; *Jianghu shi pai yan jiu*; Beijing 1995. Ich halte mich im folgenden an seine Ausführungen auf den Seiten 61 - 87.

⁶² Lin; *Transformation*; S. 5 & Zhang, Housheng; S. 9

Leuten Gedichte geschrieben, die vor allem dazu dienten, dem Adressaten eine materielle Zuwendung abzubitten, wie z.B. die Vermittlung einer Unterkunft oder das Geschenk einer warmen Decke:

*DIE PAPIERNE DECKE*⁶³

紙被

Zerrissne Watte ist in grobes Leinentuch verpackt.

疏布裹敗綿

Zerschlissenes Gewebe, völlig aus der Form gebracht.

破碎錯經緯

Geschossen, wie ein Armbrustpfeil, zieht harscher Wind vorbei.

巖風過強弩

Ich riß daran, wie sich ein Igel rollt, die ganze Nacht.

終夜縮如蝟

Der Dichter dieser Verse, ein gewisser Du Zhan (Anfang dreizehntes Jahrhundert), gehörte durchaus zu den ernstzunehmenden Gelehrten seiner Generation⁶⁴. Derart offen Mitleid und eine milde Gabe für sich selbst zu fordern - der Titel des Gedichtes gibt den Wunsch, eine kostbare und besonders gut wärmende Decke, unverhohlen an⁶⁵ - war aus Sicht vieler unter der Würde eines gebildeten und sein Schicksal tapfer ertragenden Mannes. Vollends provozierte es den Geschmack einer Intelligenz, die sich über dem Geschick des Tages stehend wähnte, wenn ihr Innerstes, nämlich die Dichtung, materiellen Forderungen unterstellt wurde. Es fehlt zwar noch ein gewisses Maß an Vergleichbarkeit - etwa die Ausprägung einer Jargonsprache und eine deutlichere Neigung auch die lustvollen Seiten des „wirklichen“ Lebens zu besingen – aber man könnte dennoch geneigt sein, in diesen Strömungen Parallelen zur mittelalterlichen Vagantendichtung, oder zu den abgründig-tiefen, oft aber ebenso Rettung aus irgend einer Notlage erflehenden Liedern eines Francois Villon zu sehen. Jedenfalls geht die Tendenz zur Profanisierung der Dichtung auch auf die Ausgrenzung vieler Literaten aus dem ihnen angemessenen Wirkungsbereich im realen Leben, dem zivilen Dienst am Staat, zurück. Der traditionelle Topos des Rückzugs aus der gesellschaftlichen Verantwortung setzte voraus, daß sie zunächst einmal übernommen worden war und dann entweder die Erfüllung der Pflicht oder aber ein ungelöster Konflikt in der aktiven Rolle als Verantwortlicher zur Ursache einer persönlichen Gewissensentscheidung oder eines Schicksalsschlages wurden. Diese herkömmliche Motivik, für die seit Jahrhunderten vielfältige Inhalte und Formen bereitstanden, ging Dichtern ab, wenn sie sich

⁶³ Die Übersetzung basiert auf einer Textvorlage bei Zhang, Housheng; S. 66.

⁶⁴ Du Zhan hat neben einer eigenen Gedichtsammlung auch einen detaillierten Kommentar zum poetischen Werk des Du Fu verfaßt. (ZWDCD:14796.169)

⁶⁵ Papierdecken waren gut gefüttert und hielten die Wärme besser als solche aus billiger Seide. (ZWDCD: 27914.25)

in einer ähnlichen äußeren Lage wie Jiang Kui befanden. Wenn in einem Text wie dem obigen das Persönlichkeitsideal des Literaten-Beamten von einem Dichter, der sich höchstwahrscheinlich im Innern dazu bestimmt fühlte, ein solcher zu sein, auf den Kopf gestellt wird, so könnte das mehr als ein in Verse gebundener Notschrei aus einer augenblicklichen Bedrängnis sein. Es liest sich womöglich auch als Ausdruck des inneren Konflikts der in Tätige und zur Untätigkeit Verdammte gespaltenen Gelehrtenkaste.

Jiang Kui kam 1186 mit der Familie Xiao in Huzhou am Taisee an, wo er mit seiner Frau ein Haus am Ufer des Tiao-Flußes bezog. Schon bald nachdem er sich dort eingerichtet hatte, führte ihn Xiao mit sich in die Hauptstadt, die auf dem direkten Wasserweg über Deqing nur etwa sechzig Kilometer - schätzungsweise ein bis zwei Tagesreisen - entfernt lag. Dieser Weg dürfte für Jiang Kui in den kommenden Jahren zu einer der am häufigsten gefahrenen Strecken geworden sein, denn er fand schnell Anschluß in den Kreisen der Hauptstadt. Von den vielen Persönlichkeiten, zu denen er in Beziehung trat, können hier nur die bekanntesten Namen und einige besonders enge Freunde genannt werden. Die erste, für den Dichter entscheidende Begegnung, fand mit Yang Wanli (1127-1206) statt, der seine Sympathie sogleich offen bekundete und ihm damit endgültig den Weg unter die führenden Literaten des Zeitalters bereitete. Von 1187 an verkehrte er öfters mit Yang und reiste mit dessen Empfehlung an den Steinsee, einen nordöstlichen Ausläufer des großen Taisees, an dem Fan Chengda (1126-1193) eine komfortable Landvilla besaß, wo er sich, wenn er nicht in der Hauptstadt oder auf einem Provinzposten diente, aufhielt und häufig Gäste empfing.⁶⁶

Mehrmals hatte ihn Jiang Kui zu längeren Aufenthalten besucht. Was beide verband, war, neben der Dichtung, eine Vorliebe für Pflaumenblüten. Fan hatte einen beträchtlichen Teil des Parkgrundstücks, von dem seine Villa umgeben war, ausschließlich für das Ziehen von Pflaumenbäumen vorgesehen, die bereits im Februar, also um die Zeit des chinesischen Neujahrs und mit Abstand vor anderen Pflanzen zu blühen beginnen und ihren feinen Duft in der Kälte ausströmen. Fan bewunderte diese Pflanzen nicht nur rein poetisch, er verfaßte auch den „Pflaumen-Katalog“ (*Mei pu*), ein Verzeichnis, in dem die wichtigsten Arten der Winterpflaume (*mei*) beschrieben werden. Jiang Kui dagegen zeigt in seiner Dichtung eine deutliche Vorliebe für Pflaumenblüten, die durch die Freundschaft mit Fan Chengda noch bestärkt wurde. Eines der ungewöhnlichsten und berühmtesten Gedichtpaare Jiang Kuis, die beiden *ci* „Dunkler Duft“ 暗香 (*An xiang*) und „Schütterer Schatten“ 疏影 (*Shu ying*), entstand laut Vorwort während eines längeren Aufenthaltes am Steinsee im Winter 1191/92 auf ausdrücklichen Wunsch des Gastgebers.

⁶⁶ Schmidt; *Stone Lake*; S. 21

Neben Fan Chengda und Yang Wanli gehörten auch die Dichter Lu You (1125-1209) und You Mao (1127-1194) zum Kreis hoch angesehener und teils mehr, teils weniger etablierter Literaten, in dem Jiang Kui, zwar als der bedeutend jüngere, aber als dichterisches Talent nicht geringer geschätzte Neuling aufgenommen wurde. Mit der Zeit fand er sogar zu einem derart vertrauten und gleichberechtigten Umgang mit diesen Leuten, daß er es sich leisten konnte, im Vorwort zu seiner Gedichtausgabe mit Nachdruck und als gleichberechtigter Zugehöriger dieses Kreises sich gegen eine vorschnelle und oberflächliche stilistische Verallgemeinerung zu verwahren, was in dem stark durch hierarchisches Denken geprägten Verhaltenskodex unter „Literatenbeamten“ von gesundem Selbstbewußtsein zeugt.

Diese den individualistischen Zug ungewöhnlich hervorhebende Selbstdarstellung als Dichter wurde bereits zu einem frühen Zeitpunkt von außen angereizt. Pan Cheng 潘承, ein befreundeter Dichter aus Huzhou, trug dem mittlerweile schon in den literarischen Zirkeln zwischen Huai und Yangzi (Huainan) und südlich des Yangzi-Unterlaufes (Jiangnan) bekannt gewordenen, aber nach wie vor stellenlosen Jiang Kui einen *hao*-Namen an, der unter diesen Umständen als eine Art „Künstlername“ gelten kann.⁶⁷ Die Annahme des Namens bedeutete für Jiang Kui möglicherweise eine bewußte äußere Umformung seiner Persönlichkeit, denn der *zi*-Name Yaozhang („Glanz des mythischen Kaisers Yao“), den er im Übergang zum Mannesalter von seiner Familie auf den Lebensweg mitbekommen hatte, stand für ein konfuzianisches Ideal - der Vorstellung, die Pflichten gegenüber dem Ganzen nach dem mythischen Vorbild zu erfüllen - dem Jiang Kui nie gerecht werden konnte. In dem Namen Weißstein-Daoist klangen dagegen durchaus andere Vorstellungen mit an, was an einem Teil der Vita des Unsterblichen „Herrn Weißstein“ veranschaulicht werden soll:

Der Herr Weißstein war ein Abkömmling des Gelben Kaisers zur Zeit des Pengzu⁶⁸, nach über zweitausend Jahren. Er hielt sich nicht für würdig, den Weg des Dao, der zum Aufstieg in den Himmel führt, zu beschreiten, sondern begnügte sich schlichtweg damit, nicht zu sterben. So verlor er nicht die Freude am Zusammenleben mit den Menschen und das, wonach er sein Verhalten richtete, war in erster Linie das Dao des freundschaftlichen Verkehrs 交接之道. Das Lebenselixier des flüssigen Goldes war ihm das wichtigste, doch da er anfangs arm blieb, konnte er es sich nicht beschaffen. Deshalb hütete er jahrzehntelang Schafe und Schweine, bis er es durch große Sparsamkeit zu einem stattlichen Vermögen gebracht hatte und sich davon einen gewaltigen Vorrat anlegte. Seine Nahrung pfliegte er sich aus gesottenen weißen Steinen zu machen, deswegen wohnte er auch am Berg der weißen

⁶⁷ Es waren oft diese, erst im Laufe des Erwachsenenlebens und oft von befreundeten Personen angenommenen Namen, unter denen Dichter ihre Werke einzeln oder als Sammlungen in Umlauf brachten, auch wenn sie nicht in erster Linie Künstler (bzw. Dichter) waren.

⁶⁸ Die Gestalt des Pengzu ist legendär. Er soll im dritten Jahrtausend v.Chr. als Lehnsfürst gelebt haben und über achthundert Jahre geworden sein. Seine Langlebigkeit und seine Pietät gegenüber den Eltern begründeten den Ruf als tugendhaftes Vorbild. (Vergleiche: Gan, Bao; *Sou shen ji*; J. 1, S. 6f.) Der Herr Weißstein scheint sich gut mit Pengzu zu verstehen, geht aber einen eigenen Weg, indem er sich von öffentlichen Verpflichtungen, die Pengzu als Lehnsmann einging, fern hielt.

Steine und die Zeitgenossen nannten ihn den Herrn der weißen Steine. (...) Einmal wurde er von Pengzu gefragt: „Warum nimmst du nicht die Medizin ein, die dich zum Aufstieg in den Himmel führt?“ Er antwortete ihm: „Kann man denn die himmlischen Freuden mit der Menschenwelt vergleichen? Ich will bloß nicht alt werden und sterben! Dort oben im Himmel macht man sich viel aus Ehrenbezeichnungen und hofiert sich allenthalben, das ist ja noch bitterer als unter den Menschen. (...)“⁶⁹

Das Interessante an diesem Unsterblichen ist seine Verbundenheit mit der Welt, die etwas Unkonventionelles in seinem Wesen verrät. Als Abkömmling des Gelben Kaisers, des Schutzgottes des Daoismus, müßte ihm der Sinn danach gestanden haben, die Welt der Menschen hinter sich zu lassen. Doch er läßt sich nicht nur Zeit, sondern schlägt gleich das heilige Ziel selber in den Wind und erklärt sich damit zum besten Freund aller Sterblichen. Die Tat, die ihn zum Heiligen macht, ist das Sieden und Eßbarmachen weißer Steine, die ihn von jeglicher Zuwendung durch andere und von allen Verpflichtungen befreit. Dieser Charakter scheint auf die Lebenslage des Jiang Kui, der meist mitten unter Menschen verkehrte und sich doch nur am Rande der Ereignisse bewegte, wie zugeschnitten. Er bot sich an, die reale materielle Abhängigkeit des Dichters und sein Außenseitertum in ein legendenfarbenedes Kostüm zu hüllen, in dem Jiang Kui nach außen als ein „in Wahrheit“ unabhängiger Großer erschien. Jiang Kui kannte den Herrn Weißstein wohl schon vorher gut, denn eine Grotte, die ihm geweiht war, befand sich in der Nachbarschaft seines Zuhauses.⁷⁰ In dem Gedicht im Stil der Alten, mit dem er Pan Cheng dankt, schwingt nicht nur eine freundliche Ironie mit. Es zeigt auch, daß sich Jiang Kui bereits 1190 kaum mehr Illusionen über seine Lage hingab:

<i>Was machte den Unsterblichen am Südberg satt,</i>	南山仙人何所食
<i>Der weiße Steine im Gebirge nachts gesotten hat?</i>	夜夜山中煮白石
<i>Unsterblicher vom weißen Stein genannt hienieden,</i>	世人喚作白石仙
<i>Mußt er sein Lebetag nur Zähne, doch kein Geld vergeuden,</i>	一生費齒不費錢
<i>Und wenn Unsterbliche gegessen haben, ist ihr Bauch zufrieden.</i>	仙人食罷腹便便
<i>Die zweiundsiebzig Gipfel brachte seine inn're Welt hervor,</i>	七十二峰生肺肝
<i>Und was er wahrlich abgab, lag südlich des Südbergs nur.⁷¹</i>	

⁶⁹ Li, Fang; *Tai ping guang ji*; J. 7, S. 44

⁷⁰ *BSJ*; S. 21

⁷¹ Die Zahl 72 symbolisiert in der älteren Literatur die Idee der Vielfalt und Geschlossenheit eines Ganzen. In „Gedichte über das Reisen von einst“ - einem Zyklus, in dem der Konflikt zwischen idealer Vorstellung und tatsächlicher Erfahrung das strukturbildende Motiv ist - bezeichnet Jiang Kui das „heilige Gebirge des Südens“, *Heng shan*, einmal mit *sechzig bis siebzig Gipfel* (*BSJ*; S.17). Hier ist es dagegen *seine inn're Welt*, die ein ideales Gebirge *hervorbrachte*. Der „Südberg“ ist seit Zhang Yun (? bis 54 v.Chr.) ein poetischer Topos für die Zuflucht vor amtlichen Verpflichtungen. Die Ausdrucksweise des Dichters spielt also in den beiden Versen mit Hilfe gängiger Wendungen auf die Motivik des Rückzugs und der Selbstverwirklichung an.

*Ich will ihm folgen, und ich fürchte Fernes nicht,
Was aber, wenn es am Rezept des Steinsiedens gebricht? -
Unmöglich, daß ich euch den edlen Namen danke,
Doch fürchte ich, das Hungerleid verfolgt mich jetzt noch lange.
Ich werde bloß Zhuan'ans Gedicht im Beutel haben
Und mich bisweilen wohl am Wasser aus den Händen laben.*

真租只在南山南
我欲從之不憚遠
無方煮石何由軟
佳名賜我何敢辭
但愁自此長苦飢
囊中只有轉庵詩
便當掬水三嚙之

Der angesprochene Zhuan'an (Pan Cheng) dürfte wohl leicht verstanden haben, daß Jiang Kui es ablehnt, einen überlegenen Weltverächter zu spielen, andererseits aber das Streben nach Freiheit und Überwindung des Todes durchaus ernst nimmt, auch wenn ihm sein Angewiesen-Sein auf den Nutzen, den er aus seinem Dichterruhm schlagen konnte, weder Zeit noch die materiellen Grundlagen gewährte, um derartigen Idealen - in den seiner Zeit angemessenen Formen⁷² - frei zu leben.

Diese Situation sollte sich wiederum einige Jahre später für Jiang Kui zum Besseren wenden. Um 1193 dürfte jene Freundschaft mit dem wohlhabenden Zhang Jian (Pingfu) begonnen haben, die nochmals drei Jahre später dazu führte, daß Jiang Kui mit Frau und Kindern in dessen großes Hauswesen aufgenommen wurde und von diesem Moment an einen nicht nur materiellen, sondern auch freundschaftlichen Rückhalt hatte, auf den er vergleichsweise sorglos vertrauen konnte. Zhang Jian war ein Nachfahre des berühmten Generals Zhang Jun 張俊 (1086 - 1154) und Halbbruder des in den Quellen bekannteren Zhang Zi 張鎡 (1153- ca.1212). Dessen Persönlichkeit und Lebensstil wird von Lin ausführlich als ein Beispiel für die Vereinigung von luxuriösem Lebensgenuß in fürstlichem Reichtum und durchaus ernstzunehmenden, geistigen Idealen gekennzeichnet.⁷³ Zhang Zi tat sich mit Erfolg als Dichter hervor und war ein überaus großzügiger, prunkliebender Gastgeber. Karriere scheint nicht sein erstes Ziel gewesen zu sein; und der private Reichtum lag ihm offenbar wie von selber in den Händen. Sein hao-Name „Meister aus der Klause der Genügsamkeit“ 約齋子 (Yue zhai zi) will auf den ersten Blick ebenso wenig zu seinem Lebensstil passen wie der Ruf eines in der Welt verklärten Daoisten zu dem sich in der äußeren Welt nur mühsamst zurechtfindenden Jiang Kui. Aber es scheint so, als liege gerade

⁷² Wohlhabende Beamte konnten sich, wie etwa Fan Chengda, in Urlaubszeiten oder am Lebensende auf ihre Ruhesitze zurückziehen und sich dort, wenn sie die Neigung in sich hatten, rein geistigen Zielen zuwenden.

⁷³ Lin; *Transformation, The Ritual of Daily Entertainment*; S. 26-33

in solchen vordergründigen Widersprüchen der Schlüssel zum Verständnis einer zeittypischen Bewertung äußerer und innerer Verhältnisse. Lin charakterisiert diese Bewertung der Dinge mit direktem Bezug auf Zhang Zi wie folgt:

Instead of being a barrier to reaching enlightenment, therefore, indulgence in material comfort is regarded as indicating a kind of spiritual freedom from the entanglement of things. It is even blatantly stated that gratitude to the ‘Maker of things’ who has bestowed upon him a fortunate life is but expressed in having a good time.⁷⁴

Zhang Jian, über dessen Person weitaus weniger bekannt ist als über seinen Halbbruder, dürfte kaum weniger wohlhabend als dieser gewesen sein. Doch was wir aus Jiang Kuis Bemerkungen über ihn erfahren, ergibt das Bild eines sehr viel weniger zu großer Gesellschaft neigenden Menschen. Das war möglicherweise eine Ursache, warum ihn die enge Freundschaft zu Jiang Kui bewog, diesen, als Xiao Dezhao 1196 auf einen anderen Posten berufen wurde und Huzhou verließ, mitsamt seiner Familie in seine nächste Umgebung zu holen: Er zog es vor, seine freie Zeit mit wenigen, ihm vertrauten Freunden zu verbringen und unternahm, anstatt sich an dem Turnus aufwendiger Feste in der Hauptstadt zu beteiligen, lieber in kleiner Gesellschaft Ausflüge und Reisen ins Umland oder nach weiter entfernten, bevorzugten Zielen. Das folgende Vorwort Jiang Kuis zu einem kleinen *ci*, das dem Freund zum Geburtstag geschenkt wurde, vermittelt dank seiner Ausführlichkeit und dichterischen Qualität einen deutlichen Eindruck von der Stimmung, nach der bei derartigen Unternehmungen gesucht und die anscheinend nicht immer gefunden wurde:

TAG DER REBHÜHNER (Zhegu tian)⁷⁵

鷓鴣天 [77]

Mit Zhang Pingfu machte ich einen gemeinsamen Ausflug zum Tempel der Jadehoheit am Westberg, wo wir über Nacht blieben und dann zurückkehrten. Das war am vierzehnten Tag des dritten Monats im Jahre Yimao (1195). Da es Pingfus Geburtstag war, kauften wir Wein an einer Grashütte und nahmen unter einem alten Ahornbaum platz. Der alte Ahorn stammte noch aus der Zeit des Jingyang. Jingyang hatte seine Strohsandalen daran aufgehängt. Die Einheimischen dieser Gegend aber benutzen wenn sie von „Strohschuhen“ sprechen,, das Wort “Strohschuhe” (jue); deswegen nennen sie den Baum “Ahorn der aufgehängten Strohtiefel”.

予于張平甫自南昌同
遊西山玉隆宮止宿返
蓋乙卯三月十四日也
是日即平甫初度因買酒
茅舍並坐古楓下
古楓旌陽在時物也
旌陽嘗以草履懸其上
土人以履為屨因名曰卦
屨楓

⁷⁴ ebenda; S. 33

⁷⁵ JBS; S. 56

Rings umgeben von blaugrauen Bergen grünte weithin die flache Einöde. Die roten und weißen Blüten der Wildblumen am Dreifuß-Wildbach spiegelten sich entzückend in dem Gewässer. Wir schickten Leute aus, um einige davon zu pflücken und ließen sie an den Stielen in den Ahorn flechten. Ein wenig später ging der Mond auf und war größer als ein goldenes Becken. Im Anblick des ganzen Gefildes lösten sich die sonst verhaltenen Regungen der Seele. Bald darauf waren wir ordentlich betrunken und schliefen gegen Mitternacht ein.

蒼山四圍平野盡綠
 萬澗野花紅白照影可喜
 使人採擷以藤糾纏
 著楓上
 少焉月出大於黃金盆
 逸興橫生
 遂成痛飲午夜乃寢

Im folgenden Jahr an Pingfus Geburtstag wollten wir im Boot zum Fengyu-Berg fahren, um uns dort zwischen Kiefern und Bambusstämmen zu ergehen. Ich bedachte die Unwiederbringlichkeit jenes Ausflugs und machte ein Lied daraus, das ich als Geburtstagsgeschenk überreichte.

明年平甫初度欲治舟往
 封禺松竹間
 念此遊之不可再也歌以
 壽之

Die legendäre Person des Jingyang 旌陽, von der hier die Rede ist, soll in Nanchang (Jiangxi) als Schlangenkämpfer zu Ruhm gekommen sein. Es wurde ihm ein Aussichtspavillon mit einer eisernen Säule zum Gedenken errichtet, doch es ist eine andere Gedenkstätte, die die Freunde aufsuchten.⁷⁶ Es ist auch mehr eine Stimmung am Ort als die Person selber, worum es den Ausflüglern geht; das zeigt sich am verspielten Ausschmücken des Festplatzes und an dem anschließenden Bewundern des Mondaufganges, das in ein Gefühl des geglückten Tages übergeht. Außerdem stellen Anfang und Ende des Vorwortes das Ereignis bewußt in eine Abfolge anderer Ereignisse - Ausflug zum Tempel der Jadehoheit, Bootsreise zum Fengyu-Berg -, in der sich der legendäre Hintergrund des *einen* Ortes vollkommen verliert. Worauf es den Freunden ankommt, das ist ein geistiger und diesseitiger Lebensgenuß, den sie durch freie Unternehmungen aufspüren und in der Dichtung überdauern lassen. Sie sind keine Weltflüchtigen, die in der Einöde ein wahrhaftes, aber sprödes Selbst zu verwirklichen suchen, sondern leben aus der Mitte eines materiell wohlversehenen Daseins einem ästhetischen Genuß, dessen Sinn vielleicht darin bestand, das Einmalige vom Gewöhnlichen, das Überdauernde vom Vergänglichen zu unterscheiden.

Das Jahr 1196 ist besonders reich an dichterischen Zeugnissen aus dem Werk Jiang Kuis, in denen gemeinsame Unternehmungen mit Zhang Jian erwähnt werden.⁷⁷ Als Begleiter und Freunde tauchen ein gewisser Guo Pu Weng und Yu Shangqing (Yu Hao) ebenfalls vermehrt

⁷⁶ ebenda; S. 57

⁷⁷ In diesem Jahr wird Pingfu sechs mal erwähnt, die weiter unten genannten Freunde Yu Shangqing und Guo Pu Weng vier und zwei mal.

in diesem Zeitraum, aber auch vereinzelt zuvor und nachher auf. Zu diesen Freunden ist leider nur wenig überliefert, was sie aber mit Jiang Kui gemeinsam hatten, ist die Art des äußeren Lebenswandels. Guo war ein ehemaliger buddhistischer Mönch, den es nach einigen Klosterjahren wieder ins Weltleben zurückgezogen hatte und der am Westseeufer als Privatmann lebte. Yu hatte nach bestandenen Examina und kurzer Beamtenlaufbahn den Dienst wieder quittiert und lebte ebenfalls in der Umgebung Hangzhous, ohne sich mehr auf amtliche Verpflichtungen einzulassen.⁷⁸ Näheres läßt sich zu den Lebensumständen der beiden nicht ermitteln, und es muß dahin gestellt bleiben, ob auch sie zeitweise von der Gunst des Zhang Jian abhängig waren oder nur als befreundete Begleiter an seinen Unternehmungen teilhatten. Jedenfalls findet sich in Jiang Kuis Nachlaß kein Hinweis darauf, daß einer aus diesem engeren Freundeskreis sich jemals aufgrund einer dienstlichen Tätigkeit von den anderen verabschieden mußte. Wie wir noch sehen werden, hat Jiang Kui durchaus Gedichte zum Abschiedsgeleit für ihm nahestehende Personen verfaßt, in denen er auf eine für ihn selber sehr bezeichnende Art zu dem in der Dichtung längst zum Topos gewordenen „inneren Konflikt“ zwischen dem loyalen Beamten und dem gebildeten Literaten, der um seinen eigenen Wert und die vermeintliche Nichtigkeit der Welt weiß, Stellung bezieht. Doch dieser enge Kreis um Zhang Jian scheint in den Jahren ab 1196 eine Art Gesinnungs- und Schicksalsbündnis gewesen zu sein, in dem Jiang Kui freundschaftlichen Rückhalt fand, auch wenn seine doch noch nicht ganz aufgegebenen Bemühungen zu Amt und Würden zu gelangen, selbst mit Unterstützung einflußreicher Personen weiterhin scheiterten und er mitten unter den Mächtigen und Großen seiner Generation nichts als ein *fremder Dichter* blieb.

c) Bewegte Zeitläufte und ein langes Ende

Derselbe Zeitraum, in dem das Leben des Dichters in etwas verlässlicheren Bahnen verlief und in dem sich zugleich die Möglichkeit öffnete, seine intellektuellen und künstlerischen Talente im engen Umgang mit Gleichgesinnten freier als bisher zu entfalten, war eine der dramatischsten Phasen in der politischen Geschichte der Südlichen Song.

An jenen Machtkämpfen zwischen der Partei des Kanzlers zur Rechten Zhao Ruyu 趙汝愚 (1140-1196), die zunächst die Abdankung des seelisch kranken Kaisers Guangzong (reg. 1190-1194) zugunsten Ningzongs (1195-1224) erwirkt hatte und für eine innere Konsolidierung sowie den außenpolitischen Status quo eintrat und der seines anfänglichen Verbündeten und späteren Rivalen Han Tuozhou 韓侂胄 (? - 1207), die die vorherrschenden

⁷⁸ JBS; S. 248 & 250

geistigen Strömungen der Zeit ideologisch bekämpfte und vor allem eine kompromißlosere Haltung gegenüber den Jin forderte, hat Jiang Kui nicht aktiv teilnehmen können. Dazu war er aufgrund seines privaten Status von vorne herein nicht prädestiniert, und seine literarischen Werke lassen auch nicht erkennen, daß er sich über diese denkbare Brücke in das Geschehen einmischen wollte. Doch blieb auch er nicht unberührt von den Folgen des Umsturzes, der sich zwischen 1195 und 1197 ereignete und das politisch-gesellschaftliche Leben für ein ganzes Jahrzehnt in Turbulenzen stieß, die sich erst nach dem glimpflichen Scheitern des Angriffskrieges von 1206-1207 zur Genüge entladen hatten. Die politischen Ereignisse, die Jiang Kui, wie gesagt, niemals nachweisbar direkt tangierten, sollen hier nur Kürze nachgezeichnet werden.⁷⁹

Das unmittelbare Vorspiel, das zu dem unvorhergesehenen Eklat im Jahr 1195 führte, begann im Jahr zuvor mit einem Streit um den Thronfolger des Kaisers Xiaozong (1163-1189). Dessen unmittelbarer und rechtmäßiger Nachfolger Guangzong verstieß in den Augen einiger höherer Beamter in nicht akzeptabler Weise gegen die Kardinaltugend der Pietät, indem er sich weigerte an den Trauerritten für seinen verstorbenen Vater teilzunehmen. Statt dessen berief er sich zur Entschuldigung auf seine seelische Krankheit und nährte damit nur zusätzliche Zweifel. Zhao Ruyu, selber ein Mitglied der Kaiserfamilie, war führend im Kampf um Guangzongs Absetzung und die Inthronisation seines noch jungen Sohnes Zhao Kuo (1168-1224), der später unter dem Namen Ningzong bis zu seinem Tod herrschte. Auf seiner Seite hatte er dabei unter anderen Zhu Xi 朱熹 (1130-1200), dessen philosophische Lehre, die einerseits verschiedene Hauptströmungen des Neo-Konfuzianismus in einer „Schule des wahren Weges“ 道學 (*dao xue*) zusammenfaßte und gleichzeitig traditionelle und veraltete Klassikerinterpretationen überwand, kaum weniger Anstoß und Mißtrauen denn begeistertes Interesse erregte. Nach dem gelungenen Machtwechsel rückten zunächst Zhao und seine Verbündeten in die höheren Ämter am Hof ein, doch kurze Zeit darauf begann sich auch schon ein nicht erwarteter Widerstand gegen sie selber, nicht gegen den von ihnen auf den Thron gebrachten neuen Kaiser, zu regen. Dieser Widerstand wurde von dem oben genannten Han Tuozhou geführt, der von Zhao wohl gegen sein eigenes Erwarten nicht mit einem bedeutenden Amt bedacht worden war, und stützte sich fast ausschließlich auf eine scharfe Polemik gegen die jetzt zur Regierungsdoktrin avancierende Lehre des Zhu Xi, die mit der Bezeichnung „Häresie“, wörtlich „falsche Lehre“ 偽學 (*wei xue*), gebrandmarkt wurde. Offenbar lagen die Dinge innerhalb der Beamtenschaft so, daß die Zeit für eine ideologische Kampagne gekommen war. Han bediente sich einiger Parteigänger, die es verstanden,

⁷⁹ Ich stütze mich hier in erster Linie auf die das Geschehen auf dem Hintergrund unterschiedlicher Biographien

fanatische Attacken gegen die „Ketzer“ zu lancieren, in denen vor allem unterstellt wurde, daß diese über Jahrzehnte das Prüfungswesen unterwandert und zu ihren eigenen Gunsten ausgenutzt hätten. Zhu Xi, der ein akademisches Hofamt bekleidete, mußte schon bald auf Geheiß des Kaisers gehen, und Zhao Ruyu wurde anfang 1195 auf einen Provinzposten verbannt.

Damit begann allerdings erst die breitangelegte Bekämpfung der politischen Gegner, die oft nur aufgrund einer mutmaßlichen intellektuellen Sympathie für die Lehre des Zhu Xi und ohne eigene Vorahnung zu Staatsfeinden gestempelt wurden. Die Kampagne gipfelte 1197 in einer öffentlich gemachten Proskriptionsliste gegen die „Rebellenbande der falschen Lehre“ 偽學逆黨 (*wei xue ni dang*), laut derer neunundfünfzig Personen unmittelbar aus ihren Ämtern entlassen und bestraft werden sollten. Es läßt sich denken, daß unter diesen Umständen die Neigung auf Karriereerfolg zu verzichten und sich dem Privatgelehrtentum anzuschließen, unter den Literaten in der Hauptstadt vorübergehend verstärkt wurde.

Um 1200 hatte sich die Kraft dieser ersten politischen Kampagne erschöpft, und Han ließ ihr noch eine zweite folgen. Diesmal war es die Unzufriedenheit einer nicht kleinen Minderheit von Angehörigen der Beamenschaft, die seit langem darauf hofften, die verlorenen Gebiete im Norden von den Jin zurückzuerobern, die Han zur Fortsetzung seiner Machtpolitik nutzte. Dabei holte er auch einige der wenige Jahre zuvor Verbannten in Schlüsselpositionen zurück. Die Beamenschaft wurde dadurch politisch noch mehr zerrissen.

Erst 1207, nach der Absetzung und Enthauptung Han Tuo Zhou - zu der übrigens Zhang Zi wesentlich beigetragen haben soll⁸⁰ - und der Entmachtung seiner radikalen Anhänger entspannte sich das politische Leben allmählich wieder. In dieser Zeit verliert sich allerdings Jiang Kuis Spur vollkommen. Ein einziger Zyklus von zehn *ci* auf die Melodie „Meister Busuan“ (*Bu suan zi*) wird noch auf 1207 datiert, einige kleinere Schriften zu kalligraphischen Werken entstanden 1209 und zwei *shi* vermutlich 1211⁸¹; danach läßt sich auch seine Dichtung nicht mehr weiter verfolgen. Bei seinem Tod um 1221 war die Familie so verarmt, daß das Begräbnis nur mit Unterstützung entfernt lebender Freunde bezahlt werden konnte. Die Frage, was zu diesem Verstummen und Vergessen-Werden führte, ist angesichts dieser Quellenlage - Zeugnisse anderer bleiben in diesem späten Zeitraum fast ganz aus - kaum zu beantworten.

Allein mit der Obhut des Zhang Jian konnte sich Jiang Kui zunächst noch nicht zufrieden geben. Er verfaßte zwei Werke zur rituellen Musik, die vor allem als Selbstempfehlung für

beleuchtenden Darstellungen in: Franke, Herbert; *Sung Biographies*; Wiesbaden 1976.

⁸⁰ *JBS*; S. 249

⁸¹ *Nian pu*; S. 443-444

eine Anstellung im Ritenministerium gedacht waren. Mit beiden Versuchen scheiterte er knapp, was nicht an mangelnder Unterstützung, sondern eher an der falschen Unterstützung und mangelnder politischer Opportunität gelegen haben dürfte. In dem später vorzustellenden autobiographischen Text von 1203 bemerkt Jiang Kui selber, das die 1197 eingereichte Schrift zu Problemen der Hofmusik den Beifall des zum damaligen Zeitpunkt geächteten Zhu Xi gefunden hatte. Im Vorwort zu vierzehn kriegerischen Ritualgesängen, mit denen er eine alte, in der Tang-Zeit verloren gegangene Tradition wiederbeleben wollte, wird von ihm der Charakterzug der Milde und Versöhnlichkeit, der die Größe der Song-Kaiser vor den Tugenden der früheren Herrscher auszeichne, besonders betont und damit begründet, warum auch die neue Musik diesen friedfertigeren Charakter zu vermitteln habe. Doch im Jahre 1199, als soeben die ideologische Stoßrichtung, um es kraß zu formulieren, von der Ketzerverfolgung zur Kriegstreiberei umschwenkte, dürfte er auch damit den entscheidungsmächtigen Zeitgenossen nicht ganz im rechten Sinne imponiert haben.

Das alles bleiben Erwägungen von Möglichkeiten, die weiterer faktischer Anhaltspunkte entbehren. Gewiß ist nur, daß Jiang Kui nach 1199 diese letzten Versuche, seinen Status zu ändern aufgab, und sich fortan völlig ins Privatleben zurückzog, d.h. er arbeitete an seinen großen kalligraphiekritischen Werken, die auf den Nutzen von gelehrten Liebhabern und Studenten dieses Faches ausgerichtet waren und widmete sich der Druck-Edition seiner eigenen Dichtungen und der Vollendung der Poetik. In der Zeit zwischen 1197 und 1201 befindet sich nach Xias Chronologie eine weitere Lücke in der Produktion von *ci*, und es stellt sich die Frage, ob die zeitaufwendigen gelehrten Arbeiten ihn von der Dichtung vorübergehend ablenkten. Auffallend in diesem Zusammenhang ist auch, daß das Vorwort des ersten, nach 1197 datierten *ci* „*Shao* im *zhi*-Modus“ (*Zhi shao*; 1201) eine ungewöhnlich ausführliche Abhandlung zu musikalischen Problemen enthält, die auch in den Arbeiten zur Hofmusik anzutreffen sind.

Der Tod des Zhang Jian um das Jahr 1203 ist die letzte einschneidende Zäsur im Leben des Jiang Kui, von der ein ausführliches Selbstzeugnis überliefert ist. Der Freund muß plötzlich gestorben sein, denn offenbar waren die nächsten Hinterbliebenen unvorbereitet und fast hilflos in eine neue Situation geworfen. In dieser Situation verfaßte Jiang Kui einen Prosatext, der sowohl als Nekrolog auf den Freund wie auch als autobiographische Skizze und zugleich als Hilferuf an eine wohlhabende und einflußreiche Umgebung, die sich anscheinend nicht sogleich zur Unterstützung der Hinterbliebenen verpflichtet fühlte, verstanden werden kann. Weil darin etliche Persönlichkeiten beim Namen aufgezählt werden, die im privaten Leben des Dichters, teilweise aber auch im politischen Leben der Epoche

zwischen 1195 und 1207 eine wichtige Rolle spielten, wird der Übersetzung des Textes hier eine Reihe von kurzen Beschreibungen der Positionen und Charaktere derjenigen, deren Beziehung zu Jiang Kui durch Erwähnung in seinem poetischen Werk nicht präzisiert wird, hinzugefügt. Die im ersten Teil der Aufzählung genannten Dichter, deren persönliches Verhältnis zu Jiang Kui hier schon angesprochen wurde, werden in ihrer Funktion als zusammenhängende Gruppe innerhalb der Aufzählung betrachtet. Zum Abschluß wird zusammenfassend auf die Konzeption und mögliche Intentionen des Textes eingegangen.

Nach den Angaben Zhou Mis gelangte der Text erstmals durch die Veröffentlichung in seinem *Qidong yeyu*, also rund ein Jahrhundert nach seiner Niederschrift durch den Autor, zum Druck.⁸² Als Motiv für die Aufnahme des ihm angeblich zufällig in die Hände gefallenen Dokuments nennt Zhou den Wunsch, die schon damals lückenhaften biographischen Informationen über den Dichter zu ergänzen. Hier wird nur der Text Jiang Kuis, nicht die Vorbemerkung und Hinzufügungen des Kompilators übersetzt. Für die anschließende Analyse und Auslegung wurde die Übersetzung in Abschnitte zerlegt, die mit inhaltlichen und formalen Zusammenhängen übereinstimmen, im Ausgangstext aber nicht vorhanden waren.

Er⁸³ war schon früh verwaist und ohne Unterstützung, so daß er von Glück sagen kann, nicht hinter die geistige Bildung seiner Vorfahren zurückgefallen zu sein. In den Tagen seiner Jugend kam er weit herum und machte mit allen berühmten Persönlichkeiten und großen Gelehrten seiner Zeit Bekanntschaft.

Der ehrwürdige Gelehrte der Kaiserlichen Akademie Liang, ein Landsmann aus seiner entlegenen Heimat, schätzte seine shi-Dichtungen und verglich sie mit denen der Tang-Leute. Über seine Dichtungen mit wechselnden Metren⁸⁴ sagte er, sie überträfen alles in der Welt.

Der ehrwürdige Geheime Rat Zheng schätzte seine Prosa. Während eines Banketts ließ er sie vortragen und trommelte darauf begeisterten Beifall.

Der ehrwürdige Regierungsrat Fan hielt seinen literarischen Stil und seine Persönlichkeit für vergleichbar mit den vornehmen Gelehrten der Jin- und Song-Zeit.

Der ehrwürdige Yang, Gelehrter in Diensten, meinte, daß sein literarisches Schaffen nirgends nicht gekonnt sei und daß er sehr dem Lu Tiansui ähnele. Darüber wurden sie Freunde, die die Jahre, die zwischen ihnen lagen, vergaßen.

⁸² Zhou, Mi; *Qidong ye yu*; S. 211f. Auch Xia übernimmt diese Textfassung in seinem Anhang: *JBS*; S. 328f.

⁸³ Mit der hier gewählten Selbstbezeichnung *mou* – wörtlich: „jemand“ – deutet Jiang Kui auf seine eigene Person, die er damit gegenüber der des Verstorbenen herabsetzt - der Inhalt des folgenden Textes läßt an der Echtheit dieser Absicht jedoch Zweifel aufkommen.

⁸⁴ Mit diesem Ausdruck sind die Gedichte der Gattung *ci* gemeint.

Der ehrwürdige Xiao aus Fuzhou, der von den Zeitgenossen Herr Qianyan genannt wurde, hielt ihn für den ersten und einzigen Freund nach vierzig Jahren des Dichtens.

Der ehrwürdige Zhu, Gelehrter in Diensten, schätzte sowohl seine Prosa als auch seine profunden Kenntnisse der Riten und der Musik.

Der ehrwürdige Kanzler Jing lobte nicht allein seine Schriften zu den Riten und zur Musik, sondern schätzte auch seine Prosa im Parallelstil.

Der ehrwürdige Kanzler Xie schätzte seine Schriften zur Musik und sandte sogar seinen jüngeren Sohn aus, um ihm einen Besuch abzustatten.

Jiaxuan, der ehrwürdige Xin, brachte seinen Dichtungen mit wechselnden Metren tiefe Achtung entgegen.

Leute wie die zwei hohen Beamten, der ehrwürdige Sun Congzhi und Herr Hu Yingqi, der ehrwürdige Yang aus Jiangling, der ehrwürdige Zhang aus Nanzhou, der ehrwürdige Wu aus Jinling; und dann solche wie Wu Defu, Xiang Pingfu, Xu Ziyuan, Zeng Youdu, Shang Huizhong, Wang Huishu, Yi Yanzhang - alles hervorragende Männer jener Zeit, die man nicht alle aufzählen kann -, sie schätzten an ihm entweder den Menschen, seine Gedichte, seine Prosa oder seine Schriftkunst, oder sie standen um seine Freundschaft an wie jene Männer aus Dongzhou, der ehrwürdige Lou Dafang und der ehrwürdige Ye Zhengze, die ihn ausdrücklich (bei Hof) empfahlen...

Ach, wozu das alles!

Innerhalb des ganzen Reiches war die Zahl derer, die ihn kannten wahrhaftig nicht gering, doch niemanden gab es, der ihn in seiner verarmten, hilflosen Lage unterstützen konnte.

Früher konnte er sich nur auf den älteren Bruder Zhang Pingfu verlassen, denn nur dieser war äußerst rechtschaffen. Zehn gemeinsame Jahre verbrachten sie und ihre Herzen fügten sich zueinander wie Knochen und Fleisch. Also stand auch er mit seinem ganzen Wesen für den andern gerade, so daß sie Freud' und Leid miteinander teilten. Da sich Pingfu über sein Scheitern beim akademischen Prüfungsamt sorgte, entschloß er sich dazu, ihm ein Amt zu kaufen, was jener dankend abschlug. Sodann war er willens ihm ein Stück seiner fruchtbaren Ländereien am Zinn-Berg abzustehen, damit dieser seine gleich Gebirgswäldern nutzlose Person ernähren könne.

Das Fortscheiden Pingfus aus dieser Welt trifft ihn so sehr, als wäre er sich dadurch selber verloren gegangen und bliebe vollkommen haltlos zurück im Jetzt. Ein Menschenleben,

das an die hundert Jahre währt, ist selten; noch seltener sind Gäste und Hausherren, wie er und Pingfu es gewesen -

*So tief bewegt von diesen Dingen,
Kann er den Kummer nicht bezwingen...*

Pingfu ist nun gestorben und sein kleiner Sohn ist noch sehr jung. Tritt er durch die Tür zu ihm herein, so wird ihm unweigerlich ganz elend zumute. Den ganzen Tag bleibt er allein bei ihm sitzen und kehrt schließlich zögernd und ratlos wieder nach Hause zurück. Wenn er darüber nachdenkt, ob er ihn nicht besser seinem eigenen Schicksal überließe, fallen ihm Pingfus Scheideworte ein. Wie könnte er da noch vom Fortgehen reden!? Doch was bringt es zu bleiben anstatt fortzugehen, wenn kein Hausherr mehr da ist? Wie lange nur kann das so währen?!

Besonders durch die am Schluss offenkundige Absicht, durch die Schilderung der Notlage des minderjährigen Nachkommen Zhangjians, der Jiang Kui vom sterbenden Freund anscheinend anvertraut worden war, einen neuen Mäzen und Gönner für sich selbst zu erwerben, gleicht dieser Prosatext gewissermaßen dem Vierzeiler „Die papierne Decke“ des Du Zhan (Abschnitt b) dieses Kapitels). Beide Texte verraten die auf den Eigennutzen gerichtete Absicht des Autors und stellen dadurch ihren literarischen Wert, gemessen am allgemeinen und konventionellen Geschmack, der uneigennützig Absichten wahrnehmen wollte, provokativ in Frage. Aus heutiger kritischer Sicht muss bezüglich Jiang Kuis außerdem gefragt werden, ob die Not des Freundessohnes - immerhin das Mitglied einer der reichsten Familien der Reichshauptstadt - nicht bloß ein erfundenes Mittel war, um die Aufmerksamkeit und das Mitleid für den Autor zu steigern? Trickreich wäre eine solche Erfindung tatsächlich gewesen, in dem sie anscheinend davon handelt, dass die Notlage des Autors ihn auch daran hindert, seinen moralischen Verpflichtungen nachzukommen, in Wirklichkeit aber versteckt an die moralische Verantwortung der Leser appelliert. Diese Auslegung des obigen Textes, gegen die m.E. bisher nichts spricht, wirft ein Licht auf die moralischen Schwächen einer „Transformationsgesellschaft“, die sich unversehens der Verantwortung für große Teile ihrer Eliten begeben hatte.

Formal und inhaltlich betrachtet besteht der Text aus zwei Hauptteilen - zweiter, dritter Abschnitt und fünfter -, einer Einleitung (erster Abschnitt), einer Überleitung vom ersten zum zweiten Hauptteil (vierter Abschnitt) und einem Schluß (sechster Abschnitt). Eine erste inhaltliche Analyse dieser Gliederung läßt bereits Grundzüge ihrer Konzeption erkennen.

Der erste Hauptteil enthält: eine Aufzählung von dreiundzwanzig Namen, deren Träger einerseits nachweislich zum privaten Bekannten- und Freundeskreis des Dichters zählen, andererseits einen Kreis von prominenten Personen bilden, die im literarischen Werk des Dichters ansonsten kaum erwähnt werden.⁸⁵ Dazu kommt die Wiedergabe persönlicher Hochachtung für den Autor, die offenbar ein objektives Bild vermitteln soll. Sie besteht in der Nennung des Familiennamens mit dem Zusatz 公 *gong*, der hier jeweils mit dem Adjektiv *ehrwürdig* wiedergegeben wurde und in der Erwähnung eines amtlichen Titels. Der zweite Hauptteil enthält: einen Nekrolog auf den einzigartigen Freund Zhang Jian (Pingfu), in dem der Autor aus subjektiver Sicht die Tiefe der gegenseitigen Freundschaft preist.

Einleitung, Überleitung und Schluß beziehen sich jeweils am unmittelbarsten auf die Situation des Autors, deren erstgenanntes Charakteristikum das Verwaist- 孤 (*gu*), bzw. das Verlassensein ist. In diesen kürzeren Passagen bildet sich auch die Zeit- und Themenspanne heraus (Kindheit: Verlassensein - Eintritt in die Gesellschaft und Freundschaft mit Zhangjian - Tod des Zhangjian: Verlassensein), während die beiden Hauptteile das Ich (üblicherweise im Text in der dritten Person) von zwei sehr unterschiedlichen Seiten her beleuchten, nämlich einmal in seiner äußeren, gesellschaftlichen Position und zum anderen seinem Intimus gegenüber.

Das Verbindende zwischen beiden Hauptteilen ist eigentlich das Sich-Abgrenzende: eine Reihe repräsentativer Persönlichkeiten, die zwar des Lobes für ihren Schützling voll sind, aber ihn mit leeren Händen letztlich sich selber überlassen und ein Einziger, der sich im Text nur durch das Lob des Autors, seines Freundes, auszeichnet, der aber selbstlos und tatkräftig um dessen Gegenwart und Zukunft besorgt ist. Das Ich verbindet die beiden gegensätzlichen Partien in seinem Leben und Charakter, nimmt aber auch äußerlich eine Position *zwischen* ihnen ein, die durch das anfängliche und dann wiederkehrende Verlassensein gekennzeichnet ist. Diese Konzeption steckt voller ungelöster Widersprüche, deren Ganzes in den durch Parallelismus und Endreim metrisch herausgehobenen Versen - *Und was ihn so bewegt an diesen Dingen / Vermag er nicht mehr übers Herz zu bringen*: 撫事感慨 / 不能為懷 - einen Widerhall findet.

Nicht alle Genannten sind heute noch biographisch nachweisbar. Xia hat die wesentlichen Daten und Hintergründe bzw. biographische Quellenangaben zu zwanzig Personen gesammelt, nur von dreien ist nichts als der Name überliefert. Die Aufzählung selber ist zwar inhaltlich homogen - beschränkt sich auf Personennamen mit oder ohne offiziellen Ehrentitel und auf die individuelle oder kollektive Zuschreibung

⁸⁵ Ausnahmen stellen Xiang Anshi und Yang Guanqing dar.

hochachtungsvoller Stellungnahmen zur Person des Autors -, zerfällt aber aufgrund einer unterschiedlichen Vermessung der Inhalte mittels der Syntax in zwei Teile (zweiter und dritter Abschnitt). Dieser formale Unterschied ist das erste, was dem Leser, der über die einzelnen Personen nicht näher informiert ist, auffallen muß.

Den ersten Abschnitt bildet eine gerade Reihe von neun Personen, die nach demselben Schema - Stellung, Familienname mit Respektstitel (*gong*, bzw. *ehrwürdig*), Meinung oder Verhältnis zum Autor - aufeinander folgen. Die Personen selber sind, mit eventueller Ausnahme der ersten beiden, entweder auf geistigem Gebiet oder in der Politik historisch bedeutend und werden bis heute zu den stellvertretenden Größen ihres Zeitalters gerechnet. Hinsichtlich ihrer - bei den beiden Erstgenannten nur vermutbaren - Bedeutung für Jiang Kui unterscheiden sie sich voneinander auf eine Weise, die wiederum eine gewisse Stufung des Textabschnittes hervortreten läßt. Den ganzen Abschnitt prägt gleichermaßen die individuelle und damit nähere Beschreibung des Verhältnisses zum Autor.

Der *Gelehrte der Kaiserlichen Akademie Liang*⁸⁶ 內翰梁 und der *Geheime Rat Zheng* (Qiao) 樞使鄭(僑) zeichnen sich rückblickend von hier durch nicht viel mehr als ihre relativ hohen amtlichen Ränge aus. Mit der Nennung eines Landsmannes an allererster Stelle der Aufzählung dürfte allenfalls eine inhaltliche Überleitung von der Eingangspassage in den ersten Hauptteil des Textes bezweckt sein. Sein hochgreifendes, aber in der Formulierung wenig distinktiertes Urteil (die *ci*-Dichtungen ...überträfen alles in der Welt) sowie der stürmische Beifall des Zheng Qiao bringen zwar schon Erfolg und Anerkennung auf literarischem Gebiet zum Ausdruck, aber nicht mit demselben Gewicht wie die anschließend zitierten Stellungnahmen im Zusammenhang mit den, in intellektuellen und politischen Kreisen jedermann bekannten, prominenten Namen. Dieses Einsetzen der Aufzählung ermöglicht eine Steigerung, die unmittelbar danach auch eintritt.

Die nächste Stufe versammelt die drei, im Urteil der Zeitgenossen und der Literaturgeschichte eine ganze Generation stellvertretenden Dichter⁸⁷ Fan Chengda 范成大, Yang Wanli 楊萬里 und Xiao Dezhao 蕭德藻. Als Dichter, die Jiang Kui nicht nur literarisch, sondern auch persönlich, nahestanden spiegelt das poetische Werk die Lebensphasen, in denen die Verhältnisse am intensivsten waren durch häufige Nennungen der jeweiligen Personen in Gedichten oder Gedichtvorworten. Die Reihenfolge der Nennung orientiert sich aber weder an der Chronologie noch an der Bekanntschaften gemacht wurden, noch nimmt

⁸⁶ Biographisches Material zu sämtlichen Personen, die in der Aufzählung genannt werden, wurde - wo keine anderen Quellen zitiert werden - aus der Materialsammlung Xiaos übertragen. *JBS*; S. 246-266.

⁸⁷ Yang Wanli nennt in seiner Poetik *Chengzhai shi hua* die Altersgenossen Fan Chengda, Lu You und Xiao Dezhao in einem Zug. (siehe: Ding, Fubao; *Li dai shi hua xu bian*; Beijing 1983; S. 142) Im Vorwort zur Erstausgabe seiner *shi* nennt Jiang selber Fan, Yang, Xiao und Lu You als Meister der Gegenwartsdichtung. *BSJ*; S.1

sie die Enge des Verhältnisses zum Maßstab. Wäre dem so, dann dürfte Xiao kaum an letzter Stelle auftauchen, denn er war es ja, der Jiang Kui 1186 durch Einheirat in seinen Verwandtenkreis aufgenommen und einer neuen Zukunft entgegengeführt hatte. Tatsächlich wird die Reihenfolge der Nennung ebenso von einem äußeren Faktor bestimmt, was auch zu der distanzierten Nennung dieser vertrauten Dichterfreunde paßt. Dieser äußere Faktor ist die offizielle Ranghöhe, durch die sich die Einzelnen in ihrer sozialen Umgebung auszeichneten. Da Fan und Yang vorübergehend Ämter bei Hof bekleideten, während Xiaos Karriere nicht über den subalternen Posten eines Distriktmagistrates 令(*ling*) hinausgelangte, gebührte letzterem in diesem Kontext ein nachgeordneter Platz innerhalb der Gruppe.

Ein weiteres Charakteristikum dieser Gruppe ist, daß ihre öffentliche Bedeutung zur Zeit der Niederschrift des Textes auf den literarischen Bereich begrenzt ist. Xiao spielte wegen seiner mittelmäßigen Karriere in der Politik nie eine tragende Rolle. Fan Chengda, der etliche hohe Ämter bekleidet hatte und im Text mit dem Titel *Regierungsrat* 參政 (*can zheng*) genannt wird, lebte zuzeiten seiner Begegnungen mit Jiang Kui schon vorwiegend nur noch als Zivilbeamter a.D. in seinem Refugium am Steinsee, und Yang Wanli hatte sich nach einer persönlichen Auseinandersetzung mit Han Tuozhou vorzeitig aus der Öffentlichkeit zurückgezogen.⁸⁸ Dementsprechend mischt sich in die Stellungnahme jeder dieser drei Berühmtheiten ein persönlicher Zug, der auch der wahren Konfiguration dieser Beziehungen, gemessen an den anderen, Rechnung trägt.

Von ganz anderer Art ist dagegen die dritte Gruppe, bestehend aus den, in diesem Kontext eher das politische Umfeld repräsentierenden Namen des Zhu Xi, Jing Tang 京鏜 und Xie Shenfu 謝深甫. Durch diese drei Vertreter, von denen der erste das Opfer seiner erbitterten politischen (und geistigen) Gegner geworden und in Ungnaden verstorben war, der zweite in schwieriger Zeit eine politisch undurchsichtige Rolle gespielt, damit aber sein Ansehen bis zum Tode gewahrt hatte und der Dritte sich als unbestechlicher Widersacher der die Jahre zwischen 1195 und 1203 beunruhigenden Hetzkampagnen im höchsten Regierungsamt hatte halten können⁸⁹, wird nicht mehr die dichterische Seite Jiang Kuis hervorgehoben, sondern seine Anerkennung als Gelehrter unter hochgestellten Persönlichkeiten. Es sind nur die musikkritischen (mithin also auch auf die Riten bezogenen!) Schriften Jiang Kuis, die in den Stellungnahmen erwähnt werden. Offensichtlich bewußt

⁸⁸ Vergleiche: Schmidt; *Stone Lake*; S. 21 & SS; J. 433, S. 12870

⁸⁹ Franke; *Biographies*; S. 254 & 287 SS; J. 394, S. 12038-12041

unerwähnt bleibt aber die Rolle, die Xie und Tang bei Jiang Kuis Versuch, mit diesen Schriften eine offizielle Stellung zu erwerben, gespielt haben sollen.⁹⁰

Mitunter löst hier auch ein biographischer Abschnitt den anderen ab. Die vorangegangene Gruppe der drei Dichter findet in den Gedichten Jangs tatsächlich ausschließlich in den Jahren zwischen 1186 und ca. 1194 Erwähnung. Nachdem Xiao Dezhao 1196 Huzhou wieder verlassen mußte, wurde der bisherige Freundeskreis durch einen anderen, der ganz eindeutig mit dem persönlichen Umfeld des Zhang Jian übereinstimmt, ersetzt.

Die Erwähnung des als patriotisch gesonnener, hochtalentierter *ci*-Dichter berühmt gewordenen Xin Qiji 辛棄疾 am Schluß dieses Abschnittes entspricht zunächst der soeben herausgehobenen, chronologischen Anordnung der Folge. Die erste Begegnung zwischen Jiang und Xin datiert erst aus dem Jahr 1203, muß sich also kurz vor dem Abfassen dieser Schrift ereignet haben. In diesem Jahr begannen die Vorbereitungen auf den 1206 dann tatsächlich ausgeführten Angriffskrieg gegen die Jin⁹¹ und Xin Qiji wurde als vehementer Befürworter einer Wiedereroberung des Nordens zum Militärgouverneur von Zhedong ernannt.⁹² Aus diesem Grund hatte er sich, nach jahrelanger Abwesenheit in der Provinz, erstmals wieder in der Hauptstadt einzufinden und traf dort mit mehreren bekannten Literaten, unter ihnen auch Jiang Kui, zusammen. Zu dieser Zeit entstand sein berühmtes *ci* "Frühling im Han-Palast" (*Han gong chun*), auf das von Jiang Kui zwei Antwortgedichte im selben Modus und Reimschema verfaßt wurden.⁹³ Anläßlich einer zweiten Begegnung im gleichen Zeitraum entstand ein *ci* auf die Melodie "Gesang des Grotten-Heiligen" (*Dong xian ge*)⁹⁴, das Xin gewidmet ist und 1205, unmittelbar vor Kriegsausbruch, verwendete Jiang Kui noch einmal Modus und Reimschema eines *ci* von Xin ("Ewig währende Freude"; *Yong yu le*)⁹⁵. Zuletzt erwähnt dieser Abschnitt also eine frisch entstandene Bekanntschaft mit dem 1206 verstorbenen Dichter, der, abgesehen von seiner späten Berufung in ein höheres Amt, in seiner Karriere keine einflußreichen Positionen erreicht hatte, dafür aber als Dichter schon unter den Zeitgenossen Ansehen genoß. Soll es vielleicht die inhaltliche Zäsur verstärken und wie ein Gegengewicht zu der bisher fast durchgehenden Bemäntelung der Individuen mit amtlichen Würden auffallen, daß Xin hier (wie zuvor Xiao) ohne Amtstitel genannt und statt

⁹⁰ JBS; S. 266-269

⁹¹ Franke; S. 381

⁹² BSJ; S. 86

⁹³ JBS; S. 86-87

⁹⁴ ebenda; S. 88

⁹⁵ ebenda; S. 90-91

dessen mit dem sehr viel persönlicheren *hao*-Namen Jiaxuan bezeichnet wird? Es ist zumindest eine formale Abweichung von der grundsätzlich so eintönigen äußeren Form, die Beachtung verdient, weil sie in ihrer Art den Schluß und die Mitte des ganzen Abschnittes variiert.

Beim Überlesen des zweiten Abschnittes fällt zunächst ein deutlich anderer sprachlicher Rhythmus auf, der sich gegenüber der Monotonie des ersten flüssig und dynamisch ausnimmt. Es folgen vierzehn weitere Namen, während von der individuellen Darlegung der Stellungnahmen zur Person des Autors zu einer kollektiven übergegangen wird. Damit scheint es zunächst, als würde die "inoffizielle" gesellschaftliche Anerkennung Jiang Kuis durch eine mengenmäßige Steigerung nachdrücklich erwiesen werden. Die qualitativen Urteile zu Person und Werk werden dagegen ganz zurückgenommen und nur die Vielseitigkeit der Persönlichkeit kommt in der zusammenfassenden Aufzählung aller Gegenstände des Lobes und in der Anerkennung von sehr verschiedenen Seiten zum Ausdruck. Die folgenden Bemerkungen zu den persönlichen Hintergründen der Namensaufzählung sollen das zeitgenössische Umfeld Jiang Kuis, das in seinen Gegensätzen und Spannungen vom privaten Kreis um Zhang Jian sehr verschieden war, einschätzbar machen.

Sun Fengji 孫逢吉 (Congzhi 從之; 1134-1199), war bis 1198 Administrator im Innenministerium 吏部侍郎 (*libu shilang*). In dieser Eigenschaft suchte er mehrmals Angriffe gegen Zhu Xi zu vereiteln, was ihm nur teilweise gelang. Seine offizielle Biographie im *SS* zeichnet seinen Charakter als standfest und ideologischen Verfemungen gegenüber tief abgeneigt. Die unerschrockene politische Haltung seinerseits und der unaufhaltsame Machtzuwachs der Revanchistenpartei um Han Tuozhou kosteten ihn schließlich Stellung und öffentliches Ansehen. Kurz nach seiner Entfernung vom Hof und Versetzung auf den Posten des Magistrates von Ganzhou (Jiangxi) starb er an einer Erkrankung.⁹⁶ Seine Bekanntschaft mit Jiang Kui soll 1188 entstanden sein, während er Lehrer an der Reichsprinzen-Akademie 國子博士 (*guozi boshi*) war.

Hu Hong 胡紘 (Yingqi 應期; gest. nach 1202), war zur damaligen Zeit berühmt-berüchtigt als einer der schärfsten Polemiker der Revanchistenpartei. Dem *SS* zufolge hatte er sich noch als Student einmal bei den Schülern des Zhu Xi eingefunden, mißverstand die dort übliche frugale Beköstigung als Beleidigung seiner Person. Diese - vielleicht angedichtete - Geschichte legte aus der Perspektive des *SS* den Grundstein für Hus persönliche und verhängnisvolle Antipathie gegen Zhu Xi.

⁹⁶ *SS*; J.404, S. 12225-12226

Später trat er zunächst als öffentlicher Ankläger gegen den Kanzler Zhao Ruyu auf den Plan und hatte wichtigen Anteil an dessen Absetzung. Dann richtete er seine heftigen Attacken unmittelbar gegen Zhu Xi. Im Jahr 1196 wurde darauf nicht nur er selber zum Beisitzenden der Prüfungen für den höheren Staatsdienst befördert, sondern die ganze Partei der Anhänger des Kanzlers Zhao Ruyu geriet durch die Schärfe seiner Angriffe unter einen wachsenden ideologischen Druck, der wenig später zu ihrer Entmachtung führte. Ab 1199 wurde seine Position immer schwächer, da Han Tuozhou einige seiner verbannten, ehemaligen politischen Gegner aus pragmatischen Gründen zu versöhnen suchte, um seine zukünftige Politik von einer breiteren Basis tragen zu lassen. Das SS schließt damit, daß Hu sein Ende “zu Hause”, also aus seinen Ämtern entlassen, gefunden habe.⁹⁷

Yang Guanqing 楊冠卿 (Mengxi 夢錫) amtierte zunächst als Magistrat in Guangzhou, scheint sich dann aber freiwillig ins Privatleben zurückgezogen zu haben. Er hinterließ eine Werksammlung unter dem Titel “Verschiedene Manuskripte vom Pavillon des Fremden”⁹⁸. Im Anhang zur Erstausgabe dieser Sammlung ist ein Gedicht im Alten Stil Jiang Kuis enthalten, das Xia in den Anhang seiner früheren Textausgabe aufgenommen hat. Die Verse preisen teils die geistige Bedeutung der Manuskriptsammlung und ihres Verfassers und entwerfen mitunter auch ein Idealportrait Yangs, das für die Selbstsicht vieler Gebildeter dieser Zeit, sofern sie den Staatsdienst aus persönlichen Gründen ablehnten, typisch gewesen sein mag. Das im Ganzen aus sechzehn Versen bestehende Gedicht wird hier in den Teilen übersetzt wiedergegeben, die den Charakter Yangs besonders deutlich in Beziehung zu seinem zeitlichen Umfeld zeichnen:

<i>Die Pinselkraft des Fürsten Yang ist unvergleichlich in der Welt.</i>	楊侯筆力天下奇
<i>In seinen jungen Jahren zog er mit der Heldenschar zu Feld.</i>	早歲豪彥相追遂
(....)	
<i>Im Mauerkreis von Chang'an hat er ein verborgnes Nest gesucht,</i>	長安城中擇幽棲
<i>Im Stillen ist er zur Bekanntschaft mit den andern nicht gewillt.</i>	靜退不願世人知
(....)	
<i>Das Rechten drum bewirkt nicht, daß das Dao des Alltags feiner wird,</i>	正論不作世道微
<i>Solang die Brut der Füchse und Schakale Land und Städte füllt.</i>	通都大邑多狐狸
<i>Wie schade, daß ihr nicht die Krallen und die Zähne zeigen könnt,</i>	惜君爪牙不得施
<i>Doch ist es das, was fünf li überm Durchshnitt für euch zählt?</i> ⁹⁹	

⁹⁷ SS; J. 394, S. 12023-12024

⁹⁸ *Ke ting lei hao*, in: Lü Yundong (Hg.) *Qin ding si ku quan shu, ji bu 4*; Der Titel des Gedichtes lautet in Übersetzung: “Auf Yang Guanqings Manuskripte der Gesänge vom Pavillon des Fremden” (*Ti Yang Guanqing ke ting yin gao*)

⁹⁹ BSJ; S. 61

Im fünften Vers benutzt Jiang Kui den Namen der Tang-Hauptstadt Chang'an als Synonym für Hangzhou. Die Bekanntschaft der beiden müßte also ebenfalls in die Hangzhouer Jahre Jiang Kuis fallen.

Zhang 張 aus Nanzhou, wie ihn der Text nennt, ist biographisch nicht nachzuweisen.

Wu Rousheng 吳柔勝 (Shengzhi 勝之) bestand 1182 die Prüfung für den höheren Staatsdienst. Das *SS* berichtet, Wu sei schon als Jugendlicher von seinem Vater in der neokonfuzianischen Tradition - in den Schriften der Brüder Cheng Hao 程顥 (1032-1085) und Cheng Yi 程頤 (1033-1108) sowie des Zhu Xi - unterrichtet worden und für seine intellektuelle Begabung bekannt gewesen. Zhao Ruyi habe ihn als Kanzler früh gefördert und ihm erst eine Professorenstelle in der Provinz, später dann einen Posten in den Archiven der kaiserlichen Bibliothek vermittelt. Sein Karriereerfolg schien absehbar, doch nach dem Sturz Zhaos wurden die neuen Zensoren auch auf ihn aufmerksam. Er quittierte den Dienst und blieb volle zehn Jahre, von 1197 bis zum Sturz Han Tuozhou 1207, aller Öffentlichkeit fern. Wu Rousheng war Vater des späteren Kanzlers zur Linken Wu Jian (geb.1195), der die Familie Jiangs nach dessen Tod beim Aufbringen der Begräbniskosten unterstützte.¹⁰⁰ Diese Bekanntschaft scheint also dauerhaft und substantiell gewesen zu sein.

Wu Lie 吳獵 (Defu 德夫; gest. 1213) begleitete durch die hier unter die Lupe genommenen zwanzig Jahre um die Jahrhundertwende nach unserer Zeitrechnung ein wechselhaftes Geschick. Auch er stand zunächst intellektuell den Kreisen um Zhu Xi nahe. Während der Regierungszeit Guangzongs griff er im Sinne Zhao Ruyis in die Debatte um die Einhaltung der Vorschriften des kaiserlichen Ahnenkultes, denen sich Guangzong unter Hinweis auf seine mentale Krankheit entziehen wollte, ein. Nachdem Zhao mit Unterstützung aus der kaiserlichen Familie, der er, wie bereits gesagt wurde, selber angehörte, die Abdankung Guangzongs erreicht hatte, wurde Wu unter Ningzong zunächst zum Hofbibliothekar 校書郎 (*jiaoshu lang*), dann zum kaiserlichen Zensor 監察御侍 (*jiancha yushi*) befördert. Nur wenige Monate später stand er bereits auf der Proskriptionsliste der neuen Machthaber und wurde als Richter 判官 (*pan guan*) in die Provinz geschickt.

Der Lockerung des "Parteiverbots" verdankte auch er seine Rehabilitation und stellte sich mit großem persönlichen Einsatz in den Dienst der Kriegsvorbereitungen. Nach dem frühen Zusammenbruch des Angriffs leitete er die Verteidigung an mehreren kritischen Frontabschnitten und warf den Aufstand in der „abtrünnigen Provinz“ Sichuan nieder. Nach

¹⁰⁰ *Nian pu*; S. 445

dem Krieg hatte er mehrere hohe Provinzämter in Sichuan inne, zuletzt das des Präfekten der Provinzhauptstadt Chengdu.¹⁰¹

Xiang Anshi 項安世 (Pingfu 平甫;1150?-1208) verband eine alte Freundschaft mit Wu Lie. Auch er hatte sich zunächst als ritentreuer Ermahner Kaiser Guangzongs profiliert und war bis in die Stellung eines Hofbibliothekars aufgerückt. Später traf ihn, mit Wu zusammen, die Proskription. Während des Krieges stieg er an der Seite Wu Lies zum Militärgouverneur 權宣撫使 (*quan xuan fu shi*) von Sichuan auf. Wu ließ ihn sogar eine eigene Armee führen, die er jedoch nicht unter Kontrolle zu halten verstand. Nach Plünderungen ließ Wu einige der Anführer köpfen, woraufhin Xiang ihm die Freundschaft kündigte. Eine Berufung auf einen Justizposten in Hunan lehnte er bald darauf ab und zog sich von allen Ämtern zurück. Wenig später starb er.

Xiang Anshi hinterließ eine Sammlung von Klassikerkommentaren, 項氏家說 (*Xiang shi jia shuo*), und zählte im Urteil Yang Wanlis, zusammen mit Jiang Kui und dem im Text gleich nach ihm genannten Xu Sidao (siehe folgender Absatz), zu den wichtigsten Vertretern der jüngeren Dichtergeneration.¹⁰²

Xu Sidao 徐似道 (Yuanzi 淵子) bestand 1166 die Prüfung und machte später als Truppenkommandant (衛) von Wujiang, einem Militärbezirk um Suzhou, mit Fan Chengda Bekanntschaft. Sein durch Yang Wanli bezeugtes Talent als Dichter verband sich mit einem ausgelassenen Hang zur Geselligkeit. Sobald ihm zu Ohren kam, daß irgendwo ein Bankett oder ein musischer Unterhaltungsabend stattfand, soll er sich umgehend mit einigen Obstplatten und Schriftrollenbehältern dorthin aufgemacht haben und unterwegs „wie ein Unsterblicher erschienen sein“.¹⁰³ Es ist sicher anzunehmen, daß er dabei des öfteren mit Jiang Kui zusammentraf, auch wenn leider kein Gedicht aus dessen Nachlaß an eine solchen Begegnung erinnert.

Zeng Feng 曾丰 (Youdu 幼度) hatte 1169 die Staatsprüfungen bestanden und war auf dem Höhepunkt seiner Karriere Präfekt von Deqing (Guangdong). Er gehörte also nicht zu den zahlreichen Höflingen, die diese Aufzählung nennt. Yang Guanqing darin ähnlich, lehnte er in späteren Jahren den Dienst ab und lebte seinen geistigen Neigungen. Er gilt als Lehrer des neokonfuzianischen Gelehrten und hohen Beamten Zhen Dexiu (1177-1235) und hinterließ eine Sammlung Gedichte 幼度集(*Youdu ji*).

¹⁰¹ SS; J. 397, S. 12085-12088

¹⁰² wie oben; S. 12088-12091

¹⁰³ So lautet die inhaltsgemäße Übertragung aus den biographischen Notizen Xias.

Shang Feiqing 商飛卿(Huizhong 翬仲; gestorben ca. 1207) bestand die Prüfung 1174 “von der Schulbank weg”. Er gehörte offenbar zu den befähigten, sachlichen Staatsdienern, die dem ideologischen Führungsstil ihrer Zeit im Weg standen und doch immer wieder dringend benötigt wurden.

Auf dem ersten Höhepunkt seiner Karriere war er Assistent im Ministerium für öffentliche Arbeiten 工部郎官 (*gong bu lang guan*). In der hitzigen Stimmung bei der Machtergreifung der Revanchisten (1197) zögerte er selber vor einem politischen Bekenntnis und wurde binnen kürzester Zeit erstmals von seinem Hofposten entfernt. Nachdem er einige Zeit als Steueraufseher in der Provinz Dienst getan hatte, wurde er überraschenderweise zum kaiserlichen Zensor ernannt, überwarf sich aber schon bald mit Han Tuo Zhou und mußte auf den politisch weniger einflußreichen Posten eines Vorstehers des Ahnentempels 奉常 (*feng chang*) ausweichen. Von dort aus bat er selber um seine Versetzung aus der Hauptstadt. Bis unmittelbar vor Kriegsausbruch war er in höheren Provinzämtern tätig, doch 1206 wurde er plötzlich zum Bevollmächtigten für das Steuer- und Versorgungswesen 戶部侍郎 (*hu bu shi lang*) ernannt, eine Stellung, die im Zuge der auf Hochtouren laufenden, letzten Angriffsvorbereitungen von großer logistischer Bedeutung war. In seinem Lagebericht an Han machte er auf drohende Versorgungsschwierigkeiten im Falle des geplanten, dauerhaften Vorrückens der Truppen aufmerksam.

Nach dem frühen Scheitern des Feldzuges soll Shang Feiqing aus Verzweiflung über das Geschick des Landes gestorben sein.¹⁰⁴

Yi Fu 易祓 (Yanzhang 彦章;?-?) war, nach einer im *Qidong yeyu* überlieferten historischen Skizze¹⁰⁵, ein Einschmeichler und politischer Parasit erster Garnitur. Als großspuriger Lobredner und Verfasser von amtlichen Dokumenten für den Kriegsgewinnler und langzeitigen Vertrauten Han Tuo Zhou, Su Shidan, wurde er von der Begeisterungswelle der ersten Tage nach der Kriegserklärung in den Rang eines Hofchronisten 著作郎 (*zhu zuo lang*) geworfen. Nach Zhou Mi wurde seine Beförderung trotz des vorherrschenden Überschwangs von den Gelehrten am Hof mit bitterem Spott kommentiert. Als der Krieg 1207 verloren war, Han Tuo Zhou entmachtet und sein Haupt, ebenso wie das des Su Shidan, den Feinden als Friedensgeschenk übersendet wurde, traf Yi Fu der Bann.

Allerdings hat er sich auch als *ci*-Dichter und Gelehrter hervorgetan, was eine Bekanntschaft mit Jiang Kui eher erklären könnte als seine politische Rolle. Umsomehr

¹⁰⁴ SS; J. 404, S. 12228-12229

¹⁰⁵ Zhou Mi; *Qi Dongye yu*; J. 11, S. 200

vermag aber seine politische Bedeutung zu erklären, warum er an dieser Stelle erwähnt wird, mußte er doch um 1203 zu den einflußreicheren Persönlichkeiten gezählt haben.

Lou Yue 樓鑰 (Dafang 大防; 1137-1213), gehört sicher zu den prominentesten Persönlichkeiten im zweiten Teil dieser Aufzählung. Darin kommt ihm der danach genannte Ye Shi gleich. Diese beiden sind also nicht nur durch die sprachlich-syntaktische sondern auch durch das inhaltliche Gewicht ihrer Namen der Anschluß dieses Teils an den ersten.

Lou galt vor allem als Staatsmann mit großer Redebegabung und zählte zu den führenden Köpfen einer Opposition gegen Han Tuozhou, die sich auch nach dem "Parteienverbot" nicht ganz unterdrücken ließ. 1207 war er maßgeblich am Sturz und an der Ermordung Hans beteiligt, dessen Haupt er persönlich übersandte.¹⁰⁶

Ye Shi 葉適 (Zhengze 正則; 1150-1223) ist der Nachwelt vor allem als bedeutender Autor politischer Essays und Literaturkritiker bekannt. Einige seiner wichtigsten Werke entstanden jedoch erst in den späteren Jahren nach 1208, als er in der aktiven Politik keine Rolle mehr spielen durfte.

Zunächst verdankte er Aufstieg und Fall seiner Karriere der Unterstützung Zhao Ruyus. Nach jahrelanger Entlassung wurde er 1203 von Han zurückberufen und hatte 1206 eine hohe Stellung im Kriegsministerium inne. Da Ye zur politischen und moralischen Rechtfertigung der Kriegsvorbereitungen in ihrer letzten Phase eine Reihe von Memoranden beigesteuert hatte, wurde er nach dem verlorenen Krieg politisch diskreditiert. Die Hochs und Tiefs seiner Karriere treffen sich um 1203 entgegengesetzt mit der Laufbahn Lou Yues.¹⁰⁷

Die schlagartige Wendung – *Ach, wozu das alles!* –, mit der nun der Text nach einer Aufzählung vor derartigen Hintergründen auf die intime Freundschaft, die den Autor und den Verstorbenen verband, bezug nimmt, scheint eine überraschende Geste des Vorwurfs zu beinhalten. Vielleicht könnte der Gedanke auf direktere Weise auch etwa wie folgt formuliert werden: „Wer seid ihr alle, die ihr meintet, ich habe euer Lob verdient, und mich, wenn es drauf ankam, immer gleichgültig stehen liebet!“ Es klingt wie eine Anklage gegen „die Gesellschaft“ bzw. gegen eine menschliche Umgebung in der der Autor zwar nicht gerade fremd, aber doch hilflos geworden war. Andererseits klingt aber auch etwas wie Verteidigung eines eigenwilligen Verhaltens durch, das mit der Einmaligkeit der durch den Tod zerbrochenen Freundschaft gerechtfertigt wird. Im sechsten Abschnitt wird deutlich gesagt, daß die Vorsorglichkeit des Freundes beispiellos gewesen sei und dennoch nicht

¹⁰⁶ Franke; S. 668-671

¹⁰⁷ wie oben; S. 1251-1254

angenommen wurde. Damit nimmt Jiang Kui, wenn auch sehr indirekt einen Teil der Schuld an seinem Schicksal auf sich. Hätte er die Hilfe angenommen, so wäre seine Lage jetzt weniger verzweifelt! Aber es war entweder eine Art Stolz - verkleidet als Edelmut -, der ihn davon abhielt, einen derartigen Profit aus dem guten Willen des Freundes zu schlagen - oder aber aufrichtige moralische Bedenken. Ganz gleich, ob wir nun dieser Darstellung naiv glauben wollen oder sie mit Zurückhaltung zur Kenntnis nehmen, es geht in ihr darum, zu zeigen, daß der Dichter sich im Grunde auf nichts anderes verlassen mochte, als die Achtung und Wertschätzung seiner Person, die von jenem „Verwaistsein“, das zu Anfang wie auch gegen Ende ihr Zustand ist, geradzuerlöst, indem sie das Fehlen der familiären Verwurzelung sowie öffentlichen Wirkens und offizieller Anerkennung ersetzt. Offenbar war dies das Selbstverständnis eines „freien“ Dichters, den das Leben gelehrt hatte, sich allein durch seine musischen Begabungen zu behaupten. Unter diesem Aspekt lassen sich die letzten Sätze leicht verstehen.

Doch was bringt es zu bleiben anstatt fortzugehen, wenn kein Hausherr mehr da ist? Für wie lange könnte das so währen?! Es ist am Ende unwahrscheinlich, daß der schwerreiche Zhang Jian seinen minderjährigen Sohn wie Jiang Kui es darstellt, nämlich in einem leeren Haus und ohne Vermögen, hinterließ. Der verwaiste Sohn soll vielleicht eher auf das Verwaistsein des Dichters hinweisen, von dem anfangs die Rede war. Was nicht mehr lange *so währen* soll, ist Jiang Kuis eigener Zustand, der durch die vorhergegangene, stark emotional gefärbte Beschreibung des Verhältnisses zu Zhang Jian im Grunde fast tragischer erscheint als dessen Tod.

Trotz dieser egoistischen Absicht, die dem Text nicht abzusprechen ist, reicht seine Konzeption weiter. Es ist Verzweiflung, die deutlich aus diesen Worten spricht und die ganz im Gegensatz zu einer inneren Gelassenheit steht, die die Gebildeten jener Zeit und jenes Kulturkreises als eine Art geistiges Eigentum vorzustellen pflegten. Die biographischen Skizzen der im Text erwähnten, zeitgenössischen Persönlichkeiten eröffnen eine Perspektive auf die Zeitumstände, aus der diese Verzweiflung keineswegs nur in der persönlichen Lage eines Einzelnen, sondern im politischen Klima der Epoche ihre Ursache hatte.

Die existenzielle Not, die hier zur Sprache kommt, ist identisch mit dem Inhalt von Du Zhans Bettelgedicht, allerdings scheint der dem Gelehrtenethos und -stolz widersprechende Ton erst in der zweiten Generation nach Jiang Kui auch in die lyrische Gattung eingeflossen zu sein. Jiang Kui spricht nicht nur für sich allein, sondern auch für die Notlage einer Gruppe, die aus der hochangesehenen, in vieler Hinsicht privilegierten Schicht der Literatenbeamten herausgebrochen war und der nichts anderes übrig blieb, als ihre Identität und ihr

Selbstwertgefühl in musischer und intellektueller Professionalität zu suchen. Auf die Literatur der Südlichen Song hatte dies Auswirkungen, die bis heute nur wenig untersucht sind.

ZWEITES KAPITEL: Das poetische Werk

a) Die *shi*-Dichtung

Die verschiedenen metrischen Varianten der Gattung *shi* standen in ihrer äußeren Gestalt, so wie sie in der Einleitung beschrieben wurde, für die Dichter der Song bereits fest und wurden, rein formal betrachtet, reproduziert. Parallel zu diesem Sachverhalt wurde lebhaft über die Frage gestritten, wie sich das Streben nach dichterischer Größe, deren frühere Manifestationen nicht nur als gültige Maßstäbe anerkannt, sondern geradezu heiliggesprochen waren, mit authentischem Schaffen vereinen ließe¹⁰⁸. Jiang Kui gehört selber zu der Mehrzahl von Autoren, die diese Frage zum Angelpunkt ihrer poetologischen Maximen machten.

Unter chinesischen Literaten und Literaturwissenschaftlern ist bis heute die Meinung verbreitet, die *shi*-Dichtung der Song sei nicht vielmehr als ein Nachhall der großartigsten Epoche der chinesischen Poesie, der Tang. Während durch die Jahrhunderte debattiert wurde, ob der gesamte dichterische Nachlaß dieser Gattung aus mehr als dreihundert Jahren es überhaupt verdiene, beachtet zu werden und welchen Rang seine Qualitäten hätten, zementierte man den Sockel, auf dem das Denkmal der Tang-Dichtung alle anderen Zeitalter weit überragt, immer fester. Hu Yunyi (1906-1965) beschließt in seinem Werk „Studien zur *shi*-Dichtung der Song“ (*Song shi yan jiu*) den einleitenden kritischen Vergleich der beiden literarischen Epochen in dieser Gattung mit der Bemerkung: „Die größte Ursache (für die Schwächen der Song-*shi* gegenüber den Tang; d.V.) ist im Grunde, daß das Zeitalter der *shi*-Dichtung bereits abgelaufen war.“¹⁰⁹

Hier soll zunächst eine deutliche Abgrenzung von diesen jede eigene Leseerfahrung vorwegnehmenden Vorbehalten, die im Umgang mit Jiang Kuis *shi*-Dichtung bislang noch immer überwiegen, vorgenommen werden, um freier auf die Dichtung zugehen zu können. Eine Rechtfertigung dafür braucht nicht weitläufig gesucht zu werden. Aus Sicht der Literaturwissenschaft westlicher Prägung ist ein an eine Hierarchie historischer Epochen gebundenes Urteil über Dichtung heutzutage zweitrangig. Peter Szondi erklärte schon 1962 in

¹⁰⁸ Dieser Streitfrage, die in etlichen Poetiken der Song-Zeit aufgegriffen und unterschiedlich beantwortet wird, entsprach bei einigen Dichtern eine selbstkritische Grundhaltung, die David Palumbo-Liu in seinem Werk über den Dichter Huang Tingjian (1045-1105) - „The Poetics of Appropriation“, 1993 - durch den Ausdruck „belatedness“ zu treffen versucht (Palumbo-Liu; S. 25). Auch in Jiang Kuis Werk finden sich Stellen, die auf ein scheinbar gebrochenes Verhältnis zur „wahren Dichtung“ deuten (etwa in den Vorwörtern zur Druck-Ausgabe der gesammelten *shi*, oder im Vorwort zum Zyklus „Gedichte über das Reisen von einst“; vgl. drittes Kapitel, S. 245), doch zeigt Palumbo-Liu auch am Beispiel Huangs, daß diese Grundhaltung erst den Ausschlag für eine Neubildung des Verhältnisses gab. Diesen Prozeß beschreibt er etwa wie folgt: „In his poetry Huang transforms the curse of belatedness into an imperative to create something different based on a particular understanding of past art and marks his position as a point of origin for a new poetics.“ (S.26)

¹⁰⁹ Hu, Yunyi; *Song shi yan jiu*; S.8

seiner Schrift „Über philologische Erkenntnis“, „daß einzig *die* Betrachtungsweise dem Kunstwerk ganz gerecht wird, welche die Geschichte im Kunstwerk, nicht aber die, die das Kunstwerk in der Geschichte zu sehen erlaubt.“¹¹⁰ Poetische Ausdrucksformen - zu denen die Gattung *shi* im weitesten Sinne zu rechnen ist - sind zwar auch historisch gewachsene Phänomene ihres Zeitgeistes, aber sie werden in erster Linie geprägt vom Geist des Künstlers, einer individuellen Größe also, die sich historisch nie ganz einordnen läßt.

Auch wenn Hu Yunyi mit den Aussagen, die das oben zitierte Urteil begründen sollen, richtig liegen mag, wenn also die *shi* der Song-Dichter im Vergleich mit ihren Vorläufern, die gleichzeitig auch als Vorbilder dienten, aus späterer Sicht deren vier klassische Themenbereiche – „Elend des Krieges“, „Elend des Volkes“, „weibliche Klage über die Vergänglichkeit der Jugend“, „männliche Klage über die Kürze des Lebens“¹¹¹ - emotional nicht mehr auszuschöpfen vermochten, folgt daraus nicht unbedingt ein Unterschied der künstlerischen Qualität. Der ästhetische Wandel bestimmt erst jene Maßstäbe, an denen sich das Urteil zu orientieren hat, wenn es die Dichtung als Ausdruck eines existentiellen Bewußtseins versteht. Konkreter formuliert: selbst wenn es den Anschein hat, als würde die Song-Dichtung jene „klassischen“ Inhalte, die von den Tang-Dichtern bereits voll ausgeprägt worden waren, mitunter nur in ihrem Repertoire weiterführen, ohne dabei die emotionale Tiefe des Ausdrucks, für die die Tang-Dichter berühmt geworden sind, konservieren zu können, so ist dies alles andere als fehlende dichterische Qualität, sondern zunächst nur der Ausdruck einer Grundstimmung, die das individuelle wie das geschichtliche Dasein der Dichter und ihrer Zeitgenossen trug.

In dieser Grundstimmung galt ältere Dichtung - die der Tang insbesondere - zwar als durchaus vorbildlich und nachahmenswert, ebenso ausgeprägt war aber auch das Bewußtsein für das notwendig Einmalige in der künstlerischen Widerspiegelung der Wahrheit. Damit waren aus Sicht der meisten Song-Literaten dichterische Wahrnehmung und deren Ausdrucksformen zwar zunächst auf intensives Verstehen literarischer Traditionslinien angewiesen, hatten sich aber im entscheidenden Moment innerer Reife und Vervollkommnung von deren feststehenden Formen und Inhalten zu lösen, um in ein neues, wiederum einzigartiges poetisches Dasein zu finden. Einstweilen mag hier die Bemerkung genügen, daß auf einem solchen Hintergrund der allgemeine Umbruch ästhetischer Maßstäbe auch noch aus heutiger Sicht ernstzunehmen ist, und daß ein bloßes Abschätzen der Song- an

¹¹⁰ Szondi, Peter; 1978, Bd.1; S. 275 Die Geltung von Szondis Feststellung für die westliche Literaturwissenschaft der 90er Jahre zeigt sich an ihrer Wiederholung bei Burdorf (1997, S. 214).

¹¹¹ Hu, Yunyi; S. 5-7

der Tang-Dichtung, wie es bis heute noch in vielen literaturgeschichtlichen Darstellungen zu finden ist, jeder Rechtfertigung entbehrt.

Wenn nun die *shi*-Dichtung Jiang Kuis hier zunächst in ihren Grundzügen vorgestellt werden soll, ist es das Ziel dieses Kapitels, ein Grundverständnis der in den Gedichten bevorzugten Formen und Inhalte als Vorbereitung auf eine vor allem werkimmanente Interpretation zu entwickeln. Nach einem Überblick über die formale Gliederung sollen die wichtigsten thematischen und motivischen Inhalte herausgestellt und in Verbindung zu den metrischen Formen gesetzt werden. Die sich daraus ergebenden Zusammenhänge werden einen ersten Eindruck von Jangs *shi*-Dichtung hinterlassen, auf dem später das dritte und vierte Kapitel aufbauen werden.

1. Formale Schwerpunkte

Bei der Verteilung der einhundertneunundachtzig Gedichttexte auf die verschiedenen Subgenre fällt eine deutliche Bevorzugung zweier extremer Formen auf:

Gedichte im Alten Stil 古詩 (gu shi)

- mit fünfsilbigem Versmaß 五言古詩 (wu yan gu shi): **46**
- mit siebensilbigem 七言古詩 (qi yan gu shi): **12**

“Regel-”Gedichte im Neuen Stil 律詩 (lü shi)

- mit fünfsilbigem Versmaß 五言律詩 (wu yan lü shi): **10**
- mit siebensilbigem 七言律詩 (qi yan lü shi): **16**

Vierzeiler im Neuen Stil 絕句 (jue ju)

- mit fünfsilbigem Versmaß 五言絕句 (wu yan jue ju): **7**
- mit sechssilbigem 六言絕句 (liu yan jue ju): **4**
- mit siebensilbigem 七言絕句 (qi yan jue ju): **91**

Doppelverse 句 (ju) **3**

Fast die Hälfte aller Texte sind also Vierzeiler im Neuen Stil mit dem längstmöglichen Versmetrum, während der zweite deutliche Schwerpunkt (knapp ein Viertel) bei den Gedichten im Alten Stil mit dem, in Jiang Kuis Repertoire, kürzesten Vers liegt. (Eine weitere Form der Gedichte im Alten Stil, der Vier-Silben-Vers, ist in der Song-Dichtung allgemein selten.)

Beide Formen stellen insofern Extreme innerhalb der Gattung dar, als sie den unterschiedlichen Ausdrucksmöglichkeiten des Alten und des Neuen Stils die

weitestgehenden Anforderungen an das handwerkliche Können des Dichters voraussetzen. Das Formideal der Gedichte im Neuen Stil („Regelgedichte“, *lü shi*) setzte eine strenge Achtung der metrischen Vorgaben voraus, während die Dichtung im Alten Stil nur in der Länge der Verse äußerlich der aus ihr hervorgegangenen Form ähnelt, der stilistische Akzent aber eher auf der größeren metrischen Freiheit, mithin auf einer ausgeprägteren rhythmischen Variabilität liegt. Von daher ist in einem so geschlossenen Gebilde wie dem Vierzeiler im Neuen Stil die Variante mit dem längeren Versmaß die anspruchsvollere, da demselben Formideal nur durch eine komplexere Struktur nahegekommen werden kann. Analog hierzu geht die Tendenz in Jiang Kuis Gedichten im Alten Stil häufig dahin, einen überraschungsvollen und spannungsgeladenen Wechsel von oft zeitlich aneinandergereihten Aspekten, Stimmungen, Gedanken zu gestalten, in dem das metrische Gerüst nur eine die Sprechweise stützende Funktion hat. Ein längeres Versmaß nimmt also mehr Wortmaterial auf, ohne dabei notwendig höhere Anforderungen an das dichterische Können zu stellen. Gleichzeitig verführt es aber auch leicht zu einer prosodischen Trägheit, zumal der, in der gerade bei Jiang Kui überwiegenden Stilart, wichtige Wechsel von Vers zu Vers zwei Silben länger auf sich warten läßt.

Hier ist noch nicht der Ort, wo eine formale und inhaltliche Textanalyse Einzelheiten und größere Zusammenhänge verbinden soll, doch ein Vergleich der verschiedenen Formen innerhalb der Textgattung anhand von Beispielen ist angebracht. Dabei werden zunächst die beiden bevorzugten Textformen im Vordergrund stehen und dann mit dazwischenliegenden verglichen. Um die Begegnung mit den Gedichten nicht länger hinauszuzögern, wird von Anfang an überwiegend mit Beispielen umgegangen, die innerhalb des Kapitels ganz dem Zweck einer Einführung in die verschiedenen lyrischen Formen dienen. Interpretationen haben den Anspruch gründlich zu sein, bleiben aber vorerst noch allgemeineren Aspekten untergeordnet.

2. Dichtung im Alten Stil

Zu den folgenden beiden Beispielen, insbesondere aber dem ersten, ist vorab zu bemerken, daß es sich um Gedichte aus Zyklen handelt, die eine zusätzliche Bedeutung erst in der ihnen zugedachten Stellung innerhalb der jeweiligen Textgruppe verdanken. Hier werden sie als Einzelbeispiele untersucht, um zunächst zu zeigen, wie Jiang Kui mit den formalen und inhaltlichen Möglichkeiten des Alten und Neuen Stils umgeht. Das erste Beispiele steht an siebter Stelle des fünfzehnteiligen Zyklus „Gedichte über das Reisen von einst“ ①¹C, ① (Xi you shi), der vermutlich um 1201 entstand und in dem der Autor einen Teil seiner eigenen

Biographie in den bewegten Bildern eines fiktiven, unbeständig-ziellosen Reiseunternehmens
einzeichnet:

*Den Kahn in der Strömung des Yangzi lenkend
Von Tag zu Tag nur Wind, Regen und Schnee.
An der Schildkröten-Insel blieben wir liegen
Und stachen zehn Tage lang nicht mehr in See.
Einen chi dick war das Ufereis:
Messerklingen, welche Rumpf und Riemen ritzten.
Einen zhang hoch lag der Schnee am Ufer:
Zinnen einer Jademauer, die wie Gipfel blitzten.*

揚舸下大江
日日風雨雪
留滯鼈背洲
十日不得發
岸冰一尺厚
刀劍觸舟楫
岸雪一丈深
屹如玉城堞

*Zusammen im Boot kamen ein paar Gefährten,
Recht stark und mit furchtlosem Willen.
Unter Feldecken liegend, auf nutzlosem Segel,
Schaukelten wir in den unruhigen Wellen.
Dann erblickten wir aber bei Anbruch des Tages
Hell leuchtende Schneehaufen auf unsern Fellen!*

同舟二三士
頗壯不恐懼
蒙氈閉篷臥
波裏任傾顛
晨興視氈上
積雪何皎潔

*Wir wollten das Ufer ersteigen - es fehlte die Leiter.
Wir wollten verharren - zu schroff das Gelände.
Erst kletternd gelangten wir schließlich hinauf;
Zum Glück sah'n uns Menschen und reichten die Hände.*

欲上不得梯
欲留岸頻裂
扳援始得上
幸有人見接

*Ein wildes Dorf mit zwei, drei Gehöften.
Die bittere Kälte ließ es an Nahrung und Kleidern gebrechen.
Wir kauften ein Schwein, um dem Gott der Wellen zu opfern,
Denn der Weg in die Stadt war bereits unterbrochen.*

荒村兩三家
寒苦衣食缺
買豬祭波神
入市路已絕
如今得安坐
閑對妻兒說

*Für heute gelang es uns friedlich zu sitzen,
Und ruhig mit den Frauen und Kindern zu sprechen.¹¹²*

Kritiker, die sich der *shi*-Dichtung Jiang Kuis in jüngerer Zeit angenommen haben, meinen, daß in Gedichten wie diesem, die inhaltlich zur Reisedichtung zu zählen sind, die Unüberschaubarkeit des Weges und die Unvorhersehbarkeit der Ereignisse nicht auf reale

¹¹² BSJ; S. 15 .

Reiseerlebnisse deuten, sondern mit übertreibendem Sprachgestus das unsichere, von Schicksalsangst durchdrungene Befinden in einer bestimmten Lebenslage in ungezwungene und expressive dichterische Sprache übertragen¹¹³. An dieser Stelle möchte ich diese Einschätzung noch uneingeschränkt stehen lassen, da sie tatsächlich ein Charakteristikum von Jiang Kuis dichterischem Stil zu sein scheint. Anhand einer später folgenden Kritik des ganzen Zyklus wird noch zu zeigen sein, daß er sich auch hier eingehend mit literarischen Vorbildern auseinandersetzt und innerhalb einer ausgeprägten Topik bewegt, sodaß die Sprunghaftigkeit der Sinnzusammenhänge mehr als ein adäquater Ausdruck für „seelisches Befinden“ ist.¹¹⁴

Ausgangssituation der Handlung ist eine Bootsreise über den Yangzi (in seinem Verlauf durch Hubei, wie es der Kontext des Zyklus bestimmt). Die Verse 1 bis 4 bilden das Exposé: das Boot wird zwar zunächst von der Kraft der Strömung getragen, aber die Witterung scheint sich förmlich dagegenzustemmen. Die Fahrt kommt schließlich am Ufer einer großen Flußinsel zum Erliegen. (ÆR-I-w, wörtlich: „Insel auf dem Rücken der ao-Schildkröte“, meint keinen bestimmten Ort, sondern größere, zerklüftete Inseln im Yangzi, die in der reißenden Strömung scheinbar nur durch die Kraft des mythologischen Wesens festgehalten werden können¹¹⁵)

Von der Strömung des Flußes an die Ufer gepreßt und vom Eis eingeschlossen hat sich die Lage der Bootsleute in den Versen 5 bis 8 aussichtslos verschlechtert. Das Gedicht spielt hier über die Beschreibung von Eis und Schnee, die das Ufer unzugänglich machen, auf eine ortsfremde Szenerie an: das Boot befindet sich an den scharfen Eiskanten des Ufers und unterhalb des natürlichen Schneewalls wie eingeklemmt zwischen Angreifern und den Verteidigern einer Stadtmauer (derartige, auf Schlachtszenen anspielende, Passagen finden sich mehrmals im Zyklus).

Die folgenden Verse 9 bis 18 bilden den Mittelteil des Gedichtes. Anfangs wird die Bootsgesellschaft, wenn auch in einer denkbar unbestimmten Form (...*ein paar Gefährten*), erstmals erwähnt. Die mutig-trotzige Haltung in der prekären Lage wird durch gelassenes Ausruhen zunächst bekräftigt, dann aber überrascht sie Neuschnee auf doppelte und widersprüchliche Weise: zum Einen hat die Witterung die Situation nicht entspannt, sondern noch gefährlicher gemacht, zum Anderen bezaubert auch die Schönheit der *hell leuchtende(n) Schneehaufen* für die ersten Augenblicke nach dem Erwachen. Danach wird das Bedrohliche ihrer Lage von den Fahrenden offenbar erkannt. Die darauf einsetzende mühevollen, aber

¹¹³ Hu, Ming; *Nan Song shi ren lun*; S. 158

¹¹⁴ Zhang, Hongsheng; *Jianghu shi pai yan jiu*; S. 67f.

¹¹⁵ ZWDCD: 49292

zunächst vergebliche Suche nach einem Ausweg, wirft ein ironisches Licht auf die scheinbar selbstbewußte Gelassenheit zurück, mit der der mittlere Abschnitt begann - und schließlich müssen die Reisenden ihr Boot kletternd aufgeben und werden nur durch die Hilfe Fremder gerettet.

Die Klimax der Handlung ist nun überschritten, es folgen noch die Verse 19 bis 24, in denen ein zweiter Handlungsraum eröffnet wird. Das Boot, der bisherige Schauplatz, ist aufgegeben. Die Reisenden finden Aufnahme in einer armen Dorfgemeinschaft, die ihrerseits von der Außenwelt abgeschnitten ist. Die *paar Gefährten* konnten zwar glücklich ihrem Untergang entgehen, aber von der für das Pathos der Reisedichtung typischen Weite, die Schicksal und Augenblick, Ort und Welt überspannt, bleibt im Verlauf dieses Gedichtes nicht viel übrig.

Das Markante der formalen Versstruktur beschränkt sich im wesentlichen auf syntaktisch und begrifflich parallel verlaufende Verspaare - 對句 (*dui ju*) - wie Vers 5 und 7:

岸冰一尺厚...	„Ufereis - ein <i>chi</i> dick...“ ¹¹⁶
岸雪一丈深...	„Uferschnee - ein <i>zhang</i> tief...“

und Vers 15 und 16 (in der vierten Strophe der Übersetzung):

欲上...	<i>Wir wollten (das Ufer) ersteigen - ...</i>
欲留...	<i>Wir wollten verharren - ...</i>

Betrachtet man die Stellung der parallel gebauten Verspaare innerhalb des Textes genauer, so läßt sich leicht feststellen, daß sie immer dort positioniert sind, wo die Steigerung des Bedrohlichen einen Höhepunkt erreicht. Das Element des Bedrohlichen trägt auf den ersten Blick am meisten zum Spannungsverlauf dieses Gedichtes bei und ergibt sich gewissermaßen von selbst aus der Unberechenbarkeit der äußeren Natur, nicht durch ein irgendwie konkreter ins Auge faßbares Gegenüber (schon in der Ziellosigkeit aller Reiseunternehmungen innerhalb dieses Zyklus wird das einzelne und damit potentiell ich-bezogene Gegenüber ausgeschwiegen).

¹¹⁶ Um den parallelen Satzbau hier auch im Deutschen sichtbar werden zu lassen, wurde in diesem Fall eine wörtliche Übersetzung der beiden Verse anstelle der im Gesamtkontext vorangegangenen vorgezogen.

Desweiteren fällt auf, daß in den jeweils letzten Versen des dritten und vierten Abschnittes (nach Maßgabe des Übersetzers) die grundsätzlich starre Binnenzäsur des Fünfsilbers nach der zweiten Silbe überschritten wird. Das Muster des metrischen Einschnitts entspricht also nicht, wie in allen übrigen Versen ++ +++ , sondern +++ ++ . Die Verbindung zwischen Veränderung des Metrums und semantischem Inhalt erscheint durchaus gewollt, denn die auf diese Weise hervorgehobenen Stellen 見接 (*sahn uns...reichten die Hände*) und 已絕 (*bereits unterbrochen*) bezeichnen genau das die Handlung des Textes entscheidende, doppelte Moment von Rettung durch andere und Resignation. Der Rhythmus durchbricht an dieser Stelle eine metrische Konstante des Textes und läßt Leser oder Hörer aufhorchen, denn im selbigen Augenblick hat sich etwas verändert: die Verfolgung des (nicht genannten) Reisezieles wird aufgegeben, anstelle der widersächlichen, dämonisierten Naturgewalt tritt die Gastfreundschaft einfacher Leute.

Das Bedrohliche und das Zufällige bestimmen also die Struktur der dramatischen Abläufe innerhalb dieser Dichtung. Der Freiraum, den die metrischen Lockerungen des Alten Stils gegenüber der Strenge des Neuen Stils gewähren, wird durch diese beiden miteinander verketteten Elemente vollkommen ausgefüllt.

3. Dichtung im Neuen Stil

Das nun folgende Beispiel aus der zweiten und größten Schwerpunktgruppe, den Vierzeilern im Neuen Stil mit Sieben-Silben-Metrum ist das zweite in einem sechsteiligen Zyklus mit dem Titel „Sechs Strophen im Schnee“ 雪中六解 (*Xue zhong liu jie*), der um 1193 geschrieben wurde¹¹⁷. Der Handlungsrahmen dieser Gedichte ist ebenfalls eine Reise, die großteils im Boot, zunächst über den Yangzi stromabwärts und dann im „Fünf-Seen-Gebiet“ (*Wu hu*), also über den Kaiserkanal in den Tai See, zurückgelegt wird. Anders als in „Gedichte über das Reisen von einst“ ist hier in den vier letzten Gedichten ein Dichter-Freund¹¹⁸ das Ziel, zu dem sich die Gedanken des Reisenden hinbewegen. Das folgende Gedicht ist dagegen rückwärtig ausgerichtet und bildet somit eine vorläufige Gegentendenz innerhalb des Gesamtgeschehens. Für sich betrachtet ergibt dieser Text jedoch sehr viel eher als das obige Beispiel aus dem Zyklus im Alten Stil eine in sich geschlossene Einheit:

¹¹⁷ *BSJ*; S. 48. Zur Zeitangabe vgl. Wong, Shiuxin (Huang, Zhaoxian); *Jiang Baishi qi jue*; S. 44f.

¹¹⁸ Gedicht 4 nennt Steinsee (Fan Chengda) als denjenigen, dem eine Reise gilt. Das läßt sich aber nicht verallgemeinern.

<i>Beim Gelben-Kranich-Felsen gleich, wo spät ein Boot noch überquert,</i>	黃鶴磯邊晚渡時
<i>Jagt Wind die Weidenblüten und das kleine Segel vor sich her.</i>	柳花風急片帆飛
<i>Ein Ton nur aus dem Langen Rohr macht Fische und Drachen tanzen.</i>	一聲長笛魚龍舞
<i>Die weißen Wellen, hoch wie Berge, dulden keine Heimkehr mehr.</i>	白浪如山不肯歸

Das Geschehen innerhalb dieser Verse ist an einen in der traditionellen Dichtung durchaus bekannten Ort gelegt. Der Turm des Gelben Kranichs (*Huang he lou*), im Distrikt Wuchang, wenige Flußreisestunden stromabwärts von Jiang Kuis Heimat Hanyang errichtet, ist der Legende nach ein Denkmal für einen daoistischen Heiligen, der an dieser Stelle als Kranich in die Unsterblichkeit aufgefliegen sein soll. Unter den Dichtern, die den Legendenstoff während der Tang-Zeit poetisch prägten, sind vor allem Cui Hao (gest. 754) und Li Bo (701-762) zu nennen¹¹⁹. In den Dichtungen beider sind Abschied, Trennung und das Zurückbleiben des einzelnen Dichters auf oder am Turm die Motive. Li Bo dichtete in derselben Form wie Jiang Kui, und bei ihm finden sich mehrere inhaltliche Einzelheiten, die deutlich werden lassen, daß Jiang auf das Gedicht Li Bos anspielt, ohne wörtliche Zitate zu verwenden, ein Verfahren, das in der Poetik jener Zeit ²æ-L, „den Embryo (aus dem Mutterleib) lösen“, genannt wurde. Obwohl bereits zahlreiche andere Versuche zugänglich sind, gebe ich diesen Vierzeiler hier in einer eigenen Übersetzung zum Vergleich. Es ging mir darum, Inhalte und Strukturen beider Texte auch in den Übersetzungen vergleichbar zu machen.

<i>MENG HAORAN ZUM GELEIT NACH GUANGLING</i> ¹²⁰	送孟浩然之廣陵
<i>Am Turm des Gelben Kranichs, wo der Freund vom Westen scheidet,</i>	故人西辭黃鶴樓
<i>Durch Dunstblüten im dritten Mond stromab nach Yangzhou gleitet,</i>	煙花三月下揚州
<i>Und sein Waisensegel sich im leeren Himmelsraum verliert:</i>	孤帆遠影碧空盡
<i>Seh' ich nur noch den Yangzi, der zum Horizont sich weitet.</i>	惟見長江天際流

Die für den zeitgenössischen Leser unzweifelhafte Bezugnahme auf Li Bo geschieht nicht nur durch den Hinweis auf den Turm des Gelben Kranichs und die Vorüberfahrt eines Bootes. Zunächst enthalten beide Komponenten jedoch eine klare thematische Vorgabe, die wiederum

¹¹⁹ Die entsprechenden Gedichte sind aufgenommen in *TSS*; J. 4, Nr. 1 & J. 6, Nr. 8. Übersetzungen ins Deutsche finden sich u.a. in: Klöpsch; *Der seidene Faden*; Nr. 93 & Nr. 123

¹²⁰ Außer bei Klöpsch findet sich das Gedicht auch in: Debon; *Chinesische Poesie*; S. 98 Beide werden aus einer Strophe im Original zwei in der Übersetzung.

nur aus dem Bezug zu Li Bo, nicht aus dem Text ohne „Hintertext“ hervorgeht. Diese ist das Andenken an den, der hier sagenhafterweise zum Unsterblichen geworden sein soll, in direkter Verbindung mit dem Abschied von einem Freund, dessen Fortgang stillschweigend mit der Verwandlung des Ersteren verglichen wird. Diese thematische Anspielung wird ergänzt durch eine Übernahme der jahreszeitlichen Gegebenheiten: das Ausstreuen der *Weidenblüten* (Jiang, Vers 2) durch den Wind und der *dritte Mond* (Li, Vers 2) fallen in dieselbe Saison. Dazu kommt, daß bei Li das Boot des Freundes *vom Westen scheidet*, d.h. nach Osten stromab fährt, sich von den Gegenden entfernt, wo die Sonne untergeht. Dies trifft mit Jangs Angabe, daß die Überquerung des Bootes *spät* - also ebenfalls zur Zeit der Abenddämmerung - stattfindet, zusammen¹²¹. Auch das *kleine Segel* (Jiang, Vers 2) und das *Waisensegel* (Li, Vers 3) stimmen sinngemäß weitgehend miteinander überein.

Die bisherigen Einzelheiten, mit denen Jiang also auf das Gedicht Li Bos anspielt, sind nur im ersten Doppelpaar enthalten. Das zweite Verspaar wird aus diesen intertextuellen Bezügen einen Sinn ableiten, der sich von der Aussage des Li-Bo-Gedichtes trennt. Um diese Entwicklung zu beschreiben ist zunächst noch zu berücksichtigen, daß, trotz der kunstvollen Anspielung auf das berühmte Tang-Gedicht, die ohne Zitate und verbale Äußerlichkeiten auskommt, schon in den ersten beiden Versen eine vollkommen andere Atmosphäre evoziert wird. Besonders prägnant zeigt sich dieses beim Vergleich der Anfänge der jeweils zweiten Verse.

Li Bo:	煙花三月	... <i>Dunstblüten</i> im dritten Mond...
Jiang Kui:	柳花風急	<i>Jagt Wind die Weidenblüten...</i>

Dunst an den Ufern, weite Sicht bis zum Horizont - stürmischer Wind, eine Unruhe in der Landschaft, die ihre Weite gar nicht erst in den Sinn bringt. Die Grundstimmung des einen Gedichtes, die in der dunstigen Frühlingsstille zum Ausdruck kommt, hat nicht viel oder gar nichts mit der des anderen gemein, wo die Blüten - vieldeutiges Sinnbild des Vergänglichen und Schönen - nicht mehr mit dem die wieder auflebende Natur halb verhüllenden Frühlingsdunst verschmelzen und für den Moment des Gedichtes in ihm geborgen erscheinen: Stürmischer Wind reißt sie von den Weidenzweigen, „schrickt“ 急 sie aus ihrem selbstversunkenen Dasein auf und jagt mit ihnen einer ungeahnten Zukunft entgegen. Das Gedicht erfaßt noch eben die Schönheit der Blüten ohne Dauer ihres Daseins.

¹²¹ Auch das war ein Grund, warum ich mich für keine der beiden Übertragungen entscheiden konnte, da sie das

Bei Jiang Kui fehlt hier außerdem jegliche Fixiertheit auf den anderen. Er selber sitzt ja im Boot und fährt nicht etwa *stromab*, sondern *überquert* nur den Strom, was nicht nur eine andere Perspektive schafft - das Ziel liegt am anderen Ufer, nicht hinter dem Horizont - , sondern bei dem stürmischen Wetter auch das ganze Unternehmen gefährlicher macht.

Das zweite Verspaar beginnt mit dem - wörtlichen, nur in der Wortfolge verkehrten - Zitat eines dem Zhao Hu (1. Jahrhundert v.Chr.) zugeschriebenen Versteiles.¹²² Zhao war Feudalherr unter Kaiser Wu der Han-Dynastie (reg. 140-84) und hielt sich in der Hauptstadt Chang'an auf, als sein Territorium von einem benachbarten Provinzherrscher angegriffen wurde. Möglicherweise bezieht sich der Vers

Aus dem Langen Rohr ein Ton nur, während einer im Turme lehnt

長笛一聲人依樓

aus dem Gedicht „Herbstabend in Chang'an“ auf diese Situation. Sicher ist aber, daß in dem ursprünglichen Vers wieder eine dem Li-Bo-Gedicht ähnliche Situation dargestellt wird: einsames Fernweh und die weite Aussicht von einem Turm. Die im Zitat enthaltenen Reminiszenzen auf ein tiefes Empfinden in der Ruhe der inneren Schicksalsgewißheit passen auch hier nicht zum akuten Drängen des äußeren Geschehens. Diese Unstimmigkeit wird noch dadurch verstärkt, daß der jahreszeitliche Hintergrund, den das Zitat unter belebten Zeitgenossen spontan hervorgerufen haben mochte (Herbstabend), nach der Hauptzäsur im zweiten Versteil gleich in eine Allegorie des Frühlings (*Fische und Drachen*)¹²³ übergeht. Der hohe Wellengang (Vers 4) darf nun im mythologischen Sinn sicher als Folge davon gedeutet werden, daß *Fische und Drachen tanzen*. Im Gegensatz zur Ruhe, die Anspielung und Zitat sehr wohl anklingen lassen, verbreitet sich also die Unruhe, im ersten Verspaar durch den Wind (=Himmel=Yang), im zweiten durch die Wellen (=Wasser=Yin), über alle Ebenen des äußeren Raumes.

Die Struktur des Gedichtes drängt das Ich stark zurück. Metonyme, die einen Insassen des Bootes andeuten (*kleines Segel / ein Ton nur...*), schließen von vornherein nicht aus, daß die Stimme des Gedichtes von einem anderen sein könnte, der das Geschehen aus dem Abstand oder in der Erinnerung verfolgt. Die durch die literarischen Bezüge hervorgerufenen, kontextuellen Dissonanzen spiegeln aber genau den Zwiespalt eines subjektiven Bewußtseins,

Zeichen für *xi* (Westen) übersehen.

¹²² ZWDCD: 42022.497.2. Die biographischen Angaben zu Zhao Hu finden sich in: Sima Qian; *Shi ji*; J. 113, S. 2970f.

das den Text durch den Widerspruch zwischen Selbstwahrnehmung und literarischer Reflexion strukturiert.

Bisher war allein von der begrifflichen Ebene die Rede, doch ein Blick auf die tonale Komposition der Verse wird zeigen, daß Jiang Kui diese auch in der *shi*-Dichtung wichtig nahm, so daß eine Auslegung des Textes über verschiedene Ebenen zumindest möglich erscheint. Bevor mit diesem Versuch begonnen wird, ist jedoch klarzustellen, daß die Möglichkeiten, hier eine fundierte Gewißheit zu erlangen, nach wie vor begrenzt sind. Das Abklopfen der Worte nach Aussprache und Klang bleibt auf die systematische Erforschung des Mittelchinesischen (fünftes bis zehntes Jahrhundert) angewiesen und steht somit von anfang an auf unsicherem Terrain. Dazu kommt, daß während der Südlichen Song die südchinesischen Provinzdialekte stärkeren Einfluß auf die Hochsprache geübt haben dürften als während der Tang und Nördlichen Song, deren politische und kulturelle Zentren auch im Norden lagen. Die in der Tang-Zeit entwickelten, formalen Regeln der *shi*-Dichtung bestanden zwar unverändert; von einer strengen Verbindlichkeit im Umgang mit der Tonalität der Sprache, die selbst für die Tang-Dichtung nur bezüglich ganz bestimmter Formen der Gattung *shi* Gültigkeit besaßen, kann aber nur mit Vorbehalt die Rede sein. Das Wesen und die Varianten jenes poetologischen Regelwerkes hat Ulrich Unger in seinem Aufsatz „Grundsätzliches zur formalen Struktur von Gedichten der Tang-Zeit“¹²⁴ einprägsam skizziert. Das Idealschema, von dem er für den durch ihn abgesteckten Zeitraum spricht, läßt sich jedoch auch durch scharfsinnige Analysen und deren inspirierte Auslegungen nicht vollständig wiederbeleben. Die Orientierung an Fakten führt nur dann näher zur sprachlichen Originalität, wenn sie in der vom Rezipienten (Leser/Übersetzer) erfundenen Gesamtstruktur des Textes neben anderen, subjektiven Bestandteilen Platz findet. Hinsichtlich der Tonalität der Sprache gelingt dies schon bei Tang-Gedichten nur selten so geschlossen und überzeugend, wie in dem von Unger besprochenen Beispiel eines Vierzeilers des Wang Wei (699-759). Es ist nicht zuletzt das bisherige Ausbleiben einer umfangreichen Materialsammlung zu phonetischen Analysen von Tang-Lyrik, was daran hindert, Abweichungen und Übereinstimmungen mit den metrischen Schemata im konkreten Fall zu beurteilen. Noch größer müssen die Schwierigkeiten bei songzeitlichen Gedichten sein, da

¹²³ Ein Beleg findet sich etwa in Yu Xins (513-581) *fu*-Dichtung „Klage über Jiangnan“ (*Ai Jiangnan fu*) am Ende eines Abschnitts, der die Hauptstadt der untergegangenen Liang-Dynastie in ihrem letzten Frühling vor der Katastrophe beschreibt: „Frühlingskraft den Gräsern und Bäumen / Regen und Wind den Fischen und Drachen“ (Nienhauser; *Lament*; S. 62)

¹²⁴ in: Ptak, Roderich & Siegfried Englert (Hg.): *Ganz allmählich. Aufsätze zur ostasiatischen Literatur, insbesondere zur chinesischen Lyrik. Festschrift für Günther Debon aus Anlaß seiner Emeritierung und seines 65. Geburtstages.*; Heidelberg 1986

sich deren klangliche Gestalten im Grunde nicht verbindlich rekonstruieren lassen und außerdem die Gültigkeit des „Idealschemas“ von den Zeitgenossen, selbst für große Meister der Tang-Zeit, in Frage gestellt wurde.¹²⁵

Hier ist beabsichtigt, auf Basis zweier Klangebenen - der von Unger in dem oben erwähnten Aufsatz unterschiedenen mittelchinesischen Kontur- und Registertöne¹²⁶ - die *Möglichkeit* einer tonalen Struktur an diesem Textbeispiel konkret zu veranschaulichen.

Die aus dem gesprochenen Gedicht als erstes heraushörbaren Konturtöne ergeben sich aus der Einteilung der vier Silbentöne (eben, steigend, fallend, eingehend) in zwei Tongeschlechter, nämlich einerseits den „ebenen“ 平 (*ping*) und andererseits die drei schiefen Töne 仄 (*ze*). Ergänzend dazu lassen sich auch die sogenannten Registertöne, die die Klangfärbung einer Silbe noch genauer bestimmen, unterscheiden. Aus den Registern ergibt sich die Möglichkeit eines Hochtons (mit stimmlosem Anlaut) und eines Tieftons (mit stimmhaftem Anlaut), wodurch sich die Zahl von vier Konturtönen auf insgesamt acht Betonungsmöglichkeiten verdoppelt. Wesentlich für die Auslegung des analysierten Klangmaterials ist nun der jeweilige Charakter, dem entgegengesetzte Arten von Kontur- und Registertönen zugeschrieben werden. Nach Unger klingt auf der Konturebene in Ebentönen das „Element der Ruhe, Stille, Verhaltenheit“ an, während in den Schieftönen das „Element der Bewegung“ zum Ausdruck kommt. Auf der Registerebene verkörpert der Hochtön das „Element der Spannung“, der Tieftön das „Element der Lösung“. Damit wird uns ein

¹²⁵ Ein fragmentarischer Auszug aus den „Gesammelten Gesprächen des verborgenen Fischers vom Trompetenjasminbach“ (*Tiaoxi yu yin cong hua*) des Hu Zi (erste Hälfte des zwölften Jahrhunderts) spiegelt das wider:

„Zhang Wenqian (Zhang Lei; 1054-1114; d.V.) sagte: Wer nach den Tonregeln Gedichte schreibt, ist ein Nachzügler, doch von der Tang-Zeit bis heute hielten sich die Dichter streng daran. Einzig Luzhi (Huang Tingjian; d.V.) fegte das Alte wie das Neue hinweg. Aus seinem Empfinden heraus brach er mit den Tonregeln und schrieb Verse im Fünf- und Sieben-Silben-Metrum, (die klangen,) als wären Metall und Stein noch nicht erschaffen und Glocken und Klangsteine tönnten schon harmonisch aus dem gewaltigen Geist jenseits der Tonregeln. Daß die neueren Schriftsteller sehr zu diesem Stil neigen, hat mit unserem (Zeitgenossen) Luzhi angefangen.

Der verborgene Fischer vom Trompetenjasminbach will hierzu bemerken: In Gedichten im Alten Stil hält man sich nicht an Tonregeln und da sich darüber von der Tang-Zeit bis heute alle einig waren, lag nichts daran, mit den Regeln zu brechen. Der Stil bei Gedichten (im Neuen Stil; d.V.) mit den Tonregeln zu brechen, ist eigentlich vom alten Du (Fu begründet worden; d.V.). ... Die Dichtung des Luzhi erhielt ihre ursprüngliche Prägung von Du Shaoling (Du Fu). Was gibt es daran zu bezweifeln, daß er auch diesen Stil des alten Du aufnahm. Der alte Du schuf das Altertümliche aus seinem eigenen Selbst (*zi wo*), der Stil seiner Dichtungen ist nicht einheitlich. Was den gegenwärtigen Menschen daran gefällt, nehmen sie auf, so wie (Su) Dongpo, der in den Gedichten ..., die sämtlich im Stil der Alten geschrieben sind, von vorn bis hinten alles fein parallel und ergänzend durchkomponierte, so daß Diktion und Gedanke durchgehend eng verbunden sind. Auch das ist der Stil des alten Du. ...“ (*Tiaoxi yu yin cong hua*; Beijing 1984; J. 47, S. 319-320)

¹²⁶ Vergleiche auch: Karlgren, Bernhard; *Analytic Dictionary of Chinese and Sino-Japanese*; 1956, S.6f. Mit der Auswahl dieser Bezeichnungen soll darauf hingedeutet werden, daß sich aus dem Verhältnis von Eben- und Schieftönen (siehe weiter unten im Haupttext) innerhalb eines Verses dessen Tonlinie, also eine Kontur, ergibt, während die Unterscheidung von Hoch- und Tieftönen (siehe weiter unten) im Silbenanlaut für die Tonlage, also das Kopf- oder Brustregister, entscheidend ist.

analytisches Instrumentarium in die Hände gelegt, mit dem es möglich ist, das Klangbild eines tangzeitlichen Gedichtes, zwar nicht spontan, aber auf Umwegen zu erfassen.

Bevor nun das Gedicht Jiang Kuis in dieser Weise untersucht und wiederum in einen Vergleich mit dem formal-metrisch identischen Vierzeiler des Li Bo gezogen werden soll, ist es nützlich, ein Idealschema für die mögliche Tonabfolge in einem Sieben-Silben-Vierzeiler im Neuen Stil zugrunde zu legen¹²⁷. Im folgenden steht das Zeichen – für ebene, das Zeichen / für schiefe Konturtöne:

– – / / / – –
/ / – – / / –
/ / – – – / /
– – / / / – –

Es ist erkennbar, daß

1. schiefe und ebene Töne sich innerhalb des Gesamttextes mengenmäßig die Waage halten und
2. eine Komplementarität der Tonabfolge unter Verspaaren - in diesem Beispielschema wären es Vers 1 und Vers 4 sowie Vers 2 und Vers 3 - angestrebt wird.

Ebenso wäre es möglich, daß die Verse 1 und 2, 3 und 4 paarweise und parallel komponiert würden, wenn nicht der Fall eintritt, daß zu Vers 2 und 4 auch Vers 1 auf einen Reimlaut endet. Denn da der Reim möglichst auf einen ebenen, daher auch lang ausklingenden, Ton abgestimmt werden soll, ist für diesen Fall das obige Schema vorgesehen, in dem die dadurch erzwungenen Ungleichmäßigkeiten über die Gesamtlänge des Gedichtes austariert werden.

Für die Registertöne sind keine festen Schemata bekannt, sie werden den Konturtönen jeweils angepasst und ermöglichen zusätzliche Variationen im Klangbild. Nun wird Jiang Kuis Vierzeiler (nach der tangzeitlichen Lautung!) in zwei tonale „Realschemata“ aufgelöst, zunächst auf der Konturebene, dann im Register. Zur Unterscheidung der Hoch- und Tieftöne des Registers werden die Zeichen ⊥ und ∪ verwendet:

¹²⁷ Das folgende Schema stammt aus TSS; S. 441. Grundlegende Untersuchungen zur tonalen Metrik der *shi*-Dichtungen finden sich bei: Wang, Li; *Gu dai han yu*; Beijing 1981, S. 1514ff. & Cheng, François; *L'écriture poétique chinoise*; Paris 1982, insbesondere Kapitel 2, S. 50-75.

Konturtöne:

- / - - / / -
 / - - / / - -
 / - - / - - /
 / / - - - / -

Registertöne

∪ ∪ ⊥ ⊥ ∪ ∪ ∪
 ∪ ⊥ ⊥ ⊥ ⊥ ∪ ⊥
 ⊥ ⊥ ∪ ∪ ∪ ∪ ∪
 ∪ ∪ ∪ ⊥ ⊥ ⊥ ⊥

黃鶴磯邊晚渡時
 柳花風急片帆飛
 一聲長笛魚龍舞
 白浪如山不肯歸

Auf der Konturebene besteht die zunächst auffälligste formale Übereinstimmung mit dem vorgestellten Idealschema in der Zugehörigkeit der Reimlaute zu demselben Tongeschlecht (Ebentöne). Ein Klangparallelismus der Verse, aus dem sich eine paarweise Struktur ergibt, ist nicht zu erkennen. Dafür ist aber die Ausgewogenheit im Mengenverhältnis der Tongeschlechter denkbar klar: in jedem der vier Verse stehen ebene und schiefe Töne im Verhältnis 4:3.

Daraus ist zunächst zu schließen, daß der tangzeitliche „tonale Kontrapunkt“, der „vor allem ein dynamisches System, in welchem sich ein Element entwickelt und umwandelt, sein Ebenbild anziehend, sein Gegenstück hervorrufend, nach den Regeln der Wechselbeziehungen und des Gegensatzes“¹²⁸ war, hier keineswegs mehr angestrebt wurde. Ebenso kann aber davon ausgegangen werden, daß sich das monotone Mengenverhältnis von Eben- und Schieftönen im Klangbild des gesamten Gedichtes spürbar auswirkte. Sein deutlichster Charakterzug bestünde demzufolge in der leicht überwiegender Neigung zum „Element der Ruhe. Dieses vorläufige Ergebnis läßt sich durchaus in Zusammenhang mit der obigen Auslegung der begrifflichen Ebene bringen, denn dort war ja die Unruhe im Gesamteindruck vor allem aufgrund jener ichlosen und daher vom Geschehen distanzierenden Subjektivität gemäßigt worden.

Die die Konturen des Klangbildes begleitenden Registertöne zeigen im obigen Schema zwar keine offensichtliche Struktur, ein genauer Blick auf die wechselnde Gewichtsverteilung von hohen (gespannten) und tiefen (gelösten) Tönen in allen vier Versen läßt aber eine bewußte Abstimmung auf die anderen beiden Ebenen vermuten. Eine Aufstellung der Anzahl von Hoch- und Tieftönen in allen vier Versen mag das veranschaulichen:

$$1. \cup = 5 \quad \perp = 2$$

$$2. \cup = 2 \quad \perp = 5$$

$$3. \cup = 5 \quad \perp = 2$$

$$4. \cup = 3 \quad \perp = 4$$

¹²⁸ Cheng; S. 57

Die Abstraktion auf ein reines Mengenverhältnis, ohne Pendant in der Abfolge der Töne, mag gewagt erscheinen, doch andererseits ist die wechselnde Spiegelbildlichkeit dieses Verhältnisses in den Versen 1 bis 3 und die abermalige Umkehrung in 4 ein Argument gegen die Annahme des Zufallsprinzips. Um die Richtung der Interpretation an dieser Stelle zu bekräftigen, scheint ein Vergleich mit der tonalen Struktur im Gedicht des Li Bo, das ja den zeitgenössischen Lesern gleichsam zwischen den Zeilen Jiang Kuis präsent war, angebracht.

Auch bei Li Bo sieht es auf den ersten Blick so aus, als habe ihm das „ideale“ Schema der Tonregeln nicht viel bedeutet, doch dann ist zu erkennen, daß er zumindest im zweiten Verspaar sehr deutlich im Geist des formalen Parallelismus und der Komplementarität dichtete, der vierhundert Jahre vor Jiang Kui noch nichts Verbrauchtes hatte. Der Kürze halber wird hier nur das Schema der Konturtöne vollständig wiedergegeben, das der Registertöne wird auf die prägnanten Verse 3 und 4 halbiert und anschließend noch durch die vollständige Aufstellung ihrer quantitativen Verteilung über das ganze Gedicht ergänzt:

<u>Konturtöne</u>	<u>Registertöne</u>	
/ - - - - / -		故人西辭黃鶴樓
- - - / / - -		煙花三月下揚州
- - / / / - /	⊥ ∪ ∪ ⊥ ⊥ ⊥ ∪	孤帆遠影碧空盡
- / - - - / -	⊥ ∪ ∪ ⊥ ⊥ ⊥ ∪	惟見長江天際流
1. ∪ = 5 ⊥ = 2	3. ∪ = 3 ⊥ = 4	
2. ∪ = 2 ⊥ = 5	4. ∪ = 3 ⊥ = 4	

Die letzten beiden Verse ergänzen sich also auf der Konturebene nahezu vollkommen spiegelbildlich (die Silben 1, 3 und 5 erlauben ohnehin, vom metrischen Prinzip der Entgegensetzung der Tonlinien abzuweichen) und die Registertöne wirken durch die einfache Parallelkonstruktion in diesem Sinn förderlich: Gespanntheit und Ruhe gehen hier, wie auf der begrifflichen Ebene des Gedichtes - das Boot des Freundes entfernt sich bis zum Verschwinden, der ewige Strom mündet in denselben Horizont ein - letztlich unentwirrbar ineinander über.

In den ersten beiden Versen ist dagegen, außer dem Verstoß gegen die formalen Tonregeln, nichts von einem Streben nach gegenseitiger Ergänzung oder Parallelismus bemerkbar. Lediglich die Überzahl an Ebentönen spricht deutlich dafür, daß das Hinauszögern der emotionalen Spannung, die sich in der klaren Konstruktion der letzten beiden Verse erst entlädt, auch in der Klangstruktur verarbeitet wird. Auch bei den

Registertönen ist eine prosodische Ordnung nur in den Versen 3 und 4 erkennbar und läßt auf eine Abstimmung mit den Konturtönen schließen, die die beiden Verse klanglich noch enger verbindet. Allerdings kann im ersten Verspaar die extrem entgegengesetzte Mengenverteilung von Hoch- und Tieftönen als Zeichen einer unterschwelligen Zunahme des Spannungselementes interpretiert werden, was letztlich eine Voraussetzung für einen Spannungsausgleich in den beiden Schlußversen ist. Auch inhaltlich läßt sich diese Auslegung untermauern, denn auf die Erwähnung des scheidenden Freundes (Vers 1) folgt die Nennung seines Reiseziels, Yangzhou (Vers 2), das weit hinter dem Horizont gleichsam für die endgültige Trennung steht.

Blicken wir nun nochmals auf die entsprechende Verteilung von Hoch- und Tieftönen bei Jiang Kui, so sehen wir eine Konstellation, in der das wechselnde Ungleichgewicht der Registertöne innerhalb der Verse 1 bis 3 dominiert. Die Ausgeglichenheit auf der Konturtonenebene verkehrt sich ins Gegenteil, d.h. ein unterschwelliges Schwanken scheint sich im Klangbild bemerkbar zu machen. Hier läßt die inhaltliche Interpretation der Verse noch weniger daran zweifeln, daß dieses Schwanken mit dem Aussagegehalt beabsichtigt sein muß: In Vers 1 suggeriert der späte Zeitpunkt, zu dem *ein Boot noch überquert*, von sich aus das Moment der Ruhe. In Vers 2 wird umgekehrt durch die vom Wind gejagten *Weidenblüten und das kleine Segel* Unruhe ins Bild gebracht. In Vers 3 ist es wiederum die subjektive Vorstellung, daß ein einziger Ton aus der Flöte des Insassen *Fische und Drachen* (unter Wasser) *tanzen* mache, die von der äußeren Unruhe ablenkt, indem sie ihren Ursprung in den von ihr scheinbar getriebenen Bootsinsassen verlegt. In Vers 4 gewinnt schließlich das Moment der Unruhe und Gespanntheit in abgeschwächter Form wieder die Oberhand. Zwar ist das Boot den berghohen Wellen scheinbar vollkommen ausgeliefert, eine Rückkehr zum Heimathafen scheint unmöglich, doch durch die magische Verbindung zwischen ihm und den mythischen Kräften des Wassers (*Fische und Drachen*) mittels des Flötenspieles wird es ebenso als innerhalb des Geschehens mitwirkender Teil, nicht nur als Objekt der Wellen, betrachtet.

Eine letzte Beobachtung, die sich auf den Vergleich beider Texte stützen kann, betrifft deren rhythmische Struktur an einer Stelle, wo Prosodie und Syntax einander berühren. Das Sieben-Silben-Metrum beinhaltet 3 Binnenzäsuren, die den Vers in 3 Silbenpaare und eine einzelne Silbe gliedern. Deren exponierte Stellung markiert gewöhnlich die Endposition des Verses und somit den Reimlaut. Dadurch, daß die Zäsuren zwischen dem ersten und zweiten Silbenpaar und vor der fünften Silbe starr eingehalten werden, verschmelzen die ersten beiden Paare zu einer metrischen Grundeinheit des Sieben-Silben-Verses, die, syntaktisch gesehen, aus zwei Kola besteht. Die zweite Grundeinheit dieses Verstyps besteht also aus drei Silben

und die darin enthaltene Zäsur kann *vor* oder *nach* der sechsten Silbe platziert werden. Ihre Stellung ergibt sich letztendlich aus der syntaktischen bzw. semantischen Zurordnung.

Betrachten wir also die beiden Vierzeiler nochmals anhand eines einfachen Schemas.

<p>Li Bo: + + + + + + +</p> <p> + + + + + + +</p> <p> + + + + + + +</p> <p> + + + + + + +</p>	<p>Jiang Kui: + + + + + + +</p> <p> + + + + + + +</p> <p> + + + + + + +</p> <p> + + + + + + +</p>
---	--

Aus dieser Perspektive erscheint das Gedicht Jiang Kuis rhythmisch starr. Li Bo verschiebt dagegen die letzte Binnenzäsur im zweiten Vers um eine Position nach vorn, indem er dem zweisilbigen Nomen *Yangzhou* das Verb *stromab...gleitet* (*xia*; wörtlicher hier: „stromab fahren“) voranstellt. Durch diesen Griff erhält die *Bewegung*, die das Verb beinhaltet, eine den ganzen Text durchgreifende Signifikanz. Es ist, als bewege sich alles, was in den Sichtkreis des Abschiednehmenden gerät, mit dem Fluß und ströme zum Horizont: ein poetisches Wiedererkennen der Wandlung zum Unsterblichen.

Jiang Kui konzentriert dagegen alle Bewegungsmomente innerhalb seines Textes auf die Endsilben der jeweiligen Verse. Im ersten Vers bleibt es noch beim bloßen Zeitpunkt und *Zustand* der späten Überfahrt, doch anschließend sind es die Verben *fliegen*, *tanzen*, *heimkehren*, die an immer derselben prosodischen Stelle hervorgehoben werden. Die Bewegung ist nicht subtil in das Textwerk eingeflochten, sondern ist offensichtlich. Sie soll es auch sein, denn sie hat, im Gegensatz zu der in Li Bos Text spürbaren Bewegung, den Halt, das Ziel und den Rücklauf verloren.

Zusammenfassend ist festzuhalten, daß sich Jiang Kui im Vergleich mit Li Bo noch weniger an die formalen Tonregeln hält, das Zusammenwirken der Töne auf den beiden Ebenen, die wir in Anlehnung an Unger hier analysiert haben, jedoch nicht weniger ernsthaft zur „Versinnlichung“ der begrifflichen Ebene anwendet. Stichproben unter den Gedichten im Neuen Stil haben gezeigt, daß die tangzeitlichen Tonregeln nur selten akkurat eingehalten werden. Zwar wurden keine flächendeckenden Analysen der Gedichte Jiang Kuis auf tonaler Ebene durchgeführt, doch Beispiele wie das obige zeigen deutlich genug, daß möglicherweise auch jenseits eines eher konventionellen Begriffes von Klangharmonie die strenge klangliche Durchformung des Textes für diesen Dichter vorrangige Bedeutung hatte. Der Umstand, daß die bekannten Regeln also nur noch sehr bedingt verbindlich waren und der große Mangel an gesichertem phonetischen Material für diesen Zeitraum hielt mich letztlich davon ab, diesem,

im Prinzip sehr wesentlichen Aspekt der Dichtung in dieser Untersuchung mehr Platz einzuräumen. Der Erfindungsreichtum der Song-Dichter, ihr ausgeprägter Sinn für den spielerischen Umgang mit tradierten Formen der Gattung *shi* lassen eine vergleichende Untersuchung auf diesem Gebiet allerdings wünschenswert erscheinen.

4. Gedichtzyklen

Grundsätzlich gibt es zwei Voraussetzungen, die dazu dienen können, mehrere Gedichte zu einem Zyklus zusammenzufassen: die formale und die inhaltliche Abstimmung einzelner Texte aufeinander. Es müssen nicht notwendig beide zusammenfallen, um die Existenz eines Zyklus deutlich werden zu lassen, doch ist in der älteren chinesischen Dichtung die formale Abstimmung häufig anzutreffen¹²⁹. Bei Jiang Kui überwiegt sogar die Übereinstimmung der Gedichte in ihrer Gesamtlänge, nur in „Gedichte über das Reisen von einst“ variieren die Umfänge der Einzeltexte beträchtlich. Dieser Zyklus stellt allerdings auch anderweitig eine Ausnahme dar, da er ein klares Leitmotiv, das, schon im Titel benannt, im Vorwort näher erklärt und sogar an drei Parallelstellen¹³⁰ innerhalb des Zyklus erneut hervorgehoben wird. Die Inhalte der einzelnen Texte sind diesem Leitmotiv unverkennbar zugeordnet. Ein Gegenbeispiel der Zyklusform, das sich in fast jeder erdenklichen Hinsicht davon unterscheidet, ist die Gedichtfolge „Sechzig vermischte Strophen über die ländlichen Jahreszeiten“ 四時田園雜興六十首 des Zeitgenossen Fan Chengda¹³¹. Die einzelnen Teile des Zyklus wirken hier nicht nur durch dasselbe Versmaß und dieselbe Strophenlänge (Sieben-Silben-Vierzeiler im Neuen Stil) äußerlich und formal vereinheitlicht, sie sind auch zudem in fünf Abschnitte zu je zwölf Texten eingeteilt, die inhaltlich den zeitlichen Ablauf der fünf Jahreszeiten - Frühling, Spätfrühling, Sommer, Herbst, Winter - widerspiegeln. Doch überdies kann von einer Konvergenz der Themenvielfalt, die einen in den chronologischen Ablauf hineingelegten Plan des Autors verriet, kaum die Rede sein. Fan Chengda scheint

¹²⁹ Die Anordnung des Zyklus unter einer magischen Zahl, wie es in der frühen Gedichtsammlung *Chuci* (3. Jahrhundert v. Chr.) öfters vorkommt - „Die Neun Gesänge“ (*Jiu ge*), „Die Neun Darlegungen“ (*Jiu zhang*) etc. - tauchte in der säkularen Dichtung zu Jiang Kuis Zeiten kaum auf. Dafür sind aber Jangs „Neun Gesänge aus Yue“ (*Yue jiu ge*) an diesen Vorbildern orientiert.

¹³⁰ Der Begriff „Parallelstelle“ wird hier im Sinne der Erklärungen von Szondi und Burdorf gefaßt. Er meint demnach „das Vorkommen desselben Wortes oder derselben Wendung an einer anderen Stelle innerhalb des Werkes desselben Autors.“ (Burdorf 1997, S. 229-230)

¹³¹ Der gesamte Zyklus ist in *Shihu ju shi shi ji*; J. 217, S. 271ff. enthalten. Eine mit nützlichen Anmerkungen versehene Auswahl von achtundvierzig Vierzeilern findet sich in der *shi*-Auswahl des Zhou Ruchang (1959) auf den Seiten 233-252, nur siebzehn Gedichte enthält die neuere Volks- oder Schulausgabe des Zhou Xifu (1984), deren breiter angelegte Anmerkungen und Kommentare das Grundverständnis, besonders für den westlichen Leser, allemal erleichtern. Einen kritischer Abriss des Zyklus, mit einigen exemplarischen Übersetzungen, gibt J.D. Schmidt in seinem Werk über Fan (*Stone Lake*; S. 80-86). Die außergewöhnliche Gesamtübersetzung des britischen Dichters Gerald Bullett (*The Golden Year of Fan Ch'eng-ta*; 1946) läßt sich literarisch interessierten Lesern auch heute noch empfehlen.

sich - wird einmal von der bloßen Wiederholung untereinander nicht zusammenhängender Gedichtgegenstände abgesehen - tatsächlich mehr von gelegentlicher Inspiration, als von Gedanken, die ein inhaltliches Konzept verlangen, leiten gelassen zu haben. Dieses läßt auch schon die zentrale Stelle seines kurzen Vorwortes vermuten, die aus unserer Perspektive einem Motto gleichkommt:

„Sobald mir draußen auf freiem Feld etwas begegnete, schrieb ich es 野外即事輒書一絕 augenblicklich als Vierzeiler auf“

Die Zyklen Jiang Kuis sind dagegen auch ohne die Nachweisbarkeit eines Leitmotives, wie in „Gedichte über das Reisen von einst“, durchweg als komplexe Ausdrucksformen einer die Inhalte aufeinander abstimmden, subjektiven Wahrnehmung konzipiert. In der Regel sind sie, neben der formalen metrischen Basis, durch situative, räumliche oder zeitliche Rahmenmotive verbunden, wie die Titel der drei größeren Zyklen unter den Sieben-Silben-Vierzeilern aussagen¹³²: „In der Neujahrsnacht kehre ich vom Steinsee an den Trompetenjasminbach zurück“ 除夜自石湖歸苕溪, „Gelegentliche Gesänge während des Aufenthaltes am Seeufer“ 湖上寓居雜詠 und „Zehn Improvisationen auf das Lampignonfest“ 觀燈口號十首. Trotz ihrer eindeutigen Präsenz greifen die Rahmenmotive nicht in die Eigenständigkeit der einzelnen Texte ein, was sie von einem Leitmotiv wie „einstige Reisen“ 昔遊, ohne dessen überspannende Funktion mehrere Einzeltexte des Zyklus weniger Aussagekraft hätten, unterscheidet. Häufig finden sich in Texten, die nah beieinanderliegen, oder deren Positionen innerhalb des Zyklus sich formal entsprechen, Parallelstellen und inhaltliche Querverweise, die den thematischen Kontext über das einzelne Gedicht hinaus erweitern. Dabei wird die zyklische Form jedoch bewußt so offen gelassen, daß manche Inhalte zwar als Variationen gleicher Themen angesehen werden können, sich aber nicht zu einer dramatischen Folge zusammenschließen lassen. Zum Beispiel weisen die folgenden beiden Gedichte aus dem Zyklus „Gelegentliche Gesänge während des Aufenthaltes am Seeufer“ in den jeweils letzten Versen eindeutig Parallelstellen auf, die, wohl absichtlich verhalten, dasselbe Motiv - die Erinnerung an ein, nur noch im Geiste vereintes, Liebespaar - verraten. Den mit Jiang Kuis lyrischem Werk vertrauteren Leser verlockt gerade die verhaltene Aussageform dazu, hier die Einschmelzung des sonst eher in den *ci* sehr ausgeprägten Motives zu vermuten. Das Motiv klingt doppelt an und ist zugleich mit verschiedenen anderen Motiven, die sich auf dem Hintergrund derselben Landschaft (Seeufer)

¹³² Originaltexte in *BSJ*; S. 41-42 („Neujahrsnacht“), 43-45 („Seeufer“), 52-53 („Improvisationen“). Teils vollständige, teils exemplarische Auswahl mit Anmerkung und Kommentar bei Liu Naichang (1996); S. 29-40 („Neujahrsnacht“), 67-71 („Improvisationen“), 73-79 („Seeufer“).

entfalten, Teil einer in verschiedenen poetischen Stoffen angesiedelten, scheinbar nicht abgeschlossenen Selbstreflexion. Die Gedichte folgen sich unmittelbar an zweiter und dritter Stelle des Zyklus:

(2)

*Im blassen Mondschein, wenn am Strand vorüberstreicht der Wind,
Lieg' ich, schau' zu, wie in das Glas das Bild der Wolken dringt.
Jäh zieht ein leichtes Boot über den Fensterrand zur Seite fort,
So daß ein Zweigpaar grünen Schilfs nach seinem Ruder schwingt.*

湖上風恬澹月時
臥看雲影入玻璃
輕舟忽向窗邊過
搖動青蘆一兩枝

(3)

*Wenn Herbstwind Kummer tiefer um verworr'ne Berge webt,
Die Silberflut auf tausend qing erstarrt und sich nicht hebt...
Hält an dem Deich ein buntes Boot, steht auf dem Deich ein Pferd -
Ein Paar, so unbesorgt, im Wind von Weidengrün umschwebt.*

秋風低結亂山愁
千頃銀波凝不流
隄畔畫船隄上馬
綠楊風裏兩悠悠

Da das Reimwort des Schlußverses des zweiten Gedichtes *you-you* (in der Übersetzung hier vor der Versmitte: *so unbesorgt*) alles andere als semantisch leicht festlegbar ist, bleibt zunächst als letzter Halt nur die Gewißheit, daß es sich auf das ihm in der chinesischen Syntax unmittelbar vorausgegangene *liang* (i.d. Übersetzung nachgestellt: *das Paar*) bezieht. Die Grundbedeutungen von *you-you*¹³³ reichen von „ungestörter Ruhe“ 閑暇 (*xianxia*) im Einverständnis mit dem eigenen Dasein am gegenwärtigen Ort, über „Nachdenklichkeit“ 思 (*si*), „Kummer“ 憂思 (*yousi*), „Unterwegssein“ 行 (*xing*), bis zu „räumlicher Weite“ 遠 (*yuan*). Meine Entscheidung als Übersetzer begründe ich in diesem Fall damit, daß sich die inhaltliche Spannung in beiden Gedichten aus einem Gegensatz zwischen der Situation des einsamen, selber kaum hervortretenden Subjekts und der jenes Paares, das in seiner Zweisamkeit zum Anlaß einer Erinnerung wird, aufbaut. Dieser Gegensatz der inhaltlichen Struktur drängt auf einen bildlichen Kontrast, der im ersten Gedicht in der Weite der nächtlichen Seelandschaft und der Enge des Raumes hinter dem Fenster, im zweiten Gedicht aber durch die beklommene Herbstanfangsstimmung, die die Weite der Landschaft zu erfüllen scheint und durch die davon offenbar kaum beeinträchtigte Stimmung des Liebespaares, das einen Moment seines Daseins genießt, ausgedrückt wird.

¹³³ ZWDCD: 10957.8.1, 2, 3, 4, 5.

Die Weiterführung dieser Beobachtung, zunächst separat in beiden Gedichten, dann im Vergleich, führt zur Entdeckung eines weiteren Gegensatzes zwischen Gegenwart und Vergangenheit, der die Erinnerung erst zu provozieren scheint und sich als maßgeblich für die Struktur der subjektiven Wahrnehmung erweist. Die jeweils ersten beiden Verspaare scheinen ganz in die Betrachtung der Außenwelt vertieft. Bei aufmerksamem Lesen der Bilder irritiert jedoch hier wie dort ein fast unnatürlicher Gegensatz von *Wind* (bzw. *Herbstwind*), der über das Land zieht und einer mit *Glas* verglichenen Wasserfläche, die zeitgleich *erstarrt* zu sein scheint. Nun wird im zweiten Verspaar von Gedicht 2 zunächst nur das Vorhandensein einer Erinnerung angedeutet, ohne deren Inhalt figürlich auszustatten. *Jäh* bricht sie ein in die sich soeben noch starr durchdringende, äußere Substanz von Wolkenhimmel und Seefläche. *Boot* und *Fenster* ersetzen Objekt und Subjekt als Teile einer nunmehr symbolisch-ereignishaften Wahrnehmung: im Boot sitzen die Liebenden während einer Lustfahrt über den See, am Fenster ist nur der mittlerweile vereinsamt Zurückgebliebene zu vermuten, den das Geschehen vor dem Fenster überrascht und aus der erstarrten (!) Ruhe in ein schmerzlich-bewegtes Erinnern stößt. Das Zweigpaar wird zur äußeren Chiffre eines Innenbildes, das erst im folgenden Gedicht bestimmtere Konturen annimmt.

In Gedicht 3 wird zwar das Liebespaar nicht direkt als solches genannt, stattdessen lassen aber die Bezeichnungen *ein buntes Boot*, *ein Pferd* keinen Zweifel daran, daß hier zwei Liebende auf einem *Deich* - in der Umgebung von Städten oft als Promenaden oder Vergnügungsviertel genutzt – zusammentreffen. Das Paar steht jetzt *im Wind von Weidengrün umschwebt*. Seine „Unbesorgtheit“ 悠悠, die mit der Heiterkeit eines luftigen Frühlingstages verschmolzen und vergangen ist, sticht bewußt ab vom *Kummer*, den der Herbstwind *tiefer um verwr'ne Berge webt*. Gegenwart und Vergangenheit sind auf ewig unvereinbar. Aus diesem Bewußtsein muß jene Starre resultieren, der das subjektive Bewußtsein im Grunde unterliegt.

Beide Gedichte bestehen zur Hälfte aus reiner Landschaftsbeschreibung, in der sich die innere Starre (*wie in Kristall das Bild der Wolken dringt & Silberwellen über tausend qing erstarren, ohne sich zu heben*) des Dichters, die Folge seiner Ergebenheit in den Schmerz, ausspricht. Erst im jeweils zweiten Verspaar kommt äußere Bewegung und Leben in die Szenerie, doch die Wahrnehmung bleibt auch dadurch nur starr auf das Vergangene, nämlich auf ein Paar, das im Gedicht mehr Erinnerungsbild als gegenwärtig ist, gerichtet. Wesentliche Elemente, die sich in diesem Gedichtpaar zusammenfügen, klingen auch unmittelbar davor und danach an. So ist etwa die Herbststimmung ein Kontinuum des ganzen Zyklus und das damit verbundene Sich-Erinnern an eine ferne und zeitlich längst verlorene Heimat ist das Schlußmotiv des Anfangsgedichtes. Forttreibende *Lotospracht* bedeutet das Ende des

Sommers und der Zeit der Lebensfülle. Sie finden sich im ersten und im vierten Gedicht und bilden eine Art thematische Ein- und Überleitung für das hier besprochene Gedichtpaar.

Die Erinnerung an die einstige, bzw. nur noch im Nachdenken gegenwärtige, Liebe läßt sich zwar innerhalb des Zyklus nur an den beiden zuvor besprochenen Stellen als Motiv ausmachen, ist aber darum keineswegs isoliert, sondern erfährt sich selber im Richtungswandel eines einsamen Nachsinnens, dem in der Wahrnehmung des landschaftlichen Raumes die Empfindung der Kälte entspricht. Letztere übernimmt als Motiv innerhalb des Zyklus die metaphorische Funktion der bildhaften Starre, indem sie ebenso das Gefühl einer Vereinsamung mit äußeren Wahrnehmungen verbindet. Das folgende, vierte Gedicht zeigt deutlich, wie einerseits die „Geschichte“ einer Trennung im Nachhinein weitererzählt zu werden scheint - der Ausdruck *die Hallen*, wo *alles schweigt* (*xu tang*) meint die zahlreichen, nun nicht mehr besuchten Teehäuser und Buden auf dem Deich und dessen Bogenbrücken -, andererseits aber dieses Gedicht so eigenständig komponiert ist, daß hier nichts mehr zwingend auf eine Erinnerung an die Geliebte deutet. Die ganze Ausdruckskraft des Textes reduziert sich an dieser Stelle auf das Thema „Einsamkeit“:

Soweit das Auge schaut sind überall die Plätze leer.

Wasserrosenblüten, -blätter treiben unter ihnen her.-

Die Bummelnden sind fort, und ohne Lied und Trommelschlag

Steigt späte Kälte zwischen weißer Flut und schwarzem Berg..

處處虛堂望眼寬

荷花荷葉過闌干

遊人去後無歌鼓

白水青山生晚寒

Die dann folgenden Gedichte 5 und 6 sind wiederum durch gleiche Reime und Parallelstellen aufeinander beziehbar. Räumlich sind sie in einer ganz anderen Umgebung lokalisiert, nämlich in der Nähe des Kaiserpalastes, der sich im Süden des Sees (nicht beim Nordufer, wie der Su-Deich) befand. Auch das Motiv ist eindeutig vertauscht, da in beiden Texten die Stufen der Ufertreppen des kaiserlichen Gartens und der Topos *weiße Vögel/weiße Möwen* nun für die Problematik persönlicher Ungebundenheit (oder Unerwünschtheit?) in bezug zur, in der kaiserlichen Hegemonie verkörperten, Weltordnung stehen können. -

5. Themen und Motive

Hu Yunyi ordnet Jiang Kui den Dichtern zu, deren *shi* stilistisch von der *ci*-Dichtung beeinflusst waren.¹³⁴ Tatsächlich läßt sich am Beispiel Jiang Kuis zeigen, daß bestimmte Themen, die erwartungsgemäß einer der beiden Gattungen angemessener erscheinen - so etwa

¹³⁴ Hu; Yunyi; S. 130.

Liebesdichtung den *ci*, Freundschaftsdichtung den *shi* -, auch in der anderen nicht selten auftauchen. Das Zusammenführen mehrerer literarischer, bzw. persönlicher Motive in einem gemeinsamen Kontext ist ein Merkmal seines Stils in beiden Gattungen, auf das im zweiten Teil detaillierter eingegangen wird. Besonders deutlich zeigt sich diese Tendenz u.a. unter den Sieben-Silben-Vierzeiler im Neuen Stil, genauer in den vier der insgesamt sechs Gedichtzyklen, die das Gesamtwerk einschließt. Hier ist die inhaltliche Prägung durch das herkömmlicherweise eher der *ci*-Dichtung vorbehaltene Liebesmotiv so stark, daß es dem Herausgeber eines kommentierten Bandes, der ausschließlich diesen Teil von Jiang Kuis Werk umfaßt, sogar einfiel die Thematik mit derjenigen in „Die Leiden des jungen Werther“ zu vergleichen.¹³⁵ Eine Idee, die mir im Hinblick auf den Gefühlsgegenstand nicht unbedingt abwegig erscheint, wenn auch Jiang Kuis Ich anders damit umgeht, als Werther.

Für die Literatendichtung, die als Ausdrucksform für Personen einer die Öffentlichkeit repräsentierenden Führungsschicht gewertet wurde, ist eine solche Thematik, dazu in dieser Häufigkeit, allemal ungewöhnlich. Bedeutende Dichter, die ihr in ihrem Werk ähnlich viel oder mehr Spiel einräumten - wie etwa Li He (791 - 819), Du Mu (803 - 852), Li Shangyin (813? - 858), Li Yu (937 - 978) oder Liu Yong (987 - 1053) - bedurften in den Augen posthumer Kritiker dafür der Rechtfertigung durch den Blick eines Lesers, der seinerseits öffentliches Ansehen zu verdienen hatte und sie somit gleichsam aus der Dubiosität erlöste. Ein solcher Leser war z.B. Wang Guowei, dessen gezielte und selbstbewußt differenzierende Argumentation mit Blick auf Li Yu und Jiang Kui im folgenden Abschnitt bereits ausschnittsweise verfolgt und diskutiert wird.

Das Themenspektrum Jiang Kuis ist, verglichen mit dem einiger bedeutender Zeitgenossen, verhältnismäßig eingeschränkt. Das kann nicht nur auf die ohnehin geringe Menge der Gesamtüberlieferung zurückgeführt werden, obwohl es einzuleuchten scheint, daß deutlich produktivere Zeitgenossen wie Lu You (über neuntausend *shi*) oder Yang Wanli (über viertausend) eher zur Themenvielfalt neigten. Jiang Kui hält sich mit Vorliebe an Themenbereiche, die zum größten Teil ohne Schwierigkeiten aufeinander abstimmbare sind oder gar auseinander hervorzugehen scheinen, wie: Trennung von der Heimat, Unterwegssein, Rückzug vom öffentlichen Wirken für andere in ein privates, individuelles (die Dichtung), unerfüllte Liebe. Dadurch ergibt sich innerhalb seines Werkes, besonders aber unter den *shi*, ein scheinbar recht eindeutiges Bild seiner von Enttäuschungen, Mißerfolg, Verzicht und Rückzug geprägten Persönlichkeit. Zurecht ist diese Selbstdarstellung des

¹³⁵ Wong, Shiu Hin; *Jiang Baishi qi jue shi jiu shi yi shou xiao jian*; Hong Kong 1972; S.7.

Dichters, von der schon im ersten Kapitel die Rede war, oft mit Skepsis betrachtet worden, da sie mitunter auch von egoistischen Zielen beeinflusst war. Es darf aber keineswegs übersehen werden, daß allen oben genannten Themenbereichen - mit Ausnahme der unerfüllten Liebe, die, trotz Xias Bemühungen, nicht mit Sicherheit nachzuweisen ist! -, so häufig sie sich innerhalb des Werkes auch wiederholen und miteinander verflochten werden, die reale Erfahrung zugrunde liegt. Von daher ist nicht klar zu entscheiden, inwiefern Jiang Kui tatsächlich „einer Modeströmung seiner Zeit folgend,, das Ideal des Rückzugs aus der Gesellschaft zu verwirklichen trachtete“¹³⁶, oder ob sich nicht vielmehr sein dichterisches Ich von der Person, die er im Umgang mit andern abgab soweit emanzipierte, daß es die tatsächlichen Erfahrungen auf ein bewußt schmal umgrenztes Feld thematischer Möglichkeiten übertrug, um darin nicht „das Ideal des (persönlichen) Rückzugs“, sondern die künstlerische Freiheit zu verwirklichen.¹³⁷

Die Kargheit seiner Themenwahl hinderte Jiang Kui keineswegs an der Suche nach neuartigen sprachlichen Möglichkeiten. Im Gegenteil, sie bildete bei ihm sogar die Voraussetzung dieser Suche, denn er gehörte zu dem Typ von Dichtern, die zur Entfaltung ihrer Kreativität auf einen eher kleinen Fundus an Themen und Wörtern bauen. So findet sich beispielsweise in „Gedichte über das Reisen von einst“ an neun Stellen die Vokabel 入 (ru), mit der Grundbedeutung „eindringen“. Sie bezeichnet dort jeweils, in unterschiedlichen Zusammenhängen, den Übergang von einem Raum in den anderen, entweder als Handlung oder als Intention. Damit erfüllt das Verb eine Schlüsselfunktion innerhalb des Zyklus. Das Reisen selber ist, wie oben festgestellt wurde, vom Nicht-Erreichen der äußeren Ziele, die überhaupt nur stellenweise genannt werden, gekennzeichnet. Die Reisenden, bzw. der Reisende, sind im Unterwegssein *gefangen*, seinen Gefahren und dem Zufall hilflos ausgesetzt. Der Übergang in einen anderen Raum, als den landschaftlichen, durch den die Wege sich kreuzen, deutet damit die Möglichkeit einer Ankunft am Ziel doch noch an, ohne die Vorstellung auf eine bestimmte Richtung festzulegen. Er ist ein Grundelement im thematischen Aufbau des Zyklus, der schließlich in eine wieder zu sich selber kommende Resignation führt, die sich auf abstrakter Ebene auch als „Eindringen“ in die Erkenntnis der Lebensweisheit denken läßt. Die Interpretation des Zyklus im zweiten Teil dieser Arbeit wird den Gedanken wieder aufgreifen und zu Ende führen.

¹³⁶ Schmidt-Glitzner; S. 367-368

¹³⁷ Die Antwort auf diese Frage soll aus der hier eingenommenen, auf die äußeren Konturen des lyrischen Werks eingestellten Perspektive, noch offen gelassen werden. Im Zuge des in Teil II formulierten Interpretationsvorschlags wird sie dagegen eine zentrale Stellung innehaben.

Eine ähnliche, im Kern der Aussage verankerte, Funktion erfüllt die Vokabel 寒 (*han*) („Kälte“/“kalt“) in „Sechs Strophen im Schnee“, wo sie in vier Gedichten vorkommt. Nicht nur dort, sondern über die ganze Breite des dichterischen Werks, überwiegen bei Jiang Kui die kalten Landschaften, die sich vor dem Lebendigen abschließenden Räume. Die kalte, leere, einsame Landschaft ist zwar einerseits ein schon aus der frühesten poetischen Tradition entstandener Topos, durch den Armut, Außenseitertum, aber auch Gleichgültigkeit gegenüber der Nichtigkeit der weltlichen Stellung zum Ausdruck kommen können. Umso mehr wird sie von Jiang Kui stilistisch deutlich geprägt. In „Sechs Strophen im Schnee“ führt der Weg am Ende aus der Kälte heraus, an einen warmen Aufenthaltsort, aber es ist nicht eigentlich die äußere Erwärmung, die dem Dichter Lebensmut gibt, sondern die klimatische Kälte wird zum Schluß nur durch die *Armut beim Akt des Gedichts* 作詩窮 (*zuo shi qiong*) ergänzt:

Duftholzzischen verschmilzt im Feuer mit Flötentönen.

Wärmende Jade am Sattel, Hasen, Fasane: nichts.

Bekommt er ein Tässchen heißen Tee, dann strotzt er vor Mut,

Verschmolzen allein mit der Armut beim Akt des Gedichts.¹³⁸

沉香火裏笙簫合

煖玉鞍邊雉兔空

辦得煎茶有驕色

先生只合作詩窮

Das zischende Duftholz 沉香 (*chen xiang*), die wärmende Jade 煖玉 (*xuan yu*), deuten auf eine vornehmes Milieu, in dem verhältnismäßig wenig Mangel an Schutz vor Kälte herrscht. Am Ende von Vers 2 spielt der Ausdruck *Hasen, Fasane* 雉兔空 auf den dekadenten Reichtum der herrschenden Elite¹³⁹ an, unter der sich der Dichter ja aufhält, ohne ihr eigentlich anzugehören. Dieses wird ihm im selben Moment bewußt - und aus der äußeren Umgebung des Ortes wird *nichts*.

Hier wird die doppelte Verwendung des mit *verschmilzt* bzw. *Verschmolzen* wiedergegebenen Wortes 合 (*he*; siehe Vers 1 und 4) wichtig. *Flötentöne* (wörtlich: „Pfeifen und Flöten“ 笙簫) hört man, wenn sich der Vorfrühling mit milderem Wetter einstellt, denn immer mehr Gesellschaften werden dann im Freien veranstaltet. Daß der singende Ton des brennenden Duftholzes mit ihnen *verschmilzt*, scheint zu bedeuten, daß sich das Ich einstweilen noch im Innern des Hauses aufhält. Sind die anderen schon hinausgezogen?

¹³⁸ BSJ; S. 49.

¹³⁹ ZWDCD: 42936.16 Gemeint ist also die Jagd auf Fasane und Hasen, die Sima Xiangru (gest. 117v.Chr.) am Ende seiner *fu-Dichtung* über den kaiserlichen Jagdpark (*Shang lin fu*) in ihrer dekadenten Form anprangert:

Wenn man aber den ganzen Tag zu Pferde herumsprengt, ..., wenn man sich selbstisch auf seine eigene Freude beschränkt, ..., die Regierung des Reiches vergißt und nur mit Gier an die Zahl der erbeuteten Fasane und Hasen denkt, so ist dies nicht der Weg, den der Edle einschlagen wird. (Übers.: Von Zach; *Die chinesische Anthologie*; VIII, S. 116)

Haben sie *ihn* zurückgelassen, hat er sich entzogen? Jene Utensilien, die für Luxus, Welt, tolle Events im Freien (Jagd) stehen - also Duffholz, wärmende Jade, Pferdesattel - scheinen nicht an sein Inneres zu rühren. Sie verschmelzen lediglich zu einer Synästhesie melodischer Klänge und duftenden Rauchs *um* ihn. Durch die Tasse Tee unterscheidet er sich wiederum von jenen, die zu ihren Fleischgerichten (Hasen, Fasane) zweifellos Alkoholisches zu sich nehmen werden. Ein Schluck des heißen Getränks schießt ihm reichlich Mut, ja Übermut ein. Der Ausdruck 驕色(*jiao se*) meint eigentlich die in vielen Gedichten skeptisch beobachtete Arroganz von Reitergeschwadern, Jagdmeuten, berittenem Gefolge etc. und wirkt hier durchaus ironisch. Ihm genügt eine Tasse Tee und die eigene Kraft verleiht ihm einen Hochmut, der es mit dem der Jäger da draußen durchaus aufnehmen kann. Auch weiß er, wie er seine Beute macht und genießt sie schon im Voraus, verschmilzt mit ihr schon während der Jagd und durch sie. Er nutzt die Abgeschlossenheit, in der er sich zurecht fühlt, um Jagd auf *Worte* zu machen.¹⁴⁰

Der aus der Tradition aufgegriffene Topos der kalten Landschaft bekommt in der Dichtung Jiang Kuis nicht nur inhaltliche, sondern auch ästhetische Bedeutung. Das von ihm am häufigsten verwendete Schriftzeichen mit der Bedeutung „kalt“ / „Kälte“ ist 寒, welches

¹⁴⁰ Diese Metapher ist keinesfalls abwegig. Am Ende des ersten Vorwortes zur Sammlung der *shi* spricht Jiang Kui ebenso geläufig von der Fähigkeit, „dichterische Töne zu angeln“ .

zusätzlich oder anders auch „ärmlich“ bedeuten kann. Seltener Varianten sind 冷, das neben der Grundbedeutung „Kälte“ auch noch die Konnotation „eintönig“ / „öde“ und davon abgeleitet, „einsam“ / „frei“ hat, sowie 凜, welches neben „Zittern vor Kälte“ auch die „schneidende“ (Menschen verscheuchende) „Kälte“ bezeichnen kann. Natürlich gehören in den Bereich der kalten Landschaft auch die verschiedenen, klimatisch bedingten Phänomene (Frost, Eis, Schnee), deren Beschreibung das Nennen der Kälte in einer direkteren Form erübrigen kann, wie in dem zu Anfang dieses Abschnitts übersetzten Beispiel aus „Gedichte über das Reisen von einst“ (S.60). Deswegen wäre eine Zählung der betreffenden Vokabeln in allen Gedichten Jiang Kuis hier nicht aussagekräftig¹⁴¹, doch es bleibt festzustellen, daß in etwa einem Drittel seiner *shi*-Dichtungen (noch größer ist der Anteil unter den *ci*) der Topos der kalten Landschaft, bzw. das Empfinden von Kälte, anzutreffen sind. Dazu kann man bemerken, daß sich Jiang Kui zeitlebens im südlichen China aufhielt, also nur Gegenden kannte, in denen es über das ganze Jahr verhältnismäßig wenig kalt war, wo eher die Hitze des Frühlings und Sommers zur Last fiel und man (wie auch heute) während der meisten Zeit jeden wolkenverhangenen Regentag zu schätzen wußte.

Die relative Seltenheit der Kälte machte dafür umso empfindlicher gegen sie und Jiang Kui hat diese Empfindung bewußt und deutlich in seine Dichtung übertragen. Für ihn sind Kälte und die ihr zugewiesenen literarischen Assoziationen (Armut, Einsamkeit, *Freiheit*) eins mit dem Ort des Dichtens und des Dichters. „Der Dichter ist ein Edler aus dem Reich der Not“, 詩人辛國士 heißt es bei ihm, er „müht ... sich ab, das *Nichts der Sprache* 文字無 zu erschaffen“ und „die Wände seiner Hütte sind aus Binsenmatten“¹⁴². Man spürt in diesen Versen, daß sich das „Nichts der Sprache“ mit der Kälte treffen wird, wenn sie von außerhalb durch die „Binsenmatten“ dringt, und daß dies den „Edlen aus dem Reich der Not“ wenig kümmert, daß er es sogar wünscht. In seinem *ci* auf die Melodie „Dunkler Duft“ (*An xiang*) wird der Geist des auf seinem luxuriösen Lager erschlafenen Dichters durch die sinnliche Wahrnehmung des von außen hereindringenden „kalten Duftes“ 冷香 der Pflaumenblüte wieder rege¹⁴³. Am eindeutigsten wird diese Verschmelzung jedoch im Schlußvers eines Geleit-Gedichtes für den Freund Wang Mengyu ausgedrückt. Der Text findet sich in Xia Chengtaos Edition an erster Stelle der Verse zu sieben Silben im Stil der Alten¹⁴⁴ und gehört zu den eindrucksvollsten Geleit-Gedichten des Autors. Eine ausführlichere Besprechung

¹⁴¹ Für die *ci* wurde sie allerdings von anderen vorgenommen (Wang Weiyong; *Nan Song ci yan jiu*; S. 365).

¹⁴² *BSJ*; S. 6

¹⁴³ *JBS*; S. 48

¹⁴⁴ *BSJ*; S. 20

beinhaltet das dritte Kapitel, deshalb wird an dieser Stelle im Anschluß an eine Übersicht des Textinhaltes nur die letzte Strophe in Betracht gezogen.

Biographische Nachforschungen zur Person des Freundes Wang blieben leider ergebnislos. Der Titel „Wang Mengyu zum Geleit in seine Heimat Shanyin“ und das Gedicht selber verraten immerhin soviel, daß Wang aus Shanyin, dem heutigen Shaoxing, stammte¹⁴⁵, wo damals das südliche Ende des Kaiserkanals auslief, auf dem man bis an den Huai-Fluß, also die Nordgrenze des Reiches, reisen konnte: - Wang scheint als hoher Offizier bei den Grenztruppen gedient zu haben und auf einer Heimreise, vielleicht am Tai-See, dessen östliche Ufer der Kanal mehrmals dicht berührt, mit Jiang Kui zusammengetroffen zu sein. Jiang Kui verwendet nun einmal die räumliche Distanz zwischen der Nordgrenze und dem südlich der Hauptstadt gelegenen Shanyin, um aus seiner Perspektive die Gegensätze der Persönlichkeit Wangs aufzubauen. Im Norden versieht er als tapferer Truppenkommandeur seinen Dienst an der unwirtlichen Grenze, während in der reizvollen Landschaft des Südens seine friedliche und zum geistigen Leben im Müßiggang wie geschaffene Heimat auf ihn wartet. Das Gedicht wendet sich außerdem an den Adressaten, indem es den klimatischen Gegensatz zwischen Norden und Süden künstlich übertreibt: an der Grenze herrscht finsternes Schneetreiben, während an den heimatlichen Seegestaden die Blumen nach ihrem Herrn rufen. Doch dessen inneres Wesen ist eher der Kälte verwandt, als daß es dem verlockenden Ruf der Heimat nachgeben würde. Sein Herz gleicht der „höchsten Leere“ 太空 und er selber dem „Greis auf dem kalten Flusse“¹⁴⁶ und er denkt, trotz der freundschaftlichen Appelle (die ihm mehr schmeicheln, als ihn überstimmen sollen), offenbar nicht daran, seinen Dienst jemand anders zu übertragen.

Die letzte Strophe hebt diese Spannung auf einmal unvermutet auf und verwandelt sie in eine andere, in der zugleich das Auseinandergehen der beiden Freunde keine Trennung mehr bedeutet:

¹⁴⁵ *LDJ*; 59-60, 6/3,4

¹⁴⁶ Ein auf Liu Zongyuans (773-819) Gedicht „Der Fischergreis“ zurückgehender Topos, der auch im fünften Gedicht der „Sechs Strophen im Schnee“ aufgegriffen wird. Näheres auf S. 190.

*Es heißt, am Yangzi dauerts sechs Monate nicht,
Bis sich der Sonnenstrahl grad' auf gezogenen Schwertern bricht.
Was schenke ich Euch, um die sengende Hitze zu kühlen:
Der Schnee ist ja Dichtung und Schnee das Gedicht!*¹⁴⁷

人道長江無六月
日光正射青蘆葉
何以贈君濯炎日
雪即是詩詩是雪

Die Kälte des Schnees wird zur Kälte der Dichtung, die die Hitze eines bevorstehenden Gefechtes, vielleicht eines vorausgeahnten Krieges, nicht bis ins Innere dringen läßt, die den geistigen Raum, in dem sich die Freunde vereint wissen, bewahrt.

6. Gelegenheitsdichtung

Zum Abschluß dieses Überblicks möchte ich voreiligen Schlüssen und Fehlinterpretationen vorbeugen, die die bisher herausgestellten und betonten Charakteristika als vollständige Repräsentation des Werkes verstehen würden. Natürlich gibt es Abweichungen von den bisher dargelegten Schwerpunkten - und zwar etliche -, die das Profil des Dichters erst schärfen. In ihnen zeigt sich auch der Einfluß des literarischen Zeitgeistes, mit seiner vor allem durch stilistische Beweglichkeit, Humor und Sinn für die Wahrnehmung des Alltäglichen geprägten Vielfalt.

Ich möchte nun abschließend zwei weitere Textbeispiele vorstellen, deren einzige Gemeinsamkeit - neben der Zugehörigkeit zur Gattung *shi* - darin besteht, daß sie im Umgang mit vertrauten Freunden entstanden. Besonders unter den Metren, die im Gesamtwerk seltener vertreten sind und die großteils auch qualitativ gegenüber den bevorzugten Versformen zurückfallen¹⁴⁸, ist diese Eigenschaft häufig. Es ist sehr wahrscheinlich, daß Jiang Kui keinesfalls ein Schnell-, bzw. Gelegenheitsdichter war. Unter den *shi* sind die meisten herausragenden Gedichte in Zyklen, die über längere Zeiträume entstanden, zusammengefaßt. Bei Einzeltexten ist die Zahl derer groß, die durch Titel oder Inhalt unmittelbaren Bezug auf eine Person oder ein bestimmtes Ereignis verraten. Es ist sehr naheliegend, daß es sich bei solchen Texten häufig um Gelegenheitsdichtungen handelt, unter denen auch stilistische Experimente zu finden sind, die weniger die ausgereifte Sprache des Dichters, als vielmehr literarische Einflüsse und Tendenzen widerspiegeln. An den folgenden zwei Beispielen

¹⁴⁷ *BSJ*; S. 20

¹⁴⁸ Diese Einschätzung teile ich weitestgehend mit Hu Ming, der sie in seinem Kapitel über Jiang Kui geltend macht. Allein die Mengenverhältnisse unter den Gedichten im Neuen Stil, bei denen drei von vier insgesamt verwendeten metrischen Formen nicht einmal die Hälfte der Anzahl der Texte ausmachen, lassen kaum einen Zweifel daran zu, daß unter den nur sporadisch verwendeten lyrischen Formen mehrere Gelegenheitsgedichte zu finden sind.

werden nun zwei geistige Strömungen der zeitgenössischen *shi*-Dichtung in ihrem unmittelbaren Einfluß auf Jiang Kui dargestellt.

Diese Strömungen sind die Wiederbelebung der ländlichen Genredichtung, die in nächster Umgebung Jiang Kuis vor allem am Werk Fan Chengdas zu beobachten ist und die literarische Rezeption der Tang-Dichtung, die sich seit Beginn der Song-Zeit entwickelt und für ein stets kritisches Verhältnis zur eigenen Ausdrucksweise, aber auch für zahlreiche stilistische Inventionen, gesorgt hatte¹⁴⁹. Beide Strömungen konvergieren in gewisser Weise, da eine Tradition ländlicher Genredichtungen auch die Tang-Zeit durchläuft und Tao Yuanming (365-427), einer der frühesten Begründer dieser Dichtform, neben den herausragenden Tang-Dichtern gleiches Ansehen genoß.

6.1. Einflüsse der ländlichen Genredichtung 田園詩 (*tianyuan shi*)

Wenn wir den Ausführungen des letztthin verstorbenen, angesehenen Romanciers und Komparatisten Qian Zhongshu (1910-1998) folgen, widerfuhr der ländlichen Genredichtung in der Song-Zeit eine Veränderung, die zunächst wie ein Verfall der Gattung aussieht¹⁵⁰. Dichtergrößen wie Ouyang Xiu (1017-1072) und Mei Yaochen (1002-1060) versuchten sich ebenfalls darin, die Beschaulichkeit einer dörflichen Idylle in Worte zu fassen, übernahmen aber, nach Qian, nur einseitige Topoi, in denen die ursprünglich zum Genre gehörige Kehrseite des Idyllischen, die an sich selbst erfahrene Mühsal und Härte des naturnahen Lebens fehlte. So sei eine Poesie entstanden, die mit der barocken Hirtendichtung in Europa vergleichbar sei und sich einstweilen nur durch ihre stilistische Schwäche ausgezeichnet habe.¹⁵¹

¹⁴⁹ Die Tradition der Jiangxi-Schule übte hier sicher einen besonderen Einfluß, da die meisten ihrer Vertreter ausgehend von ihren größten Vorbildern Huang Tingjian und Su Shi (1037-1101) bestrebt waren, den Hang zur Orientierung an einer bestimmten Epoche oder einem bestimmten Autor der Tang-Zeit zu überwinden, um auf diese Weise verschiedene Einflüsse aus der früheren Literatur in einem komplexen Personalstil zu vereinigen. Die Jiangxi-Schule verlangte von ihren Adepten, sich einen freieren, von Kategorien, die den Blick auf die literarische Tradition einengten, möglichst unabhängigen Zugang zu jener zu erobern. Dann galt es, eine Verstechnik auszubilden, durch die aus demjenigen, was die Tradition an Ideenpotential bot, neue - das heißt vollkommen eigenständige - Bedeutung gewonnen wurde. Literarischen Wert erreichte diese Bedeutung aber nur dann, wenn ihre Aussageform wiederum den schlichten und festen Charakter älterer Dichtungen, der als vorbildlich empfunden wurde, durchblicken ließ. (vergleiche hierzu Palumbo-Liu; S. 25ff.) Dieser komplexe Stilbegriff förderte zwar tatsächlich über einen gewissen Zeitraum neue Entwicklungen in der Poesie, doch scheint es, daß Jiang Kui und andere sich durch ihn überfordert sahen und andere Wege suchten.

¹⁵⁰ In seiner Anthologie „Ausgewählte und kommentierte *shi*-Dichtungen der Song-Zeit“ (*Song shi xuan zhu*) würdigt Qian Zhongshu den Dichter Fan Chengda fast ausschließlich hinsichtlich seiner Verdienste um die Erneuerung der ländlichen Genredichtung. Tatsächlich ist Fan heute hauptsächlich aufgrund dieser Stilrichtung innerhalb seines Gesamtwerkes berühmt. J.D. Schmidt erinnert aber daran, daß das Gesamtwerk des Dichters ganz andere stilistische Grundzüge aufweist. (Schmidt; *Stone Lake*; S. 80-86) Wahrscheinlich hat das die Wirkung schon unter den Zeitgenossen erhöht.

¹⁵¹ Ich beziehe mich hier und im darauf folgenden auf die einleitenden Ausführungen zu der Auswahl von Fan Chengdas Gedichten in der Anthologie *Song shi xuan zhu*, enthalten in: Qian, Zhongshu; *Lun xue wen xuan*; Guangzhou 1990; S. 283-286

Erst Fan Chengda habe einen Durchbruch erreicht. In seinem oben bereits erwähnten Zyklus „Sechzig vermischte Strophen über die ländlichen Jahreszeiten“ rückte Fan zwar die direkte Gesellschaftskritik in bestimmter Weise aus dem zentralen Bereich seiner Dichtung, sparte sich aber auch jene Topoi, die es bequem machten, sich die dörfliche Idylle über dem Papier einzubilden. Statt dessen „bezog er sich ganz auf seine eigenen Eindrücke“¹⁵², die so ausschließlich im Zeichen des Durchlebens der Jahreszeiten standen, daß sich deren unspektakulärer Verlauf und die Freude am Gleichförmigen in einem Duktus fanden, der die Distanz zur Zivilisation und großstädtischen Welt weniger durch philosophisch-weltanschaulich unterbaute Bilder, als in einer nicht diskursiv bedingten, ursprünglichen Grundstimmung vermittelt. Damit näherte er sich einerseits der für dieses Genre geforderten Qualität der „milden Helligkeit“ 澹 (*dan*) wieder an - Qian zufolge reicht er sogar eher an Tao Yuanming, als alle seine Vorgänger -, vollbrachte aber auch in technischer Hinsicht eine „für die damalige Zeit kühne Pionierleistung“¹⁵³.

Der Eindruck, den diese „Pionierleistung“ auf den jüngeren Freund Jiang Kui machte, scheint mir unverkennbar zu sein. Zwar sind die Verse, deren Übersetzung nun folgt, innerhalb des Werkes in doppelter Hinsicht isoliert - schon der Titel deutet auf ein dem darin genannten Freund gelegentlich übersandtes Gedicht hin und eine dermaßen auffällige Ähnlichkeit mit einigen Texten aus Fans Jahreszeiten-Zyklus findet sich sonst an keiner Stelle -, doch die charakteristischen Stilelemente, die in diesem Vierzeiler zusammengedrängt sind, klingen an verschiedenen Stellen des Werkes wieder an:

*AUF EINEN REIM DES DEJIU*¹⁵⁴

次韻德久

Blumen hängen tief herab am grünenden Garteneck,

籬落青青花倒垂

Die Goldammer fliegt menschenscheu im Regen drüber weg.

避人黃鳥雨中飛

Verlassen ist die Westvorstadt, kein Wagen und kein Pferd,

西郊寂寞無車馬

Ein Flußjunge kehrt grade vom Gemüsemarkt zurück.

時有溪童賣菜歸

Auf den ersten Blick fällt an diesem Gedicht auf, daß es in Zeile 3 unübersehbar auf einen berühmten Vers des Tao Yuanming anspielt. „Doch kein Geräusch von Wagen und von Pferden“ 但無車馬喧 dichtete dieser im Eingangscouplet des fünften Gedichtes seines

¹⁵² ebenda; S. 285

¹⁵³ ebenda; S. 285-86

¹⁵⁴ *BSJ*; S. 42 *Dejiu* ist der Zi-Name des Freundes Pan Cheng, dessen Bekanntschaft Jiang Kui bereits um 1189 am Tiao-Bach machte und der ihm den Namen Weißstein Daoist antrug. (vgl. *JBS*; S. 252)

Zyklus „Zwanzig Gedichte vom Weintrinken“¹⁵⁵. Keine Dichtung Taos hat im Nachhinein größeren Einfluß auf die Bildung des Genres geübt als dieser Zyklus, und kein einzelnes Gedicht darunter wurde berühmter als dasjenige, aus dem soeben zitiert wurde. Die drei Worte 無車馬 („kein / Wagen / Pferd“) lassen den Bezug unüberhörbar anklingen: die Stille der ...*vorstadt* – identisch mit der Umgebung in Taos Gedicht - nimmt den dort Wohnenden vom Geschehen im Zentrum der Mauern aus, überläßt ihn der in ihm andauernden Ruhe, mit der er die Rand-Ereignisse an sich vorüberziehen sieht.

Doch diese Anspielung ist zu offensichtlich, um vieles auszusagen. Was dieses Gedicht zunächst bestimmt, ist die völlige Ausschaltung des Ichhaften, ein Strukturelement, das in den Gedichten Taos ebenso mitunter zum tragen kommt. Alle aufkommenden Untertöne einer natürlichen Heiterkeit, die dem abgelegenen Vorort innewohnen mag, erklingen bereits in sich gedämpft; aber noch innerhalb dieser Dämpfung zucken die Reflexe des Lichtes auf, wie um dessen versteckte Anwesenheit unter Beweis zu stellen. Dies läßt sich zunächst an einem Vergleich der Bilder im ersten Couplet beobachten. (Die aus Gründen der Syntax in der Übersetzung teils verkehrte Reihenfolge der Bilder mußte in Kauf genommen werden):

1. : 花 倒 垂	籬落青青
<i>Blumen hängen tief herab =</i>	<i>...grünenden Garteneck = Frühling</i>
trübes Regenwetter	⇒ (helle Jahreszeit)
2. : 避人 黃鳥	雨中 飛
<i>Die Goldammer...menschenscheu =</i>	<i>...fliegt...im Regen drüber weg =</i>
Scheue (Abgrenzung), aber auch Farbigkeit	⇒ verschwindet, sobald sie aufgetaucht war.

Einem häufig verwendeten klassischen Muster zum Aufbau des Vierzeilers im Neuen Stil folgend, demnach der dritte Vers die räumliche Struktur der ersten beiden aufbrechen kann, um im letzten eine überraschende Wendung zu ermöglichen, wird nun die deutlich herauslesbare Anspielung auf das bekannte Gedicht des Tao Yuanming in den Vers eingeflochten. Die ländliche Stimmung der Szenerie stimmt mit den Assoziationen, die durch den Kunstgriff unmittelbar geweckt werden, soweit überein, daß nun beispielsweise ein Hinweis auf den Standpunkt des Beobachters, der etwa dem des zurückgezogenen Dichters Tao ähnlich wäre, am Platze scheint. Damit wäre der Intention einer Annäherung an das stilisierte Bild des ländlichen Dichter-Eremiten auf direktem Wege entsprochen worden.

¹⁵⁵ *Yin jiu er shi shou* ; in: Lu, Qinli (Hg.); *Tao Yuanming ji*; S. 89

Doch die Auflösung im Schlußvers vollzieht sich unter weitestmöglicher Vermeidung eines derartig überschaubaren „Plots“. Zunächst wird die kleinste zeitliche Ebene (*Soeben... / shi you*) eingesetzt, die alles andere als das unmittelbare Geschehen (also auch Erinnerung, Ausblick auf Zukünftiges als Möglichkeiten den subjektiven Standpunkt in einen größeren zeitlichen Rahmen einzuspannen) ausschließt. Auf ihr vollzieht sich ein scheinbar völlig unbeteiligtes, alltägliches Ereignis: die Rückkehr eines *Flußjungen*, eines Bewohners desselben Dorfes oder einer noch weiter vor der Stadt liegenden Ansiedlung also, vom Verkauf seiner Ware auf dem Markt.

Ein kurzer Vergleich mit dem folgenden Vierzeiler aus dem Jahreszeiten-Zyklus zeigt offensichtliche strukturelle und inhaltliche Parallelen:

Paarweis' tauchen Schmetterlinge in des Rapses Blüten.

蝴蝶雙雙入菜花

Lange Tage muß ich unbesucht das Landhaus hüten.

日長無客到田家

Die Henne flattert übern Zaun, im Zwinger bellt der Hund -

雞飛過籬犬吠竇

Sogleich weiß ich, ein Krämer kommt, um Tee feilzubieten.¹⁵⁶

知有行商來買茶

Obwohl hier das abgeschiedene Ich deutlicher hervortritt und scheinbar eins mit dem Dichter ist, enthalten diese Verse doch klar genug das Element der Spannungsrücknahme, welches zu den wichtigsten Inventionen von Fans ländlicher Genredichtung gehört¹⁵⁷ und das hier in einer Weise eingebracht wird, die Jiang Kui wahrscheinlich als Vorbild diente. Vers 3 verwendet zwar offenbar keine literarische Anspielung, dafür aber die Zeitdynamik: *lange Tage*, in denen nichts geschieht, werden plötzlich durch den Augenblick, in dem *die Henne / übern Zaun / flattert -*, und *der Hund / bellt* unterbrochen. Tatsächlich wird hier ähnlich ruckartig die Erwartung eines bedeutenden Ereignisses provoziert. Doch der Dichter *weiß / sogleich*, daß...: der alltäglichen Gegenwart, in die Jiang Kui seinen Leser nach der Anspielung auf den großen Genius der Vergangenheit zurückholt, entspricht hier ein gleichmütiges „Ich weiß schon...“ und die von beiden zum Abschluß eingesetzten Requisiten verkörpern nichts weiter als die Spiegelung dieses Gleichmuts in den gewöhnlichen Geschehnissen.

In Fans Zyklus bildet Gleichmut, als geistiges Band zwischen dem Einzelnen und dem zeitlichen Wandel des natürlichen Lebens, das einzige durchgehende Strukturelement. Jiang Kuis Gedicht ist, wie gesagt, ein einzeln stehender Text und wenn er auch einen gewissen Einfluß Fan Chengdas spürbar werden läßt, so scheint mir doch damit zum Verständnis der

¹⁵⁶ Zhou, Ruchang; *Fan Chengda shi xuan*; S. 237

Aussage noch nicht alles gesagt zu sein. Die in Vers 2 enthaltene Wendung *menschenscheue Goldammer* 避人黃鳥 bezieht sich wohl, wenn auch nicht ganz wörtlich, auf die Dichtung „Gelbe Vögel“ 黃鳥 im zweiten Teil des „Buches der Lieder“ (*Shi jing*)¹⁵⁸. Abstrahiert man von den unterschiedlichen, historischen und gelehrten Interpretationen, die sämtliche Texte des *Shi jing* überlagern, so bleibt zumindest folgender Grundriß des Inhaltes übrig:

Der Sprecher befindet sich alleine unter einem fremden Volk, bei dem er sich nicht aufgenommen fühlt. Seine Unsicherheit und Sehnsucht in die Heimat zurückzukehren veranlassen ihn, die „gelben Vögel“ (möglicherweise waren auch hier Pirole gemeint¹⁵⁹), die ihn vermutlich bis dorthin auf dem Weg begleitet haben, anzusprechen. Im Gesang beschwört er ihre *Scheu* vor seiner und überhaupt vor Menschennähe. Sie sollen sich nicht niederlassen im Weizen, auf dem Maulbeerbaum, auf dem Ruder des Bootes, bevor nicht er, der ruhelose Wanderer wieder heimgekehrt ist.

Das daraus ableitbare Motiv der Entwurzelung aus der Heimat und der verzweifelten Wanderschaft fügt sich tatsächlich in den größeren Themenkreis von Jangs Dichtung. Zusätzlich ist ja die Wiederkehr des Flußjungen aus der Stadt entfernt sinnverwandt, da dieser sich dort ähnlich fremd gefühlt haben dürfte, wie der Sprecher der älteren Dichtung unter einem fremden Volk und sein Kommen das Fortfliegen der scheuen Vögel verursacht.

Neben der klaren stilistischen Beeinflussung durch Fan Chengda, bleibt hier also auch ein Festhalten an der eigenen Thematik und dem persönlichen Stil.

6.2. Rezeption der Tang-Dichtung

Das letzte Textbeispiel dieses Abschnitts gehört zu den Regelgedichten im Neuen Stil mit fünfsilbigem Versmaß, die eine der kleinsten Gruppen innerhalb des Werkes bilden. Es berichtet von einer Wanderung mit dem Freund Guo Pu Weng auf den „Drachenschwanz-Berg“, der östlich der Präfekturhauptstadt Jiankangfu (Nanjing) lag und besser noch als „Becherberg“ 鍾山 bekannt ist¹⁶⁰. Wir wissen bereits, daß Guo zu den engsten Dichterfreunden Jangs während seines Aufenthaltes bei Zhangjian gehörte und eine Zeit seines Lebens buddhistische Ordenskleidung getragen hatte. Auf dem Berg soll sich damals ein Kloster befunden haben, das Ziel der Wanderung war¹⁶¹. Außerdem zählte er zu den historischen Stätten, da der Feldherr Zhu Ge Liang während der Zeit der Drei Reiche (220-

¹⁵⁷ Schmidt; *Stone Lake*; S. 83f.

¹⁵⁸ Legge, James; *The Chinese Classics*; (Reprint) Taipei 1992; Vol.IV, Part II, Book IV, Ode III, S. 301

¹⁵⁹ *ZWDCD*: 48904.729.1&2

¹⁶⁰ Liu, Naichang; S. 45-46 & *LDJ*; 59-60 4/1

¹⁶¹ Liu, Naichang; ebenda

264) dort Festungsanlagen errichtet hatte und später vertrieben worden war¹⁶². Der Text liest sich wie folgt:

GEMEINSAM MIT GUO PU WENG ERSTIEG ICH DEN 同朴翁登臥龍山
DRACHENSCHWANZ-BERG¹⁶³

<i>Um den Drachenschwanz-Berg öde Weite.</i>	龍尾回平野
<i>Traufen ragen in sanft-grünen Hängen.</i>	簷牙出翠微
<i>Über Bergen lockt ein fernes Blühen,</i>	望山憐綠遠
<i>Unter Bäumen spür'n wir Frühlingsdrängen.</i>	坐樹覺春歸
<i>Gras überwuchert die Wege von Wu,</i>	草合平吳路
<i>Möwen entfiel, wen Yue wollt' zwingen.</i>	鷗忘霸越機
<i>Mittagswind weht kühl in Kieferschatten,</i>	午涼松影亂
<i>Weißer Federn sich zum Habit mengen.</i>	白羽對禪衣

Die Komposition wirkt insgesamt eher konventionell. Jiang Kui folgt streng den formalen Vorgaben für das „Regelgedicht“, bildet also das erste und letzte Verspaar ohne parallele Syntax, während die Komposita der mittleren beiden Verspaare den formalen Vorgaben des Parallelismus entsprechen. Auch auf der Ebene der Bilder scheint anfangs der übliche Modus der Landschaftsdichtung 山水詩 (*shan shui shi*) vorzuherrschen: die räumlichen Konstanten Himmel und Erde, Ferne und Nähe sowie die genaue Einstimmung auf die Jahreszeit (hier der *Frühling*) erfüllen die Verse 1 bis 4. Die parallelen Verse 5 und 6 leiten von der Natur in die Historie über, indem sie die Geschichte der beiden einstigen Königreiche Wu und Yue ansprechen, also die kriegerischen Rivalitäten zwischen beiden Staaten im fünften Jahrhundert v.Chr., die mit dem Untergang von Wu (in dessen ehemaligem Gebiet der Drachenschwanz-Berg liegt) endeten. Die Reflexion bezieht sich natürlich auf die gegenwärtige, anhaltend prekäre Bedrohung des Reiches durch seinen nördlichen Rivalen, enthält aber selbst keine deutliche Drohung oder Mahnung. Das Gedicht spricht genau das Gegenteil von einer Mahnung aus, nämlich die Ermutigung dazu, das politisch Bedrohliche

¹⁶² ZWDCD: 41566.7.1/2

¹⁶³ BSJ; S. 3

konsequent zu mißachten. Die Möwen¹⁶⁴, denen das Bewußtsein der Bedrohung *entfiel*, vermischen sich im Schlußvers mit dem Habit der Mönche: so vereint sich das Weltferne am abgeschiedenen Ort.

Diese Aussage allein wäre wohl Jiang Kui kein Gedicht wert gewesen, sie enthält ja an sich noch keinen eigenen Gedanken und ist zudem in eine äußere Form und Metaphorik gekleidet, die nahezu banal erscheinen könnte. Man kann diesen Text wie ein Bergbesteigungs-Gedicht nach dem allgemeinen Vorbild der großen Tang-Lyriker lesen, doch würde es dann tatsächlich - entsprechend der Darstellung Hu Yunyis, die zu Anfang dieses Abschnittes erwähnt wurde (S. 57), hinter deren emotionaler Intensität zurückbleiben und kaum andere Qualitäten besitzen. Kühler *Mittagswind*, *weiße Möwen* und (Kloster-)Habit erhielten am Ende einen eher beschaulichen Charakter.

Jiang Kuis Absicht beschränkt sich aber nicht nur auf die poetische Aufzeichnung eines gemeinsamen Spaziergangs, an dessen Ende die Beteiligten über der Schönheit der Landschaft und der geistigen Würde der Mönche, was beides für sie an diesem Tag zusammenkommt, die Sorgen ihrer Zeit vergaßen. Er greift das konventionelle Thema des Spaziergangs auf einen stadtnahen Ausflugsberg vielmehr anhand eines ganz konkreten literarischen Vorbildes auf und modifiziert es so geschickt und unauffällig, daß bei der Entwicklung eines aus gelegentlichem Anlaß entstandenen Gedankens wirklich eine scheinbar ungeplante Übereinstimmung mit den Alten spürbar wird.

Der Text, auf den sich Jiang Kui bezieht, ist ein Gedicht des Li Bo im Stil der Alten, mit fünfsilbigem Versmaß und dem Titel „Beim Abstieg vom Berge Zhongnan treffe ich den Bergbewohner Hu Si, der mich zum Übernachten zu sich einlädt und mir Wein kredenzt“¹⁶⁵. Neben der offensichtlichen Ähnlichkeit der Thematik - der Zhongnan-Berg war „Hausberg“ von Chang’an (Hauptstadt der Tang-Dynastie) und ebenso ein beliebtes Ausflugsziel - stimmen bei beiden Gedichten auch die Verslänge und der Reimlaut überein. Verschieden wirken sich dagegen die prosodischen Rahmenbedingungen aus. Li Bos Gedicht im Stil der Alten wirkt deutlich narrativer und kann auf den strengen Aufbau der Parallelismen verzichten.

¹⁶⁴ Möwen (*ou*), weiße Möwen (*bai ou*), weiße Vögel (*bai niao*) oder weiße Reiher (*bai lu*), kommen in Jiang Kuis Gedichten sehr häufig vor. Abgeleitet von der herkömmlichen „Einsiedler-Metaphorik“ (die Möwe gilt als furchtloses Tier, das zwar äußerst menschen-scheu ist, sich aber selbst im Sturm über die Wellen hinaus wagt) symbolisiert sie bei ihm überwiegend den unabhängigen Geist. Die Farbe Weiß verstärkt nicht nur in diesem Kontext die Konnotation des Unberührten, oder aber des wieder Gereinigten. Weiß ist etwa die Farbe des Herbstes und auch die Kleiderfarbe des noch unbestallten Gelehrten (vergleiche Gedicht auf S. 282, Vers 4). Zu dem hier auffälligen Gebrauch des Metonyms *weiße Federn* siehe weiter unten.

¹⁶⁵ *Xia Zhongnanshan guo Husi shan ren su zhi jiu* TSS; S. 10 & vollständige Übersetzung bei Klöpsch; *Der seidene Faden*; Nr. 83

Jiang Kui legt sich an keinem Punkt mit Eindeutigkeit auf den Sinn einer Anspielung fest, sondern dort, wo die erste wörtliche Anspielung fällt, konterkariert er die Symbolik Li Bos bewußt. Bei diesem ist die Ausgangssituation des Gedichtes der abendliche Abstieg vom Berg; indem er sich auf dem Weg umwendet, erblickt er den oberhalb des Gipfels untergehenden „Bergmond“ 山月 (Vers 2), der sich „dunkler und dunkler“ 蒼蒼 über „sanft-grünen Hängen senkt“ 橫翠微 (Vers 4). Jiang Kui und Guo Pu beginnen ihren Aufstieg (!) am hellen Mittag und sehen sich ebenfalls auf halben Wege um. Die Empfindung beim Anblick einer vergleichbaren Landschaft äußert sich nahezu kontrapunktisch, sie bezieht also die Stimme Li Bos mit ein, führt aber parallel dazu noch eine eigene, unabhängige Stimme. Sie sehen nicht über sich den Mond, sondern die *Traufen*, die von unten *ragen in sanft-grünen Hängen* (Vers 2).

Zudem endet in beiden Gedichten der vierte Vers (Abschluß der reinen Landschaftsbeschreibung) auf das Reimwort *gui* („zurückkehren“, „wiederkehren“). Auch hier sind die Kontexte zwar verschieden, aber nicht zugleich sinnfremd. Bei Li Bo sind es die Ausflügler, mit denen er sich anfänglich auf den Rückweg zur Stadt macht, Jiang Kui spricht von der spürbaren Wiederkehr des Frühlings. Beide Vorgänge haben etwas von derselben natürlichen Notwendigkeit, in die die Spaziergänger zwanglos einstimmen, in beiden äußert sich ein ungebrochenes Vertrauen in den immer wieder zurückkommenden Lauf der Zeiten.

Dieses erleichternde Vertrauen geht denn auch in beiden Gedichten in ein Vergessen über. Hier spielt Jiang Kui zum zweiten Mal mit der Terminologie Li Bos. Hatte er zuvor, im wesentlichen durch den Reim *sanft-grünen Hängen*, bereits eine der exponiertesten Stellen bei Li Bo getroffen, so gelingt ihm nun in Vers 6 die Anspielung auf den Schlußreim. Dieser versteht sich als überschwengliche Anrede, die den Gastgeber meint und lautet bei Klöpsch: „vergessen wir des Lebens Zwist und Streit“ 陶然共忘機. Der Terminus 忘機 (*wang ji*), den Klöpsch in „des Lebens Zwist und Streit“ auflöst, meint das Zur-Ruhe-Kommen der Seele, ihre Selbstlösung vom Streit der Gefühle durch ein spirituelles Vergessen¹⁶⁶. In Jians Vers *Möwen entfiel, wen Yue wollt' zwingen* sind die beiden Bestandteile zunächst getrennt: 鷗忘霸越機 (*ou wang ba Yue ji*). Zudem grenzt sich hier die kontextuelle Bedeutung wiederum von der des Li-Bo-Textes ab, da scheinbar nicht das Vergessen des inneren Uneinsseins, sondern das Vergessen einer äußeren Bedrohung gemeint ist. *Ji* wird in seiner Bedeutung „berechnen“, bzw. (im weiteren Sinne) „einen Plan im Geheimen vorbereiten“,

¹⁶⁶ ZWDCD: 10543.54.1 Dort sind mehrer Stellen von Dichtern aufgeführt - Li Bo darunter -, deren ähnliche Aussagen mit dieser Formulierung knapp zusammengefaßt werden sollen.

verwendet, was durch das (hier nicht übersetzte) Adjektiv zu *Yue*, 霸 *ba* (wörtlich: „despotisch“), noch nähergelegt wird.

Im weiteren Verlauf des Gedichtes deutet sich aber an, daß mit den Möwen auch die beiden Wanderer gemeint sind, da diese nicht mehr unmittelbar erwähnt werden und statt ihrer scheinbar nur die Vögel am Ziel der Wanderung eintreffen. Wirklich ist nicht einmal mehr von den Möwen selber, sondern von ihren *weißen Federn*, und nicht von den Mönchen, sondern von deren (buddhistischem) *Habit* 禪衣 die Rede. Zweifellos richtet sich dieser Schluß besonders an Guo Pu Weng (wie Li Bo seine Rede zum Ende direkt an Hu Si richtete) und spielt auf dessen Vergangenheit als buddhistischer Mönch an. Die weißgefiederten Möwen und die weißgewandeten Mönche kommen sich am Zielort der Wanderung unverhofft nah; diesen wie jenen scheint zu entfallen, was in der Welt unten geplant wird und vor sich geht. In dieser Gleichgültigkeit verschmelzen zwei Welten freundschaftlich: die des Guo Pu, der seine geistliche Vergangenheit noch lebendig in sich zu tragen scheint und die des Dichters, der sein gegenwärtiges Dasein mit dem in der literarischen Symbolik vorgedachten, furchtlos auf sich gestellten, ungebundenen und zugleich notwendigen Lebenskampf der Möwen vergleicht.-

Die Art wie Jiang Kui hier die Stimme eines großen Tang-Dichters durch das ganze Gedicht mitklingen läßt, ohne sich dabei von der Entwicklung der eigenen Aussage ablenken zu lassen, bestätigt, daß die Rezeption und Verarbeitung älterer Dichtung - besonders der Tang-Zeit - auf einfachere Zitiertechniken und Anspielungstechniken nicht mehr angewiesen war. Sie zeigt darüber hinaus auch, daß Jiang Kui die Möglichkeiten der dichterischen Durchdringung und Aneignung von älteren Texten, durch die auch Gelegenheitsdichtungen ein komplexer und vieldeutiger Sinn verliehen werden konnte, routiniert zu nutzen verstand.

7. Zusammenfassung

Hier wurde der Versuch gemacht die *shi*-Dichtung Jiang Kuis, ausgehend von einer Untersuchung und Beschreibung der poetischen Formen innerhalb des überlieferten Textbestandes unter allgemeinen formalen, stilistischen und inhaltlichen Gesichtspunkten zu analysieren. Daraus ging zunächst eine deutliche Vorliebe für die Kurzform des Sieben-Silben-Vierzeilers hervor und eine, gerade unter den dazugehörigen Gedichten stark ausgeprägte Neigung zur Einbindung mehrerer Texte in Zyklen. Die exemplarische Untersuchung der tonalen Struktur eines Vierzeilers hat die Fähigkeit, vom rein formalen Regelwerk der Tang-Dichtung zu abstrahieren, und aus dem Geist einer strengen Übereinstimmung klanglicher, rhythmischer und inhaltlicher Elemente eigene Formen zu entwickeln, besonders deutlich gezeigt. Dagegen klingt in den freieren Formen im Stil der

Alten, zu denen vorläufig nur ein einziges Beispiel angeführt wurde, oft ein lockerer, mitunter auch sprunghafter Erzählton an. Spannungselemente, die zunächst scheinbar auf eine bestimmte Intention schließen lassen - wie in dem analysierten Gedicht das Aufbrechen- bzw. Ausruhen-Wollen der Reisenden - werden unerwartet vertauscht und lösen sich so aus einem direkt überschaubaren Kontext. Die allgemeinverständliche Symbolik - z.B. des Reisens als Metapher der Suche und Unbeständigkeit - reduziert sich dadurch stärker auf eine speziell auf den Text bezogene Teilbedeutung; ein Vorgang, dessen Resultat bei der Analyse moderner Lyrik als „Chiffre“ bezeichnet wird.¹⁶⁷ Diese Reduktion einzelner Inhalte auf weitgehend textimmanente, aber doch nicht eindeutige Bedeutungsmöglichkeiten wird besonders in der *shi*-Dichtung durch die zyklische Form unterstützt, was vorerst am Beispiel einiger Texte aus „Gelegentliche Gesänge während des Aufenthaltes am Seeufer“ gezeigt wurde. Sie gehört zu den auffälligsten Stilfiguren in Jiang Kuis lyrischem Werk und trägt ebenso zu seiner Anziehungskraft, wie zu Verständnisproblemen bei.

Ferner war zu beobachten, daß der emotionale Charakter von Jiang Kuis *shi*-Dichtung besonders durch das Gefühl der Einsamkeit, mit dem im atmosphärischen Bereich die Empfindung von Kälte einhergeht, geprägt ist. Dabei läßt sich eine deutliche Tendenz zur Abgrenzung spüren. Trotz der Rolle als sozialer Außenseiter und Hilfsbedürftiger, die Jiang Kui Zeit seines Lebens spielen mußte und trotz der, an das Lebensideal eines religiösen Eremiten anklingenden, Nominierung als Weißstein-Daoist, ist allerdings von spiritueller Weltverneinung in seiner Dichtung nicht viel zu spüren und auch das andere Motiv, durch das häufig die Unzufriedenheit mit dem profanen Dasein dichterisch verarbeitet wurde, das Verkanntwerden des im Grunde hochbegabten und dienstwilligen Gebildeten, findet sich bei ihm nur sehr selten. Die Frage, welche verschiedenen Ursachen dennoch dazu führten, daß Jiang Kui als Dichter so deutlich auf Distanz zur „Welt“ ging und worauf er damit hinauswollte, wird uns hier noch nachhaltig beschäftigen.

b) Die ci-Dichtung

Die Unterscheidung der Dichtung in zwei große Gattungen spiegelt aus historischer Sicht auch eine Entwicklungs- und Bewußtseinsschwelle wider. Das bedeutet jedoch nicht, daß beide Gattungen auch als ebenbürtig angesehen worden wären und noch viel weniger heißt es, daß die *ci*-Dichtung, als die jüngere Form, die *shi* allmählich abgelöst hätte. Sie existierten

¹⁶⁷ Vergleiche Definition in Wilpert; Gero v.; *Sachwörterbuch der Literatur*; 1989, S. 146

nebeneinander, wobei die *shi* als Ausdrucksform des „wahren Sinns“ 真意 (*zhen yi*), die *ci* dagegen eher als Gattung der Unterhaltungskunst galten.¹⁶⁸

Erst gegen Ende der Song-Zeit entstanden theoretische Werke - wie etwa das *Ci yuan* („Ursprünge der *ci*-Dichtung“) des Zhang Yan -, in denen die sprachlichen Ausdrucksmöglichkeiten der Gattung auf hohem Niveau erörtert wurden und wo neben den technischen und handwerklichen Aspekten auch ästhetische Maßstäbe, wie etwa „vornehm und verfeinert“ 清空 (*qing kong*) und „Gehalt“, „ästhetischer Reiz“ 意趣 (*yi qu*)¹⁶⁹, angesetzt wurden.

Auch die musikalische Seite dieser lyrischen Form, die Skeptiker noch bis in das 12. Jahrhundert hinein veranlasste, sie als Unterhaltungsgenre gegenüber der *shi*-Lyrik zu disqualifizieren, erfährt durch das *Ci yuan* eine wesentliche Aufwertung, indem Zhang Yan gleich zu anfang des Buches die bekannten Tonarten in enge Beziehung zur Fünf-Elemente-Theorie setzt und sie so in den amtlichen und intellektuellen musiktheoretischen Diskurs einbindet. Was Jiang Kuis eigene, teils nur fragmentarisch überlieferte und thematisch verstreute Arbeiten zur Musiktheorie betrifft, so ist beabsichtigt, sie unter diesem Aspekt in einer späteren Publikation zu behandeln. Überschneidungen seiner theoretischen Ausführungen zur Rekonstruktion der Ritenmusik mit den Erörterungen von eigenen Schwierigkeiten bei der Komposition neuer *ci*-Melodien bzw. beim Abstimmen von Musik- und Worttext in Vorworten zu einigen *ci* lassen jedenfalls darauf schließen, daß er persönlich an diesem Aufwertungsprozess der *ci*-Musik - und damit der ganzen lyrischen Form - beteiligt war.

¹⁶⁸ Der Ausdruck *zhen yi* wird in der Dichtung meist mit dem Dichter Tao Qian in Verbindung gebracht und beinhaltet das sittliche Ideal des Gebildeten konfuzianischer Prägung, das in ernsthaften Dichtungen anzustreben ist und das vor allem eine vornehme Zurückhaltung gegenüber dem eigenen Begehren voraussetzt. Nicht zuletzt von dorthin mag die tendenzielle Geringschätzung der Liebeslyrik im alten China rühren. (Siehe hierzu auch: Egan; *Word, Image and Deed in the life of Su Shi*; S. 318-319) Dagegen scheuten auch Dichter, die innerhalb der Gattung *shi* jede Silbe heilig ernst nahmen, nicht davor zurück, ihre eigenen *ci* als „eitle Worte“ zu bezeichnen. (Siehe; Ye, Jiaying; *Ambiguity and the Female Voice in Hua-jian Songs*; (weiter unten zitiert als *Female Voice*) in: Dieselbe & Hightower, James R.(Hg.); *Studies in Chinese Poetry*; S. 116f.)

¹⁶⁹ Dies sind die zentralen ästhetischen Begriffe in Zhang Yans Werk. (*Ciyuan shuzheng*, J. 2, S. 27-35) In Hinblick auf die hier unmittelbar folgenden Vorüberlegungen ist es interessant, daß bei Zhang Yan für „vornehm und verfeinert“ Jiang Kui das herausragende Dichterbeispiel ist, während für „Gehalt“ Su Shi als Repräsentant gewählt wird. Unter den Gedichtbeispielen, die „Gehalt“ veranschaulichen sollen, finden sich auch zwei bedeutenden *ci* von Jiang Kui: „Dunkler Duft“ (*An xiang*) und „Schütterer Schatten“ (*Shu ying*).

„Vornehm und verfeinert“ und „Gehalt“ ergänzen in der Gattungspoetik Zhang Yans einander. „Gehalt“ ist hier nicht als die ultimative Qualität der Literatur zu verstehen, mit der Dichtung auch ohne ihre rhythmische und klangliche Form noch wahre Dichtung bleibt - wie etwa in der Poetik Goethes (Ho; *Einbildungskraft*; S. 141-144) -, sondern er wird erst durch die „reine Form“ aus rhythmischen und klanglichen Elementen, befreit von überflüssigem Sprachmaterial, zur Substanz.

Noch die Einteilung sämtlicher *ci* in vier Hauptgruppen, die James Y. Liu 1974 vornahm¹⁷⁰, trägt (vielleicht ungewollt) einer gewissen Abwertung durch die traditionelle Literaturkritik Rechnung, indem sie die Gruppe der „Literatenlieder“ (*wenren ci*) über ihre thematische Breite und ihre Unbekümmertheit ob der Singbarkeit der Texte definiert. Thematische Breite meint letztendlich die Einbeziehung *shi*-typischer Inhalte und Haltungen, die den Aussagecharakter der *ci*-Dichtung veränderten und sie in moralischer Hinsicht der Person des Literaten (*wenren*) - der zuallererst seine Rolle als „Pfeiler“ der sittlichen Ordnung ernstzunehmen hatte - angemessener erscheinen ließen, als die andern drei Gruppen, deren Rang immer durch eine gelegentliche oder übliche „Hintansetzung der Bedeutung“¹⁷¹ (bzw. des Gehalts, *yi*) zurückgestuft wurde. Durch die Hervorhebung einer Gruppe von sogenannten „Literatenliedern“ aus dem Gesamtkorpus der *ci*-Dichtung wird jedoch zunächst einmal vorgetäuscht, daß Dichter, deren Werke nicht zu dieser Gruppe gerechnet werden, keine „echten“ Literaten seien. Mitsamt ihren Dichtungen rutschen sie unfreiwillig in ein zweifelhaftes Milieu ab, während die Repräsentanten einer einzelnen, willkürlich und zudem unscharf umrissenen Gruppe als Veredler der Gattung glänzen dürfen.

Im folgenden werden nun in Kürze einige Ansätze skizziert, von denen aus sich die Gattung der *ci* unabhängiger und objektiver betrachten läßt. Dabei soll nicht das Verdienst eines Wang Guowei übersehen werden, der um die Jahrhundertwende Chinas Weg in eine literarische Moderne über eine ästhetische Neubewertung dieser traditionellen lyrischen Gattung anging.

1. Der „subjektive Dichter“ 主觀之詩人 (*zhu guan zhi shiren*)

Die bedeutendste Gegenbewegung, die jene immer mehr erstarrende - und deshalb zuvor leicht ironisch vermerkte - Fixierung der Literaten des Kaiserreiches auf längst nur noch überlieferte ästhetische Werte unter dem Einfluß westlicher Ideen aufzubrechen suchte, geht auf eben diesen Wang Guowei zurück. Es wurde schon bemerkt, daß der noch in der konfuzianischen Tradition verwurzelte Gelehrte, der sich intensiv mit der deutschen Philosophie (besonders Schopenhauer und Nietzsche) befaßte, in seinem wichtigsten Werk „Gespräche des Renjian über die *ci*-Dichtung“ (*Renjian ci hua*; 1910) Jiang Kuis Stil als Anfang der Dekadenz nahezu vollkommen verwirft. Obwohl viele seiner Argumente gegen Jiang Kui den Eindruck machen, daß Wang in diesem Punkt an traditionellen Mustern der

¹⁷⁰ Liu, ; *Some Literary Qualities of the Lyric* (Tz'u); in: Birch (Hg.): *Studies in Chinese Literary Genres* S. 133-153

¹⁷¹ So übernimmt Schmidt-Glintzer die Einteilung Lius in seiner *Geschichte der chinesischen Literatur*, S.362-363

Kritik eher festhält, indem er gerade die als typische Vertreter der „Literatenlieder“ allbekanntesten Dichter Su Shi und Xin Qiji im Gegensatz zu Jiang Kui zu Vorbildern erklärt, beinhalten seine Argumente für die *ci*, als neben den *shi* gleichwertige und für die Entwicklung neuer Ausdrucksformen am besten geeignete traditionelle Gattung, tatsächlich für seine Zeit neuartige Ideen. Gerade von Li Yu (937-978), dem letzten Dynasten eines Splitterreiches, von dem es zur Erklärung seiner Vorliebe für die (den Herrschertugenden wesensfremde) *ci*-Dichtung hieß, er sei „in den (der Welt verschlossenen) Gemächern des Palastes geboren und unter Frauenhänden aufgewachsen“, behauptet Wang entschieden, daß er in der *ci*-Dichtung der Wahrnehmung der Dinge erstmals Größe verliehen, das Empfinden vertieft und den Wandel von der reinen Unterhaltungskunst zur anspruchsvollen Dichtung der Gebildeten herbeigeführt habe. Wie rechtfertigt Wang diese Verschiebung der Maßstäbe, die doch herkömmlicherweise ein Verantwortungsgefühl für die sittliche Ordnung des Gemeinwesens in den Vordergrund stellten, das sich in den *ci* des Li Yu kaum artikuliert? Er tut es, indem er dem *ci*-Dichter die Möglichkeit zugesteht, sich aus seiner moralischen Verantwortung mehr als in der *shi*-Dichtung zu lösen und ihn so in eine ausschließlich subjektive Verantwortung stellt:

Der *ci*-Dichter hat die Seele des Neugeborenen nicht verloren. Das bedeutete für Houzhu (Li Yu), der in den verbotenen Palastgemächern geboren wurde und unter Frauenhänden aufwuchs, daß er als menschlicher Herrscher ungeeignet, als *ci*-Dichter aber groß war.¹⁷²

Für Wang gehört Li Yu zu den „subjektiven Dichtern“ (*zhu guan zhi shi ren*), denen Weltkenntnis eher schadet. Sie sind nur sich selbst gegenüber verantwortlich und „desto geringer ihre Weltkenntnis ist, umso wahrhaftiger ist ihre Wesensart.“¹⁷³

Wang Guowei scheint damit im Grunde genommen weiter zu gehen, als beispielsweise Alfred Hoffmann, der in seinem Buch über Li Yu die *ci*-Dichtung einerseits als „große Emanzipation“ von der Verantwortlichkeit des Dichters gegenüber einer in sich schon maroden Moral bezeichnet, andererseits aber immer wieder von der „ernsteren *shi*-Dichtung“, aus der erst „würdigere Inhalte“ übernommen wurden, redet.¹⁷⁴ Wang benennt die, gerade für die Beurteilung von Jiang Kuis Stil später sehr wesentliche, Qualität der *ci*-Dichtung viel radikaler, indem er ihre Ästhetik, die bislang eher eine abgewandelte Schönheitstheorie der *shi*-Dichtung war, kritisch überdenkt und zu modernisieren versucht.

Der Terminus „subjektiver Dichter“, den Wang u.a. mit Bezug auf die Ästhetik Schopenhauers und Nietzsches formte und den er im Zentrum einer „Theorie der subjektiven

¹⁷² Wang, Guowei; *Renjian ci hua*, 15/16/17, S. 6.

¹⁷³ ebenda

¹⁷⁴ Hoffmann; *Li Yü*; S. 6-7

Dichtkunst“ ansiedelte, kann hier nicht in der Komplexität, die Hermann Kogelschatz in seinem Buch über Wang Guowei und Schopenhauer vor Augen führt¹⁷⁵, wiedergegeben werden. Allerdings ist es wichtig, zu bemerken, daß Wang in die „subjektive Dichtkunst“ zwei scheinbar extrem entgegengesetzte Formen des Dichtens, die sogenannte „ichhafte“ (*you wo*) und „ichlose“ (*wu wo*) Lyrik einschließt. Diese Vereinigung erklärt sich Kogelschatz wie folgt:

In welchem Sinn ist die ichlose Lyrik subjektiv? - Nun, in eben dem Sinn, in dem die ichhafte Lyrik es war, indem auch hier, auf seiten von *wu wo*, der Darstellende im Grunde mit dem Dargestellten zusammenfällt.¹⁷⁶

Damit wird offensichtlich, daß in diesem Punkt der methodische Ansatz, für den in der Einleitung die Entscheidung gefallen war - nämlich die Dichtung Jiang Kuis ungeachtet aller Tendenzen zu sprachlichen Strukturen, die einen subjektiven Standpunkt kaum festlegbar erscheinen lassen dennoch als subjektiv zu betrachten - gerade von Wang Guowei, dem modernen Gegner der Stilrichtung Jiang Kuis, auf theoretischer Ebene geteilt wird. Für Wang ist die, grundsätzlich positiv bewertete, „subjektive Dichtkunst“ eben *nicht* an ein bekenndes Ich, das sein Verantwortungsgefühl für die Vorgänge der Außenwelt artikuliert, gebunden. Die Subjektivität, die dem *ci*-Dichter dort ausdrücklich gewährt wird, findet ebenso gut ihren Ausdruck in einer sprachlichen Struktur, in der das Subjekt die Wahrnehmung der Außenwelt so sehr von sich her bestimmt und durchdrungen hat, daß es darin mit dem Wahrgenommenen (nach Kogelschatz mit dem „Dargestellten“) eins wird.

Daß die Trennung von Ich und Subjekt bei Wang von dem Gedanken motiviert ist, der *ci*-Dichter solle sich von der ihn nach außen verpflichtenden Moral, in die er als *Person* eingebunden ist, befreien, um seine Seele unkonventionellen Wahrnehmungen zu öffnen, ging bereits aus dem oben zitierten Vergleich des *ci*-Dichters mit dem Neugeborenen, das noch keine Verhaltensnormen kennt, hervor.¹⁷⁷ An anderer Stelle wird Wang noch direkter, wenn er den ästhetischen Wert moralisch anstößiger Verse mit den Worten verteidigt:

Achtet man nicht auf die obszönen und niedrigen Worte, so findet man sie (die Verse; d.V.) doch wahr. Mit den großen *ci*-Dichtern der Zeit der fünf Dynastien und der Nördlichen

¹⁷⁵ Siehe dazu die Diskussion in: Kogelschatz, Hermann; *Wang Kuo-wei und Schopenhauer - Eine philosophische Begegnung, Wandlung des Selbstverständnisses der chinesischen Literatur unter dem Einfluß der deutschen Ästhetik*; 1986, S. 272-310

¹⁷⁶ Kogelschatz; S. 293

¹⁷⁷ Dieser Gedanke hat möglicherweise Kapitel 20 des *Laozi* zum Vorbild, in dem sich der Sprechende ebenfalls mit einem Neugeborenen vergleicht, das die Verhaltensweisen und Normen seiner Umwelt nur verwirren und das seinen einzigen Wert blind in der Nahrung der Mutter findet. (Deutsche Übersetzung: Wilhelm; *Dschuang Dsi*; S. 60 & Übersetzung (französisch) mit Textkommentar: Duyvendak; *Tao Tö King*; S. 44ff.)

Song verhält es sich so: (ihre Dichtungen; d.V.) sind durchaus nicht frei von obszönen Worten, doch wer sie liest, spürt in ihnen das zutiefst Bewegende.¹⁷⁸

Die späte Aufwertung der Gattung durch Wang Guowei und die Argumente, mit der er sie stützt, deuten bereits darauf, daß die Selbstwahrnehmung des Dichters hier eine andere war. Der Ursprung dieser Verschiedenheit liegt wohl vor allem darin, daß die Stimme, mit der die *ci*-Dichtungen erklangen - physisch und geistig - eine weibliche war, denn die fertiggestellten Texte wurden anfangs ausnahmslos, später aber noch immer überwiegend, von Künstlerinnen vorgetragen.¹⁷⁹ Zudem war in den ganz frühen *ci* die Gegenständlichkeit auf die Welt der Frauengemächer zugeschnitten; die Lokalisation der Stimme konnte also in vielen Fällen nur eine Verfremdung bewirken, durch die die Person des Dichters ihre in der *shi*-Dichtung überwiegend aus männlichen Tugenden gebildete Konsistenz teilweise verlor, um sich dann in Verbindung mit Dingen und Gefühlen, die der weiblichen Welt zugeschrieben wurden, wieder zusammensetzen.

Die Schwelle zwischen *shi* und *ci*, von der anfangs die Rede war, wird also im wesentlichen auch durch eine andere Bewußtseinslage, die sich aus der Selbstwahrnehmung des Dichtenden ergab, festgelegt. Ein Indiz dafür, daß sich das Wissen darum schon während der Song-Zeit ausbildete, liegt in der im elften Jahrhundert entstandenen Einteilung von *ci*-Stilen in zwei allgemeine Gruppen namens „heroisch“ (*hao-fang*) und „anmutig“ (*wan-yue*). Während der zweiten Gruppe alle Dichter zugeschlagen wurden, die am ursprünglichen Charakter der *ci*-Dichtung festhielten, ihre Musikalität pflegten und die Themenschwerpunkte wenig verschoben (z.B. Zhou Bangyan, Li Qingzhao, Wu Wenying), zählte man zur ersten Gruppe diejenigen, bei denen das Prinzip „*ci* mit den Methoden der *shi*-Dichtung schreiben“ (*yi shi zuo ci*) zur Geltung kam, die also die *ci*-Dichtung revolutionierten, indem sie vor allem Inhalte und Motive einführten, die ihren herkömmlichen Formen scheinbar widersprachen (Su Shi, Xin Qiji). Die Bezeichnungen beider Gruppen scheinen im Grunde auf männliche und weibliche *Körpersprache* anzuspieren und deuten somit an, welche Mentalität der Gattung *ci* ursprünglich eigen war und in welche Richtung sie sich mit der Zeit erweiterte, ohne jedoch jemals wieder in der *shi*-Dichtung aufzugehen.

¹⁷⁸ Wang, Guowei; § 52, S. 25

¹⁷⁹ Ausführlich diskutiert Ye Jiaying diese Problematik in *Female Voice* und weist mit Nachdruck darauf hin, daß es zwar eine dreistufige Entwicklung während der Song-Zeit gegeben habe, im Laufe derer die anfangs weibliche Stimme durch eine männliche ersetzt worden sei, gleichwohl aber die den *ci* eigene Ästhetik des Vieldeutigen in ihren Grundzügen von der ursprünglichen Nicht-Identität des (männlichen) Autors mit der im Text klingenden (weiblichen) geprägt sei. (S. 149) Auch an den weiter unten im Haupttext angeführten Gedichtbeispielen läßt sich dieses Phänomen leicht beobachten.

Jede Beurteilung von *ci*-Gedichten muß also in Betracht ziehen, daß in ihnen eine Sprache gesprochen wurde, die sich weniger mit Absicht auf Inhalte und Motive der Dichtung, als vielmehr mit Absicht auf ein ästhetisches Empfinden artikulierte, das noch spürbar lebendig in einer der öffentlichen Moral und männlichen Rollenzuteilung halbwegs entzogenen Welt wurzelte. Bei aller formalen Strenge, die auch in der *ci*-Dichtung verlangt wurde und trotz der thematischen Erweiterungen, die sie der *shi*-Dichtung annäherten, war das Ziel ihrer Entwicklung nie eine Anpassung an die moralische und politische Verantwortlichkeit der *shi*-Dichtung, sondern ein freierer Umgang mit den eigenen Erfahrungen, mehr oder weniger *unabhängig* vom Schicksal in der Person des Literaten-Beamten.¹⁸⁰ Für Jiang Kui etwa bedeutete die Annahme des *zi*-Namens „Weißstein-Daoist“ auch eine Kennzeichnung seines gebrochenen Verhältnisses zu der ihm durch seine Herkunft, Erziehung und Bildung bestimmten Beamtenklasse, in die er nicht Aufnahme fand und von deren Ansprüchen er sich mehr und mehr zu distanzieren suchte. Während er sich in seinen *shi* etliche Male in Verbindung mit Einsamkeits-, bzw. Rückzugsmotiven, bei diesem Namen nennt, wird man ihn in den *ci* vergebens suchen. Nicht einmal in den zahlreichen, oft so langen und aussagekräftigen Vorwörtern, die die Texte in ein Verhältnis zur eigenen Biographie des Dichters setzen sollen, stößt man auf dieses Pseudonym und gerade unter den *ci* dringt die Stimme des Einsamen, ganz mit der Welt Zerfallenen, besonders deutlich durch. Aber Ich und Welt stehen hier auch für Jiang Kui in einer anderen Beziehung zueinander, in der moralisch-weltanschauliche Elemente stark in den Hintergrund fallen.

Da sich die Haltung, die Jiang Kuis *ci* von seinen *shi* am wesentlichsten unterscheidet, auf dem Boden einer gewachsenen Form entfaltete und nur unter dieser Voraussetzung zu sich selbst fand, soll der Wandel der *ci*-typischen subjektiven Ausdrucksform abschließend noch anhand einiger Textbeispiele aus der Entwicklung von den Anfängen bis zu der Jiang Kuis Zeit unmittelbar vorausgehenden Epoche skizziert werden. Das folgende Gedichtbeispiel stammt von Wen Tingyun (812-870), der während der späten Tang-Zeit in seinen *ci* fast ausschließlich Liebeslyrik dichtete und in dessen Stil sich, wie Hoffmann meint, eine „gewisse aufdringliche Maniertheit“ niederschlägt. Dennoch gehört Wen zu den frühen,

¹⁸⁰ Ronald Egan hebt den autobiographischen Charakter von Su Shis *ci* hervor und zeigt, daß Su Shi zwar durchaus Inhalte seiner *shi*-Dichtung in die *ci* übernahm, sie dort aber mit Hilfe der formalen Möglichkeiten, die ihm diese Gattung bot und durch die weniger festen Bezüge zwischen Inhalt und Aussage so stark modifizierte, daß der *ci*-typische, „private“ Aussagecharakter durchaus erhalten blieb: „These pieces (Su Shis *man-ci*; d.V.) all contain some description of Su’s immediate situation, some intrusion of an image of the past, and some reflection of its eventual passing; but the ordering of these elements and the amount of space devoted to them are quite unpredictable.“ (Egan; *Su Shi*; S. 346)

literarisch gebildeten *ci*-Dichtern, die Erotisches und Sentimentales in einer kunstvollen Sprache zu vereinen wußten:

DER MEISTER DES SÜDLICHEN LIEDES (Nan ge zi)¹⁸¹

南歌子

Nachlässig streicht sie über Entenkissen,

懶拂鴛鴦枕

Läßt ruhn den Saum vom Eisvogelgewand.

休縫翡翠裙

Am Seidenvorhang, wo des Kruges Duft entschwand,

羅帳罷罽薰

Ist eben erst in Sehnsucht nach dem Liebsten

近來心更切

Ihr ganzes Herz entbrannt.

為思君

Dieses einstrophige Gedicht (*dan diao*) enthält einige inhaltliche und strukturelle Elemente, die für die frühen *ci* typisch sind. Der Raum, in dem sich die kleine Szene abspielt, ist ein Frauengemach; das zärtliche Streicheln *über Entenkissen* - das Entenpaar (*yuan-yang*) steht als Tiersymbol für die Ehegatten - deutet eingangs schon das Gefühl der körperlichen Sehnsucht nach dem abwesenden Mann an, das über die Emsigkeit siegt, mit der die Frau ihre Gedanken beim Nähen eines Gewandes für den Gatten ruhig zu halten versucht. Die Empfindung jener Dame erfüllt ganz die Verse, dagegen fehlt ihr selber jegliche persönliche Kontur, so daß sich der Dichter, wie der Leser (bzw. auf Banketten oder kleineren Feiern das Publikum), umso spontaner mit dem Gefühl identifizieren können.

Das nun folgende Beispiel aus dem Spätwerk des Li Yu¹⁸² dürfte gut hundert Jahre danach entstanden sein. Der Text gehört nach Hoffmann zur Gruppe der „bedeutendsten Lieder nicht nur Li Yü's (Li Yu) sondern seines ganzen Zeitalters“, da in ihm der Dichter sein *persönliches Schicksal* beklagt und damit den Gehalt des Werkes in bezug zu seiner eigenen Biographie setzt. Das Gedicht entstand in der Gefangenschaft und nach dem Untergang seiner Dynastie (der Südlichen Tang), als deren letzter Herrscher, wenn man auf die Gedichte schaut, Li Yu weniger an den dynastischen Würden seiner Ahnen, als an der Geselligkeit seiner Konkubinen hing.¹⁸³ Das folgende Textbeispiel zeigt aber, wie ich meine sehr schön,

¹⁸¹ Zheng, Qian; *Ci xuan* (weiter: CX); S. 4. Im folgenden werde ich bei Titeln von *ci*-Melodien, da sie oftmals nur als Bezeichnung der Melodie und ohne Bezug zum Textinhalt fungieren, hinter der Übersetzung die Lautumschrift des chinesischen Titels in Klammern wiedergeben. Die Wiedergabe in Lautumschrift wird in der Regel öfter als Übersetzungen zur Bezeichnung bestimmter *ci*-Melodien verwendet.

¹⁸² In Hoffmans Gesamtübertragung „Lied 43“, also zwischen 975 und 978, dem Todesjahr des Dichters, entstanden. Die gut kommentierte Übersetzung von Hoffmann diente meiner eigenen als Vorlage.

¹⁸³ Diesbezüglich soll sich auch Su Shi einmal sehr geringschätzig über Li Yu geäußert haben:

Für Li Yu hätte es sich gebührt, den Verlust seines Reiches vor seinen Ahnen im Ahnentempel schmerzlich zu beklagen, statt dessen aber hat er mit Tränen in den Augen vor seinem Harem gestanden und sich die Abschiedslieder angehört, die ihm seine Hofschönen aufspielten. (zitiert nach Hoffmann; S. 131f.)

daß wir es hier nicht nur mit einem verwöhnten Weichling, sondern auch mit einem ernsthaften Dichter zu tun haben:

WELLEN BESPÜLEN DEN STRAND (Lang tao sha)¹⁸⁴

浪淘沙

Nur Trauer lastet auf mir von vergangenen Dingen,

往事只堪哀

Ich kann sie vor dem Anblick kaum bezwingen -

對景難排

Wenn auf den Hof die Herbstwinde und zwischen Stufen Moose dringen,

秋風庭院蘚侵階

Bleibt seiner Länge nach der Perlenvorhang ungehoben hängen,

一行珠簾閒不捲

Wen soll denn noch der Tage Ende bringen?

終日誰來

Längst ist vergraben tief die goldbeschlagne Klinge,

金劍已沈埋

Seitdem die Kräfte mir wie Spreu zergingen.

壯氣蒿萊

Die Abendkühle und die Himmelsstille, die jetzt Mondglanz bringen,

晚涼天靜月華開

Erinnern an die Schatten jadener Paläste und Gemächer,

想得玉樓瑤殿影

Die sich als leerer Schein im Qinhuai fingen.

空照秦淮

Daß hier in den Versen 6 und 10 mit der *goldbeschlagenen Klinge* als Herrschaftssymbol und dem Namen des Flußes *Qinhuai*, der durch Nanjing, die einstige Residenz von Li Yus verlorenem Reich floß, die Beziehung zur Biographie des Dichters recht deutlich wird, mag eher eine Ausnahme unter den Texten darstellen. Bezeichnender ist aber, daß der Dichter nicht nur ein schlichtes und mehr oder weniger für jedermann erfahrbares Gefühl zum Ausdruck bringen will, sondern das Leben als Ganzes in den Versen zu fassen sucht. Der Ausdruck *jing* 景 in Vers 2 (hier mit *Anblick*, bei Hoffmann „Aspekt“, von anderen in verschiedenen Zusammenhängen wiederum mit „Landschaft“ übersetzt) übernimmt innerhalb der Gedichtstruktur die Funktion, die bei Wen Tingyun von dem *Liebsten* 君 (*jun*) erfüllt

¹⁸⁴ CX; S. 23

wird, nämlich die äußere und reale Verkörperung des subjektiven Gefühls 情 (*qing*)¹⁸⁵, dort der Liebe, hier der *Trauer...von vergangnen Dingen* 往事. Beide Gedichte haben gemein, daß das Bewußtsein der Gegenwart von einer Sehnsucht nach etwas - für den Augenblick, bzw. für immer - Verlorenem überkommen wird und so jener Melancholie verfällt, die gewissermaßen im Grundton der frühen *ci*-Dichtung enthalten war. Aber während bei Wen so gut wie keine Differenzierung der subjektiven Vorstellung von Zeit und Raum stattfindet, sondern jene vielmehr ganz in der Unmittelbarkeit eines „Hier-und-jetzt“ zu stehen scheint (- „er“ war eben noch *hier* und ist *jetzt* fort -), wird bei Li dieses Gefühl zwischen dem Anfangs- und Schlußcouplet mehrfach reflektiert und verändert. Schon in der Bedeutung *von vergangnen Dingen* (*wang shi*) kann sowohl die historische, wie auch die intime Vergangenheit des Einzelnen enthalten sein¹⁸⁶. Beides wird auch im folgenden sehr stark vermischt. Im Kontext der *ci*-Dichtung klingt in den moosüberwachsenen *Stufen* (Vers 3), dem *Perlenvorhang* (Vers 4) und den *jadene(n) Paläste(n) und Gemächer(n)* (Vers 9) die Erinnerung an das prächtige und gesellige Hofleben an, das nun zu den *vergangnen Dingen* gehört. Die Verse 6 und 7 sprechen jedoch vom Verlust der Herrschaft und der *Kräfte*, die ja den Herrschenden allein durch den himmlischen Willen zukommen und rühren damit an einen Bereich außerhalb des Privaten. Die Verse 5, 8 und 10 tragen das Wesentlichste zu Struktur und Gehalt des Textes bei, indem sie einen Gegenpol zu dem reinen *Gefühl* der Trauer um das für immer Vergangene aufbauen, nämlich die im Verlauf der Verse allmählich erwachende *Erkenntnis*, das alles nicht war und alles nichtig ist. In der rhetorischen Frage, wer denn noch kommen solle, wird die, zunächst nur über den Schein der herbstlichen Jahreszeit vermittelte Leere des Hofes auch essentiell (durch die Gewißheit des Dichters) bestätigt. In Vers 8 ist der ...*glanz* 華, welcher eigentlich im Leben des sich Erinnernden gewohnt war, beim unbeteiligten und fernen *Mond...* 月; und in Vers 10 ist schließlich das ganze köstliche herrschaftliche Leben, das der Dichter nun hinter sich weiß, zum *leere(n) Schein* 空照 geworden.

¹⁸⁵ Eine ausführliche Kritik des Begriffspaars *qing-jing* - „Gefühl und Landschaft“/„Idee und Wirklichkeit“ - im Kontext der traditionellen chinesischen Ästhetik unternimmt Wolfgang Kubin in Anlehnung an einen Aufsatz von James Y. Liu („3 worlds in Chinese poetry“; in: *Journal of Oriental Studies*, Vol. 3 (1956); S. 279-290). Kubin versucht anhand von Beispielen zu zeigen, daß *jing*, in der *shi*-Dichtung als Gesamtheit der dargestellten *äußeren* Dinge, in verschiedenen Beziehungen zu *qing*, als subjektives Bewußtsein, stehen kann.(Kubin; *Tu Mu*; S. 54-61) Diese Differenziertheit der Wahrnehmung hatte sich in der *shi*-Dichtung besonders während der Tang-Zeit entwickelt und setzte ein intellektuelles Verständnis von Dichtung voraus, das die *ci*-Dichtung, solange sie noch einfach in der städtischen Unterhaltungskultur wurzelte, nicht forderte. Von daher scheint mir, als würde Li Yu in Vers 2 mit der Wahl des Ausdrucks *vor dem Anblick* (*dui jing*) tatsächlich ein für seine Textgattung damals noch ungewöhnliches Bewußtsein wachrufen. - Eine eigene *qing-jing*-Ästhetik entwickelte natürlich auch Wang Guowei im Rahmen seiner „Theorie der subjektiven Dichtkunst“, die Kogelschatz auf S. 288 - 294 näher erläutert.

¹⁸⁶ ZWDCD:10293.22

Daß Li Yu in seinen späten *ci* dazu neigte, in die sinnliche Frische der *ci*-Dichtung auch philosophische, sogar beinahe weltanschauliche Elemente einzuführen und damit nachfolgenden Dichtern tatsächlich den Weg wies, bedeutet nun nicht, daß diese Tendenz die Gesamtentwicklung dogmatisch bestimmte. Der wahre und ursprüngliche Charakter der Gattung blieb ihre Ungebundenheit gegenüber weltanschaulichen Werten.

Einer, der diese Möglichkeiten zwar erst aus Not, dann aber mit um so größerem Erfolg, zu nutzen wußte, war Su Shi, dessen Motivation in der *ci*-Form zu dichten vermutlich aus zwei Richtungen kam¹⁸⁷. Einerseits wird der Anfang seiner ernsthaften Beschäftigung mit dieser Gattung in Verbindung mit einem politischen Prozeß gebracht, in dem ein Großteil seiner Schriften, vor allem auch seine Gedichte in *shi*-Form als Beweisstücke der Anklage gegen ihn verwendet worden waren und dessen äußerst glimpflicher Ausgang ihn dazu nötigte, sich als Schriftsteller möglichst unauffällig zu verhalten. Unter diesen Umständen bot sich die *ci*-Form als das am ehesten geeignete Ausdrucksmittel an, denn die wenigen *ci*, die Su vor dem Prozeß geschrieben hatte, sollen als einzige literarische Dokumente nicht unter den Akten der Anklage gewesen sein, da sie allein aufgrund ihrer Gattungszugehörigkeit für unbedeutend gehalten wurden! Andererseits machte er aus seiner Zufluchtsstätte ein Experimentierfeld, auf dem er seinen in der *shi*-Form bereits voll entwickelten Stil praktisch überdachte. Das bedeutet, daß er zwar das volle inhaltliche Spektrum samt dessen Zuschnitt auf seine eigene Person aus der einen Gattung in die andere übertrug und damit vor allem die Konvention der weiblichen Stimme provokativ durchbrach, aber auch jenes „Unbehagen“ hinsichtlich des Verstricktseins in die eigenen Gefühle, mit denen doch der *shi*-Dichter souverän und philosophisch umgehen sollte - hier sei an Jiang Kuis Assoziation von Dichtung mit Kälte im Gegensatz zur gierigen Hitze des Krieges erinnert -, ablegte und sich selber „emotionale Gelassenheit oder Erleichterung“ von den Zwängen der *shi*-Form erlaubte.¹⁸⁸ Das folgende Textbeispiel in einer Übersetzung von Marion Eggert wird auf die Zeit von Su Shis erster Verbannung nach Huangzhou datiert, die ihn im Alter von siebenunddreißig Jahren traf und läßt schon auf den ersten Blick eine klare Beziehung zur damaligen Situation des Autors erkennen:

¹⁸⁷ Im folgenden stütze ich mich auf die Untersuchungen Ronald Egan's in: *Su Shi*; S. 325-327

¹⁸⁸ Zitiert und übersetzt nach Egan; *Su Shi*; S. 326 & 327

*DER UNSTERBLICHE AM STROM (Lin jiang xian)*¹⁸⁹

臨江仙

*Vom nächtlichen Zechen ernüchtert und wieder betrunken
kehre ich heim wohl gegen Mitternacht.
Durchs Tor hör ich des Schließers Donnerschnarchen,
der auch von meinem Klopfen nicht erwacht.
Auf meinen Stab gestützt, lausch ich
des Stromes Ton.*

夜飲東坡醒復醉
歸來彷彿三更
家童鼻息已雷鳴
敲門都不應
倚杖聽江聲

*Lang schon verdrießt es mich: daß dieser Leib
nicht ganz mein eigen ist. Warum denn bleib
ich noch verhaftet all dem Tun und Treiben?
Windstill die späte Nacht, des Stromes Seide eben.
Ein kleines Boot legt ab, trägt diesen Rest von Leben
zum Meer davon.*

長恨此身非我有
何時忘卻營營
夜闌風靜縠紋平
小舟從此逝
江海寄餘生

Trotz oder gerade wegen ihrer Kühnheit waren die Innovationen Su Shis schon unter den Zeitgenossen umstritten. Zu stark wog das Argument, seine Texte seien im Grunde unmusikalisch¹⁹⁰ und widersprüchen dem Geist der Gattung. Eine Dichterin, die diesbezüglich scharf trennte, war Li Qingzhao (1084-ca.1151). Ihr Stil fordert zwar weniger die ästhetische Konventionalität des Zeitgeistes heraus, ist dafür aber auch frei von nach Effekt heischenden Momenten, die die Errungenschaften Sus im Vergleich mit zeitgenössischen oder zeitnahen Meisterwerken, deren Autoren nicht erst zum mutwilligen Stilbruch greifen mußten, um Ungewöhnliches bis Einzigartiges zu erreichen, doch etwas zu trüben scheinen. Die *ci* der Li Qingzhao überraschen weniger formal und inhaltlich, als durch

¹⁸⁹ Übersetzung und Originaltext in: *Hefte für ostasiatische Literatur*; 1995, Nr. 19, S. 57 Das Original fand außerdem in die Auswahl von *ci* des Su Shi in CX; S. 57 Aufnahme, wo auch zwei Anspielungen auf Zhuangzi, die hier nicht näher erläutert werden, angemerkt sind.

Eggerts Übersetzung verfolgt offenkundig nicht das Ziel, die metrische Form des chinesischen Textes proportional zu übertragen; dennoch gelingt es ihr streckenweise in eine, dem Leser des chinesischen Textes vertraut vorkommende Rhythmik einzutauchen, die den Gedankenstrom des Gedichtes näherbringt als eine proportionalere Wiedergabe von Inhalt und Form es wohl vermag. Weniger angemessen mag dagegen das Weglassen des Orts- und hao-Namens *Dongpo* (Vers 1) erscheinen, durch den der Dichter hier vor allem sich selber und seinen damaligen Zustand (Exil in Huangzhou) hervorhebt und damit für die Gattung ungewöhnlich klare, persönliche Hintergründe des Textes festlegt.

¹⁹⁰ Leider kann dieses häufig wiederholte und teils in entgegengesetzte Richtungen gewendete Argument heute nicht mehr überprüft werden, da die Melodien, auf die Su seine Texte dichtete, nicht überliefert sind.

Tiefe lebhaften Ausdrucks und der Leidenschaft.¹⁹¹ Da ihnen meistens das philosophisch-weltanschauliche Element - durch das Su Shi die männliche Person in die *ci*-Dichtung einführte - abgeht und Li nicht die Geschlechterrollen tauschen mußte, um mit der weiblichen Stimme zu sprechen, sind ihre Dichtungen „persönlicher“ Ausdruck, ohne daß das mit dem femininen Charakter eng verbundene ästhetische Empfinden für *ci*-Lyrik mutwillig verletzt wird, wie in den gleichwohl genialen Dichtungen Su Shis. Das folgende Beispiel aus ihrem Werk - ein Gedicht, das der späteren Phase nach dem Tod ihres Mannes 1129 zugeschrieben wird - möge verdeutlichen, daß sich in der *ci*-Dichtung, zeitlich unmittelbar vor Jiang Kuis Auftreten, nach wie vor zwei genuine Elemente, die in der *shi*-Dichtung eher unterdrückt oder gemieden wurden, verbanden: eine emotional gelenkte Subjektivität und das ambivalente Verhältnis von lyrischer Stimme und Person des Autors.

HERZENSKLAGE (Su zhong xin)¹⁹²

訴衷心

Vom Wein beschwert zog sie sich zögernd aus, nachdem die Nacht begann.

夜來沈醉卸妝遲

Dem mürben Pflaumenzweig steckte sie Blüten an.

梅萼插殘枝

Nachdem der Rausch verflog, zerbrach der Frühlingsschlaf an deren Duft -

酒醒熏破春睡

Im Traum so weit, kommt sie nie mehr zu Hause an.

夢斷不成歸

In stummem Leid sieht sie

人悄悄

Den hellen Vollmond an,

月依依

Verhängt vom Perlvorhang.

翠廉垂

Und presst die mürben Stempel aus

更按殘蕊

Und zerrt den letzten Duft heraus

更撚餘香

Und hält ihn noch ein Weilchen an.

更得些時

Zieht man die beiden letzten Gedichte nun in einen Vergleich sowohl untereinander als auch gegenüber den zuvor angesprochenen, beträchtlich früher entstandenen Texten, so stellt sich zunächst heraus, daß 1.) Su Shi und Li Qingzhao gleichermaßen zu dem herkömmlichen

¹⁹¹ Daß die Dichterin allerdings dennoch zu weltanschaulich-philosophischen Auseinandersetzungen neigte und die Geschehnisse ihrer Zeit nicht weniger bewußt begleitete, als es von einem männlichen Literaten gefordert werden konnte, beweisen ihre überlieferten *shi*-Dichtungen, in denen allerdings „nicht der zarteste Hinweis, daß der Autor eine Frau ist“ verborgen liegt. (siehe: Ye, Jiaying; *Female Voice*; S. 145f., Liang, Paitchin; *Oeuvres poétique complètes de Li Qingzhao*; Paris 1977)

¹⁹² CX; S. 54

Rollenverständnis innerhalb des (vornehmen) Unterhaltungsmilieus, dem die *ci*-Dichtung entstammte, auf Distanz gingen, während Wen Tingyun und Li Yu dieses Rollenverständnis offenbar noch in ähnlicher Weise teilten. Bei Wen ist das Subjekt eindeutig eine Frau, deren Gestus und Gefühle eher zu einer vortragenden Sängerin als zu dem sich selber völlig zurücknehmenden Dichter passen, bei Li Yu scheint zwar der Dichter für sich zu sprechen, erfüllt darum aber nicht weniger eine ganz auf das Milieu, das zu seiner Zeit die Gattung *ci* noch festhielt, zugeschnittene Rolle: die des von vornehmen Lustbarkeiten verwöhnten, nun allerdings für immer von ihnen getrennten, wehmütig-resignierenden Herrschers eines untergangenen Reiches. Es ist 2.) festzustellen, daß Su Shi und Li Qingzhao, indem sie sich von diesen Rollen verabschieden und damit die Sprache für neue inhaltliche und konzeptionelle Möglichkeiten öffnen, klar verschiedene Wege gehen. Die Richtungen werden besonders deutlich, wenn man die jeweils letzten Verse der beiden Gedichte in Betracht zieht. Hier löst sich das zuvor so scharf und mitunter witzig konturierte Ich restlos auf, indem es sich selber zum *Rest von Leben* 餘生 reduziert, um in ein großes Ganzes, nämlich *zum Meer*, überzugehen.¹⁹³ Dieses transzendente Selbstbewußtsein, das letztlich doch an einer Lebensweisheit Halt sucht, ist bezeichnend für den „neuen“ Ton des Su Shi. Dagegen ist bei Li Qingzhao nicht die geringste Spur eines philosophischen Rückhalts auszumachen. Die dreimalige Wiederholung, durch die der Text zum Ende kommt - 更...更...更... (*Und... Und... Und...*) -, ist nichts als Ausdruck der Hingabe an den Schmerz, der eben dadurch, daß die Hingabe den vergeblichen Kampf noch einschließt, gesteigert wird. Die dichterische Virtuosität, mit der hier aus der Tiefe eines Gefühls geschöpft wird, dient weder dem Zweck, ein geselliges Rollenspiel im herkömmlichen Sinn der Gattung neu zu beleben, noch der Hervorhebung einer über das letzte Wort verfügenden Lebensweisheit, die letzten Endes fester Bestandteil des Persönlichkeitsideals der Literaten-Beamten war.

Die vier ausgewählten Gedichte zeichnet aber, trotz ihrer Verschiedenheit im Vergleich untereinander, ein ganz bestimmtes Merkmal gegenüber einem Großteil der *shi*-Dichtung aus: sie beinhalten ausschließlich subjektives Leiden. Die Hofdame sehnt sich nach dem fortgegangenen Geliebten, der gefallene Herrscher denkt an den Verlust des persönlichen Glückes, das ihm ein Leben in unbegrenztem Luxus gewährt hatte, der Literaten-Beamte in der Verbannung sucht in dem Gedanken an die grenzenlose und leere Weite des Meeres die Pein der unsinnigen Hindernisse, mit der ihn das Leben verfolgt, vergessen zu machen und die Dichterin verzweifelt schier an der Vergänglichkeit ihrer körperlichen Reize. Auch wenn Su Shi sichtlich dazu neigt, den „weichen“ sentimental Grundton durch transzendenten

¹⁹³ Dieser Vorgang wird als grundlegender Plan des ganzen Gedichtes bereits am Schluß der ersten Strophe vorbedeutet: *Auf meinen Stab gestützt, lausch ich / des Stromes Ton.*

Gehalt zu „härten“, ist es doch die subjektiv aufgenommene, persönliche Situation, die die Aussagestrukturen seiner *ci* weitgehend bestimmt. Während in der *shi*-Dichtung meist der intellektuelle Anspruch verfolgt wird, etwas *über* den Menschen und sein Geschick auszusagen, gewährt die *ci*-Dichtung die Freiheit, *vom* Menschen aus etwas zu sagen und seine Unterlegenheit im Leiden, auch ohne den Ausschluß der Philosophie, in relativ offener Sprache zuzugestehen.

2. Die „architektonische“ Form der *man-ci*

Neben der Subjektivität als inhaltlichem Kontinuum wurde die Entwicklung der Gattung bis zu Jiang Kui aber auch durch strukturelle Veränderungen gekennzeichnet, deren entscheidende Zäsur die Erfindung der *man-ci*-Form durch Liu Yong (987-1053) war. Äußerlich unterscheiden sich diese 慢 (*man*) von den traditionellen *ci*-Formen unter dem Sammelbegriff 令 (*ling*) durch ihre Gesamtlänge (in der Regel von neunzig Schriftzeichen an aufwärts, während die *ling* im Bereich von knapp über zwanzig¹⁹⁴ bis höchstens neunzig Zeichen liegen) und durch die deutlich ungleicheren Verslängen. Die Neuerung eines Liu Yong bestand, grob umrissen, in der Einführung eines diskursiven Sprachmodus, der die Verwendung „einleitender, verbindender und zuordnender Worte“ und damit eine „Vermischung von Gefühl und Beschreibung“¹⁹⁵ erlaubte. Anders, als sein scharfer Kritiker, der um fünfzig Jahre jüngere Su Shi, hielt er sich jedoch an die eher konventionellen Stoffe, d.h. spielte mit den sentimental Reizen der Liebeslyrik, ohne deren Sinn auf andere Ebenen übertragbar zu machen, was ihm besonders von Gegnern des „anmutigen“ (*wan-yue*) Stils immer wieder vorgeworfen wurde.¹⁹⁶ Die auf ihn zurückgehende *man*-Form aber wurde zur Basis einer komplexen Entwicklung der gesamten Gattung, an deren Ende die ursprünglich schlichte Anmut des Sentimentalen (wie wir sie bei Wen Tingyun gesehen haben) durch eine Struktur der subtilen Vieldeutigkeit ersetzt wurde, welche Ye Jiaying die „architektonische Form“¹⁹⁷ nennt. Das Wesen dieser „architektonischen Form“ bestand vor allem in einem höheren Grad der Bewußtheit, mit der verschiedene Ebenen, wie der musikalische Modus, prosodische Elemente, Anspielungen auf aktuelle Ereignisse etc. aufeinander bezogen wurden. Der Gefühlsausdruck bestimmte die Form allmählich weniger unmittelbar, sondern wurde selber Gegenstand eines dichterischen Spiels mit hoher sprachlicher und musikalischer Sensibilität. Das abschließende Textbeispiel, an dem wir vorerst nur die Verknüpfung

¹⁹⁴ Zu dieser knappsten *ci*-Form zählt etwa das oben übersetzte Gedicht des Wen Tingyun mit 23 Zeichen.

¹⁹⁵ Ye; *Female Voice*; S. 140

¹⁹⁶ ebenda

¹⁹⁷ ebenda; S. 146

verschiedener Ebenen der inhaltlichen Auslegbarkeit durch einen einzigen dreisilbigen Vers beobachten wollen¹⁹⁸, um die „architektonische Form“ von den obigen Beispielen abzuheben, stammt von Zhou Bangyan (1056-1121), der an den Beginn dieser spätesten Entwicklungsstufe der *ci* während der Song-Zeit gestellt wird:

ALGENFARN (Man jiang hong)¹⁹⁹

*Schon sinkt die Mittagssonne vom Zenit,
Da nimmt sie das Gewand, steht auf,
Schlafsatt am Frühlingsvorhang vor dem Bett.
In dem verzierten Spiegel ist
Das dunkle Wolkenhaar zerzaust und wirr -
Sie will es heute denn auch nicht adrett.
Schmetterlingspuder und Bienenwachsgelb sind allsamt verschwunden.
Von einer Kissennaht trägt ihre Wange eine Rotspur mit.
Rücklings zum bunten Geländer
Gewandt sinnt sprachlos vor Trauer ihr starrender Blick
Auf einen Schachzug überm Brett.*

*Wann sie sich wieder begegnen,
Im voraus ist's noch nicht zu sehn.
Unüberschaubare Dinge,
Die ihre Gedanken verdrehn.
Sie hört noch immer, wie aus vergangener Zeit,
In goldener Kammer Zithergetön.
Duftende Gräser, die bis in den Himmel den Fernblick betören.
Kostbare Parfums, die von verwaister Decke des Nachtlagers wehn.
Von allem das Bitterste ist,
Daß zu den fliegenden Schmetterlingen im Garten
Das Herz fehlt, sie fangen zu gehen.*

滿江紅

晝日移陰
攬衣起
春帷睡足
臨寶鑑
綠雲撩亂
未忖妝束
蝶粉蜂黃都褪了
枕痕一線紅生肉
背畫闌
脈脈悄無言
尋棋局

重會面
猶未卜
無限事
縈心曲
想秦箏依舊
尚鳴金屋
芳草連天迷遠望
寶香薰被成孤宿
最苦是
蝴蝶滿園飛
無心撲

¹⁹⁸ Für eingehendere Untersuchungen in diese Richtung sollen die Gedichte Jiang Kuis, die unmittelbar hiernach und in Teil II besprochen werden, vorbehalten bleiben.

¹⁹⁹ Text aus: Hightower, James R.; *The Songs of Chou Pang-yen*; in: *Studies in Chinese Poetry*; S. 303f.

Auch ohne im einzelnen auf den Zusammenhang und Aufbau der Strophen, das feine Geflecht aus Anspielungen, Ausschmückungen (Tropen) und den jene zusammenhaltenden, sinntragenden Elementen näher einzugehen, ist schon allein bei der Lektüre der Übersetzung nicht zu übersehen, daß der Text überwiegend aus einem, nach damaligen Vorstellungen, weiblichen Empfinden zu sprechen scheint. Lesern, die über Erfahrungen mit der Symbolik chinesischer Dichtung verfügen, kann allerdings ebenso wenig entgehen, daß der Blick auf das „Schachbrett“ 尋棋局 in Vers 11 eine solche Stimmigkeit einschränkt und zugleich die Deutungsmöglichkeiten öffnet. Zunächst einmal gehört das Schachspiel im poetischen Kontext meist zu den müßigen Beschäftigungen des gebildeten Mannes und wird auch in Analogie zur „männlichen“ Gedankenwelt der *shi*-Dichtung gesetzt.²⁰⁰ In seiner Interpretation dieses Gedichtes bemerkt Hightower, daß zwar die Symbolik des Schachspiels, zu dem es ja zweier Spieler bedarf, gelegentlich auch auf den Kontext der Liebeslyrik übertragen wird²⁰¹, jedoch die hier gewählte Ausdrucksweise 尋棋局 (...sinnt...auf einen Schachzug überm Brett.) kaum zu dem Überwältigtsein vom Trennungsschmerz, das uns hier als Zustand der verlassenen Frau geschildert wird, passen will. Von dort ausgehend haben nun andere Literaten versucht, das gesamte Gedicht als politische Allegorie, zu der das schmerzhafteste Sinnen auf den richtigen Schachzug als Schlüssel fungiert, auszulegen. Meines Erachtens hat Hightower vollkommen recht, wenn er vor dem Forcieren einer solchen Sichtweise warnt:

In general it seems best not to subject Zhou Bangyans songs to allegorical exegesis. They will be found complex enough to satisfy most readers without introducing a political dimension that in the nature of things must remain speculative and highly subjective.²⁰²

Mit dem überraschenden Hinweis, daß die Frau dem *bunten Geländer* (auf das sie sich eigentlich lehnen sollte, um sehnsüchtig nach dem Geliebten Ausschau zu halten) den Rücken zuwendet und sich, trotz ihrer Qual, auf einen Schachzug konzentriert, erleben wir hier in jedem Fall die Übertragung der Liebesleiden auf eine das vordergründig „geschlechtsspezifische“ Boudoirkonstrukt konventioneller *ci*-Dichtung durchbrechende Vorstellungsebene. Das Schachbrett ist der letzte Ort, an dem die Geliebten, in Gestalt der Stellung ihrer Figuren noch beisammen und ineinander geblieben sind. Dort kreuzen sich nicht nur die fast zum Stillstand gekommenen Züge der getrennten Liebenden, sondern auch Leidenschaft und kühle Beherrschung der Gedanken, Unvorhersehbares und Berechenbares. Jene Konzentration auf den einzigen Zug, dem keiner mehr folgen wird - denn die Rückkehr des Gegenspielers ist 猶未卜 *im voraus...nicht zu sehn* -, ist Abkehr von der Gegenwart, die

²⁰⁰ Vergleiche: Führer, Bernhard; *Chinas erste Poetik, Schachanalogie*; S. 151-154

²⁰¹ Hightower; *Chou Pang-yen*; S. 304 (Anmerkung 36)

Trennung bedeutet, ein Reflex auf den bereits vollzogenen, inneren Riß. Von hier ausgehend ist vieles möglich: der Text kann als ein die Emotionen ausschöpfendes Liebesgedicht gelesen oder als politische Allegorie, in der die Trennung Teilung (des Reichsgebiets) bedeutet und die Gelähmtheit der Frau für die seelische Kontamination der Beamtenelite stehen mag. Doch diese Vertiefung und Erweiterung der Bedeutungsmöglichkeiten und des Sinns wird von Zhou Bangyan eben nicht auf jene direkte Weise betrieben, mit der die Nachfolger des Su Shi den sogenannten „heroischen“ Stil von der traditionellen *ci*-Dichtung abzweigten, sondern durch das, gerade auch im technischen Sinn sehr bewußte Zusammenfügen mehrerer versteckter Sinnebenen, ohne das „Bühnenbild“ und die eigene Atmosphäre, in der der Geist der *ci*-Dichtung atmete, provokativ zu verändern und der *shi*-Dichtung anzupassen.

Diese exemplarische Darstellung der „architektonischen“ Form versucht zunächst nur, die Richtung anzugeben, aus der Jiang Kui seinen persönlichen Stil in der *ci*-Dichtung ableitete. Im Vergleich mit Zhou Bangyan finden wir bei ihm sehr viel mehr inhaltliche Elemente, die der *shi*-Dichtung entstammen (insbesondere Reise) und Landschaftsmotive -, während die Umgebung des Frauengemachs so gut wie nicht anzutreffen ist. Doch wir werden deutlich zu sehen bekommen, daß er sowohl im Aufbau wie auch beim Verhältnis von Stimme und Person nach einem Ausgleich von bewußter Komposition und suggestiver Offenheit strebte, durch den die *ci* in einer gewissen Verbindung zur sentimental Liebeslyrik vornehmer Gesellschaftskreise, als die sie einmal ausschließlich gegolten hatten, belassen wurden.

3. *Ci*-Formen und ihre Verwendung bei Jiang Kui: *ling*²⁰³ und *man*

Das Spannungsverhältnis, in dem die beiden lyrischen Hauptgattungen *shi* und *ci* zueinander standen, machte ihren Gebrauch für den einzelnen Dichter zu einer Entscheidungsfrage. Auch wenn die *ci*-Form unter Umständen vielleicht mehr kreative Freiheit bot, Anerkennung in offiziellen Kreisen brachte sie zunächst kaum ein. Liu Yong blieb lange Zeit in den Augen abgeklärter Literaten nicht vielmehr als ein Tunichtgut und Liedermacher der Halbwelt.²⁰⁴ Die Tatsache, daß Jiang Kuis *ci* zwar den bedeutenderen Teil seines lyrischen Gesamtwerks stellen, aber mengenmäßig nur knapp die Hälfte der *shi* erreichen, ist auch auf diesem Hintergrund zu bewerten. Daß er sich aber in der *ci*-Form freier

²⁰² ebenda; S. 306

²⁰³ Die Bezeichnung *ling* wird hier, wie auch sonst allgemein üblich, der Einfachheit halber stellvertretend für die drei Textformen *xiao-ling*, *yin* und *jin* verwendet. Deren formale Unterschiede sind im Gegensatz zu ihrer Verschiedenheit von den *man* relativ gering.

²⁰⁴ Auch Su Shi hatte es offenbar recht leicht, sich gelehrten Freunden gegenüber über die Beliebtheit von Liu Yongs Dichtungen in den städtischen Vergnügungsetablissemments lustig zu machen. Siehe: Egan; *Su Shi*; S. 213f. & 220

bewegte, erscheint offensichtlich. Ein Großteil seiner *shi*-Dichtung beschäftigt sich inhaltlich mit der Legitimation der Beschaffenheit einer eigenen, „nutzlosen“ Person, die ja zeitlebens in einem schiefen Verhältnis zum Idealtypus des Literaten stand. Besonders oft findet sich diese Thematik in solchen Texten, die sich dem Titel zufolge unmittelbar an Bekannte oder Freunde richten, die also auf einem direkten Weg an ihre(n) Leser kamen. Die Entschiedenheit, mit der sich Jiang Kui in dieser Dichtung zu seiner äußeren Erfolglosigkeit und scheinbar nur privaten Leiden bekennt, gibt ihrer Aussage zwar oft einen erfrischend unzeitgemäßen Charakter, aber es scheint insgesamt, als wäre er als *shi*-Dichter allzu einseitig an diesen ihn auch in seiner Dichtung zum Außenseiter stempelnden Konfliktstoff gefesselt gewesen.

Nicht so in den *ci*. Das Publikum, an das er sich dort wendete, dachte anders; auch wenn die Individuen häufig dieselben gewesen sein dürften. In seinen *ci* äußert sich eine nach Innen differenziertere, weniger an literarischer Stilisierung der eigenen Person (siehe „Weißstein-Daoist“) orientierte Selbstwahrnehmung. Deren Klarheit und Formvielfalt ist jedoch auch innerhalb der Gattung, zwischen den beiden Hauptgruppen abgestuft.

Die aus den metrischen und musikalischen Vorbedingungen beider Formen resultierenden Einflüsse auf die stilistische Ausprägung seien hier allgemein vorskizziert:

1. Metrisch und inhaltlich ermöglichte die *man*-Form eine narrative und dazu oft fragmentarische Textstruktur, während die *ling*-Formen eine bündigere, inhaltlich oft konzisere Sprache verlangten.
2. Musikalisch war bei den *ling* eine Übereinstimmung von Versmetren und Phrasierung dringender erforderlich, als bei den *man*, wo eine Überlappung von Wort- und Musiktexteinheiten bei Jiang Kui in der Regel häufiger vorkommt. In einer musikalischen Phrase konnten bis zu zwei Zeilen des Worttextes zusammengefaßt werden. Das bedeutet, daß beispielsweise Strophen, die sich ungleich lang *lasen*, nicht unbedingt auch so zu *hören* waren, wenn die längere Strophe entsprechend mehr versübergreifende Phrasen enthielt, als die kürzere; es bedeutet ebenso, daß symmetrische Verse musikalisch umstrukturiert werden konnten.²⁰⁵

²⁰⁵ Das nicht-parallele Verhältnis von Versmetrum und musikalischer Phrase wird von Laurence Picken in seinem Aufsatz über Jiang Kuais *ci*-Musik als wesentlicher Faktor der formalen Entwicklung von den *ling*-Formen (die metrisch noch enger an die regelmäßigen Verse der *shi*-Dichtung angelehnt waren) zur *man*-Form mit unregelmäßigen Versmetren angeführt:

Liang Mingyue weist in seiner musikalischen Analyse von „*Man* auf Yangzhou“ unter anderem nach, daß „hinsichtlich der kompositorischen Vorgehensweise...die vollendete poetische Form von ‘*Man* auf Yangzhou’ aus einem verlängernden und verändernden Umgang mit einer begrenzten, vorgegebenen musikalischen Idee besteht, um die Struktur der Strophen anzupassen.“²⁰⁶ Die Unterschiede zwischen *man*- und *ling*-Formen ergeben sich also nicht nur aus Prosodie und festgelegtem musikalischem Metrum (also passiven Gegebenheiten), sondern gerade auch aus der Kompositionsweise. - Jiang Kui gehörte, wie schon bemerkt wurde, zu den *ci*-Dichtern, für die das Zusammenspiel von Text und Musik von großer Bedeutung war. Dennoch zeigt sich, daß die Musik für Jiang Kui in beiden Formen offenbar ungleichen Stellenwert besaß. Die folgende Aufstellung soll diese Differenz verdeutlichen:

	insgesamt:	mehrfach gebrauchte Melodien:	selbstkomponiert:
<i>ling</i> :	46	30	6
<i>man</i> :	38	9	11
(<i>ci</i> :)	(84)	(40)	(17)

Der Anteil der Werke, an denen sich der Versdichter auch als Tondichter betätigt, ist also in der *man*-Form deutlich höher als bei den *ling*. Fast zwei Drittel der selbstkomponierten Melodien gehören zur *man*-Form und weniger als ein Viertel der *man*-Texte sind auf eine mehrmals verwendete Melodie gedichtet. Daß von den siebzehn überlieferten Melodien keine einzige in derselben Form wiederholt und einfach auf einen neuen Text übertragen wird, zeigt daß Jiang Kui die einmal vollendete Einheit von Text und Musik jedenfalls dort ernstnahm, wo sie ganz in seinen eigenen Händen gelegen hatte,.

Zu diesem musikalischen Aspekt, unter dem die *man* zunächst als die kreativere Form erscheinen, kommt noch ein literarischer. Die „lockeren“ Metren der *man*-Form und ihre in der Regel längeren Strophen öffneten Freiräume für neue Gestaltungsmöglichkeiten, die in

Since sinologists sometimes suppose that irregular verse-forms must necessarily be sung to metrically irregular tunes, it should perhaps be stressed that whenever regular, symmetrical tunes...include notes of two or more different time-values, arranged in different (heterorhythmic) patterns in the several musical lines, and fitted to words on the principle of one-note-to-one-syllable, the stanza-text will always be markedly heterometric. ... Expressed in other terms: in a musical culture where song is measured rather than unmeasured, heterometric verse is a necessary consequence of setting words (one-syllable-to-one-note) to a tune in which the metrical framework is filled out with notes of more than one time-value, distributed in different patterns in each musical line.“(*Secular Chinese Songs of the Twelfth Century*; S. 130f.) Im fünften Kapitel folgen exemplarische Untersuchungen zum Verhältnis von Text und Musik bei Jiang Kui. (Vergleiche: S. 302ff.)

²⁰⁶ Liang, Mingyue; *The Tz'u Music of Chiang K'uei: It's Style and Compositional Strategy*; in: *Song Without Music: Chinese Tz'u-Poetry*; Soong, Stephen C. (Hg.); Hong Kong 1980, S. 235

der metrisch „strengerer“ und älteren *ling*-Form durch metrische und inhaltliche Konventionen verstellt wurden. So wird etwa ein Standardmotiv wie das Ende des Frühlings, das in der *ci*-Dichtung herkömmlicherweise recht eintönig mit Liebesleiden in Verbindung gebracht wurde, in Jiang Kuis *man-ci* meist in vielschichtigeren (und damit auch vieldeutigen) Zusammenhängen verwendet, als in den *ling*. Trotz dieser allgemeinen Beobachtungen, die nicht zu unrecht vermuten lassen, daß die *man*-Form das bevorzugte Genre im poetischen Werk Jiang Kuis war, möchte ich das einseitige Interesse an ihr, das in fast allen bisherigen literaturwissenschaftlichen Arbeiten vorwiegt, ausdrücklich vermeiden. Wenn auch der Vergleich von *shi*- und *ci*-, oder *ling*- und *man*-Formen durchschnittliche Qualitätsunterschiede aufzuweisen scheint, waren die Ansprüche, die Jiang Kui an sich selber als Dichter stellte, keineswegs danach gerichtet und in beiden Gedichtsammlungen finden sich nur sehr vereinzelte Stücke, die man als bloße „Fingerübungen“ oder, wie Goethe einmal sagte, als „ganz nulle Gedichte“ bezeichnen möchte.

Die folgenden Beispiele sollen zeigen, daß die Musik bei der Entscheidung für die Textform oft eine vorrangige Rolle spielte. Aber selbst dort, wo das Bemühen um sie der dichterischen Idee vorausging und der Worttext auf den ersten Blick äußerst konventionell erscheint (zweites Beispiel), entwickelt dieser doch aus sich heraus und im Zusammenspiel einen unabhängigen Gedanken. Es scheint, als liege in diesem nicht widerspruchsfreien Verhältnis gegenseitiger Unabhängigkeit *und* Abgestimmtheit von Dichtung und Musik der Grund für die Ausprägung einer zusätzlichen Textform in Jiang Kuis *ci*-Dichtung: der „Vorworte“ 序 (xu). Da in den oft ungewöhnlich ausführlichen Vorworten die lyrischen Motive vorab in einen fragmentarisch-erzählenden Zusammenhang auftauchen und nicht selten zusätzlich musikalische Probleme erörtert werden, haben sie sowohl dichterischen, als auch funktionalen Charakter. Wo sie sich finden, deuten sie nicht nur häufig nicht selbstverständliche Bezüge zwischen Text und Musik bzw. Text und persönlichem Erlebnishintergrund des Dichters an, sondern „bilden auch ein separates Ganzes innerhalb der größeren Vorwort-plus-Lied-Gesamtheit“.²⁰⁷

4. Das Zusammenspiel von Text, Musik und Vorwort

Für Jiang Kui war allerdings die Funktion der Melodie als metrisches Gerüst des Worttextes nicht mehr einseitig zwingend; er erstrebte eine freiere Bestimmung dieses Verhältnisses durch den Autor selbst. Das ist mitunter ein Grund für die auffällige Länge

²⁰⁷ Lin; *Transformation*; S. 66 Lin geht bei seinen Untersuchungen der Vorworte Jiang Kuis vom Urteil eines gewissen Huang Qingshi aus, dessen Aufsatz *Lun Jiang Kui ci de xiao xu* („Über die kleinen Vorworte zu Jiang Kuis *ci*“; in: *Yilin cong lu*; Hongkong 1966, Band 6, S. 156-166) mir leider nicht zugänglich war.

vieler Vorworte, die seinen *ci*-Texten beigelegt sind und in denen sich oft diese, auf den doppelten künstlerischen Anspruch dieser Gattung gerichtete Aufmerksamkeit widerspiegelt. Von den etwa dreißig Texten dieser Art enthalten acht Erklärungen bzw. längere Ausführungen zu Problemen der Komposition. Von diesen acht Vorworten entstanden sieben in Bezug auf Texte und Kompositionen in der *man*-Form. Dabei wird zunächst deutlich, daß Jiang Kuis Kompositionen sich meist auf musikalische Vorgaben stützen und diese - oft nur leicht - verändern. Schon von anderen wurde festgestellt, daß in den Kompositionen Jiang Kuis häufig die „Musik der Form des Textes soweit angeglichen wurde, daß zeitweilig der Phrasierung der Melodie keine Beachtung geschenkt wurde“ und die Musik zwar das „zuvor gegebene Element“, zugleich aber „flexibel“ gewesen sei, also stets der Worttext im Vordergrund gestanden habe.²⁰⁸ In diesem Sinn erklärt sich Jiang Kui seinem Publikum im ersten Teil eines Vorwortes folgendermaßen:

Es ist mir am liebsten die Melodien (zu meinen ci) selbst zu schreiben. 予頗喜自製曲
*Anfangs mache ich die verschieden langen Verse wie sie mir in den Sinn kommen, danach erst stimme ich sie auf eine Tonart ab. Deshalb sind die vordere und die hintere Strophe sich oft nicht gleich.*²⁰⁹ 初率意為長短句
然協以律
故前後闕多不同

Die Erläuterungen zu den eigenen Kompositionen haben nur zum geringeren Teil rein funktionalen Charakter, wie etwa in „Mond über dem Xiang“ (*Xiang yue*), wo auf eine längere poetische Prosabeschreibung einer gemeinsamen Bootsfahrt mit Freunden kurze Hinweise für die Flötenspieler folgen, samt Erläuterung des (regional verschiedenen?) Fachbegriffes ¹LµÄ (*guo qiang*; für „Transponieren“), Quellenverweis und einem aufmunternden Zuspruch, daß eigentlich alle geübten Flötenspieler wissen müßten, worum es geht.²¹⁰ Meistens läßt sich zwischen den musikalischen Vorbemerkungen des Autors und Erzählfragmenten, die den andern Teil des Prosatextes ausmachen, ein leicht zu übersehender Sinnzusammenhang wahrnehmen. So fährt etwa das Vorwort zu dem *man-ci* „Klage an der Wegstation“ ³ø«F«è°C (*Changting yuan man*)²¹¹, dessen erster Teil oben zitiert wurde, unmittelbar danach fort:

²⁰⁸ Rulan, Chao Pian; *Song Dynasty Musical Sources*; S. 36-37

²⁰⁹ Anfang des unten weiter zitierten Vorwortes zu dem *man-ci* „Klage an der Wegstation“ (*Chang ting yuan man*). *JBS*; S. 36

²¹⁰ Übersetzung im Anhang, Original in *JBS*; S. 8-9

²¹¹ Quellenverweis siehe Anmerkung 209

Feldmarschall Huan (312-373) sprach:

桓大司馬云

*Vor langer Zeit gepflanzte Weiden,
Noch blühen sie überall südlich des Han.
Seh ich sie jetzt zerstreut, verlassen,
Muten sie zwischen Fluß und Teichen einsam an.
Geht es schon so mit Bäumen,
Wie erst ertragen es die Menschen dann?*

昔年種柳
依依漢南
今看搖落
悽愴江潭
樹猶如此
人何以堪

Den Ausspruch lieb' ich sehr.

此語予深愛之

Anschließend folgt der Text des Gedichtes:

*Wo nach und nach
duftende Pollen von den Zweigspitzen wehn,
Dort sind die Wohnungen der Menschen:
Türen und Fenster im tiefen Grün.
Wohin muß ein verlorenes Segel,
Umgeben von fernen Ufern in den Abend ziehn?
Ich kenne ja so viele Menschen
Doch wen, der Bäumen gleicht, die an der Herberg' stehn?
Wenn Bäume Zeiten einer Liebe hätten,
Sie überkäme nicht wie hier ein ungeteiltes Grün.*

漸吹盡
枝頭香絮
是處人家
綠深門戶
遠浦縈回
暮帆零亂何許
閱人多矣
誰得似長亭樹
樹若有情時
不會得青青如此

*Der Abend kommt,
Nach hohen Wällen schauend: nichts zu sehn.
Ich sehe nichts als Berge, zahllos-zerrissen.
Wie konnte nur der Jüngling Wei,
Was ihm zum Abschied Jadering auftrug, vergessen?
"Das Erste ist: komm nur bald, bald zurück!
Ich fürcht' der rote Blütenkelch wird den Herrn vermissen."
Die scharfe Klinge nützte nichts,
Sie hätte ihn den Kummerbanden nicht entrissen.²¹²*

日暮
望高城不見
只見亂山無數
韋郎去也
怎忘得玉環分付
第一是早早歸來
怕紅萼無人為主
算空有并刀
難剪離愁千縷

²¹² Originalvorlage zu Übersetzung von Vorwort und Gedichttext in *JBS*; S.36

Was nach der Lektüre zunächst stören muß, ist die scheinbar mangelnde inhaltliche Übereinstimmung von Vorwort und Gedichttext, die auch bei Jiang Kui nicht immer so deutlich vorhanden ist. Die metrische Ungleichheit der Strophen ist zwar auch hier offenkundig, aber im Vergleich mit anderen *man-ci* nicht gerade eklatant. Der auffälligste Unterschied ist die gleichmäßige Kürze der Verse 2 bis 4, die mit den längeren Versen 1 und 5, die sie umgeben, innerhalb der ersten Strophe eine rhythmische Einheit bilden, die in der zweiten nicht wiederholt wird. Das Wortmaterial beider Strophen (1: 48 Silben, 2: 49 Silben) hält sich aber in etwa die Waage, so daß die metrische Verschiedenheit durch eine die Versgrenzen überspielende Phrasierung leicht ausgleichbar ist. Warum findet sich dann ausgerechnet hier jene Stellungnahme, aus der eine Art Rangordnung von Text und Musik bei Jiang Kui ablesbar scheint? Ferner überrascht das Mißverhältnis zwischen der Thematik der dann im Vorwort zitierten Verse und der von Jangs eigenem lyrischen Text. Die dem Huan Wen, einem Feldherren der Jin-Dynastie, fälschlich zugeschriebenen Verse²¹³ scheinen inhaltlich wenig mit der Trauer um die *Zeiten der Liebe* 情時, die als Ursprung der im Gedicht besungenen Gefühle erscheint, zu tun zu haben. Eher könnten sie der Trauer über vergangene Zeiten geschichtlich-politischer Größe beim Anblick einer vermutlich durch den Krieg verödeten Landschaft gelten, was auch durch die bestimmtere Lesart von Vers 1 dieses Zitates an einer Parallelstelle innerhalb des *ci*-Werkes²¹⁴ bestätigt wird. Warum also hier diese ausdrückliche Bezugnahme auf den Feldherren und die Art wie dieser, besorgt über das Schicksal seines Landes, die Laubfülle der Weiden in einer verlassenen Landschaft zu betrachten scheint, wenn doch Jiang Kui innerhalb des Gedichtes den Vergleich von Menschen mit Bäumen ganz auf ein „privates“ Leid überträgt?

Die Bezüge zwischen Vorwort und Gedicht klären sich erst, wenn zum Worttext auch der musikalische Text herangezogen und im Vergleich mit den übrigen sechzehn überlieferten Melodien zu Jiang Kuis *ci* gesehen wird. Mehrfache Untersuchungen und Transkriptionsversuche der seit der Erstausgabe der *ci* überlieferten, ursprünglichen Notationen ergeben zwar längst noch kein eindeutiges Klangbild der einstigen Musik, doch konnten die musikalischen Strukturen nach und nach soweit verfolgt werden, das einige

²¹³ Xia bemerkt, daß diese Verse ursprünglich der verschollenen „*Fu-Dichtung* auf die abgestorbenen Bäume“ (*Ku shu fu*), des Yu Xin (513-581) entstammen sollen. (*JBS*; S. 36-37)

²¹⁴ vgl. „Ewige Freude“ (*Yong yu le*), Anhang & *JBS*; S. 91

Eigenarten von Jiang Kuis Kompositionsstil für gesichert gelten.²¹⁵ Für uns ist hier besonders ein Charakteristikum von belang, nämlich das wiederholte Aufgreifen und Variieren einer musikalischen Idee im Zusammenhang mit einem neuen und, wie dieses Beispiel zeigt, inhaltlich verschiedenen Text. Liang Mingyue vergleicht in seiner Studie den Kompositionsstil und die Melodien der *man-ci* „Klage an der Wegstation“ (nach Xias Chronologie 1191) und „*Man* auf Yangzhou“ (*Yangzhou man*; nach der Zeitangabe im Vorwort 1176) unter dem Aspekt einer durchweg bei allen Transkriptionsversuchen durchscheinenden, identischen musikalischen Vorgabe für beide Kompositionen. Demnach ist die musikalische Struktur von „Klage an der Wegstation“ (im folgenden kurz: „Wegstation“) in beiden Strophen nach dem Vorbild der musikalischen Motive und Phrasenschichtung von Strophe 2 in „*Man* auf Yangzhou“ (weiter: „Yangzhou“) ausgerichtet. Die daraus erkennbaren Abweichungen lassen sich mit den unterschiedlichen Inhalten und emotionalen Färbungen der Worttexte in Verbindung bringen. In „Yangzhou“ stimmen die Inhalte des Vorwortes und des Gedichttextes zunächst überein, so daß das Gedicht als eine wiederholende Vertiefung der im Vorwort bereits narrativ hervorgerufenen Stimmung verstanden werden kann. Da es sich um die Beschreibung der vor Jahrzehnten vom Krieg verwüsteten, immer noch verödeten Stadt Yangzhou - einer einstigen Handelsmetropole mit berühmten Vergnügungsvierteln - und einer bei ihrem Anblick aufkommenden Traurigkeit handelt, läßt sich die Stimmung von „Yangzhou“ sehr einfach mit der jener im Vorwort von „Wegstation“ zitierten Verse assoziieren. Das Zitat fungiert also, parallel zur Melodie, als eine Art Medium zwischen den beiden Texten, die durch ein und dieselbe musikalische Grundidee in einem engeren Zusammenhang zueinander stehen, als es die unterschiedlichen Gegenstände der lyrischen Texte vermuten lassen. Die inhaltliche Umdeutung des Weiden-Motivs innerhalb des Gedichttextes von „Wegstation“ entspricht der Übernahme musikalischer (motivischer und dynamischer) Varianten von „Yangzhou“ in die Musik zu diesem Text, denn auch sie werden durch diesen Akt ja gewissermaßen uminterpretiert. Dem Publikum - Lesern oder Zuhörern - wird so angedeutet, daß eine bestimmte lyrische Konfiguration gleich bleibt, während die Inhalte variieren. Somit erweist sich das Zitat als konkrete Ausführung der vorausgegangenen Bemerkung über das Vorgehen beim Dichten und Komponieren. Jiang Kui gibt indirekt eine Erklärung dafür, warum er für diesen lyrischen

²¹⁵ Die wichtigen, zum Teil aufeinander aufbauenden Arbeiten zu diesem Thema während der vergangenen fünfzig Jahre sind: Yang, Yinliu & Yin, Falu; *Song Jiang Baishi chuang zuo ge qu yan jiu* („Studien der von Jiang Baishi aus der Song-Zeit komponierten Lieder“), 1957; Qiu, Qiongsun; *Baishi Daoren ge qu tongkao* („Eine umfassende Studie zu den Lieder des Weißstein-Daoisten“); 1959; Picken, Laurence; *Secular Chinese Songs of the Twelfth Century*; 1966; Rulan, Chao Pian; *Song Dynasty Musical Sources and their Interpretation*; 1967; Liang, Mingyue; *The Tz'u Music of Chiang K'uei: It's Style and Compositional Strategy*; 1980 und Jiang, Yimin; *Jiang Kui (1155-1221) und seine Beziehung zur Literatenmusik*; 1998.

Text jene Musik wählt: sie scheint ihm der passende und übertragbare Ausdruck für eine aus den zitierten Versen sprechende, aber nicht streng an deren Inhalt gebundene Traurigkeit.

Die vergleichende Studie von Liang zeigt, daß in Jiangs Kompositionen der musikalische Gedanke und der Gehalt des Textes nicht unmittelbar miteinander verbunden sind, sondern aufeinander abgestimmt werden.²¹⁶ Das vorangegangene Beispiel ist ein Extremfall subtiler Andeutungen des Autors zur Entstehungsgeschichte seines eigenen Werkes, die weit mehr als bloße Information des Publikums, oder gar nur ein (nach Jiang Kuis Verständnis von Dichtung ohnehin überflüssiger) Hinweis auf den Kontext der Handlung vorstellen. Gedicht und Vorwort sind in gewisser Weise nicht trennbar - während sie sich formal und inhaltlich betrachtet sehr wohl für sich lesen lassen -, denn sie geben dadurch, daß das eine auf die Bruchstückhaftigkeit des anderen verweist, einer Einheit von dichterischer Idee und sprachlicher bzw. musikalischer Form Ausdruck, die als Weiterentwicklung des auf Zhou Bangyan zurückgehenden „architektonischen“ *ci*-Stils gelten kann.

Ein Vorwort wie das folgende, das die Suche nach der ursprünglichen, verschollenen Melodie, im Verhältnis zur Kürze des lyrischen Textes, lang und breit schildert, lenkt bewußt von der sentimental Grundstimmung ab, die der *ci*-Dichtung fast unvermeidlich anhaftete. Zudem gibt das dann folgende Gedicht ein Beispiel von einem Text, der nach allem, was er selber und das Vorwort mitteilt, nur für die Melodie geschrieben ist:

*EIN KLEINES PIN AUF DIE MELODIE „TRUNKEN IM SHANG- 醉吟商小品
MODUS GESUNGEN“ (Cui yin shang xiao pin)²¹⁷*

*Der altehrwürdige Steinsee sagte zu mir: „Es gibt vier Stücke für Piba, 石湖老人謂予云
die heute nicht mehr überliefert sind. Sie heißen Husuo Liangzhou, 琵琶有四曲今不傳矣
Zhuanguan Lüyao, Hu Weizhou zur Melodie ‘Trunken im Shang-Modus 曰濩索梁州轉關綠腰
gesungen’ und Lixian Bomei.“ Ich habe mir jedes davon gemerkt. 醉吟商湖渭州歷弦薄*

*Während ich im Sommer des Jahres Xinhai (1191) dem verehrten Yang 媚也
Tingxiu (Yang Wanli) einen Besuch abstattete, trafen wir in einer Herberge 予每念之
von Jinling (Nanjing) auf einen Piba-Spieler, der das Lied „Hu Weizhou zur 辛亥之夏予謁楊廷秀
Melodie ‘Trunken im Shang-Modus gesungen’“ spielen konnte. Darum 丈於金陵邸中遇琵琶
versuchte ich, ob es mir gelänge, die Art sie auf dem Saiteninstrument zu*

²¹⁶ Vgl. hierzu die die Analyse-methode begründenden Ausführungen (S. 226-228) und den vorletzten Abschnitt des Essays, über die Regeln und Vorgehensweisen in Jiang Kuis Kompositionen (S. 237-246)

²¹⁷ *JBS*; S. 37 Ein „kleines *pin*“ - verdeutscht: „Stückchen“ - bezeichnet nach Xia eine - sonst wohl sehr seltene - Unterform der *ci*-Dichtung. Da aber *pin* beim Sprechen über *ci* auch als Verb in der Bedeutung „(ein Blasinstrument) spielen“ (*TBD*; S. 159) vorkommen kann, ist es denkbar, daß Jiang Kui mit der Wahl dieser Unterform auch die Art, nach der seine Übertragung der Musik von Saiten- auf Blasinstrumente zu spielen war angab

spielen, auf Blasinstrumente zu übertragen (pin; siehe Anmerkung 217) und schuf daraus diese Notation, für welche tatsächlich der Shuang-Modus gilt! 工解作醉吟商湖渭州
因求得品弦法譯成此
譜實雙聲耳

Nun ist es grad' wieder soweit: der Frühling kehrt heim;

Die Weidenzweige in der Dämmerung wie Seidenfäden,

Wo zur Abenstunde schreien Krähen.

Träumend dem geschmückten Reiter nachzugehen...

Mein Herz, das nur von Düften des Frühlings erfüllt ist, schweige.

Die Piba wird es zu sagen verstehen.

又正是春歸

細柳暗黃千縷

暮鴉啼處

夢逐金鞍去

一點芳心休訴

琵琶解語

Das verstummende Ich - hier eine Frau, die ihrem fortgezogenen Geliebten, dem *geschmückten Reiter* nachsinnt - vertraut sein Herz der *Piba* an, deren Saiten *es zu sagen verstehen*.

Wer Jiang Kui mißverstehen wollte, könnte in diesem Falle leicht vorgeben, das Vorwort deute zwar auf interessante Weise an, was *hinter* dem Gedichtlein stecke, diene aber eigentlich nur dazu, von dem was nicht *in* ihm stecke abzulenken. Tatsächlich besteht der lyrische Text zum größten Teil aus sprachlichen Bildern, die dem jedermann zugänglichen Inventar der *ci*-Dichtung entnommen sind und in ihrer konventionellen Abfolge zunächst einen manirierten Eindruck machen. Was jedoch auffallen muß, ist der Anfang des ersten Verses, der das Gedicht wegen seiner Kürze um so durchgreifender bestimmt. Ich habe diesen Anfang absichtlich durch das Einsetzen eines Doppelpunktes syntaktisch vom Rest des Verses - und im Grunde vom ganzen Gedicht - abgehoben, denn er besteht aus drei Schriftzeichen, die nach Zhang Yans Poetik „Ursprünge der *ci*-Dichtung“ (13. Jahrhundert) einer besonderen Wortkategorie zuzuordnen sind. Die aus den drei Zeichen zusammengesetzte, einleitende Wendung 又正是 (*you zheng shi...* - *Nun ist es grad' wieder soweit:...*) hebt sich von dem übrigen Wortmaterial des gesamten Textes deutlich ab, da sie inhaltlich nicht für sich bestehen kann, sondern auf die Aussage dessen, was sich ihr anschließt, angewiesen ist. Aus dieser eher strukturellen Funktion, die noch innerhalb des Verses inhaltlich ergänzt werden muß, resultiert in Zhang Yans Poetik die Bezeichnung „Leerworte“ 虛字 (*xu zi*), im Gegensatz zu „vollen“ oder „substantiellen Worten“ 實字 (*shi zi*).²¹⁸ Zhang unterteilt die Kategorie desweiteren in drei Gruppen, bestehend aus einsilbigen,

²¹⁸ Zhang Yan; *Ci yuan*; J. 2, S. 25-26 & Lin; *Transformation*; S. 133ff.

zweisilbigen und dreisilbigen *xu zi*. Ihre Wirkung, nämlich den Sprachrhythmus von der Silbenschwere zu befreien, ihn fließender und damit singbarer zu machen, bemißt sich:

- a) an ihrer Häufigkeit innerhalb des Gedichtes,
- b) an der Länge des Verses und
- c) an ihrer eigenen Länge, relativ zu der des Verses.

Demnach ist diese Wirkung hier, zu Anfang des ersten, nur fünfsilbigen Verses sehr groß, klingt aber durch die restlichen Verse allmählich ganz ab, da keine ähnliche Wendung mehr folgt. Der erste Vers sticht durch seinen leichten Anfangsrhythmus, welcher das Leitmotiv der das Gedicht erfüllenden Schwermut - *der Frühling kehrt nach Haus* - aufbringt und durch die ungerade Anzahl der Silben (5) von den folgenden ab. Ähnlich, wie es in der europäischen Literatur eine Unterscheidung zwischen „männlichen“ (einsilbigen) und „weiblichen“ (zweisilbigen) Reimendungen gibt²¹⁹, können hier die Verse, je nachdem die Anzahl ihrer Silben gerade oder ungerade ist, in Yin- und Yang-Verse eingeteilt werden²²⁰. Ungerade Silbenzahlen ergeben ein rhythmisches Ungleichgewicht (Unruhe = Yang), in dem sich hier, durch den Kontrast zwischen dem rein funktionalen (das Motiv nur ankündigenden) *Nun ist es grad' wieder soweit:...* und dem voll emotionalen (das Motiv selber) *der Frühling kehrt heim*春歸 (*chun gui*), eine Spannung wie in einem Seufzer entlädt (die „Heimkehr“ des Frühlings wurde also bis zu dem Zeitpunkt, in dem das Gedicht einsetzt, ersehnt). In den Versen 2 und 3, die sechs-, bzw. viersilbig sind, wird dieses Ungleichgewicht prosodisch (und melodisch) ausgeglichen. In den Versen 4 bis 6 wird dann das metrische Gerüst der ersten Gedichthälfte zwar übernommen, der Sprachrhythmus - und mit ihm der Charakter der Melodie - ist aber ein deutlich anderer, da funktionale und inhaltliche Bestimmtheit der Worte die Syntax nicht spalten wie in Vers 1. (Eine Zeichen-für-Zeichen-Übersetzung würde lauten: „Träumend nachgehen - goldener Sattel fort.“) Der anfängliche Seufzer - Ausdruck der Verzweiflung über eine Sprachlosigkeit - geht so allmählich in ein getrostes Schweigen über, daß den Saiten der *Piba...* zu sagen überläßt.

Selbst wenn Jiang Kui wie hier seine Worttexte inhaltlich bewußt einer Melodie unterordnet, greift er nicht willkürlich nach gefälligen Inventarstücken, sondern sucht einen charakteristischen Zusammenhang von Text und Musik zu vermitteln. Auch hier spielt das Vorwort eine entscheidende Rolle, denn in der von Jiang Kui umnotierten Form ist das Stück ja nur für Bläserbegleitung (die er übrigens auch in den von ihm selbst geschriebenen Stücken

²¹⁹ Burdorf; *Gedichtanalyse*; S. 30

²²⁰ Wang, Weiyong; *Nan Song ci*; S. 10f.

bevorzugte) spielbar. Der Schlußvers müßte also den Zuhörer irritieren, wüßte er nicht, daß das Stück ursprünglich nur auf der Piba zu spielen war, daß seine Musik als verschollen galt und der Dichter einen gewissen Ehrgeiz darein gelegt hatte, seinem *altehrwürdigen* Freund einen Dienst zu erweisen. So mischen sich im letzten Vers zwei Stimmen: die des (unpersönlichen) Ichs und die des Dichters, der seine Person im Vorwort-Text einbringt. Die Absicht, durch die Gedichttext, Musik und Vorwort hier zu einem Ganzen werden, beinhaltet durchaus Witz²²¹, gefärbt durch eine leichte Ironie, die sich bereits im Titel der Melodie, dem Jiang Kui für seine Version die Bezeichnung *kleines* pin zufügt, andeutet.

5. Stimme und Person

Die vorangegangenen Beispiele haben gezeigt, daß aus einer Verflechtung von lyrischem Text, Musik und vorgesetztem Prosatext (Vorwort) eine Mehrstimmigkeit entsteht, durch die das Zusammenspiel ungleicher Formen und Inhalte einen eigenen Reiz gewinnen kann. Die Dreiteiligkeit der Dichtung, die dabei zunächst im Vordergrund stand, kann aber nur bei einer Minderheit der *ci* als formale Grundlage einer Untersuchung gelten, da zu den vierundachtzig überlieferten lyrischen Texten nur dreißig Vorworte²²² kommen und die Zahl der überlieferten Melodien (17) sogar noch darunter liegt. Dazu gilt es zu beachten, daß ja nur in einem geringeren Teil der Vorworte ausführlicher auf die musikalischen Fragen der Dichtung eingegangen wird, in jedem Fall aber der Aspekt des persönlichen Bezuges zum Inhalt des Gedichtes dazugehört. In welchem Verhältnis steht nun diese teils sehr ausführliche Betonung eines durch persönliche Erlebnisse gefärbten Hintergrundes zum lyrischen Text selber? Deutet die große Mühe und Aufmerksamkeit, mit der Jiang Kui einen eigenen Vorwort-Stil entwickelte, zumindest für einen Teil seines *ci*-Werkes, vielleicht doch auf den Einfluß eines Su Shi hin, bei dem der inhaltliche Zuschnitt auf die eigene Person möglicherweise Konsequenz einer notgedrungenen Flucht aus der *shi*- in die *ci*-Dichtung war und wirksame künstlerische Impulse für folgende Generationen setzte?

Ronald Egan bezieht auch Su Shis Vorworte in diesen, von ihm vermuteten Zusammenhang mit ein, indem er ihnen die Bedeutung von Vorzeichen gibt, durch die dann die Aussage des lyrischen Textes autobiographisch interpretiert werden könne.²²³ Gerade in

²²¹ Der *Witz* bzw. die *Ironie* gelten als starke Charakteristika der Song-Dichtung, die in keiner neueren Arbeit über einen ihrer großen Repräsentanten ausgelassen werden. Insbesondere die Stile von Zeitgenossen mit großem Einfluß auf Jiang Kui, wie Fan Changda und Yang Wanli, sind phasenweise oder durchgängig stark von diesen beiden Elementen geprägt. (siehe: Schmidt; *Stone Lake & derselbe; Yang Wanli*) Im Verhältnis zu diesen beiden ist das Witzige oder Ironische in Jiang Kuis Dichtung allerdings viel weniger spürbar.

²²² Ich habe bei dieser Zählung zusätzliche Prosatexte, die nur knappe Hinweise auf eine Person, einen Ort oder ein Datum enthalten und zur Dichtung eher im Verhältnis eines Untertitels stehen, ausgenommen.

²²³ Egan; *Su Shi*; S. 323-324

denjenigen seiner *ci*-Werke, die als besonders innovativ gelten, verwachsen die Person des Dichters, die aus einem mehr oder weniger ausführlich angedeuteten autobiographischen Zusammenhang deutlich hervortritt, und die Stimme des Ich eng miteinander. Generationen vor Jiang Kui schrieb also bereits Su Shi längere Vorworte, in denen der persönliche Entstehungszusammenhang des Gedichtes vom Autor erzählt wurde. Das folgende Beispiel einer Kombination von narrativem Vorwort und Gedicht bei Su Shi dient hier anschließend einer vergleichenden Erörterung des Verhältnisses von Person und Stimme bei Jiang Kui:

*MOND ÜBER DEM WESTFLUSS (Xijiang yue)*²²⁴

西江月

*Während ich mich in Huangzhou aufhielt, ritt ich in Frühlingsnächten
am Qi-Fluß entlang. Dort kam ich an einer Weinschenke vorbei und trank.
Berauscht brach ich mit dem Mond wieder von dort auf und kam an ein
Flüßchen. Auf der Brücke sattelte ich ab und stützte den Kopf auf eine Elle,
um ein Weilchen so von meinem Rausch auszuruhen; doch als ich erwachte,
dämmerte bereits der Morgen, verworrenes Gebirge türmte sich um mich auf
und das fließende Wasser klirrte metallenen. Es schien mir fast, als wäre dies
nicht mehr die Welt des Staubes.*

頃在黃州
春夜行蘄水中
過酒家飲酒
醉乘月至一溪
橋上解鞍曲肱
醉臥少休
乃覺已曉流水鏘然
疑非塵世也
書此語橋柱上

Auf einem der Brückenpfeiler schrieb ich dieses Gedicht.

*Kräuselnde Wellen, die glänzend durch Brachland ziehen;
Horizont hinter Nebelschichten versunken.
Der stolze Schecke ist noch in den Schlamm Schutz gebunden -
Ich will nichts als schlafen im Duftgras, betrunken!*

照野瀾瀾淺浪
橫空隱隱層霄
障泥未解玉驄驕
我欲醉眠芳草

*So schön liegt ein ganzer Fluß in Mondlicht und Wind;
Daß Hufe nicht Jaspis und Jade verwunden!
Der Sattel als Pfühl: ein Bett unter Weiden gefunden -
Der Kuckuck ruft im Frühling die Morgenstunden.*

可惜一溪風月
莫教踏碎瓊瑤
解鞍欹枕綠楊橋
杜宇一聲春曉

²²⁴ CX; S. 56-57 Vorwort und Gedicht sind auch bei Egan ins Englische übersetzt (*Su Shi*; S. 334)

Ein Vergleich beider Textarten zeigt, daß sie ineinander übergehen. Hier wie dort scheint der Dichter gleichmäßig stark auf sein Inneres konzentriert, daß einen Ausweg aus seiner Zerworfenheit mit dem eigenen Schicksal und der tiefen Enttäuschung über die ihm widerfahrene Ungerechtigkeit (Exil in Huangzhou) sucht. Während das Vorwort von einem *persönlichen* Erlebnis erzählt, sprechen die Verse ein ebensolches Empfinden aus. Die Einheit beider Teile klingt in einer aus derselben Erfahrung herrührenden Stimme durch. Mit Egan's Worten ging es Su in seinen Huangzhou-ci darum, zu zeigen,

daß er selbst in einer trüben und weltfernen Yangzi-Stadt Zufriedenheit finden konnte. Er wollte demonstrieren, daß er sich über all die Ängste (wegen seiner Zukunft) und Frustrationen (über das Vergangene), von denen wir erwarten würden, daß sie seinen Geist aufzehrten, erheben konnte. (...) Für dramatisierende Darstellungen dieser Art war die *ci*-Form besonders geeignet. In ihr konnte Su Shi sich selber zeichnen, wie er sich bedenkenlos für das Einnicken neben einem mondbeschiedenen Flußlauf entscheidet...²²⁵

Jiang Kui blieb zwar von der Erfahrung des Verbannt- und Verfolgt-Werdens verschont, aber auf den Genuß des persönlichen Erfolgs in diesem Bereich mußte er ebenso zeitlebens verzichten, und seine gleichbleibend aussichtslos verlaufene Lebensbahn hat ihn gewiß nicht weniger Bitterkeit schmecken lassen, als einen Su Shi das Auf-und-Ab seiner Karriere. Eben weil hinsichtlich einer Vorliebe für die Kombination aus narrativem Vorwort und *ci*-Dichtung ein gewisser Einfluß Sus auf Jiang Kui wahrscheinlich ist, interessiert die strukturelle Differenz, die zwischen den Methoden beider Dichter sichtbar wird.

An den folgenden zwei Textbeispielen wird deutlich, daß ein ambivalentes Verhältnis von Stimme und Person in Jiang Kuis *ci*-Dichtung allen anderen Wirkungen seines Stils vorausgeht. Zum Vergleich stehen zwei, zeitlich vermutlich weit auseinanderliegende und inhaltlich sehr verschiedene Dichtungen, die aber dasselbe Motiv, nämlich die kurzlebige Blüte der Pfingstrosen verbindet. „Yangzhou“ (*Yangzhou man*; 1176) gilt als das früheste unter den überlieferten *ci* Jiang Kuis und entstand, dem Vorwort zufolge, während einer Wegpause bei der in den Grenzkriegen zwischen Jin und Song (1127-38 und 1161) allmählich aufgeriebenen, einstigen Metropole am Kaiserkanal. Allein der Name Yangzhou war in der damaligen Dichtung schon ein Topos für sich, der vor allem durch die unter dem Titel „Aufzeichnung des Yangzhou-Traums“ (*Yangzhou meng ji*) bekannte Erzählung des Yu Ye²²⁶ (um 867) gefestigt worden war. Darin werden die „wilden Jahre“ des Tang-Dichters Du Mu (803-852) beschrieben, die dieser als aussichtsreicher, aber noch nicht arrivierter Schützling des damaligen Präfekten von Yangzhou, Niu Sengru (778-847), großteils in dieser abwechslungsreichen Stadt mit ihrem überreichen Angebot an Zerstreuungen verbrachte.

²²⁵ Egan; *Su Shi*; S. 337

²²⁶ *Bai bu cong shu ji cheng* 32; vgl. auch Kubin; *Tu Mu*; S. 11

Einige Gedichte Du Mus²²⁷ und biographische Fragmente legten wohl den Grund für diese Legende, derzufolge der junge Dichter im Treiben der Vergnügungsviertel dieser Stadt sein späteres Lebensglück verspielte, aber noch in der Erinnerung an die frühere Leichtigkeit des Herzens einem schuldlosen „Traum“ verfiel. Auf diese kurze Erzählung bezieht sich das auf die Erzählung folgende Kolophon eines Zeitgenossen Jiang Kuis, worin dieser zunächst einige Tang-Gedichte zitiert, die in ähnliche Weise wie Du Mu und teils auf ihn anspielend, die verführerischen Reize dieses Ortes in stabilen Friedenszeiten loben. Dann zieht er zum Vergleich Gedichte von Zeitgenossen heran, in denen, dasselbe Motiv unter der Hand, ein verändertes Gefühl zum Ausdruck kommt. Die Klage gilt nicht mehr der Kurzlebigkeit eines sich selber hingeebenen (romantischen) Lebensgefühls jugendlicher Literaten, sondern dem traurigen, verödeten Zustand des Ortes, dessen frühere, verschüttete und überwachsene Schönheiten im Betrachter nicht mehr die persönliche Erinnerung, sondern das kollektive Gedächtnis (an Krieg und Machtverfall) hervorrufen. Hong Mai beschäftigt sich also in seinem Kolophon mit dem Wandel eines literarischen Motives, den er für ein Charakteristikum des politischen und geistigen Wandels seiner Zeit hält.

Nichts anderes tut auch Jiang Kui in seinem *man-ci* „Yangzhou“, wobei er aber zunächst durch eine ausführliche Beschreibung seiner persönlichen Begegnung mit diesem Ort (Vorwort) die längst ausgebildete poetische Topik explizit auf die Gattung *ci* überträgt. Als Medium dieser Übertragung fungiert seine eigene Person, deren Trauergefühl im Vorwort ganz eindeutig aus dem Kontrast von *einst und jetzt* 今昔 (*jin-xi*) - einer für die das Altertums verehrende Haltung in der *shi*-Dichtung typischen Perspektive - resultiert. Es wird zu sehen sein, daß der lyrische Text die Traurigkeit in bezug auf den Gegenstand abwandelt und relativiert, so daß der Schluß zwar mit derselben Schwermut, aber ohne eine klare thematische Zuordnung ausklingt:

YANGZHOU

揚州慢

²²⁷ TSS; J. 6, S. 474ff. & Klöpsch; *Der seidene Faden*; Nr. 262-64, S. 291-293

²²⁸ Erstes Lied in Buch 6, *Lieder der königlichen Domäne (Wang feng)*, des *Shi jing*. Legge meint dazu, es beschreibe die Traurigkeit eines königlichen Offiziers, der nach der Verlegung der Hauptstadt der Zhou-Dynastie (771 v.Chr.) - einer historischen Zäsur, die den beginnenden Machtverfall des Königtums markiert - in die alte Kapitale zurückkehrt und dort die hängenden Köpfe der verwilderten Hirse vorfindet. Der äußere Anblick, den Yangzhou bietet, passt also wie aufs Haar zu dieser Beschreibung und auch die politische Situation der Song - beträchtliche Gebietsverluste nach der Flucht vor dem Feind und Verlegung der Hauptstadt in den Süden - wurde analog zum Schicksal der Zhou gedeutet. (Siehe: Legge; *Classics*; Vol. IV, S. 110; Köser; *Guofeng*; S. 61)

²²⁹ Gemeint ist ein Ausflugsziel in der Nähe eines *chan-* (Zen-) Buddhistischen Klosters bei Yangzhou, der „Pavillon westlich des Bambuswalds“ (*Zhuxi ting*).

Am Tag der Wintersonnenwende des Jahres Bingshen der Ära Chunxi (1176) 淳熙丙申至日
kam ich durch Weiyang (Yangzhou). Abendlicher Schneefall ließ nach und gab 予過維揚
den Blick über Felder frei, auf denen Hirtentäschel und Weizen wucherten. Als ich 夜雪初霽
zwischen die Stadtmauern trat, umgab mich von allen Seiten leblose Stille, das 薺麥彌望
kalte Wasser war für sich eisgrün; allmählich zog der Abend herauf, die traurige 入其城
Klage der Wachhörner erscholl. Meine Gedanken trübten sich und ich fand mich 則四顧蕭條
betroffen zwischen einst und jetzt wieder. So kam es, daß ich diese Melodie selber 寒水自碧

Der Alte der tausend Klippen (Xiao Dezao) ist der Ansicht, es sei darin etwas 暮色漸起
von der Trauer des (Shi jing-) Liedes „Hängende Hirsegrannen“ (Shu li)²²⁸ 戍角悲吟
enthalten. 予懷愴然
感慨今昔
因自度此曲
千巖老人以為有
黍離之悲也

²³⁰ Vereinsamte Teiche könnte als Anspielung auf ein Gedicht Du Fus interpretiert werden, in dem dieser ebenfalls Kriegsverwüstungen, die sich durch ganze Landstriche erstrecken, beklagt. (*Quan Tang shi (QTS)*; Shanghai 1995; 222.537. Der Titel lautet: *Jun bu jian jian su xi.*) *Ragende Bäume* diente dagegen vormals dem Mengzi als Sinnbild. In einem Gespräch mit den König Xuan von Qi äußerte Mengzi, daß *ragende Bäume (qiao mu)* nicht das wahre Kriterium für ein „altes Königtum“, also eine vom Himmel gesegnete Herrschaft, seien. Das Königtum wüchse nicht mit den Stämmen seiner Bäume, sondern mit den „Stämmen“ der Familien, die ihm dienen. (Legge; *Classics*; Vol. II, S. 165)

²³¹ In einem Vierzeiler mit dem Titel *Zeng bie* („Zum Abschied“) vergleicht Du Mu ein dreizehnjähriges Mädchen, mit dessen Eltern er einen Heiratsvertrag auf zehn Jahre geschlossen hatte, mit einer Kardamomknospe „im frühen zweiten Monat“. (*Fan Chuan shi ji*; S. 311; Übersetzt von Klöpsch; Nr. 264, S. 292; mit Kommentar bei Kubin; *Du Mu*; S. 198)

²³² Eines der in Yu Yes Erzählung enthaltenen Gedichte, in denen Du Mu seine verschwenderische und genießerische Jugendzeit in Yangzhou halb betrauert, halb verklärt. (*Fan Chuan shi ji*; S. 369; Übersetzung bei Klöpsch; Nr. 263, S. 292 und Kubin; *Tu Mu*; S. 214-215) Kubin erläutert den Ausdruck *Qing lou* („Blaue Kammer“) als „Wohnsitz reicher und mächtiger Familien“ und „wie in diesem Fall ein Haus, wo Mädchen Gäste mit Gesang und Tanz unterhalten und sich auch von ihnen umwerben lassen.“

²³³ Der mit *aus tieferem Sinn* übersetzte Ausdruck *shen qing* meint Gefühle, die über das eigene Leben hinaus andauern. So wird er etwa von Bo Juyi in seinem „Lied von der unsterblichen Liebe und Sehnsucht“ (*Chang hen ge*; *TSS*; J. 2, S. 143ff.; übersetzt von Ernst Schwarz in Klöpsch; Nr. 237, S. 258 ff.) verwendet, wo der Geist der ermordeten Konkubine seine immer noch währende Liebe für den Kaiser beteuert.

²³⁴ Der Ausdruck *vierundzwanzig Brücken (er shi si tiao)* wird auch bei Du Mu als Metonym für Yangzhou und dessen mondäne Pracht verwendet. (*Fan Chuan shi ji*; S. 282 & Kubin, *Tu Mu*; S. 187)

²³⁵ Das Bild der Pfingstrosen (*hong yao* - in *Modulation zur Seite* werden sie *shao yao* genannt und heißen daher in meiner Übersetzung Pänien) *neben den Brücken* hat einen tieferen Bezug zur Stimmung, die das Gedicht erfüllt. Noch im 11. Jahrhundert befand sich auf den Brücken von Yangzhou der prächtige Blumenmarkt, auf dem vor allem Pänien, für deren Zucht Yangzhou berühmt war, verkauft wurden. In Jiang Kuis Gegenwart ist keine Spur mehr davon als nur die welken Überreste von Pänien, die wild neben den Brücken wachsen.

<i>Bei der großen Hauptstadt am Huai,</i>	淮左名都
<i>Dem Idyll am Westbambuswald²²⁹,</i>	竹西佳處
<i>Wo ich den Ritt zum ersten Male unterbrach,</i>	解鞍少駐初程
<i>Zog Frühlingswind durch auf mehr als zehn li,</i>	過春風十里
<i>Im Täschelkraut grünte der Weizen brach.</i>	盡薺麥青青
<i>Nachdem Hunnenreiter das Stromland verlassen hatten:</i>	自胡馬窺江去後
<i>Teiche einsam, Bäume ragend²³⁰,</i>	廢池喬木
<i>Aus denen noch Kriegsgrauen sprach.</i>	猶厭言兵
<i>Mählich dämmerte es,</i>	漸黃昏
<i>Nur heller Hornklang im Kalten</i>	清角吹寒
<i>Hallte zwischen Stadtmauern nach.</i>	都在空城
<i>Du Mu, ein großer Genießer,</i>	杜郎俊賞賞
<i>Müßte wohl staunen, käme er heute nochmals hierhin.</i>	算而今重到須驚
<i>Zwar ist sein Kardamomliedchen²³¹ gekonnt,</i>	縱豆蔻詞工
<i>Schön träumt er vom blauen Gemach²³²,</i>	青樓夢好
<i>Doch schwer fand er Worte aus tieferem Sinn²³³.</i>	難賦深情
<i>Noch ist die Stadt der vierundzwanzig Brücken da²³⁴,</i>	二十四橋仍在
<i>Unter dem stummen Mond strömt fern die kalte Woge hin.</i>	波心蕩冷月無聲
<i>Denkt, die Pfingstrosen neben den Brücken²³⁵</i>	念橋邊紅藥
<i>Wer weiß, für wen sie wachsen, wenn Jahre vergehen?</i>	年年知為誰生

Beim aufmerksamen Lesen des vollständigen Textes müßte der erste Eindruck sein, daß Vorwort und erste Strophe, zumindest inhaltlich, enger zusammenhängen, als die beiden Strophen untereinander; denn letztere greift nahezu Vers für Vers die im Vorwort bereits dichterisch beschriebenen Eindrücke der verödeten Stadt nochmals auf. Die nicht wiederholenden Verse 6 und 8 ergänzen diese nur um die direkte Erwähnung der zurückliegenden Kriegsereignisse, deren Folge der jetzige Zustand ist und enttäuschen damit die Erwartung, daß auf eine erzählende Wiedergabe des Erlebnisses nun der lyrische Ausdruck folge. Auch formal, also im Versmetrum und der Anzahl der Verse (11/9), sind sich beide Strophen nicht gleich; die Verse 12 bis 16 leiten nach der Hauptzäsur mit einem diskursiven Ton ein und nehmen nun direkt den mit dem Topos Yangzhou unweigerlich verbundenen Dichter Du Mu und zwei seiner Liebesgedichte zum Gegenstand. Zugleich entfernt aber die diskursive Sprechweise nach und nach vom persönlichen Empfinden, das im Vorwort, sowohl sprachlich (zweimalige Verwendung des Personalpronomens „ich“ / 予, als

auch emotional (...*fand mich betroffen zwischen einst und jetzt wieder*) unüberschaubar gemacht wird. Die wahrscheinliche Anspielung auf die aktuelle politisch-militärische Lage, die in dem kaum anders zu deutenden Hinweis auf das *Shi jing*-Lied anklingt, wird durch die leichte Ironie, mit der Jiang Kui hier über die Verse Du Mus spricht, deutlich abgeschwächt: *Doch schwer fällt ihm tieferer Sinn* und dennoch ist sein Stil ...*gekonnt* 叟 und ...*schön* (im Sinn von „gefällig“) 好.

Bis hierhin wäre festzuhalten:

1. Das Vorwort benennt zunächst Zeit und Ort genau und führt dann in lyrischem Erzählton auf den *intuitiven* Moment hin, aus dem der Gedanke für Gedicht und Komposition entstand.
2. Inhaltlich wird zwar ein Großteil der im Vorwort festgehaltenen Eindrücke in die erste Strophe kopiert, diese reflektiert aber das zunächst nur für sich beschriebene Erlebnis im zeitgeschichtlichen Kontext und rückt damit von der ich-gebundenen Empfindung ein Stück ab.
3. Nach dem Wechsel zur zweiten Strophe wird der zeitgeschichtliche Kontext durch den literarischen abgelöst. In der *diskursiven* Sprechweise, die hier am deutlichsten wird, dringt die Stimme des Literaten (*wen ren*) am deutlichsten durch. Zum unvorhergesehenen Reiseeindruck und dessen Reflexion auf dem Hintergrund des Zeitgeschehens mischt sich nun auch noch der Vergleich mit der Wahrnehmung eines historischen Dichters, die vom äußeren Zustand des Ortes und von der eigenen Empfindung wesentlich abweicht.

Der Yangzhou-Topos wird also in Verbindung mit einem persönlichen Reiseerlebnis, dem zeitgenössischen *Kriegsgrauen* und seinen literarischen Wurzeln gebracht. Fließende Übergänge zwischen Intuition und Reflexion wirken auf den Sprachmodus ein, so daß er zusehends diskursiven Charakter annimmt. In Vers 6 und 8 erfolgt erst das Einblenden historischer Fakten und Hintergründe, in Vers 12-16 wird dann noch indirekter durch rhetorische Figuren – *Müßte wohl...käme er* (Vers 13; Konjunktiv) und *Zwar...,doch...* (Vers 14-16; Konzessivsatz) - gesprochen. Dieses indirekte, den Gegenstand unter verschiedenen Aspekten zeigende Sprechen wirkt als Mehrstimmigkeit, die zudem eine eindeutige Aussage über den inhaltlichen Zusammenhang verhindert.

In den Versen 17 bis 20 wird dann die geschichtliche Überlagerung des Bewußtseins wieder durchbrochen, die Wahrnehmung aus ihrer Verstrickung in die Vergangenheit wieder in die Gegenwart zurückgeholt: Yangzhou, *die Stadt der vierundzwanzig großen Brücken* ist

noch immer da. Und erst unter der zarten Spiegelung, die der vorabendliche Mond auf das Wasser des Kaiserkanals wirft, spielt sich die Szene in *stummen* Bildern ab. Die Stimmen der Vergangenheit und des intellektuell Aufgenommenen, die die Gedanken im lyrischen Text bisher vereinnahmten und festhielten, sind auf einmal verklungen, es bleibt noch eine Stimme übrig, die das Gefühl der Trauer aus einer nicht näher präzisierten Erinnerung vorträgt: Das Pfingstrosen-Motiv ist Teil der Yangzhou-Topik, da die „Stadt der vierundzwanzig Brücken“ für ihre unübertrefflichen Päonienzüchter berühmt war, und diese Blumen natürlich (wie viele andere Arten) den Vergleich mit Mädchen und den Gelegenheiten, bei denen man mit ihnen zusammenkam, nahelegten. Der Anfang von Vers 19, *Denkt...* 念, ist - wenn auch gewollt offen bleibt, ob es sich evtl. um einen Imperativ handelt - die subjektivste Wendung im ganzen Gedichttext. Die Schönheit der Blumen, von denen zu dieser Winterzeit vorort nichts zu sehen ist, entsteht, ohne Beziehung zum Schicksal des Menschen, Jahr für Jahr aufs Neue; die Traurigkeit, von der die Rede ist, hat also im Grunde keinen äußeren Gegenstand und die Erinnerung verliert sich in sich selbst. Das sind die Worte *aus tieferem Sinn* (*shen qing*; Anmerkung 233), zu denen Du Mu trotz seiner dichterischen Talente keinen rechten Bezug fand, da er zu sehr an den *Gegenständen* seiner Erinnerung (den verführerischen Mädchen) hing. Die Substanz- und Gefühllosigkeit des Schönen, seine Unbesitzbarkeit, entgeht den sentimental Liebesklagen Du Mus (oder vielmehr der Yu Ye zugeschriebenen Legende, in der jene bloß eine Funktion erfüllen?). Für Jiang Kui endet die poetische Auseinandersetzung mit dem Yangzhou-Topos an der bewußten Schwelle zum Nichts: weltliche Macht, negiert im Bild des Hörnerschalls *zwischen Stadtmauern* (Vers 11) und die Pracht und Schönheit der Blumen (Frauen), zwar stetig wiederkehrend, aber für niemanden, der sie behalten darf (Vers 20).

Der persönliche Ton Jiang Kuis fällt nicht, wie oft bei Su Shi, mit einer persönlichen Aussage oder gar einem Bekenntnischarakter zusammen, sondern tendiert, durch die Auflösung zur Mehrstimmigkeit, gerade in die entgegengesetzte Richtung. Die Beziehbarkeit der Aussage auf ein Ich wird vermieden und erscheint dadurch subjektiv-flexibel. In „Yangzhou“ steht sie in einer emotionalen Spannung zwischen *einst und jetzt*, die Interpretierbarkeit als persönliche Aussage verbleibt aber, trotz der zeitlichen und räumlichen Zuordnung durch Vorwort und Gedichttext, im abstrakten Bereich, da sich im Umgang mit den einzelnen Motiven kein diese verbindender, persönlicher Hintergrund feststellen läßt.

Das Pfingstrosen-Motiv deutet weder auf eine einstige (Du Mu) noch auf eine jetzige (Kriegsverwüstung) Wirklichkeit, wie sie vom Dichter-Ich in seiner äußeren Lage (Durchreise) und in seinem literarischen Gedächtnis (Yangzhou-Topos) tatsächlich wahrgenommen und überdacht wird. Es enttäuscht die, vielleicht stillschweigend gegebene

Erwartung, daß nun der Dichter die Kluft zwischen *einst und jetzt* mit einer aus ihm herausdrängenden, ichhaften Klage überbrücken würde. Worauf aber deutet es dann?

Im letzten Textbeispiel dieses Abschnitts bietet sich die Gelegenheit, die Pfingstrosen (*Päonien*) erneut als diesmal durchgehendes Motiv zu betrachten. Auch Yangzhou und die vierundzwanzig Brücken klingen wieder mit an, doch gibt hier der Untertitel klar zu verstehen, das es sich um ein *yong-wu ci* handelt. Von daher darf es nicht überraschen, wenn der äußere Kontext von Anfang an mehr am Objekt - der Pfingstrose - als am subjektiven Erleben (beispielsweise eines Ortes wie in „Yangzhou“) ausgerichtet ist. Gerade das macht den Vergleich mit dem vorigen Text interessant: wie wird hier die Person des Dichters behandelt? Welche Stimmen klingen nochmals an? Welche Kriterien der Interpretierbarkeit könnten hier gelten?

*MODULATION ZUR SEITE (Ce fan)*²³⁶

側犯

Auf Päonien gesungen.

詠芍藥

Schmerzlich, wie leicht der Frühling geht!

恨春易去

Wie läßt's sich, wenn der Frühling fortzieht, in Yangzhou bleiben?

甚春卻向揚州住

Feiner Regen,

微雨

In dem verspielt die Knospen an den Zweigspitzen Verse schreiben.

正繭栗梢頭弄詩句

Alle vierundzwanzig roten Brücken

紅橋二十四

*Sind Orte, wo leichte Wolken treiben.*²³⁷

總是行雲處

Und sprachlos ganz

無語

Löst sich allmählich halb die Pracht von denen, die lachend bleiben.

漸半脫宮衣笑相顧

*Goldener Krug*²³⁸ *und feines Laub,*

金壺細葉

Singtanz, von tausend Sträußen umgeben.-

千朵圍歌舞

Wer erinnert sich an mich: mit Seidenhaaren

誰念我鬢成絲

²³⁶ JBS; S. 103-104. Meines Wissens ist dieser Text bislang in keine westliche Sprache übersetzt worden. Die Melodie ist erstmals bei Zhou Bangyan nachgewiesen (Jia, Zhuantang u.a.; *Zhong guo gu dai wen xue ci dian*; Beijing 1987, S. 388). Nach dem Gesamtumfang beider Strophen (77 Silben) zu urteilen, handelt es sich um ein größeres *ling*. Jiang Kui selbst erklärt *Ce fan* als eine Art der Modulation, durch die innerhalb eines Stückes vom *gong*-Modus in den *yü*-Modus übergegangen wird (siehe *Qi liang fan*; Anhang). Auch ZWDCD:893.13 erklärt den Begriff anhand der Textstelle bei Jiang Kui.

²³⁷ Der Ausdruck *xing yun chu Orte, wo leichte Wolken treiben* muß hier wohl im Sinn der stehenden Wendung „Pfade treibender Wolken“ *xing yun jing* als „Begegnungsstätte für beide Geschlechter“ (ZWDCD:34850.298) verstanden werden.

²³⁸ *Goldener Krug (jin hu)* ist eine Umschreibung für den Mond im Frühling (ZWDCD:41049.693.4).

*Kam ich, mit Euch das Fest zu erleben?
 Am Tag danach im Westgarten,
 Laubschatten, zahllos zugegen.
 Stilleins hat sich Herr Liu²³⁹ daselbst
 Der Blumenkunde ergeben.*

來此共尊俎
 後日西園
 綠陰無數
 寂寞劉郎
 自修華譜

Nach der äußeren Form des Gedichtes sind zwar diesmal die Verse mengenmäßig gleich verteilt, aber die metrischen Differenzen könnten kaum klarer hervortreten. Dabei ist zu berücksichtigen, daß es sich hier nicht um ein von Jiang Kui selbst komponiertes Stück mit eigens entworfenem Metrum handelt, sondern um eine übernommene Form, die allerdings zu den „modernerer“ gehörte, da sie erst um 1100 (Anmerkung 236) erstmalig nachzuweisen ist. Ausgehend von einer reinen Silbenzählung des chinesischen Textes läßt sich aus beiden Strophen das folgende Schema ableiten:

<u>Strophe:</u>	<u>Vers:</u>	<u>Silbenzahl:</u>	<u>Länge:</u>
1	1	4	x x x x
	2	7	x x x x x x x
	3	2	x x
	4	8	x x x x x x x x
	5	5	x x x x x
	6	7	x x x x x x x
	7	2	x x
	8	8	x x x x x x x x
2	9	4	x x x x
	10	5	x x x x x
	11	6	x x x x x x
	12	5	x x x x x
	13	4	x x x x
	14	4	x x x x
	15	4	x x x x

²³⁹ Dieser Name wird im Originaltext im folgenden Vers mit einem „Blumen-Katalog“ (*Hua-pu*) betitelten Werk in Verbindung gebracht. Xia merkt an, daß im Kapitel *Yi wen zhi* des *SS* ein Werk unter dem Titel „Päonien-Katalog“ (*Shao yao pu*) in einem *juan* überliefert ist und einem Verfasser namens Liu Ban zugeschrieben wird.

Das am häufigsten wiederholte Versmetrum mit der Silbenzahl 4 kann als rhythmischer Querschnitt durch den gesamten Worttext betrachtet werden. An ihm orientieren sich beide Strophen in bezeichnend ungleicher Weise. Strophe 1 besteht aus zwei metrisch fast identischen Hälften, deren jeweils erster Vers (1 und 5) viersilbig bzw. fünfsilbig ist, während die dann folgenden Verse in ihrer extremen rhythmischen Spannung zwischen kurz und lang das Basismetrum umspielen. Strophe 2 läßt sich abermals in zwei Hälften teilen, deren erste das Basismetrum eingangs wiederholt, um dann nur noch mäßig (um ein bis zwei Silben) von ihm abzweichen; die zweite Hälfte fällt dann ganz monoton darauf zurück. Bildhaft gesprochen gleichen die rhythmischen Schwankungen beider Strophen einem aufkommenden Sturm (Strophe 1), der bald abflaut und schließlich in Windstille endet (Strophe 2).

Inhaltlich besteht kein Zweifel, daß hier nicht nur *auf Päonien gesungen* wird, sondern daß es sich um eine Reprise der bereits aus „Yangzhou“ bekannten Topik handelt. Was allerdings im Zusammenhang mit dem Untertitel auffällt, ist die Zurückstufung des zeitgeschichtlich-politischen Kontextes zugunsten der Kontemplation eines Gegenstandes - der Päonie -, der im zuvor besprochenen Gedicht erst am Schluß aufgegriffen wurde. Im Vordergrund steht also nicht mehr jener Schmerz, der sich beim Anblick der in einer verödeten Pufferzone zwischen kriegführenden Mächten fast aufgegebenen, einstigen Metropole des Reisenden bemächtigte. Wir können, wenn wir wollen, dieses Gedicht als Fortsetzung und Vertiefung jenes Gedankens ansehen, auf den „Yangzhou“ in den letzten Versen hinausläuft. Dort ist das „Erinnern“ 念 (Vers 19) letzter Zweck jener kontemplativen Haltung, durch die zuvor im Gedicht die gegensätzlichen Aspekte der Yangzhou-Topik (zeitgeschichtlicher und literarischer) verschmolzen wurden. Hier geht wiederum die Kontemplation des Gegenstandes in ein Erinnern über, das in Vers 11 scheinbar von einem Ich gedacht wird.

Dieser Übergang fällt mit der Zäsur zwischen erster und zweiter Strophe zusammen. In der ersten Strophe sind es die äußeren Erscheinungsformen der Päonie, die in der Kontemplation menschliche Züge annehmen (Vers 4, 7 und 8). Im Vergleich von Knospen mit Pinselspitzen, die *Verse schreiben* soll möglicherweise schon angedeutet werden, worauf das Gedicht sich zubewegt: in den Versen setzt sich das Leben fort, das der endende Frühling mit sich nimmt... Oder auch nicht? Könnte man die „Schreibbewegungen“ der Päonienzweige nicht auch als Bild für die auf Festen besonders unter den männlichen Teilnehmern üblichen Dichtwettbewerbe auffassen? Da die Zeit jener Feste vorbei ist, wäre der Ausdruck umso melancholischer.-

In der zweiten Strophenhälfte lebt die Beschreibung der lebenslustigen Stadt nochmals auf im Bild der *Orte, wo leichte Wolken treiben* - gemeint sind die bunten Päonienmärkte von einst, auf denen sich die Vergnügungslustigen trafen, um dann wieder die jetzige Kehrseite dieses Zustandes, also das Verblühen der *Pracht* (aus metrischen Gründen wurde in der Übersetzung der chinesische Ausdruck 宮衣, „Palastkleider“, auf seinen wesentlichen Gehalt reduziert und umformuliert) zu erfassen: in den Päonien, die bereits Blüten verlieren, werden die Teilnehmer eines Festes geschaut, die zwar *lachend bleiben*, zugleich aber *ganz sprachlos* sind. Härter könnte der Kontrast zwischen einer nach außen hin noch andauernden, innerlich aber längst abgelaufenen Freudenzeit kaum formuliert werden!

Der wechselhafte Rhythmus der ersten Strophe konturiert jene inneren Schwankungen, die in der Betrachtung des Gegenstandes, in dessen dinglicher Gegenwart (Verwelken der Blüte) sich eine menschliche Vergangenheit (Ausklang einer festlichen Heiterkeit) zeigt, rege werden.

In Strophe 2, Vers 11, wird zunächst ein Ich artikuliert: *Wer erinnert sich an mich...* (*shui nian wo...*). Doch außerdem fehlt hier weiterhin jeglicher Hinweis auf eine Person, mit der das Gesagte in Zusammenhang zu bringen wäre und beim Überdenken der Textstelle fällt auf, daß *shui nian wo* auch nur eine in der *ci*-Dichtung sehr häufige Floskel ist, die eher die Intensität eines Gefühls des Verlassenseins verstärkt, als daß sie die Person des Sprechenden hervorhebt. Auf äußere Erscheinungsformen der Päonie deutet hier nichts mehr hin, die Erinnerung kommt nunmehr auf eine Vergangenheit beim *Singtanz* (gemeint sind die zahlreichen Feste, auf denen Unterhaltungskünstlerinnen vorsangen und -tanzten), die ebensowenig wie alles bisher Erwähnte die Vergangenheit oder Jugend Jiang Kuis sein muß. Im Gegenteil, die Eindeutigkeit, mit der letzterer sich wieder der Yangzhou-Topik bedient, macht keinen Hehl daraus, daß das „Ich“ hier von der Person des Dichters noch weiter entfernt ist als in „Yangzhou“. Anstelle des Hinweises auf ein persönliches Erlebnis, das in Verbindung zur Entstehung des Gedichtes gesetzt wird, tritt hier die Päonie als eine Art Wahrzeichen des Ortes und der mit seiner Geschichte verbundenen Tragik. Schließlich wird in den letzten vier Versen des Gedichtes die zeitliche Ebene der fernen Vergangenheit wieder verlassen. *Am Tag danach* meint nicht den unmittelbar folgenden Tag, sondern einen der Gegenwart sehr viel näheren Zeitpunkt.²⁴⁰ Unter dem Aspekt, daß die Glanzzeit Yangzhous unter den Tang einer fernen Vergangenheit angehört, jener „Päonien-Katalog“ des Liu Pan (Anmerkung 239) aber aus der Song-Zeit stammt, dürfte *am Tag danach* also gleichbedeutend mit der Gegenwart sein. Die rhythmische Eintönigkeit, mit der die letzten vier Verse auf die

²⁴⁰ ZWDCD:10332.37

stille Hingabe eines gewissen Zeitgenossen und Blumenfreundes namens Liu zu sprechen kommen, unterstreicht eine Abgeklärtheit, in welcher die inneren Schwankungen, die die erste Strophe deutlich spüren ließ und die im ersten Teil der zweiten nachklingen, ausgeglichen sind.

Ein Zusammenfassen der Beobachtungen aus beiden Gedichten läßt nun erkennen, daß zu dem gemeinsamen Päonien-Motiv auch noch eine vergleichbare inhaltliche Strukturebene kommt, nämlich die Diskrepanz zweier getrennter Zeiträume (*einst und jetzt*).

In „Yangzhou“ wird diese Diskrepanz in verschiedenen Stadien dargestellt: zunächst durch das persönliche Empfinden (Vorwort), dann durch den diskursiv aufgebauten Gegensatz von gegenwärtiger und vergangener Wahrnehmung desselben Ortes (Strophe 1 und 2, Vers 12 bis 16) und schließlich durch die kontemplative Vorstellung eines Gefühlsobjektes (Vers 17 bis 20), in dem das im Ansatz noch subjektive Erleiden von Zeit geschaut wird. Von einer „dramatisierenden Darstellung“ wie bei Su Shi, kann hier keine Rede sein, denn das Leiden wird nicht in der Person zur Schau gestellt, sondern von einem unpersönlichen Textsubjekt her betrachtet. Diese Situation ist in „Modulation zur Seite“ bereits von Anfang an gegeben. Ein persönlicher Erlebniszusammenhang wird gar nicht erst mittels eines Vorwortes rekonstruiert; die Päonie vertritt, wie es der Untertitel ankündigt, seine Stelle. An ihr wird das Erleiden der Zeit deutlich - zwar unter menschlichem Blick, der ihr menschliche Gebärden (Schreibbewegungen, Lachen) ansieht, aber scheinbar frei von persönlichen Konnotationen. In Strophe 2 scheint sich das auf den ersten Blick zu ändern, aber wir haben annehmen dürfen, daß die Frage-Floskel *Wer erinnert sich an mich...* wieder nur ein Gefühl des Verlassenseins ausschmückt, ohne das Fragesubjekt dem inhaltlichen Kontext einzubinden. Dieser besteht hier aus allem, was die Yangzhou-Topik an poetischen Motiven zu bieten hatte - Klage um verflossene Jugend, den kulturellen Niedergang durch die Geschichte - und aus nichts was eine seelische Struktur des Ich verriete. Erst die letzten vier Verse brechen diesen programmatischen Kontext überraschend auf, indem sie zu einer dritten Person (*Herr Liu*) überspringen. Durch diesen Sprung wird das Päonien-Motiv schlagartig von der Schwermut, die ihm anhing, befreit und wird durch die Perspektive des Dritten zum Gegenstand der reinen Kontemplation, als der es von menschlichen Gefühlen nicht mehr in Mitleidenschaft gezogen wird. Ist dies nun eine Haltung, die der Dichter letztlich doch noch für seine eigene ausgibt? Gleichwie man sich bei diesem Einzelbeispiel entscheiden mag, in beiden Textbeispielen ist der Umgang mit dem Päonien-Motiv und den ihm zugeordneten inhaltlichen Elementen ein Indiz für eine in der Textstruktur bewußt angelegte Ambiguität im Verhältnis von Stimme(n) und Person.

6. Zusammenfassung

Es war zu sehen, daß eine klare Abgrenzung der Gattung *ci* von den *shi*, sobald sie nur über die formalen Unterschiede hinaus auf die Absichten der Dichter zielt, kaum allgemein verbindlich gemacht werden kann. Zu vielfältig sind die verschiedenen Strömungen, unter deren Beeinflußung sich die *ci* schon vor Jiang Kui entwickelten. Allein die Tatsache, daß den Dichtern hier ein Freiraum bewahrt blieb, in dem sie vor dem Öffentlichkeitsdruck der *shi*-Dichtung eher unbehelligt blieben, reicht nicht aus, um zu erklären, warum die beiden Gattungen, trotz steigender Anerkennung der *ci*-Dichtung, offenbar nach wie vor unterschiedlich bewertet wurden. Außerdem zeigt das Aufkommen der sogenannten „architektonischen“ Form, daß sich die Ausdruckskraft schlichter Liebeslyrik gegen Ende der Nördlichen Song in dieser Gattung scheinbar allmählich erschöpfte und infolgedessen beim Dichten von *ci* ein höherer Grad von Reflektiertheit der sprachlichen und inhaltlichen Struktur erstrebt wurde. Zu Jiang Kuis Lebzeiten war die *ci*-Dichtung „intellektueller“ denn je zuvor geworden, ohne daß sie ihre moralische Freizügigkeit im Vergleich mit den *shi* deshalb grundsätzlich einschränken mußte.

Die unterschiedliche allgemeine Bewertung von *shi* und *ci*, die auch Jiang Kui mit seinen Zeitgenossen geteilt haben dürfte, wird jedoch ohnehin zweitrangig, sobald die dichterische Bedeutung einzelner Texte im Vordergrund steht. Die bisherigen Untersuchungen zur Komposition von Vorwort, Gedichttext und Musik sowie zur Mehrstimmigkeit und Persönlichkeit der *ci* erwecken insgesamt den Eindruck, als habe Jiang Kui die Ausdrucksmöglichkeiten dieser Gattung vielseitiger zu nutzen verstanden. Später wird dieses Bild zu vervollständigen und zu schärfen sein, indem anhand einer Reihe von Textbeispielen und Interpretationen die dichterische Methode Jiang Kuis und der gedankliche Horizont, vor dem sich seine Texte bewegen, ausführlicher zur Geltung kommt.

In den Kapiteln von Teil II, wo dieses geschieht, werden beide Gattungen nicht mehr streng getrennt. Es wurde versucht dem Umstand, daß Jiang Kui als *shi*-Dichter bislang kaum beachtet wurde, Rechnung zu tragen, indem das umfassendere dritte Kapitel vorzugsweise auf das *shi*-Werk eingeht. Dafür beschäftigt sich das abschließende vierte Kapitel dann überwiegend mit der anderen lyrischen Form, für die der Dichter bis heute - nicht völlig zu unrecht, aber in der Gesamtwahrnehmung etwas oberflächlich - berühmt ist.

c) *Schriften zur Dichtung*

La littérature ici subit une exquise crise,
fondamentale.
(Hier erfährt die Literatur eine erlesene Krise,
fundamentaler Art.)

Stéphane Mallarmé, *Crise de Vers*

Jiang Kuis kritische Prosaschriften zur Dichtung beschränken sich auf die beiden Vorworte zur Sammlung seiner eigenen lyrischen Werke und die „Poetik des Weißstein-Daoisten“. Obwohl sich diese Texte konzeptionell unterscheiden - in den Vorworten geht es um eine Art Legitimation des eigenen Stils, die Poetik ist darauf ausgerichtet, von anderen genutzt zu werden - sind ihre Kerngedanken dieselben. Wenn hier nur die Vorworte in vollständiger Übersetzung wiedergegeben werden und bei der Poetik eine Auswahl großteils bislang noch nicht übersetzter Abschnitte getroffen wird, so deshalb, weil sich die Poetik als Ganzes für eine Untersuchung im Kontext der Textgattung weitaus eher zu eignen scheint, als für den werkimmanenten Ansatz, mit dem sie hier neben einzelnen Prosatexten des Autors und seiner Lyrik betrachtet wird. Ein solcher Vergleich poetologischer Schriften des Genres *shi hua* steht bisher noch aus; dennoch wurde auf Gegenüberstellungen mit zeitgenössischen Schriften nicht ganz verzichtet, um die markantesten Unterschiede deutlich zu machen.

1. Die Vorworte zur ersten Ausgabe aller *shi*-Dichtungen (*Baishi Daoren shi ji xu*)

Der gängige Übersetzungsterminus für das Prosagenre *xu*, nämlich „Vorwort“, täuscht leicht über die grundsätzliche Selbständigkeit dieser Texte hinweg. Die *xu*, besonders wenn sie nicht Textsammlungen gelten, sondern diversen Gegenständen (wie z.B. Personen, Ereignissen, Gebäuden etc.), werden in Gesamtausgaben gewöhnlich als separater Teil des Werkes zusammengefaßt. Auch einige der Vorworte, die Jiang Kui zu einzelnen seiner *ci* verfaßte, können als eigenständige Prosatexte angesehen werden, zumal wenn sie einen Großteil des Inhalts, der später im lyrischen Text verarbeitet wird, vorwegzunehmen scheinen.²⁴¹ Dieser Anspruch auf literarische Selbständigkeit forderte dem Autor des

²⁴¹ In Zhu Yizuns Anthologie *Ci zong* (um 1700) werden die Vorworte Jiang Kuis zu seinen Gedichten vielleicht aus diesem Grund weggelassen. Besonders deutliche Beispiele solcher Vorworte finden sich zu den *man ci* „Das Rot eines Blütenkelchs“ (*Yi e hong*), „Mond über dem Xiang“ (*Xiang yue*), zu denen Übersetzungen im Anhang beigegeben sind.

Eine Auseinandersetzung mit dem Verhältnis zwischen Vorwort und Gedichttext speziell bei Jiang Kui findet sich im ersten Kapitel von Lins Buch über Jiang Kuis Beitrag zur Entwicklung des *yongwu*-Genre, siehe: *Transformation*, S. 62-93. In dieser Arbeit wird besonders im fünften Kapitel darauf eingegangen.

Vorwortes zu einer Gedichtsammlung mehr ab, als nur eine Einleitung zur Person des Dichters und dem Zustandekommen seiner Sammlung. Es ging darum, die Bedeutsamkeit des Werkes aus gegenwärtiger Perspektive kritisch und in einer dem Gegenstand angemessenen Sprache zu umreißen und sie zeitgemäßen literarischen Wertmaßstäben zuzuordnen. Vorworte, in denen der Dichter persönlich zu seinem Werk Stellung bezog (*zi xu*), hatten daher oft den Charakter eines Selbstbekenntnisses, in dem die persönliche Auseinandersetzung mit dem literarischen Zeitgeist, seinen Ansprüchen und Defiziten, im Vordergrund stand.

An den folgenden beiden Vorworten Jiang Kuis werden wir einer solchen Auseinandersetzung folgen können. Durch einen kritischen Vergleich mit Äußerungen der Zeitgenossen Yang Wanli und Lu You wird aber auch zu sehen sein, daß vieles, was zunächst „persönlich“ erscheint, vor allem die geraffte Widerspiegelung einer unter den Zeitgenossen vieldiskutierten Problemlage ist, zu der es aus Sicht Jiang Kuis offenbar keine allgemein verbindliche Lösung gab.

白石道人詩集自序

詩本無體. 三百篇皆天籟自鳴. 下逮黃初迄於今人異韞. 故所出亦異. 或者弗省 遂艷其各有體也. 近過梁谿見尤延之先生. 問余詩自誰氏. 余對以異時泛閱眾作. 已而病其駁如也. 三薰三沐師黃太史氏. 居數年. 一語噤不敢吐. 始大悟學即病. 顧不若無所學之為得. 雖黃詩亦偃然高閣矣. 先生因為余言近世人士喜宗江西. 濫潤有如范至能者乎. 痛快有如楊庭秀者乎. 高古如蕭東夫. 俊逸如陸務觀. 是皆自出機軸. 宜有可觀者又奚以江西為. 余曰誠齋之說政爾. 昔問其歷數作者亦無出諸公右. 特不肯自屈一指耳. 雖然諸公之作. 殆方圓曲直之不相似. 則其所許可亦可知矣. 余識千巖於瀟湘之上. 東來識誠齋石湖嘗試論茲事而諸公咸謂其與我合也. 豈見其合者而遺其不合者耶. 抑不合乃所以為合耶. 抑亦欲俎豆余於作者之間而姑謂其合耶不然. 何其合者眾也. 余又自曰余之詩余之詩耳. 窮居而野處用是陶寫寂寞則可. 必欲其步武作者以鈞能詩聲. 不惟不可亦不敢.

*SELBSTVERFASSTE VORWORTE ZUR SHI-SAMMLUNG DES DAOISTEN WEISSTEIN (Baishi Daoren zi xu)*²⁴²

²⁴²BSJ; S. 1-2

1.

Dichtung hat ursprünglich gar keinen Stil.²⁴³ Die dreihundert Stücke erklingen durchweg von selbst, wie die himmlischen Rohrflöten. Von der Ära Huangchu (220-227) an abwärts bis heute²⁴⁴, nahmen die Menschen Verschiedenes auf, weshalb auch die Weisen, sich zu äußern verschieden waren. Vielleicht, weil das nicht erkannt wird, scheinen diese dem (äußeren) Reiz nach jeweils einen eigenen Stil zu haben.

Neulich kam ich am Bach des Liang vorbei und traf Herrn You, genannt Yanzhi. Er frug mich nach der Schule, von der meine Dichtung herkomme. Ich entgegnete, daß ich mich zu verschiedenen Zeiten mit allen Werken beschäftigt hätte, bis mir dieses ständige Für und Wider unzureichend erschienen wäre. Dreifach geweiht und dreifach gewaschen schloß ich mich daraufhin der Schule des Historiographen Huang²⁴⁵ an. Mehrere Jahre blieb ich dabei, und wo es mir einmal die Sprache verschlagen hatte, wagte ich kein Wort mehr auszuspuken. Erst mit dem Großen Erwachen erschien mir das Nachahmen (selbst) unzureichend, und ich kümmerte mich um nichts mehr so sehr, wie um das, was ohne Nachahmen zu erreichen ist, wengleich auch die Dichtung des Huang (der meinen) bei weitem überlegen bleibt.²⁴⁶

Der Herr sagte mir daraufhin: "Auch wenn die größeren Vertreter der neuen Dichtergeneration sich gerne auf die Jiangxi-Schule zurückführen, die Milde und Offenheit eines Fan, genannt Zhineng²⁴⁷, die Ungebundenheit und Spontaneität eines Yang, genannt Tingxiu²⁴⁸, die erhabene Altertümlichkeit eines Xiao, genannt Dongfu²⁴⁹, die heldenhafte Entrücktheit eines Lu, genannt Wuguan²⁵⁰ - sie sind nur deshalb wahrlich bewundernswert, weil sie alle von einer eigenen (dichterischen) Technik ausgehen. Was hat aber das mit der Jiangxi-Schule zu tun?"

Ich sprach:"Die Erklärungen des Yang Chengzhai²⁵¹ treffen es genau! Einst hörte ich davon, wie er nacheinander viele Schriftsteller durchgegangen war und - wenn er auch in keiner Weise ihr

²⁴³ Im Verlauf des ersten Absatzes wird klarer, daß mit *Stil (ti)* der persönliche und der Stil der Zeitalter gemeint ist.

²⁴⁴ Die Zeit der "Drei Reiche", die mit dem Ende der Han-Dynastie (220) begann, gilt als Geburtsstunde der Gattung *shi*, von deren fast tausendjähriger Entwicklung Jiang Kui im folgenden bezüglich der *Weisen, sich zu äußern* spricht.

²⁴⁵ Huang Tingjian

²⁴⁶ Die letzten beiden Sätze schildern in knappem Erzählstil den geistigen Umschwung oder Durchbruch, das den poetologischen Diskurs der Zeigenossen beherrschende Thema, von dem im folgenden noch öfters die Rede sein wird. Doch die Wahl des Ausdrucks *wo es mir einmal die Sprache verschlagen hatte, wagte ich kein Wort mehr auszuspuken (yi yu jim bu gan tu)* spitzt die dem Durchbruch vorausgehende Krisensituation bewußt zu. Die Sprache *ausspucken* ist gerade das Gegenteil zum reflektiert-gewissenhaften Nachahmen, dem der angehende Dichter huldigte. Das wie beiläufig aus der Berechnung sich lösende Sprechen ist versiegt, die (geheimnisvolle) Sprache des Dichters bleibt sich selbst verschlossen.

²⁴⁷ Fan Chengda

²⁴⁸ Yang Wanli

²⁴⁹ Xiao Dezao

²⁵⁰ Lu You

²⁵¹ wieder Yang Wanli

*Niveau übertraf - doch nicht so weit gehen mochte, sich selber zu ihnen zu zählen! Obwohl sich ihre Werke nach den äußeren Formen und dem Aufbau ziemlich unähnlich sind, ist es doch offenbar, wofür man sie schätzen darf!*²⁵²

Ich habe Qianyan²⁵³ am Ufer des Xiaoxiang-Flusses kennengelernt, nach Osten kommend lernte ich Chengzhai und Shihu kennen. Im kritischen Diskurs über die Sache sprachen alle diese Herren davon, daß sie mit mir übereinstimmen.

Doch wie könnte ich ihre Übereinstimmung gelten lassen, ohne ihre Nicht-Übereinstimmung ernst zu nehmen; oder gar aus einem Nicht-Übereinstimmen am Ende ein Übereinstimmen machen; oder etwa mich als einen unter den Schriftstellern verehren lassen, und nur aus diesem Grund die Übereinstimmung proklamieren? Nein, nein! Wie sollte eine solche Übereinstimmung allgemeingültig sein?

*Daraufhin seufzte ich tief auf und sprach: Meine Gedichte, meine Gedichte! Ich halte mich mit ihnen an kargen und abgelegenen Orten auf und das ist gut so, wenn man einfach Freude sucht. Doch was nun diejenigen Schriftsteller tun, die mir bloß auf Schritt und Tritt nachfolgen wollen, und die so meinen, mit Angeln den Ton der Dichtung zu treffen, das ist nicht nur nicht gut, es verdient nicht einmal, in Erwägung gezogen zu werden.*²⁵⁴

做詩求與古人合不若求與古人異. 求與古人異不若不求與古人合而不能不合. 不求與古異而不能不異. 彼惟有見乎詩也故向也求與古人合. 今也求與古人異. 及其無見乎詩已. 故不求與古人合而不能不合. 不求與古人異而不能不異. 其來如風. 其止如雨. 如印印泥. 如水在器. 其蘇子所謂不能不為者乎.

余之詩蓋未能進乎此也. 未進乎此. 則不當自附於作者之列. 悉取舊作秉畀炎火. 俟其庶幾於不能不為而後錄之.

或曰不可. 物以蛻而化. 不以蛻而累. 以其有蛻. 是以有化. 君於詩將化矣. 其可以舊作自為累乎. 姑存之 以俟他日.

²⁵² nämlich keineswegs wegen ihrer objektiv meßbaren formalen oder inhaltlichen Eigenarten, sondern für den Grad an Vollkommenheit in der individuellen Meisterung der Sprache, den der jeweilige Dichter zu erreichen vermochte.

²⁵³ wieder Xiao Dezhao

²⁵⁴ Die Ausdrücke „an kargen und abgelegenen Orten“ (*qiong ju er ye chu*) und „angeln“ (*tiao*) sind als literarische Topoi kontrovers interpretierbar. Der literarische Rückzug in die Einsamkeit wird einerseits mit einer Anspielung auf den Dichter Han Yu gerechtfertigt (siehe weiter unten), andererseits spielt das „Angeln“ oder „Fischen“ nach Worten möglicherweise auf einen Brief des Tang-Dichters Liu Zongyuan an, in dem es heißt: „Großes werfen und Kleines bewahren, die Wurzel gering schätzen und die Zweigspitzen hoch, so angelt das Zeitalter nach dem Außergewöhnlichen“ (ZWDCD:41089.11). Als literarischer Topos verkörpert das Bild des Anglers das geistig-vornehme Nichts-Tun (*wu wei*). Liu gibt hier jedoch eine Starke Portion Ironie bei. Das Angeln wird zur blasphemischen Haltung von Dummköpfen, die meinen, auf etwas Besonderes aus zu sein.

2.

Beim Dichten mit den Alten übereinstimmen zu wollen, ist etwas anderes, als von ihnen verschieden sein zu wollen. Von den Alten verschieden sein zu wollen, ist etwas anderes, als nicht mit ihnen übereinstimmen zu wollen und nicht anders zu können, als übereinzustimmen, oder nicht verschieden sein zu wollen und nicht anders zu können, als verschieden zu sein.

Dort, wo es absichtlich um die Dichtung geht, da sucht man bald mit den Alten übereinzustimmen, bald sucht man von den Alten verschieden zu sein. Wo aber keine Absicht auf die Dichtung gerichtet ist, da sucht man nicht mit den Alten übereinzustimmen und kann doch nicht nicht übereinstimmen, da sucht man nicht von den Alten verschieden zu sein und kann doch nicht nicht verschieden sein.

Dieses Kommen gleicht dem Wind, dieses Anhalten gleicht dem Regen, wie (das Siegel) in den Siegellack gedrückt wird und wie Wasser im Gefäß. Ist es das, was Meister Su²⁵⁵ mit seinem Kann-nicht-nicht-Sein meinte?

Meine Dichtung kann sich mit diesen Ansprüchen nicht messen. Wenn sie sich damit nicht messen kann, dann sollte ich mich selber nicht unter den Schriftstellern einreihen. Da nahm ich, was ich früher schrieb, zusammen, / und warf es Stück für Stück in helle Flammen²⁵⁶, darauf wartend, daß (nur dasjenige übrig bliebe) das nicht nicht sein könnte, um es dann erst zu sammeln.

Jener²⁵⁷ sagte: "Das geht nicht! Die Wesen wandeln sich, indem sie sich häuten. Ohne sich zu häuten, behindern sie sich selbst. Gerade weil sie eine Haut haben, haben sie auch eine Wandlung. Ihr aber werdet gewandelt durch Dichtung, wie könntet ihr euch da durch eure alten Schriften selbst behindern? Deshalb bewahrt sie, bis andere Tage kommen.

²⁵⁵ Su Shi

²⁵⁶ Meine Vermutung, daß hier ein Doppelvers in die Prosa eingeflochten ist, den ich in der Übersetzung wiederzugeben versuchte, stützt sich auf zwei Beobachtungen. Die erste ist semantischer und metrischer Art: Die acht Schriftzeichen ergeben zwei Hauptsätze von identischer Länge und Zusammensetzung. Dieser syntaktische Parallelismus allein läßt sich ohne Mühe auch an anderen Stellen des Textes finden, und ist ein übliches Stilelement der Prosa. Dazu lesen sich die Lautungen von *zuo* und *huo* auch im späten Mittelchinesisch und unter Berücksichtigung des *Guangyun*-Wörterbuches u.U. reimend (siehe Pulleyblank; *Lexicon of reconstructed Pronunciation*; S. 135 u. & 425 o.). Die zweite Beobachtung bezieht sich auf den Inhalt der Verse: Wie noch an weiteren Beispielen im Verlauf dieses Abschnittes zu sehen sein wird, ist das Verbrennen der eigenen Werke ein schon vor Jiang Kui reichlich gebrauchter, vielleicht sogar recht abgenutzter Topos gewesen. Es ist nicht unbedingt ein realer Akt, von dem hier die Rede ist, sondern vielmehr eine bestimmte, in poetologischen Schriften der Zeit oft angenommene bzw. diskutierte Haltung, die vielleicht Demut des Einzelnen gegenüber dem Anspruch „wahrer Dichtung“ ausdrücken sollte. In jedem Fall ist sie aber die vorläufige Konsequenz einer demütigenden Erkenntnis der Unzulänglichkeit der eigenen Produktion. Dergestalt ist in ihr der Höhepunkt einer Bewußtseinskrise versinnbildlicht, die, wie sich zeigen wird, in den Augen der Zeitgenossen wesentlich zur dynamischen Entwicklung der Song-Dichtung beitrug. Der vorübergehende Übergang des Textes zur gebundenen Sprache im Sinne einer Exponierung der Textstelle erscheint mir auf diesem Hintergrund nachvollziehbar.

²⁵⁷ Offen bleibt, wer hier *jener* Gemeinte ist. Bezieht sich der Text damit wieder zurück auf das Gespräch unter Dichterfreunden im ersten Vorwort?

1.1. Stellung zur Jiangxi-Gruppe (*Jiangxi shi pai*), bzw. Jiangxi-Schule (*Jiangxi zong pai*)

Auf den ersten Blick ist zu erkennen, daß beide Vorworte als zusammenhängender Beitrag zu dem in der Song-Zeit lebhaften Diskurs über Dichtung konzipiert sind. Zunächst hat es den Anschein, als sei die Problemlage hier ganz auf die Persönlichkeit des Autors zugeschnitten. Einstweilen läßt sie sich im allgemeinsten Sinn als das Verhältnis zwischen dem individuellen Vermögen des Autors und objektiven Ansprüchen an die Dichtung bestimmen.

Wie ein großer Teil der überlieferten Zeugnisse zeigt, war dieses Verhältnis für die im zwölften Jahrhundert lebenden Dichtergenerationen zumeist von einer inneren Konfliktsituation geprägt, die durch den starken Einfluß der sogenannten Jiangxi-Gruppe und ihres wichtigsten Vorbildes Huang Tingjian (1045-1105) stimuliert wurde.²⁵⁸ Zu den einflußreichsten Vertretern dieser Gruppe, die insgesamt sechsundzwanzig Dichter (darunter auch mehrere heute unbekannt) umfaßt²⁵⁹, gehören außerdem Chen Shidao (1053-1101), Chao Buzhi (1053-1110), Zhang Lei (1054-1114), Qin Guan (1049-1101) und Lü Benzhong (1084-1145). Letzterer prägte den Begriff nach dem Namen der Heimatprovinz Huang Tingjians. Obwohl es als eher unwahrscheinlich gilt, daß jene Dichter sich zu Lebzeiten schon als literarische Gruppe im eigentlichen Sinn verstanden, scheint die Zuordnung Lüs vielen Zeitgenossen und den nachfolgenden Generationen unmittelbar eingeleuchtet zu haben, denn der Begriff ging nicht nur langfristig in die Literaturgeschichte ein, sondern wurde auch gerade für die Dichter der Südlichen Song ein Maßstab ihres eigenen Schaffens, den kein Einzelner ignorieren durfte.

Jiang Kui setzt sich, gleich nach den einleitenden Formulierungen zum Verhältnis von Stil und Dichtung, mit der anfänglichen Formung seines eigenen Stils auseinander und beschreibt das innere Dilemma, in das er selber durch die Nachahmung seines Meisters Huang Tingjian geraten war. Die Art seiner Darstellung gibt dem Leser wohl zu spüren, daß die Hingabe an die Stilideale des Meisters in krassem Mißverhältnis zum eigenen Erfolgserlebnis stand. Der Ausdruck *...wenn ein einziges Wort als verpönt galt, traute ich mich nicht einmal mehr, es auch nur flüchtig auszuspuken* 一語禁不敢吐 bringt die Misere auf den Punkt. Furchtsame

²⁵⁸ Eine direkte Auseinandersetzung mit der Jiangxi-Gruppe findet sich, außer bei Jiang Kui, meines Wissens nur noch in den Vorworten Yang Wanlis, auf die anschließend noch eingegangen wird. Doch auch in den Dichtungen Lu Yous und Fan Chengdas sind Resonanzen nachweisbar. (s. Schmidt; *Stone Lake*; S. 27-34). In den heute überlieferten Werken Lu Yous fehlen außerdem sämtliche früheren Schriften bis zum dreißigsten Lebensjahr und auch Yang Wanli erzählt, er habe mit vierunddreißig seine früheren Werke verbrannt.

²⁵⁹ Liu Kezhuang; *Jiangxi shi pai xiao xu*; in: *Li dai shi hua (LS)*, S. 486

Demut und die Angst, selbst Fehler zu machen, hemmen die eigene Produktivität und nähren den Widerspruch, den der Meister mit einer seiner Kernforderungen aufzulösen bestrebt ist:

Nicht ein einziger Tag, an dem sich der Edle nicht mit dem Nachahmen (älterer Meister; d.V.) beschäftigt. Wie sollte es nur ein einziger Tag sein? Nicht einmal nur ein Weilchen beschäftigt er sich nicht mit dem Nachahmen. Wie sollte es auch nur ein Weilchen sein! Nicht einen Augenblick lang beschäftigt er sich nicht mit dem Nachahmen. Nachahmung! Sie ist eins mit dem Selbst! Das Selbst ist eins mit dem Nachahmen!²⁶⁰

Mit dieser Forderung an den "Edlen" (*jun*) spielt Huang auf die Lernliebe des Konfuzius an, und überträgt dessen Forderung einer Vereinigung von Moralität und orthodoxer Gelehrsamkeit auf die Praxis des Dichtens. Ausschlaggebend für Huangs Wirken auf die Entwicklung der Dichtung war aber nicht nur die Betonung des Nachahmens (*xue*) als einer geistigen Übung, durch die künstlerische und sittliche Qualitäten gemeinsam gefördert wurden, sondern vor allem die daraus resultierende, spezielle Verfeinerung der Sprachästhetik, die sich in einem komplexen und - und in der Praxis denkbar komplizierten - Begriff von der dem Text zugrundeliegenden Absicht (*zhi*) konzentrierte. Nach David Palumbo-Liu, der den poetologischen Maximen Huangs und ihren stilistischen Auswirkungen im Werk des Dichters, eine umfassende Studie gewidmet hat, wurde das traditionelle Leitkonzept „Dichtung spricht Absicht aus“ 詩言志 (*shi yan zhi*) zu mehreren, hinsichtlich des Textes konstitutiven Formen von Absicht erweitert. Diese waren demnach

- die Absicht des *Autors*,
- die Absicht des *Lesers* und
- die Absicht der *älteren Dichter*, deren Texte unbedingt in die Entstehung des Originals einbezogen werden sollen.

Das Streben der Song-Intellektuellen nach geistiger Kontinuität, wobei das Vorbild der Alten als Maßstab galt, drang auf diese Weise strukturbildend in die literarische Ästhetik ein; die sich durch das Gedicht kundtuende Absicht verband gleichzeitig Gegenwart (Autor), Zukunft (Leser) und Vergangenheit (früherer Dichter).

Dichten wurde so ein nicht mehr allein kreativer, sondern - und zwar in annähernd gleichberechtigter Weise - auch ein interpretativer Akt, dessen Wirkung und Erfolg auf einer, bis zur spontanen Neuschöpfung zurückführenden, Verarbeitung früherer Texte aufbaute. Palumbo-Liu zeichnet die Umriss dieser neuen Bewertungskriterien in ihrer extremen Divergenz:

²⁶⁰ Huang, Tingjian; *You shi zhai* ("Die Klausur des blühenden Gelehrten"); in: Chen, Shicang; *Yuzhang Huang xiansheng wen ji (si bu cong kan chu bian ji bu)*; Taibei, 1967); J. 13

If one can integrate past texts and spontaneously embody them as one's Self, then, by a similar process, past poetry may be made into one's own. In recognizing the significance of prior verse, one could see (and call forth) the larger significance of one's own work. On the other hand, the failure to read the texts of the past properly nullifies the effort to compose well in, and for, the present.²⁶¹

Nicht eine willkürlich herbeigeführte und somit nur scheinbare Übereinstimmung der Absichten war das Ziel, sondern die spontane, erst durch den Reifeprozess des Lernens und Nachahmens möglich und von selber notwendig gewordene Übereinstimmung, durch die die Kontinuität menschlicher Bestimmung sichtbar und wirksam wurde. Die Möglichkeit einer spontanen und unverfälschten Äußerung in der Dichtung, ohne jene älteren Dichtungen, in denen dies bereits gelungen war, zuvor verinnerlicht zu haben, wird von Huang deshalb verneint:

Still, Du Fu's marvelousness lies in the fact that he placed no intention on literary composition. Now with regard to those poems (created) without intent that yet completely achieve their (maker's) intent, if one is not broadened by the *Airs of the States*, the *Odes*, and the *Elegies* or deepened by 'Encountering Sorrow' and the 'Nine Songs', how can one truly savor their meaning and charge through their gates?²⁶²

Im zweiten Teil der das erste Vorwort größtenteils bestimmenden Unterredung mit You Yanzhi (You Mao) kommt dieser auf die allgemeine Zuordnung zur Jiangxi-Gruppe zu sprechen, der sich *die größeren Vertreter der neuen Dichtergeneration* selbst nicht entziehen können. Er charakterisiert und unterscheidet die Stilarten der, nach seiner Auffassung, einzigartigen Dichter, die ausnahmslos im persönlichen Umfeld Jiang Kuis standen und bezeichnet ihr Fundament mit einem recht bodenständigen Begriff, der hier allerdings erklärungsbedürftig ist: Das Binom 機軸 (*ji zhou*) setzt sich lexikalisch aus Schriftzeichen mit den Bedeutungen „Spannenden eines Bogens“ (*ji*) und „Wagenachse“ (*zhou*) zusammen.²⁶³ In der ihm eigenen Bedeutung vereint es die gemeinsame Eigenschaft beider Gegenstände als Konzentrations- und Verteilerzentren einer *mechanischen* Kraft zu einem Sinn, welcher deutsch als „Dreh- und Angelpunkt“ zu bezeichnen wäre. In dem hier gegenwärtigen Kontext der vier Schriftzeichen 自出機軸 (*zi chu ji zhou*) ist jedoch die Vergleichbarkeit mit dem, in der damaligen poetologischen Terminologie gebräuchlichen (siehe unten) Ausdruck 自出機杼 (*zi chu ji zhu*) ein klarer Hinweis auf die dem Begriff immanente Aussage. *Ji zhu*

²⁶¹ Palumbo-Liu, David; *The Poetics of Appropriation*; 1993, S. 65

²⁶² Huang, Tingjian; *Yuzhang Huang xian sheng wen ji*; 17.22b - 23b. Zitiert nach: Palumbo-Liu; S. 34-35. Die früheren Texte, die Huang als vorbildlich anführt, sind Teile aus den für die Entwicklung der klassischen Dichtung Chinas grundlegenden Texten der Vor-Kaiserzeit, dem *Shi jing* und den *Chuci*. Sein Hinweis gilt also konkret nur den allgemeingültigsten Orientierungspunkten, dem obligatorischen „Muß“ eines jeden Dichters und meidet jede Andeutung einer persönlichen Stilsprägung.

²⁶³ ZWDCD:15945.77

bedeutet ursprünglich „Webstuhl“ und wurde somit einerseits zur Metapher für die sprachlich-inhaltliche Konzeption eines dichterischen Werkes²⁶⁴, läßt sich aber in der Kombination mit *zi chu* („aus sich hervorbringen“) nur auf einer abstrakteren Ebene, nämlich im Sinn von sprachlicher Technik erklären.

Indem Jiang Kui die jeweiligen Personalstile berühmter Dichtergrößen seiner Zeit, die zudem offenbar der Jiangxi-Gruppe zugerechnet wurden, ausdrücklich auf eine individuell erworbene *Technik* zurückführt, distanziert er sich von einem zeitgenössischen Vorurteil, nach dem anscheinend die unter dem Schlagwort „Jiangxi“ gebündelten stilistischen Maßstäbe für allgemeingültig und absolut gehalten wurden. Die zentrale Stellung dieser Unterscheidung innerhalb des ersten Vorwortes berechtigt zunächst dazu, sie im Zentrum von Jiang Kuis persönlicher Argumentation anzunehmen. Doch trotz ihres großen Einflusses hatte die tatsächliche Gültigkeit des Sammelbegriffes „Jiangxi“ unter namhaften Autoritäten innerhalb des literarischen Metiers schon seit seiner Erfindung im Zweifel gestanden. Der Literat Hu Zi kommentierte in seinem 1134 erschienenen Werk „Gesammelte Gespräche des verborgenen Fischers vom Trompetenjasminbach“ (*Tiaoxi yu yin cong hua*) das Auftauchen dieser Bezeichnung aus einer kritischen Position, die der von Jiang Kui eingenommenen sehr ähnlich ist. Seine im folgenden übersetzten Ausführungen lassen zudem durchblicken, das Lü Benzong seine Würdigung Huang Tingjians mit einem Anspruch an die Zeitgenossen und nachfolgende Generationen verband, der unter selbstbewußten Literaten nicht auf Widerspruch stoßen mußte:

...Lü Benzong hat sich in letzter Zeit durch seine Dichtung einen Namen gemacht. Er sagt von sich selber, daß er die Tradition von Jiangxi fortführe und hat eine „Tafel der Dichter-Schule“ angefertigt, auf welcher er, angeführt von Huang Tingjian, insgesamt fünfundzwanzig Personen (auf die namentliche Aufzählung der Betreffenden wird hier verzichtet; d.V.) in eine Reihe stellt und behauptet, die stilistische Entwicklung all dieser Leute liefe auf jenen zurück. Sein Vorwort zur „Tafel der Dichter-Schule“, das mehrere hundert Schriftzeichen umfaßt, sagt im Großen und Ganzen: - In der Tang-Zeit konnte, nach dem glanzvollen Zeitalter eines Li Bo und Du Fu, von denen, die sich anschließend in Gedichten äußerten, niemand mehr jene beiden erreichen. Selbst Han Yu, Liu Zongyuan, Meng Jiao (751-814), Zhang Ji (ca. 767 - ca. 830) und andere konnten, ihrer hochstrebenden Kraftfülle zum Trotz, nicht mit diesen früheren Schriftstellern gleichhalten. Von der Ära *Yuanhe* (805-820) an, bis zur Gründung unserer Dynastie, beruhen die überlieferten Werke der Dichtung zumeist auf der formalen Immitation älterer Literatur, erreichen aber nicht die Weite ihres Sinnes. Erst mit Huang Tingjian begann der große, kraftvolle Aufbruch, der alle Stile der Dichtung von vorne bis hinten und von oben bis unten in sich vereinigte. Und diejenigen, die ihn nachahmen, schaffen miteinander Einträchtiges, denn (ihre Werke) sind zwar der äußeren Form nach verschieden, doch das, was sie allesamt befördern wollen, ist

²⁶⁴ Huang Tingjian gebrauchte eine entsprechende Analogie im Brief an einen befreundeten Literaten, um die Unverzichtbarkeit handwerklichen Könnens für das Gelingen einer Dichtung zu unterstreichen. Siehe Palumbo-Liu; S. 25

eins. Deswegen habe ich ihre Namen aufgelistet, um sie kommenden Generationen zu überlassen.-

Ich erlaube mir, dazu zu bemerken, daß Huang Tingjian eine eigene Technik hervorbrachte (*zi chu ji zhu*) und damit zu einer (neben anderen) besonderen Meisterschaft gelangte. Erfrischende Neuigkeit und originelle Hintersinnigkeit (*qing xin qi qiao*) sind seine Stärken. Daß er aber 'alle Stile der Dichtung von vorne bis hinten und von oben bis unten in sich vereinigte' trifft keineswegs zu.

Von der Ära *Yuanhe* bis heute mangelte es durchaus nicht an von der Dichtung beseelten Persönlichkeiten, deren großartige Worte und heroische Verse man nur betrachten muß, um wahrlich entdecken zu können, daß sie gerade dort, wozu es bei den Alten nicht langte, allesamt fest auf eigenen Füßen stehen. Wenn also gesagt wird 'die überlieferten Werke der Dichtung (beruhen) zumeist auf der formalen Immitation älterer Literatur, erreichen aber nicht die Weite ihres Sinnes', so trifft auch das nicht zu.

Unter den aufgestellten fünfundzwanzig Personen finden sich lediglich einige echte Berühmtheiten, deren Dichtungen in die Welt gelangten und die von ihren Zeitgenossen gelobt wurden. Vom Rest hörte man noch überhaupt nichts und dennoch wurden sie zum Überfluß mit aufgenommen. Beim Verfassen dieser Tafel traf Lü Benzong seine Auswahl ohne Gespür und seine Theorie ist nicht verbindlich. Recht tue ich daran, ihn zu kritisieren.²⁶⁵

Jiang Kui sehr ähnlich, findet Hu Zi durchaus echte Anerkennung für den Dichter Huang Tingjian; denen aber, die ihn zum Heilsbringer der seinerzeit aktuellen Dichtung stilisierten, unterstellt er eine nahezu ideologische Dickhäutigkeit²⁶⁶ und reine Willkür beim Nachzeichnen der an ihn anknüpfenden literarischen Neuentwicklungen, die als Orientierungsrichtlinien für kommende Dichtergenerationen proklamiert werden. Die Mühe einer eigenen Urteilsfindung in dieser recht verzwickten Diskussion kann an dieser Stelle gespart werden. Für die Textinterpretation ist es wichtig, festzuhalten, daß die Skepsis gegenüber der Jiangxi-Theorie nicht nur ein diese von anfang an begleitendes Phänomen war, sondern daß auch das Argument, das Hervorbringen einer eigenen Technik mache den einzelnen Dichter erst groß und nicht, daß er sich von soundso vielen immitieren ließe, offenbar ein ganz gängiger Bestandteil des damaligen Diskurses war, von dem Jiang Kui lediglich ausgeht, um den eigenen Standpunkt zu finden. -

Dieser Diskurs wird daraufhin durch die Einführung eines weiteren Teilnehmers nach You Mao, nämlich Yang Wanli (Chengzhai), fortgesetzt, ohne allerdings dessen Beiträge explizit zu nennen. Für zeitgenössische Literaten dürfte das nicht nötig gewesen sein, denn

²⁶⁵ Hu, Zi; *Tiaoxi yu yin cong hua*; Beijing 1984; qian ji, J. 48, S. 327-328

²⁶⁶ Huang und sein Dichter-Freund Su Shi waren zu Lebzeiten Mitstreiter und mehrfach Opfer eines politischen Parteienkampfes um die Gunst des Kaisers gewesen. Die konservative Partei, zu deren Anhängern sie zählten, focht unerbittlich gegen die breit angelegte Reformpolitik des Wang Anshi (1021-1086), doch unter der Kanzlerschaft des reformfreundlichen Cai Jing (1046-1126) gelangten die Gegner wieder zu mehr Macht. Dies hatte wiederum zur Folge, daß die verhängnisvolle militärische Niederlage gegen die Jin 1126-1127 und der Verlust Nord-Chinas später den Reformern angelastet werden konnten. Auf diesem Hintergrund ist nicht auszuschließen, daß in der aktuellen Lage auch ideologische Elemente in die einzigartige Aufwertung Huang Tingjians mit einfließen, etwa in dem Sinne, daß sich in der Dichtung eines „Gegenreformers“ der wahre Geist einer richtungsweisenden Erneuerung ausspreche.

Yang Wanli war nicht allein durch sein dichterisches Werk, sondern auch als Verfasser seiner Poetik *Chengzhai shi hua* und als aufmerksamer Beobachter und Berichterstatter seiner eigenen dichterischen Entwicklung, die er in acht von insgesamt neun Vorworten zu seinen eigenen *shi*-Sammlungen kommentiert, in allen gebildeten Kreisen bekannt. Jiang Kui beruft sich zunächst emphatisch auf Yang Wanlis Urteilskraft hinsichtlich dieser anscheinend heiklen Fragen, doch setzt er offenbar voraus, daß der Leser die *Erklärungen des Chengzhai* gut genug kennt, damit er selber sie hier nur zu umreißen braucht. Die folgenden Passagen, die die (dichterische) Notwendigkeit der Abgrenzung des Selbst von allem anderen konsequent weiterführen und anschließend (im zweiten Text) auch den Umgang mit der Tradition durch diese Grundhaltung bestimmen lassen, weisen tatsächlich so zahlreiche und wesentliche Bezüge zu Yangs poetologischen Kerngedanken auf, daß diese hier zunächst einmal eingeführt werden müssen, um nachher den Standpunkt Jiang Kuis vor dem von ihm selber aufgewiesenen Hintergrund analysieren zu können.

1.2. Schaffenskrise und Suche nach dem authentischen Stil bei Jiang Kui, Yang Wanli und anderen Zeitgenossen

Für einige der wichtigsten Aussagen in den beiden Texten Jiang Kuis lassen sich Entsprechungen bei Yang Wanli finden. Allerdings konzentrieren sich die gedanklichen und terminologischen Bezüge nicht auf einen einzigen Text Yangs, sondern verteilen sich auf mehrere Vorworte. Was Yang an verschiedenen Stellen und scheinbar ohne einheitliches Konzept vorträgt, erscheint bei Jiang Kui gebündelt und als klarer Argumentationsgang formuliert. Jiang Kui ordnet die Probleme nach dem Kriterium der Überschaubarkeit an und behält die narrative Form des Vorwortes nur äußerlich bei; im zweiten Text tritt sie fast völlig zugunsten einer diskursiven Sprache zurück.

Auch für Yang Wanli war die Zugehörigkeit zur *Jiangxi-Schule*²⁶⁷ und die Suche nach einem Personalstil, der die Dauerhaftigkeit und den Wert des Werkes verbürgt, das Grundproblem, mit dem er sich bis in seine späteren Jahre auseinandersetzte. Auf der Suche nach einer möglichst zwanglosen Zuordnung formuliert er daher sein Verständnis des Begriffes *Jiangxi-Schule* wie folgt:

An den Gedichten der *Jiangxi-Schule* ist zwar die Dichtung (stilistisch) *Jiangxi*, aber die Dichter sind (ihrer Herkunft nach) nicht alle *Jiangxi*. Was meine ich wohl damit, wenn ich sage, die Dichter sind nicht alle *Jiangxi*, aber die Dichtung ist *Jiangxi*? Ich verknüpfe etwas. Womit verknüpfe ich etwas? Durch den Geschmack, nicht durch die Form. ... Wer sich über die Geschmäcker des Stils ausschweigt und nur die Ähnlichkeiten der Form diskutiert, der provoziert Verwirrungen. ... Was den Geschmack angeht, so werden Saures und Salziges in

²⁶⁷ Der heutzutage häufiger benutzte Ausdruck *Jiangxi shi pai* lautet bei Yang *Jiangxi zong pai*; daher hier "Schule" anstatt, wie sonst „(Dichter-) Gruppe“.

verschiedenen Mengen beigebracht, im Gebirge und im Meer sind verschiedene Köstlichkeiten, doch die Kunst, sie in ein gelungenes Gericht zu verwandeln, liegt in ein und derselben Hand. Da mag man nach Ähnlichem oder Nicht-Ähnlichem suchen, aber man kann es ebenso gut auch lassen. ... Zwischen der Dichtung der Jiangxi-Schule und vulgärer Dichtung muß der Kenner des Geschmacks unterscheiden können ...²⁶⁸

Was hier als „Geschmack“ 味 (*wei*), im Gegensatz zur „Form“ 形 (*xing*), qualifiziert wird, ist das, wodurch Yang die sogenannten Vertreter der zeitgenössischen Stilrichtung miteinander „verknüpft“ 結 (*jie*) wissen will.²⁶⁹ Er betont aber durch die Nennung zahlreicher Namen aus früheren Zeiten, daß dieses Bindemittel durchaus auch über die Grenzen der „modernen“ Gruppe hinaus wirksam ist. Die Kunst dichterischer Komposition liegt „in ein und derselben Hand“ und wo diese Einigkeit gegeben ist, da ist die formale Unterscheidung zwischen „Ähnlichem oder Nicht-Ähnlichem“ zwar noch möglich, aber im Grunde überflüssig. Der einzige wesentliche Unterschied ist der zwischen vulgärer und kunstvoller Dichtung, der sich mittels des „Geschmacks“ treffen läßt. Ganz in demselben Sinn heißt es in Jiang Kuis Poetik, auf die hier bereits vorgegriffen wird:

若句中無餘字. 篇中無長語. 非善之善者也. 句中有餘味. 篇中有餘意. 善之善者也.

*Gibt es keine überflüssigen Worte in den Versen, keine sich hinziehende Redeweise im (ganzen) Stück, so ist das noch nicht das Beste vom Besten. Nachgeschmack (yu wei) innerhalb der Verse, Nachgedanken (yu yi) innerhalb des Stückes, das ist das Beste vom Besten.*²⁷⁰

Durch dieses Bewertungskriterium trennen sich beide Autoren - Jiang Kui formulierte es zu Anfang seiner Vorworte durch die ausdrückliche Trennung von Stil und Dichtung - von jeglicher formalen und inhaltlichen Verbindlichkeit bezüglich fremder Stile, Yang hält aber, anders als Jiang Kui (und Hu Zi), an der Gültigkeit des Sammelbegriffes „Jiangxi“ eindeutig fest.

²⁶⁸ Yang, Wanli; *Chengzhai ji*; in: *Si bu cong kan chu bian suo ben*, Taipei 1967; J. 79, S. 666-667

²⁶⁹ Günther Debon erklärt in der Einleitung zu seiner Übersetzung der ebenfalls um 1200 entstandenen Poetik *Canglang shi hua* („Canglangs Gespräche über die Dichtung“) das Wort „Geschmack“ (*wei*) bzw. „Nachgeschmack“ (*yu wei*) als Schlüsselbegriff eines für die Ästhetik der Song charakteristischen „Transzendenz-Gedankens“, der betont, daß Kunst ihre Wirkung erst jenseits ihrer Form erreicht. (Debon, Günther; *Ts'ang-lang's Gespräche über die Dichtung*; Wiesbaden 1962, S. 25ff.) Das beantwortet indirekt die Frage, wieso Yangs Argumentation hier darauf hinausläuft, die Suche nach stilistischen Ähnlichkeiten zwischen Dichtern für müßig zu erklären. Der „Geschmack“ als Eigenschaft jenseits der visuellen „Form“ „verknüpft“ die Stile, noch vor jeder Möglichkeit eines Vergleichs anhand äußerer Merkmale.

²⁷⁰ *BSJ*; S. 67, Abschnitt 17

Diese Unterscheidung im Vorwort zu einer Anthologie von Jiangxi-Dichtern ist nicht nur als Kritik an zu oberflächlichen Maßstäben anderer zu verstehen, sondern dient auch dem Dichter dazu, sich Klarheit über die Möglichkeiten seines eigenen Stils zu verschaffen, deren mangelnde Kenntnis ihn offenbar in Konflikt mit seinen Vorbildern brachte. Während in der gerafften Darstellung Jiang Kuis dieser innere Konflikt scheinbar sehr rasch und wie durch ein Von-selbst-Fortschreiten der Zeit durchgestanden wird, geht Yang Wanli, begleitend zu fast seinem gesamten poetischen Werk, immer wieder von Neuem und unter sich mit dem Verlauf seiner eigenen Biographie wandelnden Gesichtspunkten darauf ein. Im Vorwort zur frühesten Werkausgabe, der *Gedichtsammlung der Ströme und Seen* , 𠄎𠄎 | 𠄎' 𠄎𠄎 (Chengzhai jianghu ji) ist bei ihm - lange vor der Entstehung von Jiang Kuis Vorworten - die Rede vom Verbrennen der eigenen Gedichte:

In jungen Jahren schrieb ich über tausend Gedichte. Im siebten Monat des Jahres *Renwu* der Ära *Shaoxing* (1174) verbrannte ich alles. Im Großen und Ganzen gehörten sie (stilistisch) zur Jiangxi-Gruppe. Was ich heute davon aufbewahre, heißt *Gedichtsammlung der Ströme und Seen* und ahmt alles in allem die Stile des Houshan (Chen Shidao), dann des Banshan (Wang Anshi) und dann der Tang-Dichter nach. Einmal zeigte ich einige Verse, die den älteren Gedichten ähnlich waren, meinem Freund You Yanzhi. ... Yanzhi schien von ihnen geradezu betroffen und sprach: <Wie traurig, daß Ihr das verbranntet! Und schämt Ihr Euch dessen denn nicht sehr?> Ich hatte mich für das Verbrennen nicht sehr zu schämen, aber das Aufbewahrte stand wiederum nicht so hoch, daß ich mich nicht dafür schämte. Yanzhi sagte darauf: <Warum denn muß Dichtung einen einheitlichen Stil haben?> - Wofür habe ich mich also zu schämen, wenn ich diese Sammlung aufbewahre?²⁷¹

Hinter dem Vernichten eigener Werke verbirgt sich eine Haltung, die bei Jiang Kui in der entsprechenden Passage, die kurz vor Ende des zweiten Vorwortes ebenfalls das Verbrennen eigener Gedichte erörtert, noch ausdrücklicher formuliert wird. Die eigene Produktivität erreicht in den Augen des Autors nicht dieselben stilistischen Qualitäten, die er an seinen Vorbildern bewunderte und scheint ihm deshalb auf beschämende Weise hinter diesen zurückzubleiben. Dieser Selbstzweifel begleitet Yang Wanli auch noch in seinen reifsten Schaffensphasen, und Jiang Kui zwingt sich auf dem Höhepunkt der in seiner Darstellung angedeuteten Krise gar zur Sprachlosigkeit, wenn er fürchtet, mit seinen Äußerungen an den Maßstäben des Meisters zu scheitern. In den Aussagen beider Dichter schlägt durch, daß sie im Kampf um die Aneignung stilistischer Vorbilder die Kontinuität der eigenen Entwicklung erst einmal aus den Augen verloren und so geradewegs in eine persönliche Krise steuerten. Der vorläufige Ausweg und Trost, den Yang Wanli durch den Zuspruch des You Mao gewiesen bekommt, entspricht sinngemäß dem anonymen Einwand, den Jiang Kui am Ende des zweiten Vorworttextes gegen die von ihm selber vorgegebene Zerstörungslust statuiert:

²⁷¹ Yang, Wanli; J. 80, S. 672

Gerade weil sie (die Insekten) eine Haut haben, haben sie auch eine Wandlung. Ihr aber werdet gewandelt durch Dichtung, wie könntet ihr euch da durch eure alten Schriften selbst behindern. Es ist nicht das Ziel, einen „einheitlichen Stil“ zu finden, sondern sich durch Ausprägung des Stils solange zu entwickeln, bis er, wie eine Larve, von der Persönlichkeit abfällt. Was aber für den Einzelnen und seine individuelle Dichtung zutrifft, war bei Jiang Kui schon vorab axiomatisch als grundlegende Beziehung zwischen der Dichtung als solcher und ihren geschichtlichen Erscheinungsformen festgestellt worden: *Dichtung hat ursprünglich keinen Stil...* . Die Entfaltung der Persönlichkeit des „Edlen“ durch Dichtung und die Entwicklung in der Literatur folgen derselben Gesetzmäßigkeit.

Ein Dichter wie Yang Wanli, dessen Ansehen zu Lebzeiten noch weit über dasjenige nachmals berühmterer Zeitgenossen hinausragte²⁷², würde sich nicht in zahlreichen Vorworten über seine persönlichen Schreibkrisen und deren Wirkungen auf seinen Stil und sein dichterisches Selbstbewußtsein ausgelassen haben, wäre er sich nicht der symptomatischen Bedeutung derartiger Selbstreflexionen sicher gewesen.

Im Mittelpunkt des individuellen geistigen Reifeprozesses steht bei beiden Dichtern das Erlebnis des „Erwachens“ 悟²⁷³, dessen Bezeichnung der *chan*-buddhistischen Terminologie entlehnt ist, wo sie auf das Erfahren einer göttlichen Wahrheit als vorübergehenden, aber heiligen Moment deutet. Auf den literarischen Kontext übertragen meint „Erwachen“ einen Punkt im geistigen Entwicklungsprozeß des Dichters, an dem dieser in das Geheimnis seiner Kunst 妙²⁷⁴ eingeweiht ist. Das freilich bedeutet nicht, daß er von nun ab wie ein göttliches Wesen über die Sprache herrschen könnte, eher vielleicht schon wie ein Magier. Er ist lediglich in einen Zustand getreten, der die verborgenen Gesetze seiner Kunst aus ihm selbst heraus wirken läßt. Von diesem Punkt der Entwicklung an sind die literarischen Vorbilder nicht mehr Ziel des Nachahmens, sondern ihre Nachahmung führt bewußt zum Ziel der Weiterentwicklung der eigenen Sprache.

²⁷² Hu Ming bemüht sich in seinem Ausatz über Yang Wanli nahezu vehement um eine prinzipielle Gleichsetzung mit dem traditionell und bis heute weitaus bekannteren und geschätzteren Lu You. Er weist darauf hin, daß erst während der Qing-Dynastie im 18. Jahrhundert und mit der Autorität des *Qianlong*-Kaisers das „patriotische“ Genie des Lu You über seine Zeitgenossen gestellt worden sei. Dagegen zitiert er eine ansehnliche Reihe von Zeitgenossen Yangs und Lus, die ersteren eindeutig als die größte Begabung ihres Zeitalters würdigen. (Hu Ming; S. 45ff.)

²⁷³ Dieser Terminus ist von den Song-Dichtern, besonders denen, die unter dem Begriff „Jiangxi“ gesehen werden, aus dem ursprünglich religiösen Kontext frei auf die Dichtung übertragen worden, und wurde allgemein zur Bezeichnung des in der geistigen Entwicklung entscheidenden Schlüsselerlebnisses verwendet. (Vergleiche Debon; *Ts'ang-lang*; S. 22ff.)

²⁷⁴ Ich werde meinen Übersetzungsvorschlag für *miao*, als das „Geheimnis der Kunst“ oder schlichtweg „die Kunst (etwas wirklich werden zu lassen)“, der sich von Debons „wunderbar“ bzw. „mystisch“ (Debon; *Ts'ang-lang*; S. 251) bewußt unterscheidet, bei der Behandlung der Poetik begründen.

Jiang Kui spricht zwar vom *großen Erwachen*, geht aber in seiner Beschreibung des Weges dorthin sehr undramatisch vor. In der Antwort, die er auf die Frage des You Mao nach seinen lyrischen Vorbildern gibt, ist wenig von den Leiden und Windungen des eigenen Weges zu spüren, der Leser erhält vielmehr den Eindruck, als würde hier bewußt vorläufig noch auf ein Schema gebaut. Auch Yang Wanli baute in seiner früheren Darstellung, die Jiang Kui sicher gut kannte, auf dasselbe Schema, doch er benutzte es als Rahmen, auf den er die, wie immer lebhafteste, Beschreibung seiner persönlichen Erfahrungen spannte:

In meinen Dichtungen ahmte ich anfangs all die edlen Vertreter von Jiangxi nach, anschließend dann die Fünf-Wort-Regelgedichte des Houshan und dann die Sieben-Wort-Vierzeiler im Neuen Stil des alten Banshan; von da ab imitierte ich die Vierzeiler im Neuen Stil der Tang-Leute. Desto mehr ich meine Anstrengungen im Nachahmen steigerte, um so deutlicher nahm dabei meine eigene Produktivität ab. Mit Lin Jianzhi habe ich oft gemeinsam (über dieses Elend) geklagt. Jianzhi sagte: <In der Sorgfalt, mit der wir uns unsere Vorbilder auswählen, liegt schon die Schwierigkeit, ihnen gerecht zu werden. Wie könnte das denn dem Willen zur Produktivität nicht abträglich sein?!> Seufzend sprach ich: <Das Elend der Dichter ist immer anders, doch es hat einen gemeinsamen Ursprung. Wie allein stehe ich nun da?!> Vom Jahre Renwu (1162) bis Frühling des Jahres Dingyou der Ära Chunxi (1177) schrieb ich ein Weniges von fünfhundertzweiundachtzig Gedichten! Den folgenden Sommer trat ich mein Amt am Dornenfluß²⁷⁵ an und versank alsbald unter Gerichtsakten und Gehaltslisten, nur noch vom Rot (des Siegellacks) und vom Schwarz (der Tinte) umgeben. Wenn mir von Zeit zu Zeit ein poetischer Gedanke in den Sinn kam, hatte ich nicht die Muße ihn aufzuschreiben. Zum Neujahrsfest des Jahres Xushu (1178) war gerade nur wenig zu tun. Als ich an diesem Tag mit dem Dichten wiederbegann, war ich plötzlich wie erwacht (*hu ruo you wu*). Von diesem Moment an nahm ich Abschied von den Tang-Leuten, von Wang Anshi und Chen Shidao und all den edlen Vertretern von Jiangxi und wagte mich an überhaupt kein Nachahmen mehr heran. Da fand ich zuerst die Freude (am Dichten) wieder....²⁷⁶

Yang *beschreibt* die Ausweglosigkeit, in die ihn sein systematisches Studium der neueren und älteren Literatur geführt hat und er *beschreibt* auch sein unvermutetes Entrinnen durch das „Erwachen“. In Jiang Kuis Darstellung erscheint derselbe Vorgang zeitrafferartig und dadurch in einem gewissen Sinne bereits verallgemeinernd. Die Beobachtung, daß You Mao bei Yang Wanli bereits einmal als Gesprächspartner in Erscheinung trat (eine Rolle, in der er uns bald zum wiederholten Mal begegnet) und von Jiang Kui ebenso wie Yang, Xiao Dezhao, Fan Chengda und Lu You als Teilnehmer einer Debatte um denselben Gegenstand auftaucht, verstärkt die Vermutung, daß der Vorgang, vielleicht ausgehend von Yangs persönlicher Beschreibung, im Gespräch unter Dichtern zum Sinnbild individueller Schaffenskrisen geformt wurde. Daraus könnte folgen, daß Jiang Kui hier nicht vorrangig sein persönliches Erleben beschreibt, sondern nur ein Bild einsetzt, daß die Krise und das Entrinnen aus ihr generell thematisiert.-

²⁷⁵ Der Titel der Gedichtsammlung lautet *Sammlung vom Dornenfluß* 詞·集 (Jingqi ji).

²⁷⁶ Yang, Wanli; J. 80, S. 672

Die individuelle Schaffenskrise war also in der frühen Dichtergeneration der Südlichen Song - also unter jenen Dichtern, deren Leben im Zeitraum des Rückzugs in den Süden begann - eine von vielen geteilte Erfahrung, die einerseits auch in engem Zusammenhang mit der enormen Wirkung von Lü Benzhongs Klassifikation in den literarischen Kreisen der Gesellschaft stand. J.D. Schmidt untersucht diese Wirkung am Beispiel jenes Dichterkreises, in den später auch der eine Generation jüngere Jiang Kui aufgenommen wurde und kommt zu dem Schluß, daß die gesellschaftliche Popularität des Jiangxi-Stils den Dichtern besonders in ihren jungen Jahren, aber auch danach noch, wenn es ihnen um öffentlichen Beifall ging, keine andere Wahl ließ, als sich in „gelehrten Anspielungen und komplexer Diktion“ zu ergehen.²⁷⁷ Die Spannung des Konflikts baute sich also zunächst zwischen dem individuellen Dichter und literarisch-ästhetischen Gepflogenheiten seines Zeitalters auf, und hatte mit einer grundsätzlichen Fehlbewertung der Dichtung Huang Tingjians nichts zu tun. Dafür spricht unter anderem, daß außer Jiang Kui und Yang Wanli auch Lu You, nach selbstkritischer Auseinandersetzung mit den (Jiangxi-) Vorbildern seiner Jugend, deren eigene literarische Größe ausdrücklich unangetastet läßt.²⁷⁸ Bei Lu You finden sich zwar keine Bemerkungen über eine Vernichtung eigener Werke, doch Schmidt macht in diesem Zusammenhang zurecht darauf aufmerksam, daß von dem wohl produktivsten Dichter dieser Zeit scheinbar kein einziges Gedicht aus der Zeit vor seinem dreißigsten Lebensjahr und aus den folgenden vierzehn Jahren nur hundertneununddreißig überliefert sind.

Aber das Krisenerlebnis wurzelte tiefer, als die, doch zu allen Zeiten fast unvermeidliche, Unzulänglichkeit einer konventionellen Erwartungshaltung gegenüber der lebendig sich entwickelnden Dichtung. Es gab einen tatsächlichen Zweifel an der *Möglichkeit* des *Einzelnen*, Gegenwartsdichtung zu schaffen. Begründet lag dieser Zweifel in einer intellektuellen Skepsis gegenüber den sich unablässig wandelnden poetischen Formen und Aussagen. Der ewig fortschreitende Wandlungsprozeß *bianhua* (in verbaler Funktion wird bei Jiang Kui das Synonym *hua*, bei Yang Wanli *bian* bevorzugt) war demnach die einzige Gesetzmäßigkeit, die der Wahrheit des Lebendigen gerecht wurde. Und poetische Formskepsis bahnte dem Bewußtsein einen Weg, dieser Gesetzmäßigkeit gerecht zu werden. Nicht in der Form, sondern in der Loslösung von der Form wird das Gegenwärtige wahr.

Die maßgebliche Darlegung dieses Gedankens, auf die sich Jiang Kui, Yang Wanli und andere Zeitgenossen unausgesprochen bezogen haben dürften, findet sich im Kapitel *Qiu shui* („Herbstfluten“) des Zhuangzi:

²⁷⁷ Schmidt; *Stone Lake*; S. 30. Die Behandlung des gesamten Kontextes, auf die ich mich hier beziehe, findet auf den Seiten 27 bis 40 statt.

²⁷⁸ Ebenda; S. 30-31

Alle Dinge gleich betrachten: was ist dann kurz, was ist dann lang? Der SINN kennt nicht Ende noch Anfang, nur für die Einzelwesen gibt's Geburt und Tod. Sie können nicht verharren auf der Höhe ihrer Vollendung. Einmal leer, einmal voll, vermögen sie nicht festzuhalten ihre Form. (...) Das Dasein aller Dinge eilt dahin, wie ein rennendes Pferd. Keine Bewegung, ohne daß sich etwas wandelte (*bian*); keine Zeit, ohne daß sich etwas änderte. Was du da tun sollst, was nicht tun? Einfach der Wandlung (*hua*) ihren Lauf lassen.²⁷⁹

Der Wandlungsgedanke war einerseits nötig, um die Formen der Vergangenheit und Gegenwart substantiell zu verbinden und dem Verbindenden - bei Yang Wanli zuvor „Geschmack“ genannt - einen Grund jenseits der ästhetische gegensätzlichen Formen zu geben; andererseits stellt er aber auch den Sinn individueller Tätigkeit - zumal auf geistigem Gebiet - deutlich in Frage. Wozu soll sich das „Einzelwesen“ erst entfalten, wenn es sein Selbst anschließend doch in nichts mehr wiederfindet? Diese Zweifelshaltung wurde auch auf die Geistesgeschichte übertragen. Der Wandel literarischer Genres in der Vergangenheit und das Aufkommen neuer Formen der Gegenwart schienen dieselbe widersprüchliche Notwendigkeit in sich zu bergen, nach der jede neu entstehende literarische Form zwar das Ergebnis einer Suche nach Wahrheit ist, aber letztlich immer nur eine Abwertung derselben bedeutet. Die Antwort des Individuums auf diese Kritik an sich selbst und am Zeitgeist ist, zumindest unter den Dichtern in der Umgebung Jiang Kuis, der scheinbar nicht mühelose Versuch, das Entstandene zunächst wertfrei aufzubewahren oder, mit den Worten Zhuangzis (Wilhelms), „einfach der Wandlung ihren Lauf zu lassen“, indem das Schaffen des Einzelnen als unerläßlicher, wenn auch niemals absoluter Teil der „Wandlung“ begriffen wird. Dichtung als notwendiges, aber vom nie endgültigen Wechsel der Gestalten immer verhülltes Ideal.

Eine auf diesem Wandlungsgedanken aufbauende Selbstkritik, die das eigene Werk in die skeptische Betrachtung des Zeitgeistes einschließt - vielleicht um auf diesem Wege das Interesse dafür zu wecken - finden wir in Lu Yous „Vorwort zu den *ci*-Dichtungen“ (*Chang duan ju xu*), das, passend zum Genre, die musikalische Form der Dichtung in den Vordergrund rückt, aber anfangs denselben grundsätzlichen Gedanken äußert, den Jiang Kuis erster Satz enthält:

Die wahre Musik ist unbegreiflich 微 (*wei*). Deshalb gab es die dekadenten Melodien (der *Chunqiu*-Staaten) Zheng und Wei. Zwar wandelten sich (*bian*) Zheng und Wei, doch die Instrumente Qin, Se, die Bambusflöten und die Klangsteine blieben noch übrig. Dann verwandelten sie sich in die Holzschlagzeuge aus Yan, die *fou*-Trommel aus Qin und in die Piba und Harfen der nördlichen Barbarenstämme. Das war abermals ein Wandel zur (dekadenten) Musik von Zheng und Wei. Nach den (poetischen Formen des *Shi jing*), *guofeng*, *ya* und *song* kamen die *sao* (in der Tradition des *Lisao* Qu Yuans), die *fu*-Dichtungen etc.²⁸⁰. Erst nach über tausend Jahren wurden die Worte wieder nach Melodien

²⁷⁹ Wilhelm; *Dschuang Dsi*; S. 185 & Zhong, Tai; S. 375

²⁸⁰ Es wird eine exemplarische Reihe wichtiger lyrischer Genres genannt, die zwischen der Han- und der Tang-Zeit entstanden.

geformt. Das hob während der letzten Generationen der Tang-Zeit an und wer könnte seine Klage darüber unterdrücken, daß nun auch dieser Wandel zunehmend verblaßt?!

Während meiner Jugend trieb ich mich planlos in der niederen Welt herum, bis es mir schließlich zuviel wurde und späte Reue kam. Aber der Lieder der Fischer und der Gesänge der Wassernußsammlerinnen konnte ich mich dennoch nicht enthalten. Ich kann nun einmal nicht verbergen, daß ich an meinen alten Werken hänge und deshalb schreibe ich diese Gedichte hier nieder, um meine eigenen Fehler bekannt zu machen.

Im Jahre *Jiyou* der Ära Chunxi (1189) verfaßte Lu Fangweng dieses Vorwort zu seinen eigenen Werken an einem kochend heißen Tag.²⁸¹

Der erste Abschnitt des Vorwortes liefert die geschichtliche Grundlage für die anschließende Legitimation der Veröffentlichung der eigenen *ci*-Dichtungen. Nach dem vorangestellten Diktum, daß „wahre Musik“ 雅正之樂 „unbegreiflich“ (*wei*) sei, wird dargelegt, daß die dekadenten Abarten der Musik frühe Ursachen einer historischen Entwicklung gewesen seien, in deren Verlauf der Anteil der Musik an den Formen der Dichtung allmählich verschwand. Erst mit dem Entstehen der *ci*-Dichtung in der späten Tang-Zeit hätten Worttext und Musik wieder zusammengefunden. - Hier liegt der Konfliktstoff, denn bekanntlich fehlte der *ci*-Dichtung im Vergleich mit den älteren, von der Musik längst abgelösten Gattungen *shi* und *fu* die unumstrittene Anerkennung als „ernsthafte“ Lyrik. Lu You beschuldigt sich einerseits selber, indem er die *ci* der „niederen Welt“, also dem Unterhaltungsmilieu, in dem er seine Jugend „planlos“ verbracht-verschwendet habe, zuschlägt; im darauf folgenden Satz bezeichnet er aber das Genre als „Lieder der Fischer“ und „Gesänge der Wassernußsammlerinnen“ und vergleicht es damit der ursprünglich-reinen Volksdichtung, die sich eine unverfälschte Ausdrucksgabe bewahrt hat. Hinter der demütigen Haltung, die scheinbar nur bezweckt, die „eigenen Fehler bekannt zu machen“, behauptet sich also dennoch der Anspruch, der Dichtung damit einen Dienst erwiesen zu haben. Die Unzulänglichkeit der geschichtlichen Formen legitimiert in diesem Sinne auch die Fehler und „Krankheiten“ (*bing*) des Individuums, das sich im Fall des Lu You - schenken wir seiner Selbstdarstellung Vertrauen - von dem laueren Wunsch nach einer Wiedervereinigung der ursprünglich unzertrennlichen Bestandteile Musik und Wort in der Dichtung leiten läßt, aber dennoch nur zu relativen Ergebnissen findet. Eindeutiger faßt diesen Gedanken, der aus der anhaltenden inneren Konfliktsituation der Song-Dichter beinahe notwendig hervorgehen mußte, Jiang Kui in seiner Poetik in Worte:

不知詩病何由能詩. 不觀詩法何由知病. 名家者各有一病. 大醇小疵差可耳.

²⁸¹ Lu, You; *Lu You ji*; Beijing 1976, S. 2101

*Ohne die Krankheiten der Dichtung zu kennen, woher käme da die Fähigkeit zu dichten? Ohne das Wirken der Dichtung zu achten, woher käme da die Kenntnis der Krankheiten? Ein jeder berühmter Dichter hat seine Krankheit, doch wenn (sein Stil) im Großen unverfälscht ist, mögen kleinere Defekte hingehen.*²⁸²

Die individuelle Schaffenskrise des Dichters wird zwar durch das Erwachen überwunden, doch nicht aus der Welt geschafft. Darauf deutet auch der Aufbau der beiden Vorworte Jiang Kuis klar hin, wo mit dem *großen Erwachen* zwar der Anfang einer geistigen Unabhängigkeit gesetzt wird, aber nicht zugleich das Ende der Selbstzweifel. Vielmehr fängt Jiang Kui erst jetzt damit an, die Skepsis gegenüber dem eigenen Werk und seiner Zugehörigkeit zur zeitgenössischen Dichtung zu thematisieren und sie zum Nährboden einer Theorie zu machen, die den stilistischen Wandel in den Mittelpunkt einer literarischen Ästhetik stellt. Dabei beruft er sich zunächst ausdrücklich auf Yang Wanli: *Die Erklärungen des Yang Chengzhai treffen es genau! Einst hörte ich davon, wie er nacheinander viele Schriftsteller durchgegangen war und - wenn er auch in keiner Weise ihr Niveau übertraf - doch nicht so weit gehen mochte, sich selber zu ihnen zu zählen! Obwohl sich ihre Werke nach den äußeren Formen und dem Aufbau ziemlich unähnlich sind, ist es doch offenbar, wofür man sie schätzen darf!*

Im Vorwort zur relativ späten Sammlung „Gedichte vom Südmeer“ (*Nanhai shi ji*; 1186) faßte Yang seine persönliche Erfahrung mit dem unaufhörlichen Wandel seines lyrischen Stils noch einmal zusammen:

Mein Leben lang dichtete ich gerne, doch was ich anfangs gern hatte, das wollte ich nachher nicht mehr gelten lassen. Im Jahre Renwu der Ära Shaoxing (1162) wandelte sich meine Dichtung erstmals. Daran hatte ich zunächst meine Freude, aber dann ließ ich es wiederum nicht gelten. Bis zum Jahre Gengyin der Ära Qiandao (1170) wandelte sich meine Dichtung nochmals. Dann dauerte es bis zum Jahre Dingyou der Ära Chunxi (1177) bis sich meine Dichtung abermals wandelte.

Um diese Zeit wurde ich mit der Verwaltung von Piling betraut. Drei Jahre später verschlug es mich hinunter in den Süden, wo ich zunächst ein gemeines Amt versah, dann aber nahm ich das Amt eines Provinzrichters an. Von Gengzi bis Renyin (1180-1182) entstanden vierhundert Gedichte, Stücke in der Art der „Bambuszweig-Lieder“. Als ich sie Freund You Yanzhi zeigte, mußte mir dieser seinen Beifall bezeigen, indem er sie mit dem Geschmack (*wei*) des Liu Mengde²⁸³ verglich. Ich wagte nicht, ihm das zu glauben. Während Liu Huan, genannt Boshun, Statthalter im Kreis Qingyuan war, frug er mich wiederholt nach den vierhundert Titeln der sogenannten Sammlung der Gedichte vom Südmeer²⁸⁴. Als wir uns

²⁸² *BSJ*; S. 67, Abschnitt 11

²⁸³ Der Tang-Dichter Liu Yuxi (*zi*: Mengde; 772-842) wurde vor allem dank seiner „Bambuszweig-Lieder“ (*zhu zhi ci*) berühmt.

²⁸⁴ Auch dieser Titel (*Nanhai ji*) spielt auf den geographischen Raum, die Provinz Guangdong in Südchina, an.

dann in der Hauptstadt wieder trafen, bat er mich nochmals so unablässig, daß ich mich schließlich geschlagen geben mußte und sie ihm aushändigte.

Ach je! Ich bin doch alt geworden und weiß nicht, ob sich meine gegenwärtige Dichtung, wenn ich sie so fortsetze, noch einmal wandeln können. Yanzhi sagte mir: <Immer, wenn sich meine Dichtung wandelt, bessert sie sich.> Ja, wandeln kann sie sich wohl, aber ob sie sich (in meinem Fall) auch noch bessert, weiß ich nicht. Werde ich die Verse dieser Gedichtsammlung, wenn ich sie in anderen Tagen beschaue, bewundern, oder werde ich auch sie nicht mehr gelten lassen?...²⁸⁵

Hier ist weder vom frustrierten Vernichten der eigenen Werke noch von einem die produktiven Kräfte endlich wieder freisetzenden „Erwachen“ mehr die Rede, sondern der Blick kehrt weit zurück, durch das ganze Dichterleben, und ruft als einziges Ergebnis dieser bewegten Entwicklung den stilistischen Wandel in Erinnerung. Der Ausgang bleibt offen und allgemeingültige Maßstäbe für eine Selbsteinschätzung scheint es nicht zu geben, die Anerkennung des Freundes gilt kaum mehr als ein aufmunternder Trost, den der Dichter auf seine alten Tage zwar gut gebrauchen kann, doch damit kann er sich des hartnäckigen Zweifels, daß auch die Schriften dieser Sammlung ihm einmal verbraucht vorkommen werden, nicht erwehren. Auf diesem Hintergrund erscheint tatsächlich nichts abwegiger, als dieses Werk kategorisch einer bestimmten literarischen Strömung zuzuweisen. Yang widersetzt sich einer solchen Zuordnung nicht so direkt, nicht so programmatisch, aber ebenso entschieden, wie Jiang Kui es tut, indem er zunächst die Selbstkritik seines Mentors interpretiert. Yang bekennt nichts deutlicher, als daß er selber die stilistische Umwandlung seines Werkes weder als künftige Entwicklung bestimmen, noch rückblickend in ihr eine ungebrochene Linie bis zur Gegenwart erkennen kann. Anfang und Ende seines Vorwortes deuten auf diesen, seine gesamte dichterische Laufbahn prägenden, subjektiven Selbstzweifel hin, durch den der Autor nicht über seine stilistische Entwicklung verfügt, sondern selber in den Prozeß der Umwandlung einbezogen zu sein scheint.

Bis hierhin bezog sich die Darstellung auf die Ausgangssituation, die Jiang Kui in der Form des Gespräches mit You Mao im ersten Vorworttext unterbringt. Er wählte bewußt die Gesprächsform, solange er bei den Problemen verweilte, die im Kreis seiner berühmten Dichterfreunde und vermutlich weit darüber hinaus, zur Diskussion standen. Doch im letzten Drittel des ersten Textes bricht er plötzlich mit dieser rethorischen Konfiguration, stellt sich selber demonstrativ außerhalb des Kreises der ihm nahestehenden Personen und verwirft in ungewöhnlicher Schärfe jegliches Ansinnen, durch Nachahmung stilistisch mit anderen „übereinstimmen“ 合 (*he*) zu wollen. Im zweiten Vorwort wird versucht, mit Hilfe einer dialektischen Aufhebung des Gegensatzes von „übereinstimmen“ und „verschieden-sein“ 異

²⁸⁵ Yang, Wanli; J. 80, S. 673

(*yi*), das ursprüngliche Stilideal der Dichtung herauszuarbeiten. Die Erkenntnis der persönlichen Unfähigkeit, diesem Ideal gerecht zu werden, führt nicht in den literarischen Nihilismus (Vernichtung der eigenen Schriften), sondern zur Rechtfertigung eines strikt individuellen Stilverständnisses.

Im letzten Abschnitt sollen nun diese Stufen des Argumentationsganges, in denen sich Jiang Kui als Dichter zu profilieren sucht, genauer untersucht werden. Dabei bildet sich auch der Ansatz heraus, von dem die anschließende Untersuchung der Poetik ausgehen wird.

1.3. Das Notwendige und das Mögliche

In einer synoptischen Untersuchung der poetologischen und kalligraphiekritischen Schriften Jiang Kuis umreißt Shuen-fu Lin die paradoxe Konzeption dichterischen Schaffens mit den Worten:

There are two seemingly incongruous principal ideas running through Jiang Kuis entire poetry criticism. One is that great poetry must be spontaneous and natural, completely free from any self-conscious efforts. The other is that a true poet must attend to self-cultivation and to learning the methods and skill in poetry.²⁸⁶

Für Lin wird dieser offensichtliche Widerspruch zwischen den Forderungen nach einer „spontanen und natürlichen“ Dichtung und nach dem „Erlernen ihrer Methoden und Kunstgriffe“ von Jiang Kui als eine lösbare Aufgabe, also nur als scheinbarer Widerspruch, angesehen, denn er folgert daraus: „...in his poetics the former is an ideal to be attained through meticulous cultivation advocated in the latter.“²⁸⁷

Verglichen mit dem, was im vorigen Abschnitt über die kritische Selbstsicht namhafter Dichter aus der unmittelbaren Umgebung Jiang Kuis zutage gefördert wurde, dürfte es sich lohnen, diese Interpretation zu überdenken. Sprach nicht schon aus den Äußerungen Yang Wanlis und Lu Yous deutlich genug die mit zunehmend reifender Erfahrung gewonnene Überzeugung, daß das Streben nach einem verbindlichen Stilideal entweder Kraftverschwendung sei (Yang) oder aber, daß selbst die auf törichten Irrwegen zustande gekommenen Werke ebenso gut eine Annäherung an den ursprünglich von jeder Form freien Geist der Dichtung (Lu) beinhalten könnten? Als unmittelbare Einleitung der für seine Thesen zentralen Dialektik von Übereinstimmung und Nicht-Übereinstimmung (*he - bu-he*)²⁸⁸

²⁸⁶ Lin, Shuen-fu; *Chiang K'uei's Treatises on Poetry and Calligraphy*; S. 294 in: Bush, Susan and Murck, Christian (Ed.); *Theories of the Arts in China*; Princeton 1983, S. 293-314

²⁸⁷ Ebenda

²⁸⁸ Im zweiten Vorwort wird dieser Gegensatz begrifflich noch einmal geschärft, indem an die Stelle von „Nicht-Übereinstimmung“ nun „Verschiedenheit“ (*yi*) tritt. Eine Erörterung dieses diskursive Vorganges folgt weiter unten im Text.

bekundet Jiang Kui dem Leser noch einmal ausdrücklich, daß sich seine Gedanken im wiederholten Diskurs mit den namentlich genannten Dichtern geformt hätten. Sein Fazit lautet, daß die Übereinstimmung aller, auch wenn sie von den einzelnen Disputanten am Ende subjektiv bekundet werde, nicht das Ziel der Gedanken über poetischen Stil seien könne: ... *Nein, nein! Wie sollte eine solche Übereinstimmung allgemeingültig sein?*

Nur anhand der Formen kann Übereinstimmung erreicht werden und für Jiang Kui ist es *doch offenbar, wofür man sie schätzen darf!* Auf diese Weise wird aber letztlich nur das Gegenteil des wahren Kunstgeistes, der sich jenseits der (Stil-) Formen zurückzieht, erfaßt.²⁸⁹

Die Absicht diesen Widerspruch, der im dichterischen Schaffen wirklich und allgegenwärtig ist, zu untermauern, tritt aus einigen Anspielungen hervor, in denen insbesondere der philosophische Klassiker *Zhuangzi* wiederholt auftaucht und deren Verteilung über beide Texte nun zunächst zu beachten ist.

Jedes Vorwort enthält zwei *Zhuangzi*-Anspielungen bzw. -zitate, deren Metaphorik und gedankliche Hintergründe die unterschiedlichen, aufeinander abgestimmten Dispositionen beider Vorworte klar erkennen lassen. Das erste Vorwort bezieht sich auf die jeweiligen ersten Kapitel der Bücher „Ausgleich der Weltanschauungen“ (*Qi wu lun*) im ersten und *Geng Sang Chu* im letzten Teil des Werkes.²⁹⁰ Hier wie dort geht es um die bildliche Vermittlung der Existenz einer Kraft, die „eines in allem“ ist und alles harmonisch bewegt, ohne eine Verbindung mit dem Einzelnen einzugehen. Das menschliche Individuum, das zum Ursprung dieser Kraft zurückfinden und damit seine Sterblichkeit überwinden will, brennt gleichsam innerlich aus. Seine Individualität wirkt auf den Außenstehenden so hülsenhaft wie Jiang Kui am Ende des zweiten Vorwortes seine eigenen Werke erscheinen, nachdem er den unmittelbaren Bezug des Schaffenden zu ihnen verloren hat. Mit der Hülsen- bzw. Larvenmetapher wird später eine weitere Anspielung auf *Zhuangzi* zu untersuchen sein.

Nun zu den beiden Anspielungs- bzw. Zitatstellen aus dem ersten Vorwort, um sie in einen direkten Vergleich mit dem *Zhuangzi*-Kontext zu ziehen:

Dichtung hat ursprünglich keinen Stil. Die dreihundert Stücke erklingen allesamt von selbst, wie die Rohrflöten des Himmels (unten: „des Himmels Orgelspiel“; 天籟).

²⁸⁹ Es ist nicht diese oder jene Besonderheit im Bereich des Stilistischen, was die Originalität eines einzelnen Werkes ausmacht, sondern nur das, was für Jiang Kui so oder so *offenbar* (*ke zhi*) ist. Daß sich dieses Offenbare nicht weiter benennen bzw. festlegen läßt, versteht sich gewissermaßen von selbst aus dem Wesen der Dichtung, der Kunst; denn *offenbar* ist allein das „Geheimnis der Dichtung“ (*shi zhi miao*), das Nicht-Aussprechbare des Gesagten: ein Paradoxon, dessen Auflösung jenseits der sprachlichen und rationalen Möglichkeiten in dem vom *chan*-Buddhismus postulierten „Erwachen“ (*wu*) zu erwarten ist.

²⁹⁰ Zhong, Tai; S. 27 und 517 & Wilhelm; *Dschuang Dsi*; S. 39f. und 239f.

Meister Ji vom Südweiler saß, den Kopf in den Händen, über seinen Tisch gebeugt da. Er blickte zum Himmel auf und atmete abwesend, als hätte er die Welt um sich verloren.

Ein Schüler von ihm, der dienend vor ihm stand, sprach: Was geht hier vor? Kann man wirklich den Leib erstarren machen wie dürres Holz und alle Gedanken auslöschen wie tote Asche?...

Meister Ji sprach: Es ist ganz gut, daß du darüber fragst. Heute habe ich mein Ich begraben. Weißt du, was das heißt? Du hast vielleicht der Menschen Orgelspiel gehört, allein der Erde Orgelspiel noch nicht vernommen. Du hast vielleicht der Erde Orgelspiel gehört, allein des Himmels Orgelspiel noch nicht vernommen. ...Das bläst auf tausenderlei verschiedene Arten. Aber hinter all dem steht noch eine treibende Kraft, die macht, daß jene Klänge sich enden, und daß sie alle sich erheben. Diese treibende Kraft: wer ist es?²⁹¹

Doch wie könnte ich ihre Übereinstimmung gelten lassen, ohne ihre Nicht-Übereinstimmung ernst zu nehmen; oder gar aus einem Nicht-Übereinstimmen am Ende ein Übereinstimmen machen; oder etwa mich als einen unter den Schriftstellern verehren lassen 俎豆予于作者之間, und nur aus diesem Grund die Übereinstimmung proklamieren?

Unter den Jüngern von Lao Dan war ein gewisser Geng Sang Chu, der sich die Lehren des Lao Dan angeeignet hatte und sich im Norden niederließ am Schreckhornberg. (Hier folgt die bildhafte Beschreibung seiner Wohltaten; d.V.)

Da sprachen die Leute am Schreckhornberg untereinander: ...Er ist wohl ein Heiliger. Wollen wir ihn nicht zu unserem Schutzgott machen und ihm Opfer und Gebet darbringen?

Meister Geng Sang Chu hörte davon...da sprach er: Ich habe gehört, daß der höchste Mensch wie ein Leichnam weilt im Kreis der Mauern seines Hauses und dennoch bewirkt, daß alle Leute fröhlich durcheinanderwimmeln wie eine Herde und nicht wissen, wohin sie sich wenden sollen (mit ihren dankbaren Gefühlen). Nun ist das geringe Volk vom Schreckhornberg so eigensinnig darauf aus, mich mit Opfern und Gaben zu ehren als einen Weisen; aber bin ich der Mann, der für eine solche Stellung paßt?...²⁹²

Durch die erste Anspielung verschmelzen die „treibende Kraft“, die die sphärischen Geräusche, denen sich der Meister in selbstlosem Lauschen völlig hingibt, ins Schwingen bringt und die rund *dreihundert Stücke* des *Shi jing*, die allgemein als Urbild der Dichtung galten zu einer metaphorischen Einheit. „Tausenderlei verschiedene Arten“ des Erklings, die für den Lauschenden keine einzelnen Ursachen mehr haben, werden zur Erklärung der formalen und inhaltlichen Divergenz der frühesten chinesischen Anthologie, mit deren so interpretiertem Wesen wiederum das Wesen der Dichtung an sich gleichgesetzt wird.

Darauf ist die Abwandlung des Zitates - an der Stelle, wo der Leser *Schriftsteller (zuo zhe)* liest, erwartet er den „Weisen“ (*xian ren*) - ein Kunstgriff, durch den die, in der Form wie Jiang Kui sie vorbringt, absichtlich überraschende Forderung, sich von jedem stilistischen Aligment mit anderen fernzuhalten, philosophisch-ethisch verankert wird. Auf den

²⁹¹ zitiert nach Wilhelm, siehe oben

²⁹² wie oben

Ausspruch, daß „der höchste Mensch wie ein Leichnam weilt im Kreis der Mauern seines Hauses“, folgt im weiteren Verlauf des Textes eine deutliche Reminiszenz, die den individuellen Stil mit den Mauern jenes Hauses, in dem Geng Sang Chu nicht aufgesucht werden will, vergleichbar macht:

Daraufhin seufzte ich tief auf und sprach: Meine Gedichte, meine Gedichte! Ich halte mich mit ihnen an kargen und abgelegenen Orten 窮居而野處 auf und das ist gut so, wenn man einfach Freude sucht. Doch was nun diejenigen Schriftsteller tun, die mir bloß auf Schritt und Tritt nachfolgen wollen, und so meinen, mit Angeln den Ton der Dichtung zu treffen, das ist nicht nur nicht gut, es verdient nicht einmal, in Erwägung gezogen zu werden.

An einer Stelle dieses Schlußabsatzes des ersten Vorwortes ist ein weiteres Zitat, diesmal aus einem Prosatext des Tang-Dichters Han Yu (768-824), eingeflochten, von dem Jiang Kuis berühmter Zeitgenosse Zhu Xi in einem Kommentar sagte, es habe in der ganzen Tang-Dichtung kein Stück gegeben, in dem an das Heimkehr-Ideal im Sinne der Dichtungen Tao Yuanmings so nahtlos angeknüpft werde wie in dieser Verteidigung der Weltflucht, die der Dichter einem Freund widmete:

...Ich fliehe dieses (Welttreiben) nicht aus Abscheu, sondern weil es mein Schicksal so will. Der Grund ist, daß ich mich an ihm nicht freuen kann. Ich verweile an kargen und ungestörten Orten 窮居而野處, steige in die Höhen und schaue ins Weite aus, verbringe meine Tage sitzend unter blühenden Bäumen, im kalten Quell badend reinige ich mein Selbst, sammle in der Schönheit des Gebirges meine Kost, und was ich beim Angeln in den frischen Wassern fange, reicht mir als Speise. Es gibt keinen Zeitpunkt, an dem ich mich erheben, oder ruhen *müßte*. In allem was da kommt ist Friede.²⁹³

Hier wird klargestellt, daß die Dichtung als konkrete, prägende Äußerung einzig und allein auf den Dichter selbst, nicht auf Einflüsse anderer zurückzuführen ist. In Anlehnung an Han Yu ist seine Individualität aber nicht Anlaß, um sich von anderen Stilen zu unterscheiden. Sein Handeln folgt, indem es ihn von dem entfernt, was ihn „nicht freuen kann“, ebensowenig einem eigensinnigen Wollen, wie das jenes „höchsten Menschen“, von dem Geng Sang Chu sagt, er weile wie ein Leichnam im Kreis der Mauern seines Hauses. Die Möglichkeit, den eigenen Stil zu finden, schöpft der Dichter also weder aus dem Wunsch, mit anderen „übereinzustimmen“, noch aus der eigensinnigen Absicht, sich von ihnen abzusondern, sondern einzig und allein aus der - um den metaphorischen Sinn des Zitates noch einmal hervorzuheben - Freude an *kargen und abgelegenen* Orten. Es erübrigt sich

²⁹³ Han, Yu (kommentiert von Zhu Xi); *Zhu Wen Gong jiao Changli xiansheng wen ji*; J. 19, S. 153 unten

somit beinahe der Hinweis, daß die Kargheit und Abgelegenheit einer äußeren Umgebung im metaphorischen Sinn die Anwesenheit des Selbst positiv unterstreicht. Die Freude, um derentwillen Dichtung entsteht, ist also Freude an sich selbst.

Damit hat das erste Vorwort die gedankliche Grundlage des zweiten bereits untermauert. Während es hier noch um die grundsätzliche Abgrenzung des individuellen Stils von formalen Übereinstimmungen ging - eine in erster Linie theoretische Proklamation, die trotz ihrer scharfen Akzentuierung noch keine Ansätze für die dichterische Praxis enthält -, bezieht sich der angeschlossene Text auf die dynamischen Abläufe der stilistischen Entwicklung. Natürlich ist die theoretisch begründete Freiheit des individuellen Stils von literarischen Einflüssen in der Praxis nicht eindeutig. Vielmehr nimmt Jiang Kui zunächst die von seinen Zeitgenossen viel diskutierte Erfahrung, daß sich der individuelle Stil dauernd unter „äußeren“ Einflüssen *bewegt*, zum Anlaß, nach einem Sinn dieser Bewegung zu suchen. Vorwegnehmend läßt sich hier sagen, daß sich die wesentlichen Elemente beider Vorworte in einem einzigen, kurzen Satz der Poetik wiederfinden, der lautet:

三百篇美刺箴怨皆無跡. 當以心會心.

*In den dreihundert Stücken finden sich Lobpreis, Kritik, Ermahnung und Trauer ganz ohne eine Spur. Man muß ihrer Seele in der (eigenen) Seele begegnen.*²⁹⁴

Zum Schluß bedient sich Jiang Kui hier eines allgemeinen buddhistischen Ausdrucks, den er für seinen Kontext leicht variiert: 以心會心 (*yi xin hui xin*) bedeutet soviel wie das Vermitteln der Wahrheit durch Intuition und ohne die Hilfsmittel von Sprache und Schrift.²⁹⁵ Die Anwendung dieses Prinzips auf die Sprache birgt jenen Widerspruch in sich, den die „Poetik des Paradoxen“²⁹⁶ gar nicht lösen, sondern vielmehr dem Dichter ins Bewußtsein rufen will, wie später noch deutlicher zu sehen sein wird.

Im zweiten Vorwort steht nun nicht mehr, wie zu Anfang des ersten, die stilistische *Form* der Dichtung 詩體 (*shi ti*), sondern der Entstehungsprozeß, das *Dichten* selber 作詩 (*zuo shi*) zur Rede. An zwei Stellen finden sich wiederum Anspielungen, die allerdings ein und demselben Abschnitt aus Kapitel 27 des *Zhuangzi* gelten. Auch scheinen sie dieses Mal

²⁹⁴ *BSJ*; S. 67, Abschnitt 15

²⁹⁵ *ZWDCD*:375.20 Der Eintrag lautet *yi xin zhuan xin* (wörtlich: „Aus der Seele in die Seele übertragen.“)

²⁹⁶ Diese Bezeichnung findet sich in James J.Y. Liu's Aufsatz „Chiang K'uei's Poetics“, in Soong, Stephen; „A Brotherhood in Song: Chinese Poetry and Poetics“, auf Seite 93. Liu nennt dort seinen eigenen Beitrag eine Ergänzung und teilweise Differenzierung der Sicht Lins.

unauffälliger in den Text eingeflochten zu sein, denn es sind im ersten Fall nur syntaktische Splitter des Zhuangzi-Textes, die weniger den Inhalt, als die Struktur der Aussage übertragen, im zweiten Fall ist es das Bild der Häutung/Entlarvung 蛻 (*tui*), das in demselben unmittelbaren Zusammenhang bei Zhuangzi auftaucht, und aufgrund der vorangegangenen Anspielung ebenfalls diesen Text im Hintergrund vermuten läßt. Nachdem zunächst die Dichotomie *übereinstimmend (he) - verschieden (yi)* durch den Vorsatz der doppelten Verneinung *nicht nicht...sein können* dialektisch aufgehoben wird, d.h. die Frage nach Übereinstimmung bzw. Verschiedenheit des individuellen Stils im Vergleich mit den alten Vorbildern nicht mehr auf die *Absicht* des Autors, sondern auf die außer ihm liegende *Notwendigkeit* zielt, stützt Jiang Kui seine These wiederum über Zhuangzi ab, und bemüht dabei auch ein weiteres Mal die buddhistische Terminologie.

Der Vergleich der Anspielungen mit dem ursprünglichen Zhuangzi-Text bildet auch hier den Ausgangspunkt der Interpretation. Übersichtshalber werden beide Textstellen hier noch einmal in Erinnerung gerufen und dabei durch den Bezugstext miteinander verbunden:

Dort, wo es absichtlich um die Dichtung geht, da sucht man bald 向也 (xiang ye) mit den Alten übereinzustimmen, bald 今也 (jin ye) sucht man von den Alten verschieden zu sein. Wo aber keine Absicht auf die Dichtung gerichtet ist, da sucht man nicht mit den Alten übereinzustimmen und kann doch nicht nicht übereinstimmen, da sucht man nicht von den Alten verschieden zu sein und kann doch nicht nicht verschieden sein.

The various secondary shadows asked shadow: One moment (*xiang ye*) you look down and an other moment (*jin ye*) you look up. One moment your hair is done up, then it is streaming down your back.... Why?

That's an inquisition. Why do you question me piecemeal? I exist, but I don't know how. I'm the cicada's shell or the snake's slough 蛻 (*tui*): I look like the real thing, but I'm not it. Flame and sun let me form; Yin and night are my replacements. If I put my hopes for existence in another, think how much more it in turn puts its hopes on another! When the other comes, I come along with it, and when it goes, I go with it. When it perseveres, I persevere with it. But how can you learn anything from a perseverer?²⁹⁷

...Die Wesen wandeln sich, indem sie sich häuten (tui). Ohne sich zu häuten, behindern sie sich selbst. Gerade weil sie eine Haut haben, haben sie auch eine Wandlung. Ihr aber werdet gewandelt durch Dichtung, wie könntet ihr euch da durch eure alten Schriften selbst behindern? Deshalb bewahrt sie, bis andere Tage kommen.

²⁹⁷ Da Wilhelm Kapitel 27 „Parabeln“ (*Yu yan*) nicht übersetzt, verwende ich hier die Übersetzung von Ware, James R.; *The Sayings of Chuang Chou*; 1963; S. 188

Kein Bild könnte den Gedanken der absichtslosen und in ihrer Wandelbarkeit dennoch kontinuierlichen Entsprechung von Form und Substanz besser begleiten als das des Schattens. Die Dynamik seiner Veränderungsmöglichkeiten ist unausschöpflich; und darin wird ihm hier die Sprache gleichgesetzt. Auch ihre Möglichkeiten lassen sich keineswegs am bereits vorhandenen, schon abgestreiften Formenreichtum messen, ergeben sich erst aus einer „blinden“ Notwendigkeit, die selbst der Absicht auf die Dichtung Grenzen setzt.

Die Übersetzung der entscheidenden Textstelle bei Jiang Kui rückt vom Wortsinn bewußt ab, da hier mit den Ausdrücken 有見乎詩 (*you jian hu shi*; wörtlich: „die Dichtung als real ansehen“) und 無見乎詩 (*wu jian hu shi*: „die Dichtung als nicht-real ansehen“) auf eine buddhistische Terminologie angespielt wird, die in diesem Kontext keine direkte Übersetzung nahelegt.²⁹⁸ Gemeint ist schlichtweg die Relevanz bereits bestehender, dichterischer Formen und Inhalte für die Absicht des Autors. Bewegt diesen vor allem der „fromme“ Wunsch, die schon anerkannte Existenz der Dichtung durch sein persönliches Werk fortzusetzen, oder *scheint* für ihn Dichtung gar nicht zu existieren, als wäre er ihr künftiger Urheber? Die scheinbare Wertung, durch die der Text die beiden Möglichkeiten unterscheidet, hebt sich in Wahrheit durch eine De-facto-Gleichberechtigung beider auf. Denn zwar genügt das Vorbild der Alten alleine nicht, um ihm tatsächlich gerecht zu werden, doch auch umgekehrt benötigt der Wille ohne Absicht - das Nicht-nicht-...-können - eine Vorstellung, um sich zu realisieren. Der Schatten wäre ohne das „reale Wesen“, dessen Wandel er unabsichtlich folgt, zwar nicht denkbar, seine Existenz ist aber gerade deswegen unabhängig vom Gegenstand, an dem er scheinbar haftet, weil auch dieser einem universalen Gesetz der Abhängigkeit folgeleistet.

Dieser doppelsinnige Gedanke ist für Jiang Kuis Poetik, die im Anschluß zu behandeln sein wird, von grundlegender Bedeutung, weil er den Ansatz bietet, die beiden unvereinbaren Extremforderungen einer sprachlichen Durchformung des Gedichts bis in die Einzelheiten und einer Befreiung des Gedankens aus jeder formalen Einengung, stilistisch geltend zu machen. Es ist zu betonen, daß Jiang Kui - im Gegensatz zur Auffassung Shuen-fu Lins - zu diesem Widerspruch weder eine theoretische, noch eine praktische Lösung anbietet. Für ihn bleibt er, wie für seinen Mentor Yang Wanli, bestehen, ohne aber zur Erstarrung zu führen, denn diese überkommt nur die jeweiligen Stilformen, die anfangs aus diesem Grund vom Wesen der Dichtung klar unterschieden wurden. Erst nachdem solchermaßen der Gedanke von der Absicht auf eine bestimmte Form abstrahiert wurde, geht Jiang Kui zu einer metaphorischen Umschreibung der idealen Dichtung über, die er über die Anspielung auf eine

²⁹⁸ Die beiden entgegengesetzten Möglichkeiten etwas für real oder nicht-real anzusehen - *you-wu er jian* (ind.: Bhavabhava) - gelten als Ursprung aller Irrtümer. Ein Ausgleich ist, nach der Lehre der Madhyamika-Schule, nur über den „Weg der Mitte“ (*zhong dao*), also durch Offenlassen, zu erreichen. (Vergleiche: Soothill; S. 214)

briefliche Äußerung des Su Shi abschließt. Der formelhafte Charakter des *Kann-nicht-nicht-Sein* 不能不為者 (*bu neng bu wei zhe*) abstrahiert bewußt von dem metaphorischen Zusammenhang der ursprünglichen Textstelle des Briefes:

Eure Lehren zu den klassischen Schriften sowie Eure Poesie und vermischten Prosaschriften, die ihr mir zeigtet, habe ich reiflich geprüft. Im ganzen ist Euer Stil wie ziehende Wolken und fließendes Wasser. Anfangs noch ohne feste Gestalt, nimmt es doch immer so seinen Gang, wie es gehen soll, hält es doch immer da an, wo es nicht nicht anhalten kann 不能不止 (*bu neng bu zhi*). Die Prinzipien Eurer literarischen Komposition (*wen*) sind natürlich und lassen durchweg Anmutiges entstehen. Konfuzius sagte: Worte, die nicht literarisch komponiert sind, kommen nicht weit.²⁹⁹ - Außerdem sagte er: Durch das Gesagte tritt das Gedachte hervor und sonst nichts! - Wenn nun die Worte dort anhalten, wo das Gedachte hervortritt und man daran zweifelt, ob sie literarisch komponiert seien, so liegt man mit seinem Zweifel ganz falsch. Die Kunst, den Dingen nachzuspüren, ist wie das Fesseln des Windes oder das Fangen des Schattens. Wer es vermag, das reale Ding klar in der Seele zu erfassen, der wird unter einer Million Menschen nie mehr seinesgleichen treffen. Wieviel mehr gilt das noch für denjenigen, der es im Mund und in der Hand zu fassen kriegt?! Das ist es, was mit dem Hervortreten des Gedachten durch das Gesagte gemeint ist: Wenn das Gesagte dahin kommt, daß das Gedachte durch es hervortreten kann, dann darf die literarische Komposition nicht mehr darüber hinausgeführt werden.³⁰⁰

Das wahrhaft Gesagte ist also einmalig und gewissermaßen individuell, und wo es „hervortritt“ 達 (*da*), muß der Dichter „anhalten“ 止 (*zhi*). Hier steht er auch mit seiner Dichtung so einsam da, wie Jiang Kui es am Ende des ersten Vorwortes pathetisch von sich selber sagte. Alles weitere Feilen und Formen verbietet sich von selbst, denn es führt von hier ab zurück in den Bereich der sprachlichen Konventionen und Beliebigkeiten, aus dem es zuvor herausführte. Das Erarbeiten des Stils, die Auseinandersetzung mit dem Stofflichen also, macht nur solange Sinn, wie der Gedanke noch zögert, ungehemmt durch den Stoff hervorzutreten; ist dieses Zögern dann überwunden und wird die Arbeit dennoch fortgesetzt, so wird der individuelle Künstler zum gewöhnlichen Arbeiter, der Reproduzierbares herstellt.

In dieser abenteuerlichen, weil immer ganz unberechenbaren Spannung zwischen handwerklicher Erarbeitung der „literarischen Komposition“ (*wen*) - als deren Stoff, neben dem bloßen Sprachmaterial die geistige Tradition vorhanden war - und spontanem Erwachen (*wu*) - als Hervortreten des Gedankens 達意 (*da yi*) - vollzieht sich die stilistische Entwicklung als geistiger Wandlungsprozeß (*hua*), der vom Dichter persönlich miterlebt wird. Allein dieser Prozeß schließt die Notwendigkeit ein, aus der sich zu allen Zeiten das dichterisch Mögliche ergibt und stellt somit die Zeitgenossen mit den Alten auf eine gemeinsame Ebene.

²⁹⁹ *Yan zhi wu wen, xing er bu yuan* (“without elegant composition of the words, they will not go far”) Legge; *Classics*; Vol.V/IX, *Zuo zhuan, Xiang gong*; S. 512 & 517

³⁰⁰ Su, Shi; *Jing jin Dongpo wen ji shi lüe*; Taipei 1960; J. 46, S. 779f.

2. Die „Poetik des Weißstein Daoisten“ (*Baishi daoren shishuo*)

2.1. Jiang Kui und Yan Yu

Der Dichter und Verfasser der nachmals einflußreichsten Poetik Chinas, Yan Yu, unterschied seine Thesen in dem um 1200 erschienenen Werk „Canglangs Gespräche über die Dichtung“ (*Canglang shi hua*) von denen seiner Vorgänger - zu denen aller Wahrscheinlichkeit nach auch Jiang Kui zählte - durch zwei markante Stellungnahmen zu der alles durchdringenden Frage, wie das geistige Erbe des Altertums in der Literatur zu fortwährendem Leben erweckt (!) werden könne. Zum einen schuf er eine, nicht nur in einzelnen Begriffsentlehnungen vermutbare, sondern programmatisch verkündete³⁰¹ Analogie von Dichtung und *chan*-Buddhismus, durch die der Begriff der „mystischen Erleuchtung“ ㄩㄨㄨㄨ (*miao wu*)³⁰² als eine Art *Ultra ratio* von den übrigen Erfordernissen der Dichtung abgegrenzt und über jene erhoben wird. Im dreizehnten Abschnitt des ersten Kapitels „Unterscheidung der Dichtung“ wird die Unterordnung der technischen und intellektuellen Fähigkeiten gegenüber dem spirituellen Gehalt der Dichtung deutlich gemacht:

Nun hat die Dichtung ein anderes Vermögen als das, das mit den Büchern zusammenhängt; und die Dichtung hat eine andere Inspiration, als die die mit der Vernunft zusammenhängt! Indessen: Wenn man nicht viele Bücher liest und nicht die Vernunft aufs äußerste beansprucht, ist man nicht imstande, diesen Gipfel zu erklimmen. ...³⁰³

Zum anderen ist seine scharfe und unerbittliche Polemik gegen die Jiangxi-Dichtung und einige Dichter der späten Tang dazu bestimmt, dem Leser jene Stilrichtungen deutlich vor Augen zu führen, die dem weniger scharf umrissenen Begriff der „mystischen Erleuchtung“ angeblich zuwiderlaufen sowie daraus folgend die Reihen bisher größtenteils allgemein

³⁰¹ Der Umstand, daß sich diese Analogie quasi auf das erste Kapitel seiner Poetik beschränkt und in den folgenden vier Kapiteln nicht mehr in die Einzelheiten geführt wird, führte zu berechtigter Kritik an dem Anspruch, das Wesen der Dichtung aus diesem Blickwinkel verständlicher zu machen (vergleiche Debon; *Ts'ang-lang*; S. 30ff.).

³⁰² Übertragen auf meine Übersetzung von *miao* im Beziehungsfeld des poetischen Denkens Jiang Kuis, würde *miao wu* „das Erwachen zur Kunst“ heißen: als das Wach- und Aufmerksamwerden für das in der Kunst hier und jetzt Notwendige. Siehe auch weiter unten.

³⁰³ Debon; *Ts'ang-lang*; S. 61

anerkannter Dichter in „Rechtgläubige und Häretiker“ zu teilen.³⁰⁴ Yan Yu setzte sich damit in erster Linie gegen Zeitgenossen ab, die - wie Jiang Kui und Yang Wanli - das geistige Erbe der späten Tang- und Jiangxi-Dichtung als eine, wenn auch nicht unproblematische, Grundlage ihrer stilistischen Entwicklung anerkannten und für die der Begriff des Erwachens bzw. der „Erleuchtung“ nicht in diesem Sinne zentrale Bedeutung gehabt hatte.

Allerdings ist auch der andere Teil des von Yan Yu verwendeten Binoms, also 妙 (*miao*), den Debon kontextgebunden mit „mystisch“ überträgt, eine in anderen Dichtungstheorien häufig anzutreffende Vokabel, die ich beim Übersetzen von Jiang Kuis Poetik von spirituellen Konnotationen weitgehend freigehalten habe, denn gerade in diesem Punkt liegt m.E. ein wesentlicher Unterschied zur Theorie Yan Yus, an dem sich die Zielrichtung Jiang Kuis herausarbeiten läßt.³⁰⁵ Während Yan Yu vorgibt, mit dem *chan*-Buddhismus „kurzerhand einen Maßstab für die Dichtung festzulegen“ und damit die Tradition mehr oder weniger in gut und schlecht spaltet, wehrt sich Jiang Kui, wie wir gesehen haben, vehement nicht nur gegen die Festlegung eines „geistigen Richtwerts“, sondern vor allem auch gegen das Vorschreiben stilistischer Größe. Sein grundsätzliches Kriterium für Dichtung liegt vielmehr in dem Vermögen des Dichters, durch das Erarbeiten einer verfeinerten Technik und das Vertiefen des Gedankens in den Stoff, dem der Sprache inbegriffenen Widerspruch das Unaussprechliche aussprechen zu wollen beizukommen.³⁰⁶ In seiner dreißig Abschnitte

³⁰⁴ ebenda; S. 23: „Bei der Einstufung der Dichter in Rechtgläubige und Häretiker und auch weitgehend bei dem Postulat der Erleuchtung handelt es sich um eine Übertragung von Begriffen des *chan*-Buddhismus auf den Dichter und das Dichten.“ Debon verwendet „Erleuchtung“ als Übersetzungsterminus für den hier bereits erklärten Begriff *wu* (S. 151), der mit „Erwachen“ übertragen wurde. Die Wahl fiel deswegen verschieden aus, weil ich der Auffassung bin, daß der Moment des Erwachens, da er nicht nur die Grenzen zwischen Unbewußtem und Bewußtem überspannt, sondern auch die körperliche und geistige Existenz unmittelbar zusammenführt, in dem hier eröffneten Kontext als Paradigma für den Akt des wahrhaftigsten Sagens weitaus mehr geeignet ist, als das eher an spirituell und möglicherweise sogar meditativ zustande kommende Erfahrungen anklingende „Schlüsselerlebnis“ einer Erleuchtung. Daß es sich hier nicht um ein solches religiöses Schlüsselerlebnis handeln kann, haben die Passagen aus den Vorworten Yang Wanlis hinlänglich deutlich gemacht. Das Erwachen kommt mitunter völlig unvermittelt, inmitten seelischer Ermattung und geistiger Öde (S. 152), und bringt lediglich einen neuen, geistig-mental Stand mit sich, nicht etwa den Besitz einer göttlichen Wahrheit, den wir - zumindest auf dem Hintergrund christlich-abendländischer Mystik - mit „Erleuchtung“ verbinden.

³⁰⁵ Zwar bedeutet auch bei Jiang Kui die Eigenschaft *miao*, daß das Dazugehörige nicht vom Menschen geschaffen wurde, sondern höheren geistigen Ursprungs ist. Doch ist die jeweilige Herleitung bei Yan Yu und bei Jiang Kui grundverschieden. Für jenen erfolgte das „Mystische“ bzw. „Wunderbare“ unmittelbar durch die Praxis des „Meditierens“, wie sie der *chan*-Buddhismus lehrte (vergleiche Debon; *Ts'ang-lang*; S. 8), bei Jiang Kui, aber auch bei Yang Wanli, war es ein lebenslang anhaltender Prozeß, dessen Beschreibung kaum meditativ-religiöse Elemente durchblicken läßt. Hier steht eindeutig die *individuelle Erfahrung im Umgang mit der Sprache* im Vordergrund, weshalb für *miao* nach einem Äquivalent gesucht wurde, durch das die gestaltende Tätigkeit des Menschen gegenüber dem „Mystischen“, auch wenn dieses den letzten Ausschlag geben sollte, den Vorrang hat: die *Kunst*.

³⁰⁶ Vergleiche dazu auch James Y. Liu, der von „Chiang K'uei's awareness of the paradox of language as the, albeit allegedly inadequate, means of expressing the inexpressible, and of the meta-paradox of poetics as the attempt to explain the inexplicable nature of poetry in the same medium, language“ spricht. In: *Chiang K'uei's Poetics*; S. 95

umfassenden Poetik geht es ihm fast ausschließlich um eine Kritik dessen, was der Dichter selber tun kann und muß, um an das heranzukommen, was letztlich doch nicht in seiner Macht steht: die *hohe Kunst der Spontaneität* 自然高妙 (*zi ran gao miao*). Die Kritik einzelner Personalstile, die ansonsten ein regulärer und oft umfangreicher Bestandteil anderer Poetiken war und die namentlich Yan Yu rigoros betrieb, bleibt bei Jiang Kui deswegen so gut wie ganz aus. Er beschränkt sich lediglich auf die höchsten lyrischen Vorbilder seiner Zeit und stellt dabei keinen Dichter in seinem Wert in Frage, sondern unterscheidet die ungleich anzusehende Vorbildhaftigkeit. Eine Kritik an zeitgenössischen Dichtern und an solchen, die nach den Ahnen der Jiangxi-Schule, Huang Tingjian und Su Shi, wirkten, wird nicht geübt. Somit lenkt Jiang Kui in seiner Poetik, schon was die eher äußerlichen Merkmale ihrer Konzeption betrifft, nicht auf einen scheinbar objektiven Vergleich unterschiedlicher Stile von Einzelpersonen oder Epochen, er stürzt nicht alte Vorbilder, um sie durch andere zu übertreffen und zu ersetzen, sondern er setzt sich direkt mit dem einzelnen Gedicht auseinander. In schlüssiger Übereinstimmung mit dem Fundament seiner Theorie - *Dichtung hat ursprünglich keinen Stil* - behandelt er es als offene Einheit, die ihre formale und inhaltliche Bestimmung allein aus dem Wirken des Dichters erfährt. Die einzelnen Beobachtungsschwerpunkte und die Art, sie theoretisch zu verknüpfen, faßt Lin stichhaltig zusammen:

Most of the 'Discourse' is devoted to discussions of the defects and methods of poetry. It touches on the practical matters such as overall structure, parallelism, allusion, exposition of ideas, narration of events, ornamentation, closure. The comments are always very specific and to the point. Even when Jiang Kui is talking about those qualities which remain somewhat elusive in traditional criticism, his explanation is always lucid and directly relevant to the poem itself.³⁰⁷

Wenn Jiang Kui im Ansatz bereits weitestgehend auf eine Klassifikation geschichtlicher Epochen und zeitgenössischer Strömungen verzichtet, so heißt das keineswegs, daß ihm das Verhältnis zu diesen gleichgültig wäre. Aber während Yan Yu durch seine Analogie zum *chan*-Buddhismus die Beurteilung der Dichtung in der Theorie mit einer im Grunde spekulativen Geisteshaltung in Verbindung bringt, argumentiert Jiang Kui stets vom empirischen Standpunkt aus. Diese Gegensätzlichkeit der beiden bedeutenden Theorien war vielleicht ausschlaggebend dafür, daß Fan Xiwen (? - 1266) sie in seiner um die Mitte des dreizehnten Jahrhunderts entstandenen Poetik „Nächtliche Gespräche zwischen den Bettstätten“ (*Dui chuang ye yu*) ergänzend zusammenfügte:

³⁰⁷ Lin; *Chiang K'uei's Treatises*; S. 303

Yan Yu sagt: Gemeinhin liegt der Weg des *chan* allein in der mystischen Erleuchtung³⁰⁸ (*miao wu*). Der Weg der Dichtung liegt ebenfalls in der mystischen Erleuchtung. ... Nur die Erleuchtung macht den Fachmann, macht die Grundfarbe, ... Indessen: bei der Erleuchtung gibt es eine unterschiedliche Tiefe, gibt es verschiedene Ausmaße: Es gibt die Erleuchtung, die ganz durchgedrungen ist, und es gibt die Erleuchtung, die nur einen einzigen Punkt erfäßt und nur um die halbe Lösung weiß.

Die (Dichtung der Dynastien) Han- und Wei ist zwar erhaben, aber entlehnt die Erleuchtung nicht. Von Xie Lingyun (und Tao Yuanming³⁰⁹) bis zu den Meistern der Tang-Blütezeit war es die Erleuchtung, die ganz durchgedrungen ist! Die übrigen, selbst wenn es (unter ihnen) Erleuchtete gab, waren doch alle nicht von der höchsten Wahrheit!

Ebenso sagt Jiang Kui: *Wenn eine literarische Komposition (wen) nach (dem Vorbild) literarischer Komposition entsteht, so ist das Handwerk (gong); entsteht sie nicht nach (dem Vorbild) literarischer Komposition, so ist das Kunst (miao). Doch ohne literarische Komposition gibt es keine Kunst. Zur Heiligkeit bedarf es des Erwachens von selbst (zi wu).*³¹⁰

So richten sich alle Rangunterschiede innerhalb der Literatur nach der Tiefe oder Seichtigkeit der Erleuchtung (bzw. des *Erwachens*: 悟之深淺; d. V.). Wenn dieses Prinzip gründlich verstanden wird, dann ist nach dem einheitlichen Geschmack (!) der „mystischen Erleuchtung“ alles aufrichtig Geschaffene gestaffelt und ringsum gibt es keine Hindernisse mehr. Dann kommen die Alten zu uns und wir kommen zu den Alten.³¹¹

Es liegt auf der Hand, daß die von beiden Autoren jeweils hervorgehobenen Begriffe der „mystischen Erleuchtung“ und des *Erwachens von selbst* eine tatsächliche Differenz beinhalten, die sich durch die unterschiedliche Präzisierung von 悟 (*wu*) durch 妙 (*miao*) und 自 (*zi*) verbal äußert. Zu einem ausführlichen Vergleich der beiden Poetiken besteht an dieser Stelle kein Anlaß, doch die durch Debon herausgearbeitete und nach ihm wiederum bestätigte³¹² Gleichsetzung der Inspirationsquellen der Dichtung mit denen der buddhistischen Mystik soll im Auge behalten werden, um die verschiedenartige Intention Jiang Kuis, wie sie sich in der Anlage seines Werkes und in der Prägung bestimmter Begriffe äußert, davon abheben zu können.

Die Problematik einer wörtlichen Übernahme von Debons Übersetzung „mystisch“ oder „wunderbar“ für *miao* in den Kontext von Jiang Kuis Gedankenführung wird an dem obigen Beispiel nicht nur deutlich, sondern sie erhellt auch den ungleichen Stellenwert der „Erleuchtung“ bzw. des *Erwachens* in den Vorstellungen beider Autoren. Mit *miao* kennzeichnet Jiang Kui keine Personalstile, um ihren absoluten Vorbildcharakter

³⁰⁸ Ich behalte hier den Übersetzungsterminus Debons bei. Um möglichst wenig Irration aufkommen zu lassen, verwende ich bei Zitaten bezüglich Yan Yus den Übersetzungsterminus Günther Debons weiter, hinsichtlich Jiang Kuis übersetze ich nach meinem eigenen Ermessen.

³⁰⁹ Fan nennt das Dichter-Paar Xie und Tao, während in Debons Übersetzung von Yan Yus Text nur von Xie die Rede ist.

³¹⁰ *BSJ*; S.68 (Nr. 23)

³¹¹ *Li dai shi hua; Dui chuang ye yu*; J. 2, S. 415

³¹² Vergleiche Klöpsch, Volker; *Die Jadesplitter der Dichter*; Bochum 1983, S. 95

festzulegen³¹³, sondern *allgemeine* stilistische Aspekte der Dichtung, die von jedem Dichter objektiv anzustreben sind. In diesem Sinn lautet Abschnitt 8 der „Poetik“:

小詩精深. 短章醞藉. 大篇有開闔. 乃妙.

*In den kleinen (einstrophigen) Gedichten die Tiefe, in (denen mit) kurzen Strophen die Weite, in den Langgedichten gibt es das (permanente) Öffnen und Schließen. Darin besteht die Kunst.*³¹⁴

In Abschnitt 12 heißt es:

篇終出人意表. 或反終篇之意. 皆妙.

*Ob sich am Ende eines Stückes etwas Unerwartetes einstellt, oder ob es den Gedanken des ganzen Stückes verkehrt. Das eine wie das andere ist Kunst.*³¹⁵

Besonders deutlich wird aber der Unterschied zu Yan Yus Sprachgebrauch dort, wo *miao* als vorrangig technischer Begriff zwischen diversen Komponenten des Gedichtemachens eingebunden ist und nicht unbedingt auf eine wesentlich „andere Inspiration als die, die mit der Vernunft zusammenhängt“ (siehe S. 167) zu deuten scheint, wie in Abschnitt 7, der offenbar zur Verarbeitung literarischer Topoi Stellung nimmt³¹⁶:

難說處一語而盡. 易說處莫便放過. 僻事實用. 熟事虛用. 說理要簡切. 說事要圓活. 說景要微妙. 多看自知. 多作自好.

³¹³ Dieses genau ist bei Yan Yu der Fall. Vergleiche Debon; *Ts' ang-lang*; §§ 3, 72, 74, 82

³¹⁴ *BSJ*; S. 66

³¹⁵ ebenda; S. 67

³¹⁶ *BSJ*; S. 66 Im folgenden wurde der Ausdruck *shuo chu* mit „das... Zu-Sagende“ und *shuo* mit „das Gesagte“ übersetzt, da mir „Topos“ als Terminus technicus der modernen Literaturwissenschaft aus dem Ursprungszusammenhang schwer übertragbar scheint. Aus dem Inhalt nicht nur dieses Abschnittes, sondern auch der beiden kurzen Teile, die ihm vorangehen, ist jedoch zu schließen, daß es sich um Versatzstücke aus dem literarischen Fundus (Motive, Zitate etc.) und den persönlichen Umgang mit ihnen handeln muß, nicht um rein individuelle Aussagen. Zur Übersicht werden hier die Übersetzungen der Abschnitte 5 und 6 (*BSJ*; S. 66) noch beigelegt: *Was die Menschen leichthin aussprechen, darüber spreche ich kaum. Was den Menschen auszusprechen schwer fällt, darüber spreche ich mit Leichtigkeit. Von selber bin ich ungewöhnlich.*(5) - *Daß Blumen durch Weiden zu ergänzen seien, ist eine Knabenweisheit. Doch wer mit ihr nicht zurecht kommt, dem fehlt es auch an etwas.*(6)

*Das schwer zu Sagende ist mit einem einzigen Satz zu treffen, während man sich bei dem leicht zu Sagenden nur allzu gerne der Bequemlichkeit überläßt. Rohe Inhalte haben Bezug zum Realen, ausgereifte Inhalte haben Bezug zur Leere. Die vernunft(-mäßige Struktur) des Gesagten verlangt Einfachheit und Präzision, der Inhalt des Gesagten verlangt Glaubhaftigkeit und Lebendigkeit, der Ausblick durch das Gesagte verlangt subtile Kunst (wei miao). Wer viel darauf aus ist, sich selbst zu erkennen, der wird vieles zu seinem eigenen Besten schreiben.*³¹⁷

Wohl ließe sich auf den ersten Blick noch verantworten, daß der *Ausblick durch das Gesagte* - gemeint ist das vom sprachlichen Gehalt und durch die Einbildungskraft des Lesers evozierte Bild - nach einer „subtilen Mystik“ verlange; doch wer den ganzen Abschnitt unvoreingenommen liest, muß zunächst finden, daß der sachliche Aufbau der Argumentation an keiner Stelle darauf hindeutet, daß sich das Wesen des Gedichtes analog nach Art der „mystischen Erleuchtung“, also über den Weg des „Meditierens“³¹⁸, offenbare. Der formelhafte Schlußsatz stellt die drei Ebenen verknüpfende Methodik, nach der das *zu Sagende* stilistisch geformt werden muß, primär in Bezug zur Individualität des Autors, die mit seiner dichterischen Methode vollkommen in Einklang stehen muß. So verschmelzen bei Jiang Kui die drei genannten Qualitäten - *Einfachheit und Präzision, Glaubhaftigkeit und Lebendigkeit* sowie *subtile Kunst* - in jener Unbefangenheit des Sagens, die als die eigentliche, unnachahmliche Qualität der Dichtung der Alten bewundert wurde.

2.2. Die Konzeption des Gedichtes als unabhängiges Sprachwesen

Der bereits in den Vorworten ausführlich formulierte Gedanke eines von der Übereinstimmung mit anderen im wesentlichen unabhängigen Individualstils findet sein Äquivalent in der „Poetik“ in Gestalt des Gedichtes als autarkes sprachliches Gebilde. Dieses Konzept wird bezeichnenderweise an den Anfang des Textes gestellt und ist über die ersten

³¹⁷ Im letzten Satz wird auf zwei in den Klassikern beschriebene, an sich sehr unterschiedliche, aber im Wirken ähnliche, menschliche Fähigkeiten angespielt, die in ihrer Kombination hier wohl die Vereinigung der intellektuellen mit der natürlichen Veranlagung in der Dichtung bedeuten sollen. Den Ausdruck *sich selbst zu erkennen*: *zi zhi* finden wir in Kapitel 72 des *Daodejing* in Bezug zur geistig überragenden Persönlichkeit des „Berufenen“ (*sheng ren*): „Also auch der Berufene: / Er erkennt sich selbst, aber er will nicht scheinen.“ (Wilhelm; *Tao te king*; S. 115 & Duyvendak; S. 164) Der Ausdruck: *zi hao*, der hier mit *zu seinem eigenen Besten* übersetzt wurde, meint soviel wie das natürliche Selbstwertempfinden, das angeboren ist und bis zu einem gewissen Grad daran hindert, sich für schlechte Zwecke anderen nützlich zu machen. In diesem Sinn findet er sich bei Mengzi mit Bezug auf die Weisheit des Konfuzius: „As to selling oneself in order to accomplish all aims of his prince, even a villager who had a regard for himself (*zi hao*) would not do such a thing; and shall we say that a man of talents and virtue did it?“ (Legge; *Classics*; Vol. II, B. 5, S. 368) Es dürfte also gemeint sein, daß aus dem Streben nach Selbsterkenntnis in der Dichtung der einfache Sinn für das „eigene Beste“ geweckt würde, sprich: ursprüngliche Unbefangenheit der Dichtung.

³¹⁸ Siehe Debon; *Ts' ang-lang*; S. 58, § 5

beiden Abschnitte verteilt. Im ersten Abschnitt ist es das, was im weiteren Sinn als räumliche Struktur des Gedichtes bezeichnet werden könnte, jene wichtigsten Eigenschaften also, die bei der Lektüre permanent allgegenwärtig sein müssen, ohne vom zeitlichen Ablauf abzuhängen. Im zweiten Abschnitt ist der Gedichttext, analog zum Körper eines Tieres, in Haupt-, Rumpf- und Schwanzteil gegliedert. Die Aufmerksamkeit ist darauf gerichtet, wie sich der Aussagegehalt gemäß diesen äußeren Proportionen, also gemäß der zeitlichen Abfolge, auf die Verse/Strophen verteilt. Die beiden ersten Abschnitte liefern die Grundlage für die Betrachtung des Gedichtes als einer stilistisch so gut wie nicht vorbedingten, sprachlichen Einheit:

大凡詩自有氣象. 體面. 血脈韻度. 氣象欲其渾厚其失也俗. 體面欲其宏大其失也狂. 血脈欲其貫穿其失也露. 韻度欲其飄逸其失也輕.

Vor allem hat das Gedicht sein eigenes Geistbild, seine eigene Stilrichtung, seine eigenen Blutsbande und seine eigene Anmut und Haltung.³¹⁹ Im Geistbild kommt es auf Schlichtheit und Kraft an, denn ohne diese wird es gewöhnlich. In der Stilrichtung kommt es auf Erhabenheit und Größe des Zieles an, denn ohne diese verwildert sie. Bei den Blutsbanden kommt es darauf an, daß sie durchgehend und eng geknüpft sind, denn ohne das lösen sie sich auf. Bei Anmut und Haltung kommt es darauf an, daß sie ungehemmt und in sich ruhend ist, denn ohne das wird sie leichtfertig.

作大篇尤當布置. 首尾勻停. 腰腹肥滿. 多見人前面有餘. 後面不足. 前面極工. 後面草草. 不可不知也.

Beim Schreiben von Langgedichten ist das wichtigste die Gliederung. Kopf und Schwanz bilden eine Linie, der Rumpf ist schwer und füllig. Oft sieht man Leute, bei denen das Überschüssige vorne bleibt, während es nach hinten hin fehlt, die nach vorne äußerst

handwerksmäßig arbeiten, während sie nach hinten hin alles vernachlässigen. Das darf keinesfalls unbeachtet bleiben.

Wenn angenommen wird, daß im zweiten Abschnitt ein einzelnes Genre, die Langgedichte (*da pian*), stellvertretend für alle gewählt wurde³²⁰, dann geht aus dieser Einleitung klar hervor, daß der Dichter dazu angehalten wird, sich vor allem die Einheit des Textes, d.h. die dafür erforderlichen, eigenen geistigen Qualitäten (Abschnitt 1) und die strukturelle Ausgewogenheit der Form (Abschnitt 2) zu vergegenwärtigen. Diese bewußte Verpflichtung muß jeder Immitation eines Dichter-Vorbildes unbedingt vorausgehen. Wird sie vernachlässigt, so entartet die vermeintliche Nachahmung zum Plagiat.

Die vier Termini, auf denen der erste Abschnitt aufbaut, scheinen zunächst grundlegend. Dieser Eindruck muß jedoch relativiert werden, nachdem sich zeigt, daß keiner von ihnen im Verlauf der Poetik wiederum auftaucht.- Von den vieren scheint außerdem nur 氣象 *qi xiang* (*Geistbild*) aus bekanntem Kontext herleitbar. Lin hat seine geistesgeschichtliche Entwicklung zurückverfolgt und eine auf den Philosophen Cheng Yi (1033-1107) und über Zhu Xi fortgesetzte, klare Abgrenzung vom traditionellen Konzept des *qi* ausgemacht.³²¹ Demnach bedeutete *qi xiang* in vor-songzeitlichen Texten das, was auch die moderne Umgangssprache damit ausdrückt: die Wetterlage. Die ursprüngliche Lebenskraft (*qi*), die in der kosmischen Natur vollkommen gewahrt bleibt, nimmt in der Atmosphäre Gestalt (*xiang*) an. In Texten der Nördlichen Song wird dieser Bedeutungsgehalt zunächst gelegentlich auf Persönlichkeiten übertragen, ohne daß sich etwas wesentliches an ihm änderte, denn

³¹⁹ Meine Übersetzung der vier Termini geht von der Lins und seinen Untersuchungen zum Hintergrund der einzelnen Begriffe (in: *Treatises*; S. 299-303) aus, unterscheidet sich aber besonders beim zweiten und dritten mit Absicht. Angesichts der in zeitgenössischen Gesprächskreisen so akuten Frage, welche Verpflichtungen das geistige Erbe der literarischen Meisterwerke der Alten dem ernsthaften Dichter auferlege und angesichts der Prädominanz dieser Frage besonders in Jiang Kuis persönlichem Bekenntnis zu seinem eigenen Stil (in den Vorworten), scheint ein erneutes Aufgreifen der Problematik im Rahmen dieser allgemeinen Poetik evident. Ich habe deshalb entschieden, die Ausdrücke *ti mian* (Lin: „form and appearance“) und *xue mo* („blood vessels“) so zu übersetzen, daß sie jene nah beieinander liegenden Grundfragen, die in den Vorworten erörtert wurden - also die der stilistischen Übereinstimmung mit den Zeitgenossen und die der geistigen Verwandtschaft und Übereinstimmung mit den Alten - widerspiegeln. *Stilrichtung* (vergleiche: *ZWDCD*: 46277.36.1) bezieht sich demnach auf die (Nicht-!) Zuordnung unter den „objektiv“ unterscheidbaren literarischen Strömungen, *Blutsbande* (*ZWDCD*:34784.55.2) auf die in die Geschichte der Literatur zurückreichenden, geistigen Wurzeln des individuellen Werks. Zu den beiden Termini *qi xiang* und *yun du* siehe weiter unten im Haupttext.

³²⁰ Eine Befassung mit einzelnen Genre rückt im Verlauf der dreißig Abschnitte nirgends in den Mittelpunkt. Lediglich in Abschnitt 13 werden einige der wichtigsten Gattungen anhand wesentlicher stilistischer Eigenschaften voneinander unterschieden. Dem Aspekt der formalen Unterscheidung und Kritik poetischer Gattungen widmet Jiang Kui nur diesen dreiundvierzig Zeichen kurzen Abschnitt, im Gegensatz zu Yan Yu, der sich das ganze zweite Kapitel hindurch (*shi ti*; „Stile der Dichtung“), das umfangreichste seiner fünfteiligen Poetik, damit auseinandersetzt.

³²¹ Lin; *Treatises*; S. 300-302 - Zum allgemeinen Einfluß mehrerer Termini, die mit dem traditionellen Konzept des *qi* („ursprüngliche Lebenskraft“) verwandt sind, auf die songzeitliche Literaturtheorie, vergleiche: Palumbo-Liu; S. 178-187.

bekanntlich war *qi* schon ehemals in seiner obengenannten Grundbedeutung auf die moralische Integrität der Persönlichkeit anwendbar gewesen. Die entscheidende Neubewertung des Begriffes durch Cheng Yi, gegen Ende der Nördlichen Song, fand vorerst nicht im literarischen Kontext statt, sondern geschah im Zuge von dessen Entwicklung einer neuen rationalen Methode, das Wesen der Weisen nicht nur durch den vermeintlichen Sinn ihrer Worte, sondern durch die genaue Beachtung der von ihnen überlieferten Verhaltensweisen und ihrer individuellen Persönlichkeiten zu erforschen.³²² Bei Zhu Xi wird dann nicht nur besonders häufig auf *qi xiang* zurückgegriffen, sondern seine Bedeutung wird vor allem in verschiedene Kontexte, darunter auch der literarische, eingebunden.

Unmittelbar relevant für den Vergleich mit Jiang Kui wird die Prägung des Begriffes jedoch erst, wenn sie im Kontext der Poetik in Erscheinung tritt, und hier bieten Yan Yu - und nicht zuletzt auch noch Yang Wanli - die Möglichkeit einer differenzierteren Betrachtung.

Yan Yu verwendet *qi xiang* besonders häufig, nämlich in nicht weniger als sieben Abschnitten seiner Poetik.³²³ Bei der erstmaligen Erwähnung (in § 8 des ersten Kapitels nach Debons Übersetzung) wird er, nicht sehr verschieden von Jiang Kuis Vorgehensweise, gemeinsam mit vier weiteren Binomen zu „fünf Prinzipien der Dichtung“ aufgereiht. Im weiteren Verlauf des Textes fällt auf, daß Yan Yu aus dieser Fünffach-Terminologie einzig *qi xiang* mehrmals wiederholt, die anderen Begriffe werden entweder ganz fallen gelassen oder kommen nur noch vereinzelt wieder vor.³²⁴ Bezeichnend für den durchaus dogmatischen Charakter von Yan Yus Theorie ist nun, daß *qi xiang* ausschließlich zur Unterscheidung und Bewertung epochaler und persönlicher Stilrichtungen verwendet wird und daß zunächst, selbstverständlich ganz im Sinn der Lehre von einer reinen Dichtung, das *qi xiang* der Tang-Dichter als Maßstab für alle anderen festzustehen hat:

Um die (Dichtung der) Tang-Menschen mit der Dichtung unserer eigenen Dynastie (zu vergleichen, braucht man) noch nicht einmal ihr handwerkliches Können oder Unvermögen zu erörtern: Ihr geistiges Gepräge (*qi xiang*) ist einfach anders.³²⁵

Für Yan Yu also liefert eindeutig die Dichtung der Tang-Zeit, genauer der sogenannten Tang-Blütezeit (*sheng Tang*), einen objektiven Maßstab - und das etwa nicht nur in formaler

³²² „To recognize the *qi xiang* of a sage or a worthy is to recognize the outward manifestation of his personality.... To experience such an aura of a sage can help a student emulate him. The observation of a sage's *qi xiang*, therefore, provides the rationalistic one more empirical approach than introspection alone to the problems of knowledge and self-cultivation.“ (*Treatises*; S. 302)

³²³ Vergleiche Debon; *Ts' ang-lang*; §§ 8, 57, 62, 67, 90, 117 und 121

³²⁴ ebenda; S. 122, Anmerkung 49

³²⁵ ebenda; § 57, S. 86

Hinsicht, sondern durch die, von ihm selber postulierte, unvergleichliche geistige Tugendhaftigkeit ihrer Dichter.

In einem anderen Licht erscheint *qi xiang* bei dem Jiang Kui sehr wahrscheinlich ungleich näher stehenden Yang Wanli. In dessen Beitrag zur zeitgenössischen Poetik „Chengzhais Gespräche über die Dichtung“ (*Chengzhai shi hua*) fällt der Ausdruck nur ein einziges Mal, wobei er allerdings nicht dazu dient, eine Bewertung unterschiedlicher Dichter zu ermöglichen, sondern primär die Unvergleichbarkeit bestimmter Verse des Song-Dichters Wang Anshi hervorhebt. Nachdem jene zuvor im Rahmen einer kleinen Anekdote zitiert wurden, lautet das beschließende Lob:

In diesen (Versen) wird überhaupt kein einziges Schriftzeichen eines Alten verwendet, und doch staut sich ihr Geistbild zwischen Himmel und Erde auf!³²⁶

Das kommt der nichts vorschreibenden Feststellung Jiang Kuis, daß nämlich *das Gedicht* (als solches) *sein eigenes Geistbild* habe, schon etwas näher. Auch für Yang Wanli ist das *qi xiang* keineswegs an den Stil einer bestimmten Epoche, ja sichtlich nicht einmal an die erkennbare Orientierung an einem beliebigen Vorbild unter den „Alten“, gebunden, sondern es beruht ganz und gar auf dem Vermögen des Autors, solchen Vorbildern individuell zu entsprechen. Was aber Jiang Kui letztlich auch noch von diesem Standpunkt unterscheidet, ist die quasi vollständige Übertragung des Begriffes von der Person des Dichters - als höchste Qualität seines Stils - auf das Gedicht als Sprachwesen. Wenn wir Jiang Kuis einleitende erste beide Abschnitte in diesem Sinn verstehen, dann „überträgt“ nicht einfach der Dichter „sein“ *qi xiang* in Worte, sondern er selber muß das *qi xiang* der Worte herausarbeiten und ebenso jene anderen geistigen Eigenschaften und sprachlichen Strukturen, von denen oben die Rede war.

2.3. Das „Lebendige Wirken“ 活法 (*huo fa*)

Ein für Jiang Kuis methodisches Vorgehen in der Poetik äußerst bezeichnender Zug ist die häufige Relativierung der eigenen Forderungen. So wird der Gedankengang des Lesers nie voreilig auf eine bestimmte Richtung festgelegt und bleibt ständig aufgefordert, sich selbst zu orientieren. Nachdem also in Abschnitt 2 die formale Ausgewogenheit mit den geistigen Qualitäten des Gedichtes annähernd gleichgesetzt wurde, beinhaltet dementsprechend der dritte Abschnitt eine Kritik des Handwerksmäßigen 工 (*gong*):

³²⁶ LSH; *Chengzhai shi hua*; Abschnitt 48, S. 153

詩之不工. 只是不精思耳. 不思而作 雖多亦奚為.

*Wenn das Gedicht nicht handwerksmäßig ist, liegt das nur daran, daß es nicht tief genug durchdacht wurde. Etwas niederschreiben, ohne es durchdacht zu haben: wozu nützt das, wenn auch noch soviel dabei herauskommen mag?*³²⁷

Dieser Gedanke, mangelnde Handwerksmäßigkeit nicht durch stures „Einüben“, sondern durch erneutes Durchdenken der eigenen Methode auszubessern, relativiert deutlich die in Abschnitt 2 äußerlich klar erscheinenden formalen Proportionen des Gedichtes, die der Dichter einhalten soll und macht ihre Glaubwürdigkeit davon abhängig, ob sie auch im Gedicht selbständig durchdacht wurden. In Abschnitt 20 wird derselbe Gedanke dann in fast umgekehrter Richtung wiederholt:

思有窒礙. 涵養未至也. 當益以學.

*Stößt das Durchdenken auf Hindernisse, dann weil es nicht gelungen ist, den ruhigen Blick fürs Ganze (han yang) zu finden. Dem ist durch vermehrtes Nachahmen beizukommen.*³²⁸

Hier geht wiederum das eigenständige Durchdenken einer Komposition in *vermehrtes Nachahmen* über, ohne daß dieses im Widerspruch zur Selbständigkeit des Endergebnisses stünde. Nur über das Nachahmen (*xue*) scheint es in der beschriebenen Situation überhaupt möglich, wieder zur Unabhängigkeit des Gedankens (*yi*) zurückzufinden.-

Der Terminus *den ruhigen Blick für das Ganze...finden* 涵養 klingt in diesem Zusammenhang an eine Textstelle aus den Briefen Zhu Xis an, wo sich dieser zur weiterführenden Methode des Lernens in einer ähnlichen Situation äußert:

Wenn man mit der Betrachtung nicht mehr (zur Wahrheit) durchdringt, dann (ist es am besten) locker zu lassen und sich das schlicht Vorhandene angemessen und einfach zu erklären. Erwägt man es dann mit ruhigem Blick für das Ganze (*han yang*), so erreicht man, daß sich das Herz bis auf den Grund leert und aufhellt. Nach einer Weile sollte (die Wahrheit) dann von selber zum Vorschein kommen.³²⁹

³²⁷ BSJ; S. 66 Zuletzt wird hier ein Ausspruch des Konfuzius als Quasi-Zitat verwendet: „Wenn einer alle dreihundert Stücke des Liederbuches auswendig hersagen kann, und er versteht es nicht, mit der Regierung beauftragt, (seinen Posten) auszufüllen oder kann nicht selbständig antworten, wenn er als Gesandter ins Ausland geschickt wird: wozu ist (einem solchen Menschen) all seine (Gelehrsamkeit nütze)?(yi xi yi wei)“ (Wilhelm; *Gespräche*; Buch 13, K. 5, S. 132)

³²⁸ ebenda; S. 68

³²⁹ Zhu, Xi; *Zhu Wen Gong ji, Da xu zi rong shu*; 58

Das selbständige Durchdenken eines dichterischen Entwurfes genügt also von alleine ebensowenig, wie die subjektive Betrachtung, die das Ziel eines intuitiven Gedankens verfolgt. Es ist notwendig, „daß sich das Herz bis auf den Grund leert und aufhellt“ und von der subjektiven Intention frei macht, um nicht auf selbstverschuldete Abwege zu geraten. Übertragen auf die Dichtung heißt das: es bedarf ebenso des Vorverständnisses anderer Entwürfe, denn aus diesen ist die Sprache wie sie der Dichter vorfindet und sich aneignet zuvor gewachsen. Palumbo-Liu faßt diesen Gedanken auf dem Hintergrund der frühen Jiangxi-Tradition, von der Jiang Kui ihn übernimmt, folgendermaßen zusammen:

The result of this kind of understanding of the Classics and their relation to one's own circumstances is an integration of what was formerly other, a state wherein one might act pre-reflectively in accord with the traditional ethos.³³⁰

Das „vor-reflektive“ Schreiben wird zum Ausdruck einer Methode, die ohne eine geduldig erlernte Selbstbeherrschung, durch die sich der Autor vor der Sprache, vor *seiner* Sprache als Ausdruck seines Wesens, bewußt auf Distanz hält, undenkbar wäre. J.D. Schmidt, der die praktischen Auswirkungen des „Lebendigen Wirkens“ (*huo fa*) am Stil Yang Wanlis untersucht hat³³¹, verweist darauf, daß der Begriff möglicherweise ursprünglich auf Lü Benzong, der sich als Proklamator des Jiangxi-Stiles einen Namen machte, zurückgeht. Er läßt auch durchblicken, daß Lü oft paradoxe Aussagen verwendet, die auf Lehrsätze *chan*-buddhistischer Sutren anzuspieren scheinen, wie etwa in der folgenden, von Schmidt angeführten Passage:

Studying poetry, you must understand the life method (*huo fa*). What is meant by live method is that all of the rules are observed but you are able to transcend the rules;... . This Path has a set method, yet it is without a set method. It lacks a set method, yet it possesses a set method. If someone understands this, then you can discuss the live method with him.³³²

In Jiang Kuis Poetik hat das „Lebendige Wirken“ eine nicht weniger essentielle Bedeutung: in ihr wird der Schriftsteller erst „mit der Sprache fertig“, wenn seine Ideen nicht mehr durch einen subjektiv-beschränkten Zugriff auf die Sprache gehemmt werden. Erst das, was oben mit *subtile Kunst* (*wei miao*; siehe S.172) übersetzt wurde, befähigt zur unbeschränkten Möglichkeit des Sprechens. Doch in seiner theoretischen Argumentation hat

³³⁰ Palumbo-Liu; S. 63

³³¹ Schmidt; *Yang Wanli*; Chapter 3, S. 56 - 77. Schmidt übersetzt den Ausdruck *huo fa* mit „method of life“. Meine Kritik an dieser Übersetzung und Begründung der eigenen folgt weiter unten.

³³² in: Liu, Kezhuang; *Hou cun xian sheng da quan ji*; 95-826a; zitiert nach: Schmidt; *Yang Wanli*; S. 56

sich Jiang Kui von der buddhistischen Rhetorik weit entfernt. Das paradoxe Moment, das aus Sicht vieler Literaten dem dichterischen Schaffensprozeß innezuwohnen schien, durfte schon seit langem als bekannt vorausgesetzt werden; Jiang Kui scheint es darum zu gehen, dieses Moment durch eine rationale Beobachtung der beim Dichten gegen- und ineinander wirkenden geistigen Kräfte als *praktische* Wirkung hervorzuheben. Einzig in Abschnitt 10 findet sich eine direkte Auseinandersetzung mit dem „Lebendigen Wirken“, aus der jedoch klar hervorgeht, daß von den mühsamen Anforderungen, die erfüllt werden müssen, um überhaupt erst zum Schreiben fähig zu sein, beim Schreiben selber nichts mehr zu spüren sein darf. Alles, was der Dichter zuvor unter unvorhersehbaren Schwierigkeiten in sich aufgenommen hat, soll er nun mit Leichtigkeit wieder vergessen können:

學有餘而約以用之。善用詩者也。意有餘而約以盡之。善措辭者也。乍敘事而間以理言。得活法者也。

Wer sich durch Nachahmen mehr als genug (angeeignet hat) und nur zurückhaltend davon Gebrauch macht, der versteht sich auf den Umgang mit den Schriften der Alten. Wer mehr als genug Imagination³³³ hat und diese nur zurückhaltend ausschöpft, der versteht sich auf den Gebrauch von Worten. Wer mit einmal (das Ganze) auf den Punkt bringt und sich dann Zeit lassen kann, die Worte zu strukturieren, der hat die Methode des Lebens erreicht.³³⁴

Die Drei-Satz-Ordnung dieses Abschnittes läuft erkennbar auf eine Synthese der ersten beiden Sätze durch den letzten hinaus. Das *Nachahmen* 學 (*xue*) und die *Imagination* 意 (*yi*) sollen das Gedicht auf eine zeitlose Ebene tragen, wo es sich mit den Werken der Alten messen kann; doch eine solche doppelte Intention neigt ihrem Wesen nach unvermeidlich zum Zerbrechen der sprachlichen Form. Diese widersprüchliche Tendenz gilt es zunächst zu mäßigen, indem „Zurückhaltung“ in beide Richtungen während des Schreibprozesses ein Vakuum schafft. Dieses Vakuum ist jedoch keine neue ästhetische Qualität, sondern entspricht im Grunde dem Stilideal der „Verhaltenheit“ 約 (*yue*)³³⁵, welches hier von der zunächst rein inhaltlichen Konzeption in eine auch sprachtechnische, auf die Virtuosität des Dichters bezogene ausgeweitet wird. Übertragen in eine zeitgemäßere Sprache könnte es

³³³ Unter „Imagination“ *yi* ist hier das individuelle Vermögen, sich ein Bild zu schaffen, zu verstehen. Im Gegensatz dazu steht „Nachahmen“ *xue* als Aneignung einer fremden Vorstellungsweise.

³³⁴ *BSJ*; S. 67

³³⁵ vergleiche Motsch, Monika; „Mit Bambusrohr und Ahle. Von Qian Zhongshus Guanzhuibian zu einer Neubetrachtung Du Fus“; Frankfurt a.M. 1994; S. 59-65

heißen, daß die Dichtung zwar Können erfordert, aber nicht *einfordert*. Die Dichtung braucht nicht den Dichter, sondern umgekehrt. Technische Raffinesse, Virtuosität zeichnen keinesfalls ein Gedicht aus, sondern wiederum nur den Dichter. Das Gedicht glänzt gleichsam durch die Unbewußtheit, Unabsichtlichkeit mit der es dem Dichter (und später dem Leser, Zuhörer) begegnet und ihn in ein klärendes Erwachen (*wu*) ruft. Das Paradoxon, auf dem somit die Wahrnehmung des Schönen zu beruhen scheint, ist zwar im kulturhistorischen Kontext aus der buddhistischen und daoistischen Tradition herleitbar, findet aber dennoch vergleichbare Ursprünge in der westlichen Ästhetik. Als eines der einprägsamsten und bekanntesten Beispiele wäre hier Kleists Prosastück „Über das Marionettentheater“ zu nennen. Absolute, göttliche Bewußtheit und absolute, mechanische Unbewußtheit scheinen ineinander überzugehen wie „Anfang“ und „Ende“ eines Kreises, in dem der Mensch als bewußtes und zugleich unbewußtes Wesen eingeschlossen ist. In dem „mechanischen Gliedermann“ ist alles verkörpert, was Feinsinn und Virtuosität des Kunsthandwerks *vermögen*. Jener „junge Mann“, der nach einem Bad im Spiegel seine eigene Schönheit erkennt und ihrer auf diese Weise verlustig geht, verkörpert die zunächst unbewußte Schönheit, die durch das Bewußtsein zerstört wird und aus sich selber *nichts mehr* vermag:

Wir sehen, daß in dem Maße, als in der organischen Welt die Reflexion dunkler und schwächer wird, die Grazie darin immer strahlender und schöner hervortritt.³³⁶

Krisenerlebnisse, wie sie von Yang Wanli in seinen Vorworten häufig beschrieben werden, bringen mit sich, daß die zielgerichtete Selbstreflexion in der Sprache „dunkler und schwächer“ wird, sie führen in die Orientierungs- und Lustlosigkeit. Das Versinken in „Siegelack und Tinte“, also in den Engpässen eines kleinlichen Büroalltags, steht bei Yang für den Fatalismus des frustrierten Beamten am Rande einer Depression. Mechanisch, erblindet für alles Schöne, werden die Tage abgespult. Erst das „Erwachen“, ein mystischer Vorgang ohne aktive Teilnahme des denkenden Ichs, *verändert* den Blick auf das Sein, indem es eine Verbindung zwischen seinen Extremen, der Auseinandersetzung mit der toten Materialität und der Selbstvergessenheit göttlicher Inspiration öffnet.-

Eine systematische Ordnung der dreißig Abschnitte ist nicht durchweg erkennbar, doch es fällt immerhin auf, daß in den ersten Abschnitten - 1 bis 9 - die objektiven Qualitäten und Maßgeblichkeiten des Gedichtes vor Augen geführt werden. Dabei erklärt Abschnitt 2 die formale Komposition des Gedichtes nicht umsonst in Analogie zum *Organismus* eines Tieres

³³⁶ Heinrich v. Kleist; „Sämtliche Werke“; München 1957; S. 830

(Kopf...Schwanz...Rumpf).- Es geht offenbar um die Auseinandersetzung des einzelnen Dichters mit den grundlegendsten Erfordernissen der Dichtung. Als objektive Grundlage einer Verschmelzung von Geist und Form werden das handwerkliche Können - Abschnitt 3 und 4 -, die individuelle Unterscheidung vom gewöhnlichen Duktus - Abschnitt 5, 6, 7 - sowie die Anpassung an die Verschiedenheit metrischer Charaktere und die Mäßigung des Temperaments - Abschnitt 8 und 9 - behandelt.

Im mittleren Teil der Poetik - Abschnitt 10 bis 20 - konzentrieren sich diejenigen Reflexionen, die um die Problematik des Nachahmens (*xue*) im engeren Sinne kreisen. Er beginnt mit dem oben besprochenen Abschnitt 10, der das „Lebendige Wirken“ als mögliche Lösung der praktischen Widersprüche des Dichtens einführt. Ausschließlich hier ist mehrfach direkt vom Nachahmen die Rede - Abschnitt 10, 17 und 20 - und nur hier werden Gattungen und Personalstile großer Dichter beschrieben und unterschieden - Abschnitt 13, 14, 16 und 17.

Im letzten Drittel steht nicht mehr das Gedicht als solches und nicht der Weg zu ihm im Mittelpunkt, sondern vor allem der Dichter bzw. der *Schriftsteller* (*zuo zhe*) und der Prozeß des Dichtens. In den beiden folgenden Abschnitten 24 und 26 wird dieser Prozeß abermals zwischen intuitivem und reflektivem Gestaltungswillen angesiedelt:

意出于格. 先得格也格出于意. 先得意也. 吟詠情性. 如印印泥. 止乎禮義. 貴涵養也.

Wenn die Imagination aus dem Maßnehmen (ge) hervorgeht, dann hat man zuvor das Maß gefunden. Wenn das Maßnehmen aus der Imagination hervorgeht, dann hat man zuvor das Bild („Image“) gefunden. Die natürlichen Gefühle zum Singsang werden lassen, wie man ein Siegel in den Lack drückt; Sittlichkeit und Recht achten, so daß der ruhige Blick für das Ganze (han yang) wert geschätzt wird.

意格欲高. 句法欲響只求工于句字. 亦未矣. 故始于意格. 成于句字. 句意欲深. 欲遠
句調欲清. 欲古. 欲和. 是為作者.

Imagination und Maß verlangen Erhabenheit, der Versbau (jufa) verlangt Klanghaftigkeit. Wer alle Mühe nur auf die Details des Versbaus und der Worte verwendet, erreicht sein Ziel nicht! Deshalb beginne zuerst mit Imagination und Maß und vollende dann in Versen und Worten. Imagination im Vers verlangt nach Tiefe, nach Weite; Komposition des

*Verses verlangt nach Klarheit, nach Altertümlichkeit, nach Harmonie - das ist es, was den Schriftsteller ausmacht.*³³⁷

In Abschnitt 24 enthält der letzte Satz zwei eng zusammenhängende Zitate aus dem „Großen Vorwort“ zum „Buch der Lieder“, in denen die sittliche Motivation erläutert wird. Allerdings bemerkte bereits Debon, der bei Yan Yu eines der beiden Zitate übersetzte, daß es dort „nicht mehr in seinem staatsmoralischen Sinn verstanden“ werden könne.³³⁸ Die Zitate *die natürlichen Gefühle zu Gesang werden lassen* 吟詠情性 und *Sittlichkeit und Recht achten* 止于禮義 werden auch hier deutlich aus der Relation zu den ihnen angeschlossenen Satzteilen bestimmt, und daraus läßt sich schließen, daß sowohl die Intuition als auch die von sich selber Abstand nehmende Betrachtung Teile des Schaffensprozesses sind.

Zur Erläuterung des Vergleichs *wie man das Siegel in den Lack drückt* 如印印泥 kann auf die Nachforschungen Zhang Chonghes und Hans H. Frankels zurückgegriffen werden, die in einer Anmerkung zur Übersetzung der „Fortsetzung zum Kalligraphietraktat“ (*Xu shu pu*) den dort in Abschnitt 5 ebenfalls verwendeten Vergleich literarisch zurückverfolgen. So zitieren sie etwa einen Kommentar des Huang Tingjian, der ebenfalls die kalligraphische Technik der Pinselführung meint, sich aber leicht auch auf das Schreiben von Versen übertragen läßt:

Zhang Xu's 'bent hairpin', Yan Zhenqing's 'leaky roof', and Wang Xizhi's 'lines drawn by an awl in the sand' and his 'impressions made by seal in mud' (Hervorhebung d. Verfassers)... these all employ the same brush technique: the mind does not know what the hand is doing, and the hand does not know what the mind is thinking - that is all there is to it.³³⁹

Auch hier bietet sich die Parallele zu Kleists metaphorischer Theorie des Marionettentheaters ohne künstliches Bemühen an:

³³⁷ beide Abschnitte *BSJ*; S. 68

³³⁸ Ich habe Debons Wortlaut *die natürlichen Gefühle zu Gesang werden lassen* zu diesem Zweck übernommen. Siehe: *Ts' ang-lang*; S. 61, Anmerkung 58 (S. 128)

In Legges Übersetzung lautet der Zusammenhang der zitierten Stellen: „The historiographers of the States, understanding the indications of success and failure, pained by the changes in the observance of the relations of society, and lamenting the severity of punishments and of (the general) government, gave expression in mournful song to their feelings, to condemn their superiors; ... Thus it is that the *feng* of a state of change, though produced by feelings, do not go beyond the rules of propriety and righteousness. That they should be produced by the feelings was in the nature of the people; that they should not go beyond those rules was from the beneficent influence of the former kings.“ (*Classics*; Vol. IV, Ch.II, S. 36)

³³⁹ Frankel; S. 22, Anmerkung 7

Ich erkundigte mich nach dem Mechanismus dieser Figuren, und wie es möglich wäre, die einzelnen Glieder derselben und ihre Punkte, ohne Myriaden von Fäden an den Fingern zu haben, so zu regieren, als es der Rhythmus der Bewegungen, oder der Tanz, erfordere.

Er antwortete, daß ich mir nicht vorstellen müsse, als ob jedes Glied einzeln, während der verschiedenen Momente des Tanzes von dem Maschinisten gestellt und gezogen würde.

Jede Bewegung, sagte er, hätte einen Schwerpunkt; es wäre genug, diesen, in dem Innern der Figur, zu regieren; die Glieder, welche nichts als Pendel wären, folgten, ohne irgendein Zutun, auf eine mechanische Weise von selbst.³⁴⁰

In dem unabhängigen Wirken von Hand und Geist, demzufolge sich beide auch nicht gegenseitig behindern können, liegt also die intuitive Komponente des Schaffensprozesses, während unter dem *ruhigen Blick für das Ganze* die höchste, weil selbstloseste Form der Reflexion zu verstehen ist. Beide Komponenten bedingen sich gegenseitig und können die Priorität vertauschen, so wie der freie Gedanke nicht ohne das Maßnehmen des Gegenstandes, von dem er ausgeht, und das Maßnehmen nicht ohne den Gedanken zum dichterischen Gehalt beitragen kann.

Abschnitt 26 unternimmt nicht viel mehr, als diese Vorstellung von der Ebene des großen Entwurfs auf die Detailfragen (wörtlich: „Verse und Schriftzeichen“) zu erweitern. Bezeichnend ist allerdings die Folgerung, dies mache *den Schriftsteller aus*. Zur wahrhaft großen Dichtung gehört demnach die Fähigkeit, den großen Entwurf bis in das einzelne Schriftzeichen hineinzuarbeiten, aus der *Tiefe* und *Weite* des übergreifenden Gedankens folgen *Klarheit*, *Altertümlichkeit* und *Harmonie* im Detail. Hier findet sich wieder jene für Jiang Kui typische Grundhaltung gegenüber der Kunst, die bereits an den kritischen Schriften zur Musik und Kalligraphie beobachtet wurde: weniger interessiert der Künstler - und noch weniger sein Ruhm -, als das einzelne Kunstwerk und an diesem wiederum werden nicht nur die überragenden Züge bewundert, sondern auch die Mängel erkannt und überdacht. So begegnet man in Jiang Kui einem Dichter und Ästhet, der in der Kunst nicht absolute Vollkommenheit, sondern das Streben nach Vollkommenheit vorfand und ausübte. Dieser deutliche Sinneswandel, der sich, wie zu sehen war, auch im Denken einiger Zeitgenossen andeutete, machte aus dem dichtenden Beamten einen *Künstler*. Der Weg des Dichters führt erst *durch seine Kunst in* die Sittlichkeit, statt im gut-konfuzianischen Sinn *aus* der Sittlichkeit zur Kunst. Hierzu noch einmal Kleist:

- Doch so, wie sich der Durchschnitt zweier Linien, auf der einen Seite eines Punktes, nach dem Durchgang durch das Unendliche, plötzlich wieder auf der anderen Seite einfindet, oder das Bild des Hohlspiegels, nachdem es sich in das Unendliche entfernt hat, plötzlich wieder dicht vor uns tritt: so findet sich auch, wenn die Erkenntnis gleichsam durch ein

³⁴⁰ Kleist; S. 826

Unendliches gegangen ist, die Grazie wieder ein; so daß sie, zu gleicher Zeit, in demjenigen menschlichen Körper am reinsten erscheint, der entweder gar keins, oder ein unendliches Bewußtsein hat, d.h. in dem Gliedermann, oder in dem Gott.³⁴¹

Auch ein gewisser Fatalismus, der sich bei genauerem Hinschauen in der kleistschen Konzeption offenbart, trifft bei Jiang Kui, Yang Wanli, Lu You und einigen Geistesverwandten jener Generation auf verwandte Züge. Für Kleist ist der Mensch nun einmal dazu bestimmt, zwischen „Gliedermann“ und „Gott“ in die Bodenlosigkeit des Unendlichen zu fallen. Um sich vor der Verzweiflung (und damit dem geistigen Tod) zu schützen, muß er *glauben*, daß ihn seine blinde Bahn von diesem zu jenem führt. Sein Glaube nährt sich durch das Streben nach Schönheit. Bei Yang Wanli konnte am deutlichsten beobachtet werden, wie sich steigende Selbsterkenntnis mit zunehmender Resignation mischt. Allein die Treue zur Dichtung, die ihre verschiedenen Brüche verkraftet und weiter geht, verleiht dem Leben Dauer, ohne es in einer Form, die es nicht halten kann, zu ersticken. Das „Lebendige Wirken“, dessen aktuelles Konzept Jiang Kui von seinem älteren Mentor übernahm, ist somit kein Schlüssel zum aktiven Handeln innerhalb eines zielgerichteten Schaffensprozesses, sondern eher ein Schlüssel zum passiven Zurückfinden in einen nicht endenden Lebenszusammenhang, der nur als einzige Bestimmung endgültige Gewißheit enthält. Zweifellos geht hierin die Vorstellung des „Lebendigen Wirkens“ auf Laozi 73 zurück:

勇於敢則殺 . 勇於不敢則活 天網恢恢疏而不失 .

Wer mutig wagt, der tötet; wer mutig nicht wagt, ist lebendig. ... Weit geknüpft sind die Maschen des Himmelsnetzes, locker (umspannt es das All), so daß dennoch nichts hindurch fallen kann.

Nicht-Wagen 不敢 ist hier eine spezifizierte Variante des daoistischen Paradigmas des weisen Nicht-Handelns 無為. Der bei Laozi möglichst weit und allgemeingültig gefaßte Gedanke wurde offensichtlich von einer Literatengruppe um Yang Wanli, der Jiang Kui als einer der Ersten angehörte, auf die Dichtung bzw. den Dichter übertragen. Demnach ist die erste Voraussetzung für das Gelingen eines Gedichts, daß der Dichter nicht als (mutwilliger) Beherrscher der Sprache auftritt, sondern, um an ein Wort Martin Heideggers anzuknüpfen, sich in den „Machtbereich der Sprache“ stellt. Dieser ergibt sich aus der Spannung zwischen

³⁴¹ Kleist; S. 830f.

den beiden Extremen sprachlichen Seins, dem „Nachahmen“ und der (unnachahmlichen) „Imagination“, ohne die das Wesen der dichterischen Sprache, die immer ein im Voraus Gedachtes und zugleich Einzigartiges ist, nicht denkbar wäre. Der poetische Idealfall wäre nun, daß die beiden Extreme ineins fallen: Sprache als nachahmend anzueignendes Gedankenmaterial und die einzigartige, dichterische Inspiration bedürfen keiner mühevollen Annäherung mehr. Parallel dazu stünde die kleistsche Vision der ästhetischen Identität von Gliedermann und Gott: Willenlosigkeit und absoluter Wille durch die Kunst aus der Widersprüchlichkeit gehoben.

3. Zusammenfassung

Das „Lebendige Wirken“ ist der eigentliche Kerngedanke, den die wenigen und knapp gehaltenen Aphorismen der Poetik Jiang Kuis umspielen. Es bietet einen Ansatz, die Konflikte zu lösen, die typisch sind für eine Kaste gelehrter Poeten und lyrisch versierter (potentieller) Staatsbeamter, denen das Wunderding Dichtung schon von der Schulbank an als *Mittel* zum Zweck an die Hand gegeben worden war. Unter ihnen suchten sich diejenigen zu behaupten, denen dichterische Sprache von existentieller Bedeutung erschien, indem sie die inneren Widersprüche, die eine in weiten Teilen funktionalisierte Dichtung hemmten und entweihten in ein offenes Streitgespräch einbezogen. Die Vorworte zu den eigenen Gedichtsammlungen Jiang Kuis, Yang Wanlis und Lu Yous, die hier, ganz oder in Auszügen, vorgestellt und besprochen wurden, fixieren wesentliche Punkte dieser allgemeinen Diskussion, die für den jeweiligen Autor zumeist im Lauf eines *persönlichen* Entwicklungsabschnittes in den Brennpunkt gerückt waren. Die Gattung „Gespräche über Dichtung“ (*shi hua*) scheint als solche unmittelbar aus der allgemeinen Auseinandersetzung um ästhetische Fragen der Dichtung hervorgegangen zu sein. Jiang Kuis Poetik (*shi shuo*) verzichtet jedoch auffallend darauf, den lockeren Gesprächscharakter als Grundlage zur Entwicklung des gedanklichen Zusammenhanges zu übernehmen. Sie vermeidet zudem jede Art von ausufernder Kritik an Zeitgenossen und Vorbildern der Dichtkunst, die als Parteinahme im zumeist politisch motivierten Machtstreit zwischen verschiedenen Fraktionen von Literatenbeamten mißdeutet werden könnten, sondern nennt nur wenige sakrosankte, also nicht umstrittene, Dichtergrößen.

Die Poetik konzentriert sich bewußt auf die Spannung des jeder Dichtung immanenten Gegensatzes, die den Dichter unsterblich machen oder scheitern lassen kann. Das Sprachbewußtsein des nach Vervollkommnung strebenden Dichters eröffnet eine Vielfältigkeit von Möglichkeiten auf Basis einer einzigen Unmöglichkeit. Der begabte und geübte Dichter kann *alles* sagen, aber nichts *ganz*; er *erwacht* 悟 in der Sprache, doch er muß

sie gleich darauf wieder *abstreifen* 蛻 als eine unwesentliche Larve (zweites Vorwort zur Gedichtsammlung). Während er sich unermüdlich alte und neue Möglichkeiten innerhalb der Sprache erarbeitet, muß das Ewig-Unaussprechliche immer sein Ziel bleiben - so läßt er anstelle des Göttlichen den Gliedermann tanzen. Abschnitt 28 bringt diesen Gedanken nochmals in einer konzisen Formulierung:

辭意俱不盡者 . 不盡之中 . 固已深盡之矣 .

Die Unerschöpfbarkeit sowohl der Worte als auch der Imagination - dadurch, daß sie nicht erschöpft werden, läßt sich umso tiefer aus ihnen schöpfen!

Auf dem Hintergrund dieser, auf das Konkrete der sprachlichen Möglichkeiten gerichteten Poetik, wird nun im zweiten Teil dieser Arbeit das poetische Werk des Jiang Kui nochmals nach den ihm zugrunde liegenden Intentionen befragt.

Teil II

DRITTES KAPITEL: Der Rückzug in die Dichtung

Die Kapitelüberschrift könnte insofern mißverstanden werden, als „Rückzug“ genaugenommen voraussetzt, daß der Betreffende ein bisheriges Umfeld verläßt, um sich auf ein dahinter liegendes, bereits durchschrittenes zu begrenzen. Diese herkömmliche und allgemeine Vorstellungsweise muß in zwei Punkten umgedacht werden. Zunächst war für Jiang Kui die Dichtung niemals ein bereits durchschrittenes - und damit einfach wieder einnehmbares - Feld³⁴², sondern sein dichterisches Streben konnte dem Ziel bestenfalls näher kommen. Der „Rückzug“ konnte also nicht zu einer - unserer Vorstellung vom dekadenten Ästhetizismus³⁴³ entsprechenden - starren Gegenübersetzung der profanen Welt „unter Menschen“ 人間 (*ren jian*) und der heiligen Formen persönlichen Kultiviertseins 文(*wen*) führen.³⁴⁴ Die Kunst - ob wir nun Jiang Kuis Selbstdarstellung in den Vorworten zur Poetik und zum *ci* „Nach der Melodie des mittleren Abschnitts des Regenbogenkleid-Liedes“ und im letzten Text von „Gedichte über das Reisen von einst“ für übertreibend halten oder nicht - ist für ihn weniger Elfenbeinturm, weniger Absonderung des Ichs, als das große Weltgeheimnis 大妙 (*da miao*), in dem der Gegensatz von Ich und Außenwelt vernichtet wird. Zum anderen lebte ja Jiang Kui tatsächlich *mit* der Dichtung wie kaum ein anderer. Zustände pflichtbedingter Ablenkungen, in die sich seine Schriftstellerfreunde allemal zu fügen hatten, gehörten nicht zu seinen Alltagsbedingungen und machten somit einen „Rückzug“ als äußeren Schritt vergleichsweise überflüssig.

Um das Wort „Rückzug“ in der Überschrift dieses Kapitels vorab richtig zu verstehen, muß es aus seinem subjektiven Zusammenhang gelöst und in einen kulturhistorischen gestellt

³⁴² Wie das Rückzugsideal in der Dichtung eines Tao Yuanming und derer, die sich an ihm ein Vorbild nahmen - also berühmteste Vertreter der chinesischen Literatur wie: Wang Wei (701-761), Du Fu (712-770), Su Shi und Fan Chengda - ethische Vollkommenheit mit der Einfalt, äußerer Grobheit und Natürlichkeit ländlicher Sitten gleichsetzt und der „Rückzug aufs Land“ tatsächlich als freiwillige Beschränkung auf die bereits in der Kindheit und Jugend erfahrene Lebenswelt metaphorisch gestaltet wird. Dort hat die Dichtung einen lebenslangen Konflikt zwischen Dienst und Rückzug in sich auszugleichen und wird so zum metaphorischen Ausdruck einer alle Widersprüche vereinigenden philosophischen Wahrheit, dem Dao, das in der Wiedervereinigung der Natur des Menschen mit der Natur aller Wesen poetisch beschworen wird. Bei Jiang Kui ist die Topik in diesem Sinn weniger ausgeprägt. Auch wenn Heimweh und die Sehnsucht nach einer dort zurückgelassenen, heilen Welt in seiner Dichtung nicht selten anklingen, werden wir im folgenden zu sehen bekommen, daß sein „Rückzug“ ihn auf ein nicht zurückliegendes, sondern täglich ihn umgebendes und vor allem nicht metaphorisch vermitteltes, sondern unmittelbar mit seinem gegenwärtigen Leben verschmolzenes Feld, nämlich die Dichtung, führt.

³⁴³ Eine Definition dieses Begriffes liefert der folgende Eintrag in G. v. Wilperts „Sachwörterbuch der Literatur“ (Stuttgart 1989, S. 9): „...eine ganz auf ästhetisches Erleben und Genießen als obersten Wert abgerichtete Lebensanschauung unabhängig von sozialen, polit., religiösen und eth. Fragen, die Lehre von der Selbstgenügsamkeit der Kunst und die entsprechende Urteilsbildung über die Außenwelt; z. T. gesteigert zu lebensfeindl. Resignation und Wirklichkeitsflucht in e. harmon. Welt schönen Scheins..., daher im Ggs. zu pragmat. und engagierten Strömungen. ...“

³⁴⁴ Wäre dem so, dann läge darin der Grund für jene Trennung von Form und Leben, auf die Wang Guowei und Hu Shi die Ausdruckslosigkeit und den „Formalismus“ in Jiang Kuis Lyrik zurückführen.

werden. Bei der Untersuchung der Prosaschriften wurde deutlich, wie sehr der Vorbildcharakter der Alten bei Jiang Kui und seinen Zeitgenossen die Wertschätzung von Kunst beeinflusste und daß sie letztlich als Grunddisposition aller Suche nach wahren Ausdruck vorausgeht. Auch auf der Suche nach Kriterien für die Dichtung ist *mit den Alten übereinzustimmen*, was immer der Einzelne im konkreten Fall darunter auch verstehen mag, ein Ziel, das über den Grenzen der Logik schwebt und sich daher - wie der Abschnitt über die poetologischen Schriften gezeigt hat - nur in paradoxen Sätzen anvisieren läßt. Wahrheitssuche - in der Dichtung wie in der Kunst überhaupt - ist ein geistiges Zurückstreben gegen die Zeit, in dem die Dichtung selber das Ziel ist und somit - als Ideal! - jenseits der zeitlichen Grenzen liegt. Der „Rückzug“ ist also nicht aus einer individuellen, sondern aus einer Kulturperspektive zu verstehen und wurde in dieser Form nicht etwa zum ersten Mal von Jiang Kui, sondern bereits jahrhundertlang und von Unzähligen, die persönliche Neigung oder persönlicher Ehrgeiz zur geistigen Tätigkeit trieb, praktiziert.

In den folgenden Abschnitten dieses Kapitels wird versucht, Jiang Kuis Rückzug in die Dichtung als ein deutliches Merkmal seines lyrischen Stils zu analysieren. Dabei soll er auf verschiedenen inhaltlichen und strukturellen Ebenen nachvollzogen werden.

a) Die Auseinandersetzung mit „der Welt“ in Gedichten an Freunde

Die unterschiedlichsten Anlässe vermochten in der Literatenwelt des alten China Gedichte an Freunde anzuregen. Frohe Geselligkeit und lange, schmerzhaftige Trennung sind zwei Extreme, die beide direkt im Leben wurzeln. Ein andersartiger, ebenfalls häufiger Anlaß war die weniger stark situationsgebundene, geistige Freundschaft zweier Literaten, die sich mit einer gegenseitigen Hochachtung verband und die dazu führen konnte, daß der eine ein Gedicht des anderen mit einem eigenen - manchmal unter Verwendung des vorgegebenen Reimes - beantwortete. Zwischen der Gebundenheit an eine bestimmte Situation und stimmungsunabhängiger, mehr auf die geistige Freundschaft bezogener Veranlassung befindet sich das weite Feld der Dichtungen, die im Titel das Element „zum Geleit“ 送 (*song*) mitführen, die sich also an einen scheidenden Freund richten. Die unmittelbar bevorstehende Trennung gibt zwar den äußeren Anlaß für das Gedicht, muß aber nicht, wie in jenen Gedichten, in denen das lange Getrenntsein den Gedanken im voraus bestimmt, den Verlust des Freundes zum zentralen Thema machen. Oft geht es ja dem Autor gerade darum, dem Freund nicht nur seinen Schmerz zu klagen, sondern ihm den Abschied und die Reise auch zu erleichtern. In diesem Sinn wird in Geleit-Gedichten oft ein Teil der Freundschaft vom beiderseitigen Verlust durch die Trennung ausgenommen: die innige Verbundenheit bis jenseits der Grenzen von Raum und Zeit.

1. Gedichte im Alten Stil für Wang Mengyu

Eine knappe Einleitung mit Grundriß und Schlußstrophe des Gedichtes „Wang Mengyu zum Geleit in seine Heimat Shanyin“ wurde bereits im zweiten Kapitel gegeben, weshalb hier auf einleitende Worte zum Originaltext verzichtet und zuerst die Übersetzung vorgestellt wird:

*Wo Wolken die Wachen umkreisen in Huainan und Schneeflocken fallen,
Läßt Wang auf der Jagd nach Füchsen und Hasen den Peitschenriem knallen.
Ich frage Euch, seid Ihr von Grund auf doch einer aus Shanyin geblieben,
Wie könntet Ihr nicht im Boot auf dem Shan-Fluß vom Kurse abfallen?*

淮南雪落雲繞樹
王郎鳴鞭獵狐兔
問君本是山陰人
何不扁舟剡溪去

*Mit den Vergnügungen der Menschen macht Euch nichts gemein.
Ich kenne Euch und dieses Herz scheint wie das Firmament zu sein.
Ihr, die Ihr heute schreitet auf dem Weg über den Drachenschwanz,
Gleicht doch dem Alten auf dem kalten Fluß im Bambushut und Schilfmäntlein.*

人生樂事將無同
知君此心如太空
只今去踏龍尾道
也似寒江蓑笠翁

*Als ganz um den Spiegelsee blühende Lilienufer lagen,
Hatten die Blumen Euch „Kommt Ihr nicht wieder?“ zu sagen.
Nun muß wohl das Dach Eurer alten Behausung unter Bambus versinken,
Bis Ihr bei der Heimkehr erwacht seid zu herbstlichen Tagen?*

鑑湖一曲荷花浦
君不歸來花有語
舊宅應添竹幾竿
到家不覺秋如許

*Zehn Jahre lang habt Ihr im Schnee über Huainan gewacht,
Aus Reishaufen habt Ihr im Nu die Gebirge von Huainan gemacht.
Rasch, rückt sie heraus die strategischen Punkte im Grenzverlauf,
Dann ordnet Euch selbst, nur auf die Zeit unter ragendem Bambus bedacht!*

十年雪裏看淮南
聚米能作淮南山
籌邊妙處須急吐
政自不容修竹閒

*Es heißt, am Yangzi dauerts sechs Monate nicht,
Bis sich der Sonnenstrahl grad' auf gezogenen Schwertern bricht.
Was schenke ich Euch, um die sengende Hitze zu kühlen:
Der Schnee ist ja Dichtung und Schnee das Gedicht!³⁴⁵*

人道長江無六月
日光正射青蘆葉
何以贈君濯炎熱
雪即是詩詩是雪

³⁴⁵ BSJ; S. 20

Das in die Übersetzung eingearbeitete Reimschema läßt hier eine, an der äußeren Textgestalt nicht zu erkennende Strophenbindung leicht überblicken. Was aber schon beim ersten Lesen als gemeinsames Merkmal von Form *und* Inhalt auffallen muß, ist eine relative Isoliertheit der Strophen, die kaum miteinander verknüpft zu sein scheinen, am ehesten noch durch die beständig an Wang gerichtete Rede. Sonst findet Jiang Kui für jede Strophe einen anderen Ansatz, nach dem er die Persönlichkeit des Freundes unter leicht verschobenem Blickwinkel neu skizziert. Leider ist auch über die Person des Angeredeten, die am ehesten als inhaltlicher Knotenpunkt der anscheinend divergierenden Strophen zu denken wäre, nicht mehr in Erfahrung zu bringen, als daß er vermutlich zu den älteren Freunden des Dichters gehörte, die er schon vor 1186 gekannt hatte, und daß Wang in Chuzhou am Fluß Qingliu (Huainan) wohnhaft war.³⁴⁶ Ich habe länger gebraucht, um zu erkennen, daß dieses Gedicht nicht ein Flickwerk von bloßen Einfällen ohne eine zugrundeliegende Idee ist; doch diese liegt verschlüsselt hinter einigen Anspielungen, die für den Adressaten und andere potentielle Leser, wie sie der Autor sich vorgestellt haben mag, keineswegs besonders schwer zu entdecken waren. Die nun folgende Analyse wird diese Anspielungen zunächst nach ihrer Reihenfolge im Text lokalisieren und die jeweilige Bedeutung im Kontext der einzelnen Strophe kommentieren. Bei der anschließenden Interpretation wird der Leitgedanke, in den die fünf Strophen zusammenfließen und seine für dieses Gedicht realisierte Form hervorgehoben:

Strophe 1, Vers 4.: Die Formulierung *im Boot auf dem Shan-Fluß vom Kurse abfallen* 扁舟剡溪去 spielt auf eine Anekdote aus dem Leben zweier befreundeter Literaten, Wang Ziyou (?-?) und Dai Lu (ca. 326-396), an. Beide lebten an verschiedenen Orten im Bezirk Shanyin, die allerdings durch den Shan-Fluß verkehrsmäßig miteinander verbunden waren.³⁴⁷ Nun war es Wang in einer verschneiten Nacht eingefallen, seinem Freund Dai, dem Qin-Spieler, einen unerwarteten Besuch abzustatten und er hatte sich nicht gescheut, trotz des ungünstigen Wetters, die Bootsreise anzutreten. Nach langer Fahrt stieß das Boot ans Ufer, Wang ging die letzten Schritte bis zum Haus des Freundes und fühlte auf einmal, schon auf der Schwelle, daß seine ganze Vorfriede auf die Begegnung sich bereits in diesem Moment erfüllt hatte. Ohne bemerkt zu werden kehrte er daraufhin wortlos wieder zurück in sein Boot und trat den Heimweg an.³⁴⁸

³⁴⁶ JBS; S. 252. Zur Lage Chuzhous im Grenzgebiet zwischen Huai und Yangzi siehe: LDJ; 62, 6/2

³⁴⁷ Zur geographischen Lage des Flußes innerhalb der Präfektur Shaoxing (zur Song-Zeit) vergleiche: LDJ; 59-60, 6/4. Unter den Jin war der Verwaltungsbezirk nach dem nicht weit entfernten Shanyin benannt. (ZWDCD:8043.499)

³⁴⁸ in: *Shi shuo xin yu, Ren Dan*; zitiert nach ZWDCD:8043.500

Auch wenn die Wortwahl im Kontext des Gedichtes das Geschehen etwas modifiziert - die Umbesinnung findet bereits im Boot statt -, ist doch die Anspielung bis zur Übereinstimmung des Familiennamens des Angeredeten mit dem des Protagonisten der Geschichte klar herauslesbar. Ihr Sinn ist jedoch zunächst alles andere als eindeutig. Schon der gewaltige geographische Sprung vom Bezirk Chuzhou in Huainan³⁴⁹, wo Wang offenbar ein lustiges Jagdleben führt - möglicherweise eine Umschreibung für sein Leben als Kriegermann - nach Shanyin, wo sich sein Charakter ganz entgegengesetzt darstellt, nämlich gar nicht auf Beute erpicht, sondern fähig, gleichmütig vom Kurs abzufallen, wenn das innere Ziel erreicht ist, zeigt Gegensätze, die schwer vereinbar scheinen.

Strophe 2, Vers 8.: *...dem Alten auf dem kalten Fluß im Bambushut und Schilfmäntlein*
 寒江簑笠翁 verschmilzt wörtliche Zitate aus den letzten beiden Versen von Liu Zongyuans berühmten Vierzeiler „Flußschnee“ 江雪:

<i>Über tausend Bergen haben sich die Vögel schon verloren.</i>	千山鳥飛絕
<i>Auf zehntausend Wegen sind zunichte alle Menschenspuren.</i>	萬徑人蹤滅
<i>Verwaist das Boot, ein Alter sitzt im Bambushut und Schilfmäntlein,</i>	孤舟簑笠翁
<i>Den Schnee des Flusses angelt er alleine in den kalten Fluren.³⁵⁰</i>	獨釣寒江雪

Das Bild korrespondiert nur oberflächlich mit Vers 4, da wir auch den Alten im Boot auf einem Fluß sehen und er scheint dort ebensowenig etwas zu wollen, wie Wang Ziyou in dem Moment, da er den Kurs seines Bootes ändert. Wichtiger ist hier aber der Kontrast zu Vers 7, *die Ihr heute schreitet auf dem Weg über den Drachenschwanz*. Gemeint ist eine Chaussee, die gerade auf die Hallen des Kaiserpalastes zuführte, also von den hohen Zivilbeamten auf dem Weg zur Audienz benutzt wurde.³⁵¹ Das innere Wesen des Angeredeten soll demnach selbst im Dienst von seiner Umgebung so unbeeindruckt sein, wie es das Bild des wortlosen, der Kälte trotzen Alten suggeriert. Das erste Verspaar bereitet die Wirkung des Bildes vor: es ist die Weite und Unbegrenztheit des Firmamentes 太空³⁵², die den Freund im Innern von allem Menschlichen distanziert.

³⁴⁹ Die in Anmerkung 346 angegebene Lage der Stadt Chuzhou befindet sich in einem gleichnamigen Verwaltungsbezirk, der im Norden fast an die Huai-Grenze stößt, im Westen an den Bezirk Haozhou, in dem auch die Handlung von Gedicht 12 des Zyklus „Gedichte über das Reisen von einst“ spielt.

³⁵⁰ TSS; J. 5, S. 424. Eine Alternativübersetzung ist die von Debon, in: Klöpsch; *Der seidene Faden*; Nr. 247.

³⁵¹ ZWDCD:49812.151.1

³⁵² ebenda; 5956.223

Bis hierhin wurden zwar anscheinend kaum zu vereinigende Gegensätze im Portrait des Adressaten untergebracht, doch von einem Ansinnen des Dichters erfahren wir fast nichts. In den folgenden Strophen wird er deutlicher aussagen, was er denn seinem Freund *zum Geleit* mit auf den Weg geben will.

Strophe 3, Vers 10.: Eine inhaltliche Zäsur des Gedichtes wird hier sofort spürbar, da wir aus der winterlichen Kälte plötzlich an *blühende Lilienufer* versetzt werden. Lilien sind, im Gegensatz zum Bambus (11. Vers), Sinnbild weiblicher Schönheit oder der Sinnlichkeit überhaupt. Zusammen mit dem Ausdruck *Hatten die Blumen...zu sagen* 花有語 entsteht hier die Anspielung auf eine Palastgeschichte aus der Tang-Zeit³⁵³: Der Kaiser lustwandelte mit seinen Maitressen innerhalb des Palastes am Ufer eines Teiches, das von tausenden Lilien bevölkert war. Als die Damen unter Seufzern der Bewunderung den Blüten Dauer wünschten, wandte sich der Kaiser gegen sie und sprach: „Seid Ihr nicht fürwahr meine sprechenden Blumen?“. Die Anspielung deutet sehr indirekt die langen Abwesenheiten Wangs von seiner reizvollen Heimat an, während denen er selber weniger an dieser zu hängen scheint, als selbst die Blumen an ihm.

In den Versen 11 und 12 löst der Bambus die Blumen ab und der Herbst den Sommer. Die Symbolik des Bambus stellt diesen dem geläuterten Menschen gleich, dessen Herz nach nichts Äußerem mehr verlangt (hängende Bambusblätter)³⁵⁴ und der sich genügsam in sein Schicksal fügt. Gleichzeitig klingt durch diese Verse die Mahnung, die Rückkehr nicht allzulange herauszuzögern. Die sinnlichen Lilien durften umsonst ihren Herrn beklagen und verblühen, doch die Ankunft des Herbstes soll ernster genommen werden.

Strophe 4, Vers 14. und 16.: Die Intention des Dichters, bisher allmählich und indirekt zum Vorschein kommend, wird nun ganz deutlich. Noch einmal werden die amtlichen Fähigkeiten und Verdienste Wangs gelobt, ja mit Hilfe einer Anspielung auf das Feldherren-Genie Ma Yuan³⁵⁵, der dem Han-Kaiser eine strategisch Lage darstellte, indem er vor ihm auf dem Boden Reiskörner zu einer Landschaft häufte, in der er die Truppenbewegungen aufzeichnen konnte, sogar als unübertrefflich bezeichnet. Dann aber folgt die Empfehlung an den Freund ebenso unmittelbar wie unmißverständlich.

Der Vers 16 beginnt mit einer Formulierung, die - in umgekehrter Reihenfolge - mit einer Textstelle des *Daodejing* übereinstimmt. Der Versanfang *...ordnet Euch selbst* 政自 (zheng zi)... ist möglicherweise aus dem Gedanken von Kapitel 57 abgeleitet. Dort heißt es:

³⁵³ TBD; S. 355

³⁵⁴ Eberhard, Wolfram; *Lexikon chinesischer Symbole*; 1987, S. 31f.

³⁵⁵ Vergleiche Fan, Ye; *Hou Han shu*; Hongkong 1971; J. 214, S. 834

On gouverne un pays par la rectification (*zheng*), on conduit la guerre par des stratagèmes, - mais on gagne l'Empire par l'inaction. ... C'est pourquoi un Saint a dit: "Si je pratique le Non-agir, le peuple se transforme de lui-même. Si j'aime la quietude, le peuple se rectifie de lui-même 自政 (*zi zheng*). Si je m'abstiens de l'activité, le peuple s'enrichit de lui-même. Si je suis sans désir, le peuple reviendra de lui-même à la simplicité."³⁵⁶

Die Idee Lao Zis, daß der „Heilige“ nur dann den Staat zu lenken vermag, wenn er sich ganz von Äußerem abwendet, alles Handeln möglichst vermeidet, schwingt hier im Sinne der Aufforderung an den Freund, sich aus dem Amtsleben zurückzuziehen, mit. Darauf folgt die Formulierung *bu rong* die von mir nicht ganz wörtlich übertragen wurde und wir können auch kaum sagen, warum in Vers 13 behauptet wird, Wang habe seinen Dienst in Huainan zehn Jahre lang *im Schnee* versehen. Die Wiederaufnahme des Motives hat zunächst keinen äußeren Anlaß, da eine Handlung fehlt, die die Inhalte der Strophen zeitlich oder räumlich verbindet.

Die letzte Strophe ist gewiß die überraschendste und wichtigste des ganzen Textes. Sie ist zugleich der einzige Textabschnitt, der aus meiner Sicht frei von Anspielungen und Zitaten sein könnte. Es ist vielleicht die Plötzlichkeit, mit der der bisher versteckte Leitgedanke an die Oberfläche dringt, durch die das in den vorigen vier Strophen geltende Prinzip je einer, das Thema literarisch verankernden, Anspielung außer Kraft gesetzt wird. Aus diesem Grund folgt hier nicht zuerst eine gesonderte Analyse der fünften Strophe, sondern der direkte Übergang zur Interpretation des gesamten Gedichtes.

Bis hierhin zeigte die Besprechung, daß zumindest in der Anredeform eine gewisse Struktur vorliegt, die die einzelnen Strophen verbindet. Sie werden so zu einer Art Kaskade, über die die Aussage immer schneller auf ihren eigentlichen Grund zurückfällt: den Wunsch Jiang Kuis, seinen Freund zur Aufgabe des Amtes zu bewegen.

Doch darüber hinaus spürt der Leser, wenn die Aufmerksamkeit einmal auf die eigenartigen Konstanten des Gedichtes geschärft ist, daß die Präsenz des Freundes im Text aufs Engste an die klimatischen Phänomene von Schnee und Kälte gebunden ist. Huainan, wo er gewöhnlich seinen Dienst tut, ist immer verschneit (Vers 1 & 13) Auch wenn er sich im Gedränge kaiserlicher Beamter in der Hauptstadt bewegt, gleicht er dem *Alten auf dem kalten Fluß* (Vers 8), und anstatt der Lilien seiner Heimat, die ihn umsonst zurückrufen, erwartet ihn bei der Heimkehr im Herbst der winterharte Bambus (Vers 11 & 12). Ganz zum Schluß scheint nur noch eines nahezuliegen, wodurch Jiang Kui seinen Freund vor der umbarmherzig-hitzigen Wirklichkeit (*Bis sich der Sonnenstrahl grad' auf gezogenen*

³⁵⁶ Duyvendak, J.-J.-L.; *Tao Tö King - Le Livre de la Voie et de la Vertu*; 1987, S. 135

Schwertern bricht) eines drohenden Kriegsausbruches geschützt weiß, denn *der Schnee ist ja Dichtung und Schnee das Gedicht!*

Zweifellos weiß Jiang Kui im voraus um die Vergeblichkeit seines Versuches, den Freund zur Aufgabe seines Militärpostens zu bewegen. Er weiß darum, daß dieser fest entschlossen ist, seinen Pflichten nachzukommen und die Rücksichtnahme auf seine privaten Neigungen verachtet. Nur darum läßt er die Orte, an denen sich Wangs Gegenwart im Text besonders verdichtet - Huainan als äußere, der kalte Fluß als innere Landschaft - im diffusen Schneetreiben versinken, denn sie verlieren genau dadurch ihre eindeutige Verbindung mit der Außenwelt, entfremden und verschließen sich, werden hermetisch eins mit der Person Wang Mengyus.

In diesem Sinn ist es die letzte Konsequenz einer so gearteten geistigen Freundschaft, daß der Ort, an dem diese stattfindet und lebt, in Wahrheit kein Platz der Außenwelt, sondern die Dichtung selber ist. Die Trennung der beiden muß dort nie stattfinden und die Aufforderung an Wang zum Rückzug aus dem Amt bleibt eine Ermutigung zur Selbsttreue, auch wenn sie nicht in der Tat befolgt wird. Die Bewunderung für den Freund gilt ja gerade dessen Fähigkeit, sich in der Welt zurechtzufinden und dennoch seine Kraft im Innern zu bewahren.

Die Wahl des Schnee-Motivs geht jedoch nicht ganz auf eigene Anschauung zurück. Zu schwach fällt seine Wahrnehmung als Naturphänomen aus und zu deutlich ist seine Funktion als Träger eines Gedankens, der zugleich bis zum letzten Vers unter dem Bilderfluß verborgen bleibt. Wir haben bisher nur festhalten können, daß der Charakter Wang Mengyus in irgendeiner Verwandtschaft mit bestimmten, dem Schnee im voraus angehängten Eigenschaften geschaut wird. Wir haben erkannt, daß Wangs innere Festigkeit von den Mahnungen des Dichters nicht erschüttert werden kann und daß diese im Grunde eher darauf zielen, jene Charakterstärke des Freundes über sich zu erheben, als ihn umzustimmen. Von all dem scheint auf den ersten Blick kein Signal auszugehen, das die gedankliche Verbindungsstelle zwischen diesem Charakterbild und denkbaren Eigenschaften des Schnees andeuten könnte. Eine *fu*-Dichtung des Poeten Xie Huilian (397-433), deren Titel 雪賦 von Erwin v. Zach mit „Der Schnee“ übersetzt wurde, dichtet dem Schnee allerdings Eigenschaften an, die auf das Charakterbild Wangs übertragbar sind. Der Schluß des Gedichtes lautet in v. Zachs Prosaübersetzung:

Das dunkle Yin-Prinzip bringt die Erstarrung des Schnees zustande, ohne dessen Weiße zu verdunkeln. Die helle Sonne bescheint ihn, doch erhärtet nicht sein Wesen (läßt ihn vielmehr zerfließen). Festigkeit ist nicht meine Sache (sagt der Schnee); Reinheit ist nicht meine Tugend. Mit den Wolken steige ich auf und nieder, mit dem Wind erhebe ich mich und falle wieder zu Boden. Im Zusammentreffen mit den Dingen, nehme ich deren Gestalt an, der Unterlage entsprechend ahme ich deren Form nach. Ich bleibe zufällig weiß oder werde durch

Beschmutzung schmutzig. Mein einziges Streben geht nach weiter, großzügiger Entfaltung mit Hintansetzung aller Sorgen und Mühen.³⁵⁷

Besonders der letzte Ausspruch läßt sich als Erklärung für die Gleichsetzung von Schnee und Dichtung bei Jiang Kui heranziehen. Seine theoretischen Äußerungen zur Dichtung, vor allem in den beiden Vorworten zur *shi*-Sammlung, in denen die Trennung des wahren dichterischen Gehalts von allen Zusammenhängen jenseits eines *Kann-nicht-nicht-Seins* gefordert wird, rücken das Wesen der Dichtung in eine dunkle Gestaltlosigkeit - *Dichtung hat ursprünglich gar keinen Stil* -, die sich erst durch die Annahme der Gestalt der Dinge dem Verstand teilweise enthüllt. Das „Streben“ des Schnees „nach weiter, großzügiger Entfaltung mit Hintansetzung aller Sorgen und Mühen“ ist wesensverwandt mit dem der Dichtung, die ihr ureigenes, gestaltloses Dunkel - „das dunkle Yin-Prinzip“ - verläßt, um sich in der Außenwelt zu verwirklichen. Die Gleichgültigkeit des weißen Schnees gegen Beschmutzung befreit ihn zugleich von „Sorgen und Mühen“ und öffnet ihm die Möglichkeit der Entfaltung. Diese Überlegenheit stimmt auch mit den Charaktereigenschaften des Freundes überein, der voranstrebt und der die Gefahren des Lebens verachtet. In der Symbiose von Schnee und Dichtung, auf dem Hintergrund einer metaphorischen Analogie des personifizierten Schnees - „Festigkeit ist nicht meine Sache (sagt der Schnee)“ usw. - und der charakterlichen Eigenschaften des Freundes, „schenkt“ Jiang Kui jenem zum Abschied ein subtiles Seelenportrait.

Im selben Kapitel der Sammlung befindet sich noch ein zweites Gedicht, daß an einen gewissen Wang - bzw. *Wang lang*, „Herr Wang“, wie auch die Anrede in Strophe 1, Vers 2 des obigen Gedichtes wörtlich übersetzt lauten müßte - gerichtet ist. Sein Titel, „Die Klausel, der Wolken entsprossen“ 生雲軒, meint wohl einen Ort, den beide gemeinsam besucht haben und der in beider Erinnerung ein Wahrzeichen ihrer Freundschaft gewesen sein dürfte. Die Aussagen, mit denen die Art des Freundes gekennzeichnet wird, klingen hier so deutlich mit denen des vorigen Gedichtes zusammen, daß ich nicht zögere, unter *Wang lang* dieselbe Person zu verstehen.

Dem Schneemotiv vergleichbar, das im zuvor besprochenen Gedicht an verschiedenen Stellen wieder auftaucht und die bildliche Textstruktur auf diese Weise bestimmte, wird im folgenden Gedicht das Motiv der Wolke verwendet.

Wolken, zumal in Verbindung mit Bergen, stehen für Abgeschlossenheit, kontemplative Einsamkeit, auch für klösterliches Leben.³⁵⁸ Die Wolke wird außerdem als Sinnbild für die

³⁵⁷ v. Zach, Erwin; *Die chinesische Anthologie*; Cambridge, Mass. 1958; Bd. I, S. 198

³⁵⁸ Rohrer, Maria; *Das Motiv der Wolke in der Dichtung Tao Yuanmings*; Freiburg 1992, S. 103

Absichtslosigkeit, Ungebundenheit und Reinheit des Gedankens in der ihm angemessenen Form verwendet.³⁵⁹ Die anderen zahlreichen Symbolwerte, die dem Wolkenmotiv eigen sein können, kommen hier nicht in Frage. Das Gedicht entstand offenbar nicht in einer Situation unmittelbar vor dem Abschied, sondern während der Trennung und wurde dem Freund vermutlich als Gruß überbracht. Die ehrerbietige Hochachtung vor Wang findet ihren Ausdruck in der Andeutung von dessen Verwandtschaft mit den Wolken und diese sind wiederum als natürliches Ebenbild des Ursprünglichen und Reinen, dem man nur in der Entlegenheit des Gebirgs nah sein kann, konzipiert. Im letzten Vers werden sie gar zur Metapher für die Dichtung.

Die Übersetzung wird hier als Vergleichsmaterial zum vorigen Text gegeben, auf einen weiterführenden Kommentar wird verzichtet. Die unregelmäßigen bzw. unreinen Reime geben den Eindruck nach der Analyse des Reimschemas im Originaltext wieder:

*DIE KLAUSE, DER WOLKEN ENTSPRIESSEN*³⁶⁰

生雲軒

*Lang haben wir uns mit den Wolken im Gebirg' versenkt,
Wolken kommen nicht zu dem, der vorm Gebirg an Wolken denkt.*³⁶¹

在山長與雲相齋

³⁵⁹ So etwa von Zhang Yan an der Stelle seiner bereits mehrfach erwähnten *ci*-Poetik, wo er Jiang Kui preist und seinen Stil mit einer „einsam über der Wildnis schwebenden Wolke“ *ye yun gu fei*, vergleicht. (*Ci yuan*; J. 2, S. 27). Als Gegenbeispiel vergleicht er den Stil Wu Wenyings - bestreitbarerweise - mit einer „siebenfach schmuckbehangenen Pagode“ *qi bao lou tai*.

³⁶⁰ *BSJ*; S. 23

*Für tausend Stücke Gold hab' ich vom Taisee einen Stein gekauft:
Hoch ragen in der Kälte viele Gipfel auf und dicht vermengt.*³⁶²

出山憶雲雲不來
千金買得太湖石
數峰相對寒崔嵬

*Am Morgen dann empfind' ich jäh die Feuchtigkeit im Moos,
Wie Kesseldampf, so stieg es überquellend aus dem Steine hoch.
Nenn' mir den Ort, an dem die weißen Wolken sich nicht trafen,
Was Wunder, daß wir uns von Jahr zu Jahr umsonst erinnern noch?*

朝來忽覺青苔濕
靄靄如炊石間出
白雲何處不相逢
卻怪年年枉相憶

*Ein Wang, der in der Tiefe seiner Brust die Wolken überquert,
Ob in den Bergen, vor den Bergen, bleibt der Wolken Weggefährt!
Dann rufe er den alten Musenfreund vom Weißen Stein,
Auf daß sie singen, dicht am Wolkenfuß, den Sieben-Silben-Reim.*³⁶³

王郎胸中橫一丘
在山出山雲與遊
更呼白石老居士
來倚雲根吟七字

In diesen Gedichten werden Naturphänomene - Schnee, Wolken - zu vorrangigen Motiven, die einen hinter der direkt an die Person des Freundes gerichteten Anrede zurückgehaltenen Gedanken in die Textstruktur einflechten und schließlich die scheinbar nur auf jenen bezogene Aussage zu einer Aussage über die Dichtung machen. Dabei ist zu beobachten, daß in der Struktur beider Gedichte nichts darauf hindeutet, daß das betreffende Motiv in ein landschaftliches Ganzes eingebunden wird. Es geht nicht darum, die Natur als *pars pro toto* zu erfassen, sondern das Wesen der Dichtung in den, als angenommen vorausgesetzten Eigenschaften des einzelnen Naturphänomens - so des Schnees als einer ihren Zweck in sich selbst tragenden Emanation, der Wolke als eines gegenstandslosen Sinnbildes der Form - zu repräsentieren. Schnee und Wolken sind nicht Teile einer angeschauten Landschaft, sondern machen eine abstrakte Bildebene aus, auf der das Erleiden

³⁶¹ Die unzugängliche Bergwelt ist hier, wie in der älteren chinesischen Dichtung fast durchweg, der Ort der unverfälschten Natur und des Wahren schlechthin. „In den Berg (das Gebirge) gehen“ bedeutet deshalb, seinen Abschied von der Welt nehmen und nach spiritueller Wahrheit suchen. (ZWDCD:1440.8) „Aus dem Berg (wieder) hervortreten“ meint die Rückkehr ins weltliche Leben und Wiedereinordnung unter den Menschen. (ZWDCD:1839.22)

³⁶² Der „Taisee-Stein“ ist ein durch langes Lagern auf dem Seegrund ausgespülter und ausgehöhlter Kalkstein, der von speziellen Handwerkern ausgelesen und bearbeitet, in Parks und Ziergärten zur Gestaltung künstlicher Miniaturlandschaften verwendet wird. Vers 4 meint die Gipfel, die Jiang Kui, in die Betrachtung eines solchen Steines versunken und gleichzeitig in Gedanken an die mit dem Freund gemeinsam verbrachte Zeit, schaut. Jiang Kui beschreibt den Stein als Erinnerungsstück, das ihn selbst in der Trennung mit dem Freund verbindet. Der *Kesseldampf* muß nicht unbedingt als reines Phantasieprodukt betrachtet werden. In den Höhlungen des Kunststeines mag von einem früheren Regen Wasser zurückgeblieben sein, das durch die Wärme morgentlicher Sonnenstrahlen verdunstet.

³⁶³ Der Weg zur Wiedervereinigung der Freunde im *Sieben-Silben-Reim*, also in der Dichtung, ist analog zum Weg der Wolken, die scheinbar grundlos aus dem künstlichen Stein wieder hervortreten und ihr Ziel *dicht am Wolkenfuß*, also an dem im Titel und Gedichtanfang genannten Ort, finden.

des Einzelschicksals in einer durch die Dichtung verwirklichten Geistesgemeinschaft seinen Sinn findet.

2. Geleitgedicht im Alten Stil für Xiang Anshi

Wir haben soweit nicht nur gesehen, daß Jiang Kui zur „Welt“ eine „Gegenwelt“ entwirft, sondern daß letztere auch näher bezeichnet wird: es ist nicht die stille und sich selbst genügende Landschaft der Felder und Gärten, die in dem, nach ihr benannten und auf Tao Yuanmig zurückgehenden Genre den sich selber suchenden Geist des Dichters aufnimmt. Es ist kein religiöses Ideal und auch nicht die menschenleere, gewaltige Natur, die, wie etwa in den Exildichtungen eines Liu Zongyuan, die rastlose und fast resignierte Seele beruhigt³⁶⁴, sondern es ist allein die Dichtung, die in diesen und allen anderen ihr zur Verfügung stehenden Topoi dem inneren Wesen des Dichters, das in der „Welt“ verlassen bleibt, seine wirkliche Existenz ermöglicht.

In den Gedichten, die, den Titeln zufolge, an Wang Mengyu gerichtet sind³⁶⁵, überwiegt ein Ton ehrerbietigen Vertrauens auf dessen Fähigkeit, seine innere Freiheit in allen Situationen zu bewahren. Das ließe sich als Ursache für das in beiden Texten zu beobachtende, zunächst unauffällige Einflechten des Gedankens und seine mehr oder weniger plötzliche Enthüllung am Schluß anführen: Jiang Kui möchte den, auch dem anderen wohlbekannten Grund ihrer gegenseitigen Verbundenheit - nämlich daß beide in der Dichtung ihre Heimat sehen - zunächst hinter einem Schleier aus äußeren Widersprüchen und Unklarheiten verborgen halten, um ihn am Schluß des Gedichtes mühelos zu lüften.

Stilistisch verschieden sieht es dagegen in dem folgenden, an den uns aus dem ersten Kapitel bereits bekannten Xiang Anshi alias Pingfu gerichteten, Geleitgedicht aus. Nachdem die beiden Dichter³⁶⁶ in Hangzhou miteinander bekannt geworden waren, wurde Xiang 1195

³⁶⁴ Liu gilt als einer der Urheber jener Form von Landschaftspoese, deren Gegenstand die große und unbezähmte Natur ist. Zu den berühmtesten Gedichten dieses Genres von seiner Hand zählen der oben übersetzte Vierzeiler „Fluß im Schnee“ und ein Sieben-Silben-Vers im Alten Stil mit dem Titel „Der alte Fischer“ (*Yu weng*; vergleiche: TSS; J. 2, S. 141; Übersetzung: Klöpsch; *Der seidene Faden*; Nr. 245). Seine Lyrik hat in diesem Punkt ein wichtiges Pendant in der Landschaftsprosa, die während des Exils in Yongzhou (Hunan; 806-815) entstand. In ihnen wird die Beschreibung der menschenleeren, wilden Natur zur Entdeckung der menschlichen Schicksals, ein Konzept, das nicht nur für spätere Landschafts- und Reisebeschreibungen grundlegend wurde, bei Jiang Kui aber nicht übernommen wird. (vergleiche: Zhonghua shuju (Hg.); *Liu Zongyuan ji*; Beijing 1979; J. 28, 29 & Strassberg, Richard E.; *Inscribed Landscapes - Travel Writing from Imperial China*; Berkeley/Oxford 1994, S. 139-147)

³⁶⁵ Ihre Aufnahme in eine öffentliche Gesamtausgabe seines poetischen Werks durch den Dichter macht deutlich genug, daß die Gültigkeit des Gesagten von Jiang Kui nicht allein zwischen sich und dem unmittelbar Angeredeten beansprucht wurde.

³⁶⁶ Xiang ist der Nachwelt in erster Linie als philosophischer Autor bekannt. Seiner Zeit war er aber ein ebenso anerkannter Dichter und mischte sich auf Seiten der Zhu-Xi-Partei in politische Händel ein, was ihn vorübergehend aus der Laufbahn warf.

auf den Posten eines „Textrevisors“³⁶⁷ 校書郎 in der Yangzi-Stadt Chizhou (Anhui) entsandt, was einen vorläufigen Abschied für längere Zeit bedeutete. Das Gedicht, mit dem Jiang Kui ihn aus diesem Anlaß beschenkte, ist bedeutend länger als die beiden vorangegangenen (sieben Strophen zu je vier Sieben-Silben-Versen) und spricht schon in der zweiten Strophe die Dichtung als den Raum, in dem beide sich trafen und wo sie nichts mehr trennen wird, an. Diese offene Redeweise bestimmt die Struktur des ganzen Textes, gibt seinem sprachlichen und gedanklichen Rhythmus eine Leichtigkeit, die in die Melancholie des Abschiednehmens eine heitere Bewegung trägt und spüren läßt, daß der scheinbare Widerspruch zwischen „Welt“ und „Geist“ das Schicksal für den Einzelnen nicht nur erschwert, sondern ihm auch die Möglichkeit gibt, es mit Humor zu tragen:

XIANG PINGFU ZUM GELEIT AUF SEINE REISE ZUM DIENST IN 送項平甫倅池陽
CHIZHOU UND QINGYANG

*Mit Euch, mein edler Xiang, für dessen Ruf der Himmel ist zu klein,
Hab' ich als Fremder allemal die Herkunft aus Jinghu gemein.
Lang hatte man vom andern schon gehört, sich aber nicht gekannt,
Erst in den Mauern von Chang'an kam es dazu, daß man sich fand.*

項君聲名天宇窄
與君俱是荊湖客
向來相聞不相值
長安城中乃相識

*Wir disputierten über wen, im wen lag unser Himmelreich,
Mit dummem Hinterhertrotten schickt sich hier wahrlich kein Vergleich!
Wo Euer Wesen sich mit Pinsel und mit Tusche ganz vereint,
Dort ist die wahre Kunst, die vor das Werk von Su und Li noch reicht.*

論文要得文中天
邯鄲學步終不然
如君筆墨與性合
妙處特過蘇李前

*Ich gleiche einer Grille, deren Zirpen, wenn der Herbst kommt, klagt,
Und zeihe mich, daß ich vom Schmerz gesprochen hab' mein Lebetag.
Doch spür' ich in des Geistes Ruhe dann den ersten Atemzug,
So reich' ich oft heran an Euch, wie Ihr es selber ja auch sagt.*

我如切切秋蟲語
自詭平生用心苦
神凝或與元氣接
屢舉似君君亦許

*Im Schatten eines alten Walls, in einer Bucht am Westseestrand,
So wachten wir, über die Dichtung redend, noch zu später Stund'.
Wer gelten läßt, daß unter Menschen Etikett und Rang besteht,
Weiß nicht, daß nicht dem heutigen mehr gleicht in Zukunft unser Stand.*

西湖一曲古牆陰
清坐論詩夜向深
見謂人間有公等
不知來者不如今

³⁶⁷ Ich zitiere hier Simons Übersetzung des Amtstitels in: *Die frühen Lieder des Su Dongpo*; S. 516

Himmel und Erde sind zwar groß, doch viele können's nicht verstehn.

乾坤雖大智者少

O seht Ihr denn nicht hin:

君不見

dort, wo die Alten stutzten, scheint den Heutigen nichts abzugehn!

古人拙處今人巧

Ich zieh' in Berg und Wald und spreche dort zu einer Wand,

我徂山林口挂壁

Mit Euch bin ich mir eins, den Wogen dieser Zeiten zu entfliehn.

如君合救狂瀾倒

Am Steinbach war'n zur Frühlingszeit die grünen Wasser tief und weit,

石渠春水綠泱泱

Kein Mensch zeigte sich vor dem Amt während der langen Tageszeit.

閣下無人白日長

Zehntausend li in Fluß- und Seelandschaft werden zum Heimwehtraum,

萬里江湖入歸夢

Denn Zi Yun war nicht länger mehr zum Dienst in seinem Amt bereit.

子雲不願校書郎

Vom Neunblüten-Berg zum Pflaumbaumwurzeln-Fluß fährt

九華山色梅根渡

Den halben Tag ein Segelboot, bis es zur Bucht des Herbstes kehrt.

半日風帆即秋浦

Wofür als Zensor der sechs Ämter Euch mit Pflicht beladen,

六條察吏安用許

Zum Glück habt Ihr an mir im Felsenreich den Dichterkameraden!

幸有千巖作詩侶

Dieses Gedicht ist zwar umfangreicher, doch strukturell einfacher aufgebaut als das Geleitgedicht für Wang Mengyu. Beim Lesen fehlt ein wiederkehrendes, irritierendes Moment, wie zuvor das des Schnees, das vom bloßen Ansprechen des Freundes auf sich selber ablenkt und so, nach einer Schärfung der Aufmerksamkeit, Aussage und Gehalt des Ganzen erweitert. Sprecher und Angesprochener scheinen sich näher zu stehen und sie teilen eine gemeinsame Ebene im Verhältnis zur Außenwelt. Die Betonung einer weltanschaulichen Differenz und Überlegenheit des Anderen, die das Verhältnis zu Wang bestimmten und die nur durch das Zusammenfinden in der Dichtung ausgeglichen werden, kommt nicht zum Zuge. Die kritische Haltung zu Amt und öffentlichem Wirken, die Jiang Kui hier unverhohlen und angesichts der Situation des Freundes, der sich nicht auf dem Heimweg, sondern auf dem Weg in den Dienst befindet, provokativer als gegenüber Wang Mengyu äußert, scheint dennoch den inneren Konflikt weniger ernstnehmen zu wollen. Sie scheint eine zwischen den Freunden abgemachte Sache zu sein und Jiang Kuis Absicht war es wohl, vor allem für die in Zukunft wartenden Schwierigkeiten, die Gewißheit eines inneren Halts zu bestärken und kraftvollen Mut zu spenden.

Rückblickend erscheint uns diese Intention um so begründeter, da wir aus der Biographie des Xiang Anshi wissen, daß er sehr wohl politisches Temperament besaß und sich in den folgenden Jahren in den Streit um die „falsche Lehre“ kräftig einmischte, was ihn schließlich

unter das Proskriptionsedikt gegen die Zhu-Xi-Anhänger fallen ließ. Nach seiner Rehabilitation für die Kriegszwecke der vormaligen Ächter suchte er sich als Heerführer zu bewähren, scheiterte und lehnte erst dann die Rückberufung auf einen zivilen Posten verbittert ab.³⁶⁸ Sein Tod wenig später, etwa dreizehn Jahre nachdem dieser heiter-ermutigende Zuspruch des Dichterfreundes Jiang Kui erfolgte, bezeichnet das Ende eines Lebens, das möglicherweise jenen inneren Konflikten zwischen dem Individuum und der Inanspruchnahme durch Staat und Politik nicht gewachsen war. Ob nun der Dichter den Charakter seines Freundes wirklich so gut kannte, daß er ihn deswegen am Ende scherzhaft abrupt - einmal *mit Pflicht beladen*, dann als *Dichterkameraden* - die Rollen tauschen läßt, nachdem er in der vorletzten Strophe - wie noch zu zeigen sein wird - auch an die Schattenseite des inneren Konfliktes zu rühren wagt, ist aus dieser Distanz und ohne eine genauere Kenntnis der Freundschaft der beiden nicht nachweisbar. Doch es soll versucht werden, mit Blick auf die Struktur des Textes, so viel wie möglich von seiner Aussagekraft und der sich darin widerspiegelnden Beziehung zwischen den beiden zurückzugewinnen, um die Bedeutung der Dichtung auch für diese Freundschaft ermessen zu können.

Nach meiner Analyse stimmen im Text die Reimschemata der ersten und letzten und die der mittleren fünf Strophen überein. Der Reimlaut bleibt nicht, wie in vielen Gedichten im alten Stil, durchgehend derselbe, sondern wechselt entsprechend dem unregelmäßigen Muster, das in der Übersetzung ablesbar ist. Demnach sind die Strophen im Original, wenn nicht optisch, so doch klanglich klar unterscheidbar, was die Wahrnehmung inhaltlicher Abschnitte - nacheinander folgender Stadien, die die Rede an den Freund und über ihn durchläuft, umso eher ermöglicht. Die aus je zwei Paarreimen gebildete erste und letzte Strophe grenzen den relativ langen Text nicht nur äußerlich ein, sondern wirken auch mäßigend auf den Redefluß, der in den mittleren Strophen nach dem Reimschema *a a x a* etwas mehr Unruhe birgt. Es ist der Charakter des Gemäßigten und Gesetzten, der durchweg für einen Ausgleich innerhalb der rhythmischen Spannung sorgt und den heiteren Ton auf diese Weise mitträgt.

In den zwei Verspaaren der ersten Strophe wird zunächst die doppelte Wurzel der Freundschaft beider bezeichnet: ihre gemeinsame Heimat *Jinghu*³⁶⁹ und die jeden gegenüber dem anderen schon im voraus auszeichnende Geltung als Dichter, die sie schließlich im

³⁶⁸ Vergleiche SS; S. 12088-12090

³⁶⁹ *Jinghu* war in der Song-Zeit die Bezeichnung für ein Gebiet, das in etwa den heutigen Provinzen Hunan und Hubei entsprach. Xiang Anshi stammte aus Jianglingfu am Yangzi, was wenige Tagesreisen stromauf von Jiang Kuis Jugendheimat Hanyang lag. (*LDJ*; 63-64, 6/5)

Herzen des Reiches, in Hangzhou³⁷⁰, zusammenführte. Die starke Rühmung des Freundes im ersten Vers setzt einen Akzent gegenüber der provinziellen Herkunft, die beide gemein haben. Der will nicht nur bedeuten, daß man es weit gebracht habe, sondern vor allem auch, daß man der weltfernen Heimat treu genug geblieben sei, um sich in der Metropole als *Fremder* 客 zu verstehen.

Die Verse 5 bis 12 bzw. die zweite und dritte Strophe nennen und umschreiben das Ideal, dem sich beide verpflichtet fühlen. *Wen* 文 ist hier im Sinne von menschlicher und literarischer Bildung zu verstehen, was die Anspielung auf die beiden bekannten historischen Persönlichkeiten Su Wu (140-60) und Li Ling (? - 78 v.Chr.) nahelegt. Bei den beiden handelte es sich nämlich um tapfere Truppenführer, die ihren Herrschern, den Han-Kaisern Wu und Zhao, nicht allein durch militärische Kühnheit, sondern auch durch loyales und sittliches Verhalten dienten.³⁷¹ Auch sie hatten *wen* im Sinne von „Kultiviertheit“ und „menschlicher Bildung“. Die Verse 7 und 8 sprechen also klar aus, was letztlich vom Dienstleister zu halten ist: er vermag nie das zu erreichen, wohin *die wahre Kunst*, nämlich die Literatur, führt und selbst erhabene historische Größen wie Su und Li können mit ihren Heldentaten nicht die Größe des dichterischen Wortes überbieten.

Der in Vers 6 folgende Ausdruck *Mit dummem Hinterhertröten* 邯鄲學步 übersetzt die im Chinesischen unübersehbare Anspielung auf *Zhuangzi*, Kapitel 17³⁷² in ein den Inhalt der Aussage widerspiegelndes Bild. Dies scheint mir auch dadurch gerechtfertigt, da die Form der Anspielung kein wörtliches Zitat, sondern eine aus der Bekanntheit der Textstelle hervorgegangene Redensart - „in Handan die Gehweise nachahmen“³⁷³ - ist. *Zhuangzi* benutzte das Schicksal einiger Eiferer aus der Stadt Shouling, die die leichte Gangart der Bürger von Handan durch blindes und starrköpfiges Nachmachen erlernen wollten, dadurch aber am Ende nur das eigene Gehen verlernten und auf allen Vieren nach Hause kamen, zum Vergleich für die Gefahren unbesonnenen Eifers im Studium. Mit der Gegenüberstellung des fast pathetischen *im wen lag unser Himmelreich* und jener Anspielung auf die größte Lächerlichkeit, der sich ein Literat preisgeben konnte, beginnt die sich nun allmählich fortsetzende Abgrenzung der Freunde von ihrer durchschnittlichen Umgebung.

Die dritte Strophe läßt nochmals den Gegensatz zwischen dem Gewöhnlichen - für das Jiang Kui hier, um Xiang zu erhöhen, die eigene Person im Vergleich mit *einer Grille, deren*

³⁷⁰ *Chang'an*, als Name der Hauptstadt des Tang-Reiches, bezeichnet hier, wie üblicherweise in zahlreichen literarischen Texten, die gegenwärtige Hauptstadt Hangzhou.

³⁷¹ Ban, Gu; *Han shu*; J. 54, S. 2439-2469

³⁷² Zhong, Tai (Hg.); *Zhuangzi fa wei*; Shanghai 1988; S. 387 & Wilhelm; *Dschuang Dsi*; S. 190

³⁷³ ZWDCD:40196.17

Zirpen, wenn der Herbst kommt, klagt, setzt - und dem dichterischen Ideal durchscheinen, jenen Gegensatz, den Jiang Kui mit Blick auf seine eigene Dichtung im Vorwort zur *shi*-Ausgabe so realistisch problematisierte. Im *ersten Atemzug* 元氣 bewegt sich das Leben, noch ohne der Reflexion, dem Zweifel, dem Zerfallen preisgegeben zu sein, und seine Äußerungen lassen sich auf keinen gewöhnlichen Anlaß zurückführen. Durch dieses Streben nach einem Ziel jenseits profaner Belange sehen sich beide vereint und zugleich abgesondert.

In den Versen 13 bis 20 verschmelzen wiederum zwei Strophen zu einem thematischen Block. Zunächst ist zu beobachten, daß das Thema der Absonderung fortgesetzt wird. Die gemeinsame Abgeschiedenheit *in einer Bucht am Westseestrand* und das Wachen im Gespräch über Dichtung geben ein schönes Bild der Freundschaft mit der Dichtung als Mittelpunkt, während im folgenden Verspaar „die Welt“ (unter Menschen) mit *Etikett und Rang* ihre Bedeutung gegenüber den gemeinsamen Gedanken der Freunde verliert. In Vers 17 bis 20 führt die Bedeutungslosigkeit der Welt zur offenen Proklamation des Rückzugs, dessen Rechtfertigung in Vers 18 von einem Ausspruch des Konfuzius ableitbar wäre:

„Die früheren Geschlechter waren in Kultur und Musik rohe Menschen, die späteren Geschlechter sind in Kultur und Musik gebildet. Wenn ich (diese Dinge) auszuüben habe, so folge ich den früheren Geschlechtern.“³⁷⁴

Doch so klar der Appell *den Wogen dieser Zeiten zu entfliehn* auch hörbar ist, steht er doch im Gegensatz zur Bestimmung des Gedichtes durch den Titel: *zum Geleit auf seine Reise zum Dienst in Chizhou und Qingyang*. Es ist hier in der Tat kein Gegensatz mehr, sondern ein Widerspruch, an dem das Gedicht sich nun stößt.

Die sechste Strophe fällt für sich betrachtet schon dadurch auf, daß sie die einzige ist, in der nicht direkt von beiden Freunden gesprochen wird. Stattdessen holt Jiang Kui hier weiter aus als sonst im Text und verlegt den Gegenstand seiner Aussage in eine zeitlich und räumlich verschiedene Gegenwart. *Am Steinbach* ist ein Metonym für das „Steinbach-Kabinett“ 石渠閣, ein Büro, in dem unter den Han kaiserliche Bibliothekare Dienst taten.³⁷⁵ Vers 21 und 22 beschreiben die Verlassenheit des Ortes und eine menschenleere Umgebung. Es ist noch kein näherer Bezug zum Kontext zu vermuten, außer daß Xiang in seiner Stellung als Textrevisor mit dieser Einrichtung in Verbindung zu bringen ist. In Vers 23 führt die unermessliche Weite der *Fluß- und Seenlandschaft* und der *Heimwehtraum* als eine alle Zeiten durchlaufendes literarisch-menschliches Motiv zur Auflösung von Zeit und Raum im Kontext der Strophe, deren abschließender Vers den Kern der Aussage in eine Anspielung auf das

³⁷⁴ Wilhelm; *Gespräche*; S. 112 & Legge; *Classics*; Vol. I, B. XI, Ch. 1, S. 237

³⁷⁵ ZWDCD:24574.644

Schicksal des Philosophen und Dichters Yang Xiong (53 v.Chr. - 18 n.Chr.) hüllt. Dieser hatte eine hohe Stellung in dem erwähnten Amt am Steinbach inne, wurde aber während der Herrschaft des Thronursupators Wang Mang unschuldig angeklagt. Als darauf die Gerichtsdienere auf dem Amt erschienen, um ihn vor das Tribunal zu bringen, stürzte er sich aus Angst, sich nicht verteidigen zu können, durchs Fenster zu Tode.³⁷⁶ Die nicht seltene Anspielung auf das Schicksal des Literaten, bei der dieser meist mit seinem *zi*-Namen Ziyun genannt wird, deutet in diesem Kontext auf die Gefahren hin, denen jeder Intellektuelle, der im Dienst stand, ausgesetzt war. Verleumdungen in Verbindung mit Willkür stand er hilflos gegenüber, da halfen auch Bildung und hohe Gesinnung nicht.

Bisher war nur das beiden gemeinsame Streben nach *wen* als der geistige Mittelpunkt ihres Daseins, als heiliges Freundschaftsband und Trennlinie vom Gewöhnlichen gelobt worden, nun aber bekommt das leuchtende Ideal in seiner Darstellung auch einen Schatten angehängt.

In der letzten Strophe kehrt Jiang Kui wieder zum unmittelbar Bevorstehenden zurück. Die in den Versen 25-26 benannten Orte, der „Berg der Neun Blüten“ 九華山, der „Fluß der Pflaumbaumwurzeln“ 梅根(溪) und die „Bucht des Herbstes“ 秋浦 liegen im künftigen Amtsbezirk Xiang Anshis, also zwischen Chizhou am Yangzi und Qingyang, etwa fünfundzwanzig Kilometer östlich davon im Landesinnern.³⁷⁷ Jiang Kui nimmt damit offenbar auf das Unterwegssein seines Freundes in dienstlichen Angelegenheiten Bezug und stellt ihm die lange Zeit, die er dabei müßig im Boot sitzend mit der Betrachtung der Landschaft und beim Spiel seiner dichterischen Gedanken verbringen kann - *den halben Tag!* -, in Aussicht. Im abschließenden Verspaar verwendet Jiang Kui eine Amtsbezeichnung, die unter den Han gebräuchlich war, um die inhaltliche Beziehung zur vorigen Strophe auch äußerlich zu bestätigen.³⁷⁸

Nachdem über die weiteste Strecke des Textes (Vers 1 bis 20) die Selbstverwirklichung in der Dichtung als gemeinsames, verbindendes Ziel, das über alles Gewöhnliche erhebt und so dem Gebildeten ein rechtschaffenes Dasein überhaupt erst ermöglicht, gefeiert wird, läßt der Dichter dann doch noch die Gefährdung ahnen, der sein Freund in der öffentlichen Funktion, für die er bestimmt wurde, ausgesetzt ist. Flüchtig und verhüllt lesen wir in der vorletzten Strophe die Sorge um den unberechenbaren Fortgang der politischen Kämpfe, deren Höhepunkt 1195 wohl schon vorhersehbar war. Dann aber folgt angesichts der

³⁷⁶ Ban, Gu; *Han shu; Yang Xiong zhuan*; S. 3584

³⁷⁷ LDJ; 59-60, 3/3; für *mei gen*: ZWDCD:15223.133, für *qiu pu*: ZWDCD:25505.252.2

³⁷⁸ Der *Liu tiao cha li* war ein dem Provinzgouverneur direkt unterstellter Zensorsbeamter. Siehe: ZWDCD:1477. 398

bevorstehenden Trennung der freundschaftliche Zuspruch, verbunden mit einer humorvollen Umkehrung der Bewertung der Verhältnisse, wie man sie von einem Beamten erwarten sollte: den privaten Neigungen - in erster Linie also der Dichtung - wird innerlich der Vorzug vor der Pflicht gegeben. In seiner Liebe zur Dichtung soll der Freund sich selber immer treu bleiben und die Gelegenheiten nutzen, die sich unterwegs bieten, dann können ihn auch die Dinge, die ihm von außen zustoßen, im Innersten nicht mehr erschüttern. Dieser abschließende Appell wird durch einen rückwirkenden Bezug auf das Schicksal Yang Xions (Zi Yun) bekräftigt. Der hatte sich nämlich in einem seiner späteren Werke ausdrücklich von den eigenen Dichtungen distanziert, indem er sie als überflüssig bezeichnete.³⁷⁹ Er hatte einen entschiedenen Weg eingeschlagen und auch dann noch an seiner Dienstbereitschaft festgehalten, als der „Usurpator“ Wang Mang an die Macht gekommen war. Die Folgen dieser Entscheidung hatte er letztlich nicht mehr zu tragen vermocht. Die offensichtlichste und bedeutsamste Anspielung, die Jiang Kui verwendet, verleiht also dem Text trotz seiner relativ einfachen Struktur, die gerade die Leichtigkeit des Redeflusses ermöglicht, eine tiefere Dimension. Sie gibt nicht nur einer Sorge Ausdruck, die, unter den ermutigenden Freundschaftsbekundungen versteckt, den Scheidenden begleitet, sondern warnt auch vor der allzu leidenschaftlichen Einmischung in die Streitereien der Zeitgenossen.

Eine Persönlichkeit vom Schlag Jiang Kuis stand zwar einer aktiven Parteinahme in diesem Prozeß fern, suchte aber im täglichen Leben keineswegs vor den Menschen das Ferne. Jiang Kui blickt auf die Dinge, die ihn bewegen, nicht vom abgehobenen Standpunkt des „Eremiten“, für den er immer wieder ausgegeben wird, sondern aus der versetzten Perspektive eines faktisch Unbeteiligten. Von daher spielt die Teilnahme am Geschick des Einzelnen in seinen Gedichten für Freunde die einzig bestimmende Rolle. Das betont Gemeinsame, worauf diese Teilnahme immer beruht, ist der Hang zur Dichtung. Und gerade in diesem Punkt enthalten fast alle Gedichte der Art nicht nur eine Aussage über das beiderseitige Verhältnis, sondern sprechen eine Aufforderung zum Rückzug in die Dichtung mehr oder weniger unverhohlen aus. Dieses kann einerseits durchaus als Ausdruck der Weltansicht eines Gebildeten der damaligen Zeit, der auf der ihm scheinbar vorbestimmten Laufbahn völlig erfolglos blieb und in ein soziales Abseits gedrängt wurde, gewertet werden. Andererseits dürfte aber hinreichend deutlich geworden sein, daß es Jiang Kui wenigstens teilweise gelang, sein Schicksal zu bejahen, indem er die Erfüllung des Lebenssinnes in einem konsequent auf die Kunst ausgerichteten, inneren Streben mit dem selbstlosen und

³⁷⁹ Siehe: Yang, Xiong; *Fa yan yi shu*; Beijing 1987, S. 45-50

praktischen Wirken zum Wohl des Ganzen, das als Lebensaufgabe des Literaten-Beamten moralisch verpflichtend war, zumindest gleichsetzte.

3. Die Ambivalenz des Rückzugsmotives in Gedichten der *ci*-Form

Während in den bisher durchgesprochenen *shi* eine intime Atmosphäre zwischen dem Dichter und der von ihm vor allem angeredeten Person bestimmend war - eine Atmosphäre, die der Situation, in der die Gedanken des Einen ganz auf das Getrenntwerden vom Anderen gerichtet sind, entspricht -, breitet sich in den *ci* mit ähnlicher Thematik eine deutlich andere Stimmung aus.

Diese Verschiedenheit ist auf eine doppelte Ursache zurückzuführen. Zum einen findet sich hier der Topos des Geleitgebens, der in der *shi*-Dichtung entweder mit einer tatsächlichen Situation zusammenfällt oder aber eine solche in der Fantasie voraussetzt - zumindest bei Jiang Kui – nur sehr selten. Während des Geleits drängen sich die Ungewißheiten der bevorstehenden Reise dem Denken auf, Sorgen, Befürchtungen und Zweifel an ihrem Ziel wollen laut werden. Der Zurückbleibende sieht den Abstand zwischen sich und dem Freund schon im voraus wachsen und dieses hat oft zur Folge, daß er den Zweck der Reise - nämlich eine dienstliche Aufgabe zu erfüllen - mehr oder weniger offen als Quelle seiner eigenen und der Leiden des Freundes begreift. Auf diese Weise wird der innere Konflikt zwischen der offiziellen Person und dem Individuum durch eine äußere, gewissermaßen literarisch funktionalisierte Situation vorgegeben. Es ist wichtig, daß in den zuvor besprochenen Geleitgedichten Jiang Kuis dieser innere Konflikt entweder im Anderen stattzufinden scheint (Xiang Anshi) oder aber auf dessen Situation projiziert wird (Wang Mengyu), während die Dichtung nicht nur als geistiges Band zwischen beiden die Trennung erträglicher macht, sondern auch den individuellen Vorstellungen von einer Erfüllung des Lebens in der Hingabe an die Kunst Ausdruck gibt. Zum anderen wird in der *ci*-Dichtung das Entferntsein von einer anderen Person überwiegend auf einem ganz anderen Hintergrund thematisiert, nämlich dem der ebenso schicksalsbedingten Trennung von einer Geliebten. Die Rollen der Zurückbleibenden und der in die Ferne Ziehenden werden hier umgekehrt verteilt und dazu kommt, daß die Beziehung zwischen den Geschlechtern eine andere Form des Leidens bedingt. Wie Jiang Kui diese verschiedenen Grundvoraussetzungen nutzte, um in der *ci*-Dichtung seiner eigenen Lebenserfahrung tieferen Ausdruck zu geben, wird im folgenden Kapitel ausführlich erörtert werden.

Doch auch dort, wo von Liebeslyrik nicht einmal als Vorwand für die Umschreibung eines subtileren Gegenstandes die Rede sein kann und wo es sich bei dem Angeredeten um eine Person handelt, deren gegenwärtige Situation, vergleichbar mit der in Geleit- oder

Trennungsgedichten der *shi*-Gattung, durch die Spannung zwischen Amtspflicht und persönlichen Neigungen gekennzeichnet ist, wird die verschiedene Handhabung beider Gattungen bei Jiang Kui klar sichtbar. Im folgenden Textbeispiel ist dieser Unterschied extrem ausgeprägt, da es sich, wie schon das Vorwort andeutet, um eine Dichtung handelt, die eigens für das Geburtstagsfest des älteren Freundes Fan Chengda, das dieser auf seinem Ruhesitz am Steinsee für eine größere Gesellschaft gab, geschrieben und komponiert wurde. Es kostet keine Mühe, aus dem Ton der Rede herauszuhören, daß der Text mit Musikbegleitung förmlich in die Runde der Gäste gesungen wurde, wobei die Blicke der Sängerin - oder vielleicht gab sich bei der Gelegenheit auch der Dichter selbst einmal die Ehre? - ab und zu den des Jubilars suchten. Trotz oder auch gerade wegen dieses unterhaltsamen Anlasses und der starken Einbindung des Textes in den festlichen Rahmen, überrascht die gelassene Tiefgründigkeit, mit der der Dichter den Widerspruch zwischen äußerer Verfügbarkeit und innerer Freiheit, der in der Person eines hochgedienten und dichterisch ebenso angesehenen Mannes wie Fan nicht ausbleiben konnte aufwirft und gleichzeitig seine Lösung durchblicken läßt:

DER UNSTERBLICHE VOM STEINSEE

石湖仙

Gratulation für den Privatmann Steinsee

壽石湖居士

Am Kiefernfluß mit den Nebelgestaden

松江煙浦

Ist's, wo die drei Hohen einst vor undenklichen Zeiten

是千古三高

Idyllen besuchten auf Mußepfaden.

遊衍佳處

Glauht es mir wohl: Steinsee, der Unsterbliche, vermag es,

須信石湖仙

Wie Meister Ledersack einst, zu fliehn wie von Flügeln getragen.

似鷗夷翩然引去

Wohin zieht mit Wolken der Reichtum der Welt? -

浮雲安在

Doch mir selber gefällt,

我自愛

der Tanz roter Blüten, des Weines Duftschwaden

綠香紅舞

Und lässig

容與

zu schauen wie oft in der Welt auf Einstmals ein Heute mag tagen.

看世間幾度今古

In alten Zeiten ließ er wohl sein Pferd am Hüttenbächlein stehn,

盧溝舊曾駐馬

Um auf Gelbe Blüten müßig singend schöne Verse zu erfinden.

為黃花閑吟秀句

Es heißt, daß selbst die wilden Kerle der Hu

見說胡兒

<i>Sich ganz nach seiner Art den dichten Turban binden.</i>	也學綸巾敬雨
<i>Ihr, edle Freunde mit den goldnen Bechern,</i>	玉友金蕉
<i>Ihr, edle Damen in der goldnen Seide,</i>	玉人金縷
<i>Die mählich einen Lautenklang ergründen -</i>	緩移箏柱
<i>Hört eine gute Kund':</i>	聞好語
<i>Im nächsten Jahr wird er sich sicherlich im hohen Amt befinden!</i>	明年定在槐府

Was vor allem nottut, um den Ton dieser Verse zu finden, ist das Vermögen, sich die Umgebung, in der sie geschrieben sind, vorzustellen. Zhou Mi hat uns in seinem *Qidong yeyu* eine Beschreibung von Fans Alterssitz am Steinsee hinterlassen, die beweist, daß die erste Strophe des Gedichtes zum Großteil nicht etwa aus versteckten, besondere Belesenheit voraussetzenden Anspielungen besteht, sondern den zuvor schon weitverbreiteten Ruf des Ortes, den Fan durch seine Inbesitznahme und landschaftliche Ausgestaltung noch zusätzlich gesteigert hatte, benutzt, um dem Gastgeber auf feine und elegante Art zu schmeicheln:

Der Große des *wen*³⁸⁰, der ehrwürdige Fan Chengda, wählte seinen Alterssitz zehn *li* vor dem Pan-Tor von Wujiang³⁸¹. Er baute alles auf den Fundamenten der von Helü am Yuelai-Fluß errichteten alten Stadtmauer.³⁸² Den Gegebenheiten des Bodens folgend, ließ er auf den Höhen und unterhalb derselben Ruheplätze und Pavillons herrichten. Von den vielen berühmten blühenden Bäumen, die er dort anpflanzte, war der häufigste die Winterpflaume. Außerdem erbaute er gegenüber dem Lengga-Berg³⁸³ die „Halle des Bauerngartens“. Der Ort befindet sich in der Nähe des Steinsees, der ein Ausläufer des Taisees ist. Von dort aus war einst Fan Li durch das Fünf-Seen-Gebiet gereist.³⁸⁴ Das sogenannte vordere und hintere Gusu-Plateau liegen etwa einen halben *li* voneinander entfernt.³⁸⁵ (...)

Außerdem gibt es dort die „Halle des Nordbergs“, den „Ausblick ins Felsenreich“, das „Studio des Himmelsspiegels“, die „Halle der Freude am langen Leben“ und zahlreiche

³⁸⁰ *Wen mu* ist der posthume Ehrentitel, mit dem Fan in der Literatur nach seinem Tod ein Denkmal gesetzt wurde.

³⁸¹ Kreisstadt südlich von Suzhou am Kaiserkanal, kurz vor dessen Überkreuzung mit dem „Wu-Fluß“ (*Wusong*; vergleiche auch folgenden Abschnitt über das Verhältnis Jiang Kuis zu Lu Guimeng). Siehe: *LDJ*; 59-60, 6/2

³⁸² Helü (514-496) war der vorletzte König des Wu-Reiches und fiel im Kampf gegen Yue. Am Yuelai-Fluß („Fluß, von dem aus man nach Yue kommt“) versammelte er seine Truppen zum Feldzug gegen Yue. (*ZWDCD*:37943.53)

³⁸³ Ein heiliger Berg des Buddhismus. (*ZWDCD*:15511.5)

³⁸⁴ Fan Li ist eine der schillerndsten Figuren der Frühlings-und-Herbst-Periode (*Chunqiu*; 772-496). Er diente Goujian, dem König des Yue-Reiches, und verhalf ihm 496 durch eine List zum Sieg über Wu. Nachdem dieses gemeinsame Ziel erreicht war, ertrug Fan Li den Charakter seines Herrschers nicht mehr und setzte sich in einem Boot über den Taisee nach Norden ab. Die Reise durch das *Fünf-Seen-Gebiet* - eine Alternativbezeichnung für den Taisee - ist Fan Lis Rückzug ins Privatleben. Im Nordstaat Qi häufte er dann Reichtümer als Kaufmann, woher sein Beiname als „Meister Ledersack“, den Jiang Kui im Gedicht verwendet, kommt. (siehe: Sima, Qian; *Shi ji*; J. 41, S. 1739-1756)

³⁸⁵ Auf dem „Gusu-Plateau“ feierte der Hofstaat von Wu ausschweifende Feste, nachdem Goujian auf den Rat des Fan Li den König von Wu mit einer bestechend schönen Konkubine beschenkt hatte. Dieser ließ sich auch von der Warnung eines Ratgebers, daß auf dem Gusu-Plateau, wenn man es dort so weitertreibe, in Zukunft nur noch die im Park gehaltenen Davidshirschen zurückbleiben würden, nicht beeindrucken. Yue konnte so seinen Angriff unbeobachtet vorbereiten und zerstörte die Hauptstadt von Wu (in der Nähe des heutigen Suzhou) völlig. (Vergleiche Sima Qian, wie oben.)

andere überdachte Stätten. Die berühmten und hervorragenden Männer des Zeitalters schrieben Prosa und sangen Lieder auf diesen Ort, und es gab niemanden, der den Aufwand des Schönen dabei nicht bis zum äußersten trieb.“³⁸⁶

Das weitläufige Areal des Landschaftsgartens, den sich Fan für die Zeit, in der ihn seine Amtspflichten nicht oder nicht mehr in Anspruch nahmen, gebaut hatte, zieht die historischen Mythen, den poetischen Geist und religiöse Heiligtümer der Umgebung wie auf einer Bildfläche zusammen. Jiang Kui erwähnt im Text jedoch zuerst indirekt einen Ort, der außerhalb dieses Gartens, aber in seiner Nähe, nämlich am Wu-Song-Fluß lag. Der „Pavillon der drei Hohen“ 三高亭 (*san gao ting*) verdankte seinen Namen den Bildnissen von drei historischen Persönlichkeiten, die neben dieser gemeinsamen Gedächtnisstätte kaum mehr als die Landschaft um den Taisee - in der jeder von ihnen einen wichtigen Lebensabschnitt verbrachte - verband.

Der früheste von ihnen war der bereits erwähnte Fan Li. Der zweite, Zhang Han (3. Jahrhundert n.Chr.), stammte selber aus Wu und wurde unter den Westlichen Jin (265-316) auf hohe Posten in den Norden des Reiches berufen. Schon auf der Reise dorthin soll er sich auf dem Boot mit einem Qin-Spieler angefreundet haben, dessen Musik ihn mehr begeisterte, als die Aussichten auf seine künftige Karriere. Der Grund dafür war allerdings weniger seine Unlust zu dienen, als seine Sorge um die politischen Geschicke des Reiches, dessen Einheit nicht auf festen Füßen stand. Während seiner Amtszeit begann er sich vor Freunden bereits von seinem Posten zu distanzieren: „Ich bin einer, der aus den Wäldern und Bergen stammt und sich von seiner Zeit nichts erhofft.“ Allmählich zog es ihn dann mehr und mehr zurück in seine südliche Heimat, an deren einfache Reize - der Geschmack bestimmter Getreidegerichte, Suppen und Fisch - ihm beim Anblick des Mondes durch die Erinnerung gegenwärtig wurden, noch bevor er seine Sehnsucht wahr machte und tatsächlich den Dienst quittierte, um nach Wu zurückzukehren.³⁸⁷ Die dritte Person ist der Dichter Lu Guimeng (gest. um 881 n.Chr.). Die Grundlinien seiner Biographie lassen sich mit der Jiang Kuis - bis auf einen allerdings entscheidenden Unterschied, den Verlust der Heimat und die materielle Abhängigkeit, die Jiang Kui in die Rolle eines fremden „Gastes“ (*ke*) drängten - am ehesten vergleichen, denn er lebte, nachdem er zu einem frühen Zeitpunkt das Amt freiwillig aufgegeben hatte, auf eigene Kosten nur noch seinen geistigen Neigungen.³⁸⁸ Der Einfluß seiner Dichtungen auf Jiang Kui stellte für diesen zweifellos die erste Verbindung zum

³⁸⁶ Zhou, Mi; *Qidong ye yu*; J. 10, S. 177-178

³⁸⁷ Fan, Xuanling; *Jin shu*; 1974; J. 92, S. 2384-2385

³⁸⁸ Vergleiche Nienhauser, William H.; *The Indiana Companion of Traditional Chinese Literature*; Bloomington 1986; S. 604

„Pavillon der Drei Hohen“ dar. Hier ragt dagegen, als einziger von den dreien, Fan Li hervor und wird gewissermaßen als historisches Pendant dem Fan Chengda - auch hier stimmen wieder die Familiennamen überein - gegenüber gestellt.

Die Verse 1 bis 5 der ersten Strophe bilden eine Art Einleitung des Gedichtes, in der der gegenwärtige Ort und die Person des Gastgebers über den Vergleich mit dem „Pavillon der drei Hohen“ und der historischen Person Fan Li gekennzeichnet werden sollen. Nicht nur hatte Fan Chengda seine persönliche Beziehung zum Pavillon durch eine auf ihn bezogene Aufzeichnung literarisch bezeugt³⁸⁹, für die Gebildeten beherrschte dieser Ort die gesamte landschaftliche Umgebung im Sinne einer Ideologie des Rückzugs aus dem öffentlichen und politischen Leben in den privaten und, besonders bei Zhang Han und Lu Guimeng, der Literatur und Kunst gewidmeten Bereich. Die Verse 1 bis 3 lassen die „drei Hohen“ in einer durch den Blick in die ferne Vergangenheit zeitlos gewordenen Gemeinschaft schauen. Es ist diese Entrücktheit und die Sehnsucht nach einem Dasein in einfacheren Lebensformen, als denen, in die sie ihre Laufbahnen geführt hatten, die mich den Ausdruck 佳處 (*jia chu*; Vers 3) hier mit *Idyllen* übersetzen läßt.

Die Verse 6 bis 9 lenken von dem ab, was für die anwesenden Gäste ihre Umgebung und die Person ihres Gastgebers in einer charismatischen Vorstellung zusammenfügen soll und vergegenwärtigen den Augenblick durch einen Wechsel in die Sichtweise des sprechenden Ichs. Vers 6 bildet dazu eine Art Überleitung, die jenes Charisma, das durch die räumliche Vorstellung der Umgebung im allgemeinen und durch den Bezug auf Fan Chengda im besonderen wirkt, durch die Anspielung auf einen Ausspruch des Konfuzius einem hohen Beamten im Ruhestand angemessen erscheinen lassen soll:

Gewöhnliche Speise zur Nahrung, Wasser als Trank und den gebogenen Arm als Kissen: auch dabei kann man fröhlich sein; aber ungerechter Reichtum und Ehren dazu sind für mich nur flüchtige Wolken.³⁹⁰

Auch hier wird kein besonderes literarisches Gespür von den Anwesenden verlangt, um das Zitat zu bemerken und seinen Sinn im Kontext zu begreifen: der Wortlaut 浮雲 („flüchtige Wolken“) wird beibehalten und der Sinn nicht umgedeutet. Wichtig ist, daß hier und in Vers 9 der innere Abstand zur „Welt“ hervorgehoben wird, obwohl das in den dazwischenliegenden Versen beschriebene Vergnügen von sich aus nicht anders als „weltlich“ genannt werden dürfte. Der subjektiv-sinnliche Genuß - *mir selber gefällt* -, an dem auch alle anderen Anwesenden des Banketts gegenwärtig teilhaben, wird zugleich ein

³⁸⁹ JBS; S. 24

³⁹⁰ Wilhelm; *Gespräche*; S. 85 & Legge; *Classics*; Vol I, B. VII, Ch. 15; S. 200

Abstandnehmen von der „Welt“. Das paßt nicht recht zusammen, zumal den Gästen wohl kaum „gewöhnliche Speise als Nahrung und Wasser als Trank“ gereicht wurden.

Wir wollen diesen Widerspruch vorerst offenlassen und einen Blick auf die zweite Strophe werfen. Diese läßt sich inhaltlich wiederum zweiteilen:

In den Versen 10 bis 13 finden wir zwei Anspielungen, die direkt auf das für alle Zeitgenossen herausragendste Ereignis im Lebenslauf Fans anspielen, seine diplomatische Missionsreise durch den feindlich besetzten Norden bis an den Hof des Jin-Kaisers, die er 1170 unter Einsatz seines Lebens unternahm.³⁹¹ Trotz der Gefahren, die er als Gesandter der Song - noch dazu mit einem Auftrag, der ihn zwang, vor dem Kaiser gegen das diplomatische Protokoll zu verstoßen! - während der Reise durchlief, brachte er auch eine Sammlung von zweiundsiebzig Sieben-Silben-Vierzeilern mit nach Hause, in denen, durch die poetische Sprache gefilterte Impressionen und Äußerungen zur Reise durch die von „Räubern“ besetzten, nördlichen Gebieten enthalten sind. Jiang Kui hebt durch seine Anspielungen die Selbstsicherheit und Verachtung der äußeren Bedrohung hervor, die selbst den Herrscher der Jin beeindruckt haben soll und, nach dem Zeugnis eines der Gedichte, ihren Ausdruck darin fand, daß Angehörige der Jurchen Fans Art, den Turban so zu binden, daß er dadurch regenfester wurde, imitierten.³⁹² Am deutlichsten wird aber in Vers 11 die Fähigkeit, selbst in der heikelsten Lage *müßig singend schöne Verse zu erfinden*, betont. Damit soll gezeigt werden, daß Fan auch jenseits der Idylle seiner Privatresidenz kein Weltflüchtling war, sondern selbst in Schwierigkeiten und Gefahren innerlich frei blieb. Gleichzeitig geben die Verse 10 bis 13 den Rückblick auf sein bewegtes politisches Leben frei.

In den Versen 14 bis 18 richtet sich das Gedicht wieder an die Anwesenden und diesmal, indem es den Kontrast, der die Biographie des Gastgebers charakterisiert, direkt auf den gegenwärtigen Moment, die gegenwärtige Gesellschaft bezieht. Die *gute Kund'* mag wohl die von dem abermaligen Ruf des Kaisers, der Fan 1192 einen Präfektenposten anbot, gewesen sein.³⁹³ Das Gedicht verbreitet sie als Überraschung in der verträumten Festgesellschaft der *edlen Freunde mit den goldnen Bechern* und *edlen Damen in der goldnen Seide*, die gerade mit nichts außer ihr musikalisches Vergnügen zu denken scheinen. Es ist anzunehmen, daß die plötzliche Schlußwendung ein beifälliges Rumoren in der Runde hervorrief, sozusagen als schicklichen Übergang für die nachfolgenden Gratulanten.

³⁹¹ Eine Schilderung bei: Schmidt; *Stone Lake*; S. 11-14

³⁹² Die Jurchen waren das Eroberervolk, dessen Herrscher den Dynastienamen Jin trugen. Die Gedichte befinden sich in: *Shihu ju shi shi ji*; J. 12, S. 117-118

³⁹³ Xia datiert demnach die Entstehung des Textes auf den Frühsommer 1191. (*JBS*; S. 24)

Es war zu sehen, daß der Stoff, aus dem dieses Gedicht gemacht ist, aus einem aktuellen, für alle Anwesenden bekannten und vorstellbaren Repertoire geschöpft ist. Dabei bedient sich Jiang Kui, neben dem Ruhm der schon zu Lebzeiten halblegendären Person des Gastgebers, auch der historischen Spuren und Legenden der Landschaft am Steinsee, deren Miniaturform in Fans Gartenlandschaft eine zierliche Anschaulichkeit gewann. Zierlich und leicht sind auch die Pointen und Übergänge und dennoch muß der Aufmerksamkeit nicht entgehen, daß auch Anstöße zu ernsthafterem Nachdenken nicht fehlen.

Diese Anstöße sind nicht zwingend, sondern können neben dem eleganten und für den Besenkten Beifall erheischenden Ton, der unmittelbar in den Versen und in der Musik erklingt, auch überhört werden. Es bleibt dem Zuhörer oder Leser freigestellt, sie in den offenen Widersprüchen, die an beiden Strophenenden bemerkbar sind, anzunehmen. Wo liegt der Unterschied zwischen dem „flüchtigen Reichtum“ der *Welt* und dem prächtigen Aufwand zum Fünfundsechzigsten eines Elitebeamten in dessen luxuriöser Landvilla? Ist die überraschende Berufung des Greises auf einen Präfektenstuhl fern seiner Heimat wirklich eine reine Freude für diejenigen, die gerade *mählich einen Lautenklang ergründen*? Ich meine, diese Zweifel sind nicht nur aus Sicht des Außenstehenden berechtigt, sondern sie gehören zur Intention des Gedichtes. Die private Zurückgezogenheit des Dichters wird hier einerseits als Zeichen seiner edlen, nicht nach Macht und Reichtum strebenden Gesinnung gepriesen und durch den Vergleich mit einem der „drei Hohen“ zusätzlich geadelt - zum Schluß wird aber das voraussichtliche Ende dieser Zurückgezogenheit nicht weniger freudig mit Beifall bedacht. Was dazwischen übrigbleibt, will auf den ersten Blick wie ein Toast erscheinen, der die Gegensätze kunstvoll-gefällig, aber auch etwas oberflächlich, überspielt. Erst der zweite Blick zeigt, daß der Text auch tiefsinnigeren Ansprüchen genüge leisten kann.

Die Grundfrage stellt sich nach dem, was Fan Chengdas innere Gelassenheit ausmacht, wenn er sich einerseits der Welt, ihren Reichtümern wie ihren zeitraubenden Verpflichtungen, fast ohne Widerstreben hingibt und andererseits im Privaten eine tiefe Verbundenheit mit den Weltentsagern, denen, die naiv und ernsthaft an eine höhere Harmonie glauben und sie in sich zu vollenden streben, geltend macht?

Wir brauchen diese Frage nicht umständlich zu beantworten, wenn es das Gedicht auf einfache Weise ermöglicht. Die Verse 10 und 11 geben schlicht zu verstehen, daß die Freiheit, die Fan sich herausnimmt, wenn sich die Gelegenheit bietet und die ihm genügt, darin besteht, *schöne Verse zu erfinden*. Die „Gelben Blüten“ 黃花, die Fan auf Dienstreise unterwegs *müßig singend* betrachtet, gelten als die edelste Unterart der Chrysanthemengattung, deren Schönheit er an anderer Stelle wie folgt kennzeichnet:

Wenn die Liebhaber aus den Bergen und Wäldern die Chrysantheme mit dem Edlen vergleichen, dann bedeutet es, daß, wenn der Glanz des Jahres zur Neige geht und im Gras und Gehölz das Verdorren einsetzt, sie ganz alleine prächtig erblüht und dem Wind und dem Tau stolze Blicke zuwirft. Das ist die Haltung derer, die unerkannt entlegene Wege gehen: selbst Totenstille und einsame Kälte vermögen nichts an der Freude über die Fülle ihres Duftes zu ändern.³⁹⁴

Es ist derselbe einsame und einzigartige Glanz, den Fan Chengda durch die Dichtung zur Welt befördert und der seinem Leben dadurch einen in sich selber wurzelnden, von jeder äußeren Situation unabhängigen Sinn gibt. Die Reihe der während seiner Missionsreise entstandenen Gedichte kann zu Recht unter einem politischen Aspekt betrachtet werden³⁹⁵, doch es ist weniger diese Bedeutungsebene, auf die Jiang Kui die Aufmerksamkeit des Publikums hinlenken will. In den Versen, in denen Fan das Chrysanthemen-Motiv aufgreift, geht das politische Moment der feindlichen Besetzung der nördlichen Gebiete fast völlig in jener Haltung auf, die gerade in ungünstigen Zeiten die „Freude über die Fülle ihres Duftes“ bewahrt.

Jiang Kui spielt mit dem Ausdruck *Gelbe Blüten* in Vers 12 bewußt auf ein Gedicht Fans an, in dem ein besonders starker Kontrast zwischen situationsbedingter Nötigung und innerer Unberührtheit überrascht und beeindruckt. Die Umstände der Entstehung dieses Textes, die ein Vorwort schildert, lassen sich knapp zusammenfassen: Während einer Rast am Tag des *Chongyang-Festes* (9. Tag des 9. Monats), an dem die Jin einen besonderen Festtag eingeführt hatten, wird der Gesandte Fan von den örtlichen Autoritäten zu einem Gelage eingeladen, was er nicht abzuschlagen wagt. Er wohnt dem fremden Opferkult bei - aus Sicht seiner Landsleute eine kaum erträgliche Zumutung - und trinkt den Besitzern - im heimatlichen Sprachgebrauch mit den „Räubern“ - zu.³⁹⁶

Für ihn ist es der Festtag der Chrysanthemenblüten und nicht fern lag es da, an den Dichter Tao Yuanming zu denken, der, als er am östlichen Zaun seines Zuhauses die Blumen pflückte und gleich darauf den entfernter liegenden Südberg bemerkte, seine „Weltferne“ und Übereinstimmung mit dem eigenen Dasein in der Welt als das einzig Wahre und ihm

³⁹⁴ Neben den Winterpflaumen (*mei*), die in Zhou Mis Schilderung von Fans Landschaftsgarten ausdrücklich genannt wurden, schätzte er die Chrysanthemen (*ju*) besonders. Beiden Pflanzenarten züchtete er nicht nur selber, sondern widmete ihnen auch eigene literarische Arbeiten, das „Chrysanthemen Handbuch“ (*Ju pu*) und das „Winterpflaumen-Handbuch“ (*Mei pu*). Im „Chrysanthemen-Handbuch“ werden die „Gelben Blüten“ nach der Einleitung als erste Unterart abgehandelt. Hier wurden die ersten Sätze des Einleitung übersetzt. (*Ju Pu*; in: Yan, Yiping; *Bai bu cong shu Jicheng / Bai Chuan Xue Hai*)

³⁹⁵ Siehe dazu: Schmidt; *Stone Lake*; S. 91ff.

³⁹⁶ *Shihu ju shi shi ji*; J. 12, S. 117

Angemessene empfand und es - vergebens - in Worten zu halten versuchte.³⁹⁷ Dieser große Moment der Dichtung, den Fan in sein Gedicht, das äußerlich zur wiedergefundenen Idylle Taos kaum widersprüchlicher lokalisiert sein könnte, scheinbar mühelos einfügt, ist der innere Ruhepunkt seines Wesens. Es ist der Moment der Nähe zur Schöpfung, der auf der dichterischen „Erleuchtung“ (*wu*) beruhenden Verwandtschaft mit dem Edlen und Schönen, den Jiang Kui als die geistige Überlegenheit seines Freundes vor allem preist.

Mit einer Übersetzung dieser Verse, in denen die unglückliche äußere Lage plötzlich in einer innerlich gebrochenen literarischen Anspielung auf den still und zufrieden „unterm Ostzaun“ Asten pflückenden Tao Yuanming widerhallt, möchte ich diesen Abschnitt beschließen:

*DAS GASTHAUS AM YAN-BERG*³⁹⁸

燕賓館

*Am Neunten in der Früh' war außer sich der wilde Schlag,
Auch mich bedrängte man mit Speis' und Trank zum Feiertag.
Bei bitterer Kälte war es nicht wie unterm Ostzaun mehr -
Ich hielt die Aster, sah zum Westberg, der verschneit da lag.*

九日朝天種落驢
也將佳節勸杯盤
苦寒不似東籬下
雪滿西山把菊看

b) Selbstvergleich und poetische Identifikation mit dem Tang-Dichter Lu Guimeng (?-881)

1. Verschiedene Motivation für den „Rückzug“ als literarischen Topos

Der Rückzug aus dem öffentlichen in einen privaten Bereich gehört zu den frühesten, häufigsten und folglich auch zu den strapaziertesten Topoi der älteren chinesischen Dichtung. Jeder Dichter, der sein Leben und seinen Charakter in der Literatur ernsthaft aus diesem Stoff formen wollte, mußte ihn in genauer Kenntnis der vor ihm ausgeprägten Formen und äußerst

³⁹⁷ Die entsprechenden Verse, die immer wieder als die berühmtesten der chinesischen Dichtung zitiert werden, sind das dritte Couplet im fünften Gedicht des Zyklus *Yin Jiu* („Beim Wein“) und lauten in Debons Übersetzung: „Ich pflücke still am Ostzaun Chrysanthenen, / Seh nach dem Südberg am entlegenen Ort.“ (*Mein Haus liegt menschenfern, doch nah den Dingen*; S. 267; chinesischer Text in: Lu, Qinli; S. 89) Fan Chengda fügt sie im folgenden Gedicht teils wörtlich in das zweite Couplet ein, die sich dabei ergebende Sinnänderung verstärkt noch die Wirkung einer vollkommenen Verinnerlichung der Dichtung.

³⁹⁸ siehe vorletzte Anmerkung

selbstbewußt behandeln, um sich nicht unwillkürlich auf Allgemeinplätzen zu verlieren. Er mußte sich nicht nur in einem der vorgegebenen Muster wiederfinden, sondern sich auch darin behaupten.

Da die Absicht, sich dem staatlichen Anspruch auf Dienste in der Verwaltung des Reiches zu entziehen, von jeher als moralisch heikel galt, war eine Legitimation durch den Selbstvergleich mit historischen oder literarischen Vorbildern fast unerlässlich. Von entscheidender Bedeutung war dabei, daß als die eigentlichen Triebkräfte des Rückzugs in erster Linie moralische Motive tradiert wurden. Ursprünglich beinhalteten sie die Resignation vor der sittlichen Dekadenz des Zeitalters, die in ihren mythologisch-historischen Frühformen nicht zur Versöhnung mit der Welt, sondern zur völligen Entfremdung oder zum Tod führte.³⁹⁹ In späteren Zeiten kommt zu Resignation und Rückzug ein Streben nach Selbstverwirklichung in der Literatur oder Kunst, das - beispielsweise bei Zhang Han oder Tao Yuanming - als Ausdruck eines moralischen Willens, der in seiner Zeit keine Unterstützung findet und daher in einer Suche nach Harmonie mit dem Dao der zeitlosen Natur und der mit ihr eng verbundenen ländlichen - und heimatlichen - Einfachheit das Gute sucht.

Doch schon zuvor existierten intellektuelle Strömungen, die die konventionelle Moral und die Verbindlichkeit der Riten heftig bestritten und statt dessen einem Individualismus, der in einer auf die „natürliche Ordnung“ 自然之理 konzentrierten Philosophie und Ästhetik verankert war, das Wort redeten. Daß eine solche Weltanschauung im alten China als radikalpolitische Haltung schwerlich „gelebt“ werden konnte, zeigt das Schicksal ihrer ersten Vertreter, der unter dem Namen „Die sieben Weisen vom Bambushain“ (*Zhulin qi xian*) bekannten Aristokraten, die sich den politischen Wirren des dritten Jahrhunderts durch eine Philosophie „der Rückkehr zum Menschen, der Erneuerung des Interesses am individuellen Menschen, der für sich betrachtet wird und nicht mehr als bloßes Teilchen innerhalb der Staatsmaschinerie“⁴⁰⁰ zu entziehen suchten. Nachdem ihr für die Geschichte der Literatur bedeutendster Vertreter, der bereits erwähnte Xi Kang, im Jahr 262 infolge seines provozierend-offenen Nonkonformismus hingerichtet worden war, gab es Mitglieder des Kreises - wie Shan Tao (205-283) oder Xiang Xú (223-ca.300) -, die sich anpassten, andere

³⁹⁹ Antike Beispiele solcher „Frühformen“ des Rückzugs wären die Legende des „Nestvaters“ (*Chao fu*) der dem mythischen Kaiser Yao seinen Dienst verweigerte und, um sich der Beachtung durch die Menschen möglichst weit zu entziehen, nicht in einer Behausung, sondern auf einem Baum im selbstgebauten Nest wohnte, und die Biographie der Gebürder Bo Yi und Shu Qi, die wegen eines Vergehens gegen die heiligen Vorschriften des Ahnenkults, das König Wen der Zhou-Dynastie begangen hatte, diesen heftig ermahnten und, als der König dennoch ins Feld zog, anstatt seinen Vater zu betrauern, in die Berge gingen und sich aus Protest zu Tode hungerten. (*Shi ji*; J. 61, S. 2122)

⁴⁰⁰ Holzmann, Donald; *Les sept sages de la forêt de bambous et la société de leur temps*; in: T'oung Pao 44 (1956), S. 336

versuchten nach außen so zu wirken, daß man sie nicht ernstnehmen mußte, wie etwa Ruan Ji (210-264), der sich als Verrückter gebärdete und Liu Ling (gest. nach 265), der ständig betrunken war. Aus den Legenden, die namentlich den beiden letzteren von der Nachwelt angehängt wurden, entstanden oft gebrauchte Metaphern für das Rückzugsmotiv in der Kunst.

Die wesentliche Invention, die von den „Sieben Weisen“ ausging, war aber, daß sie das Rückzugsmotiv nicht nur bildlich, sondern auch theoretisch in die Kunst einbrachten. Ästhetik und Individualismus bauen hier aufeinander auf. Die Kunst wird zum Ort, an dem das Individuum die Vereinigung mit dem Dao des Universums sucht und Gesetzen folgt, die nirgends vorgeschrieben sind. Sie ist somit nicht mehr Hilfs- oder Ausdrucksmittel einer auch rituell manifestierten und moralisch verbindlichen, universellen Ordnung, sondern soll ihre eigenen Wege gehen, findet aus einer unergründlichen Freiheit zur Strenge ihrer Formen, die eine von den durch den Konfuzianismus vorgeschriebenen Riten unabhängige und zumindest gleichwertige Existenz führen.⁴⁰¹

2. Lu Guimeng als Privatmann und Dichter

Was nun Jiang Kui betrifft, so ist es äußerst schwierig, wenn nicht unmöglich, von dem dürren biographischen Material und seinem literarischen Nachlaß auf eine Lebensphilosophie zu schließen. Nach außen hin scheint seine Lebensweise, außerhalb der „Staatsmaschinerie“, aber auch in lebenslanger Abhängigkeit von den Zuwendungen anderer, zwar nicht gerade angepaßt, aber auch alles andere als frei von gesellschaftlichen Konventionen gewesen zu sein. Eine Bestätigung dieser Vermutung durch seine Dichtung findet sich in einigen Texten, die einen Selbstvergleich mit dem Dichter Lu Guimeng, mit *zi*-Namen Tiansui, enthalten.

Bevor wir die Texte näher betrachten, ist es zweckmäßig, diesen Lu Guimeng - einen Dichter, der im übrigen damals wie heute in der Literaturgeschichte vielleicht zu Unrecht

⁴⁰¹ Holzmann betont in seiner Abhandlung über Xi Kang, daß für die „Sieben Weisen“ eine Vertiefung in Literatur und Kunst die Stelle des Gehorsams gegenüber der Moral und den Riten vertritt: „La tradition littéraire et artistique qui s’est établi sur ces Sept Sages les dépeint comme des Taoistes libres, trop libres, sociaux ou même anarchistes, passant leur temps à s’enivrer, faisant fi des rites et des institutions confucianistes en général.

(...) Leur dédain des conventions. leur mépris des rites et des usages qui contrôlaient presque toutes les actions du Chinois confucianiste étaient voulus. Ils obéissaient aux lois de la Nature, lois aussi strictes et n’exigeant pas moins de volonté que celles de la morale confucianistes.“ (Holzmann; *La vie et la pensée de Hi K’ang* (223-265 ap. J.-C.); Leiden 1957, S. 10

In seiner *fu*-Dichtung auf die Qin rühmte Xi Kang dieses Instrument vor allem, weil es seinen höchsten Zweck in der „Führung und Ernährung des Geistes, der Erhöhung und Harmonisierung der Gefühle“ 琴之為用 在於導氣養神 助長精神 和諧五音 也。 (Zitiert nach Holzmann) finde. Erst wenn die anderen Instrumente - eines Orchesters, also die übrigen Menschen - schwiegen, käme die Qin zur Entfaltung ihres ganzen Formenreichtums - könne sich der Edle endlich, frei von allem, was seiner Natur im Grunde widerstrebt, selbst entfalten. (Vergleiche: van Gulik, Robert Hans; *Hsi K’ang and his Poetical Essay on the Lute*; Tokyo 1969, S. 65ff.)

keine besonders beachtete Position besetzte⁴⁰² - und den Weg, auf dem er für Jiang Kui Bedeutung gewann, kurz einzuführen.

In das Jahr 1187 fiel Jiang Kuis erste Begegnung mit dem für seine Beförderung in literarischen Kreisen so wichtigen Yang Wanli in Hangzhou. Letzterer war zur Zeit eben in das Studium von Dichtern der späten Tang vertieft, was nach seiner persönlichen Stellungnahme ein erster Versuch der Loslösung aus dem Schatten der großen Vorbilder seiner Vater- und Vorvatergeneration war.⁴⁰³ Eine seiner wichtigsten Entdeckungen auf diesem Gebiet war das Werk des Lu Guimeng, nach dessen Lektüre er selber festhielt:

*Die Dichtung des Lu Guimeng hat Duft für tausend Jahre lang;
Ein jedes Mal, wenn ich sie lese, dann erschüttert mich ihr Klang.
Die Seltenheit der späten Tang, wer kann sie mit mir schätzen noch?
Die Dichter dieser Zeiten beachten kaum die späten Tang!*⁴⁰⁴

In dieser Übersetzung ging es mir darum, die Pointe des Gedichtes, dessen inhaltliche Aussage nicht schwer zu begreifen ist, erkennbar zu machen. Es ist die Platzierung des Ausdrucks *die späten Tang* auf der Reimposition des Schlußverses. Dadurch wird zugleich das Verkanntsein einer ganzen Epoche und ihre - nach Ansicht des Dichters - wirkliche Bedeutung hervorgehoben. Ferner entnehmen wir dem Gedicht, daß für Yang Wanli zu diesem Zeitpunkt offenbar Lu Guimeng der beeindruckendste Vertreter dieser halbvergessenen Literatur war. Es ist also nicht von der Hand zu weisen, daß Yang, als er 1187 bei seinem ersten Zusammentreffen mit Jiang Kui diesen mit Lu verglich, kein relatives, sondern vielmehr das aus seiner Sicht vielleicht höchste Lob aussprach. Die stilistischen Qualitäten Jiang Kuis lagen Yang Wanli zufolge darin, daß er „an seinen Texten keine Mühe sparte“, und das ist auch der Charakter, durch den sich Lus dichterischer Stil sowie seine Persönlichkeit auszeichneten.⁴⁰⁵

2.1. Biographische Zeugnisse

⁴⁰² JBS; S. 5

⁴⁰³ Vergleiche dazu sein Vorwort zur „Sammlung vom Dornenfluß“ (*Jing qi ji xu*) in: Yang Wanli; *Chengzhai ji*; J. 80, S. 672.

⁴⁰⁴ Die Übersetzung beruht auf der in Xias einleitendem Essay über Jiang Kui enthaltenen Textfassung des Gedichtes. (Siehe: JBS; S. 5)

⁴⁰⁵ Vergleiche dazu auch: Nienhauser, William H.; *The Indiana Companion of Traditional Chinese Literature*; Bloomington 1986, S. 604-605

Die in den folgenden Jahren entstandenen Gedichte, in denen der Selbstvergleich mit Lu vor allem durch die direkte Erwähnung seines Namens zum Ausdruck kommt, lassen aber zunächst noch die Frage nach seiner Persönlichkeit bzw. dem Bild, das durch seine Selbstdarstellung und andere Überlieferungen auf Jiang Kui überkommen war, zu beantworten übrig. Im offiziellen Geschichtswerk der Tang-Dynastie (*Xin Tang shu*) befindet sich die Biographie des Lu Guimeng bei den Einträgen unter der Rubrik 隱逸 („Verborgene Müßiggänger“) an letzter Stelle.⁴⁰⁶ Lu befindet sich dort in Gesellschaft von Mystikern, Exzentrikern, Heilkünstlern und anderen Persönlichkeiten, die nicht auf Dauer in einer öffentlichen Funktion tätig waren. Doch was wir über ihn selber erfahren, ergibt durchaus das Bild eines Gelehrten, der sogar die Staatsprüfungen bestanden hatte und eine Weile im Dienst gewesen war, dann aber, einem besonders stark ausgeprägten Eigensinn folgend, sich ganz dem Privatleben verschrieb und den Rest seines Lebens in seinem Heimatdorf und dessen regionaler Umgebung, also im Umland des Taisees zubrachte. Seine Eigenarten im Umgang mit Dichtung werden folgendermaßen beschrieben:

Er wohnte am (Wu-) Song-Fluß in Fuli und beschäftigte sich häufig mit gelehrten Arbeiten. Obwohl melancholisch, von Krankheiten verfolgt und durch sein Einkommen niemals für mehr als zehn Tage im voraus gesichert, kam er nicht selten dazu, (alles außer seinen geistigen Interessen) ruhen zu lassen. Hatte er ein Schriftstück vollendet, so ließ er das Manuskript in einer Schachtel verschwinden. Es kam vor, daß er jahrelang keinen Blick mehr darauf warf, bis die Liebhaber (seiner Werke) es ihm entwendeten. Bekam er ein (neues) Buch, so rezitierte er es so lange, bis die Worte in ihm reif wurden und somit aufbewahrt blieben. Er macht sich viel aus dem Vergleichen (verschiedener Ausgaben) und legte beim Lesen den Pinsel mit der roten Korrekturtinte nicht aus der Hand. Was er sammelte, war zwar wenig an Zahl, doch von solch erlesener Substanz, daß es überlieferungswürdig war. Lieh er sich von jemandem ein Buch aus, an dem er irgendwelche Schäden fand, so konnte er nicht umhin, sie eigenhändig auszubessern. Es war ihm eine Freude von den Studien anderer zu hören, und er wurde niemals müde, darüber zu disputieren.⁴⁰⁷

Ein intellektueller und offener Charakter also in erster Linie, weniger ein Mystiker oder Esoteriker als einer, der in der Literatur und der Vielfalt ihrer geistigen Ströme sein Element fand. Hierin war er also bereits mit Jiang Kui wesensverwandt.

Doch auch die Unterschiede zwischen beiden sind nicht schwer auszumachen. Besonders hatte Lu das Tor zum amtlichen Aufstieg einmal aufgestoßen, bevor er sich aus freien Stücken zum Rückzug entschied. Er war nicht abhängig von Gönnern, sondern lebte vom eigenen Verdienst, der zu großen Teilen aus dem Gewinn einer Teeplantage, in der er eigene Sorten anbaute, bestand. Beim Lesen in seiner Gedichtsammlung fällt auf, daß selbst der Teeanbau und andere ländliche Gewerbe seine literarische Aufmerksamkeit auf sich zogen.

⁴⁰⁶ Ouyang, Xiu / Song, Qi (Hg.); *Xin Tang shu*; Beijing 1975 S. 5612-5613

⁴⁰⁷ ebenda

Es finden sich dort Vierzeiler-Zyklen, die technische Details des Teepflanzens, des Fischfangs und des Holzfällens beinhalten. Freilich dienen diese vor allem als Material, um die Gedanken des Rückzugs aus dem öffentlichen Leben, der Naturnähe, des ärmlichen, aber freieren Lebens in bereits bekannten Topoi zum Ausdruck zu bringen.⁴⁰⁸ Sie beweisen aber auch, wie sehr Lu tatsächlich mit den Werkzeugen und Arbeitsweisen der Landbevölkerung vertraut war. Er bemühte sich ernstlich darum, dem Alltäglichen in seiner persönlichen Umgebung den Zugang in seine Dichtung zu öffnen, indem er eine Verbindung zum Bereich des Außergewöhnlichen, in dessen Grenzen Dichtung nur möglich schien, suchte. So heißt es im Vorwort zu den „Gedichten über die Werkzeuge des Fischfangs“ 漁具詩, nach einer langen Aufzählung und inhaltlichen Umschreibung einzelner Werkzeuge - wie Reusen, Speere, Pfeile, Boote, Körbe, Ruten u.a. - gegen Ende:

(Die Namen) all dieser (Werkzeuge) gehen aus poetischen Schriften und diversen anderen Überlieferungen hervor. Wenn nun das, was man heute darüber zu sehen und zu hören bekommt, dort nachgeprüft und angetroffen werden kann, so ist es nicht verfälscht.⁴⁰⁹

Während Yang Wanli an Lu die stilistische Strenge seiner Dichtungen hervorhebt, betonte dieser an seiner eigenen Person lieber das Gegenteil. Auch die offizielle Historiographie kommt dem Bild, das er selber und seine Zeitgenossen von ihm aufrecht hielten, soweit entgegen: „Er reiste nicht zu Pferde, sondern nutzte das Boot, in dem er, die Sitzmatte ausbreitend, mit Büchern, Teeherd, Schreibzeug und Angelgerät beladen, hin- und herfuhr. Zu Lebzeiten ward er ‘Der Gelöste auf Flüssen und Seen’ ... genannt.“⁴¹⁰ Mit diesem selbstgewählten Beinamen trieb Lu Guimeng ein Wort- und Gedankenspiel, dem zu entnehmen ist, daß er seinen Rückzug aus der Gesellschaft nicht ohne Humor, aber durchaus mit philosophischem Ernst reflektierte. Im Vorwort zu einem langen Gedicht unter dem Titel „Das Lied des Gelösten auf den Flüssen und Seen“ (*Jianghu san ren ge*) scheint es, als wolle Lu in einem Wortspiel mit dem Schriftzeichen *san* („loslösen“; „sich freimachen“;

⁴⁰⁸ Fischfang und Holzschlagen sind als klassische Motive der „Eremitendichtung“ in poetischen Texten niemals als das anzusehen, was sie tatsächlich waren, nämlich auf einfache profane Zwecke gerichtete, mit der Person des Dichters real verbundene Tätigkeiten. Sie verkörpern vielmehr dessen Sehnsucht oder einen versteckten Teil seiner Persönlichkeit. (Vergleiche Debon; *Chinesische Dichtung*; Stichwort: „Eremitendichtung“, S. 54)

⁴⁰⁹ *Quan Tang shi (QTS)*; J. 620, S. 7134

⁴¹⁰ *Xin Tang shu*; S. 5613

„entspannen“; „etwas ausbreiten“, „aus seiner Enge befreien“; aber auch „unnützig“; „unzuverlässig“⁴¹¹) seine persönliche Lebensphilosophie verankern.

In der folgenden Übersetzung habe ich mich für eine eher pragmatische und weniger literarische Variante entschieden. Ich habe versucht, die Textstellen, an denen *san* verwendet wird, durch verschiedene Formen des Wortes „gelöst“ zu markieren. Im literarischen Sinn erscheint mir der daraus entstehende Verfremdungseffekt nicht gerade angebracht, doch es schien mir die einzige Möglichkeit, um in angemessener Kürze auf Lu Guimengs Neigung zu Wortspielen hinzuweisen:

Der Gelöste ist einer, dessen Wesen die Loslösung ist. Sein Herz ist gelöst, seine Gedanken sind gelöst, sein Äußeres ist gelöst, sein Geist ist gelöst - so gibt es für ihn keine Schranken und Grenzen. In seiner Zeit gehört er zu denen, die Anstoß erregen. Diejenigen, die an die Vorschriften gefesselt sind, grenzten ihn aus und sagten: „Seht den losen Gesellen da!“ Der Gelöste kannte keine Scham und nahm es als Lob. Es gab welche, die darüber lachten: „Jene halten Euer Gelöstsein für ein Übel und wollen es sichtbar machen, Ihr aber kehrt den Sinn um und macht Euch einen Beinamen daraus. Wieso das?!“ Der Gelöste sprach: „Groß sind der Himmel und die Erde, doch inmitten der äußersten Leere sind sie nur ein Einzelding. Mühsal ist es, daß sich der Himmel über die Erde stülpt und von ihr getragen wird, Mühsal ist der Lauf der Gestirne. Eine geringe Verschiebung im Lauf der Gezeiten und schon stürzen Hitze und Kälte durcheinander. Wer das voraussieht, der sollte sich davon loslösen.

Ihr fragt, was ihm das bringe? Das Gelöstsein des Wassers und der Erde ist allemal nützlich. Wenn Wasser gelöst ist, wird es Regen, wird es Tau, wird Frost und Schnee. Wenn es gebunden ist, wird es Stau, wird Sumpf, wird Schlamm im See. Wenn die Erde gelöst ist, kann man die Ahnen verehren, indem man einen Hügel aufwirft und indem man sie aushöhlt, kann das Leben eingepflanzt werden und der Tod kann eindringen. Wenn die Erde gebunden ist, läßt sie sich nicht dehnen zur eiförmigen *xun*-Flöte, läßt sich nicht wölben zum Dachziegel. Sind Passend und Unpassend voneinander losgelöst, ist es möglich, zur Umgestaltung durchzudringen, sind sie aneinander gebunden, ist dies unmöglich!

Löst du dich nicht,
so fangen dich hier
die Netze der Ränge.
Löst du dich nicht,
so packen dich dort
die zeitlichen Zwänge.
Die Netze, wie halten sie dich!
Die Zwänge, wie packen die dich!“

⁴¹¹Vergleiche ZWDCD:13567. In der substantivierten Form (*san ren*), mit der Lu im Text ebenso spielt, geht der Ausdruck auf *Zhuangzi*, Buch 4 (*Ren jian shi*), Abschnitt 4 zurück. Dort wird die Parallele gezogen zwischen einem uralten Eichbaum, dessen Wuchs zwar gewaltig, dessen Holz aber verwittert und unbrauchbar geworden ist und dem Menschen, der sein Schicksal ganz erfüllt, ohne zuvor durch den Tod besiegt zu werden. Der „nutzlose Baum“ (*san mu*) ist wie der „nutzlose Mensch“ (*san ren*). Beide sind von außen unverwundlich, weil sie sich zu nichts gebrauchen und damit ihrem innersten, schicksalsgewollten Wesen entfremden lassen. Es ist zwar gewiß, daß Lu auf diesen Gedanken bezugnimmt, doch sein freies Wortspiel läßt es hier nicht zu, *san* einfach mit „unnützig“ zu übersetzen (wie Wilhelm in: *Dschuang Dsi*; S. 68). Lu geht es wesentlich um das Moment des Gelöstseins im Gegensatz zum Moment des Gefesseltseins. Er stellt so einen direkten Bezug zwischen der mentalen Freiheit und dem - auch für sittliche Reinheit vorauszusetzenden - Harmonisieren mit dem allgemeinen Umgestaltungsprozeß (*bianhua*) her, zu dem es „durchzudringen“ gilt. (Vergleiche weiter unten.)

Daraufhin machte jener das Lied vom Gelöstsein und den Bericht vom Gelöstsein, um dieses Gelöstsein zu beschreiben.

2.2. Die Rolle der Dichtung innerhalb einer „Ideologie des Rückzugs“

In den poetischen Werken Lu Guimengs finden sich zahlreiche Dichtungen und Vorworte, in denen er seine persönlichen Ideen vom „Gelöstsein“ bzw. vom zurückgezogenen Privatleben Gestalt zu geben versucht. Er hat - und das unterscheidet ihn von vielen anderen Dichtern, die das Motiv des Rückzuges eher in einzelnen Werken oder während bestimmter Schaffensphasen für sich beanspruchten - dieses Motiv offenbar weit in das Zentrum seines dichterischen Schaffens gerückt. Von dort aus wirkt es nicht nur stark auf die inhaltliche Darstellung seiner äußeren Lebensweise und Persönlichkeit, sondern auch in seinen Stil hinein. Durch die Erweiterung des Rückzuges zum „Gelöstsein“ - die ja im Grunde nicht viel mehr ist, als eine Umdeutung des negativen Aspektes der Flucht zum positiven Aspekt der Freiheit - wird die letzte Fessel, die das Individuum noch an die „Zwänge“ der Gemeinschaft bindet, das schmerzhaft Fühlen des Gegensatzes, durchtrennt. So erklärt sich die Schamlosigkeit, mit der jener Außenseiter - für den es ein Außen oder Innen im Grunde gar nicht mehr gibt - die Bedeutung des Wortes „lose“ 散, gemeint etwa im Sinne von „verantwortungs-los“, mit der von „gelöst“ 散, im Sinne von „entspannt“ oder „ungebunden“, vertauscht.

In Lus Texten, besonders den Vorworten, äußert sich eine ausgeprägte Neigung zu Wortspielen. Sie ist eines der exponiertesten Merkmale seines Umgangs mit der Sprache. Er liebte es offensichtlich, einzelne Worte oder vielmehr Schriftzeichen, deren philosophisch-literarische Wurzeln für den *Homme de lettres* nicht im Verborgenen lagen, in einen eigenen Sinn umzudeuten und sie so für sich zu vereinnahmen - eine Technik, die bekanntlich Jahrhunderte später von Huang Tingjian und anderen verfeinert wurde, schließlich aber als allgemeine literarische Bewegung zu einer Normierung und Standardisierung führte, gegen die Yang Wanli, Jiang Kui und viele andere ihre eigenen Stilrichtungen behaupten und durchsetzen mußten. Bei Lu haben wir es dagegen mit einem unbewußten Vorläufer der späteren Bewegung zu tun, der, aus der Perspektive der Generation Jiang Kuis, im Rücken der großen Protagonisten bislang kaum beachtet worden war und dessen Ideen von jener Konventionalität, der er und seine Zeitgenossen sich widersetzten, unbeeinträchtigt waren.

Es gilt nun an einem weiteren Textbeispiel unter den zahlreichen Vorworten, mit denen Lu seine lyrischen Texte ausstattete - auch das ein Detail, in dem seine Dichtung der Jiang Kuis nahekommt - zu zeigen, wie er den Gedanken des „Gelöstseins“ als eigensinnige Ausprägung des Rückzugsmotives in ein dichterisches Konzept überträgt. Das Vorwort

bezieht sich auf einen Zyklus von dreißig Vierzeilern im Neuen Stil unter dem Titel 自遷詩(„Gedichte, um mich zu zerstreuen“)⁴¹²:

Die „Gedichte, um mich zu zerstreuen“ entstanden auf einem Landsitz am Bebeden-See⁴¹³. Da sich meine Krankheit nicht legen wollte, ruhte ich dort still in der Behausung inmitten von Feldern. Tagsüber lärmten die Landleute während ihrer Feldarbeit; und wenn es Mitternacht wurde, fand ich keinen Schlaf. So wurden von allen Gründen der Seele menschliche Gedanken aufgewühlt und stürzten mich in Verwirrungen ohne Ende.

Doch die Dichtung, sie schützt! Das heißt, sie nimmt die Gefühle und das Wesen in Schutz vor vergänglicher Leidenschaft. Deshalb habe ich bis zu dreißig Vierzeiler im Neuen Stil gemacht. Jedes folgt seinem bestimmten Gedanken und deshalb heißen sie „um mich zu zerstreuen.“ Welchen Titel sollte man auch sonst für sie wählen?

Der Angelpunkt dieser Selbstbetrachtung ist die Dichtung. Ihre Bedeutung wird in der kürzestmöglichen Form durch das Wortspiel geäußert. Dieses konzentriert sich ganz auf die beinahe formelhafte Textmitte: „Doch die Dichtung, sie schützt!“ 且詩者持也. In einer Übersetzung dürfte dieses Wortspiel, so wie es im Chinesischen schon auf den ersten Blick wirkt, kaum nachzuahmen sein, denn es ist nicht nur die Ähnlichkeit der Lautungen, die die Worte 詩 („Dichtung“) und 持 („Halt“) eng zusammenrücken läßt, sondern auch die Gestalt der Schriftzeichen, die sich zwar durch die sinntragenden Radikale auf der linken Seite, nicht aber durch den phonetischen Bestandteil auf der rechten Seite, unterscheiden.

Doch außer dieser eher formalen Verkuppelung beider Begriffe, läßt sich das Schriftzeichen 持 noch aus einem anderen, inhaltlichen Kontext eruieren. In seiner Anfangsstellung in Kapitel 9 des *Daodejing* scheint ihm - allerdings nicht im direkten Bezug auf die Dichtung - eine negative Bedeutung zuzukommen: 持而盈之不如其已 („Etwas festhalten wollen und dabei es überfüllen, das lohnt der Mühe nicht.“⁴¹⁴ - „(Den Becher) halten und füllen zugleich - Besser, du ließe es sein!“⁴¹⁵ - „Mieux vaut s’arrêter que retenir et remplir.“⁴¹⁶).

Scheinbar treffen hier zwei vollkommen entgegengesetzte Gedankenrichtungen aufeinander: die eine, die durch die Dichtung zu „schützen“ bzw. zu halten sucht, was sonst in „Verwirrungen ohne Ende“ untergehen müßte und die andere, die vor dem Festhalten eines Gefäßes - jeglicher Form also⁴¹⁷ - warnt. Aber Lu unterscheidet in seinem Text - zwar nicht ausdrücklich, doch bei genauem Lesen deutlich erkennbar - zwischen der Aussage der

⁴¹² QTS; S. 7207-7209

⁴¹³ Zhen ze; eine andere Bezeichnung für den Taisee.

⁴¹⁴ Wilhelm; *Tao te king*; S. 49

⁴¹⁵ Debon; *Tao-Tê-King*; 1981, S. 33

⁴¹⁶ Duyvendak; S. 21; chinesischer Text: ebenda, S. 20

⁴¹⁷ Siehe dazu Duyvendaks Kommentar, S. 21

Dichtung und dem Prozeß des Dichtens. „Jedes (Gedicht im Neuen Stil) folgt seinem eigenen Gedanken und deshalb heißen sie ‘um mich zu zerstreuen’.“ Sich zu zerstreuen bedeutet für den Dichter nichts anderes als sich aus den Verwirrungen zu lösen. Nicht er ist es, der an den Formen der Dichtung festhält wie an längst überfüllten Gefäßen, sondern allein durch das Dichten findet der Gedanke aus der Verworrenheit zum Ursprung, zur Freiheit zurück. Der „Halt“, den Lu in der Dichtung findet, ist ein Sich-Freimachen und Loslösen von der Außenwelt, von „menschlichen Gedanken“ (*ren si*), die in ihm durch die Umstände der tagsüber lärmenden Landleute und seiner Schlaflosigkeit aufgewühlt werden.

Die Umdeutung von 持 (*chi*), die Lu durch die Gleichsetzung mit der Dichtung vollzieht, scheint so gesehen auch aus der Perspektive Laozis legitimierbar, denn in ihr findet gleichzeitig ein Subjektwechsel statt. Es ist nicht mehr der menschliche Geist, der sich an einer äußeren Form festhält und sich dadurch selber erniedrigt, da ihm immer mehr Substanz verloren gehen muß, sondern es ist die Dichtung - von einer bestimmten Form ist keine Rede -, die einem abgesonderten und deshalb freien Gedanken in sich Halt gibt.

Die Bedeutung, die die Emanzipation von allem Äußeren in Lus Denken einnimmt, ist so tief, daß sein Rückzug aus der „Welt“ mehr als ein bloßer Vorwand für ein ungestörteres Dasein gewesen sein muß. Es war der ernsthafte Versuch einer Selbstverwirklichung, besonders als Dichter, bei dem Lu allerdings nicht nur eine künstlerische und intellektuelle Freiheit anstrebte, sondern auch philosophische und religiöse Inhalte aufnahm. Wie noch zu sehen sein wird, zeigt sich das besonders an den in seiner Dichtung sehr ausgeprägten und häufigen Naturbeschreibungen, die großteils als Ergebnisse seiner Reisen in der Umgebung des Taisees zu sehen sind.⁴¹⁸ Natur wird hier unmittelbar zur höheren Welt, zum Ort religiöser - vor allem daoistischer Wirklichkeit. Zahlreiche an Personen gerichtete Gedichte zeugen davon, daß Lu viele Freunde und Bekannte unter den in der Taisee-Gegend ansässigen Klerikern und Eremiten hatte und seine Dichtung zunächst auch vorwiegend an diese Kreise richtete.

Diskrepantes und Verwandtes mischte sich also sehr stark zwischen den beiden Persönlichkeiten Jiang Kui und Lu Guimeng. Von daher reichen die Tatsache, daß beide zu Lebzeiten eine gesellschaftliche Außenseiterrolle eingenommen hatten, und der Umstand, daß Yang Wanli dem jungen Dichter Jiang Kui mit einem Vorbild aus der späten Tang-Zeit zu

⁴¹⁸ Ein Teil seiner „Reisedichtungen“ bezieht sich auf Orte im tropischen Süden des Reiches, auf der Insel Hainan und in Vietnam, die Lu allem Anschein nach nie selber gesehen hat. Sie stellen einen auffälligen Gegenpart zu der ansonsten so bewußt auf die heimatliche Region und die ihm durch eigenes Reisen tatsächlich vertrauten Orte beschränkten Dichtung. (Vergleiche: Nienhauser; *Indiana Companion*; S. 605)

weiterem literarischen Durchbruch verhelfen wollte⁴¹⁹, keineswegs aus, um die Beziehung, die Jiang Kui allmählich zu Lu aufbaute, zu kennzeichnen. Im weiteren Verlauf dieses Kapitels soll beides gleichermaßen berücksichtigt werden, wenn es darum geht, der Rezeption von Lus Werken bei Jiang Kui weiter nachzugehen.

3. Direkte Bezugnahme auf Lu Guimeng in lyrischen Texten

Von den insgesamt drei Gedichttexten, in denen Jiang Kui direkt, d.h. indem er ihn beim Namen nennt, auf Lu Bezug nimmt, entstanden zwei Einzeltexte - ein *shi* und ein *ci* - im Jahr 1187⁴²⁰, also offenbar unmittelbar unter dem Eindruck der Anerkennung und Ermutigung, die Yang Wanli durch seinen Vergleich dem jungen, frisch aus der Provinz angekommenen Dichter zukommen ließ. Vier Jahre später, also 1191, folgte ein weiterer Vierzeiler innerhalb des Zyklus „In der Neujahrsnacht kehre ich vom Steinsee an den Trompetenjasminbach zurück“, der während der Rückkehr nach einem längeren Gastaufenthalt in der Villa des Fan Chengda entstand und insgesamt stilistische Einflüsse Lus erkennen läßt.⁴²¹ Auch wenn danach die namentlichen Erwähnungen abbrechen, setzen sich die stilistischen Einflüsse in späteren lyrischen Werken noch fort. Es gibt also Anlaß zu vermuten, daß Jiang Kui das Lob Yang Wanlis als ernstgemeinten Anstoß und als Orientierungshilfe für die Weiterentwicklung seines eigenen lyrischen Stils verstand und in die Tat umzusetzen versuchte. In diesem Abschnitt werden die beiden früheren Texte, bei denen davon auszugehen ist, daß eine länger andauernde bewußte Auseinandersetzung mit Lu zuvor noch nicht stattgefunden hatte, daraufhin untersucht, wie Jiang Kui die Persönlichkeit des anderen in bezug zu sich selber setzt.

Der folgende Sieben-Silben-Vierzeiler im Neuen Stil dürfte, auch nach Xias Datierung⁴²², 1187 während jener Reise durch das östliche Taisee-Gebiet entstanden sein, die Jiang Kui von Hangzhou aus zum Steinsee führte. Dort hatte er vor Fan Chengda und dessen Gästen das oben besprochene Gratulationsgedicht zum besten gegeben. Vom Titel her - „Der Schrein der Drei Hohen“ - scheint es naheliegend, daß Jiang Kui den Ort, auf den er in den ersten Versen von „Der Unsterbliche vom Steinsee“ Bezug nimmt, zuvor selbst besucht hatte und daß folglich dieses Gedicht kurz vor dem *ci* entstanden sein dürfte:

⁴¹⁹ Diese beiden Argumente genügen Xia für die noch recht allgemeine Behauptung, daß sich, ausgehend vom Einfluß des Lu Guimeng, in Jiang Kuis *shi*-Dichtung „ein Übergewicht an bezugslosem Ausdruck und ein Mangel an realen Inhalten“ gebildet habe. (*JBS*; S.5)

⁴²⁰ vergleiche Xia; *Nian pu*; S. 431

⁴²¹ siehe *JBS*; S. 5

⁴²² *Nian pu*; S. 432

Als der Despot aus Yue kam, war weiß das Haupt des Einen,
 Aus Luoyang wieder heimgekehrt, schrak jener aus den Träumen.
 Im Innersten kann ich nur Meister Himmelnach beneiden -
 Auf kaltem Fluß im Schilfmäntlein ein Leben lang zu säumen!

越國霸來頭已白
 洛京歸後夢猶驚
 沉思只羨天隨子
 簑笠漢江過一生

Die „Drei Hohen“, deren Biographien wir ja bereits grundrißartig kennengelernt haben, werden hier scheinbar nachdenklich verglichen. Die subjektive Situation ist die eines Betrachters, der zu der Gedenkstätte gepilgert war und nun daselbst vor den Bildnissen dieser drei Entrückten steht. Der Schein des Entrückseins wirkt umso stärker auf den Betrachter, als die drei bekanntermaßen in weit voneinander entfernten Zeitaltern lebten und nun an diesem, die Landschaft von Wu überragenden Ort in der Vorstellung der Nachwelt zusammenfinden. Zwanzig Jahre zuvor, also 1167, hatte Fan Chengda dem von einem reichen Bürger der Stadt Wujiang neuerrichteten „Schrein der Drei Hohen“ auf dessen Bitten eine schriftliche Aufzeichnung gewidmet, die über den Ort, seine Geschichte und die der drei historischen Vorfahren, deren Bildnisse in der Halle des Heiligtums anzuschauen waren, zunächst informierte und sich dann auch kritisch mit der offenbar zeitüblichen Erscheinung einer „Weltflucht-Mode“, die bloß in der Nachahmung des Äußeren bestand, auseinandersetzt. Fan lobt in drei Gedichten nochmals die Hochgesonnenheit der drei „Heiligen“ des Ortes und mahnt alle Verehrer und mutmaßlichen Gesinnungsgenossen zur ernsthaften Auseinandersetzung und Selbstprüfung:

Wer nicht die ersten Sprosse gesehen hat, wie soll der etwas vom Verdienst späterer Taten verstehen? Man bewundere die Werke der Vorfahren, doch man prüfe nach, wie sich ihre Gesinnungen änderten - dann hat man schon mehr als die Hälfte durchdacht!⁴²⁴

Was Jiang Kui in seinem Gedicht gedanklich vollzieht, ist ein Vergleich der Gesinnungsänderungen, die die Schicksale der drei gemeinsam charakterisieren. Lu Guimeng war zweifellos derjenige, bei dem der innere und äußere Wandel am frühesten eintrat und dessen persönliche Entscheidung die sichtbarsten Nachwirkungen im dichterischen Werk hinterlassen hat. Dementsprechend werden in Vers 1 und 2 die Verbindungen zur Politik und zum weltlichen Leben - der *Despot aus Yue* (also König Gou Jian, dem Fan Li diente) und *Luoyang* (die Reichshauptstadt zu Zhang Hans Lebzeiten) -, aus denen sich die beiden

⁴²³ BSJ; S. 45

⁴²⁴ Siehe Zhou Mi; J. 16, S. 288-290

anderen erst spät lösten, deutlich hervorgehoben. Vor allem wird aber bei diesen beiden ein Bruch betont, der offenbar notwendig war, um in das ungebrochene Dasein zurückzufinden.

Anders erscheint uns Lu Guimeng im zweiten Couplet. Jiang Kui bedient sich hier einmal mehr des Bildes vom „Fischergreis“, das wir schon aus dem Geleitgedicht für Wang Mengyu kennen. Hier wird ein vollkommen ungebrochenes, weil zeitlos-natürliches Dasein abgebildet, doch es wird auch im Grunde gar nichts über Lus Persönlichkeit gesagt. Statt dessen werden nur der (*hao-*) Name, *Meister Himmelnach (Tiansui zi)*, und ein allgemein bekanntes literarisches Bild eingesetzt und dennoch fehlt es dem Vierzeiler im Ganzen nicht an Wirkungskraft. Deren Ursprung liegt gerade in der gegensätzlichen Spannung zwischen den persönlicheren Zügen der beiden Erstgenannten und der nahezu völlig entpersonifizierten, ikonographischen Maske des letzten, mit dem das Ich sich zudem zu identifizieren scheint.

Auch über sich selber verrät der Betrachter nichts, außer daß er sich dem letztgenannten am nächsten fühlt. Es kann kein Zweifel sein, daß Jiang Kui die Bekanntschaft mit den Biographien der drei Persönlichkeiten voraussetzt. Erinnern wir uns nun daran, daß er in „Der Unsterbliche Steinsee“ als einzigen von ihnen den Fan Li hervorhob und in Analogie zu der Persönlichkeit Fan Chengdas setzte, so werden die indirekten Bezüge zwischen den gegenwärtigen und den Personen der Vergangenheit etwas deutlicher: Die beiden Fan verbindet, daß sie bis ins Alter ihren amtlichen Verpflichtungen treu blieben, während Lu und Jiang Kui, zumindest dem hier entworfenen Bild entsprechend, eine völlige Zurückgezogenheit verbindet. Es ist bezeichnend, daß ausgerechnet hier die „objektive“ Wahrheit durch das vom Dichter subjektiv gesetzte Bild des weltfremden Fischers eingetauscht wird. Höchstwahrscheinlich wußte Jiang Kui, als er die Halle mit dem Schrein und den Bildnissen der drei betrat, bereits sicher genug, *was* er sehen wollte - nämlich den von Menschen unbehelligten, unermüdlich an seinen poetischen Gedanken feilenden Dichter Lu Guimeng, mit dem ihn Yang Wanli wenige Tage zuvor lobend verglichen hatte.

Dennoch scheint der Vierzeiler nicht mehr zu sein als ein anfänglicher Versuch, mit der als Ermutigung und Orientierungshilfe für die Weiterentwicklung des eigenen Stils und für die persönliche Selbstschätzung zugewiesenen Geistesverwandtschaft umzugehen. Ein zweiter Versuch, der gedanklich schon um einiges differenzierter und daher aussagekräftiger ausfällt, entstand wenige Monate später⁴²⁵, möglicherweise vor oder nach einem abermaligen Besuch bei Fan Chengda. Das *ci* auf die Melodie „Purpurne Lippen betupfend“ gehört wegen der nicht auflösbaren Verflechtung von Innen- und Außenwelt 情景 zu den geschätztesten

⁴²⁵ In der Vorbemerkung zum folgenden Gedicht ist vom Winter 1187 als Entstehungszeitraum die Rede. Der Geburtstag Fan Chengdas lag im Monat Juni. (Siehe Schmidt; *Stone Lake*; S. 3)

Werken Jiang Kuis. Da die geistige Beziehung des Autors zu dem im Text erwähnten Lu Guimeng (*Tiansui*) bisher zwar bemerkt, aber von der Kritik - mit Ausnahme des kurzen Eingehens von Xia - kaum untersucht wurde, ist dieser wesentliche Aspekt auch in Einzelinterpretationen des Gedichtes kaum beachtet worden:

PURPURNE LIPPEN BETUPFEND (Dian jiang chun)⁴²⁶

點降唇

Im Winter des Jahres Dingwei (1187) während eines Aufenthaltes am Wu-Fluß geschrieben. 丁未冬過吳松作

Schwalben und Wildgänse - ohne Ziel

燕雁無心

Folgen sie Wolken, die über den Taisee gen Westen verschwinden,

太湖西畔隨雲去

Wo etliche Gipfel bitter-klar

數峰清苦

Das Nahen des Regens bei Zwielicht ergründen.

商略黃昏雨

Neben der „Brücke Vier“⁴²⁷ wollt' ich

第四橋邊

Wie Himmelnach eine Bleibe finden.

擬共天隨住

Wo bin ich denn heut'?

今何許

Auf die Brüstung gelehnt Altes im Sinn,

憑闌懷古

Während blattlose Weiden im Tanz sich winden.

殘柳參差舞

In seiner kommentierten *ci*-Auswahl warnt Liu Sifen vor der Versuchung, die Anspielung auf den Tang-Dichter und den Ausdruck 懷古- in Vers 8 mit *Altes im Sinn* übersetzt - nach traditioneller Manier als poetische Umschreibung einer resignierenden Trauer über die gegenwärtigen Zeitläufte zu interpretieren.⁴²⁸ Ich teile vollkommen seine Meinung, daß Jiang Kui hier ausschließlich Lu Guimeng als ausgewählten Repräsentanten des „Alten“, also jenes Ideals geistigen Daseins, in dessen Nähe alles Gewesene über die Grenzen seiner Zeitlichkeit hinauswächst, *im Sinn* hatte, und daß der historische Vergleich zwischen den Epochen, in denen beide Dichter lebten, wenig Aufschluß bringt. Um die gegenwärtige Lage

⁴²⁶ JBS; S. 25-26

⁴²⁷ Mit der Übersetzung übernehme ich hier die Meinung Xia Chengtaos, der unter Berufung auf Lokalchroniken auseinandersetzt, daß es sich nicht um „die vierte Brücke“ (auf Jiang Kuis mutmaßlicher Route über den Wu-Fluß von der Mündung in den Taisee) handelt, sondern das „Brücke (Nr.) 4“ der reguläre und gebräuchliche Name des Bauwerks war. (JBS; S. 26)

⁴²⁸ Liu, Sifen; *Jiang Kui Zhang Yan cixuan*; S. 42

des Reiches durch historische Parallelen zu illustrieren, wurde während der Zeit der Südlichen Song vorwiegend zu solchen Beispielen, in denen sich der Verlust der territorialen und politischen Einheit widerspiegelte, gegriffen - wie etwa die Zeit der „Streitenden Reiche“ (*zhan guo*; 453-221 v.Chr.), die auf den Zerfall der Zentralmacht der Zhou-Dynastie folgte, oder, noch häufiger, die der Wei und Jin und die anschließende Ära der Nördlichen und Südlichen Dynastien (*nan bei chao*; 420-589).

Was dagegen umso mehr ins Gewicht fällt, ist die zeitliche Nähe zu dem ersten Gedicht, das, nach meinem Interpretationsvorschlag, einen sehr persönlichen, auf die Weltabgewandtheit des Dichters zielenden Vergleich enthält. Jedoch im Unterschied zu dem Vierzeiler, der eher proklamativ konzipiert war, spiegelt dieser Text metaphorisch und strukturell eine Problematik, die das Verhältnis zwischen dem Ich und seinem geistigen Vorbild bestimmt. Es ist die weiträumige Landschaft am Taisee, mittels der in der ersten Strophe ein inneres Befinden chiffriert wird. Ohne Mittelpunkt bzw. feststehende Perspektive geht mit den *Schwalben und Wildgänsen...ohne Ziel* eine Bewegung durch den Raum. Auf der Atmosphäre lastet ein Tiefdruck, weshalb die immergleichen Gipfel dieses Mal durch die klare Luft deutlich sichtbar sind. Der dafür von Jiang Kui gewählte Ausdruck 清苦 (*bitter-klar*) wird im Verszusammenhang an anderer Stelle mit „A few peaks wear a transparent and suffered look“⁴²⁹ übersetzt. Dadurch wird der eine Aspekt einer menschliche Haltung, die die Berge angenommen zu haben scheinen m.E. überbetont. Die Berge haben nicht einfach ein menschliches Aussehen, sie verkörpern aus Sicht des Ichs nur *zum Teil etwas* davon, bleiben aber auch natürliche Berge kurz vor dem Regen.

清苦 (*qing ku*) umschreibt in früheren Texten eine wesentliche Charaktereigenschaft tugendhafter Gelehrter, die der Armut trotzen (*bitter* / „suffered“) und zugleich im Geist weit über den Dingen stehen (*klar* / „transparent“).⁴³⁰ Einerseits sind es menschliche Züge, die in der Wahrnehmung der Landschaft durchscheinen, als ob sie ihren Anblick „verständlicher“ machten, andererseits bleibt die Natur auch menschenfremd. Die Berge, die das *Nahen des Regens im Zwielficht ergründen*, scheinen unter sich etwas zu verhandeln. Hier entspricht das Verb 商略 (*shang lue* / *ergründen*) dem Adjektiv *qing ku* in Vers 3. Seine Funktion in anderweitigem Kontext bezieht es nämlich auf den Vorgang des Ergründens philosophischer oder spiritueller Fragen. Als Ort dieses Ergründens werden nebenbei nicht selten die Berge selber genannt, in deren Abgelegenheit Zeit und Ruhe für solche Tätigkeit gegeben war.⁴³¹

⁴²⁹ Lin; *Transformation*; S. 201

⁴³⁰ ZWDCD:18003.263

⁴³¹ ZWDCD:3834.109.2

Durch die Syntax beider Verse im Chinesischen wird das gleichzeitige Ins-Bild-Setzen einer natürlichen Stimmung und einer menschlichen Verhaltensweise - während beides dennoch nicht recht zusammenpassen will - noch spürbarer. Die ersten zwei Schriftzeichen von Vers 3 und die letzten drei von Vers 4 ergeben zusammengelesen einen Fünf-Silben-Vers, der den natürlichen Anblick vollkommen beinhaltet: *Etliche Gipfel...bei Zwielicht im Regen (shu feng...huang hun yu)*. *Bitter-klar (qing ku)* läßt sich, ebenso gut wie auf *Etliche Gipfel (shu feng)*, auch auf *ergründen (shang lüe)* beziehen - und daraus ergibt sich die zweite Sinnebene innerhalb des Verspaares, die über die den Bergen angedichteten menschlichen Züge ins Spiel gebracht wird: Ein sich von der Außenwelt fast hermetisch abschließendes, strenges Nachgrübeln, dessen Gegenstand wiederum unter der ersten Bildebene - der landschaftlichen - verschwindet und geschickt mit dem *Nahen des Regens bei Zwielicht* vertauscht wird. Auf dieser zweiten Sinnebene beinhaltet die Strophe also neben dem Landschaftsszenario eine Geisteshaltung, die sich in den natürlichen Vorgängen *ohne Ziel* zurechtfinden will. Die geistige Beziehung zwischen Mensch und Natur, bei Lu Guimeng eng mit daoistischen Vorstellungen verknüpft, wird in dem Bild fragmentarisch, ohne klare Zuordnung von Subjekt und Objekt, angedeutet. Ein Bild also für die erfolglose Suche des gegenwärtigen Dichters nach dem einstigen, dessen zeitüberragendes Wesen letztlich unnahbar bleibt und sich in der Weite einer großen Landschaft verliert?

Ausdrücke wie *qing ku* und *shang lüe* springen beim Lesen der Verse 3 und 4 direkt ins Auge und zeigen, daß die Motivik des Rückzugs und der geistigen Abgeschiedenheit Einfluß auf die Beschreibung der Landschaft hat. Allerdings - wenn man so will - fehlt ihr der Gegenstand, denn die natürlichen Vorgänge - das ziellose Forttreiben der Wolken, das abendliche Herannahen des Regens - bedeuten an sich nicht vielmehr als das, was geschieht und was zu sehen ist. Mit dieser geschärften Sicht können auch die Verse 1 und 2 nochmals genauer gelesen werden. Die beiden Verse enthalten nämlich den lang tradierten und hier übernommenen Ausdruck „Wolken ohne Ziel“/ „ziellose Wolken“ (*yun wu xin / wu xin yun*), der zumeist als Symbol für innere Befreiung, einen gelösten Zustand des Gemüts jenseits niederdrückender Sorgen steht.⁴³² Das Aufheben einer inhaltlichen Zäsur zwischen beiden Versen (Synaphie), das sich, wie zu sehen war, in Vers 3 und 4 wiederholt, ist hier das

⁴³² Der Nachweis zweier bedeutender Stellen in den Werken der hier bereits mehrfach genannten Dichter Tao Yuanming und Liu Zongyuan mag zur Veranschaulichung genügen. So ist das Couplet „Ohne Ziel steigen die Wolken über Bergkämme auf / Vom Fliegen müde wissen die Vögel den Weg nach Haus“ (*yun wu xin er chu xiu / niao quan fei er yhi huan*) in Taos berühmtester Dichtung, dem *fu* „O Heimkehr!“ (*Gui qu lai xi ci*; Lu, Qinli; S. 161), ein Ausruf des Glücks über die wiedergefundene Freiheit in der Heimat und mit dem Schlußvers seines Gedichtes „Der alte Fischer“ - „ziellos fliehn sich Wolken über Klippen nach“ (*wu xin yan shang yun xiang zhu*) - vollendet Liu Zongyuan das Bild des Fischers und der Landschaft, das, weil jede Bewegung in ihm ohne Subjekt und ziellos vonstatten zu gehen scheint, keiner Ergänzung mehr bedarf und für nichts als sich selber steht.

stilistische Mittel, um den Ausdruck trotz des metrischen Einschnitts zusammenzuhalten und ermöglicht im zweiten Verspaar der Strophe die semantische Verbindung von *qing ku* und *shang lüe*, die eine separate Sinnebene öffnet.

In der zweiten Strophe wandelt sich die Weiträumigkeit und perspektivische Vagheit der ersten ins Gegenteil. Gleich der erste Vers (5) nennt einen fixen und wenig räumlichen Ort, der zugleich Standpunkt des Ichs ist. Die Reflexion sucht jedoch von dort aus nicht wieder die Weite, sondern bleibt auf dem Punkt, d.h. sie wird nun eindeutig zur Selbstbetrachtung. Hieraus resultiert der direkte Vergleich mit Lu, dessen Anwesenheit im Geiste dem Dichter nun bewußt wird. Doch das Ergebnis ist ein anderes als vor dem „Schrein der Drei Hohen“, wo die Geistesverwandtschaft ungebrochen - und vielleicht auch noch kaum reflektiert - angenommen zu werden scheint. Der Bruch, der bei genauerer Betrachtung schon aus der Landschaftsbeschreibung herauslesbar war, wird hier abrupt, ja impulsiv, erkannt. In der Frage *Wo bin ich denn heut'?* blitzt der Gedanke auf, der die geistige Anwesenheit Lu Guimengs in Gegensatz zur Lebenswirklichkeit des Ichs stellt und der gleichzeitig diese Lebenswirklichkeit hinterfragt, da auf jene Frage wiederum keine klare Antwort folgen kann.

Im Verspaar 8-9 kann sich der Ausdruck *Altes im Sinn* aus der hier etablierten Sichtweise nur auf die Person Lu Guimeng und dessen legendär gewordene Lebensform, die bereits in die Höhen der „Alten“ aufgerückt war, beziehen. Doch der ganz gegenwärtige Anblick des Ortes, an dem eben der Gedanke an Lu kam und wo nun *blattlose Weiden im Tanz sich winden*, ergibt ein verzweifertes Bild als Ausdruck innerer Dissonanzen. Wir haben ein anderes *ci* Jiang Kuis, in dem das Bild der „tanzenden“ Weiden in seiner herkömmlichen Weise mit den Gebärden echter Tänzerinnen harmoniert und so ein ganzes Bündel schöner Reize - Frühling und Freundschaft, Feste im Freien, Frauenschönheit - zusammenhält. Der Text gehört zu den leichteren Unterhaltungsstücken, die bei einem der vielen gemeinsamen Frühlingsausflüge mit Zhang Jian entstanden sind und wird deshalb hier, als zusätzliche Erklärung des Bildes der kahl-tanzenden Weiden, ohne Anmerkungen zu Einzelheiten eingeschoben:

PIROLSTIMMEN UMSCHWIRREN DIE ROTE KAMMER (*Ying sheng* 鶯聲繞紅樓
rao hong lou)⁴³³

Im Frühling des Jahres Jiayin (1194) kamen Pingfu und ich von Yue 甲寅春平甫與予自越
*nach Wu.*⁴³⁴ *In Begleitung von Tänzerinnen aus seinem Gesinde ergötzen wir*

⁴³³ JBS; S. 53-54

uns an den Pflaumenblüten beim Westdorf am Waisenberg; dazu ließen wir einen im ganzen Reich bekannten Musiker auf der Flöte spielen. Die Tänzerinnen waren alle im Gelb der Weidenkätzchen gewandet.

來吳
攜家妓觀梅于孤山之
西村命國工吹笛
妓皆以柳黃為衣

Zehn mu⁴³⁵ weit löst sich wie ein Schneetreiben die Pflaumenblüte -
Wie oft, daß kalter Duft
uns Hand in Hand zusammenführte!
Zwei Jahre waren wir nicht westlich der „Gebroch’nen Brücke“,
Nun spielt für uns die Langrohrflöte.

十畝梅花作雪飛
冷香下
攜手多時
兩年不到斷橋西
長笛為予吹

Die Frau’n beneiden wohl das Weidengrün –
Der Frühlingswind hat es gefärbt, wie die Gewänder der Feen.
Gleichwohl beneiden auch die Weiden zarte Frauenlenden,
Wenn sie an ihnen tanzend leicht vorüberwehn.

人妒垂楊綠
春風為染作仙衣
垂楊卻有妒腰肢
近前舞絲絲

Verglichen mit diesem Bild geht jenem Tanz der *blattlosen* Weiden der Reiz des Lebendigen ab. Er scheint, abgesehen von der Unmöglichkeit einer Allegorese, nahezu mit einem Totentanz der Gotik (*danse macabre*) vergleichbar, denn wie oben sommerliche, im Wind schwingende und belaubte (!) Weidenzweige verkörpern das anmutig Weibliche, das Sinnliche, dem Dichtung und Dichter von sich aus zugetan sind. Nun gerät ihr Anblick aus dem Gleichgewicht, während die schwingende Bewegung des Tanzens sich scheinbar ungebrochen fortsetzt: die gleichen Zweige, die im belaubten Zustand *tanzend leicht vorüberwehn* 舞絲絲, scheinen sich mit einmal *im Tanz zu winden* 參差舞. Die gängige Metapher sinnlicher Genüsse wird zu einem grotesken Bild innerer Widersprüchlichkeit.

Daß in diesem Ausdruck der Verzweiflung auch ein tiefer Selbstzweifel verborgen liegen könnte, möchte ich zumindest zu bedenken geben. Schließlich deutet das in der Dichtung fast immer unzertrennliche Paar Weidenbäume/Tänzerinnen (oder Kurtisanen) auf jene Zerstreungen der oberen Gesellschaftsschichten hin, bei deren Gelegenheit Jiang Kuis *ci* vorgetragen und verbreitet wurden, die also seinen Ruf als Dichter, von dem er doch, solange er sich auf nichts anderes stützen konnte, in beträchtlichem Maße abhängig war, erhalten und verbessern halfen. Erschrickt Jiang Kui beim Anblick der blattlos tanzenden Weiden vor der

⁴³⁴ Die Freunde reisten wahrscheinlich über die vielbefahrene Strecke am südlichen Ende des Kaiserkanals zwischen Hangzhou und Shangyu dem dazumal südlichsten Ende der Wasserstraße. (Siehe: *LDJ*; 59-60, 6/3-6/4.)

⁴³⁵ Ein *mu* entsprach in etwa der Fläche von einem Hektar.

Sinnleere des eigenen Daseins im Vergleich mit dem des Lu Guimeng, weil er sich von dessen poetischer Größe hoffnungslos entfernt glaubt?

Es ist zumindest deutlich zu sehen, daß ein Grundgefühl ungewollter Einsamkeit das Gedicht von Anfang an bestimmt und am Ende hart in seinen Bann schlägt. Im Landschaftsbild der ersten Strophe wird der Gedanke des Rückzugs und des geistigen Gelöstseins als Chiffre eingeflochten, doch die Ferne und Menschenleere des Bergpanoramas wirkt abgeschlossen und zurückweisend. In der zweiten Strophe wird dann an dem Wunsch nach einem gemeinsamen Leben mit Lu Guimeng deutlich, daß die Einsamkeit (der Gipfel!) keineswegs das Wunschziel Jiang Kuis ist. Im Gegenteil, der Ort neben einer Brücke wäre alles andere als abgelegen, nämlich mitten im regen Verkehrstreiben der besiedelten Welt! Doch die zeitlichen Umstände ermöglichen nicht die Erfüllung des Wunsches. Der Geist Lu Guimengs, dem Jiang sich dennoch verwandt fühlt, ist in der Tat, wie die Gebirgsketten, fern und unnahbar, und auch die Weiden in der Nähe scheinen für den Vereinsamten jeglichen Reiz verloren zu haben.

c) Selbstkritische Übernahme und Umwandlung des Rückzugsideals

Im letzten Abschnitt wurde gezeigt, daß Jiang Kui sehr bald schon auch die äußeren Diskrepanzen zwischen sich und Lu begriff und sie poetisch auslotete. An das Ideal des Rückzugs, welches Lu in einer Form verkörperte, die seinen Ruhm in den Augen der Nachwelt unsterblich machte, konnte Jiang Kui mit seiner Lebensweise, in der sich der Status eines Privatmanns weniger mit individueller Freiheit, als mit existentieller Abhängigkeit verband, nicht ohne weiteres anknüpfen. Dennoch blieb er seinem Mentor Yang Wanli auf Dauer treu und hörte nicht auf, die angedeutete Geistesverwandtschaft in Betracht zu ziehen. Der wichtigste Bereich, in dem sich die Berührungspunkte zwischen beiden ansammelten, lag dort, wo auch Yang seinen Vergleich ursprünglich gezogen hatte: in der Dichtung.⁴³⁶ Es scheint so, als habe sich Jiang Kui während des folgenden Jahrzehntes - nach 1187 und vielleicht auch länger - tatsächlich intensiv mit den *shi*-Dichtungen Lus beschäftigt und die

⁴³⁶ Die verbreitete Auffassung, Lu Guimeng sei für Jiang Kui eine Art Prototyp des Verborgenen gewesen, dessen sozialer Status und äußere Lebensformen seinen eigenen so ähnelten, daß dies als Hauptgrund für die dichterische Annäherung anzunehmen sei, möchte ich keinesfalls gelten lassen. Auf Jiang Kuis äußere Lebensbedingungen und seine soziale Stellung wurde bereits im ersten Kapitel eingegangen und nach allem, was sich zudem bisher über Lu Guimeng ermitteln ließ, wirken die beiden Außenseiterrollen eher wie extreme Gegensätze: der eine entschied sich freiwillig für Verzicht auf Wohlstand, Sicherheit und Ehre und für persönliche Freiheit, der andere blieb eher zur Freiheit im negativen Sinn gezwungen und sieht die einzige Möglichkeit, seinen Zustand positiv zu werten, in dem Ertrag für die Dichtung. Der eine verbringt sein Leben zum allergrößten Teil auf heimatlichem Boden, seine Dichtung spiegelt dies wieder in der intensiven Wahrnehmung und Mythologisierung der Landschaft und in der vertrauten Einbeziehung lebenslanger Bekannter und Freunde, der andere muß sich zu den Entwurzelten zählen und erleidet die Schmerzen der Trennung von Familie und Zuhause.

Art, wie er die daraus resultierenden Einflüsse aufnimmt und verarbeitet, legt für mich den Schluß nahe, daß er hier doch noch die zurückgezogene *Bleibe* fand, die sich ihm in „Purpurne Lippen betupfend“ offenbar versagte.

Da, mit Ausnahme der hier bereits ganz bzw. teils vorgestellten Prosaschriften zur Dichtung, keine weiteren Selbstzeugnisse zu diesem Thema überliefert sind, ist es äußerst schwierig, zuverlässige Ansatzpunkte für einen stilistischen Vergleich auszumachen. Im folgenden wird trotzdem der Versuch unternommen, an Textbeispielen aus zwei *shi*-Zyklen, die teilweise mit Gedichten aus der Sammlung Lu Guimengs verglichen werden, zu zeigen welche Anstöße möglicherweise von der literarischen Bekanntschaft mit Lu ausgingen und in welche Richtung sich daraus ein neuer Abstand entwickelte, der Jiang Kuis eigenen Stil und den besonderen Stellenwert, den für ihn die Dichtung im Leben einnahm, deutlicher erkennen läßt.

1. „In einer Neujahrsnacht kehre ich vom Steinsee an den Trompetenjasminbach zurück“ 除夜自石湖歸苕溪

Dieser bekannte Zyklus von zehn Vierzeilern im Sieben-Silben-Metrum entstand über Neujahr 1191/92 nach einem längeren Aufenthalt bei Fan Chengda - vermutlich dem letzten, da Fan bereits 1193 verstarb und aus der Zwischenzeit keine Zeugnisse über weitere Treffen mehr vorliegen - der dichterisch bereits sehr ertragreich gewesen war. Die beiden *ci* „Dunkler Duft“ 暗香 und „Schütterer Schatten“ 疏影, die unter dem äußeren Eindruck der von Fan auf seinem Grundstück gezüchteten Winterpflaumenbäume und ihres frühen Blütenduftes entstanden waren, hatten schon den begeisterten Beifall des Gastgebers gefunden und zählen bis heute zu den meistzitierten und besprochenen lyrischen Werken Jiang Kuis. Diese Gedichte werden dem *yongwu*-Genre (lyrische Texte auf Dinge) zugerechnet, ihre Thematik wird demzufolge mit der Beschreibung eines Gegenstandes - wie in diesem Fall der Blüte der Winterpflaume und ihrem Duft - verknüpft und bleibt dadurch motivisch mehr oder weniger an diesen gebunden.

Der Zyklus, den Jiang Kui, dem Titel und der wechselnden Landschaftskulisse nach zu urteilen, während der winterlichen Rückreise im Boot verfaßte, erscheint auf den ersten Blick inhaltlich disparat. Unter den Vierzeilern wechseln landschaftliche, historische, biographische und andere Motive einander ab, und auch von den gemeinsamen Spaziergängen mit Fan unter den Zweigen seiner Winterpflaumenbäume, deren Anblick in kennerhafter Bewunderung genossen wurde, scheint noch ein Nachhall spürbar, wie in dem folgenden Gedicht, daß den Zyklus eröffnet:

<i>Zartes Gras durchbohrt den Ufersand, der Schnee zerschmolz erst fast,</i>	細草穿沙雪半銷
<i>Nebelkälte über weiten Wassern unterm Wu-Palast.</i>	吳宮煙冷水迢迢
<i>In Bambushainen Winterpflaumen - und kein Mensch ist zu sehn.</i>	梅花竹裏無人見
<i>Ihr Duft weht vor den Brücken aus Stein, die Nacht lang ohne Rast.</i>	一夜吹香過石橋

Es ist, als begleite der Duft aus dem Garten des Freundes den Heimreisenden noch *von Brücke zu Brücke* durch die nächtliche Einsamkeit. Diese Einsamkeit ist aber das wesentliche inhaltliche Kontinuum der ganzen Gedichtfolge. Bald scheint sie sich, wie oben, in der Landschaft auszubreiten und deren historische Schicksalhaftigkeit - den Untergang des Wu-Reiches - in die Melancholie des Reisenden mit einzubeziehen, bald führt sie durch tiefe Grübeleien aus der Gegenwart an einen nicht unmittelbaren Ort, beispielsweise in der Erinnerung, wie im folgenden, dritten Gedicht:

<i>Die Bootsleute riefen sich zu, noch gar nicht ausgeschlafen,</i>	黃帽傳呼睡不成
<i>Da stieß schon mit feinem Geklirr durch das Treibeis der Staken.</i>	投篙細細激流冰
<i>Ich sehe klar das Ankern damals, vor den Ufern von Jiangnan -</i>	分明舊泊江南岸
<i>Und auf dem Heck im Frühlingwind die Reiselampe blaken.</i>	舟尾春風颭客燈

In diesen Zeilen entwickelt sich aus der gegenwärtigen Situation der Bootsreise vom Ostufer der Taisees zurück an des Dichters damaligen Wohnsitz, den Trompetenjasminbach (*Tiaoxi*) am südwestlichen Ufer⁴³⁷, eine Erinnerung an die nunmehr fünf Jahre zurückliegende Reise über den Yangzi, die Jiang Kui für immer aus der im Westen liegenden Heimat fort nach Jiangnan führte. Das Gedicht schöpft seine Wirkungskraft im wesentlichen aus einer Täuschung des Lesers, der sich zunächst in ein lebhaftes Geschehen versetzt sieht: die Landevorbereitungen der Bootsleute, die wegen der zeitigen Ankunft früh geweckt wurden und sich, *noch gar nicht ausgeschlafen*, lautstark zurufen. In Vers 2 wird das Geschehen im Zeitraffer fortgesetzt, denn das Klirren des Eises und die Verwendung der Staken deuten darauf hin, daß das Ufer schon in unmittelbarer Nähe ist. Erst in Vers 3 wird das Erinnerungsmoment sichtbar gemacht: die Ankunft in Jiangnan geschah *einst* und zeigt sich in der Erinnerung noch als klare Wahrnehmung. Der Ausdruck 分明 (*fen ming*: *Ich sehe klar...*) ist hier wegen seiner Transparenz von entscheidender Bedeutung! *Fen ming* bedeutet in der herkömmlichen Schriftsprache (wie auch noch in der heutigen Umgangssprache) „klar“, „offenbar“, „deutlich zu unterscheiden, wie reich und arm, wahr und falsch“ etc.⁴³⁸

⁴³⁷ LDJ; 59-60, 6/2 & 6/3

⁴³⁸ ZWDCD:1891.101.1&2

Liest man den Vers isoliert, so scheint hier der Bezug zu fehlen, doch aus dem Kontext der Handlung, die sich zwischen dem Aufgeben der Heimat und dem Betreten eines fremden Ufers - gleich dem zukünftigen Leben - bewegt, geht hervor, daß der klare Unterschied derjenige zwischen Vergangem und Künftigem im Leben des Ichs ist. *Fen ming* führt gleichzeitig die subjektive Perspektive ein, d.h. nun wird verraten, daß in der Erinnerung eine Situation, die auch noch die Gegenwart bestimmt, reflektiert wird. Im Verhältnis zu Vers 4 baut sich nun eine Spannung auf, die diese Situation kennzeichnet. Der Blick, der eben noch nach vorne zum Ufer hin - in die Zukunft! - gerichtet war, wendet sich noch einmal zurück zum Heck, wo *im Frühlingswind die Reiselampe* blakt. Dieses überraschende Bild wendet zum einen die objektive Wahrnehmung des äußeren Geschehens - lebhaftere Vorbereitungen auf die Ankunft nach längerer Flußreise - in ein subjektives Gleichnis, in dem sich der Reisende, schon am Ziel angelangt, wieder mit jener Lampe identifiziert, deren Licht ihn die Fahrt über begleitete. Darüber hinaus ermöglicht es auch eine vieldeutige Interpretation der Aussage über das Befinden des Ichs. Ist es eine nicht zu stillende Sehnsucht nach der Heimat, die noch bei der Ankunft im „neuen Leben“ auf das Licht am Bootsheck starren läßt, den einzigen Gegenstand, der in Richtung des Vergangenen deutet, während bis zu den Horizonten sich längst die Fremde erstreckt? Ist es der Gedanke, daß das Leben von nun an immer eine Reise bleiben wird, der das Licht am Heck demjenigen, der gerade im Begriff ist, wieder festen Boden zu betreten, unauslöschbar einprägt? Liegt in der Trauer um Verlorenes, worunter man zunächst die Heimat zu verstehen glaubt, noch etwas anderes verborgen - etwa die Sorge um eine Liebe, die den Heimatlosen in Unruhe versetzt, so wie der *Frühlingswind die Reiselampe blaken* macht?

Diese und vielleicht noch andere Aussagemöglichkeiten sind in einer unpräzise wirkenden Sprachform enthalten. Das Gedicht ist frei von kryptischen Anspielungen auf entlegene Textstellen und dennoch ist seine Sprache Vers für Vers, Wort für Wort durchmessen und raffiniert. Die Aufforderung an den Leser, aus dem einfachen Vorgang zwischen den Zeilen die Besinnung auf ein persönliches Schicksal zu lesen, ergeht erst mit der überraschenden Wendung des letzten Verses und führt aus der situationsgebundenen Gemeinschaft mit den Bootsleuten in die Einsamkeit zurück, die den ganzen Zyklus thematisch und stimmungsmäßig bindet.

Daß sich auf den Schlußvers mehrere Interpretationen anwenden lassen, die in Kontexten von solcher Verschiedenheit wie Heimatsehnsucht oder Liebesschmerz Rückhalt finden, ist ein Stilmerkmal, das besonders in der *ci*-Dichtung Jiang Kuis auffällig wirkt, das hier aber nur in Hinblick auf das vierte Kapitel erwähnt wird. An dieser Stelle gilt die Aufmerksamkeit noch im wesentlichen der von Jiang Kui immer wieder und gerade auch in diesem Zyklus

aktualisierten Problematik des „Rückzuges in die Dichtung“, die ihn auch hier zur Auseinandersetzung mit den Lebensformen und dem Werk des Lu Guimeng zurückführte.

In Lus Biographie war zu lesen, daß das freie Umherreisen im Boot seine poetische Produktivität anreizte und daß er sich am liebsten auf diese Weise, nämlich einsam dichtend und ohne festen Boden unter den Füßen, seinem Schicksal überließ. Eine große Gelassenheit scheint durch dieses unkonventionell anmutende Gebaren unterstrichen zu werden, doch Lus Konzeption der Dichtung als „Halt“ spricht auch dafür, daß eine solche Gelassenheit nach außen eine um so stärkere Rückbindung an ein geistiges Ziel verlangte. Die äußere Freiheit Lus kann für Jiang Kui letztlich nicht so bedeutend gewesen sein wie sein poetischer Stil, durch den jene Freiheit erst möglich wurde. Es finden sich kaum Stellen in seinem Werk, wo er eine wirklich tiefwurzelnde Sehnsucht nach äußeren Lebensbedingungen der Art, wie Lu sie vorgelebt zu haben schien, zu erkennen gibt. Dagegen überwiegen die Äußerungen, in denen Jiang Kui beklagt, daß sein Leben dem Zufall bzw. der Willkür fremder Mächte restlos ausgeliefert sei. In einem solchen Kontext begegnen wir zum letzten Mal einem offenen Selbstvergleich mit Lu Guimeng, der in diesem Zyklus auch literarische Berührungspunkte zwischen den beiden Dichtern andeutet.

Das nächste Gedicht folgt an fünfter Stelle und fällt insofern deutlich aus der Reihe, als es die erste und einzige Bezugnahme auf die Person eines anderen Dichters innerhalb des Zyklus beinhaltet:

<i>Lu Himmelnach bin ich gewiß in einem der drei Leben,</i>	三生定是陸天隨
<i>Am Wu-Fluß aber doch ein fremder Reisender geblieben.</i>	又向武松作客歸
<i>Mir war bestimmt, auf einem Boot ins neue Jahr zu kommen -</i>	已拚新年舟上過
<i>Von wem wird mir mit Schnee der Staub vom Reisekleid gerieben?</i>	情人和雪洗征衣

Der Vergleich läßt zunächst an Direktheit und Deutlichkeit nichts zu wünschen übrig. Anders als in den beiden schon vorgekommenen Gedichten, die die Parallele zu Lu zwar suchten, die Absicht aber erst im Verlauf des Textes kundtaten und sich somit allmählich-tastend der Gestalt des Dichters annäherten, fällt hier der Name gleich im ersten Vers und wird zudem direkt mit der Gewißheit einer schicksalhaften Wesensverwandtschaft in Zusammenhang gebracht. Es scheint demnach so, als sei ein Prozeß der eigenen Orientierung im Verhältnis zu dem von einem anderen herangetragenem Dichter-Vorbild mittlerweile

abgeschlossen. Der Ausdruck *drei Menschenleben* 三生⁴³⁹ entstammt ursprünglich dem buddhistischen Glauben an die drei Geburten bzw. Reinkarnationen, die zur Erfüllung des Schicksals führen und die Zeitstadien der Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft durchlaufen. Demnach beinhaltet das erste Couplet die Aussage der geistigen Einheit mit Lu, die nur durch zeitliche Trennung und die Verschiedenheit der Lebensumstände im wirklichen Leben nicht sichtbar wird. Der scheinbare Widerspruch zwischen der nunmehr *gewiß* gewordenen, gemeinsamen Bestimmung und der verkehrten Realität - *am Wu-Fluß*, wo sich Lu seine ursprüngliche Heimat bewahrte, bleibt Jiang Kui *ein fremder Reisender* - bildet die Ausgangsposition für das zweite Couplet. Der Dichter setzt nun bei seiner persönlichen Lage im „gegenwärtigen“ Leben an: 已拚(*Mir war bestimmt...*) . Der Übergang ins neue Jahr wurde allenthalben von ausgiebigen Festlichkeiten begleitet, in deren Mittelpunkt der in vielerlei Bräuchen ritualisierte Wunsch nach langem Leben und körperlichem sowie seelischem Heil stand.⁴⁴⁰ Die Einsamkeit des Bootsreisenden sticht davon nur umso deutlicher ab. Es ist eine Einsamkeit in tiefer Melancholie, die mit dem Gelöstsein Lus wenig gemein hat - auch hier also wiederum eine Abgrenzung. Doch nun steht die Frage, an wen sich die Bitte richtet, die im letzten Vers ausgesprochen wird, noch völlig offen! Vom Ziel und denen, die ihn dort erwarten, spricht Jiang Kui innerhalb des Zyklus zwar auch⁴⁴¹, doch die tatsächlichen Bezüge dazu bleiben äußerst vage; im Mittelpunkt stehen das Unterwegssein und die Einsamkeit.

Unter den Vierzeilern zu sieben Silben im Neuen Stil des Lu Guimeng befindet sich ein einzelnes Gedicht mit dem Titel „Auf Ximeis (Gedicht) ‘Am Frühlingsabend aus der Trunkenheit erwachend’“.⁴⁴² Dieser Text gehört zu der stattlichen Zahl von einhundertzwanzig Titeln im überlieferten Werk des Lu Guimeng, die auf den eng

⁴³⁹ ZWDCD:10.399 Vergleiche auch Soothill, William Edward; *Dictionary of Chinese Buddhist Terms*; S. 70. Für den Ausdruck *san sheng* existieren demnach verschiedene Definitionen, die Soothill nicht sämtlich nennt. In jedem Fall handelt es sich um einen geistigen Entwicklungsprozeß, der letztlich zur Realisation in Buddha führt, dessen nähere Bestimmung - ob graduell oder augenblicklich - jedoch auch offen bleibt. Der Ausdruck ist säkularisiert worden, wofür sein Vorkommen in dem noch heute aktuellen Sprichwort „Habe Glück in allen drei Leben!“ zeugt.

⁴⁴⁰ Für eine allegemeine Beschreibung der Neujahrsfestlichkeiten siehe: Gernet, Jaques; *La vie quotidienne en Chine à la veille de l'invasion mongole*; S. 198-204. Außer dem weiter unten angeführten Gedicht Nr. 6, das ein Beispiel solchen Brauchtums erwähnt, unterstreicht Jiang Kui auch in einem weiteren *shi*-Zyklus und einer Folge von *ci* seinen inneren Abstand zum „Treiben der Welt“ durch zunächst lebhaft, dann aber plötzlich in Unbeteiligtheit oder Befremden umschlagende Beschreibungen des festlichen Geschehens. (Vergleiche Anhang; „Zehn Improvisationen auf das Lampignonfest“ (*Guan deng kou hao shi shou*) und „Tag der Rebhühner“ (*Zhegu tian*) & *BSJ*; S. 52-53 & *JBS*; S. 67-70)

⁴⁴¹ Der Heimkehr-Topos kommt wiederholt vor und erhebt die schlichte Rückkehr vom Besuch bei Fan Chengda zum Wohnsitz der eigenen Familie in Huzhou zum Motiv einer Suche nach den eigenen Wurzeln. Die ihn zu Hause erwartenden Kinder werden im vierten Gedicht ebenfalls erwähnt.

⁴⁴² *QTS*; J. 628, S. 7211

befreundeten Dichter Pi Rixiu (9. Jahrhundert) oder eines seiner Gedichte bezugnehmen. Anders als Jiang Kui, der selbst in Gedichten an Freunde immer wieder auf seine eigene Einsamkeit wie auf ein Grundgefühl des Lebens zu sprechen kommt, bleibt Lu sehr stark an Personen orientiert. Das nun angeführte Gedicht zeigt nicht nur, daß Lu auch im Selbstzweifel und Schmerz den direkten Ausweg aus der Einsamkeit suchte, sondern es beinhaltet mit dem letzten Vers zudem die Textstelle, auf die Jiang Kui möglicherweise zuletzt anspielt, und durch die er sich wiederum auf Lu Guimeng bezieht. In der Übersetzung wurde auf die wörtlichen Teile der Anspielung Rücksicht genommen. Man kann also vergleichend auf den ersten Blick erkennen, welche „Signalworte“ die Aufmerksamkeit des Lesers wecken sollen:

AUF XIMEIS „AM FRÜHLINGSABEND AUS DER TRUNKENHEIT 和襲美春夕酒醒 ERWACHEND“

<i>Wieviele Jahre tatenlos verbracht an Fluß- und Seegestaden?</i>	幾年無事傍江湖
<i>Dann stürzte ich betrunken hin vor Huang Gongs altem Zecherladen.</i>	醉倒黃公舊酒壚
<i>Nach dem Erwachen steht der helle Mond schon unerwartet oben -</i>	覺後不知明月上
<i>Ich bitt' euch, stützt mir meinen Leib, der ganz mit Blüten überladen!</i>	滿身花影倩人扶

Im Unterschied zu Jiang Kui liegt bei Lu der Gedanke, daß der im Titel genannte Pi Rixiu (Ximei) der zuletzt Angesprochene ist, nicht fern. Wenn schon der Titel den folgenden Text als an ihn gerichtet ausweist, kann wenig dagegen sprechen, daß er als Trink- und Schicksalsgenosse aufgerufen wird, dem über seine entschwundenen Lebensjahre Bestürzten Trost zu spenden. Auch dieses Gedicht enthält mit der Anspielung auf den seiner Trunksucht verfallenen Magier Huang Gong⁴⁴³ den Schatten eines vielleicht quälenden Selbstzweifels, aber der Eindruck, daß jener durch das Vertrauen auf einen nahen Freund letztlich erträglich wird, dämmt die stark spürbare Traurigkeit zuletzt sicher ein.

Wie bereits zu sehen war, bewegte Jiang Kui weniger die Angst vor der Vergänglichkeit seiner Lebenszeit angesichts der eigenen Ausschweifungen als vielmehr ein Nachgrübeln über den Sinn seiner Einsamkeit. Von daher verwandeln sich bei ihm auch Lus *Blüten*, die den *Körper überladen*, in *Schneelast* auf dem *Reisekleid*. Aus (gefallenen) Blüten, die für das Zu-Ende-Gehen sinnlicher Schönheit stehen, wird Schnee, der hier als Spur der langen, einsamen Fahrt im offenen Boot noch anhftet, aus dem *Leib* wird ein *Kleid*. In Jiang Kuis Metaphorik wirkt alles dünner, geistiger, was ganz dem einleitenden Reinkarnationsgedanken

⁴⁴³ Huang Gong, der Gelbe Herzog, ein Magier aus der Han-Zeit (206 v.Chr. - 220 n.Chr.), der als seine körperlichen Kräfte allmählich nachließen, der Trunksucht verfiel und dadurch auch um seine Zauberkunst kam. (ZWDCD:48904.113.2)

entspricht. Das direkte Gegenüber bei Lu (Ximei) ist hier nicht nur auf den ersten Blick irritierend anonym. Auch auf den zweiten Blick, wenn nämlich die Verflechtung beider Texte erkannt und ein Rückbezug auf das Gedicht Lu Guimengs möglich geworden ist, bleibt diese Frage noch offen.

Ich möchte hier noch den Hinweis auf eine Interpretationsmöglichkeit geben, die vielleicht manchem als zu gewagt erscheinen mag, die aber Schluß und Anfangsvers eng korrespondieren läßt.

Die in den *drei Leben* enthaltenen Zeitstadien sind nach buddhistischer Vorstellung auch Entwicklungsstufen eines geistigen Prozesses, der vom Ursprung ausgeht und in die Vollkommenheit einmündet. Daß Jiang Kui im ersten Vers auf diesen Prozeß anspielt, kann als sicher gelten, nur fragt sich, wie ernst er es mit den drei Stadien meint. Mit Blick auf Lu sind aus Jiang Kuis Perspektive jedenfalls nur zwei Stadien zu erkennen: die Gegenwart (Jiang Kui) und die Vergangenheit (Lu Guimeng). Es gibt nun die Möglichkeit, den Ausdruck *drei Leben* eher umgangssprachlich zu verstehen, d.h. ihn weniger wörtlich zu nehmen und anstatt *in einem der drei...* nur eines der drei Leben, nämlich das der Vergangenheit zu lesen.⁴⁴⁴ Dann könnte der erste Vers etwa *Lu Himmelnach war ich gewiß in meinem früh'ren Leben* lauten und die damit angeregte Vorstellung fiel bedeutend allgemeiner aus. Wenn aber die *drei Leben* konsequent auf die buddhistische Reinkarnationslehre bezogen werden, so folgt daraus, daß zu den Stadien der Vergangenheit und der Gegenwart auch noch das der Zukunft hinzugedacht werden müßte. Die Motivation des Reisenden, *auf Heimkehrwegen...in's neue Jahr zu kommen*, läßt sich einerseits ganz vordergründig auf Jiang Kuis Rückfahrt über den Taisee deuten, andererseits enthält sie aber auch klar diejenigen Elemente, die auf das „dritte Stadium“ weisen, das in der Zukunft (Neujahr) und in der Erfüllung des Schicksals (Heimkehr) liegt. Damit wäre der Anonyme, den Jiang Kui am Ende seiner Reise bittet, ihm den Schnee abzuklopfen, jener noch nicht Geborene, in dessen künftigem Dasein sich die Schicksalslinie, die von Lu ausgeht und über Jiang Kui läuft, vollendet.

Ein im Vergleich zu Lus Gedicht völlig anders gearteter Gedanke, der aber in der Form, wie ich ihn hier nachzuzeichnen versucht habe, ein für Jiang Kuis Stil sehr bezeichnendes Abstraktionsvermögen ausdrückt. Yang Wanli, dem die zehn Gedichte vom Autor zugeschickt wurden, lobte vielleicht gerade diese Eigenschaft, als er von einer „unergründlichen Gedankentiefe, aus Wolken und Mondlicht gewoben“ 裁雲縫月之妙思

⁴⁴⁴ Das tut etwa Liu Naichang in: *Jiang Baishi shi cixuan zhu*; S. 43

sprach.⁴⁴⁵ Ein Rückzug in die Dichtung wird hier vor allem in der Abstraktion erkennbar, denn indem Jiang Kui seinen Schlußvers nach dem des Lu Guimeng modelliert, ohne seine vom Ansatz her verschiedene Gedankenrichtung dabei zu ändern, deutet sich in der Dichtung jene verborgene Schicksalslinie an, die die *drei Leben* trotz ihrer offensichtlichen Verschiedenheit einander annähert, und somit jedes aus seiner Stückhaftigkeit und das sich hier äußernde Ich aus seiner Einsamkeit befreit.

Abschließend werden nun noch zwei Texte des Zyklus in Kürze vorgestellt, um zu zeigen, daß sich Jiang Kui, trotz der seinen Stil prägenden Neigung, nicht im Abstrakten verlor, sondern seinen Grundgedanken einer Einsamkeit, die nur in der Dichtung Lebenssinn wiederfindet, durchaus auch inhaltlich formulierte.

In dem soeben besprochenen Gedicht deutete sich bereits an, daß unter den diversen Motiven, die die Einsamkeit in größere Zusammenhänge bringen, neben der Landschaft des Taisees und dem Heimreisen, auch der Zeitpunkt der Neujahrsnacht und die damit assoziierten Feierlichkeiten, die nur fern von dem Reisenden im Boot stattfinden, zu finden ist. Die Landschaft um den Taisee regte eher dazu an, den Ton der melancholischen Weltverdrossenheit zu treffen und mit dem historischen Untergang des Wu-Reiches und der Flucht des Mitsiegers Fan Li den jeder politischen Macht letztlich bevorstehenden Untergang zu verknüpfen. Das Motiv der Heimkehr bot Gelegenheit, die Sehnsucht nach einem Gegenstück zu jener nur von brüchigen Werten zusammengehaltenen Welt auszudrücken und dadurch bereits eine deutliche innere Abgrenzung vorzunehmen. Mit der Beschreibung einer einsamen Bootsfahrt in der Neujahrsnacht, während sich die Bewohner der Städte und Dörfer allesamt den ausgelassendsten Vergnügungen hingeben, wird diese Abgrenzung auch nach außen klar sichtbar. Im folgenden Text (Gedicht 6) wird dieser äußere Gegensatz im Vergleich mit den anderen Stücken des Zyklus am faßbarsten und wir sehen die Welt des Ichs deutlich als Kontrast zum Geschehen der Außenwelt:

*Die Windböen wirbeln auf Stränden, ein Ruder im Kalten.
Gepfeffertes Wein bleibt heut Abend mir vorenthalten.
Durch die Wirrnis des Lebens führt letztlich alles dahin,
Selbst Lieder feilend in's Kerzenlicht Ausschau zu halten!*

沙尾風回一棹寒
椒花今夕不登盤
百年草草都如此
自琢春詞剪燭看

Die durch die Wirbel des Windes nur scheinbar belebten Strände und das *Ruder im Kalten* geben zu Anfang das im ganzen Zyklus eindringlichste Bild des Alleineseins. Die

⁴⁴⁵ JBS; S. 5

Exposition des Themas ist gleich im ersten Atemzug abgeschlossen, mit Vers 2 wird die Selbstreflexion konkret.

„Pfefferblütenwein“ 椒花酒 ist ein scharf gewürzter, hochprozentiger Reiswein, mit dem sich die Nachbarn am Morgen des Neujahrstages unter gegenseitigen Glückwünschen für Gesundheit und ein langes Leben bewirteten. Die aufwärmende Wirkung des Getränks, die Freundlichkeit und der Zuspruch anderer - das alles ist dem Reisenden im Augenblick fern, während Kälte und Wind umso größer und gegenwärtiger erscheinen. Unweigerlich kommt man sich in einer solchen Situation fehl am Platze vor und sucht der *Wirrnis des Lebens* zu entgehen. Der letzte Vers findet den rettenden Gegenentwurf zu Kälte, Dunkelheit und Verlassensein in einer kontemplativen Hinwendung zur Dichtung. Nicht nur *feilend* bemüht sich der Bootsreisende in der Einsamkeit um *Lieder* (wörtl.: „Frühlingslieder“), in denen er den Jahreswechsel mitfeiert, sondern er richtet zu guter Letzt wiederum die Aufmerksamkeit auf einen Punkt jenseits des äußeren Umfeldes. Das Kerzenlicht nimmt innerhalb dieses Gedichtes eine ähnlich hervorgehobene Stellung ein wie die *Reiselampe* in Gedicht 3 und das verkohlte Ende des Dochtes 燈花 auf der Reimposition des Schlußverses in dem - nicht in diese Untersuchung eingebrachten - Gedicht 4. Es vertritt jene Lichtquelle, die in der *Wirrnis des Lebens*, die zum Einsamsein zwingt, erlischt oder verschüttet ist. Wer dazu bestimmt ist, *ins Kerzenlicht Ausschau zu halten*, der sieht die Welt nur noch von Innen, in Träumen, Dichtungen und Bildern einer verborgenen Wirklichkeit, die erst durch den Einsamen geschaffen werden muß.

Das siebte Gedicht im Zyklus vollzieht wiederum einen Wechsel der Sicht, die im vorigen Gedicht überwiegend nachdenklich nach Innen und subjektiv ausgerichtet war und die nun wieder so klar nach außen strebt, daß das Ich am Ende sogar sich selbst von außerhalb zu betrachten scheint. Rasche und unauffällige Perspektivänderungen bewirken beim Leser den Eindruck einer zwischen objektiver (Natur-) Beschreibung und Selbstdeutung hin- und herschweifenden Wahrnehmung. Sie gehören nicht nur zur durchgehenden Struktur dieses Vierzeiler-Zyklus, sondern wurden bereits als stilistische Besonderheit unter Jiang Kuis Vierzeilern im Neuen Stil erkannt.⁴⁴⁶ Das Ich erhält innerhalb der Textstruktur eine variabelere Position, durch die der Gefahr einer Eintönigkeit, die gerade da lauert, wo ein lyrisches Werk von nur wenigen Leitgedanken geprägt ist, entgegengewirkt wird. Genau das ist bei Jiang Kui der Fall und dazu kommt, daß seine wichtigsten Themenbereiche - wie Einsamkeit, Unterwegssein und, besonders in den *ci*, Trennung von einer Geliebten - oft in einzelnen Texten zusammenfallen, wie es das abschließende Beispiel zeigt:

⁴⁴⁶ Hu, Ming; *Nan Song shi ren lun*; S. 156-157

*Uferlos der Anglerhutsee - Wildgansschatten verblassen
Wolkengewänder schützen sich türmende Gipfelmassen.
Die Lange Brücke steht öde und leer in der kalten Nacht:
Nur Dichter und Boot auf dem Heimweg sich selbst überlassen.*

笠澤茫茫雁影微
玉峰重疊護雲衣
長橋寂寞春寒夜
只有詩人一舸歸

Wenn jeder der vier Verse isoliert gelesen wird, lassen sich daraus die drei oben in Parenthese gesetzten Topoi bzw. Themenbereiche analysieren:

Mit dem Blick über eine „uferlose“ Seefläche, die von Wildgänsen überflogen wird entsteht eine Metapher für das heimatlose Unterwegssein, das innerhalb des Zyklus immer wieder aus der äußeren Situation der einsamen Rückkehr zum eigenen Wohnsitz abgeleitet wird.

- Die Bedeutung des Ausdrucks *Wolkengewänder* 雲衣 (*yunyi*) und die Stellung des Verbs *schützen* lassen im Chinesischen zwei Interpretationen des Verses zu. Zunächst bedeutet *yunyi* lexikalisch „eine aus Wolken gemachte Bekleidung“⁴⁴⁷, die im literarischen Kontext von Wesen, die das sterbliche Dasein durchschritten haben - Heilige, Mönche, Eremiten u.a. - getragen werden. Demnach spielt der Vers auf die in den Bergen um den Taisee gelegenen Klöster, heiligen Stätten und Eremitagen an, die Gipfel *schützen*. Es ist wahrscheinlich, daß Jiang Kui damit wiederum eine Parallele zu Lu Guimeng zog, denn in vielen von dessen Dichtungen wird die Landschaft um den See zur Wiege der in ihr verborgenen, religiösen Mysterien. Im folgenden Abschnitt wird nochmals darauf eingegangen.

Es fällt jedoch auf, daß in den mir zugänglichen kommentierten Ausgaben - auch dort, wo der Kommentar mehr als eine Einführung bezweckt - diese Interpretation nicht erwogen wird. Die Wolkengewänder sind hier nur die Gestalt des Nebels bzw. des Luftdunstes, der seinerseits die entfernten Berggipfel umgibt und schützt.⁴⁴⁸

Mir scheint nichts dagegen zu sprechen, beide Möglichkeiten in die Interpretation einzubeziehen und es bei der Mehrdeutigkeit zu belassen. Der inhaltliche Kern des Verses wird davon nicht berührt, denn zum Unterwegssein kommt nun die Einsamkeit, die im Kontrast zu den „beschützten“ oder auch „schützenden“ Gipfeln der haltlosen Weite und Ungewißheit ausgesetzt bleibt.

- Im dritten Vers begegnet uns hier zum wiederholten Mal das Bild der in einer kalten Nacht verlassenen Brücke, das wir schon in dem *ci* „Yangzhou“ kennengelernt hatten. Dort

⁴⁴⁷ ZWDCD:43170.89

⁴⁴⁸ Siehe Liu, Naichang; S. 36 & Wong, Shiu Hin; S. 12f.

wie hier weckt es Erinnerung an Vergnügungen im Frühling und Sommer, Spaziergänge und Stelldicheins. Das Motiv scheint im Vergleich zu Vers 2 wiederum ein anderes, nämlich das der melancholischen Sehnsucht nach einer vergangenen Liebe, das nach Xia eine Schlüsselfunktion in der *ci*-Dichtung Jiang Kuis inne hat.

Erst mit dem Schlußvers werden die in eine Beschreibung der Landschaft eingebetteten, persönlichen Motive, die ganz unterschiedlichen Erfahrungsbereichen zuzuordnen sind, in einem Punkt gebündelt: *Nur Dichter und Boot auf dem Heimweg...* . Doch gerade in diesem *Nur...* liegt der Schnittpunkt, vollzieht sich die entscheidende Wende des Gedichts. Die bis dahin verborgene Perspektive, aus der die landschaftliche Umgebung gesichtet wurde und von der die Gedankenfäden ausgingen, die jene disparaten Bereiche einer bestimmten Lebenserfahrung auf engstem Raum verknüpfen, wird aufgegeben und rückt selbst in die Bildmitte. *Nur Dichter und Boot* tragen eine sichtbare Regung in diese stumme, zurückweisende Umgebung und die bleibt einzigartig innerhalb des Bildabschnittes, auf den durch den letzten Vers geschaut wird. Die absolute Einheit von Boot und Dichter, deren Rückkehrbewegung scheinbar nichts tangiert, wird in einer nur der Schriftsprache eigenen Kürze und Präzision durch das Zeichen 㝱@ (*yi*; „eins“, „vereint“) bekräftigt. Um in der deutschen Übersetzung eine sinngemäße Adäquatheit zu erreichen, wurde hier stattdessen zu einer scheinbar vom Wortsinn abweichenden Formulierung - *sich selbst überlassen* - gegriffen.

Auch hier wird also eine Art der „Loslösung“ erkennbar, die zum großen Teil durch die Gedichtstruktur (Perspektivwechsel) wirksam wird, aber durch die klare Aussage *Nur Dichter und Boot* auch inhaltlich Gestalt annimmt. Denn ob Jiang Kui in jenem Dichter etwa sich selber sieht oder auch Lu Guimeng, dessen idealisiertem Portrait die hiesige Darstellung sehr nahe kommt, bleibt völlig offen. Es ist also auch eine Befreiung aus den Fesseln des Schicksals, die durch jenen Rückzug in die Rolle des einsamen Dichters - sprich: in die Dichtung - angestrebt wird.

2. „Gedichte über das Reisen von einst“ 昔遊詩

Im folgenden wird eine Gruppe von Gedichten im Alten Stil und Fünf-Silben-Maß untersucht, die, obwohl in bisherigen Veröffentlichungen immer nur marginal beachtet⁴⁴⁹, die umfangreichste und m.E. bedeutendste Zyklendichtung in Jiang Kuis lyrischem Werk ist.

Die Niederschrift der Gedichte wird um das Jahr 1201 angesetzt.⁴⁵⁰ Jiang Kui war damals etwa fünfundvierzig Jahre alt und lebte noch unter dem Schutz Zhang Jians, also in auf Zeit gesicherten Verhältnissen. Die Perspektive, die er hier wählt, scheint eindeutig zu sein, denn er schildert zu Anfang seine Intention in einem kleinen Vorwort, das wir auch als inhaltliche Präzision des Titels verstehen müssen:

(Ich, Jiang) Kui, war in jungen Jahren eine arme Waise und trieb mich in der Welt herum. Etliche Jahre hatte ich so zugebracht, dann erst sicherte ich mir eine friedliche Bleibe. An einem Herbsttag, der für nichts vorgesehen ist, besinne ich mich auf das, was mich während meiner vergangenen Reisen erfreut oder beunruhigt hatte und singe es in Versen zu je fünf Schriftzeichen

夔蚤歲孤貧奔走川陸
數年以來始獲寧處
秋日無謂追述舊遊可
喜可愕者吟為五字古

⁴⁴⁹ Vergleiche Hu, Ming; S. 158f.; Zhang, Hongsheng; S. 215f. Eine vollständige Erstübersetzung dieses Zyklus ins Deutsche mit Anmerkungen und einer folgenden Untersuchung wurde 1995 von mir als Magisterarbeit (siehe Literaturverzeichnis) vorgelegt. Die hier verwendeten Übersetzungen sind Überarbeitungen dieser Fassung.

⁴⁵⁰ Xia; *Nian pu*; S. 440

im Alten Stil.

句

Manchmal möchte ich alles vor mir ausbreiten und das ganze
Leben selbst genauer betrachten. Das reicht allerdings nicht aus, um
Dichtung zu schaffen.

時欲展闊自省生平
不足以為詩也

Die Gedanken, die hier zur Erläuterung des Titels hervorgebracht werden, rücken den allgemein sehr ambivalenten Begriff des „Reisens“ 遊 (*you*) in eine Position, die ihn von herkömmlichen Vorstellungsmustern abgrenzt. Letztere versuchte Wolfgang Bauer auf dem Hintergrund der Mentalität des konfuzianischen Beamten folgendermaßen zu umreißen:

Auf der einen Seite bezeichnete es nämlich das ziellose Wandern (Bauer unterscheidet hier verschiedene Bedeutungsrichtungen von *you* mit Hilfe von zwei Übersetzungsmöglichkeiten: „Wandern“ und „Reisen“; d.V.): das Herumschweifen, das Vagabundieren also ebenso wie das müßige, erholsame, seinen Sinn in sich selbst tragende Spaziergehen. In beiden Bedeutungsschattierungen besaß es aus konfuzianischer Sicht, im Gegensatz zur daoistischen, immer etwas Negatives: Eine ‘wandernde’ Lebensform sprach entweder, war sie freiwillig, gegen den Menschen, der sie bevorzugte, oder, war sie unfreiwillig, gegen die Zeit, die sie ihm aufnötigte; der ‘Müßiggang’... vertrug sich nicht recht mit dem pflichterfüllten konfuzianischen Lebensbegriff. Auf der anderen Seite konnte unter *you* aber auch die echte ‘Reise’ verstanden werden, die sich auf ein ganz bestimmtes Ziel richtete. Auch in dieser Bedeutung begegnete jedoch der Begriff auf Seiten des Konfuzianismus einer gewissen Skepsis...⁴⁵¹

Da längst bekannt ist, daß es in Jiang Kuis Leben keine offiziell beauftragten, also „zielgerichteten“ Reisen gab, kann in diesem Zusammenhang die „andere Seite“ des Begriffs getrost ausgeschlossen werden. Scheinbar meint Jiang Kui, wenn er von seiner Jugend spricht, also jenes „ziellose Wandern“, das „Herumschweifen“ oder „Vagabundieren“, wozu unter Umständen auch die Formulierung *trieb mich in der Welt herum* passen könnte. Doch der Text des Vorwortes vermittelt gar nichts von der Freiheit und Lust, die in der Lebensweise eines Vagabunden, der seinen eigenen Bedürfnissen und Zielen folgt, liegt. Vielmehr wird ein Anflug von Erleichterung und Zufriedenheit erst mit dem Ende dieses Zustandes spürbar, denn *eine friedliche Bleibe* und ein *Herbsttag, der für nichts vorgesehen ist*, erlauben dem dichterischen Geist zuerst zur Ruhe zu kommen, um das Geschehene aus der Vergangenheit heraufzuholen. Es wird aus einer ruhigen Nüchternheit betrachtet und mit dem erklärten Ziel, *alles...selbst genauer betrachten* zu wollen, keineswegs aber mit der romantischen Schwermut eines Unglücklichen, der verlorene Jugendzeiten betrauert. Ein solcher war beispielsweise der in Jiang Kuis Dichtungen öfters kritisch betrachtete Tang-Dichter Du Mu, der den Topos „Reisen von einst“ 昔遊 ebenfalls in zwei Vierzeilern im

⁴⁵¹ Bauer, Wolfgang; *China und die Hoffnung auf Glück. Paradiese, Utopien, Idealvorstellungen*; S. 253f. Zitiert nach: Kubin; *Tu Mu*; S. 100, Anmerkung 1

Sieben-Silben-Maß bearbeitet hat. In dem folgenden, ersten der beiden Gedichte geht es ihm tatsächlich darum, eine - verlorene - „Freiheit des Ichs“ (Kubin) in Erinnerung zu rufen. Die Freiheit bleibt hier, obwohl sie scheinbar durch nichts bedrängt wird, ein vergangener Zustand, an dem das Ich offenkundig noch immer hängt und damit jedem Leser indirekt klarmacht, daß es eben nicht *mit allem aufräumen* kann:

*ERINNERUNG AN FRÜHERE WANDERUNGEN*⁴⁵²

念昔遊

*Zehn Jahre wie verweht, jenseits von Schnur und Elle.
Ich setzte mir den Becher vor, ich sprach mir dabei zu.
Herbstberg, Frühlingsregen, Plätze zum Säumen, Singen,
An Jiangnans Klostertürmen – jedem – lehnte ich in Ruh’.*

十載飄然繩檢外
樽前自獻自為酬
秋山春雨閑吟處
倚遍江南寺寺樓

Jiang Kui gibt dagegen zwar sicher zu verstehen, daß er als *arme Waise* an keine Verantwortung gegenüber anderen gebunden war, aber gerade deswegen seine Jugendzeit nicht *immer singend-unbeschwert* verbrachte. Der Ansatz, den er seiner lyrischen Rückschau zugrunde legt, läßt eher noch an die autobiographische Selbstdarstellung denken, mit der er sich im selben Zeitraum, nur etwa zwei Jahre später, unter ungünstig veränderten, äußeren Bedingungen an sein Publikum und mögliche neue Gönner wendete. Hier wie dort rückt er seine Armut und eine gewisse Schutzlosigkeit gegenüber dem Schicksal in den Vordergrund, nur ist, neben der Verschiedenheit der Textgattungen, auch die der jeweiligen Lebenssituationen prägnant. Noch 1201 wägt sich Jiang Kui in vollkommener äußerer Sicherheit und nutzt seine Mußestunden, um das, was während der *vergangenen Reisen erfreut oder beunruhigt hatte*, vor sich selber zu ordnen. Nach 1203 sieht er sich dagegen wieder den Fährnissen und der Verzweiflung ausgesetzt, die im Grunde sein ganzes Leben und Denken bestimmten, denn auch unter den komfortabelsten äußeren Umständen blieb er immer ein von privater Gunst Abhängiger, der sich weder auf offizielle Anerkennung seiner Leistungen noch auf eigenen Erwerb stützen konnte.

Hier erscheint das „Reisen von einst“ als Überbegriff eines mittlerweile abgeschlossenen Lebensabschnittes, als Gegenstand einer Erinnerung, die selber frei und gelöst ist von einer Ungewißheit zwischen Hoffnung und Angst. Noch vermag der Autor so zu tun, als sei er weit davon entfernt, jene bitteren Vorwürfe gegen seine Mitmenschen zu richten, die er sich zwei Jahre später kaum noch zu verhüllen bemüht. Jiang Kui hat diese Gelegenheit in sich zu

⁴⁵² Kubin; *Tu Mu*; S. 100. Chinesischer Text in: Du, Mu; *Fan Chuan shi ji*; S. 133

gehen und sich im selben Moment durch einen großen zeitlichen Abstand von der Verstrickung in die Ereignisse möglichst freizumachen, dazu genutzt, um auch seine dichterische Sprache von möglichst allem zu entlasten, was aus seiner Sicht den unmittelbaren Impulsen dieser Selbstreflexion im Wege stehen könnte. Die scheinbare Disqualifikation seiner Ergebnisse im letzten Satz des Vorwortes gibt in Wahrheit den entscheidenden Hinweis, wie ernst es ihm mit diesem Vorhaben war, denn die Behauptung fügt sich lückenlos in die von ihm selber ausgesprochene Forderung, der Dichter solle sich beim Schreiben konsequent nur auf das konzentrieren, *was* er zu sagen habe und sich keinesfalls von jenen Maßstäben fehlleiten lassen, die vorzuschreiben scheinen, *wie* etwas zu sagen sei.

2.1. Allgemeiner Aufbau des Zyklus

Anlässlich der im zweiten Kapitel dieser Arbeit vorgenommenen Besprechung eines der Gedichte dieser Folge wurden bereits jene besonderen Merkmale genannt, die einige zeitgenössische chinesische Literaturwissenschaftler erkannt und hervorgehoben haben. Der Übersicht halber und um meinen Ausgangspunkt klarer zu machen, seien sie hier nochmals angeführt:

a) die beschriebenen Reiseerlebnisse decken sich nicht nachweisbar mit biographischen Fakten, der Charakter ihrer Aussagen läßt vielmehr auf ein inneres Erleben schließen.

b) der sprachliche Duktus wirkt im Vergleich mit anderen Gedichten der Gattung *shi* - auch anderen Gedichten im Alten Stil im Fünf-Silben-Metrum - ungezwungen und stellenweise beinah expressiv.⁴⁵³

c) inhaltlich überwiegt der Eindruck seelischer Hochspannung, die sich immer wieder neu anstaut und entlädt und nicht zu dauerhaftem Ausgleich findet.

Dies sind Beobachtungsfragmente, die zwar sprachliche und inhaltliche Besonderheiten unterstreichen, aber durchaus ergänzungsbedürftig sind, wenn die Interpretation über eine flüchtige Charakteristik des hier entwickelten, besonderen Stils hinausgehen soll. Da zur Besprechung jedes einzelnen der fünfzehn Gedichte hier nicht der Raum vorgesehen ist, ist es notwendig, den allgemeinen Aufbau vorab kurz zu umreißen, um danach anhand von Beispielen auf inhaltliche und sprachliche Einzelheiten besser eingehen zu können.

⁴⁵³ Unter „expressiv“ verstehe ich, mit Bezug auf Hu Ming (folge voriger Anmerkung), eine dem literarischen Expressionismus der Moderne naheliegende Stilrichtung, auf die die Beschreibung seiner wesentlichen Merkmale, wie im folgenden Zitat, ebenso zutreffen könnte: „Künstlerische Gestaltung erfolgt...als rein geistiger Ausdruck innerhalb geschauter Wahrheiten und seelischer Erlebnisse des Ich unter freier Benutzung der äußeren Gegebenheiten (Natur, Sprache), deren Beziehung zur Kunst geleugnet (siehe Vorwort Jiang Kuis!; d.V.), selbst als Gegensatz ausgegeben wird.“ (von Wilpert; S. 279)

Die fünfzehn Gedichte folgen unmittelbar, d.h. ohne eigene Überschriften, aufeinander, was offenbar noch heute Verwirrungen verursacht, da gelegentlich auch einmal zwei Texte als einer verstanden werden.⁴⁵⁴ Das wäre jedoch nicht nötig, da die Grenzen zwischen den einzelnen Texten in der hier verwendeten Ausgabe von Xia Chengtao (*BSJ*) bereits klar markiert worden sind. Außerdem scheint mir auch dieses beinahe überflüssig zu sein, da die wichtigste Grundlage des zyklischen Aufbaus in diesem Fall eine zuverlässig gleiche Handlungsmotorik ist: das Gedicht setzt meist im Verlauf einer Reise, deren Zielort höchstens vage bestimmt wird, ein und bewegt sich dann, entweder bald sprunghaft oder durch mehrere Phasen, auf eine Klimax zu, die jedoch weniger mit dem Erreichen des Zieles als mit dem Höhepunkt einer gewissen nervösen Gespanntheit zusammenfällt (Ausnahmen treten vereinzelt in der Mitte und gegen Ende des Zyklus auf und werden später noch erläutert). Danach findet meist ein Abklingen der Spannung statt, das Ende bildet in jedem Fall ein Aufgeben der subjektiv-zielhaften Vorstellungen, die zwar nirgends je konkretisiert werden, doch spürbar den Kern der Handlungen ausmachen.

Bezüglich der inhaltlichen Struktur, also des Verlaufes der Reisen, läßt sich schon im Überblick sagen, daß sie von der Spannung zwischen einem subjektiven Willen und diesem entgegengesetzten Kräften, deren Verursachung und etwaige Lenkung nicht weniger im Dunkel bleiben wie der Zweck und das Ziel der Reiseunternehmungen, getragen wird. Dieser Gegensatz wird auf sprachlicher Ebene durch eine auffallend häufige Verwendung des Personalpronomens *wo* 我 (zweimal in der Alternativform *wu* 吾)⁴⁵⁵ verstärkt. Allerdings schwankt dabei die Bedeutung offenbar zwischen „ich“ und „wir“, falls etwa aus dem Kontext hervorgeht, daß der Reisende mit mehreren Gefährten unterwegs ist, wie in dem bereits besprochenen Gedicht 7, Vers 9. Auch damit wird ein inhaltliches Strukturmerkmal auf sprachlicher Ebene bestätigt: der Unklarheit der Reiseziele entspricht die Unschärfe der Subjekte. Die beiden Pole, zwischen denen sich die Spannung auflädt, nämlich das Reiseziel und der subjektive Wille, sind also an die Ränder der Wahrnehmung gerückt, im Mittelpunkt derselben steht einzig und allein die Dynamik des Geschehenden.

Auch deren Formen wechseln im Zyklus, ja es kann sogar von einer Art Entwicklung beim Aufeinandertreffen der Kräfte durch Beschleunigung und Verlangsamung die Rede sein. Diesbezüglich sind Strukturen erkennbar, welche die einzelnen Gedichte des Zyklus so eng untereinander verbinden, daß mit Hinblick auf das „Reisen“ eindeutig von einem Leitmotiv gesprochen werden kann. Die allgemeinste Grundlage für die einzelnen Reisen bildet ein

⁴⁵⁴ So bei Zhang Hongsheng; S. 67f.

⁴⁵⁵ Siehe Gedicht 1, 3, 5, 8, 9, 10, 11, 12 (zweimal *wu*), 15

geographischer Plan, mit dem großen Einzugsgebiet des Dongtingsees in Hunan als Zentrum der Gedichte 1-11.⁴⁵⁶ Dieses erweitert sich nach Süden, entlang des Xiang-Flußes, bis zum Heng-Gebirge (Gedichte 10, 11 und 15), nach Südwesten bis zum „Berg der Pfirsichblüten“ (*Taohua shan*; Gedicht 9) und nach Nordosten bis Shanyang, dem Heimatdorf des Dichters, am nördlichen Rand der Marschen von Yunmeng (Gedicht 6). In den vorletzten drei Gedichten ist eine Fortbewegung, zunächst nach Nordosten, an die Huai-Grenze (Gedicht 12), dann den Yangzi abwärts nach Osten, in den Poyangsee (in die Nähe des Geburtsortes!) und weiter mit der Strömung und unbekanntem Ziel. In dieser räumlichen Verbindung läßt sich denn auch die biographische Spur kaum leugnen, spiegelt sie doch scheinbar klar das vergebliche Unterwegssein in der Nähe der Heimat und die darauf folgende Trennung und ungewisse Wendung nach Osten wider. Freilich wird dann der endgültige Schlußpunkt wiederum in entgegengesetzter Richtung, nämlich im Heng-Gebirge gesetzt, als hätten äußere Entwicklungen keine wesentliche Bedeutung. Gerade diese schlußendliche Abwendung von der, zwar nicht klar vorgegebenen, aber irgendwie doch spürbaren Richtung wird noch an einzelnen Gedichten nachzuweisen sein.

Bevor wir nun auf einzelne Texte zu sprechen kommen, ist als ein wesentlicher Teil des Aufbaus noch eine Unterscheidung zwischen Reisen auf dem Wasser oder über Land zu bemerken. Auch diesbezüglich bilden sich Schwerpunktgruppen, an denen die ungleichen Formen der Geschehensdynamik vielleicht am deutlichsten zu unterscheiden sind. Die ersten acht Gedichte schildern fast ausnahmslos Reisen zu Wasser.⁴⁵⁷ Dann folgt eine geschlossene Reihe von drei Gedichten, die durch den wörtlich identischen Anfang 昔遊- übersetzt mit *Einst reiste ich* - eng verbunden sind und zudem im Vergleich mit den übrigen elf Gedichten eine auffallend große Textmasse beinhalten. Die darin beschriebenen Unternehmungen sind mehr Bergwanderungen als Reisen, doch in den ersten Versen von Gedicht 9 sowie in Gedicht 10, das als Vorspann für das wesentlich längere Gedicht 11 angesehen werden kann, wird noch vom Ende längerer Bootsreisen berichtet, die zu den jeweiligen Orten hinführten. Dieser Block von „Berg-Gedichten“ etwa in der Mitte des Zyklus beinhaltet insgesamt einhundertzwölf Verse. Nimmt man das unmittelbar davorliegende Gedicht 8, das als zentrale Ausnahme später näher angesehen wird, aus, unterscheidet er sich von den ihn umgebenden Partien nicht nur durch die andere Landschaftsszenerie - dort weite Wasserflächen, hier zerklüftetes Gebirge - sondern auch durch eine langsamere, nicht ganz so sprunghafte und

⁴⁵⁶ Für die folgenden Ausführungen zum geographischen Raum, in dem sich die Reisen abspielen, vergleiche: *LDJ*; 63-64 & 61 & 62

⁴⁵⁷ Gedicht 6 beginnt mit einer Seeüberfahrt und wird als Landreise fortgesetzt. In der Art des Handlungsablaufes fällt es jedoch weniger aus der Gruppe der Gedichte 1-7 als etwa 4 (vergleiche Anhang).

überraschungsreiche Entfaltung von Handlung und Geschehen. Diese übrigen Partien bestehen überwiegend aus der deutlichen Mehrzahl von Gedichten, in denen Wasserlandschaften dominieren. Die Gedichte 1 bis 7 zählen insgesamt nur sechsundachtzig Verse und wirken so als Gruppierung nicht nur inhaltlich, sondern auch formal wechselhafter und rascher bewegt. Das wird noch durch die viermalige Verwendung der Vokabel *hu* 忽 („plötzlich“, „jäh“, „jählings“)⁴⁵⁸ zusätzlich unterstrichen. Im ganzen Zyklus steht deren häufige Verwendung (insgesamt neun Mal) für eine Unberechenbarkeit des Schicksals und (!) der Wahrnehmung, die auch dann übrigbleibt, wenn sich in den Wasserlandschaften der Gedichte 13 und 14 die Wogen der ersten sieben Gedichte endgültig geglättet zu haben scheinen. In den „Berg-Gedichten“ wird sie an keiner Stelle angetroffen, auch wenn sich der Wanderer dort nicht zielsicherer fortbewegt.

Um diese vorläufige Beschreibung struktureller Zusammenhänge abzuschließen, ist noch festzuhalten, daß sich die wechselhafte Dynamik, die dem subjektiven Willen anscheinend keinen Einfluß gewährt, ihn vielmehr noch gefangenhält, einer versteckten Entwicklung fügt, die durch eine gewisse Anordnung landschaftlicher Gegensätze und deren Auswirkung selbst auf sprachliche Formen, Kontur annimmt. Ein Ausweg aus dieser „determinativen“ Dynamik, ein endgültiges Zur-Ruhe-Kommen für den Willen gibt es nicht, wohl aber einen Aus-Blick, der sich im letzten Gedicht (15) durch das Zusammentreffen mit einem anonymen Einsiedler - die einzige erwähnte Begegnung mit einem Einzelnen - eröffnet. Der Inhalt dieses Gedichtes weist fast unverhohlene Parallelen zu Jiang Kuis, nur wenige Jahre später entstandenen Vorwort zur Poetik auf, weshalb das Ende der folgenden Interpretation des Zyklus und das des Kapitels über den „Rückzug in die Dichtung“ mit diesem Vergleich zusammenfallen wird.

2.2. Dichterische Inspiration und eigener Stil

In seiner „Studie zur Dichterschule der Flüsse und Seen“⁴⁵⁹ wendet sich Zhang Hongsheng gegen die von Xia Chengtao nicht näher erläuterte Behauptung, es gebe einige stilistische Parallelen zwischen den *shi*-Dichtungen Lu Guimengs und Jiang Kuis, die dafür sprächen, daß sich letzterer tatsächlich mit dem Werk des Dichters der späten Tang-Zeit auseinandergesetzt habe. Nach Zhang fand eine Auseinandersetzung nur mit der Legenden auf sich ziehenden Persönlichkeit Lus, nicht mit seinem Werk statt:

Die künstlerischen Wurzeln der Dichtungen Jiang Kuis werden seit jeher unter Berufung auf das Urteil des Yang Wanli, „An seinen Texten spart er keine Mühe und darin ähnelt er sehr dem Lu Guimeng“, darauf zurückgeführt, daß er die Werke des Dichters der späten Tang, Lu Guimeng, studierte.

⁴⁵⁸ Gedicht 1, 3, 5 und 6

⁴⁵⁹ *Jianghu shi pai yan jiu*; Beijing 1995

Aber wenn auch Jiang Kui persönlich immer große Anerkennung und Bewunderung für Lu Guimeng äußerte, so kann sich die Behauptung, er habe Lu studiert, doch nur auf mangelhafte Beweise stützen. (...) In Wirklichkeit bedeutet aber die Äußerung des Yang Wanli lediglich, daß er als Gemeinsamkeit von Lu und Jiang vor allem ihre Haltung im Leben rühmt; auf künstlerischer Ebene kommt es immerhin auch zu gemeinsamen Errungenschaften, gleichwohl kann man nicht sicher behaupten, daß die beiden dort eine Art gemeinsamer Herkunft besäßen.⁴⁶⁰

Die eigentliche Begründung für den Vergleich mit Lu sieht Zhang nur in der Tatsache, daß beide jeweils in ihrer Zeit „sehr eigensinnige Dichter“ gewesen seien. Doch man frage sich, ob nicht auch Yang Wanli der Überzeugung gewesen sein müßte, daß jeder nur irgend etwas bedeutende Dichter über ein ungewöhnliches Maß an Eigensinn verfügen müsse und warum die Behauptung „An seinen Texten spart er keine (handwerkliche!) Mühe“ als stilistischer Vergleich mit Lu so wenig Beachtung zu verdienen scheint? Auch in dem oben übersetzten Gedicht des Yang Wanli, in dem dieser seine Begeisterung für Lu Guimeng ausdrückt, ist unüberhörbar, daß gerade das Verkanntsein der dichterischen Größe Lus diese für den Lesenden umso kostbarer macht. Endlich im Besitz der Freiheit ein Dichtwerk zu genießen, ohne mit dem eigenen Urteilsvermögen zuvor erst die mehrfachen Einzäunungen fremder Maßstäbe überwunden haben zu müssen! Endlich vom ersten bis zum letzten Augenblick der Lektüre das Gefühl eines reinen Zwiegespräches mit dem Dichter, frei von den Nebengeräuschen, die das Stimmengewirr allzuvieler Bewunderer, Widersacher und Epigonen verursacht, unbehelligt von entstellenden Lesarten! Das, könnte man meinen, klingt zwischen den Versen jenes Vierzeilers an - und auch Jiang Kui beklagte ja das Elend des Umgangs mit den verschiedenen Dichterschulen, aus dem sich letztlich doch keine unbedingten Vorzüge ableiten ließen: *Ich entgegnete, daß ich mich zu verschiedenen Zeiten mit allen Werken beschäftigt hätte, bis mich dieses ständige Für und Wider ganz krank gemacht habe.*⁴⁶¹ Aus diesem experimentellen Dichtergeist läßt sich eine Dreiecksverbindung Yang Wanli - Lu Guimeng - Jiang Kui erklären.

Der hier zur Diskussion stehende Zyklus ist, soweit ich das Werk Lus überblicken kann, das auffallendste Beispiel einer stilistischen Inspiration, die gleichwohl von Jiang Kui in ein eigenes, klar abgrenzbares Konzept umgewandelt wird. Bemerkenswert ist vorab nochmals der wahrscheinliche Entstehungszeitraum um 1201, denn zwischen den ersten Einzelgedichten, die direkt auf Lu bezugnehmen - und noch keine stilistischen Ähnlichkeiten erkennen lassen - und diesem Werk lägen demnach vierzehn Jahre. Die Auseinandersetzung muß also dauerhaft und prägsam gewesen sein, was wiederum für das kongeniale Gespür des

⁴⁶⁰ ebenda; S. 217

⁴⁶¹ Drittes Kapitel; S. 140

Yang Wanli und seine geistige Nähe zu Jiang Kui, die sich ja bereits bei der Untersuchung der beiden Vorworte zur *shi*-Sammlung andeutete, spricht.

Unter Lu Guimengs Gedichten im Alten Stil in fünfsilbigen Versen befindet sich eine Gruppe von zwanzig Texten unter dem gemeinsamen Titel „Hochachtungsvoll im Einklang mit den Taisee-Gedichten des Ximei, zwanzig Stück“. 奉和龔美太湖詩二十首⁴⁶² Die Texte unterscheiden sich äußerlich von Jiang Kuis Zyklus dadurch, daß sie im Durchschnitt länger sind, daß die verbale Betonung des subjektiven Willens gegenüber den Kräften der Natur durch *wo* bzw. *wu* viel schwächer ausgeprägt ist und daß jedes Gedicht unter einem eigenen Titel steht. Diese Titel geben, mit einer einzigen Ausnahme, die landschaftlichen Aspekte - vorwiegend Berge, heilige Stätten, Buchten, Inseln etc. - im und um den Taisee, also das Ziel der Bootsreisen, die auch hier den Handlungskern bilden, wieder. Bei einer durchgehenden Lektüre des Zyklus wird klar, daß Lu in seinen Landschaftsbeschreibungen meist sehr viel ausführlicher und detaillierter auf die einzelnen Orte und vor allem ihre religiöse bzw. literarische Bedeutung eingeht. Sie erscheinen ihm insgesamt *vertraut*, und somit entfällt ein entscheidendes Spannungsmoment bei Jiang Kui, nämlich die Orientierungslosigkeit des Ichs in einer unerrechenbaren Umgebung. Aber es finden sich dafür um so deutlichere Ähnlichkeiten in der Sprache, in der die natürliche Dynamik auf ein übernatürliches Geschehen weist, das menschliches Fassungsvermögen übersteigt und auf die somit immer wieder die *überraschenden*, die Ordnung subjektiven Vorstellungsvermögens durcheinanderwerfenden Momente einwirken.

Hier zunächst Jiang Kuis Anfangsgedicht:

*GEDICHTE ÜBER DAS REISEN VON EINST*⁴⁶³

昔遊詩

(1)

洞庭八百里

Der Dongtingsee durchmißt achthundert li,

玉盤盛水銀

Ein Jadebecken, ganz mit Quecksilber gefüllt!

⁴⁶² Sämtliche Originaltexte in: *QTS*; J. 618, S. 7118-7125. Auf die Gedichte Pi Rixius und ihre Beziehung zu diesen Texten kann hier nicht eingegangen werden. Einige Beobachtungen zu dieser besonders intensiven und interessanten Dichterfreundschaft finden sich bei: Nienhauser, *Pi Rixiu*, wo auf S.88ff. auch ein einzelner Vergleich eines Textes aus dieser Gruppe mit dem entsprechenden Gedicht des Pi gemacht wird.

⁴⁶³ Alle Originaltexte zu den Übersetzungen finden sich in: *BSJ*; S. 13-19. Die von mir hinzugefügten Nummerierungen - (1)...(3) etc. - machen außerdem die Übersetzungen von Gedichten Jiang Kuis von den Übersetzungen der Gedichte Lus, über denen die individuellen Titel stehen, unterscheidbar.

⁴⁶⁴ Verse 7-8: Die hier genannten Örtlichkeiten *Huangling-Schrein* und *See des roten Sandes* bezeichnen zunächst die sich gegenüberliegenden südöstlichen und nordwestlichen Ufer des Dongtingsees (*LDJ*; 63-64, 6/6). In Gedicht 4, wo die Reise wieder an den Ausgangsort zurückkehrt, wird klar, daß der Schrein ein Heiligtum des mythischen Kaisers Shun, alias *Chonghua*, war. Zu diesem Mythos der Zivilisation bildet auch der Endpunkt der Reise - *Schilfes Grenze* - offensichtlich einen starken Kontrast.

*Gewaltiges Fünffarbenrad –
Der Regenbogen, jäh mit seinem Spiegelbild.
Ich durchquere ihn in einem Boote,
Vor lauter Glanz ist meine Seele angsterfüllt!*

長虹忽照影
大哉五色輪
我舟度其中
晃晃驚我神

*Vom Huangling-Schrein brach ich am Morgen auf –
Zum See des Roten Sandes kam ich in den Abendstunden.
Ich frage, welchen Ort hab' ich
In diesen sechsunddreißig Buchten wohl gefunden?
Soweit ich schaute, nahm das grüne Schilf kein Ende.
Der Mond, wie eine Kerze hell, darüber stand.
In allen Buchten sah ich keines Menschen Haus,
Bis meine Nachtruh ich an Schilfes Grenze fand.⁴⁶⁴*

朝發黃陵祠
暮至赤沙曲
借問此何處
滄灣三十六
青蘆望不盡
明月耿如燭
灣灣無人家
只就蘆邊宿

Das Auslaufen auf die riesige Wasserfläche des Dongtingsees, offenbar gleich nach einem Gewitter, wird in den ersten sechs Versen als unheimlicher Vorgang beschrieben. Das Bild des Quecksilbers im Jadebecken assoziiert Natur mit magischen Kräften, von denen sich daoistische Alchimisten die Unsterblichkeit erhofften.⁴⁶⁵ Die „fünf Farben“ des Regenbogens bedeuten nicht nur Pracht, sondern auch Verblendung der Sinne und folglich Gefahr.⁴⁶⁶

Ziehen wir nun, besonders mit Rücksicht auf die Verse 1 bis 6, die ersten zwölf Verse des bedeutend längeren ersten Gedichtes von Lu (vierzig Verse) zum Vergleich:

ALS ICH ANFANGS IN DEN TAISEE AUSLIEF

初入太湖

*Im Südosten ist jeder Fleck Erde erhaben,
Bis daß Himmel und Wasser in Einem verfließen.
Ein riesiger Bogen, gespannt, ist das hohe Segel;
Der Schütze brennt darauf, rasende Pfeile zu schießen!*

東南具區雄
天水合為一
高帆大弓滿
羿射爭箭疾

*Zur Zeit ist grade ein Hitzegewitter vorbei,
Doch die Luft ist noch immer tief-trüb und verzogen –
Im Nu ist's, als würde ein Käfig geöffnet;
Jäh spreiten sich Schwingen und kommen geflogen*

時當暑雨後
氣象仍鬱密
乍如開雕笥
聳翹忽飛出

⁴⁶⁵ ZWDCD:17485.699.1

⁴⁶⁶ Vergleiche dazu *Laozi*, Kapitel 12, in: Duyvendak; S. 28-29: „Die fünf Farben verblenden das Auge des Menschen...“

An 'zig Inseln führt mich die Wegstrecke nah vorbei,
 Dasitzend spüre ich äußerste Fülle –
 Ohren und Augen verschrecken die dunstigen Weiten,
 In den Tiefen des Geistes herrscht eisige Stille.
 (...)

行將十洲近
 坐覺八極溢
 耳目駭鴻濛
 精神寒佶栗

Lu Guimengs „Ouvverture“, die nur gut ein Viertel der Gesamtlänge des Gedichtes einnimmt, ist beinahe so lang wie Jiang Kuis Text und die anschließenden Verse lassen noch lang nicht nach mit kühnen Metaphern, die das unbeschreibliche Naturschauspiel in ein bewegliches Wortspiel umwandeln: Strudel werden zu „klaffenden Abgründen“ (*ya huo*; Vers 13), dann quillt es aus der Tiefe hoch und jagt das Boot auf „steile Gebirgsgrate“ (*cuo zu*; Vers 14)⁴⁶⁷ oder „der Lebensodem (*qi*) des Xian-Weiher“ (*Xian chi qi*; Vers 25), in dem sich, einem alten Mythos zufolge, die Sonne vor ihrem Aufgang reinwäscht, wird in den rötlich durchleuchteten Nebelschwaden über dem Wasser des Taisees wiederentdeckt (Vers 26 bis 28). Wortentlehnungen aus den *Chuci* (3. Jahrhundert v.Chr.), wie die oben übersetzten Zitate, finden sich nicht nur bei Lu, sondern auch in Jiang Kuis Texten - vor allem den Gedichten 1 bis 7 - häufig und beweisen, daß beide Dichter auf dieselbe literarische Tradition bezugnehmen. Darin ist der Dichter Qu Yuan (343?- 290) oder vielmehr die in seinen Dichtungen immer wieder beschriebenen „rituellen Reisen“⁴⁶⁸, deren Anlaß Weltflucht und deren Ziel die Erkenntnis einer reinen Wahrheit und die Teilhabe am göttlichen Leben sind, der literarische Topos, an dem sich beide orientieren.

In Jiang Kuis Gedicht wird das ganz deutlich anhand der Verwendung der sogenannten „Morgen-Abend-Formel“⁴⁶⁹ in den Versen 7-8. Diese Konstruktion setzt den Zeitrahmen einer Tagesreise auch symbolisch für das Schicksal der hohen Bestrebungen, die sich ihrem Ziel mit der aufsteigenden Sonne ebenso rasch anzunähern scheinen, wie sie sich mit der untergehenden schon wieder davon entfernt haben. Die früheste Textstelle findet sich im *Lisao* des Qu Yuan, im Doppelvers 94: „Im Morgengrauen beginne ich meine Reise in Cangwu, ach, / Abends komme ich an im Paradiesgarten.“⁴⁷⁰ Dort will es zunächst so scheinen, als sei der Suchende ans Ziel gelangt, doch anschließend treibt ihn die Dunkelheit

⁴⁶⁷ Ähnliche Bilder finden sich bei Jiang Kui in Gedicht 2, Vers 10: *Gewaltige Wellen, Gebirge aus Felsen und Stein* und Gedicht 3, Vers 7 und 8 (siehe weiter unten).

⁴⁶⁸ Vergleiche dazu auch: Schmidt-Glitzner; S. 38-43 & 45-47

⁴⁶⁹ ebenda; S. 41

⁴⁷⁰ Übersetzung wie oben, S. 41

zurück. In späteren Übernahmen dieser formalen Verskonstruktion wird dann der leere Ausgang der Suche, das Scheitern des Reiseunternehmens wiederholt.

Eine weitere Gemeinsamkeit von Jiang und Lu ist, daß zwischen den Reisenden/Suchenden und die „göttliche“ Natur der Filter der subjektiven, in ihrem Erkenntnisvermögen begrenzten und daher dem Zufall ausgesetzten Wahrnehmung geschoben wird. Das schlägt sich vor allem darin nieder, daß die Wahrnehmung den Launen der Witterung oft hinterherzueilen scheint. Sprunghafte Situationsänderungen wie oben bei Lu - Vers 5 und 7 -, bei denen der Ruck in der Wahrnehmung durch temporale Adverbialbestimmungen wie *Zur Zeit ist grade* (*dang shi...*) oder *Im Nu ist's* (*zha ru...*) sprachlich verstärkt wird, finden sich bei Jiang Kui in den ersten sieben Gedichten relativ häufig⁴⁷¹; später wird, wie vormals bereits erläutert wurde, die Dynamik des Geschehens durch die umfangreicheren „Berggedichte“ verlangsamt, womit auch diese Stilfiguren verschwinden.

Ein gutes Beispiel für den Zusammenhang von Zeitsprüngen und unwillkürlichen Wahrnehmungsänderungen ist der folgende Text:

(3)

*Der „Neunerberg“ gleicht den Häuptionen von Pferden,
Die einzeln vom Dongting fortstieben.
Ein kleines Boot fuhr unter ihm her,
Welch ein Glück, daß die Wellen eben blieben*

*Jäh zog ein wütender Sturm vor uns auf,
Und das Boot schien mithin so leicht wie ein Blatt.
Mal stieg es Hänge tausend Klafter hinauf,
Mal fiel es in Mulden tausend Klafter hinab.*

*Als wir uns umseh'n nach dem Neun-Pferde-Berg,
Kämpfte er just mit gewaltigen Wellen:
Wie fliegende Banner und Wurfgeschosse,
Die wild an den Stadtmauern Suiyangs zerschellen.
Dann aber wie weiße Löwen, die unter dem Berg
Mit gesträubten Mähnen zum Ansprung sich stellen!*

九山如馬首
一一奔洞庭
小舟過其下
幸哉波浪平
大風忽怒起
我舟如葉輕
或上千丈坡
或落千丈坑
回望九馬山
政與大浪爭
如飛鵝車砲
亂打睢陽城
又如白獅子
山下跳猙獰

⁴⁷¹ Auch lokale Adverbialbestimmungen, wie „Hier in der Mitte...“ (*shi zhong...*; Gedicht 2, Vers 7 etc.), werden von Jiang Kui zur Ergänzung der Zeitsprünge benutzt. Siehe Gedicht 2, wie oben und Vers 18; Gedicht 3, siehe weiter unten; Gedicht 5, Vers 11; Gedicht 6; Vers 3 & 11

Augenblicks war'n wir in andern Gewässern,
 Das eine Leben aus zehntausend Toden gerettet.-
 Jetzt sahen wir erst, daß die Bootsmatten triefen
 Und die Suppe war aus den Bechern verschüttet.

須與入別浦
 萬死得一生
 始知茵席濕
 盡覆杯中羹

Der „Neunerberg“ 〇E〇S bzw. Neun-Pferde-Berg 〇E°〇〇S konnte weder lexikalisch, noch mit Hilfe von Ortschroniken lokalisiert werden. Es wäre demnach auch denkbar, daß hier von einer Gipfelgruppe die Rede ist, die der Dichter mit einem selbsterfundenen Namen bedenkt; die beiden Varianten verstärken diese Wahrscheinlichkeit sogar noch. Jedenfalls ist die Gebirgsformation in den Versen 1 bis 14 der einzige Rückhalt einer unsteten Perspektive. Doch schon die Anfangsverse lassen von diesem Rückhalt nichts Gutes ahnen, denn das im Anblick der Grate lebendig werdende Bild der Pferde, die *einzel*n vom Dongtingsee stieben, sagt die Katastrophe bereits voraus, das vermeintliche *Glück* (Vers 4) ist nur ein zeitweiliges Atemholen innerhalb eines ruhlosen Reisens.⁴⁷²

Im folgenden wurde der Text für die Übersetzung bewußt nach den einschneidendsten Wechseln der Perspektive zäsiert. Dadurch zeigt sich am Anfang jeder Strophe der Einsatz zeitbezogener Adverbien wie *jäh* / 忽 (Vers 5), *grad'* / 政 (Vers 10); *Im Augenblick* / 須與 (Vers 15). Mit diesen Zeitsprüngen verändert sich die Wahrnehmung der Landschaft, erst situativ - wo *die Wellen eben blieben*, werden aus ihnen *Hänge* und *Mulden* -, dann metaphorisch und zuletzt, indem ein weiterer Zeitsprung die Zufälligkeit des Entrinnens aus der Gefahr herausstreicht, mit direktem Bezug auf die Wahrnehmung selber. In den Versen 15 bis 18 wird die ganze Spanne des vorher Geschehenen zum Bloß-so-Gesehenen, zur Illusion reduziert. Letztere, die sich bis dahin auf so dramatische Art entwickelt hatte, bleibt nun vollkommen aus, wie eine Luftspiegelung. Ebenso ist der Ort jetzt unbestimmter denn je: *in andern Gewässern* / 別浦 steht keine Fortsetzung eines eben noch anscheinend zielgerichteten Weges, kein Wiederfinden einer ursächlichen Intention in Aussicht. Doch jetzt gerade scheint die Wahrnehmung am gründlichsten aus ihrem Umherirren in der unberechenbaren landschaftlichen Weite befreit, jetzt verweilt sie müde-beruhigt im Bootsinnern, wo triefende Bootsmatten und umgestoßene Becher an das gemütliche Beisammensitzen der Passagiere vor dem Sturm erinnern. Das Unberechenbare wird somit jenseits der Bilder angedeutet, deren Deutung bleibt aber ebenso offen wie das Schicksal der Reisenden.-

⁴⁷² In Gedicht 2 waren die Bootsreisenden schon einmal durch Sturm in den Schiffbruch getrieben worden.

Die Metaphorik der Verse 9 bis 14 verwandelt die Naturszenerie in eine historische, macht den Sturm zur Schlacht. Die Verteidigung Suiyangs⁴⁷³ - zu Jiang Kuis Lebzeiten im Gebiet der Jin Suizhou genannt - war eine der größten Heldentaten während der blutigen Rebellion des An Lushan gegen die Herrschaft der Tang. Die Stadt war zwar 757 gefallen, ihre Einwohner hatten sich aber dafür geopfert, daß das Rebellenheer nicht unverzüglich nach Süden über den Huai und den Yangzi vorrücken konnte und somit den Loyalen ermöglicht, diese wichtigsten natürlichen Bollwerke gegen die Angreifer abzusichern. Dieses Selbstopfer wurde gerade durch die politisch-strategische Lage der Song gegenüber den Jin - das Gebiet zwischen der offiziellen Huai-Grenze und dem Yangzi-Stromlauf war eine wichtige Pufferzone gegen wiederholte Einfälle der Feinde - immer wieder als patriotischer Verdienst der Vorfahren gerühmt.⁴⁷⁴ Daß mit dem Anblick der tobenden Wellen zunächst die Fahnenbanner und Katapulte der Belagerer assoziiert werden, einen Augenblick später aber Löwen, die den Berg zu bedrohen scheinen, setzt die bereits in Gedicht 2 angefangene, poetische Aneignung des Wassers als Element des Bedrohlichen⁴⁷⁵ hier nur fort. Die Bedrohung wird hier allerdings nicht als die eigene wahrgenommen, sondern richtet sich scheinbar gegen den Berg oder das Massiv, dem durch die - eigenmächtige? - Benennung mit der ebenfalls symbolträchtigen Zahl Neun von vornherein Herrschaftsattribute angehängt werden. Der „elementare“ Gegensatz von Berg (*yang*; männlich) und Wasser (*yin*; weiblich) wird innerhalb dieser Strophe offenbar auf eine historisch-politische Ebene übertragen. Erst scheint eine Festung unter dem Ansturm ihrer Belagerer zu liegen, dann werden aus den Wogen Löwen - hohe Staatsdiener - , die ihren eigenen Herrscher angreifen. Die Gefahr, die gleichzeitig von Innen und Außen heraufzieht, die Gefahr für das Reich also - das ja um 1201 erst kürzlich politische Säuberungsaktionen erlebt hatte und mittlerweile keineswegs einmütig, aber unaufhaltsam in einen katastrophalen Krieg steuerte - könnte größer nicht sein! Und doch schwindet sie mit dem Ende des eigenen Bedrohtseins ganz plötzlich aus den Augen, als wäre sie nicht wirklich gewesen.

Das nun folgende, lange Gedicht 8 nimmt eine Schlüsselfunktion innerhalb des Zyklus ein, denn es beschließt einen ersten, größeren Abschnitt, in dem die Reisen großteils über Wasser und ausnahmslos durch Ebenen führten. Da der Gegensatz zwischen Ebene und Gebirge im poetischen Kontext überwiegend den zwischen dem profanen und dem heiligen

⁴⁷³ *LDJ*; 52-53; 3/6

⁴⁷⁴ So etwa von Fan Chengda in seinem Tagebuch der Missionsreise an den Hof der Jin. (vergleiche: Hargett; S. 147 & 158)

⁴⁷⁵ In Gedicht 2, Vers 12 fürchten sich die in Seenot Geratenen davor, nach dem Kentern des Schiffes von „Krokodilen und Schildkröten“ (*yuan to*) gefressen zu werden. Diese beherrschen nach dem *Chuci* (siehe: Wang, Yi; *Chuci bu zhu*; Taiwan 1964, 567) die Tiefen der Gewässer, sobald Stürme drohen.

Leben einschließt, ist es nicht verwunderlich, daß sich in den Gedichten 1 bis 7 immer wieder Anspielungen und Metaphern finden, die auf politische und soziale Spannungen der damaligen Zeit, also auf weltliche Zustände beziehbar scheinen, jedoch ohne diese zu bewerten. Jenseits von Gedicht 8 nehmen die mythologischen und religiösen Motive bzw. Andeutungen zu, womit gleichsam eine andere Dimension des Reiseerlebens aufgezo- gen wird, die an das ehrfürchtige Erschauern vor den unfaßbaren Naturphänomenen in Gedicht 1 neuen Anschluß findet. Das achte Gedicht ist aber schon allein deswegen die größte Ausnahme unter allen anderen, weil es überwiegend „aus zweiter Hand“ erzählt, also die eigene Reise erst ganz am Schluß (Vers 45 bis 52) eine scheinbar untergeordnete Rolle spielt.

Um im voraus einen Leitfaden durch die leicht verwirrende Folge von Episoden dieses Gedichtes zu geben, ist festzuhalten, daß es sich dabei um eine Art poetische Allegorese der politischen Geschichte der Südlichen Song handelt. Dabei ist der von den bisherigen Gedichten insgesamt grob abgesteckte geographische Raum der weiträumige Schauplatz, auf dessen vom Dunst feuchter Ebenen getrüübter Fläche vergangene, unheilvolle Ereignisse mit schlechten Omen für die Zukunft zusammentreffen, wo also die Gespanntheit, die zuvor in einzelnen Facetten gezeigt wurde, in einen größeren Zusammenhang übergeht, von dem das Ich vorerst nur indirekt betroffen scheint. Die erst am Schluß angetretene Reise verfolgt diesmal das klare Ziel, jenem Zusammenhang auf den Grund zu gehen:

(8)

Die Gegenden vom Qingcaosee und bis Changsha

Verbinden sich im weiten Dongtingsee-Gebiet.

Ans Nordwesteck des Dongtingsees

Grenzt Yunmeng, das ins Grenzenlose übergeht.

Dahinter liegen weißer See und Zhuan

Wo sich der weite Wasserdunst wohl über viele tausend li hinzieht.

Wie kann das eine große Räuberhöhle sein,

In der ein Götterdrache kreisend geht?

青草長沙境

洞庭渺相連

洞庭西北角

雲夢更無邊

後有白湖沌

渺漭里數千

豈為大盜窟

神龍所盤旋

Im Jahr Xinsi am weißen See

War jäh ein totes Schuppentier herabgefallen.

Eine Schuppe glich an Größe einem Siebe,

Ein Haar des Bartes glich an Größe einem Sparren.

Der nackte Körper war bedeckt mit Borsten,

Die beiden Hörner ragten in den Himmel lang.

白湖辛巳歲

忽墮死蜿蜒

一鱗大如箕

一髯大如椽

白身青鬣鬣

*Die eine Leibeshälfte lag noch auf dem Sande,
Indes die andre Hälfte in die Tiefe sank.*

兩角上捎天
半體臥沙上
半體猶沉淵

*Die Dorfvorsteher meldeten's dem Amte,
Das Amt entsandte Büttel, um ihm Ehre zu erweisen.
Sie bauten ein Gebetshaus, um es verehren
Und die es sehen wollten, kamen scharenweise.
Sie breiteten die Matten über seinen Leib
Und über viele li roch's nach dem Opferfleische.*

里正聞之官
官使吏致虔
作齋為禳祓
觀者足闐闐
斂席覆其體
數里聞腥羶

*Eines Nachts, nachdem ein Unwetter verzogen war,
War dieses Wesen jäh davongekommen.
Es hatte eine Spur von Stromestiefe hinterlassen,
Ein großes Schiff wär' darin gut geschwommen.
In diesem Jahr war Räuber Liang,
Den Tod geleitend, bis zum Yangzi-Strand gekommen.
Manch einer sagte von dem Spruch des Drachenahnen,
Die Warnung hätte man wohl nicht umsonst vernommen.*

一夕雷雨過
此物忽已遷
遺跡陷成川
中可行大船
是年虜亮至
送死江之壩
或云祖龍讖
詭異非偶然

*Als einer aus Shanyang in jüngerer Zeit
Beim Singen des Wassernuß-Liedes den Heimweg verfehlte,
Sah er eine Schar Drachen im Wasser treiben,
Deren Augen wie feurige Blitze grellten.
Lassen Drachen sich sehen, so sieht man wohl oft ihre Schwänze,
Kaum, daß sie sich gänzlich den Blicken stellten.
Ein einzelner Drache ist schon unheimlich,
Von einer ganzen Schar hört man nur selten.*

近日山陽人
采菱不知還
望見三龍浮
目若電火然
見龍多見尾
少見四體全
一龍已為異
三者已罕傳

*Dann ging er am Fischersee weiter entlang,
Als mitten auf dem Wasser jäh ein Rauch entstand.
Mitten aus dem Rauch trat vor ein Esel,
Der um sich selber schritt, stolz und galant.
Im Nu ein Donnerschlag und der war fort.
Er wollt' ihn suchen, wo sich keine Spur mehr fand.*

猶因漁湖側
水中忽上煙
煙中一驢出
繞神步蹁躚
俄隨霹靂去

欲詰無由緣

*Als ich das hörte, nahm ich mir ein Boot,
Und reiste hin, um dort zu sehen nach den Dingen.
Ich hielt mich an den Ufern mit verdorrten Schilfen,
Wo sich die Seidenreihler gegenseitig um den Vorrang bringen.
Ein Tempel des Liu Bei war an dem See,
Um wirklich grenzenlose Wasserflächen zu bezwingen.
Wo ich auch hinkam sah ich sonst nichts mehr –
Im Vollmondschein ließ ich das Boot auf Heimkurs bringen.*

我聞語此事
乘舟往觀焉
徑往苦葭浦
白鷺爭相先
湖有劉備廟
實司浩渺權
徘徊無所見
歸櫂月明前

In den Versen 1 bis 8 wird ein Vorspann zu den folgenden Ereignissen aufgebaut, der diese nicht nur lokalisiert, sondern auch mit bisher erwähnten und noch folgenden geographisch koordiniert. Die Verse 1 bis 6 folgen einer geographischen Achse von Süden nach Norden: *Die Gegenden vom Qingcaosee und bis Changsha* sind zunächst Wasserflächen und Ufer des Xiang-Flusses von seiner Mündung im Kreis Xiangyin, bis dorthin, wo er, von den Ausläufern des Heng-Gebirges kommend, die Stadt Changsha passiert. Die Bezeichnung Qingcaosee steht für die südöstlichen Gewässer des Dongtingsee-Gebietes, deren äußerster Zipfel an die Umgebung der Stadt Xiangyin grenzte und wo auch der Xiang mündet.⁴⁷⁶ Zwischen Ufern und Stadtgebiet befand sich der bereits erwähnte Huangling-Schrein, der in den Gedichten 1 und 4 Ausgangs- bzw. Ruhepunkt bisheriger Reisen war. Der Sprung zum *Nordwesteck des Dongtingsees* stimmt mit der geographischen Reiserichtung in Gedicht 1 - *Vom Huangling-Schrein...Zum See des Roten Sandes* - überein (vergleiche Anmerkungen zu Gedicht 1). In Vers 4 wird der räumliche Zusammenhang unterbrochen: das Sumpfgebiet *Yunmeng, das ins Grenzenlose übergeht*, wird namentlich an keiner anderen Stelle des Zyklus erwähnt. Tatsache ist, daß es nicht nur seit alters ein Gebiet war, in dem sich die Staatsmacht wegen der Unzugänglichkeit vieler Orte schwer und bisweilen gar nicht durchsetzen konnte, sondern daß die Erwähnung des Gebietes im Abschnitt „Tribut des Kaisers Yu“ (*Yu gong*) des „Buches der Urkunden“ (*Shu jing*) unter den Song-Gelehrten eine Debatte darüber ausgelöst hatte, wie genau diese für die Herrschaftslegitimation bedeutsamen Gebiete zu umgrenzen

⁴⁷⁶Die am Anfang des Gedichtes erwähnten Orte lassen sich sämtlich auf Karte 63-64 in *LDJ* nachweisen.

sein.⁴⁷⁷ Die nähere Bestimmung als *das ins Grenzenlose übergeht* weist auf das Nicht-Bestimmbare und ließe sich auf diesem Hintergrund als eine erste Anspielung auf die Fragwürdigkeit der Herrschaftslegitimation in der Situation der politischen Spaltung des Reiches interpretieren. Die in Vers 5 genannten Orte *weißer See* und *Zhuan(-Fluß)* kamen bereits in den Gedichten 5 und 6 vor. Sie sind unmittelbar miteinander verbunden - der Zhuan durchfließt den weißen See - und gehören, wie sich besonders in Gedicht 6 zeigt, zur näheren Umgebung von Jiang Kuis Heimatdorf Shanyang, das später (Vers 31) auch hier noch ausdrücklich erwähnt wird. In der Koordination der Lokalitäten, die hier dem gesamten Geschehen vorausgeschickt wird, konvergieren also einzelne, beim Reisen bereits durchfahrene oder aber für die Durchfahrt vorgesehene Räume zur größeren Einheit - *Verbinden sich im weiten Dongtingsee-Gebiet* -; zugleich geschieht aber auch eine Trennung von anderen Räumen, die hinter dem „Grenzenlosen“ nahezu verschwinden. Doch gerade diese weisen die engste und offensichtlichste Verbindung zur Biographie des Autors auf, und sie sind es auch, wo sich das folgende abspielt, während das erst spät (Vers 45) ins Geschehen eingreifende, artikulierte Ich, das zuvor lediglich als neutrales Subjekt gegenüber den unterschiedlichen Berichten seine Position wahrt, davon nur passiv und aus großem Abstand vernimmt. Das Gedicht wirft also schon mit Hinblick auf die in der Exposition angedeuteten Strukturen die Frage auf, ob und wie in „Gedichte über das Reisen von einst“ die Subjektivität, den Aussagen des Vorwortes entsprechend, tatsächlich auf das Ich bzw. den Autor zu beziehen ist, oder ob das Subjekt, zumal es sich ja an einigen Stellen im Plural zu bezeichnen scheint (Gedichte 2, 3, 5 und 7) nicht doch ganz bewußt sehr viel offener konzipiert ist? Mit anderen Worten: die folgende Interpretation beschäftigt sich im Kern mit der Problematik, inwieweit der Gehalt von „Gedichte über das Reisen von einst“ tatsächlich mit den Angaben des Vorwortes, die die Texte eindeutig als Erlebnislyrik zu qualifizieren scheinen, übereinstimmt.

⁴⁷⁷ Ich beziehe mich hier auf Abschnitt 81 in Shen Kuos „Pinselunterhaltungen am Traumbach“ (*Mengqi bi tan*), in dem Shen Ansichten verschiedener Gelehrter über die Lage des in zwei Regionen (*Yun* und *Meng*) geteilten Gebietes diskutiert und anschließend seine eigene dagegen hält. Der Schluß des Abschnittes lautet in Herrmanns Übersetzung:

...Während der Regierungsära *Yuanfeng* (1078-1085) führte mich eine Reise von Suizhou über Hankou nach Anlu. Hier begegnete ich Guo Si, einem für das Bevölkerungsregister von Jingling verantwortlichen Beamten, der sich mit der Geographie der Flüsse Han und Mian auskannte. Auch er bestätigte, daß die Marsch Meng südlich und die Marsch Yun nördlich des Yangzi-Stromes liege. Anhand der Aussagen des Buches *Zuozhuan* (die zuvor erörtert worden waren; d.V.) halte ich Guo Sis Angabe für glaubwürdig. Das Gebiet südlich des Yangzi umfaßt u.a. die Kreise Gong'an, Shishou und Jianning, während das Gebiet nördlich des Yangzi u.a. die Kreise Yusha, Jianli und Jingling umfaßt. Hier in diesen am tiefsten gelegenen Landstrichen sammelt sich das Wasser. Die Provinz Erzhe südlich des Yangzi liegt dagegen etwas höher. <Wenn die Erde in der Marsch Yun zutage tritt, kann man die Marsch Meng unter den Pflug nehmen.> Dieser Sinn in der alten Ausgabe des Buchs der Urkunden kann als richtig gelten. (Herrmann; S. 38f.)

Zur übersichtlichen Interpretation des Textes und um ausufernde Detailanalysen an einigen fraglichen Stellen auszusparen, wird der Text hier unter drei Hauptaspekten, die sich nicht von vornherein auf die zuletzt formulierte, zentrale Interpretationsfrage, sondern auch auf den historisch-politischen Aussagegehalt und seine Bewertbarkeit beziehen, abgehandelt:

I. Drachen: rechtmäßige Herrschaft oder Bedrohung?

Der Text wird über weite Strecken - Vers 1-8; 9-16; 17-22; 23-30 und 31-38 - von einer Drachenmetaphorik bestimmt, wobei der Drache in der ersten Strophe als das Symbol der rechtmäßigen Gewalt gegenüber den *Räuberhöhlen* im Sumpfgebiet von Yunmeng eingeführt wird. Der Drache verkörpert in diesem Zusammenhang die Macht des legitimen, nach dem Willen des Himmels regierenden Herrschers und nicht, wie später in Gedicht 10 als „Wasserdrache“, das dunkle, im Wasser verborgen liegende Chaos. In den Strophenabschnitten, die nach den einleitenden Versen 1 bis 8 folgen, wirken jedoch die Erscheinungen der Drachen oder drachenähnlichen Wesen - worauf die Formulierung *Schuppentier* (蛇虺) schließen läßt - äußerst zweideutig. Diese Wirkung erklärt sich vor allem aus ihrer unentschiedenen Lage zwischen Himmel und Wasser (siehe Vers 15-16 und Vers 33). Wenn sich der Drache als höchstes Wesen im Himmel nicht von selber dort halten kann, ist die Herrschaft bedroht.⁴⁷⁸ Die Rolle des Wassers als Versteck dämonischer Kräfte, von denen die vielfältigsten Gefahren herrühren, wird nun noch einmal ausgespielt, nur ist die durch diese Gefahren bedingte Lage hier vorerst nicht mehr die eines einzelnen Ichs, sondern wird - durch die Verbindung mit dem Drachen - zur politischen Lage verallgemeinert.

Dieser Sinnzusammenhang wird durch die Deutung der nacherzählten Ereignisse - der wunderbaren wie der historischen - mit Bezugnahme auf den *Spruch des Drachenahnen* (Vers 29-30) erst konkretisiert. Jiang Kui läßt damit durchblicken, daß die Ereignisse, wie sie von ihm bis Vers 30 einschließlich geschildert werden, im Kern eine Wiederholung der schlechten Omen vor dem Untergang des Qin-Reiches (221-207 v.Chr.) darstellen. Zum Vergleich hier der betreffende Ausschnitt vom Bericht des Sima Qian:

Im sechsendreißigsten Jahr...fiel über Dongjun ein Meteorit vom Himmel. Nachdem er in die Erde eingeschlagen war, wurde er zum Felsen. Einer aus dem gemeinen Volk hatte darauf folgendes eingraviert: „Wenn der Erste Gottkaiser stirbt, wird die Erde geteilt werden.“ Als der Erste Gottkaiser davon hörte, entsandte er hohe Beamte, um dem nachzugehen. Als niemand willens war (auf ihre Fragen zu antworten), ließen sie alle, die in der Umgebung des

⁴⁷⁸ Der Drache ist im *Yijing* das Symboltier innerhalb der Orakelsprüche zum Hexagramm „Himmel“ ☰. Dort heißt es, der wahre Herrscher würde seine Aufgabe erfüllen, wenn der Drache sich über alle Dinge unter dem Himmel erhebt: „Fliegender Drache am Himmel./Fördernd ist es, den großen Mann zu sehen.“ (Wilhelm, Richard; *I Ging - Text und Materialien*; 1973, S. 29)

Felsens lebten, zusammenkommen und liquidierten sie. Anschließend wurde auch dieser Felsen vernichtet.⁴⁷⁹

Sima Qian berichtet ferner, wie kurze Zeit später einem kaiserlichen Boten unterwegs ein Fremder mit einer Jadescheibe begegnet sei und dem Herrscher ausrichten lassen habe, daß ihm sein Tod für das nächste Jahr vorbestimmt sei.⁴⁸⁰

Auf diesem Hintergrund ist der Zusammenhang zwischen dem toten *Schuppentier*, das, solange es sich noch lebend im Himmel halten konnte, ein Drache gewesen sein mag, und dem *Spruch des Drachenahnen* nicht von der Hand zu weisen.

Doch kommt es hier auch gar nicht darauf an, historische und politische Fakten, auf die sich die Aussagen beziehen könnten, zu vertuschen. Dem widerspräche schon die zeitliche Zuordnung der Ereignisse auf das Jahr *Xinsi* (1161) und die Nennung des Jin-Thronusurpators Hailing Wang (reg. 1149-1161) mit dem auch in der chinesischen Historiographie gebräuchlichen Namen Liang 亮 (Vers 27).⁴⁸¹ Das durch den toten Drachen und sein plötzliches Verschwinden vorbedeutete Ereignis kann demnach nur der verheerende Einfall der Jin-Truppen in jenem Jahr gewesen sein, der als letzter ernsthafter Versuch, den Süden zu gewinnen, scheiterte, aber die Bevölkerung in den Gebieten zwischen Huai und Yangzi schwere Verluste kostete. Das geschah unmittelbar bevor die Familie Jiang Kuis Mitte der sechziger Jahre in diese Gegend übersiedelte und dem Jungen waren somit die Berichte über das Unheil und seine Erklärungen wohlbekannt. Es kann also auch sein, daß Jiang Kui in den ersten dreißig Versen Erinnerungen an Erzählungen von Dorfbewohnern aus seiner Kindheit und Jugend nachspürt und so in die zeitgeschichtliche Vergangenheit einen Teil seiner persönlichen mit einbezieht.

Doch die Vorzeichen vom Tod des Qin-Kaisers hatten eine Teilung des Reiches eingeschlossen („Wenn der Erste Gottkaiser stirbt, wird die Erde geteilt werden.“) und die Erfüllung dieser Prophezeiung trifft nicht weniger auf die Gegenwart zu. Die folgende Episode (Vers 31 bis 44) setzt in *jüngerer Zeit*, d.h. in der jüngsten Vergangenheit ein und wiederholt zunächst noch einmal die Drachen-Metapher mit einem neuen Bild. Die Drachen-Erscheinung, die die Verse 33 bis 34 beschreiben und die anschließende Reflexion, deren eigentlicher Gegenstand hinter der Symbolik nicht auf den ersten Blick greifbar scheint, läßt sich hier über das *Yijing* erklären. Darin heißt es im letzten Abschnitt zu Hexagramm *tian* 乾(1): „Wenn lauter Neunen erscheinen, bedeutet das: Es erscheint eine Schar von Drachen

⁴⁷⁹ *Shi ji*; J.6, S.259

⁴⁸⁰ ebenda

⁴⁸¹ Vergleiche Chen, Bangzhan; *Song shi ji shi ben mo*; Band 2, J. 74, S. 776ff.

ohne Haupt. Heil!“ Im Kommentar des Übersetzers verlautet: „Das Starke ist angedeutet durch die Schar der Drachen, das Milde durch den Umstand, daß ihre Häupter verborgen sind. Das bedeutet: Milde in der Handlungsweise verbunden mit Stärke des Entschlusses bringt Heil.“⁴⁸² Die Erscheinung einer *Schar Drachen* ist also zunächst ein Symbol für die Kraft des Herrschers, für die auch die „männliche“ Zahl Neun steht (vergleiche Untersuchung zu Gedicht 3). Darüber hinaus unterscheidet sich das Bild aber offenbar zielbewußt vom Orakel des *Yijing*, denn die Drachen verbergen nicht das Haupt zum Zeichen einer „Milde in der Handlungsweise“, sondern wirken geradezu zornig und angriffslüstern. Hier wird die Gefahr, die von der aggressiven Haltung der Drachen droht, wiederum offensichtlich, auch wenn sie durch eine, leicht ins Ironische überspielende Reflexion über die Außergewöhnlichkeit der Erscheinung (Vers 35 bis 38), gemäßigt wird. Diese Ironie wird im nächsten Abschnitt deutlich gesteigert.

II. Ironie

Die Drachenmetaphorik endet nunmehr schlagartig und wird durch das überraschende Auftauchen des Esels, nachdem zuvor *mitten auf dem Wasser jäh ein Dunst entstand*, abgelöst. Es bietet sich an, in diesem Zusammenhang an Liu Zongyuans Fabel vom „Esel aus Qian“ 黔之驢 zu denken, die ihrer einmaligen Ausdruckskraft und Kürze halber in fast vollständiger Übersetzung eingeschaltet wird:

In Qian gibt es keine Esel. Einmal begab sich ein Abenteurer auf einem Boot mit (seinem Esel) in diese Gegend. Als er aber dort angekommen war, wußte er mit ihm nichts mehr anzufangen und ließ ihn in die Berge laufen. Der Tiger sah ihn und war so sehr verduzt über die Größe dieses Tieres, daß er es für einen Gott hielt. Er suchte Schutz in den Wäldern und spähte ihm nach. Kaum daß er sich traute ihm näher zu kommen, so groß war seine Furcht vor dem Unbekannten. Den folgenden Tag schrie der Esel einmal, so daß der Tiger in großem Entsetzen das Weite suchte, da er glaubte, er wäre gleich gefressen worden. In äußerster Angst sandte er dennoch hin und wieder einen spähenden Blick nach ihm aus. Dabei wurde er gewahr, daß jener sonst keine Fähigkeiten hatte. So gewöhnte er sich allmählich an dieses Schreien und umschlich ihn von vorne und hinten; doch traute er sich noch immer nicht zuzupacken. Er kam näher und immer näher: dann lehnte er sich sanft an den Esel an und berührte sein Fell. Der Esel aber konnte seines Zornes nicht Herr werden und schlug mit den Hinterhufen nach ihm aus. Das freute den Tiger und er sprach, seiner Sache ganz gewiß: „Damit hat seine Kunst wohl ein Ende!“ Dann stürzte er sich mit Gebrüll auf ihn, durchbiß seine Kehle, verschlang sein Fleisch und ging von dannen.⁴⁸³

Die Fabel ist sprichwörtlich geworden. Jemand, von dem es heißt, er habe „das Geschick eines Esels aus Qian“ 黔驢之技, gilt noch heutzutage als Blender, der im Grunde nichts taugt.

⁴⁸² Hinsichtlich des kommenden Zitates folge ich Übersetzung und Kommentar bei: Wilhelm; *I Ging*; S. 30

⁴⁸³ *Liu Zongyuan ji*; Band 2, J. 19, S. 534-535

Liu gibt seiner Geschichte zum Abschluß noch einen moralischen Sinn, indem er - wohl mit Bezug auf das eigene Schicksal - beklagt, daß der Esel seine Fähigkeiten nicht konsequent verborgen habe, dann wäre er doch vom Tiger für immer verschont geblieben. Die Fabel, auf die Jiang Kui anspielt, hat also in sich bereits einen ironischen Kern, denn die Frage, worin eigentlich das größere Übel liege, in der Dummheit des Esels oder aber in der Raublust des Tigers, die ihm auch das größte Entsetzen nicht ganz aus dem Kopf schlagen kann, bleibt letztlich offen. Der Vergleich der menschlichen Gesellschaft mit einer Raubtierwildnis, in der der nicht mit List und Skrupellosigkeit Begabte nichts zu melden hat und sich nur durch völligen Rückzug in sich selber retten kann, liegt nahe.

Eher als die sprichwörtliche sollten wir die literarische Bedeutung, die die tiefe Ironie enthält, ernstnehmen; und das nicht nur, weil Jiang Kui und seine Leser als Literaten weniger ein - vielleicht auch damals noch gar nicht kursierendes - Sprichwort im Sinn gehabt haben dürften. Eine feine Ironie durchzieht die Beschreibungen sämtlicher Phänomene und Ereignisse dieses Gedichtes von vorne bis hinten. Sie gibt sich besonders an der Bizartheit der beschriebenen Phänomene zu erkennen, die mit dem historischen Geschehen bzw. der politischen Lage, auf die sie sich beziehen, nie ganz sinnvoll übereinstimmen. Wir haben bis zu dem Moment, wo das Ich selber in Aktion tritt (Vers 45) eine anhaltende Diskrepanz zwischen dem, der die Berichte vom Hören-Sagen wiedergibt und denen, deren eigene Berichte es sind. Letztere werden bis Vers 30 nicht extra genannt, doch die Phänomene der Drachenschar und des Esels wurden anscheinend von einer anonymen Person aus Shanyang wahrgenommen, die außerdem dadurch auffällt, daß sie das „Wassernuß-Lied“ 采菱 singt. Damit wird hier letztmalig auf die *Chuci* verwiesen, wo diese Melodie dem weltflüchtigen Qu Yuan beim ziellosen Wandern am Flußufer in den Mund gelegt wird.⁴⁸⁴ Anspielungen auf die *Chuci* dienen innerhalb des Zyklus ausnahmslos zur Bestimmung einer Daseinslage, eines ziellosen und bisweilen verzweifelten Unterwegsseins in einer unberechenbaren, ungewissen Außenwelt, das der irrenden Wahrheitssuche des Qu Yuan vergleichbar scheint. Sollte demnach der Dichter hier von sich selber sprechen, wo er doch mit *Shanyang* den Ort, an dem er im Zeitraum, von dem hier die Rede ist, wohnhaft war, ausdrücklich nennt? Diese Frage muß zunächst verneint werden, denn in der anschließenden letzten Strophe schaltet sich ein Ich direkt ein, das in diesem Fall bisher die Rolle eines fiktiven (Nach-)Erzählers gespielt hatte und sich nun vorgeblich selber auf den Weg macht, um den Spuren des Geschehenen vor Ort nachzugehen. Dieses Ich steht dem Dichter zweifellos am nächsten, läßt aber kaum durchblicken, welche Motivation es dazu bewegt, den mysteriösen Erscheinungen, die zuletzt

⁴⁸⁴In der Dichtung „Zurückrufung der Seele“ (*Zhao hun*) des Song Yu; vergleiche: *Chuci bu zhu*; 351

mit dem Auftauchen des Esels, *der um sich selber schritt, stolz und galant*, geradezu lachhaft wirken, selber nachzuspüren. All diese Wundergeschichten von herabstürzenden, gehörnten Schuppentieren, Drachenscharen und über dem Wasser tanzenden Eseln erinnern für sich genommen weniger an sich ernsthaft verdichtende Vorzeichen schicksalhafter Ereignisse, die der ganzen Menschheit bevorstehen, als an jene eher kuriosen, „übernatürlichen“ Phänomene, welche die auch unter Literaten beliebte, phantastische Novellenliteratur in Beziehung zu den Geschicken ihrer meist erfundenen, wenn auch scheinbar im realen Leben beheimateten, Gestalten setzte. So ist es zu erklären, wie das Textsubjekt die Rolle des distanzierten Nacherzählers mit der eines Ich-Sprechers vertauscht, der selber auf den Plan tritt: es ist eine Mischung aus Neugier und Wahrheitsdrang, die in den ins Finale überleitenden Versen 45 und 46 - *Als ich das hörte, nahm ich mir ein Boot / Und reiste hin, um dort zu sehen nach den Dingen* - zum Ausdruck kommt. Mit der Wortwahl *guan yan* 觀焉/ *um dort zu sehen nach den Dingen* ist die Motivation des Ichs hinreichend doppeldeutig bezeichnet. Dem Verb 觀 als solchem kommt sowohl die Bedeutung „etwas prüfen“, „etwas auf den Grund gehen“ zu, wie auch die einer eher auf den äußeren Aspekt gerichteten Aufmerksamkeit im Sinne von „etwas bestaunen“, „etwas bewundern“.⁴⁸⁵ Das Ich wird von beidem geleitet; die Neugier begleitet das Mißtrauen und umgekehrt.⁴⁸⁶

Die folgende Beschreibung der Reise fällt nicht nur im Vergleich mit den vorherigen Ereignisschilderungen „aus zweiter Hand“, sondern auch im Gegensatz zu den anderen Reisebeschreibungen des Zyklus ziemlich spannungslos aus. Was begegnet, ereignet sich am Rand, stellt kein Hindernis, keine wirkliche Bedrohung dar (*Seidenreiherr*) oder negiert die diesmal vorausgesetzte Zielerwartung, indem sämtliche beunruhigenden Phänomene unterbleiben und durch das Symbol einer fest instaurierten Herrschaftsgewalt ersetzt werden (*Tempel des Liu Bei*). Immerhin bleiben aber die Bilder klar an der politischen Thematik orientiert. Die Bedeutung des Seidenreiherrers als Symboltier für die kaiserliche Beamtenerschaft läßt sich bereits aus einem Kommentar des Dichters und Universalgelehrten Zhang Hua (232-300) zum „Buch der Vögel“ 禽經 ableiten:

⁴⁸⁵ ZWDCD:35820

⁴⁸⁶ Eine Aufmerksamkeit für derartige ominöse Erscheinungen, bei der Neugier und Wahrheitsdrang zusammenzufallen scheinen, paßte zur Mentalität der Literatenklasse, nur schlug sie sich tatsächlich eher in Prosaaufzeichnungen als in Gedichten nieder. So findet sich etwa in Lu Yous Reisetagebuch *Ru Shu ji* unter den Aufzeichnungen des zwölften Tages folgender Abschnitt, der an unser *Schuppentier* und die *Drachenschar* erinnert:

In the middle of the river I saw something with a pair of horns. Seen from distance it was just like a calf. It rose and fell in the water, making a noise. (...) In the mountains across the river were two spots of fire. They were like lamps and flashed on and off for a long time. I asked the boatmen, but none of them were able to say what they were. Some said the eyes of a dragon. Others said, the glow of the immortal herb or similar cinnabar drugs. There was no way to find out certain. (Chang/Smythe; S. 111)

Von den *Hong*-鴻 und den *Yan*-Gänse 雁 sind die *Hong* die großen und die *Yan* die kleinen: im Fluge haben sie eine Rangordnung. Unter den Fischreihern 鷺 und den Seidenreihern 白鷺 kommt es nicht vor, daß die kleinen die großen überholen: im Flug sind sie gestaffelt. Dies ist das Symbol für die Rangordnung der Beamtenschaft.⁴⁸⁷

Demnach kann die Bemerkung, daß sich die Seidenreihler hier *gegenseitig um den Vorrang bringen*, nur als Anspielung auf die ungeordneten Verhältnisse in der Beamtenschaft gedeutet werden. Das Bild der konkurrierenden Seidenreihler deckt sich einerseits mit dem Bereich der instabilen politischen Verhältnisse, die zuvor durch Bilder wie beispielsweise das der *weißen Löwen, die.../Mit gesträubten Mähnen zum Ansprung sich stellen* (Gedicht 3, Verse 14-15), das der bedrohlichen Drachenschar oder das des in einer feindseligen Umgebung nur durch die abschreckende Wirkung seines Fremdseins geschützten Esels angedeutet wurden. Andererseits ist ihr Erscheinen weder mit der stürmischen Gewalt der Wellen noch mit den grell blitzenden Augen der Drachen, noch auch mit der erschreckenden Bizarrie eines mitten auf dem Wasser tanzenden Esels jenseits des Normalen platziert. Zwar widerspricht ihr Kampf untereinander der symbolischen Hervorhebung einer sichtbar geordneten, gemeinsamen Flugbewegung. Andererseits ist der Streit - um Nahrung? - angesichts von *verdorrten Schilfen* entlang der Ufer auch als naturgemäßes Verhalten der Vögel interpretierbar. Hier wird zwar auf dem Hintergrund einer tradierten literarischen Symbolik, mit der Irritation des Lesers bewußt gespielt, aber eine *wirkliche* Bedrohung und Beunruhigung des Ichs, an die wir uns anhand der bisherigen Texte schon beinahe gewöhnt haben, ist nicht im entferntesten spürbar.

Die Ironie wird gegen Ende mehr und mehr auch an der Oberfläche des Textes sichtbar. Diese Entwicklung gipfelt im vorletzten Verspaar 49-50, wo das mühelose Erreichen des Zieles in eine Enttäuschung aller Gerüchte und Vermutungen umschlägt. Die Nennung eines Liu-Bei-Tempels dürfte eher mit dieser Entwicklung der Gegebenheiten innerhalb des Textes als mit dem äußeren Vorhandensein eines historischen Gebäudes zusammenhängen.⁴⁸⁸ Die Person des Feldherren und Staatsgründers Liu Bei (161-223) verweist auf die Epoche der Drei Reiche (220-280) und damit auf die erste historische Teilung Chinas in Nord und Süd. Liu Bei stammte als einziger der drei mächtigen Rivalen, die um das Erbe der Han kämpften, aus dieser Dynastie und vermochte durch einen Schulterschuß mit Sun Quan (182-252) den militärischen Vormarsch Cao Caos (155-220) nach Süden aufzuhalten. Dessen Dynastie, die Wei, mußte sich anschließend mit dem Norden begnügen, während Liu und Sun zwei Südreiche - Shu und Wu - behaupteten. Diese historische Situation schien sich aus Sicht der

⁴⁸⁷ Zitiert nach: *TBD*; S. 527 (*dian gu; yuan lu xing*)

⁴⁸⁸ In der Kreischronik von Hanyang (*Hanyang zhi*) läßt sich kein Bauwerk dieses Namens nachweisen.

Literaten der Südlichen Song gerade deshalb zum Vergleich mit der eigenen Lage zu eignen, weil die Mächtigen des Wei-Reiches aus dem Volk der Tuoba, einem nicht-chinesischen, ursprünglich nomadischen Volk stammten und sich der kulturelle Schwerpunkt Chinas auch in der damaligen Zeit nach Süden verlagerte. Das Geschichtsbild schien dem der Gegenwart sehr ähnlich und der Widerstand des Südens gegen die Fremdherrscher im Norden konnte als Vorbild gelten.

Das scheint zunächst auch Vers 50 zu suggerieren, erweisen sich doch die Wasserflächen zu Füßen des Tempels als vollkommen beruhigt. Doch die Betonung liegt auf einem wörtlichen Detail: Der Vers *Um wirklich grenzenlose Wasserflächen zu bezwingen* /實司浩渺權 unterscheidet alles, was das Ich tatsächlich zu sehen bekommt aus seiner Sicht nicht nur äußerlich, sondern auch qualitativ von dem, was ihm zuvor beunruhigend zu Ohren gekommen war und seine Neugier geweckt hatte. Hier scheint sich jener anfängliche Vorschub an Vertrauen in die Macht des Drachen, mit dem die erste Strophe geschlossen hatte, zu bewähren: *Wie kann das eine große Räuberhöhle sein, / In der ein Götterdrache kreisend geht?* Das begründet dann allerdings umso mehr die Ironie zwischen den Zeilen, anders ließe sich nicht erklären, weshalb Berichte von den letztlich doch täuschenden Anzeichen einer inneren oder äußeren politischen Bedrohung in dieser Ausführlichkeit der eigentlichen Reisebeschreibung, die in allen anderen Gedichten den gesamten Kontext stellt, vorausgeschickt werden. Damit erhebt sich schlußendlich die Frage nach der Stoßrichtung dieser Ironie: Kann es Absicht sein, die drohenden Anzeichen, von denen ja nicht umsonst in der Folge eines wirklichen Ereignisses im historischen Jahr 1161 und mit Bezug auf die dem Autor vertrauteste Gegend, nämlich seine Heimat, die Rede ist, schlichtweg als eine Art Volksaberglauben zu entwerten? Widersprüche das nicht geradezu dem Ernst der Bedrohung in den bisherigen Gedichten? Und welche Rolle spielt vor allem das Ich in diesem schwer zu durchschauenden Spannungsfeld? Das letzte Verspaar schildert offenbar eine Abkehr nach der Enttäuschung, doch wohin *das Boot auf Heimkurs bringen*, wenn doch der Ort, an dem jetzt nichts mehr zu interessieren scheint, die Heimat *ist*? Überlegungen, von welchem Ich hier die Rede sein könnte, werden den ironischen Sinn der Aussagen noch verdeutlichen.

III. Das Ich und der „abstrakte Autor“:

Die Untersuchung des Gedichtanfangs hat bereits gezeigt, daß in diesem Fall das Textsubjekt, das für die grundsätzliche Perspektive auch des Lesers und deren Wandel innerhalb des Gedichtes verantwortlich ist, nicht, wie in den anderen Texten üblich, die Perspektive mitten aus der Situation (Reisen) heraus bestimmt, sondern die Wahrnehmung vielmehr auf einen Standpunkt in größter Distanz zum Geschehen bzw. seinen Schauplätzen

zieht. Außerdem war zu beobachten, daß der dadurch entstehende geographische Plan nicht als einheitlicher Raum gezeichnet ist, sondern durch einen Zwischenraum (Yunmeng), dessen diffuse Größe die ansonsten übersichtlich koordinierten Lokalitäten in zwei Regionen spaltet, eine Art weißen Fleck erhält. Charakteristisch für die Einführung in das Gedicht ist also eine distanzierte Perspektive, die zunächst nicht auf ein Ich zu beziehen ist und eine räumliche Wahrnehmung, die gleichwohl subjektiv zwischen klar eingrenzbaaren und in ihrer Lage und Beschaffenheit eher unbestimmbaren Gebieten unterscheidet. Der wandernde Blick der Verse 1 bis 6 verrät sogar eine durch das Subjekt gegebene Mitte des geographischen Plans. Da der Blick zunächst vom Ufer des Qingcaosees bis Changsha, dann über den Ausgangspunkt zurück bis zum Nordwest-Eck des Dongtingsees schweift und in Vers 5 durch die Ausdrucksweise *Dahinter liegen...* /後有 im Text eine Staffelung des Gesamttraumes von Süden nach Norden - in den Versen 1 und 2 umgekehrt - vorgenommen wird, ist diese Mitte zum wiederholten Mal nach den Gedichten 1 und 4 eine Stelle im Bezirk Xiangyinxian, die als Ausgangspunkt für die spätere Reise zu denken ist.

Das Textsubjekt bekräftigt also hier, in der Mitte des Zyklus eine räumliche Ordnung, die dem Leser eine Gesamtübersicht über die Orte und das Geschehen in seinen großen Zügen ermöglicht, wie sie dem Ich - nicht nur hier, sondern in allen Gedichten - gerade unmöglich ist! Die folgenden, graphisch stark vereinfachten Raumpläne veranschaulichen, daß der Zyklus, auch was die Raumordnung betrifft, in zwei Hälften (Gedichte 1 bis 7 und Gedichte 9 bis 15) konzipiert ist und das dazwischen plazierte Gedicht 8 den Kern dieser Ordnung beinhaltet. (siehe Karten auf der folgenden Seite)

Die gepunkteten Linien ziehen die im Text angegebenen (dicht gepunkteten) und darüber hinaus die anhand der Reihenfolge der Gedichte für den Leser vorstellbaren (weit gepunkteten) Wegrouten nach; ein Kreis bezeichnet den Ausgangspunkt, ein Balken den Endpunkt einer Reise. Ein Blick auf I. und II. zeigt deutlich, daß Xiangyinxian insgesamt dreimal Ausgangspunkt ist⁴⁸⁹, in III. ist das Heng-Gebirge ebenso oft Endpunkt. Obwohl also die einzelnen Lokalitäten ungleichmäßig verstreut liegen, entsteht über die Gesamtdauer des Zyklus - in Gedicht 1 beginnt die Reise in Xiangyinxian, in 15 endet sie im Heng-Gebirge - ein deutlicher Schwerpunkt genau auf jener Süd-Nord-Achse, welche die Einleitung zu Gedicht 8 beschreibt. Unter der Voraussetzung einer Teilung des Zyklus in zwei an Zahl der Einzeltexte gleich große Hälften, mit dem Gedicht 8 als Mittelpunkt zwischen ihnen, ist außerdem zu beobachten, daß die beim Nachzeichnen der räumlichen Anordnung der

⁴⁸⁹ Nämlich in Gedicht 1, 4 und 8. Vergleiche dazu auch Gedicht 4 im Anhang. Der größte Teil dieses Textes reflektiert zwar die Stille der Umgebung (und wohl auch den inneren Stillstand des Reisenden), doch die beiden letzten Verse *Wär' ich von Besorgnis frei gewesen, / Hätt' es mich hierhin wohl auch gezogen* lassen keinen anderen Schluß zu, als daß ein erneuter Aufbruch unmittelbar bevorsteht.

Lokalitäten anzulegenden „Maßstäbe“ sich verkleinern. Die obige Kartenfolge zeigt, daß die räumlichen Distanzen im Gesamtkontext der Gedichte sukzessive zunehmen, der Dongtingsee aber bis zum Schluß eine Art ideeller Mittelpunkt des Gesamtgeschehens bleibt.

Für die Interpretation von Gedicht 8 bedeutet das, daß ihm tatsächlich die wichtigste Schlüsselstellung unter allen Einzeltexten zukommt, weil hier zum ersten Mal eine signifikante Umstellung der Perspektive vorgenommen wird. Von einer von den Zielvorstellungen des Unterwegsseins befreiten Warte aus erscheinen übersichtliche und unübersichtliche geographische Räume erstmals in einem gewissen Zusammenhang mit symbolischem Hintergrund (*Götterdrache*), in dem das Ich gar keine Rolle spielt. Der Leser muß anschließend gewahr werden, daß die Aussagen einer mündlichen Überlieferung mit der persönlichen Erfahrung des Ichs nicht identisch sind. Einerseits scheinen sich die Berichte unbestreitbar - siehe Datierung bzw. die nachweisliche Herkunft eines Berichterstatters aus Shanyang - auf reale Ereignisse zu beziehen, andererseits kann das Ich schließlich doch keine wirkliche Bestätigung ihrer Aussagen finden. Sein Erleben findet offenbar kaum Anschluß an die Deutung zeitgeschichtlicher Ereignisabläufe und endet daher mit einem Rückzug von dem Versuch, sie selber konsequent zu verfolgen. Was somit den bloßen Verlauf der Reise, der oben mit Blick auf den ganzen Zyklus als Handlungsmotorik bezeichnet wurde⁴⁹⁰, anbelangt, so unterscheidet er sich tendenziell nicht von denen in anderen Gedichten. Gleichwohl wird der Leser hier auf einen ungewohnten Standpunkt geführt; er soll merken, daß nicht mehr das *Erlebnis* der Reise in erster Linie seine Perspektive bestimmt. Er befindet sich nicht mehr mit dem Ich „in einem Boot“ oder verfolgt seine Schritte wie als Mitreisender, sondern schaut ihm aus deutlich vergrößerter Distanz zu. Raum und Zeit umgrenzen eine subjektive Wahrnehmung, die keineswegs vom Ich ausgehend strukturiert wird, in der vielmehr das Ich nur die Funktion hat, seine eigene Zielorientierung in Frage zu stellen. Das im Text artikulierte Ich wird vom „abstrakten Autor“ (Textsubjekt) überschattet⁴⁹¹: die Erlebniswirklichkeit - in diesem Fall wäre es die Enttäuschung der von den vorangegangenen Berichten geweckten Erwartung - ist nur ein Ausschnitt der subjektiven Wahrnehmung, in die der Leser hier eingeführt wird. Diese Wahrnehmung schließt auch symbolisch wirksame Momente eines Geschehens ein, in dem sich das Ich mitbewegt, ohne seine Ursachen und größeren Zusammenhänge bestimmen und ihre Wirkung berechnen zu können.

Übertragen auf den ganzen Zyklus zeigt sich an dieser Textstruktur, trotz der Sprunghaftigkeit der räumlichen Bewegungen und einer scheinbaren Tendenz vom Zentrum,

⁴⁹⁰ Sie gibt dem dramatischen Geschehen eine einheitliche Struktur und läßt die einzelnen Texte voneinander unterscheiden. Siehe S. 249

⁴⁹¹ Vergleiche Burdorf; S. 203

dem Dongtingsee, abzuweichen, auch ein Kontinuum, das aus der Ich-Perspektive verstellt bleibt. Es wurde schon erwähnt, daß die durch mehrfache Wiederholung am meisten auffallenden Ausgangs- bzw. Endpunkte der Reisen, Xiangyinxian und das Heng-Gebirge, bezeichnenderweise auch im ersten und letzten Gedicht vorkommen. Vergegenwärtigen wir uns die in diesem Fall konkreten inhaltlichen Bedeutungen dieser beiden Orte, so tritt eine Absicht hervor, die erst durch ein bewußtes Abrücken von den Einzelzusammenhängen der jeweiligen Gedichte erkennbar wird:

Der Huangling-Schrein in Xiangyinxian, von dem aus die erste Reise beginnt, war ein Heiligtum des mythischen Kaisers Shun und seiner beiden Frauen, an dem der Himmelfahrt des göttlichen Herrschers nach vollendetem Werk, aber auch des Schicksals seiner beiden Frauen, die ihm nicht folgen konnten und sich deshalb zu Wassergeistern des Xiang-Flusses und des Dongtingsees verwandelten, gedacht wurde. Dieser Mythos ist eng mit den *Chuci*-Dichtungen verwoben, besonders mit dem *Lisao* und anderen Dichtungen Qu Yuans, von denen bezüglich des ersten Gedichtes schon die Rede war. Die besonders in Gedicht 4 zum Ausdruck kommende Zerfallenheit und Menschenleere deutet darauf hin, daß die Frömmigkeit zu Ehren des Shun dort nachgelassen hat und die Anwesenheit des Gottkaisers Shun - alias Chonghua - vergeblich gesucht wird (*Chonghua war zwar nicht zu sehen, / Doch ich sah, wie Möwen überm Strome flogen*; Vers 7-8). Um so näher liegt also der Vergleich mit dem unglücklichen Qu Yuan, der die Hoffnung in die Nähe der Götter zu gelangen, nicht aufgeben will.

In der zweiten Hälfte des Zyklus wird auf das Heng-Gebirge als Endpunkt der Reisen wie gesagt ebenso oft zurückgekommen, wie in der ersten Hälfte auf Xiangyinxian bzw. den Huangling-Schrein als Ausgangspunkt. Auf seine Bedeutung als religiöses Terrain wird später näher eingegangen. Hier ist nur festzuhalten, daß im letzten Gedicht jene Begegnung mit dem Einsiedler stattfindet, die in Jiang Kuis Werk gleich zweimal - auch im Vorwort zur Poetik - verarbeitet wird und die das Ich offenbar zur Erleuchtung führt, auch wenn die Rückkehr ins Profane danach unvermeidlich bleibt. An der Erhabenheit des Gebirges und dem Charisma der darin gelegenen Orte ist in keinem der drei Gedichte zu zweifeln. Es erscheint vorab als göttliche Festung, die den Eintritt verwehrt (Gedicht 10) oder den Suchenden in die Irre leitet (Gedicht 11). Erst im letzten Gedicht erschließen sich die Zerklüftungen unter der Führung des Einsiedlers.

Zum Schluß wird also das Ziel ebenso ungewollt und überraschend erreicht (und wieder verlassen!), wie zu Anfang die Suche nach Göttlichem angesichts einer profanen Welt, in der seine Spuren verwischt scheinen, vergeblich scheint. Wie bereits gesagt wurde, überwiegen in den „Wasser-Gedichten“ der ersten Hälfte Anspielungen auf zeitgeschichtliche bzw.

politische Kontexte - Ausnahmen: Gedicht 1 und 4 -, in der zweiten Hälfte halten dagegen Anspielungen auf Mythen und religiöses Gedankengut vor - Ausnahmen: Gedicht 12 und 14. Auch in diesem Kontext übernimmt Gedicht 8 eine überleitende und vermittelnde Funktion, indem es den Blick auf die Zeitgeschichte mit göttlichen Offenbarungen in Verbindung bringt, die dem Ich zuletzt allerdings rätselhaft bleiben. Die Ironie, die dabei hier am deutlichsten durchklingt, wurzelt wohl gerade in dieser Unvereinbarkeit göttlicher (Offenbarungs-) Wahrheiten mit der individuellen Erkenntnissuche. Zugleich zeigt sich aber in Gedicht 8 auch erstmalig, daß Wahrheitssuche ein zentrales Motiv dieser Gedichtfolge ist, das in den unmittelbar folgenden „Berggedichten“ 9 bis 11 mit ihren mythologischen und religiösen Inhalten noch greifbarer hervortritt.

Der Leser wird in diesem Zyklus durch die überraschenden Effekte scheinbarer Erlebnisse und die Prägung der Syntax durch auffallend häufige Verwendung der Ich-Pronomina bewußt in eine Täuschung geführt, der eben dieses Ich, das vom Autor aus äußerster Distanz betrachtet wird, sozusagen unverbesserlich unterliegt. Die Instanz des abstrakten Autors ermöglicht dem Leser dagegen auch die Loslösung vom Ich, die dieses dann im letzten Gedicht durch die Begegnung mit dem Eremiten selber erfährt.

Bevor nun abschließend mögliche Zusammenhänge mit den Konzepten der Poetik angesprochen werden, erscheint es sinnvoll, nochmals auf die Beziehung zu Lu Guimengs Taisee-Texten zurückzukommen.

Die wesentlichen stilistischen Parallelen in beiden Zyklen wurden oben anhand des Vergleichs beider Anfangsgedichte bereits angedeutet. Demnach scheint sich Jiang Kui vor allem durch die erlebnishaft Darstellungsweise mit Hilfe bestimmter wörtlicher Stilfiguren (z.B. temporale Adverbialbestimmungen) und durch die literarische Topik (z.B. *Chuci*/Qu Yuan) inspirieren lassen zu haben. Seine stilistische Abgrenzung besteht zunächst in der zusammenhängenden Konzeption der Gedichte; deren tragende Säulen sind das Ich, als Mittelpunkt des jeweiligen Reiseerlebnisses und eine Art geographischer Plan, der die einzelnen Landschaften jeweils nach ihrem symbolischen Gehalt koordiniert. Daraus folgt notwendig, daß in „Gedichte über das Reisen von einst“ die Landschaft sehr viel mehr als Bild denn als Wirklichkeit zu denken ist, während bei Lu Guimeng fast jeder Ort in der Umgebung des Taisees als heilige Stätte vorgestellt wird, an der die Gegenwart einer höheren Welt durchaus real anzutreffen ist, auch wenn für den Reisenden diese Begegnungen immer nur von kurzer Dauer bleiben. Das folgende Beispiel aus dem letzten Viertel des Zyklus (Gedicht 16) soll zum Vergleich mit einem der drei „Berg-Gedichte“ Jiang Kuis dienen. Die wortreichen Ortsbeschreibungen, mit denen Lu üblicherweise seiner Erbauung während und

am Ziel der Pilgerfahrten genüge tut, bleiben hier zwar aus; dafür tritt aber der feste Glaube an eine höhere Wirklichkeit, die dem Ort unmißverständlich zugeschrieben wird, umso deutlicher hervor:

*DER SCHREIN AUF DEM BERG BAO*⁴⁹²

包山祠

*Reizend, die stille Gegend mit den Hügelwäldern –
Im dichten Nebel liegt der Schrein aus alter Zeit.
Mein eigenes Genie erreicht nicht das der Geister,
Ich wage nun den Weg zum Berg der Heiligkeit.*

靜境林麓好
古祠煙靄濃
自非通靈才
敢步群仙峰

*Wo rundum sich auf hundert li das Wasser weitet,
Da sitze ich im Boot von Instrumenten schwer.
Den Göttlichen dient ein Gefährt aus Edelsteinen,
Es scheint, als kämen sie damit gleich hinterher.*

百里波浪沓
中坐簫鼓重
真君具瓊輿
仿佛來相從

*Der Morgentau erfrischt die Vögel in den Nestern,
Das Wolkendunkel bringt den Lichtdrachen hervor.
Die Windbrise trägt her den Duft von Zitrusfrüchten,
Die Zeit vergeht und leichter rückt das Segel vor.*

清露濯巢鳥
陰雲生畫龍
風飄橘油香
日動旛蓋容

*Gehorsamkeit erhält den Riten ihre Reine,
Betend wendet man das Unheil von den Jahren.
Bis ans Ende ist dieses peinlich zu achten,
Und besonders das Erbe der Fürsten zu wahren.*

將命禮且潔
所祈年不凶
終當以疏聞
特用諸侯封

Der Berg Bao befindet sich auf der westlichen der beiden großen Inseln im Süden des Taisees und ist bekannt für seine zahlreichen Unterspülungen, unter denen sich auch eine der größten seit alters bekannten Grotten, der „Waldzimmer-Grottenhimmel“⁴⁹³ 林屋洞天, befindet. Es gab dort zahlreiche buddhistische und daoistische Heilgtümer, aus der großen Grotte soll aber auch ein Beauftragter des Wu-Königs Helü (gest. 496 v.Chr.) nach dem

⁴⁹² QTS; S. 7124

Vers 10: Der Lichtdrache (*chou long*) ist die aufsteigende Morgensonne.

⁴⁹³ Die Bezeichnung „Grottenhimmel“ (*dongtian*) weist auf die - daoistische - religiöse Vorstellung von Grotten als Wohnort göttlicher Wesen hin. Siehe weiter unten Gedicht 9, zweite Strophe.

erfolglos abgebrochenen Versuch, die Grotte ganz zu erforschen, eine Schrift zutage gebracht haben, die darauf von Konfuzius als Dokument des mythischen Kaisers Yu ausgewiesen wurde.⁴⁹⁴ Im Gegensatz zu Gedicht 4 - „Im Regen wandere ich zum buddhistischen Kloster des Bao-Berges“ 雨中遊包山精舍- wird diese Reise offenbar durch den konfuzianischen Glauben an die stärkende und schützende Macht der Ahnen motiviert. Es wäre denkbar, daß zu den (Lehns-) *Fürsten*, von denen im Gedicht die Rede ist und denen der Schrein geweiht war, auch Helü zählte.

Die Geister, mit denen Lus Taisee-Landschaften bevölkert sind, gehören zu den verschiedenen Glaubensrichtungen, doch entscheidend ist, daß sie immer eine zuletzt positive Wirkungskraft haben und die Begegnung mit ihnen innerhalb der Gedichte stattfindet. Wie bei Jiang Kui ist die Natur von übernatürlichen Kräften beherrscht, doch das Ich findet durch seinen Glauben in ihnen eine Bestätigung, die bei Jiang Kui vergeblich gesucht wird. Überspitzt gesagt: das Boot, das hier mit Instrumenten (für die Ritualmusik beim Opfer am Schrein) schwer beladen ist und auf der weiten Wasserfläche von den *Göttlichen* eingeholt und sicher in den kommenden Tag geleitet wird, wäre bei Jiang Kui, besonders im ersten Teil des Zyklus, zum Kentern oder Stranden verurteilt. Anstelle göttlicher Wesen begegnen dort überwiegend Dämonen oder gerade noch übrige Spuren verschwundener Geister.

Im ersten der „Berg-Gedichte“ befindet sich der Reisende auf der Suche nach einem Mythos: der Utopie einer, fern den historischen Schicksalen der Welt, unverändert intakt und gesund gebliebenen Normalität, die mit dem Glauben an das mögliche Heil der menschlichen Gemeinschaft eng verbunden ist und daraus ihre moralische Legitimation schöpft. Die bekannteste und früheste literarische Überlieferung stammt von Tao Yuanming, dessen „Aufzeichnungen zum Pfirsichblütenquell, gefolgt von einem Gedicht“ (*Tao hua yuan ji bing shi*) für spätere Dichter bei der Übernahme des Topos der wichtigste Orientierungspunkt waren. Lu Qinli macht aber darauf aufmerksam, daß sich bereits in Gan Baos um 340 n.Chr. erschienener Erzählgutsammlung „Aufzeichnungen über Geister“ (*Sou shen ji*) Hinweise auf verschiedene volkstümliche und regionale Ursprünge dieser Überlieferung finden, die Tao demnach nur selektiert und in seinem Sinn zusammengefaßt habe.⁴⁹⁵ Diese Geschichte handelt von einer Gruppe Fischer, die unterwegs an ein Ufer mit blühenden Pfirsichbäumen stoßen und ihm bezaubert folgen, bis sie an eine Grotte gelangen, aus welcher der Fluß entspringt. Sie wagen sich in die enge Grotte hinein und finden tatsächlich nach längerem Gehen einen zweiten Ausgang. Vor ihnen liegt ein großes, aber von der Außenwelt völlig

⁴⁹⁴ ZWDCD:2547.4 & 14856.1

⁴⁹⁵ Lu, Qinli; S. 166; Anmerkung 1

abgeschnittenes Tal mit menschlichen Siedlungen. Die Einwohner nehmen sie zunächst befremdet, dann sehr herzlich auf und eröffnen ihnen während eines tagelangen Gastmahls, daß ihre Urahnen unter der Tyrannei des Qin Shi Huangdi vor Krieg und Hunger in das weltferne Tal geflohen seien und alle Wege hinter sich abgebrochen hätten. Zuletzt werden die verwunderten Fischer mit der dringenden Bitte, ihr Erlebnis niemals an die Außenwelt zu verraten, entlassen. Der Eindruck, den der Wohlstand und die Freundlichkeit jener Weltflüchtigen bei den einfachen Fischern hinterließ und das Pflichtgefühl lassen sie jedoch nicht schweigen, und so spricht sich die Entdeckung auch in höheren Kreisen herum. Ein hoher Beamter, der sich auf die Suche macht, kehrt bald ergebnislos zurück und stirbt kurz darauf. Danach bleibt nichts als die Sage zurück.

In späteren Gedichten werden diesem Kern meist verschiedene Details hinzugefügt und während Tao die Kreisstadt Wuling als Heimatort der Fischer nennt, beziehen sich andere wiederum auf Orte, die sehr entfernt davon liegen. Jiang Kui übernimmt im folgenden Text die Ortsangaben Taos und bezieht sich im wesentlichen auf dessen Überlieferung. Das dann folgende Textbeispiel Lu Guimengs ist in der Nähe des Taisees lokalisiert und spielt offenbar auch auf andere Überlieferungen an.

Zum folgenden Übersetzungstext werden die wichtigsten inhaltlichen Anmerkungen in Fußnoten untergebracht, da die Beachtung der stilistischen Differenz zu Lu Guimeng an dieser Stelle Vorrang hat. Die Fußnoten am Ende der Strophen meiner Übersetzung beziehen sich auf den gesamten Inhalt der jeweiligen Strophe:

(9)

Einst reiste ich zum Berg des Pfirsichquells,

昔遊桃源山

Beim Weißen Pferd hielt ich zuvor an einer Fährstation.

先次白馬渡

Wie ist das Wasser an der Fähre klar und tief!

渡頭何清深

Dort sitzen Honghao-Gänse in den Wipfelhö'n.⁴⁹⁶

鴻鵠在高樹

Auch ein Grottenhimmel ist beim Weißen Pferd,

白馬亦洞天

⁴⁹⁶ *Strophe 1:* Der „Berg des Pfirsichquells“ befindet sich im Nordwesten der heutigen Provinz Hunan und lag damals im Bezirk Changde, am Ufer des Flusses Yuan, der in den Dongtingsee mündet (*LDJ*; 63-64, 5/7). Eine „Fährstation beim Weißen Pferd“ *Bai ma du* lag im Süden des Kreises Taoyuan (*Hunan tongzhi*; J. 44, S. 7). Mit dem Namen „Weißes Pferd“ wurden in der Umgebung mehrere Lokalitäten bezeichnet; so auch die Grotte, von der in Vers 5 die Rede ist. Eine symbolische Bedeutung der Honghao-Gänse erklärt sich aus dem oben bereits mit Blick auf das Bild der Seidenreier in Gedicht 8 zitierten Kommentartext des Zhang Hua. Sima Qian nennt vier weise Staatsmänner, die vor der Tyrannei des Qin Shi Huangdi, also im selben Zeitraum und mit gleichen Motiven wie die Weltflüchtigen der Pfirsichblütenquell-Utopie (siehe unten im Haupttext), auf den Berg Shang flohen (*Shi ji*; J. 55, S. 2046). Tao Qian erwähnt seinerseits in dem anschließenden Gedicht zu den „Aufzeichnungen vom Pfirsichblütenquell“ jene „vier Hellen vom Berg Shang“ 〇〇〇〇 | 〇〇 (Lu, Qinli; S. 166).

<i>Einst trafen hier die Menschen Wundersames an.</i>	昔人有奇遇
<i>Zwar ist der Grotteneingang nicht zu sehen,</i>	洞門不可見
<i>Doch hört das Wasser sich da drinnen zornig an.</i>	但聞水聲怒
<i>Ich sah hinüber nach der Wohnstatt der Geflügelten</i>	瞻彼羽人宅
<i>Und heuerte zur Überfahrt des Stromes einen Lastenkahn.⁴⁹⁷</i>	乃乘方船渡
<i>Ein Korridor, flankiert von den fünf Hallen,</i>	修廊夾五殿
<i>Aus tausend Bäumen glänzt ein doppeltürmiges Tor.</i>	重閣映千樹
<i>Der Bau ist von der Kraft des Elefanten,</i>	規模象魏壯
<i>Doch eingeschlossen und geschützt von schattig-grünem Flor.</i>	回合綠陰護
<i>Vom Bergkamm aus erblickt' ich die fünf Flüsschen,</i>	山椒望五溪
<i>Der Krugkopf ragte in die ferne Sicht empor.⁴⁹⁸</i>	壺頭入指顧

⁴⁹⁷ *Strophe 2:* Mit der Begegnung in der Grotte ist hier nicht der Vorstoß der Fischer durch den Austritt des Pfirsichblütenquells in eine verborgene Menschheitsidylle gemeint, sondern es wird auf einen Lokalmythos angespielt, dessen Verhältnis zu Tao Qians Aufzeichnungen fragwürdig scheint: „Die Grotte des weißen Pferdes *Bai ma dong* befindet sich im Südwesten des Kreises..., nördlich des Pfirsichblütenflusses. In der Grotte kommt es zu großen Wellen, die plötzlich aufspritzen und das Aussehen von Geisterwesen haben.“ (*Hunan tongzhi*; J. 23, S. 34). Zusätzliche Ausführungen zum mythologischen Hintergrund, der für die Erwähnung der Grotte an dieser Stelle bedeutsam ist, finden sich weiter unten im Haupttext.

Mit dem Ausdruck *Lastenkahn fang chuan* (Vers 10) wird der Blick nach einer höheren Welt plötzlich durch ein sehr profanes Bild abgebrochen.

⁴⁹⁸ *Strophe 3:* Die Gebäude, denen der Wanderer auf dem Berg als erstes begegnet, sind der Beschreibung nach Teile eines alten Palastes (*fünf Hallen; doppeltürmiges Tor*), der jedoch vergangenen Zeiten angehört (*eingeschlossen und geschützt von schattig-grünem Flor*). Das Gebiet zwischen dem Standpunkt und dem *Krugkopf* ist nach fünf kleineren Fließchen benannt und wurde bis in die späte Han-Zeit von einem nicht-chinesischen Stamm beherrscht (Li, Daoyuan; *Shuijing zhu*; J. 37, S. 703f.). Möglicherweise zeugen die Palastüberreste von diesem Volk.

⁴⁹⁹ *Strophe 4:* Die Ortsbeschreibung zeigt auffällige Ähnlichkeiten mit Lu Yous Bericht über seine Wanderung zur einstigen Einsiedelei des Bo Juyi. In seinen Reiseaufzeichnungen von 1170 (*Ru Shu ji*) berichtet Lu vom achten Tag des sechsten Monats: „...In front of the Five Cryptomeria Balcony there were formerly five old cryptomeria trees (*shan*). According to tradition, they dated from Jin times, and Junior Tutor of the Heir Apparent (Bo Juyi) said (each would require) ten people stretching out their arms to encircle it. ...“ (Chang/Smythe; S. 108). Lu You gibt später als Umfang der Bäume nur zehn *chi* an - etwa 3,60 m -, was zu Bo Juyis eigenen Angaben nicht passen will. Dieser wiederum datiert ihr Alter nicht ausdrücklich auf die Jin-Zeit zurück (siehe: *Bo shi Changqing ji; Cao tang ji*; Bd. 9, J. 26, S. 5).

⁵⁰⁰ *Strophe 5:* Hier erreicht die Wanderung offenbar ihren Höhepunkt - während eines Abstiegs! Die *Wunder alle* (*zheng miao*), die unvermutet *ausgebreitet liegen*, sind die Offenbarung des Dao (siehe Duyvendak; S.2-3). Der Blick ins Tal erinnert an den ersten Anblick der verborgenen Landschaft, der, nach Tao Yuanmings Aufzeichnung, die Fischer nach dem Durchschreiten der Grotte überraschte, doch es fehlt die Spur menschlicher Ansiedlungen. Die Formulierung *deren Zweige sich zu Stämmen fügen* (*zhi gan hu*) spielt mit den Bezeichnungen der Koordinaten des chinesischen Kalendersystems, die aus zehn „Himmelsstämmen“ (*tian gan*) und zwölf „Erdzweigen“ (*di zhi*) bestehen, aus denen durch wechselnde Kombination die Zeit berechnet wird. Der Ablauf der Zeit erscheint also sicher und fest gefügt, wie es in der Utopie nur bildhafter beschrieben wird.

⁵⁰¹ *Letzte Strophe:* Mit dem Fischermeister wird auf den anonymen Helden der Legende hingewiesen, dem es einst durch Zufall gelungen sein soll, das Idyll am anderen Ende der Grotte zu entdecken. Seine Unerschrockenheit war vielleicht alles, wodurch er selber zu seinem Entdeckerglück beigetragen hatte, doch an der fehlt es dem Suchenden dieses Gedichtes ebenfalls, wie in der vorangegangenen Strophe deutlich wurde.

Ein alter Tempel liegt von hier im Norden,
Ziegeldächer, die im Dunst der Kiefern schweben.
Alte shan-Bäume, die seit den Jin dort stehen,
In deren ausgehöhltem Innern wilde Menschen leben.
Vierzig chi weit mißt ihr Umfang,
Zehn Besucher können sich hineinbegeben.⁴⁹⁹

故宮在其北
屋瓦帶松霧
古杉晉時物
中空野人住
外圍四十尺
內可十客聚

Ich wanderte zum Haus der Heiligenverehrung,
Dort waren Spuren auf dem Erdaltar zurückgeblieben.
Hinunter über achtfach abgestufte Hänge -
Ein Halt, bei dem die Wunder alle ausgebreitet liegen:
Umfaßt von beiden Bergen: klare Teiche
Und alte Bäume, deren Zweige sich zu Stämmen fügen.
Ich sah hinaus in solche Pracht und Weite,
Nach langer Zeit wollt' es zum Sitzen in der Kälte nicht genügen.⁵⁰⁰

我遊瞿仙館
壇上表遺步
卻下八疊坡
一亭眾妙具
兩山抱澄潭
老木枝乾互
瞻前秀而迴
坐久凜難住

Nur die Pfirsichquelle sah ich nicht.
Vom Tempelweg nach Süden war sie abgelegen.
Ins Gebirge wanderte ich immer tiefer,
Affen tollten oberhalb und unterhalb von meinen Wegen.
Seichte Bächlein traten aus den Felsenschächten
Und ich begann nun Zweifel an dem Ziel zu hegen.

桃源獨不見
僻在宮南路
山行轉深邃
狙袁紛上下
石竇出微涓
令我意猶豫

Einst hörte man von einem Fischermeister,
Der an des Wassers Scheide einen Grotteingang fand.
Doch was ich nun weit um den Bach erblickte,
Beweist, daß man ihn später mißverstand.
Schwermütig machte ich mich auf den Weg nach Hause.
Zu solcher Reise seh' ich mich nicht abermals im Stand.
Gut zwanzig Jahre sind seither vergangen
Eins um das andre kam ich auf der Wanderschaft durchs Land.⁵⁰¹

昔聞漁舟子
水際見洞戶
今看去溪遠
定自後人誤
惆悵卻歸來
此遊不得屢
於今二十年
歷歷經行處

Auf den ersten Blick erscheint der Reiseverlauf weniger vom Zufall bestimmt als in den Gedichten des ersten Teils. Der Reisende kann zunächst wenigstens die Richtung seines

Weges ungehemmt bestimmen, und von der ersten Zeile an ist das Zielgebiet, der Berg des Pfirsichquells, eindeutig bezeichnet. Ein Großteil der Reise - etwa hundert Kilometer über den Fluß Yuan, wenn wir den Dongtingsee als geographisches Zentrum aller Reisen ansetzen - ist zu Anfang des Textes bereits zurückgelegt, der Berg befindet sich schon in unmittelbarer Nähe. Anders als bei Lu sind dem Reisenden keine göttlichen Wesen entgegengeeilt, die *Honghao-Gänse in den Wipfelhö'n* und auch die *Wohnstatt der Geflügelten* bleiben auf Abstand zu dem Ankömmling, der sich auf einem profanen *Lastenkahn* über den Strom setzen läßt. Das ist nicht nur für dieses „Berg-Gedicht“ eine Grunddisposition, sondern auch für die folgenden Gedichte 10 und 11. Der Berg mit seinen Mythen und Heiligtümern ist das Zielgebiet, das nach einer langen, gefahrvollen Wasserfahrt erreicht wurde. Die am Fuß des Bergs gelegene Lokalität, eine Grotte, die den Namen „Weißes Pferd“ trägt, scheint eng mit dem Mythos des gescheiterten Flutenbekämpfers Gun 鯀 verbunden. Dieser war ein Nachfahre des Gelben Kaisers 黃帝 und war mit dem Namen „Weißes Pferd“ zur Welt gekommen. Nach seinen mißglückten Versuchen, die Menschheit vor den Überflutungen der großen Flüsse zu retten, wurde er bestraft.⁵⁰² Sein Sohn Yu vollbrachte später das Werk und leitete damit ein neues Stadium der Zivilisationsgeschichte ein.

Es ist wohl der Gedanke des gescheiterten Helden und die Warnung seines Schicksals, welcher hier evoziert wird, noch bevor die Besteigung des Berges, die Annäherung an die mythischen Welten, die in ihm verborgen scheinen, beginnt. -

Allerdings bleibt auch die mahnende Besinnung auf das Scheitern großer Ambitionen ohne direkte Folge für die Wirklichkeit des anschließenden Unterwegsseins durch das Gebirge. Die Gebirgslandschaft behält ihren zurückweisenden Charakter, und alle Orte, die indessen erreicht werden, kennzeichnet dieselbe öde Unbestimmbarkeit jener Spurenfragmente eines mythologisch-historischen Daseins, dessen Wirksamkeit vor den Augen des Wanderers nirgends offenbar wird. Darin liegt eine weitere Abgrenzung zu Lu, der zwar ebenso selten direkt auf die mythischen Wesen, von denen die Landschaft bevölkert scheint, trifft, bei dem aber die Orte dennoch nicht leer, unbewohnt und deshalb zuletzt auch unwirklich erscheinen, weil von einer diametralen Gegenüberstellung von Reise-Ich und Landschaft - die bei Jiang Kui ein tragendes Strukturelement des ganzen Zyklus ist - nicht die Rede sein kann. Lus Reise-Ich scheint weniger zu suchen als zu besuchen und ist von vornherein mehr zu ausgiebiger Reflexion und detaillierter Beschreibung geneigt, was der durchschnittlich deutlich größere Umfang der Texte bestätigt. Wie die letzten Verse des Gedichtes über die Reise zum Berg Bao deutlich werden lassen, geht es bei Lu darum, den

⁵⁰² *Shanhai jing*, J. 18, 7a-8b; nach Mathieu, Rémi; *Anthologie des mythes et légendes*; S. 95

Sinn und die Bedeutung einer höheren Wirklichkeit poetisch zu bewahren, denn diese ist, trotz der eingestanden eigenen Unfähigkeit, sie ganz zu begreifen, über jeden Zweifel erhaben. In „Gedichte über das Reisen von einst“ offenbart sich diese höhere Wirklichkeit, wenn überhaupt, so stets unerwartet, wie oben in den Versen 25f. mitten auf dem Weg, der schon als Abstieg und Rückkehr gedacht war. Das muß auf Dauer zur Folge haben, daß sich der Zweifel an ihr einschleicht, so wie es im weiteren Verlauf dieses Textes dann auch ausdrücklich berichtet wird (Vers 31-36).

Alles in allem steht Jiang Kuis Reise-Ich sehr viel mehr im Mittelpunkt des dichterischen Geschehens als das des Lu Guimeng. Dabei darf auch nicht übersehen werden, daß dessen Gedichte schon als Antwort auf eine Serie des Freundes Pi Rixiu - der an einigen Stellen auch angeredet wird - konzipiert waren, während „Gedichte über das Reisen von einst“, wenn wir bei den Aussagen des Vorwortes bleiben, vornehmlich als Selbstreflexion gedacht sind. Ein weiteres Beispiel aus Lus Gedichtfolge, in dem derselbe literarische Stoff wie in Gedicht 9 auf ganz andere Weise behandelt wird, zeigt abschließend die grundverschiedene Disposition von Ich und Landschaft in beiden Zyklen:

*DER WALL DER PFIRSICHBLÜTEN*⁵⁰³

桃花塢

*Stets unterwegs nach jener Stelle ohnegleichen –
Reichtum und Name sind einander nah verwandt.
Umsonst lief ich entlang am Wall der Pfirsichblüten,
Von Menschen aus der Zeit des Qin-Reichs ward mir nichts bekannt.*

行行問絕境
貴與名相親
空經桃花塢
不見秦時人

*War das der Wind nun, der, von Osten hergekommen,
Den Frühling oben auf den Zweigen weckte?
War dies etwa der Wasserlauf, in dessen Strömung
Der Staub hinfuhr, der eben noch in Blüten steckte?*

願此為東風
吹起枝上春
願此作流水
潛浮蕊中塵

*War das der Ort von jenen, die die Vögel liebten,
So daß mit ihnen sie die Nachbarschaft der Blumen teilten?
War's hier, wo sie durch Freundschaft mit den Schmetterlingen
Denselben folgten und gemeinsam unter Blumen weilten?*

願此為好鳥
得棲花際鄰
願此作幽蝶
得隨花下賓

*Am Morgen leuchten Blumen auf im Sonnenglast,
Am Abend hüllt der Fluß sie wieder ein in Nebel.*

朝為照花日

⁵⁰³ QTS; S. 7121

*Fürwahr hat als Gelehrter mir ein dritter Rang gepaßt,
Um hier den Pfirsichfreund und Untertanen abzugeben.
Den Pfirsichblütenquell habe ich nicht vergessen,
So finde ich wohl noch zum göttlich-wahren Leben.*

暮作涵花津
試為探花士
作此偷桃臣
桃源不我棄
庶可全天真

Von jener Schwermut, mit der sich das Ich am Ende von Gedicht 9 von seinen Erwartungen verabschiedet und zurück in sein gewohntes Leben begibt, ist hier gar nichts zu spüren, auch wenn sich Lus Reise-Ich mit demselben Problem, der Nicht-Realisierbarkeit einer literarischen Utopie, konfrontiert sieht. Lu spielt humorvoll mit der Spannung, die die Erwartung an den mit dem Mythos nur durch die Andeutung im Namen verbundenen Ort weckt. In diesem Sinn ist auch Vers 2 zu verstehen, der die vergebliche Suche im voraus mit dem eitlen Streben nach Reichtum gleichsetzt. Die in den Versen 5 bis 12 enthaltenen Beschreibungen stehen, wie oben angedeutet wurde, nicht in engstem Bezug zu der Überlieferung nach Tao, sondern beziehen sich möglicherweise auf eine Darstellung, die das Ereignis an der hier im Titel genannten Lokalität ansiedelt. Im Grunde scheint es dem Ich gar nicht darum zu gehen, das Unfindbare zu finden. Es setzt sich - hier ganz in der Tradition des Tao Yuanming - auf eine niedrige soziale Stufe (Vers 15) herab und gibt sich weise damit zufrieden, die bloßen Gedanken daran in reine Dichtung umzuwandeln. Dabei empfindet es, *am göttlich-wahren Leben* 天真 teilzuhaben und würdigt auf diese Art die Heiligkeit des Ortes.

Dieses Ich geht tiefsinnig und ehrfürchtig auf die Umgebungen ein, die es beschreibt, aber es ist ihnen nicht ausgeliefert, es kämpft mit ihnen nicht um das Überleben, nicht um eine Wahrheit, da diese ihm als eigene Gewißheit ja bereits sicher erscheint. Es kann sich immer bis zuletzt den im Innersten ungerührten geistigen Blick bewahren, mit dem sich der Künstler sein Bild vorstellt oder der Gläubige sein Heiligtum. Ausgesprochen wurde das schon in den beiden Versen des ersten Gedichtes: *Ohren und Augen verschrickt die trübe Verwirrung, / In den Tiefen des Geistes herrscht eisige Stille.* Jiang Kuis Reise-Ich sucht dagegen vergebens eine Wahrheit und findet nicht den sicheren Abstand zu den Erscheinungen, um Gewißheit über das Dahinterliegende zu erlangen. Aus seiner Sicht wollen die Irrfahrten schier kein Ende nehmen (*Gut zwanzig Jahre...kam ich auf der Wanderschaft durchs Land.*) und die relative geographische Nähe zur Heimat des realen Autors gibt keinen Rückhalt, wird in Gedicht 8 sogar anscheinend bewußt geleugnet.

2.3. Die ideale Einheit von Rückzug und Dichtung

Dennoch findet im Schlußgedicht (15) eine Annäherung an das geistige Ziel statt, die durch die einzige Begegnung mit einer Einzelperson zustande kommt und die nicht nur durch die innertextlichen Aussagen, sondern vor allem auch durch eine werkimmanente Intertextualität Bedeutung gewinnt. Diese Bezüge werden nun zum Abschluß des Kapitels durch Vergleich der wichtigsten Texte untersucht.

In „Gedichte über das Reisen von einst“ subsumiert sich die vieldeutige Aussagestruktur des Zyklus zuletzt unter dem Aspekt, daß die Suche nach Wahrheit und Vollkommenheit zwar über die Welt des Alltäglichen hinaus in höhere Sphären führt, aber auch dort ihr Ziel nicht endgültig erreichen kann. Die beiden im Anschluß daran noch vorgestellten Prosatexte übertragen den Kern dieser Aussage mittels unterschiedlicher Beschreibungen desselben, wahrscheinlich fiktiven, Erlebnisses auf den Bereich der Dichtung. Diese Konzeptionen deuten gemeinsam auf die Existenz einer idealen Dichtung, die sich nur außerhalb des gegenwärtigen menschlichen Welt realisieren läßt, während das Ich dieser stets verhaftet bleibt und nur durch scheinbar zufällige Begegnungen eine Ahnung von den großen Möglichkeiten der Poesie erhält. Aus diesem mehrfach ausformulierten Gedanken erklärt sich die besonders für Jiang Kuis poetologische Schriften und seinen dichterischen Stil charakteristische Spannung zwischen der Unentbehrlichkeit handwerklichen Könnens und einer individuellen Unabhängigkeit gegenüber Konventionen, zwischen Dichtung als professioneller Tätigkeit und als zweckfreiem Raum, in dem die Regeln der Kunst immer wieder neu entdeckt werden müssen, um Gültigkeit zu bewahren.

Die Vorstellung eines „Rückzuges in die Dichtung“ ist, wie Jiang Kuis Reise-Zyklus, eine Synthese aus Lebenserfahrung und Wahrheitssuche. Beides fließt in der Dichtung zusammen und entwickelt sich lebendig weiter, ohne absoluten Stillstand und scheinbar ohne wirkliche Vollendung. Die Allegorie einer geistigen Vollendung wird in den folgenden Texten zweimal in der Gestalt des Einsiedlers entworfen und damit dem Ich gegenübergestellt. Der Einsiedler bleibt zwar jeweils ein Fremder, ohne daß aber die Begegnungen dadurch ihren Sinn verlören:

(15)

*Das Heng-Gebirge ist ein Daoistentempel,
Die Mönche tranken dort von meinem Wein.
Der Eine, der da unter ihnen saß,
Mußte der Greis im weißen Kleid aus dem Gebirge sein.
Ich frug den Greis, wo er zu wohnen pflege -*

衡山為真宮
道士飲我酒
共坐有何人
山中白衣叟
問叟家何在

Seit Neustem fände er sich neben einer Grottenöffnung ein.

近住山洞口

*Er bat mich freundlich aufzustehn, sein Gast zu sein.
Wir schritten langsam durch den Wald und feuchte Wiesen.
Tief in den Wolken wurden enge Pfade finster,
Reißendes Wasser brüllte aus versprengten Felsen.
Der Quelle nach entfernten wir uns immer mehr –
Vor uns die Grashütte, wie ein gestutzter Besen.*

殷勤起見邀
徐步入林藪
雲深險徑黑
石亂湍水吼
尋源行漸源
茅屋剪如帚

*Ein längst gekochter Tee von bitterem Geschmack,
Die Form der grob geschnitzten Qin war ungeschlachtet.
Der Greis sprach: „Sima Qian
Hat mit dem Studium des Dao hier lange Zeit verbracht.
Östlich der Hütte auf dem großen Felsentisch,
Da findet ihr bis heute noch das Feld zum Schach.“
Alte Bäume schützten und verdeckten es,
Über Gestein und Wurzeln lief ein klarer Bach.*

老烹茶味苦
野琢琴形醜
叟云司馬遷
樂道此居久
屋東大磐石
棋畫今尚有
古木庇覆之
清泉石根走

*Ich traure, daß binnen hundert Jahren
Tun und Strebens das Haupt so rasch verbleicht.
Unsterblichen bin ich wohl nie gewachsen,
Zu den Verborgenen gesell' ich mich vielleicht.
Besinn' ich mich darauf, wird alles flüchtig wie ein Traum.
Ich will es malen, wozu mein Geschick nicht reicht.*

因悲百年內
汲汲成白首
仙人固難值
陰者亦可偶
追惟恍如夢
欲畫無好手

Anders als in den Gedichten 10 und 11, in denen das Heng-Gebirge zuvor schon bereist wurde, erscheint es hier zu Anfang als Ort einer einzigen Religion: des Daoismus. Das entsprach zwar zu Jiang Kuis Lebzeiten schon längst nicht mehr der Wahrheit, läßt sich aber historisch mit der Tradition des Berges und seinem daraus resultierenden Ruf begründen, der zunächst auf eine lange vom Daoismus und lokalen Glaubensrichtungen geprägte, religiöse Vereinnahmung zurückgeht.⁵⁰⁴ Der Buddhismus hatte erst recht spät - im siebten Jahrhundert - mit seiner Ausbreitung begonnen, verdrängte dann aber nach und nach die daoistische

⁵⁰⁴ Eine ausführliche und übersichtliche Beschreibung des Heng-Gebirges als historischer Kulturlandschaft, auf die ich hier im wesentlichen zurückgreife, findet sich bei: Landt; S. 59-77. Landt nennt Hinweise darauf, daß, auch noch lange nach der Ausbreitung des Buddhismus im Heng-Gebirge, neben dem Daoismus heidnische Religionen lebendig geblieben waren. (S. 65 unten f.)

Dominanz, worüber der Anfang dieses Gedichtes hinwegtäuscht, während sich das tatsächliche Übergewicht des Buddhismus in den Beschreibungen von 11 widerspiegelt.

Im übrigen wird der landschaftliche Charakter dieser Gegend hier objektiv erfaßt. Die folgende Beschreibung von Landt, in der die Aussagen verschiedener Reiseberichte früherer Jahrhunderte verschmolzen sind, liest sich wie eine verallgemeinernde Paraphrase der Wegbeschreibung zwischen den Zeilen 7 und 12:

Der Heng Berg 衡山 zeichnete sich durch dichte, üppige Wälder und Felsen von ungewöhnlicher Form aus. ... Überall gab es Plätze, an denen Chan-Meister gewohnt und meditiert haben, weil sie dort in einsamen Hütten abgeschieden leben und in Ruhe ihre Tugenden pflegen konnten.⁵⁰⁵

Die Frage, warum hier das ganze Gebirge pauschal als *Daoistentempel* 真宮 bezeichnet wird, während die Landschaft noch in Gedicht 11 überwiegend buddhistisch geprägt erscheint, drängt sich angesichts dieser offensichtlich gewollten Verkehrung der Gegebenheiten geradezu auf, muß aber vorerst noch zurückgestellt werden.

Die Wegbeschreibung, angefangen mit der Antwort des Greises, seine Wohnstatt liege *neben einer Grottenöffnung*, bis zum völlig unerwarteten Auftauchen der *Grashütte*, wie ein *gestutzter Besen*⁵⁰⁶, läßt die Erwartung einer daoistischen Eremitage einstweilen noch ungebrochen bestehen. In der dann folgenden Strophe (Vers 13 bis 20) werden wir jedoch eines Besseren belehrt: die Person des Historiographen Sima Qian - auch im Originaltext führen die drei Schriftzeichen des Namens zum Versende und werden durch Enjambement besonders betont! - kann kaum als Symbolfigur für eine religiös motivierte Weltabkehr gelten, sondern sehr viel eher für die Authentizität konfuzianischer Gelehrtentradition vor Ort. Sein Aufenthalt im Heng-Gebirge ist durch die „Geschichte der Han-Dynastie“ (*Han shu*) bezeugt⁵⁰⁷, und seitdem die Philosophen und Staatsmänner Zhu Xi und Zhang Chi (1133-1181) mehrmals gemeinsam in das Gebirge gewandert waren, das unter den Südlichen Song als einziges der fünf heiligen Gebirgsmassive Chinas 五岳 unter „legitimer“ Herrschaft verblieben war, wurde dort auch verstärkt konfuzianische Akademien gegründet, von denen eine jahrhundertelange Tradition ausging.⁵⁰⁸ Der Ausdruck *Studium des Dao* (wörtlich:

⁵⁰⁵ Landt; S. 73

⁵⁰⁶ Hier tritt nicht nur zum letzten Mal das Überraschungsmoment auf, das paradoxerweise als *Konstante* die inhaltliche Struktur des ganzen Zyklus prägt und diesmal nicht vom Weg abbringt, sondern direkt zum Ziel befördert, sondern die Einsiedelei ist auch das erste Gebäude, das, stellvertretend für geistige Kultur, dem Reisenden zugänglich und *nicht* verfallen oder verlassen ist. Das Geschehen hat sich also eindeutig gewandelt.

⁵⁰⁷ siehe *Han shu*; J. 62, S. 2707ff. Die offizielle Biographie des Sima Qian berichtet, daß er in seiner Jugend ausgedehnte Reisen unternommen habe und so auch bis zu dem, damals noch sehr weit vom Zentrum des Reiches entlegenen, Heng-Gebirge gekommen sei.

⁵⁰⁸ Landt; S. 74ff.

„studierte das Dao“; *xue dao*) meint die Vervollkommnung der Kunst der sittlichen Selbstkultivierung und des moralischen Handelns in staatlichen Funktionen (*dao yi*) durch Bildung in Riten, Musik, Bogenschießen, Wagenlenken, Literatur und Mathematik, die in den frühen konfuzianischen Schriften gefordert und von den Song-Philosophen neu erforscht wurde.⁵⁰⁹

Was wir über den Einsiedler und seinen geheimnisvollen Aufenthaltsort erfahren, ist wenig, aber gerade genug, um sicher zu sein, daß das Ziel, an dem sich der Reisende nun endlich wiederfindet, gewiß keine daoistische Klausur, sondern vielmehr der Rückzugswinkel eines Gelehrten ist, der, ohne religiöse Ambitionen, durch private künstlerische Tätigkeit sein Selbst pflegt. Mit der Qin und dem Schachspiel sind stellvertretend zwei der „vier Künste“ (四藝⁵¹⁰) genannt, derer sich der ideale Gebildete frei bedienen konnte - nicht zuletzt auch, um gegebenenfalls unvermeidlichen Bedrohungen durch die Außenwelt entweichen zu können. Daß ein solcher Hintergrund hier eine Rolle spielt, ist nach den vielen Hinweisen darauf, daß am wiederholten Scheitern des Reise-Ichs, neben dessen persönlicher Unzulänglichkeit als auf sich gestelltes Individuum, auch die Undurchsichtigkeit der politischen Ereignisse wesentlichen Anteil hat, leicht nachzuvollziehen. Die Bezeichnung des Heng-Gebirges als *Daoistentempel* deutet demnach ein Faktum an, das zum Schlüssel für die Gesamtinterpretation des Zyklus wird. - Der „Daoismus“ wird lediglich als äußere Verkleidung eines realen Wesens vorgeführt, das sich im Innern des Gebirges versteckt hält. Der Greis, der weder zu den *Unsterblichen* gehört, noch sich als wahrer Daoist erweist⁵¹¹, wird gewissermaßen zum Alter ego des Ichs. So gewinnt auch das übergangslose Abbrechen der Begegnung im Text und ihre reflektive Einstufung als *Traum* an Klarheit: das Ich entdeckt hinter der Fassade daoistischer „Weltentsagung“ endlich den ihm vorbestimmten Ort, der ihm auf allen vorherigen Reisen verwehrt wurde. Doch die Entdeckung hat keinen äußeren Bestand, sondern entzieht sich *flüchtig wie ein Traum*, den zu *malen* - also mit Bewußtsein festzuhalten - *das Geschick nicht reicht*. Auch die Kunst, mit der das Alter ego zuvor ideal vereint schien, steht also dem Ich im Text nicht willkürlich - die Vokabel *yu* 欲, mit *ich will* übersetzt, weist ausdrücklich auf das Moment des persönlichen Wollens hin - zu Gebote, sondern erweist sich als abstraktes Pendant zu den scheinbar immer wieder vergeblich angestrebten, konkreten Reisezielen. In diesem Sinn geht auch jene Bemerkung

⁵⁰⁹ ZWDCD:7184.148 & 39843.357

⁵¹⁰ Neben Qin- und Schachspiel auch Literatur und Malerei. (ZWDCD:4782.799)

⁵¹¹ Es ist wichtig zu bemerken, daß Indizien eines praktizierten Daoismus - besonders alchemistische Mitteln zur Lebensverlängerung, die in keiner Einsiedelei fehlen durften - hier nicht erwähnt werden, dafür aber in der Prosa-Variante der Beschreibung dieser Begegnung. (siehe weiter unten)

auf, mit der der Leser aus dem Vorwort in die Gedichte entlassen wird: *Das reicht allerdings nicht aus, um Dichtung zu schaffen!*

Die mutwillige Verkennung aktueller Tatsachen, mittels derer das Heng-Gebirge zu Anfang des Gedichtes in einen *Daoistentempel* verwandelt wird, um dann wieder durch unerwartete Geheimnisse zu überraschen, entspricht dem Verhältnis zwischen dem Dichternamen „Weißstein Daoist“ (*Baishi Daoren*) und der realen Persönlichkeit des Autors. Als praktizierenden Gläubigen können wir uns Jiang Kui aufgrund der heute zugänglichen Informationen kaum vorstellen und dennoch drückt sich bei ihm die grundlegende Vorstellung einer Verwirklichung des Kunstideals in einer individualistischen und gesellschaftsskeptischen Geisteshaltung in der stilisierten Figur des Daoisten aus. Das nun folgende „Vorwort zur Poetik des Weißstein-Daoisten“ basiert auf der Kernaussage von Gedicht 15, zeichnet aber im Gegensatz dazu den unerwartet angetroffenen Einsiedler nicht als Alter ego des Wanderers, sondern als einen wahren Daoisten, der am Ziel seiner Frömmigkeit angelangt ist:

Als ich im Frühsommer des Jahres Bingwu der Ära Shunxi (1186) durch das Heilige Gebirgsmassiv des Südens reiste, kam ich bis zum „Gipfel der Wollkendichte“. Ich zog in der Gegend der „Brücke über den Fluß des Yu“ herum und war tief gerührt von ihrer stillen und unaussprechlichen Schönheit. Diener und Pferd zurückgelassend, folgte ich alleine dem Fluß nach seiner Quelle. Unterwegs begann ich zu summen und zu rezitieren - da sah ich in einem Gehölz versteckt eine Grashütte liegen. Ein ruoshi saß mit heiterer Stirn auf einem großen Felsen, er mochte zwischen vierzig und fünfzig Jahren zählen.

Mein Gefühl sagte mir, daß dieser ein ungewöhnlicher Mensch war und ich verbeugte mich vor ihm. Nach sehr warmem Empfang lud er mich in das Innere der Hütte, kochte einen Tee von bitterem Geschmack und ein gemeinsames Essen. Wie von ungefähr frug er nach meiner Herkunft und in welchem Dialekt mir das Rezitieren leicht fiel. Ich antwortete ihm wahrheitsgemäß und präsentierte dann meine am gestrigen Tag beim Anblick des heiligen Gebirgsmassives gemachten Verse: „Kleine Berge können nicht an Wolken, / Große Berge sind der halbe Himmel.“ Der ruoshi war erfreut und nannte mich einen, der in Ordnung sei. Dann suchte er eine Tasche und holte daraus ein Schriftstück auf einer einzigen Rolle hervor, das er als Poetik (shishuo) bezeichnete. „Ich alter Mann habe mich bis vor kurzem anhaltend mit solchen Dingen beschäftigt und dabei ist diese Schrift herausgekommen. Jetzt schreibe ich gar nichts mehr und gebe sie an euch weiter.“ Ich war überaus neugierig, doch er drängte mich hastig, jetzt keinen Blick hineinzuwerfen, sondern es im Ärmel zu bergen und umgehend Abschied zu nehmen. Nach seinem Alter fragend erfuhr ich, daß er in der Ära Qingli (1141-1148) geboren war. Da erschrak ich zuerst gewaltig und da ich glaubte, er müsse das Dao des langen Lebens und der Alterslosigkeit erreicht haben, bat ich ihn mehrfach, es mich zu lehren. Er lachte und sprach nichts, verriet mir auch nicht seinen Namen. Nochmals verbrachten wir eine Weile miteinander

und aßen eine Grütze aus Liliensamen. Dann verabschiedete ich mich mit der Begründung, daß ich zu den Menschen gehöre, die auf der Straße der Pflichten auf mich warteten.

Er ließ mich gehen, Außerhalb des Gebirges erreichte die Brücke und stieg auf's Pferd. Überall fragte ich die Einheimischen nach dem Mann aus, fand aber keinen Kundigen. Nur ein Alter sprach seufzend: „Dieser Herr ist lange Zeit nicht mehr hervorgekommen - daß er heute noch da ist!“ Ich drängte ihn zu einem Gespräch, doch wußte ich plötzlich nicht mehr, wo er geblieben war, so daß ich bedrückt abzog. Als ich spät abends abgesattelt hatte, las ich diese Schrift aufmerksam. Sie ist überragend und von dauernder Wahrhaftigkeit! Ich habe die Gewohnheit angenommen, mich beim Zu-Bett-Gehen von Zeit zu Zeit damit zu beschäftigen. Die Interessierten, die davon hören, kommen ab und an und nehmen selber Einblick. Auch sie können das nicht ignorieren.

Einst hielt sich der dichtungsbegabte Xuanyuan Miming oft im Südgebirge auf. Könnte der ruoshi nicht ein Genosse von ihm sein? Vorwort des Weißstein alias Jiang Kui alias Yaozhang.⁵¹²

淳熙丙午立夏. 余遊南嶽至雲密峰. 徘徊禹溪橋下上. 愛其幽絕即屏置僕馬. 獨尋溪源. 行且吟哦顧見茅屋蔽虧林木間. 若士坐大石上. 眉宇闔爽年可四五十. 心知其異人. 即前揖之. 相接甚. 便邀入舍內. 煎苦茶共食. 從容問從何來適吟何語. 余以實告. 且舉似昨日望嶽. 小山不能雲大山半為天之句. 若士喜謂余可人遂探囊出書一卷. 云是詩說. 老夫頃者常留意茲事. 故有此書今無作矣. 徑以付君. 余益異之. 然匆匆不暇觀. 但袖藏致謝而已. 問其年則慶歷間生. 始大驚意. 必得長生不老之道. 再三求教. 笑而不言. 亦不道姓名. 再相留噉黃精粥. 余辭以與人偕來在官道上相候告別. 出至橋上馬. 偏詢土人無智者. 惟一老夫嘆曰. 此先生久不出. 今猶在耶. 與欲語忽失所在. 悵然而去. 晚解鞍. 細讀其書甚偉常真. 枕中時時翫味. 好事者有聞. 間來取觀亦不靳也. 昔軒轅彌明能詩多在南山. 若士豈其儔哉. 白石姜夔堯章序.

Zunächst die Frage nach den inhaltlichen Schnittstellen dieses Prosatextes mit dem zuvor besprochenen Gedicht:

Bei der vergleichenden Lektüre fallen zunächst zwei verbale Übereinstimmungen auf: das plötzliche Entdecken der *Grashütte* und die Bewirtung mit *Tee von bitterem Geschmack*. Beides sind an sich nichts mehr als stereotype Einzelheiten, die zum Topos des einsiedlerischen, naturnah lebenden und jegliche äußere Verfeinerung ablehnenden Sonderlings gehören. Mit der Bezeichnung *ruoshi* für die kein äquivalenter Übersetzungsterminus verfügbar ist, steht allerdings nicht bloß ein *Greis im weißen Kleid* vor

⁵¹² BSJ; S. 65

dem Wanderer, sondern ein „wirklicher“ Unsterblicher.⁵¹³ Die *Grütze aus Liliensamen*, die beide vor dem Abschied gemeinsam essen, galt als eine bevorzugte Speise frommer Daoisten⁵¹⁴ und ist ein klares Indiz für ein Leben nach den Statuten der Religion.

Parallelen zum Gedicht finden sich auch in der Durchsetzung des Geschehens mit überraschenden Momenten, die die Begegnung in ihren Einzelheiten, so tief sie auch auf den Wanderer wirkten, zufällig erscheinen lassen. Alles was ihn mit dem anderen zusammen- und wieder von ihm fortführt, ereignet sich aus seiner Sicht unerwartet, angefangen vom Entdecken der Wohnstätte und ihres Bewohners bis zu dem unerklärlichen Verschwinden des Dorfbalten am Fuß des Berges, der sein Wissen nicht preisgibt. Hat sich der Alte zufällig im Gedränge der Einheimischen verloren oder waren höhere Mächte im Spiel? Auch diese Undurchsichtigkeit erinnert an die Reiseschicksale des Zyklus, wo in den Naturgewalten einerseits höhere Mächte wirksam schienen, andererseits aber ebenso eine stellenweise fast banal anmutende Alltäglichkeit ihren Platz behaupten konnte.

Der Höhepunkt der Überraschungen, zum großen Schrecken gesteigert, befindet sich nicht unbeabsichtigt in der Mitte des Textes. Er bedeutet eine Wende aus doppelter Sicht: Dem Wanderer wird spontan klar, daß sein Gegenüber kein bloßer Suchender mehr ist, sondern tatsächlich eine Lebensdauer erreicht hat, die weit über alle gewöhnlichen, menschlichen Erwartungen erhaben ist. Von daher kann er nicht mehr an der Weisheit und Heiligkeit des Unbekannten zweifeln. Dem intendierten Leser - demjenigen Leser also, der in die poetologischen Debatten und Probleme Jiang Kuis und seiner Zeitgenossen eingeweiht ist - muß bei der Nennung des Geburtszeitraumes (1141-1148) unweigerlich der Gedanke an den Dichter Huang Tingjian (geboren 1145), den geistigen Ahnen der Jiangxi-Schule, kommen. Der Einblick in die Vorworte zur *shi*-Ausgabe hat uns gezeigt, daß Huang in Jiang Kuis poetischem Werdegang unbestreitbar die wichtigste Autorität darstellte und daß die Bewunderung seiner Dichtkunst auch nach der Selbstbefreiung von dieser Autorität nicht nachgelassen hatte.

Auf diesem Hintergrund kann der Bericht als poetischer Versuch, das Verhältnis zwischen dem unvollkommenen Subjekt und dem vollendungsgleichen Vorbild, zwischen dem Dichter und seinem heilig verehrten, geistigen Ahn, als entscheidende, aber nicht erzwingbare Begegnung zu beschreiben, interpretiert werden. Er erfüllt damit einen ähnlichen

⁵¹³ Die Bezeichnung scheint eher selten vorzukommen. Als einzige bekanntere Fundstelle wird das *Huai nan zi* (um 150 v.Chr.) angegeben. (siehe: *ZWDCD*:31508.4.1) Dort wird berichtet, wie ein gewisser Lu Ao, Gesandter des Qin Shi Huang Di, mit dem Auftrag, ein Rezept zum ewigen Leben für den Kaiser zu finden, in den hohen Norden reist und dort auf dem Berg „Palast der Dunkelheit“ 崑崙 einem *ruoshi* begegnet. Dieser straft den Anmaßenden jedoch mit Gelächter und Spottreden hart ab, bevor er sich in den Wolken verflüchtigt. (*Huainan zi*, *Dao ying xun*; in: *Si bu bei yao*; J. 12, 15)

⁵¹⁴ *ZWDCD*:48904.969

Sinn wie die beiden Vorworte zur Gedichtausgabe, in denen die Paradoxie der Notwendigkeit dichterischer Freiheit, bei gleichzeitigem Bestreben einer überragenden literarischen Tradition gerecht zu werden, auf theoretischer Ebene erörtert wird, um den Leser in die Hintergründe von Jiang Kuis poetischem Stil einzuführen. Hier wird nur das Verhältnis der Textformen zueinander und ihre Beziehung zum realen Autor verkehrt: das Vorwort gibt eine allegorische Einleitung in die theoretischen Lösungsversuche, die sich unmittelbar anschließen. Das Ich tritt als Inkarnation des nach Vervollkommnung seiner Fähigkeiten strebenden Dichters auf, während das heilige Gebirge des Südens als Zentrum göttlicher Wesen den literarischen Topos dazu abgibt. Der *ruoshi* ist die ungreifbar bleibende Personifizierung des Dichter-Heiligen, der die Geheimnisse seiner Kunst, derer er selber nicht weiter bedarf, den Suchenden überläßt. Überdies suggeriert diese Einleitung den Lesern mit der Vorstellung einer anderweitigen, geheimnisvollen Herkunft des Haupttextes einen von der Persönlichkeit des realen Autors bewußt distanzierten Aussagecharakter. Kein Leser soll ernsthaft bezweifeln, daß Jiang Kui der wirkliche Verfasser der Poetik ist, doch die Distanzierung von der mit einem Namen verbundenen Autorität rückt seine theoretischen Aussagen in einen Freiraum jenseits der Vorbildhaftigkeit einzelner Personalstile, die Zurückhaltung bei der Nennung herausragender Dichter und der weitgehende Verzicht auf beispielhafte Zitate entsprechen dieser Konzeption.

Ist aber die Begegnung wirklich so zufällig, wie sie nach den äußeren Geschehensabläufen erscheint? Um dieser Frage nachzugehen, muß der entscheidendste Moment der Begegnung, die Rezitation des vom Wanderer selbst verfaßten Zweizeilers und seine Aufnahme durch den anderen, näher betrachtet werden. Die Verse

*Kleine Berge können nicht an Wolken,
Große Berge sind der halbe Himmel.*

小山不能雲
大山半為天

erscheinen auf den ersten Blick von größter sprachlicher Einfachheit geprägt. Die Natursymbolik scheint eindeutig und wenig hintersinnig: die diametrale Zuordnung von Himmel und Erde, in der die chinesische Philosophie das Prinzip der kosmischen und sittlichen Weltordnung (Yin-Yang) in räumliche Phänomene überträgt, scheint sich im Anblick des Gebirgsmassives aus der Ferne realisiert zu haben. Als einzelhafte Phänomene (*kleine Berge - Wolken*) bleiben die Gegensätze voneinander entfernt, als Bild des jeweils Ganzen (*große Berge - Himmel*) verschmelzen sie, Berge - in dieser Zusammensetzung Repräsentanten der Erde, also des Yin - *sind der halbe Himmel*, der für sich allein genommen

nur Yang ist, in der perspektivischen Berührung mit dem heiligen Gebirgsmassiv aber auch Yin annimmt.

Metaphorisch-formal betrachtet ist dieses Bild zwar sauber arrangiert, der dichterische Gehalt bleibt jedoch schwach. Wie sollte das gerade den vermeintlichen Verfasser einer Poetik erfreuen, in der alles darauf abzielt, handwerkliches Können von jedem Dichter zu fordern, aber den Gehalt des Gesagten als letzten und einzigen Wertmaßstab der Dichtung anzulegen? Auch die Bemerkung in einer späteren Poetik, die die „außergewöhnliche Aussage“⁵¹⁵ hervorhebt, deutet auf einen weiteren Sinn zwischen den Zeilen. Dieser Sinn ergibt sich zunächst schon aus der aufmerksamen Betrachtung der Wortwahl, an der nichts auffällt als die parallel zueinander gestellten Verben *können* 能 und *sind* 為. In dieser Stellung erinnern sie umgehend an die, aus einer Äußerung des Su Shi abgeleitete, zentrale Formel des *Kann-nicht-nicht-Sein* 不能不為者 im zweiten Vorwort zur *shi*-Ausgabe. Durch sie wurde dort das Streben des Dichters nach *Übereinstimmung* 合 mit den Alten bzw. das beabsichtigte *Abweichen* 異 von ihnen, also jener paradoxe Anspruch selber an die Stelle der Ahnen zu treten und zugleich aus ihrem Schatten zu springen, in einer von aller berechnenden Nachahmung befreiten Intuition vereinigt.

Der Begriff *Können* impliziert in Jiang Kuis poetologischem Denken nicht nur die Eröffnung dichterischer Möglichkeiten durch Begabung und erarbeitete Fähigkeiten, sondern auch die Begrenztheit allen menschlichen Handelns. Deshalb wird er hier auf die kleinen Berge bezogen, die im Bild als vereinzelt aufstrebende Gipfel die *Wolken* - Metonym für Himmel - nicht erreichen *können*. Im Begriff *Sein* sind dagegen Ursache und Wirkung vereinigt, die großen Berge und der Himmel *sind* hälftig ein Ganzes, in dem keine Beschränkung mehr gilt. In dem antithetischen Parallelismus des Verspaares steckt also nicht nur eine (recht konventionelle) Metapher der kosmologischen Ordnung, sondern auch ein Bild jener Formel, mit der Jiang Kui an anderer Stelle die Suche nach einer Lösung der poetologischen Problematik, die die Dichtergenerationen im Gefolge von Su Shi und Huang Tingjian beschäftigt hatte, auf den Punkt brachte.

Von hier aus gesehen erscheint die erfreute Reaktion des anderen nachvollziehbarer und ebenso folgerichtig der Griff zur Tasche mit den Aufzeichnungen. Die Begegnung der beiden war eben nicht zufällig, sondern Fügung des Schicksals, denn in ihr treffen die im Doppelpers metaphorisch formulierten Gegensätze in menschlicher Gestalt aufeinander und ergänzen sich in derselben Weise, die das Bild suggeriert. Jener *ruoshi*, der in der tiefsten Abgeschiedenheit des Gebirges über die Dichtung nachdachte, handelte den bisherigen Gepflogenheiten der *shi*

⁵¹⁵ *zao yu qi te*; siehe Qu, Cunzhai; *Gui tian shi hua*; in: *Li dai shi hua*; S. 1264

hua-Tradition eindeutig zuwider, denn er suchte nicht den geistigen Austausch mit Zeitgenossen seines Geschmacks, um seine Gedanken zu aktuellen Problemen des Dichtens zu beflügeln. Scherzhafte Bemerkungen, Anekdoten und Exkurse in die literarische Szene fehlen in diesen Aufzeichnungen ganz und, wie zu sehen war, konzentriert sich alles auf das Ernstnehmen und Verinnerlichen des handwerklichen und somit erlernbaren Anteils der Dichtung, der als Voraussetzung für alles weitere gilt. Dieses Werk richtet sich nicht an den gleichgestellten Literaten, sondern an den Lernwilligen; es stützt seinen Anspruch gleichsam auf die Ordnung des heiligen Gebirges, in der kleine und große Berge - Bild für die geistigen Rangunterschiede der Dichter - nach denselben Gesetzen ein ganzes Massiv bilden.

Jene praktischen Voraussetzungen wären aber nicht der Aufmerksamkeit eines vor der Welt schon Verborgenen (*yin zhe*), der das Ziel der überdurchschnittlichen Verlängerung des Lebens erreicht hat, würdig, wenn nicht in ihnen auch das eigentliche Geheimnis großer Dichtung läge. Die erlernbaren handwerklichen Methoden der Dichtkunst werden durch das Vorwort symbolisch mit den daoistischen Methoden zur „Pflege des Lebens“ 養身之法 gleichgesetzt, die eine völlige Übereinstimmung der individuellen Handlungsweisen mit dem Dao und so die Lebensverlängerung bewirken sollen.

Zum Abschluß wird diese Analogie dann nochmals durch Anspielung auf einen Text des Tang-Dichters Han Yu abgestützt. Dieser berichtet in einem Vorwort von dem, hier ebenfalls wie unvermittelt am Ende des Textes genannten, daoistischen Heiligen Xuanyuan Miming, der im Heng-Gebirge lebte, jedoch einst im hohen Alter diese abgeschiedene, heilige Gegend verließ, um einen gewissen Shifu in der Hauptstadt zu besuchen. Dieser Bekannte soll seinerseits zuvor etliche Wallfahrten in das Heng-Gebirge unternommen haben, bei denen er mehrmals mit dem jenem zusammengetroffen war. Im Haus des Bekannten trifft der fremde Gast eines Abends auf einen jungen, eben erst zu Ruhm gelangten Dichter namens Si Xi, der sich durch das häßliche Aussehen Xuanyuan Mimings so sehr abgestoßen fühlt, daß er ihm keine weitere Aufmerksamkeit schenken zu müssen glaubt. Die Lektüre läßt erstmals aufmerken, wenn es hinsichtlich des Fremdlings (Xuanyuan Miming) heißt:

Sein Erscheinungsbild war äußerst abstoßend. Weißhaarig und schwarzgesichtig, mit langem Hals und einem hohen Kehlkopf, *in welchem überdies noch irgend ein Dialekt aus Chu produziert wurde* 中又作楚語, sah Xi durch ihn hindurch, als existierte er gar nicht.

Zunächst erscheint hier die Dialektsprache des Fremden nur als ein weiteres, eher nebensächliches Phänomen seiner provinziellen Ungehobeltheit, in Jiang Kuis Text findet aber ausgerechnet *sie* eine Parallele in der an der betreffenden Stelle fast unvermittelten Frage des *ruoshi* an den Wanderer, welchen Dialekt dieser spreche. Bei Jiang Kui wird die Antwort auf jene Frage nur indirekt und inhaltslos gegeben (*Ich antwortete ihm wahrheitsgemäß...*),

während in Han Yus Text der Dialekt im folgenden eine große Rolle spielt. Indessen die beiden Weltmänner zunächst unter sich ein Gespräch über Dichtung pflegen, bemerkt der Fremde auf einmal in der Herdstelle einen altertümlichen Dreifuß und fordert dazu auf, das wundersame Fundstück gemeinsam zu bedichten (eine der unter Literaten üblichen Gepflogenheiten, die dem Zweck diene, bei geselligen Anlässen sein poetisches Talent zu enthüllen). Spontan fühlen sich die beiden anderen ausschließlich angesprochen und verfassen jeweils zwei Verspaare. Der Fremde scheint daraufhin noch nicht befriedigt und schlägt vor, selber einige Verse zu dichten. Er *verstehe jedoch nicht die Schrift der Menschenwelt*, und bittet daher Shifu um den Dienst, seine Worte schriftlich festzuhalten. Kurzum, Xuanyuan Miming dichtet mündlich in seinem Heimatdialekt und überläßt dem erfahrenen Hengshan-Pilger die Übersetzung in die Schriftsprache. Mit der Zeit bringt er die beiden anderen zunehmend in Verlegenheit, sodaß es zu guter Letzt nur noch an ihm selber ist, das Gedicht zu vollenden. Abermals muß nun Shifu einen beeindruckenden poetischen Erguß des Sonderlings zu Papier bringen. Die anfängliche Arroganz der beiden wird zum Schluß bitter bestraft:

Nachdem Shifu mit dem Schreiben fertig war, sollte er es vorlesen. Als dieses geschehen war, sprach (Xuanyuan Miming) zu den beiden: „Dieses taugt ja nicht einmal für die gesprochene Rede (語), wie erst sollte es dann Literatur (文) sein!? Durch das, was ihr könnt, vollende ich schreibend; nicht ich bin es, der sein Können erst bei Shi lernen muß! Mein Können vermögt ihr beiden gar nicht zu begreifen - aber was habt ihr dann bloß mit Literatur (文) zu schaffen?! Ich halte meinen Mund.“

Die beiden waren zutiefst erschüttert, sprangen von ihren Matten auf und redeten ihn mit ehrfürchtiger Gebärde an: „Wir wagen nicht mehr zu fragen, nur ein letztes Wort noch! Der Zuvorgeborene hat gesprochen: ‚Ich verstehe nicht die Schrift der Menschenwelt.‘ - Dürften wir wohl fragen, welche Schrift es dann ist, die er versteht? Diese allerletzte Antwort nur laßt uns noch hören! Mehrmals versuchten sie es ohne Erfolg, dann setzten sich beide unzufrieden mit sich selber auf ihre Plätze. ...⁵¹⁶

Als echten Daoisten überkommt Xuanyuan Miming darauf die große Gleichgültigkeit gegenüber der Welt. An die Wand gelehnt, schläft er unter donnerndem Schnarchen ein, und die beiden ihrer verblendeten Dummheit Überführten, die in ihrer Verwirrung später ebenfalls von der Müdigkeit überwältigt werden, können am folgenden Tag nur noch feststellen, daß der Unbekannte spurlos verschwunden ist.

Da Jiang Kui ebenfalls in der Gegend des einstigen Königreichs Chu aufgewachsen war, sprach er also den Dialekt des *ruoshi*, und wenn dieser tatsächlich mit dem oben geschilderten Daoisten identisch ist, dann kam jener Zufall seinem beschränkten Sprachvermögen notwendig entgegen: nur so lohnte es sich für ihn sicher, den Versen Gehör zu schenken. Die ein Mindestmaß an Schicklichkeit unter Gebildeten mit Füßen tretende Ungeschliffenheit eines engstirnigen Waldkauzes wird von Jiang Kui weit weniger betont, als in dem oben

⁵¹⁶ Die Übersetzung folgt der Version in Li, Fang; *Taiping guang ji*; J. 55, S. 339f.

teilweise wiedergegebenen Text, da dessen Bekanntheit vorausgesetzt wird. Das wird spätestens dann evident, wenn zum Schluß der Name Xuanyuan Miming fällt. Wenn sich aber wider alle Grobheit und unverzeihlichen Bildungslücken eine sich von selbst überlegen zeigende, poetische Begabung gegen zivilisatorischen Feinschliff durchsetzt, bedeutet das nichts anderes, als daß äußere Formvollendung gegenüber dem an keine Form gebundenen, dichterischen Geist kein Recht hat. Xuanyuan Miming ist die Allegorie des Gedankens der „Plumpheit“ oder „Ungeschicklichkeit“ 拙, welcher in der sich auf Han Yu berufenden *guwen*-Bewegung gegen ein verbrauchtes Formideal aufgeboten wurde. Plump oder ungeschickt nach außen zu erscheinen bedeutete keineswegs einen Mangel an geistiger Kraft und Vollendung, das schienen die Schriften des klassischen Altertums zu beweisen, die nicht den Idealformen der Tang-Zeit entsprachen. Jener essentielle Gegensatz zwischen einem kleinlichen Streben nach Höherem und der Ruhe dessen, der in aller Gelassenheit die innere Vollendung der äußeren nachordnet, kommt nicht nur in der mit weidlichem Spott gewürzten Charakterskizze des Han Yu zum Ausdruck, sondern wird ebenso von Jiang Kui im Bild der *kleinen Berge* und der *großen Berge* prägnant nachgezeichnet. Es sind jene Verse, an denen der *ruoshi* sein Gegenüber *jemanden, der in Ordnung* 可人 ist, erkennt. Aber weder Jiang Kui noch Han Yu haben je persönlich eine religiöse Weltabkehr dem Leben und Wirken in der Welt vorgezogen. Den lebensnotwendigen (inneren) Abstand vom Gewöhnlichen, das die Außenwelt zu beherrschen scheint, gewinnen sie *durch* die Dichtung. Insofern sind die geheimnisvolle Gestalt des Xuanyuan Miming sowie das siedlungsferne Heng-Gebirge als Topos einer sprachkritischen Haltung zu verstehen. Der „Unsterbliche“ und das Heiligtum sind dem Bereich der Religiosität entlehnt und dienen als Maske bzw. Kulisse für den idealen Dichter wie für die ideale Sprache.

VIERTES KAPITEL: Das „Lebendige Wirken“ 活法

Nachdem im vorigen Kapitel zu sehen war, wie Jiang Kui sein persönliches Verhältnis zur Dichtung poetisch umschrieb, und wie der Dichter dieses Selbstbild in unterschiedlichen Texten entweder relativ offen und direkt oder eher andeutend zur Geltung kommen läßt, wird nun weiterverfolgt, wie sich dichterischer Eigensinn und der Anspruch, sprachlichen und musikalischen Formgesetzen im strengen Sinn zu genügen, stilistisch auswirkten. Der relativ im Zentrum seiner Poetik stehende Begriff der „Lebendigen Wirkens“ (*huo fa*) soll dabei als Ansatzpunkt dienen.

Zunächst muß nochmals jene einzige Textpassage der Poetik, die den Terminus direkt umschreibt, in Erinnerung gerufen werden:

Wer auf unvorhersehbare Weise von Dingen berichtet und Spielraum bei 乍敘事而間以理言
der Verständlichkeit seiner Aussagen läßt, der hat das Lebendige Wirken 得活法者也
erreicht.⁵¹⁷

Nach der bereits erfolgten Besprechung dieses Satzes im unmittelbaren Zusammenhang des Abschnittes, den er beschließt, ist hier davon auszugehen, daß Unvorhersehbarkeit (bei der Abstimmung der Inhalte) und Spielraum bei der Verständlichkeit (der daraus gemachten Aussagen) als Hauptinhalte des Begriffes nur dann für sinnvoll gelten können, wenn zuvor die technischen und geistigen Qualitäten - Erfahrung im Nachahmen der literarischen Tradition sowie Fülle der Gedanken - beim Dichter vorhanden sind. Die dichterische Sprache soll also durchaus etwas Fragmentarisches, Nicht-Abgeschlossenes vermitteln, muß aber zugleich durch lückenlose Vorkenntnisse intertextueller Bezugsmöglichkeiten⁵¹⁸ und ein - dadurch allerdings nicht eingegrenztes - reiches Gedankenpotential getragen werden. Wie geht nun Jiang Kui in der Praxis mit diesen theoretischen Forderungen um? Oder auch umgekehrt gefragt: Wie führte ihn seine Erfahrung als Dichter dazu, derartige Forderungen mit Anspruch auf eine gewisse Allgemeingültigkeit zu formulieren?

In den folgenden Untersuchungen sollen diese Fragen nicht direkt beantwortet werden. Ein Abstand zwischen den Maximen der Poetik und der realen dichterischen Produktion soll gewahrt bleiben, da, um ihn zu überbrücken, das nötige Hintergrundwissen auf den Gebieten der Stilforschung einerseits und der Begriffsgeschichte andererseits im hier gesetzten Rahmen nicht aufgearbeitet werden konnte und nicht zuletzt, weil Poetik die Wege der Poesie nicht vor-, sondern nachzeichnet. Statt dessen soll Jiang Kuis Äußerung zum "Lebendigen Wirken" als Anstoß dienen, um die vielen Brüche und Irritationen, die dem Leser in seinem Werk begegnen, auch als beabsichtigte dichterische Mittel in Betracht zu ziehen.

Die Textauswahl, anhand derer diesen Fragen nachgegangen wird, gruppiert sich um zwei, innerhalb des Gesamtwerkes häufig vertretene Schwerpunkte: die Landschafts- und Reisedichtung, sowie die Dichtung auf kleine Dinge. Fast fortlaufend wird beobachtet werden

⁵¹⁷ Der Ausdruck *huo fa* findet sich nicht in den von mir verwendeten enzyklopädischen Werken und buddhistischen Wörterbüchern. Auch J.D. Schmidt, der ihn mit „method of life“ wiedergibt, weist ihn an keiner derartigen Stelle nach. Ich verstehe *huo* adjektivisch zu *fa* und dieses im Sinne des budd. Dharma, also eines universellen, sowohl bewußtes als auch unbewußtes Sein bestimmenden und stets wechselnden Wirkungszusammenhanges. Das Adjektiv *huo* leite ich vom chan-buddhistischen *huo ju*, dem „lebendigen“ im Gegensatz zum „toten“ Vers/Satz *sha ju*, ab. Lebendige Sätze/Verse sind demnach solche die nicht offenkundig Sinn machen. (vgl.: Ding, Fubao (Hg.); *Fou xue da ci dian* ; Beijing 1984; S. 690.2 & 835.3)

⁵¹⁸ Der Begriff der Intertextualität wird hier nach der inhaltlichen Definition Burdorfs gefaßt: "Durch direkte oder indirekte Zitate oder durch Aufnahme tradierter Motive (inhaltliche Intertextualität), aber auch durch die Wiederbenutzung und (gegebenenfalls) Abwandlung historisch überlieferter Formen (formale Intertextualität) wird auf Texte der Tradition angespielt." (Burdorf; S. 54)

können, wie durchlässig die Grenzen zwischen diesen beiden Gruppen sind, obwohl sie sich scheinbar aufgrund der ungleichen Perspektiven - hier richtet sich der Blick in eine zeitliche oder räumliche Weite, sucht nach einem äußeren Gesamtzusammenhang, dort betrachtet er einen einzelnen Naturgegenstand scheinbar mehr oder weniger für sich und macht ihn zugleich zum äußeren Bezugspunkt einer nicht direkt ausgesprochenen Innenwelt - von selbst gegeneinander abzugrenzen scheinen.

Die Wahl fiel nicht zufällig so aus. Landschafts- und Reisedichtungen sowie Dichtungen auf kleine Dinge bilden nicht nur gemeinsam den Hauptanteil der *ci*, die als Gattung im Vordergrund dieses Kapitels stehen⁵¹⁹, sondern sind in der Regel emotional verschieden zu bewerten. Wir haben im vorigen Kapitel sehen können, daß Jiang Kui über die Landschafts- und Reisedichtungen eine Bestimmung des Einsam-Seins und Ausgesetzt-Seins in der Welt sucht. Diese Intention wird noch verstärkt durch Inhalte und Vorworte einiger der folgenden Textbeispiele, in denen - nach dem endgültigen Verlassen der Heimat 1186 - direkt vom Vermissen der Freunde und Verwandten, aber auch von der Sehnsucht nach Freunden aus späteren Lebensabschnitten die Rede ist. Situation und Gefühl des Einsam- und Entwurzelt-Seins kommen hier durchaus mit persönlichen Bezügen zum Ausdruck, was als Indiz für den Abstand zur älteren *ci*-Dichtung zu bewerten ist, in der noch häufiger der Tausch der Geschlechterrollen - und damit eine Entfernung vom persönlichen Bereich - vollzogen wurde. Somit stellt besonders die Reisedichtungen in Jiang Kuis *ci* generell eher das Moment des persönlichen Erlebens bzw. Erlebt-Habens in den Vordergrund, während dort, wo die Metaphorik eher auf kleine Dinge bezug nimmt, wo also ein "Besingen der Dinge" (*yong wu*) einsetzt, das Gefühl vom Erlebnischarakter merklich gelöst und auf eine entpersonalisierte (aber nicht "objektivierte"!) Vorstellungsebene übertragen wird. In der Metaphorik der kleinen Dinge bildet sich bei Jiang Kui jener dichterische Ton heraus, in dem sich der oft gesellige Anlaß dieser Lyrik mit einer Melancholie vermischt, die das zum Besingen ausgewählte Ding und ein abstraktes Subjekt verbindet. Aber selbst aus der *shi*-Dichtung werden hier Beispiele dieser Art angeführt werden.

Das Faktum, daß beide Motivgruppen so oft in einem einzigen Text vermischt werden, birgt einen Grund jener spezifischen Vieldeutigkeit, mit der dieser Dichter wohl fast ebenso viele Leser verwirrt wie fasziniert; denn wo die Grenzen zwischen Intimität und Geselligkeit,

⁵¹⁹ Xia zählt in seiner Einteilung der *ci* in fünf derartige Gruppen zwar nur dreizehn Texte zur Landschafts- und Reisedichtung und zwanzig bis dreißig zur Dichtung auf kleine Dinge, doch die Zuordnung von knapp zwanzig Titeln zu einem eigenen Bereich - "Hefei-Erlebnisse" (*Hefei shi*) - ist zweifellos einzig auf die überaus große Bedeutung, die Xia selber den versteckten Anspielungen auf eine anonyme und kaum aufzuklärende Liebschaft in der Stadt Hefei beimißt, zurückzuführen. Tatsächlich ließe sich aber der weitaus größte Teil dieser Gruppe nach seinen inhaltlichen Bestandteilen ebenso gut einer der beiden oben genannten Gruppen oder beiden zugleich zuordnen.

Ernst und Zerstreuung gleichwelcher Gemütslage unklar werden, wird auch die Gesamtwirkung des Textes gezielt ins Vage gelenkt. Diese Vagheit ist nicht das für die tangzeitliche Dichtung und songzeitliche Malerei typische “Sich-Verflüchtigen im All”⁵²⁰, das mehr auf ein Transzendieren des sinnlich Geschauten und Vermittelten hinweist, sondern eine wirkliche Bedeutungsoffenheit in einer gleichzeitig “architektonisch”-streng konstruierten, sprachlichen Form.

a) Landschaften und kleine Dinge

Zunächst sollen jedoch die beiden Motivschwerpunkte anhand solcher Texte eingeführt werden, die, vom Standpunkt der inhaltlichen Klassifikation aus, als vergleichsweise einfach gelten können; denn natürlich sind die feinsten Beispiele von Jiang Kuis Dichtkunst in ihrer Art nicht allein repräsentativ für das gesamte Werk. Schließlich ist es wichtig zu erkennen, daß jene Neigung zur Ästhetisierung von Form und Inhalt zunächst auch in einem Verhältnis zum eher konventionellen Umgang mit beidem stand.

1. Der zeitlich-räumliche Kontext in “Liebesgedichten”

Die ersten beiden Beispiele gehören zu jener Textgruppe, die Xia inhaltlich mit einer nur vermutbaren Liebschaft des Dichters in der Stadt Hefei, einer Metropole der südlich des Grenzflusses Huai gelegenen Landstriche (Huainan), in Verbindung bringt.⁵²¹ Die Texte müssen, ihren Vorworten zufolge, innerhalb kurzer Zeit hintereinander entstanden sein und spiegeln das Unterwegssein von Hanyang (im Text: *Gumian*) nach dem südöstlich gelegenen Jiangnan, über die Jahreswende 1186/87. Von Hefei, das nicht direkt auf dieser Flußroute liegt, sondern viel weiter nördlich davon, ist nicht eindeutig die Rede. Die Liebesmotivik geht also in das der Reise und der durch sie mitgebrachten Trennung von den beiden Geliebten, auf die die Texte ausdrücklich verweisen, über und umgekehrt verschmilzt das Motiv der Reise als Übergang von einem vertrauten Raum (die Heimat *Gumian*) in fremde Gegenden mit der Wehmut einer woanders zurückgelassenen Liebschaft. Gleichwohl gilt, wenn wir nur die Gedichttexte für sich betrachten, zunächst eine klare Einschränkung des Inhalts auf das Ende einer Liebschaft und deren sehnsüchtigen Nachklang.

Dadurch und durch die Art der Darstellung beider Geliebten in Gestalt leicht tanzender und singender Schwalben und Pirole erhält der Aussagecharakter etwas Verspieltes. Der Trennungsschmerz wirkte eindeutiger, bewegender, wenn nicht von vornherein eine

⁵²⁰ Debon; *Chinesische Dichtung*; Stichwort: “Evanescenz”, S. 57

⁵²¹ Zur strategisch wichtigen Lage der Stadt in den ständig von feindlichen Überfällen bedrohten Regionen, deren Bedeutung innerhalb dieses Stoffes an einer der folgenden Interpretationen noch klarer zum Vorschein kommen wird, siehe: *LDJ*; 62, 5/3

Ambiguität der Gefühlsbindung vorläge; so läßt sich die Sentimentalität auch weniger als subjektiver Ernst, denn als Stoff, den der Dichter spielerisch bearbeitet, auslegen. Nach der Lektüre der Übersetzungen wird diesen Gedanken anhand einiger Details weiter verfolgt:

<p><i>TANZEND AUF GRASMATTEN SCHREITEND</i> (Ta suo xing)⁵²²</p> <p><i>Von Gumian kam ich nach Osten. Am Neujahrstag des Jahres Dingwei (1187) erreichte ich Jinling (Nanjing). Am Flußufer kam mir ein Traum zu Gesicht, worauf ich dieses verfaßte.</i></p> <p><i>Wie Schwalbenflug, so anmutig-leicht; Pirolgesang, der ihrer Zartheit glich: Nun seh ich sie im Land der Träume, fern am Himmelsstrich: “Was weiß der Mitleidlose denn von einer langen Nacht, Vom Frühlingsanfang, in den sich der Schmerz der Sehnsucht schlich?”</i></p> <p><i>Der Trennung folgen die Briefe bald nach; Beim Abschied setzten sie den Nadelstich: Die Seelen treibt's dem Jüngling hinterher, der weit entwich. Der grelle Mond über Huainan kühlt die tausend Berge, Im Dunkel kehren sie heim und haben niemand für sich.</i></p> <p><i>SPIEGELUNG AUF “TAG DER APRIKOSENBLÜTEN”</i> (Xing hua tian ying)⁵²³</p> <p><i>Im Winter des Jahres Bingwu (1186) legte (das Schiff) im Hafen von Gumian ab, am zweiten Tag des Anfangsmonats des Jahres Dingwei (1187)</i></p>	<p>踏莎行</p> <p>自沔東來丁未元 日至金陵江上感 夢而作</p> <p>燕燕輕盈 鶯鶯嬌軟 分明又向華胥見 夜長爭得薄情知 春初早被相思染</p> <p>別後書辭 別時針綿 離魂暗逐郎行遠 淮南皓月冷千山 冥冥歸去無人管</p> <p>杏花天影</p> <p>丙午之冬發丐口 丁未正月二日</p>
---	---

⁵²² JBS; S. 20. Die Melodie ist unter zahlreichen Namensvariationen anzutreffen (siehe: *TBD*; S. 1169). Dieser Name geht auf einen Vers des Tang-Dichters Han Hong (siebtes Jahrhundert) - “tanzend schreitet sie auf Grasmatten den Frühlingsbach längs” (*ta suo xing cao guo chun xi*) - zurück. Der Gedanke an eine Geliebte und die Trennung von ihr mag also schon ursprünglich mit der Melodie verbunden worden sein.

⁵²³ JBS; S. 20 Bei der Übersetzung des Titels handelt es sich um eine ungefähre Wiedergabe meinerseits. “Tag der Aprikosenblüten” -> ㄅㄨㄛˊ ㄒㄩㄥˊ ㄒㄩㄥˊ ㄒㄩㄥˊ ㄒㄩㄥˊ ist eine Titelvariante der bekannten *man*-Melodie “Der Zauber der Niannu” ㄉㄨㄛˊ ㄒㄩㄥˊ ㄒㄩㄥˊ ㄒㄩㄥˊ ㄒㄩㄥˊ, die allerdings auf einen Text von hundert Silben zugeschnitten ist. (*TBD*; S. 1178f.) Jiang Kuis Text mit selbstkomponierter Melodie (siehe weiter unten im Haupttext!) besteht jedoch nur aus achtundfünfzig Silben. Ich vermute deshalb, unter Verweis auf die Grundbedeutungen des dem bekannten Titel zugefügten Schriftzeichens ㄒㄩㄥˊ (“Spiegelbild”, “Schatten”), hinter der “Komposition” eine Variation, die den Charakter der bekannten längeren Melodie für eine kürzere Textfassung wiedergibt. (Vergleiche auch: Picken; *Secular Songs*; S. 140, Anmerkung a)

machten wir Wegstation in Jinling. Nordwärts schaute ich nach den Gebieten von Huainan und Chu aus. Die Umgebung war heiter und klar, das Segel des kleinen Bootes wurde gehisst und leicht trugen es die Wellen davon.

道金陵
北望懷楚
風日清淑小舟挂
席容與波上

*Grüne Seide streift den Boden in der Bucht des Entenpaars.
Hier wohl war es, wo einst Pfirsichblatt rief an zur Überfahrt.
Nun seh ich mit kummervollen Augen in den Frühlingswind...
Vor dem Fortgehn auf
Das Magnolienholz gestützt
Noch ein wenig ausgeharrt.*

綠絲低拂鴛鴦浦
想桃葉當時喚渡
又將愁眼與春風
待去
倚蘭橈
更少駐

*Der Weg nach Jinling -
Pirolgesang und Schwalbentanz gepaart.
Vermutlich wissen die Fluten, was dem Reisenden kommt hart.-
Inselbedeckendes duftendes Gras und nie kehrt er heim...
Noch spät am Abend
Nimmt das Boot kurs abermals -
Wohin führt sie, diese Fahrt?*

金陵路
鶯吟燕舞
算潮水知人最苦
滿汀芳草不成歸
日暮
更移舟
向甚處

Beide Vorworte stellen die Gedichttexte vor den Hintergrund eines realen Reiseerlebnisses. Jeder Leser, dem nur die größten Züge der Biographie des Dichters bekannt sind, weiß, daß das Jahr *Bingwu* und der Ortsname *Gumian* jenen häufig thematisierten Bruch des eigenen Lebenslaufes anzeigen, in dem die Hoffnungen auf eine bessere Zukunft im Familienkreis eines angesehenen Dichters und Beamten (Xiao Dezhao) die Trennung von den eigenen Verwandten und das Aufgeben der Heimat erforderten. Demnach kann zunächst sicher davon ausgegangen werden, daß die Vorworttexte einen Ruhetag während der langen Bootsreise über den Yangzi, von Ezhou bis an die Kreuzung des Kaiserkanals, der dann südwärts in die Metropolen Jiangnans weiterleitete, als situativen Zeitrahmen setzen. Das heutige Nanjing (im Text: *Jinling*) lag etwa eine Tagreise stromab vom Erreichen des Kanals entfernt und ebensoweit in entgegengesetzte Richtung von jener Stelle, wo der Wasserweg von Hefei her mit dem Yangzi zusammentraf.⁵²⁴ Das Ich (der

⁵²⁴ LDJ; 62

Vorworte) befindet sich also tatsächlich an einem Scheidepunkt zwischen Vergangenheit und Zukunft, der noch durch den Umstand, daß die Rast auf einen Neujahrstag fällt, beträchtlich verstärkt wird.

Um so mehr kann es zunächst überraschen, wie wenig in den Gedichten selber von dieser bedeutungsvollen Situation übrig zu bleiben scheint. Es fällt auf, daß in beiden die Geliebten mit *Schwalbenflug* 燕燕 und *Pirolgesang* 鶯鶯 verglichen werden. Ein lyrisches Vorbild dieses Vergleichs findet sich bei Su Shi in Form zweier Parallelverse eines Gedichtes des Titels: “Als Zhang Ziyue bereits fünfundachtzig Jahre zählte, hieß es, daß er sich noch immer Nebenfrauen kaufe. Nach dieser alten Überlieferung machte ich das Gedicht.” Die betreffenden Parallelverse lesen sich, entsprechend dem Anlaß und Thema, in einem ehrerbietig-humorvollen Ton:

*Wenn er sich selbst verlacht, kann sich Herr Jinli wohl kaum fassen,
Doch niemand wage Spott sich über greises Haar und Brauen anzumaßen.
Im Alter ist der Dichter von Pirolgesang umgeben,
Beim Heimweg noch bedrängt mit Schwalbenflug sich zu befassen. ...*⁵²⁵

Der Kommentator dieses Gedichtes erinnert daran, daß sowohl *Schwalbenflug* (*yan-yan*) wie *Pirolgesang* (*ying-ying*) auch als Namensbezeichnungen für Hauptfiguren der Prosaliteratur anzutreffen sind. Eine von beiden, nämlich “Pirol” (*Yingying*), ist der Kosenamen eines Fräulein Cui, der unglücklich verführten Geliebten eines ebenso feigen wie heuchlerischen Jung-Gelehrten, der die unerlaubte Liebe der beiden seinem beruflichen Ehrgeiz opfert und später aus sicherer Entfernung unter seinen Freunden in der Hauptstadt das Geschehene verleugnet und die Frau verrät.⁵²⁶ Trotz der Bekanntheit dieser Geschichte muß das tragische Schicksal der *Yingying* in diesem Kontext nicht überbewertet werden (zumal die moralische Bewertung der Handelnden aus Sicht Jiang Kuis und seiner Zeitgenossen vermutlich etwas anders ausgefallen sein dürfte), denn von hier aus liegt es nah, auch bei *Schwalbenflug* an eine legendäre Gestalt zu denken. Von dieser heißt es, sie sei als Säugling nach ihrer Geburt von den Eltern zuerst ausgesetzt worden, bis sie sich endlich doch noch ihrer annahm. Später wurde sie die Konkubine eines Lehnsherrn des Han-Kaisers Cheng (reg. 32 - 6 v. Chr.) und bezauberte letzteren durch ihre Schönheit so sehr, daß er regelmäßige

⁵²⁵ Su, Shi; Liu, Shangrong (Hg.); *Su Shi shi ji*; Beijing 1996; J. 11, S. 522f.

⁵²⁶ Li, Fang; *Taiping guang ji*; Beijing 1986; J. 488, S. 4012ff. & Hightower; James R.; *Yüan Chen and the “Story of Yingying”*; in: *Harvard Journal of Asiatic Studies*, 33 (1976), S. 90-123

Ausfahrten zu ihr unternahm und sie schließlich zu seiner bevorzugtesten Nebenfrau machte. Von dort her rührte ein Gassenlied, worin die Konkubine, die eigentlich „Zhao, die fliegende Schwalbe“ (Zhao Fei Yan), hieß, kurz Yanyan („Schwalbenflug“) genannt wurde.⁵²⁷ Diese Geschichte schließt kein tragisches Schicksal ein, und der Sinn der doppelten Anspielung auf Yanyan und Yingying in Vers 1 und 2 ergibt sich nur aus der Betonung dessen, was beide Gestalten gemein haben: sie waren ausnehmend schöne, verführerische, unverheiratete junge Frauen.

Das erste Gedicht enthält also in den beiden genau parallel gebauten Anfangsversen das intuitive Moment, in dem die außen wahrgenommene Abendstimmung an der Anlegestelle bei *Jinling* (...Schwalbenflug...Pirolgesang...) mit einer Erinnerung an Bewegungen und Schönheit der Geliebten zusammentreffen scheint. Dieses Moment befreit den Blick, um ins *Traumland* jenseits von Raum und Zeit zu dringen (Vers 3). Aber auch die Beobachtung, daß die beiden Figuren in ihrem ursprünglichen literarischen Kontext diskrepante Wendungsmöglichkeiten des Schicksals verkörpern, scheint durchaus beabsichtigt zu sein. Dieselbe Eigenschaft, nämlich ihre Schönheit, trägt dazu bei, daß jene glücklich wird und diese zugrunde gehen muß. In beiden Gedichten sind *Schwalbenflug* (bzw. Yanyan) und *Pirolgesang* (bzw. Yingying) zwei Teile ein und derselben Wahrnehmung, deren sinnliche Seite nur die Anmut oder den Reiz einer natürlichen Bewegung, die an Tänzerinnen erinnern mag, einschließt. Die gedankliche Übertragung auf die unverkennbaren literarischen Figuren und ihre Geschichten erschließt jedoch eine zusätzliche Dimension, die erst jeweils den vollständigen Anschluß an das Gedicht ermöglicht. Die Schönheit ist der Willkür des Schicksals unterworfen, sie kann gerettet werden oder muß untergehen. Die Sorge darum macht den Abschied innerlich unmöglich, das Zurückbleiben dort („Tanzend auf Grasmatten schreitend“) wird zur rastlosen Sehnsucht nach dem Geliebten, die Reise hier („Spiegelung auf ‚Tag der Aprikosenblüten‘“) zum ziellosen Treiben, gelähmt durch das Verlangen nach einem unmöglichen Wiedersehen.-

Auch in Vers 2 des zweiten Gedichtes sehen wir uns wieder mit einer berühmten Frauengestalt konfrontiert. *Pfirsichblatt* 桃葉 war die Geliebte des Wang Xianzhi, und wurde, wie auch ihre Schwester *Pfirsichwurzel* 桃根, von dem Dichter verewigt. Mit dem (dem Fährmann geltenden) Anruf *zur Überfahrt* liegt hier eine direkte Anspielung auf die betreffenden Verse des Wang vor. Zum Vergleich mit denen des Su Shi werden auch sie hier übersetzt:

⁵²⁷ *Han shu*; J. 97, S. 3988 & Quellenverweis in Anmerkung 525

Pfirsichblatt, o Pfirsichblatt mein!
Zur Überfahrt brauchst du kein Boot.
Doch komm' herüber ohne Not,
*Und ich empfang' dich ganz allein!*⁵²⁸

桃葉復桃葉
渡江不用楫
但渡無所苦
我自來接汝

Die Stimmung⁵²⁹, die durch diese literarischen Bezugspunkte in das Gedicht einfließt, ist zwar erotisch geladen - bei Su humorvoll und aus dem Abstand betrachtet; bei Wang dafür etwas leidenschaftlicher und direkter -, doch ein tiefer Trennungsschmerz ist in den Anspielungen nicht enthalten. Der Leser fühlt sich durch sie eher an Zusammenhänge erinnert, in denen der Zauber des Erotischen, nicht die Kraft des Tragischen, die wesentlichen Anteile hat. Von diesem Standpunkt aus lassen sich die Gedichttexte einzeln auch als gefühlvoll-eindringliche, aber, bedingt durch die Auswahl und Behandlung des Stoffes, eher konventionelle *ci*-Lyrik lesen. Lediglich in der Kombination und unter Beachtung der Vorworte wird erkennbar, daß in beiden Texten zwei verschiedene Motive - die Erfahrung des Liebesleides und die Situation des Reisenden - den Gedanken einer Trennung ausdrücken. Somit ergeben sich für die inhaltliche Interpretation zumindest zwei gleichberechtigte Möglichkeiten. Einerseits läßt sich die emotionale Spannung zwischen zwei Polen - den Geliebten (Tänzerinnen?) dort und der Person des Reisenden hier - lokalisieren. Sie nimmt zu in dem Maße, in dem sich die beiden Pole unabsehbar voneinander zu entfernen scheinen, und mündet schließlich in eine unendliche Klage über das Getrenntsein. Die übliche Sentimentalität konventioneller *ci*-Dichtung erreicht in den Schlußversen beider Gedichte einen Höhepunkt. Andererseits kann auch das Motiv des Reisens und damit die Subjektivität eines Reise-Ichs in den Vordergrund treten. Dann ist der Gedanke der Trennung (und Vereinsamung) eher indirekt an die Erinnerung eines verlorenen Liebesglücks geknüpft, vielmehr ist mit Blick auf den Kontext beider Gedichte und ihre durch die Vorworte vorgegebene Folge eine allmähliche Lösung dieses Gedankens von dem vermeintlichen Erfahrungsgegenstand zu beobachten. Erwähnt das erste Vorwort noch einen *Traum* als Auslöser der wachen Erinnerung, so geht im zweiten Vorwort der noch rückwärtsgewandte Blick in den erneuten Aufbruch in Richtung eines nicht genannten Reisezieles über. Das scheinbar konkrete Motiv der Erinnerung an Verlorenes führt unversehens zum abstrakten Leitgedanken eines offenen Daseins (Reise ohne vorgestelltes Ziel), dessen Gegenwart und

⁵²⁸Wei, Zheng; *Sui shu*; Beijing 1973; J. 212, S. 637

⁵²⁹ Der Ausdruck "Stimmung" soll hier nicht begrifflich überstrapaziert werden, sondern dient lediglich dazu, einen noch nicht näher faßbaren Eindruck von Vielschichtigkeit, der als wesentlicher Teil der ästhetischen Wirkung fast jedes Gedichtes und seiner Rezeption nicht ausgeschaltet werden kann, vorläufig festzuhalten. (Vergleiche dazu auch: Burdorf; S. 185)

Zukunft sich in einer einzigen Frage - *Wohin führt sie, diese Fahrt* - zusammen zu drängen scheint.

Dieser Eindruck trifft allgemein auch noch zu, wenn wir nun einen vergleichenden Blick auf die Melodie, die Jiang Kui zum zweiten Text komponiert hat, werfen. Unter mehreren Transkriptionsversuchen, die allerdings nicht nennenswert voneinander abweichen, wurde hier die Version Pickens ausgewählt.⁵³⁰ Jiang Yimin benutzt die Melodie zur Untermauerung seiner These, die Musik Jiang Kuis enthalte Elemente der Diatonik, und stellt drei Versionen vergleichsweise zusammen.⁵³¹ Dieser musikalische Aspekt wird in unserem Kontext außer acht gelassen. Im folgenden interessiert die Frage, welcher Aussagegehalt des Textes durch die Melodie vertont wird und, in engem Zusammenhang damit, das Verhältnis der Verslängen zum musikalischen Zeitmaß und zur Phrasierung.⁵³²

Als Hilfsmittel der Untersuchung wird zunächst eine Wiedergabe der Pickenschen Version mit parallel unter die Noten gesetzter Wade-Giles-Umschrift des Originaltextes (I.) angeführt.

Darauf folgt ein Schema, das die Silbenlänge der einzelnen Verse - ein Querstrich entspricht einer Silbe - markiert (II.). Eine Zeile des Schemas entspricht einem Vers im Gedicht. In diese Längenmaße sind die Grenzen der Phrasierung (nach Picken) jeweils durch ein Komma eingezeichnet. Am linken Rand jeder Zeile befindet sich eine Ziffer, die übersichtshalber die Anzahl der Silben im Vers angibt. Diese Schemata machen deutlich, daß die Melodien beider Strophen jeweils zwischen der dritten und vierten Phrase durch einen rhythmischen Umschwung gekennzeichnet sind! Bis auf den ´ «Àÿ (*huan tou*), eine melodische Variante der ersten Phrase in der zweiten Strophe, mit der dem Eindruck einförmiger Wiederholung zuvorgekommen werden soll, gibt es keine Abweichungen zwischend der Musik beider Strophen, so daß die schematischen Darstellungen auf den Umfang einer Strophe beschränkt bleiben können:

I.

⁵³⁰ *Secular Songs*; S. 140f.

⁵³¹ Es handelt sich um diejenigen von Yang Yinliu, Picken und Rulan Chao-Pian. (vergleiche: Jiang, Yimin; *Jiang Kui (1155-1221) und seine Beziehung zur Literatenmusik*; S. 108ff.) Die Versionen der ersten beiden sind identisch, Rulan Chao-Pian transkribiert nicht in Notenwerten, sondern gibt nur relative Tonhöhen an, kennzeichnet also nur die Kurven des Stimmverlaufs und überläßt den Rest der Improvisation.

⁵³² Den Begriff der Phrasierung bzw. Phrase gebrauche ich hier nicht im strengeren Sinn nach der Riemannschen Phrasierungslehre, die sich auf die abendländische Musik des achtzehnten Jahrhunderts bezieht. Als Phrase gilt hier ein Glied der Melodie, das von anderen durch eine gedankliche Zäsur unterschieden ist, aber nicht immer für sich steht. Vergleichbar mit der Phrasierung ist demnach die Interpunktion eines Satzes. Zur Riemannschen Theorie und ihrer Weiterentwicklung: Honegger/Massenkeil (Hg.); *Das große Lexikon der Musik*; Freiburg 1987, Band 6, S. 269f.

Lu szū ti fu Yian - yang P'u. Hsiang 'U'ao - yeh tang shih huan tu.
 Yu Chiang ch'ou yen yü ch'un fêng. Tai ch'ü. Ch'í lan jao, kêng shao chu.
 Chín - ling lu. Ying yin yen wu. Suan ch'ao shui ch'ü jên tsui k'u.
 Man ting fang ts'ao pu ch'êng kuei. Jih mu, Kêng i chou hsiang shên ch'ü.

II.

- (7)----, ----,
- (7)----, ----,
- (7)----, ----,
- (2) - -
- (3) - - -
- (3) - - -,

Die auffälligste Beobachtung bezieht sich auf die Abschwächung der Zäsuren der Verse 4 bis 6 und 10 bis 12 durch die musikalische Phrasierung. Die jeweils drei Verse, die sich augenscheinlich von den ihnen unmittelbar vorausgehenden, relativ langen Versen durch Kürze und schnellere, rhythmische Bewegtheit auszeichnen, verschmelzen in einer einzigen Phrase, deren Länge - im chinesischen Text! - die der drei Ein-Vers-Phrasen sogar um eine Silbe überzieht. Es kommt also musikalisch in der zweiten Hälfte jeder Strophe zu einer Verlangsamung, die vor allem dadurch betont wird, daß die je letzte Phrase auftaktig beginnt und auf diese Weise, im Gegensatz zu den vorigen, volltaktigen Phrasen, den Rhythmus verzögert. Ein diametrales Verhältnis der ersten bis dritten Phrase einerseits und der vierten Phrase andererseits deutet sich auch in den, fast gleich großen Anfangsintervallen (1. Phrase: große Sexte, 4. Phrase: kleine Sexte) an. Sie eröffnen den tonalen Spielraum der Melodie, die sich unmittelbar danach unterschiedlich charakteristisch entwickelt: in den ersten drei Phrasen verläuft die Melodie sehr gleichmäßig im vollen Takt, und erst der Auftakt mit ähnlichem Anfangsintervall beim Übergang der dritten zur vierten Phrase scheint eine Richtungsänderung innerhalb des musikalischen Gedankens anzudeuten.

Hinsichtlich des Verhältnisses von Text und Musik ist zunächst festzuhalten, daß auch in diesem Kontext an erster Stelle der spielerische Charakter der Dichtung in den Vordergrund tritt. Die Melodie wirkt alles in allem, trotz der oben angedeuteten rhythmischen Verzögerung, frei von schmerzlichem Pathos⁵³³; Sehnsucht, Erinnerung und bange Aussichten eines vereinsamten Liebhabers in eine ungewisse Zukunft, scheinen sich letztlich auf einen Gegenstand zu beziehen, zu dem das Subjekt eine solche Distanz hat, daß es in leicht melancholischem Ton davon sprechen/singen kann, ohne daß es durch heftige Bewegung zu einer Zuspitzung des Ausdrucks gedrängt wird. Das paßt zwar zu jener Stimmung, die wir einstweilen nach der Untersuchung der lyrischen Texte beider Gedichte konstatiert hatten, fügt sich aber nicht recht zu den genauen Zeit- und Ortsangaben der Vorworte, die auf einen biographischen Kontext verweisen, in den neben dem Abschied von einem Paar schöner Tänzerinnen auch die einsame Bootsreise durch eine kalte Flußandschaft, der Verlust der Heimat, das Hinausstreben ins Fremde und Ungewisse in einer symbolischen Schwellenlage zwischen Vergangenheit und Zukunft am Neujahrstag und damit durchaus ernste und persönliche Motive, die auf Angespanntheit schließen lassen, eingebunden sind.

Rätselhaft unbegründet bleibt nach wie vor die Gewißheit, daß es kein Wiedersehen und kein Zurück mehr gibt. Diese ist es, die sich in den Reise- und Landschaftsmotiven beider Gedichttexte - *Der grelle Mond über Huainan kühlt die tausend Berge ... & Inselbedeckendes duftendes Gras und nie kehrt er heim... ..* - ohne eindeutige Beziehbarkeit auf einen inhaltlichen Gegenstand⁵³⁴ realisiert. Es ist dieselbe Gewißheit, dem Gang der Dinge ohne Vorhersehbarkeit ausgeliefert zu sein, die wir in einer anderen lyrischen Form in "Gedichte über das Reisen von einst" bereits als meist nur kurz angedeuteten, zentralen Gedanken erkannt haben. Hier artikuliert sie sich jedoch unter den Gegebenheiten eines Genre, das den Motiven der Liebeslyrik gerade dort besonders nahe stand, wo die ursprüngliche Einheit von Wort und Musik noch Teil der schöpferischen Intention war.

Von dem hier gefundenen Standpunkt aus ist es wahrscheinlich, daß das unbefriedigte Verlangen nach der Nähe der anderen in Jiang Kuis *ci* ähnlich verarbeitet wird, wie in den *shi* der Wunsch nach einem Rückzug in den geistig vertrauten, "heimatlichen" Bereich der Dichtung. Die eine wie die andere Problematik ist auf das inhaltliche Spektrum der jeweiligen

⁵³³ Das trifft wohl auf den Großteil der Melodien Jiang Kuis zu und mag mit dem allgemeinen motivischen Charakter der *ci*-Musik zusammenhängen. Vergleiche dazu auch Liang Mingyue, der die Melodien Jiang Kuis auf drei Ebenen analysiert, auf deren "oberster" - d.h. der zunächst wahrnehmbaren - sich ausschließlich Motiv-Einheiten ("motivic units") befinden, also Klangfiguren, die, für sich genommen, nicht frei erfunden, sondern dem bekannten Repertoire der *ci*-Musik entnommen wurden. (*Song Without Music*; S. 226-227) In der dieses Kapitel beendenden Interpretation wird jedoch auch ein Musikbeispiel begegnen, in dem die Emotionalität deutlicher und direkter ausgedrückt wird.

⁵³⁴ Die Vorworte sprechen nicht direkt vom Erlebnishintergrund, sondern deuten ihn durch die Angabe der Ortsnamen, nur an.

Gattung zugeschnitten und eignet sich von daher - nach dem ästhetischen Verständnis der Zeitgenossen -, einen eigensinnigen Gedanken in die Form einzuführen. Die Texte beider *ci* ergänzen einander insofern, als sie das Verloren-Sein einmal als innere, seelische Situation und dann auch als äußere, "reale" Situation widerspiegeln: im Traum verlieren sich die Seelen der Geliebten bei der Rückkehr in der mondbeschiedenen, kalten Berglandschaft Huainans ("Tanzend auf Grasmatten schreitend") und im Wachsein fragt der Reisende, dessen Boot erneut ablegt, und der den Gedanken an Heimkehr bereits aufgegeben hat, bang nach dem unbekanntem Ziel seiner Fahrt ("Spiegelung auf 'Tag der Aprikosenblüten'"). Werden also beide Texte als Paar gelesen, so drücken sie gemeinsam die Idee aus, daß weder durch die Rückkehr (des Geliebten) im Traum noch durch waches Voranschreiten (des Ichs) das ersehnte Ziel näher rückt. Als eine Art dichterischer Wahrheit bleibt jener Schwebezustand zurück, der auch in der Musik anzuklingen scheint, wenn sich in den jeweils letzten Phrasen am Strophenende das nachsinnende Abwarten und der Aufbruch ins Ungewisse im auftaktig-verzögernden, das Weder-Noch derart betonenden Zeitmaß gegenüberstehen.

Die Behauptung Xias, daß hinter den Anspielungen auf eine vermeintliche Liebschaft in Hefei, die er minutiös in bis zu zweiundzwanzig Texten nachweist⁵³⁵, ein biographisches Faktum verborgen liege, durch die er die betreffenden *ci* der im Westen mittlerweile nur noch unter strengen Vorbehalten angenommenen⁵³⁶ Kategorie der "Erlebnislyrik" zuordnet - vermutlich um ein schlagkräftiges Argument gegen Wang Guowei's Formalismus-Kritik aufzubringen -, diese Behauptung kann hier nicht anerkannt werden. Für die Ablehnung sind m.E. drei Gründe zu nennen:

1. Xia stützt sich ausschließlich auf Hinweise innerhalb des lyrischen Werkes, die Vorworte zu einzelnen *ci* einbezogen. Doch selbst, wenn die informative Funktion der Vorworte deutlich vorrangig ist, fehlen gerade dort die konkreten Hinweise auf weibliche Personen, die die Geliebten gewesen sein könnten; statt dessen finden sich lediglich Hinweise auf die Stadt Hefei und Zeitangaben, die verschieden interpretierbar sind. Anspielungen auf eine oder zwei Tänzerinnen, die als Geliebte in Frage kämen, kommen nur in den lyrischen Texten vor und sind dort bewußt hinter bekannten Namen literarischer Frauengestalten verborgen, wodurch sie in jedem Fall mehrdeutig zu lesen sind.

2. Xias zusätzliche Erklärung, der Dichter habe sein Erlebnis absichtlich literarisch verschlüsselt, um die eigene Intimsphäre vor der Öffentlichkeit zu schützen, kann auch durchaus als Selbstwiderspruch verstanden werden. Zwar wird im selben Atemzug behauptet,

⁵³⁵ JBS; S. 282

⁵³⁶ Vergleiche dazu Burdorf; S. 182-193

daß durch diese Verschlüsselung der dichterische Ausdruck erst besonders lebendig würde⁵³⁷, doch muß jede Mehrdeutigkeit, die nur dem Zweck dient, von einem klaren Faktum abzulenken, ihren ästhetischen Reiz einbüßen, sobald sie sich vor dem Rezipienten als vordergründig erweist, also zeigt, daß sie nicht wirklich eine Fülle von Bedeutungsmöglichkeiten bündelt, sondern diese nur vortäuscht. Das genau ist ein Bestandteil der ablehnenden Kritik, die Wang Guowei gegen Jiang Kui vermeintlich “verstellende” (*ge*) Sprache anführte.⁵³⁸

3. Neben der Hervorhebung einer nur vermutbaren Liebesaffäre vernachlässigt Xia m.E. die Bedeutung eines anderen, allerdings nicht zu bezweifelnden, biographischen Faktums, nämlich der Abhängigkeit Jiang Kuis von seiner Beliebtheit als geistreicher Unterhalter der *haute volée*, in deren Kreisen er die einflußreichen Befürworter und Mäzene fand, die ihm und seiner Familie eine materielle und gesellschaftliche Existenz ermöglichten. Die Liebesdichtung bot als die wohl ursprünglichste und am weitesten entwickelte Motivgruppierung innerhalb der Gattung *ci* eine Vielfalt an Ausdrucksmöglichkeiten, die nur noch einer gewissen stilistischen Originalität bedurften, um ein breites Echo beim Publikum hervorzurufen. Aus dieser Perspektive ließe sich eher annehmen, daß Jiang Kui, statt eines persönlichen “Erlebnisses” im engeren Sinne - d.h. einer klar aussagbaren biographischen Tatsache - öfters einen allgemein beliebten Stoff verarbeitete, der jeder neuen Dichtung einen Vorschuß an Publikumsinteresse sicherte.

Letzthin bleiben aber die Beobachtungen Xias von grundlegender Bedeutung, denn sie werfen ein Licht auf die spezifische Gestaltung dieses Stoffes durch seine Verknüpfung mit biographisch und auch anders bedeutsamen⁵³⁹ Raum- und Zeitkoordinaten (durch Landschafts- und Reismotive) einerseits und andererseits durch die enge Beziehung zur Dichtung auf kleine Dinge.

⁵³⁷ JBS; S. 282

⁵³⁸ Vergleiche dazu die Erklärung von Kogelschatz zu *ge*: “Der Eindruck von *ge* entsteht überall da, wo die Dichtung aus erster Hand, die unmittelbar von der äußeren und inneren Erfahrung des Dichters lebte, durch eine solche aus zweiter Hand abgelöst worden ist, wo Reflexion und Absicht die Stelle von Intuition und Inspiration vertreten.” (Kogelschatz; S. 288)

⁵³⁹ Auf die Bedeutung der Stadt Hefei als grenznahe Garnison kommen wir später anhand eines weiteren Textbeispiels zu sprechen.

2. Kleine Dinge als Schlüssel zu innerer Weite

Das *yongwu*-Subgenre⁵⁴⁰ mit seiner Metaphorik der kleinen Dinge bildete ein ästhetisches Gegengewicht zur Landschafts- und Reisedichtung und war auf dem Höhepunkt von Jiang Kuis dichterischem Wirken, also um die Wende vom zwölften zum dreizehnten Jahrhundert, literarische Mode.⁵⁴¹ Daß sich Jiang Kui auf diesem Gebiet entsprechend hervortat, war also schon von außen betrachtet naheliegend. Doch stellt sich zunächst die Frage, ob zur dichterischen Aufmerksamkeit für kleine Dinge der belebten Natur (Blumen, Bäume, kleine Vögel, Insekten etc.) mehr als nur das Vergnügen an feinsinniger Spielerei antrieb. Das folgende *yongwu-shi* Jiang Kuis, das zu den bekannteren Sieben-Silben-Vierzeilern im Neuen Stil gehört, ermöglicht dem Leser durch sein ungewöhnlich langes Vorwort einen direkten Blick auf den gedanklichen Hintergrund, der mit der Betrachtung des Gegenstandes transparent wird:

*MOOSPFLAUMENBÄUME BEIM HEIMATDORF DES XIANG*⁵⁴²

項里苔梅

Das Heimatdorf des Xiang ist das Heimatdorf des Königs Xiang Yu. Es liegt etwa zwanzig li südwestlich von der Kreisstadt Shanyin. In dieser Gegend gibt es viele "Weidenpflaumen-" (yang mei: Gagel, bzw. Myrica; d.V.) und "Moospflaumenbäume" (tai mei), die auf der ganzen Welt nicht ihresgleichen haben. Wang Xingzhi dichtete auf die Weidenpflaumen im Dorf des Xiang das folgende: "Zehntausend rotblühende Zweige gleichen jetzt aber / den drei Monde währenden Feuern in Xianyang." Als ich neuerdings einen Schößling der Moospflaume erhielt, ergriff mich ein ungemein tiefes Erstaunen über das Altertum; deshalb verfaßte ich ein Gedicht im Sieben-Silben-Metrum.

項里項王之里也
在山陰西南二十
餘里。地多楊梅。
苔梅皆妙天下。
王性之賦項里楊
梅云。只今枝頭
萬顆紅。猶似咸
陽三月火。予今
得苔梅一株。古
怪特甚。為作七
言。

Wieviele Pflaumenbäume tanzen in dem alten Heimatland

Des Generals, der nach dem Hirschen ging und nicht mehr heimwärts fand?

舊國婆娑幾樹梅
將軍逐鹿未歸來

⁵⁴⁰ Mit der Verwendung dieses Begriffes folge ich Stephen Owen und anderen. Owen unterschied für die westliche Sinologie zuerst die Begriffe "genre" (Gattung) und "subgenre" als Bezeichnung der formalen und metrischen Klassifikation einerseits und des inhaltlichen Gegenstandes sowie des äußeren Anlasses andererseits. (Vergleiche: Owen, Stephen; *Poetry of the Early T'ang*; 1977, S. 445, Anmerkung 13 & Fong, Grace; *Wu Wenying and the Art of Southern Song Ci Poetry*; 1987, S. 78 & Wan, Liu; S. 95)

⁵⁴¹ Vergleiche Lin; *Transformation*; S. 36 und 41

⁵⁴² *BSJ*; S. 48

Vergebens sehnen sich die alten Väter von Jiangdong, während
Von Jahr zu Jahr den Zweigen länger wächst ihr grünes Moosgewand.

江東父老空相憶
枝上年年長綠苔

Titel und Anfang des Vorwortes nennen zunächst die historische Figur des Feldherren Xiang Yu (drittes Jahrhundert v.Chr.), der im Ringen um das Gesamterbe des verfallenen Qin-Reiches als Sohn des Südostens (Jiangdong) seinem nördlichen Rivalen Liu Bang, dem späteren Ahnen der Han-Dynastie, zuletzt tragisch unterlegen war. Der dann genannte Song-Dichter und Literat Wang Xingzhi (Wang Zhi) hatte als Beamter nach der Flucht des Hofes in den Süden für die Revanchisten-Partei gestritten und gegen die Annahme eines Friedensdiktates protestiert.⁵⁴³ Der von ihm zitierte Vers spielt auf Xiang Yus Eroberung von Xianyang, der Hauptstadt der Qin und ihre anschließende gründliche Zerstörung, deren Brände drei Monate nicht zu löschen waren, an.⁵⁴⁴ Der Vergleich der rot aufblühenden Zweige mit den Flammenherden der in Grund und Boden vernichteten Stadt wirkt aufgrund der Verfremdung besonders martialisch. Demgegenüber berichtet Jiang Kui nicht umsonst, daß ihm ein Zweig jener anderen Pflaumenbaumart, die von langem Moos bewachsen ist, geschickt wurde und ihn zu einem ebenso anders gearteten Gedicht inspirierte. Die Art, wie das Vorwort hier die direkten und indirekten Assoziationen, die der Dichter dem Gegenstand zudenkt, erläutert, läßt einerseits die sinnliche Freude am einzelnen Moospflaumenzweig außerhalb des Kontextes einer örtlichen Umgebung ahnen; andererseits spricht daraus aber auch die Kraft und Weite der Inspiration, die den Versen innewohnt. Der Gedanke, der durch die Verse mit dem sinnlichen Genuß des Anblicks des Zweiges verknüpft wird, ist der revanchistischen Angriffslust Wangs entgegengesetzt. Die Jagd des Xiang Yu nach dem Hirschen - ein Symbol für sein Streben nach Eroberung der Macht - ist nur noch geschichtliche Erinnerung; an den Zweigen *leuchten* nicht rote Blüten, sondern *hängt* das grüne Moos, Träger einer weitaus dauerhafteren, wenn auch auf den ersten Blick unscheinbareren Schönheit. Alles, was vom Streben nach Macht übrig bleibt, ist die Trauer derer, die dadurch um ihr Wertvollstes gekommen sind, die Trauer der Väter des Südostens, deren Söhne von dem Feldzug nicht zurückkehrten.

Die formal-inhaltliche Struktur des Gedichtes ist insofern sehr bezeichnend für die *yongwu*-Form, als das konkrete Ding, von dessen unmittelbarem Anblick - der Dichter hat den Moospflaumenzweig persönlich erhalten - die Verse inspiriert sind, nur indirekt erwähnt wird. Der lyrische Text reflektiert nicht die äußere Gestalt des Zweiges, sondern vielmehr die inspirierende Wirkung, die davon ausgeht. Anfangs- und Schlußvers schildern die Gestalt des

⁵⁴³ ZWDCD:21295.1642

⁵⁴⁴ *Shi ji*; J. 7, S. 315

Zweiges nicht als “reales” Gegenüber, sondern zeichnen sie erst über die Vorstellung jenes Ganzen, dem der Gegenstand angehört - also den Pflaumenbaumanpflanzungen um das Heimatdorf des Xiang Yu - aus. Die beiden mittleren Verse bringen eine historische Symbolik ein, die dem Gedanken eine über die Grenzen der Vorstellbarkeit hinausgehende, zeitliche Dimension geben. Damit wird *ein ungemein tiefes Erstaunen über das Altertum*, das von der Betrachtung eines natürlichen Gegenstandes angestoßen wurde, in sprachlicher Form ausgelotet.

Zu alledem muß auf dem zeitlichen Hintergrund und besonders mit Rücksicht auf das Vorwort, eine absichtliche Stellung des Textes zu gewissen politischen Spannungen, die wir im ersten Kapitel bereits umrissen haben, vermutet werden. Xia datiert die Niederschrift auf das Jahr 1193, während dem Jiang Kui gemeinsam mit Zhang Jian und Guo Pu Weng in verschiedenen Gegenden im weiteren Umkreis der Hauptstadt, u.a. auch in der Präfektur Shaoxing, zu der Shanyin gehörte, unterwegs war.⁵⁴⁵ Es war der Zeitraum vor der Machtergreifung des Han Tuo Zhou mit Unterstützung der Revanchisten-Partei, in dem sich das politische Klima merklich zu beunruhigen begann. Daß Jiang Kui ausgerechnet einen Vers des Wang Zhi herausgreift, um die Aussagerichtung seines Textes davon abzugrenzen und im Text selber auf die sinnlosen Kriegsoffer, die Xiang Yus südöstliche Heimat im Feldzug gegen den Norden darbringen mußte, anspielt, zielt möglicherweise direkt gegen die Kriegsbefürworter, unter denen viele, wie Wang Zhi selber, zu den Flüchtlingen aus dem Norden zählten und in erster Linie daran dachten, den Verlust ihrer Heimat rückgängig zu machen. *Vergebens* (Vers 3) sehnen sich die Menschen nach dem, was sie im Streben nach mehr als dem Gegenwärtigen verloren haben, aber auf den Zweigen der heimatlichen Bäume wachsen *Jahr für Jahr* (Vers 4) die grünen Moosflechten länger: das Überdauernde besinnt sich nicht auf Vergangenes.

Wie wir an diesem Beispiel gesehen haben, beruht die Wirkung des *yongwu*-Gedichtes bei Jiang Kui wesentlich darauf, daß das “Ding”, außerhalb des lyrischen Textes zunächst für sich betrachtet, aus allen größeren Zusammenhängen gelöst ist. Erst durch den Text, in dem es selber oft nicht benannt wird, werden metaphorische Beziehungen zwischen ihm und einem subjektiven Beweggrund (Motiv) des dichterischen Gedankens - im obigen Text ist das Schicksal des Xiang Yu, evtl. als Symbol für alles Streben nach Macht, Gegenstand des Gedankens - strukturell aufgebaut. Die Inspiration scheint demnach von der Eigenart jenes Dinges auszugehen, dessen Anwesenheit im Text spürbar wird, ohne direkt mit dem Motiv

⁵⁴⁵ Xia; *Nian pu*; S. 435 In diesem Jahr entstand auch das im zweiten Kapitel besprochene Gedicht über die Wanderung mit Guo Pu Weng auf den Drachenschwanzberg, in dem ebenso die kriegsnahe politische Situation “vergessen” zu werden scheint. (S. 91)

des dichterischen Gedankens verbunden zu sein. Gerade damit wirkt sich aber die Präsenz der kleinen Dinge in der *yongwu*-Form sprachlich prägnant aus, denn sie löst den Gedanken von der engen Zeitgebundenheit einer persönlichen Situation, die auf die Motivwahl Einfluß nimmt, und weist über die subjektive Textstruktur hinaus, in einen zwar der Sprache, aber nicht der Seele verschlossenen Bereich. Dichterische Erkenntnis drückt sich in diesem Zusammenhang weniger durch die Aussage des Textes als durch eine strukturelle Transparenz aus, in der die bewußte Distanz zum Ding als innere Weite empfunden wird.

An einem weiteren Beispiel soll nun dieser Gedanke nochmals näher geprüft werden, bevor dann im nächsten Abschnitt zu zeigen ist, wie in einigen bedeutenden *man-ci* Jiang Kuis gleichzeitig mit Elementen der scheinbar gegensätzlichen Subgenre *yongwu*- und Reise- bzw. Landschaftsdichtung gespielt wird.

Die folgende Übersetzung gehört wiederum zu den *ci*, deren vom Dichter dazu komponierte Musik erhalten ist. Diese wurde bereits von Liang Mingyue auf das Verhältnis zum Text untersucht.⁵⁴⁶ Wir können seine Ergebnisse hier bei der Interpretation dieser Dichtung verwerten. Zuvor wird ein Blick auf die Übersetzung geworfen, in deren metrischer Gestalt sich die des Originals hinsichtlich des Reimschemas, der Proportionalität der Verlängen und der formalen Übereinstimmung beider Strophen⁵⁴⁷ widerspiegelt:

AUF DIE PFLAUMENBÄUME JENSEITS DES FLUSSES (Ge xi mei 高溪梅令)⁵⁴⁸

Im Winter des Jahres Bingchen (1196) kehrte ich von Wuxi zurück und schrieb dabei auf, was mir in den Sinn kam. 丙辰冬自無錫歸作此
寓意

<p><i>Die schönen Blüten bleiben nicht bei dem, der ihrem Duft verfiel: Wellenmaserungen, feine Doch ich fürchte mit dem Frühlingwind, kehr ich zurück, wirft Laubgrün seine Schatten - Wohin sind dann die Nadeln mit dem Jadesteine?</i></p>	<p>好花不與殢香人 浪粼粼 猶恐春風歸去綠成陰 玉鈿何處尋</p>
--	--

⁵⁴⁶ Liang, Mingyue; S. 229-230

⁵⁴⁷ Eine weitestgehende Übereinstimmung gilt auch für die Musik beider Strophen. Eine Variante der ersten Verse der zweiten Strophe (*huan tou*), wie sie in dem zuvor besprochenen Musiktext vorkam und in sehr vielen *ci*-Melodien üblich war, fällt also weg. (Liang; wie oben)

⁵⁴⁸ *JBS*; S. 64 Der Titelzusatz *ling*, der auf die formale Zugehörigkeit des Textes verweist, wird hier, ebenso wie in anderen Titeln Formbezeichnungen wie *yin* oder *man*, in der Übersetzung weggelassen, da die sinologische Forschung bisher von einer Übersetzbarkeit derartiger Bezeichnungen noch weit entfernt ist.

Ein Ruderpaar aus Eibischholz und jene Wolke aus dem Traum:
 So lag hingestreckt die Kleine.
 Umsonst nah ich dem Waisenberg und such am Fuß des Bergs
 nach lieblichen Reizen;
 Ein blaues Vöglein singt im Frühling ganz alleine.

木蘭雙槳夢中雲
 小橫陳
 漫向孤山山下覓盈盈
 翠禽啼一春

Zum Vergleich hier eine Transkription der Melodie⁵⁴⁹:



Liang zeigt, daß in der musikalischen Struktur die Größe der Intervalle eine tragende Rolle spielt. Erstere bestimmen den Verlauf der Melodie über weite Strecken, während letztere die Übergänge zwischen den Phrasen bezeichnen. Auch in diesem Fall wirkt die Phrasierung auf einen Ausgleich der stark divergierenden Verslängen im Klangbild der Musik hin, denn die langen Verse werden regelmäßig in zwei Phrasen geteilt, während die kurzen Verse einer einzigen Phrase entsprechen. An einer Stelle des Melodieverlaufs stoßen wir auf ein großes Intervall innerhalb einer Phrase, das Liang typisierend als “word painting” bezeichnet. Im Übersetzungstext entspräche die Lage dieses Quint-Sprunges den Worten *ich fürchte mit dem Frühlingswind* - ... 恐 (g) 春 (d) 風... -; das bedeutet, die musikalisch unüberhörbare Spannungszunahme unterstreicht klar den Inhalt der Worte, die sich auf die Zeit des Frühlings beziehen, in der die Pflaumenblüten der Gattung *mei* (Winterpflaume) bereits verblüht sind. Außerdem weist Liang darauf hin, daß die zweite Phrase der zweiten

⁵⁴⁹ Hier übernehme ich die Transkription des Liang Mingyue, da anschließend auf seine Analyse zurückgegriffen wird und meines Wissens diese die neueste Version dieser Musik darstellt.

Strophe um eine kleine Terz über der der ersten Strophe liegt und nicht, wie die vorangegangene Phrase, auf der Note g endet, sondern auf d und damit die Tonebene der dritten Phrase erreicht. Die aufsteigende Tendenz sei möglicherweise beabsichtigt, um den Vorstellungsgehalt von *jene Wolke aus dem Traum* 夢中雲 musikalisch umzusetzen; mit anderen Worten, das sprunghafte Intervall, das in der ersten Strophe von der zweiten zur dritten Phrase überleitet, wird hier nun zum “schwebenden” Aufstieg, der den leichten Flug einer vereinzelt Wolke über dem Wasser andeuten soll. Liangs Beobachtung zum Verhältnis von Text und Melodie, soweit wie hier darauf eingegangen werden kann⁵⁵⁰, erscheinen schlüssig, doch möchte ich hinsichtlich der Bedeutung des Textes eine Bemerkung hinzufügen, die m.E. zur Erhellung dieses Verhältnisses noch einiges beitragen kann.

Verfolgen wir die Melodie in der unmittelbar anschließenden dritten Phrase, so wird klar, daß diese den “schwebenden” Charakter beibehält. In fast allen Übersetzungen erscheint diese Interpretation auf den Text nicht übertragbar, weil dort der Vers mit den Schriftzeichen 小 (“klein, “kurz”) und 橫陳 (“ausgestreckt”, “liegend”) als direkte Rede des im Boot sitzenden Ich - das aber im Original sehr merklich zurückgehalten wird - ausgelegt und damit die Vorstellung des Hoch-Schwebenden, Zarten und Graziösen preisgegeben wird.⁵⁵¹ Einzig Huang Guopin entscheidet sich in seiner Liangs Essay als Anhang beigefügten Version für eine andere Interpretation dieser schwierigen Textstelle, indem er - allerdings ohne Erklärung - die dritte Person einführt und dem leicht ersichtlichen Sinn der Worte scheinbar einiges hinzudichtet. Bei Huang wird das Bild der schwebenden Wolke anthropomorphisiert: “She once gently reclined.” - Wie zu sehen war, wurde seine Richtung hier aufgegriffen, jedoch nicht, um den Inhalt des Textes auf die musikalische Interpretation abzustimmen, sondern weil sie durch intertextuelle Bezüge und textimmanent begründbar ist.

Bekanntlich ist 小 (*xiao*; “klein”) des öfteren als Bestandteil weiblicher Namen anzutreffen, nämlich in der Regel bei Mädchen oder Frauen, die als Künstlerinnen im Unterhaltungsmilieu auftraten oder als Konkubinen an privaten Festen teilnahmen. Als Zusatz soll es vermutlich die mädchenhaft-verspielte, leichtlebig-graziöse Seite ihres Wesens ausdrücken, die von ihnen erwünscht und erwartet wurde und die, anstatt persönlicher Züge, ganz besonders in der *ci*-Dichtung ein Muster für die Darstellung des Weiblichen war. Von dorthin dürfte nachvollziehbar sein, woher Huang sein “gently” nimmt. Gehen wir darauf ein,

⁵⁵⁰ Liang sieht es weniger auf die Interpretation der einzelnen Dichtung, als auf die wesentlichen Merkmale von Jiang Kuis Kompositionsstil ab. Seine interessanten Beobachtungen zur Beeinflussung der Komposition durch die Wahl der Worttöne bzw. in umgekehrter Richtung lassen sich hier leider nicht verwerten.

⁵⁵¹ Vergleiche Lin; *Transformation*; S. 122: “I lie down stretched out for a little while.”, Waley; in: Picken (*Secular Songs*); S. 140: “For a short space, I lie down stretched out.” & Yang, Yinliu; S. 44: *zan shi zai chuan li tang yi hui*.

so erscheint es abwegig, 橫陳 (“ausgestreckt”) auf ein Ich als (männlichen) Insassen des Bootes zu beziehen; dafür läßt sich aber dieser im Text exponierte Ausdruck zusammen mit *xiao* als Anspielung auf die letzten beiden Verse eines Vierzeilers des Tang-Dichters Li Shangyin (813?-858) beziehen:

*DAS NÖRDLICHE QI*⁵⁵²

北齊

Mauern stürzen ein und Reiche gehn unter, wenn sie einmal lacht.

一笑相傾國便亡

Welch eine Last, Welch' ein Gestrüpp hat sie dann über sie gebracht?!

何勞荊棘始堪傷

Der Jadel Leib der kleinen Lian lag hingestreckt die ganze Nacht,

小憐玉櫂橫陳夜

Es hieß: die Zhou-Armee nahm Jinyang ein, verloren ist die Schlacht!

已報周師入晉陽

Auf dem Hintergrund ist freilich diese Stelle für die vieldeutige Struktur des gesamten Textes und für die Komposition am aufschlußreichsten. Aus dem Melodieverlauf der ersten, zweiten und dritten Phrase der zweiten Strophe hören wir nun eine Steigerung, die nicht allein das *Bild* der schwebenden Wolke musikalisch “untermalt” (siehe Liangs “word painting”), sondern den metaphorischen *Gedanken*, durch den das Auftauchen der schwebenden Wolke den im Boot Treibenden an die verführerische Schönheit einer Frauengestalt erinnert, suggestiv verstärkt. Wo die Melodie ihren höchsten Ton (e) erreicht, also in der dritten Phrase, trifft sie wieder mit dem, bis auf die vorangegangene Phrase identischen, Melodieverlauf der ersten Strophe zusammen. An derselben Stelle, die für die musikalische Abstimmung beider Strophen entscheidend ist, befindet sich auch die “Symmetrieachse” des Textes, denn in den Versen 2 und 6 ist eine vertikale Raumordnung verankert: der Himmel scheint sich auf der Wasserfläche zu spiegeln! - Für die Interpretation von Jiang Kuis *ci* kann also eine kritische Beschäftigung mit der dazu komponierten Melodie, sofern sie erhalten ist, hilfreich sein, auch wenn die musikwissenschaftliche Forschung aufgrund mangelnder Vergleichsmöglichkeiten ihre bisherigen Ergebnisse meist unter großen Vorbehalten äußert.

Der eigentliche Gegenstand dieser Untersuchung, die Strukturmerkmale der *yongwu*-Form, wurde bislang absichtlich hinausgezögert, um ihn vor dem mittlerweile erkennbaren Hintergrund entwickeln zu können. Das vorläufige Fazit der bisherigen Interpretation lautet: Die Situation des Textsubjektes ist die eines Reisenden, der während einer Bootsfahrt seinen Gedanken nachhängt. Daß diese sich wie widerstrebend und jedenfalls nicht leicht und

⁵⁵² Li, Shangyin; *Li Shangyin shi ji shu zhu*; Beijing 1985; S. 32; wiedergegeben ist hier nur der erste der beiden Vierzeiler unter demselben Titel. Meine Übersetzung ergänzt in Vers 3 mit *auf Ruinen* den Sinn, den der Originaltext nur indirekt über eine Anspielung andeutet.

fließend aneinanderreihen, wird im Text durch die, für die *ling*-Form ungewöhnliche, wechselnde Abfolge extrem langer und extrem kurzer Versmetren und in der Musik durch Intervallsprünge, die besonders sinntragende Phrasen hervorheben, ausgedrückt. Eine Achse, die das Gedicht in zwei Hälften teilt und zu einem Ganzen verbindet, durchläuft die Verse 2 und 6 und orientiert die Raumvorstellung vertikal (zwischen Wellen und Wolken). Dadurch wird der Eindruck verstärkt, daß die Gedanken, obwohl sie die Zeit zwischen dem Zurückliegenden und Bevorstehenden zu durchmessen suchen, um eine Stelle im Raum kreisen, nämlich diejenige, wo sich das Boot und die Wolke treffen.

Anfangs setzt das Vorwort einen indirekten Bezug zwischen der Situation des Dichters, der sich 1196 auf einer winterlichen Bootsreise von Wuxi⁵⁵³ zurück in die Hauptstadt befand und dem im Gedicht enthaltenen Geschehen. Die *Wolke aus dem Traum* mag zunächst für das gehalten werden, was dem Dichter laut Vorwort *in den Sinn kam*, doch nicht konkret werden zu wollen scheint. Doch bleibt der Inhalt dieser Metapher, trotz oder gerade wegen der Anspielung auf die verführerische *Kleine* derartig im Vagen, daß zunächst nach weiteren Bezugspunkten gesucht werden muß. Da hier eine vom Autor selbst komponierten Melodie zugrunde liegt und das relativ enge Zusammenwirken von Text und Musik bereits festgestellt wurde, ist auch der Titel für den Text von Belang. Hier werden die “Winterpflaumen” (*mei*; *Prunus mume*), das im Text besungene Ding, zum einzigen Mal beim Namen genannt. Es können also, auch aufgrund der Jahreszeit, zunächst nur ihre Blüten sein, denen die Sorge im Text gilt. Der Ausdruck *jenseits des Flusses* 鬲溪 weist bereits im Titel auf das Getrennt-Sein von den Blüten hin, der dazwischenliegende Fluß mag als Symbol der vergehenden Zeit verstanden werden. Diese Situation ist eine grundlegende Rahmenbedingung für die Interpretation des Textes.

Wie wird aber nun diese Situation im lyrischen Text “dramatisiert”; d.h. welche Komponenten sind für die Entwicklung eines Geschehens, den Aufbau einer Spannung innerhalb des Textes konstitutiv?

Das Ich spielt, wie gesagt, darin eine sehr schwache Rolle. Abgesehen davon, daß Pronomina, die direkt auf es hinweisen könnten, gar nicht vorkommen, gibt es nur zwei Stellen im Text, deren verbale Inhalte die Einführung des Personalpronomens in der Übersetzung nahelegen. Auch diese Stellen befinden sich innerhalb der Prosodie der beiden Strophen parallel zueinander, nämlich jeweils am Beginn des längsten Verses (3 & 7). Die entsprechenden Stellen in der Übersetzung lauten *Doch ich fürchte...* 猶恐 und *Umsonst nah ich...* 漫向, wobei einer annähernden Wort-für-Wort-Übersetzung des Chinesischen lediglich

das Wort *ich* hinzugefügt werden mußte. Bei genauerer Betrachtung der beiden Verse wird erkennbar, daß ihre jeweils neun Silben über zwei verschiedene Strukturebenen verteilt sind: auf der ersten befindet sich eines der oben angeführten Silbenpaare, die prosodisch als “untergeordnete” Kola⁵⁵⁴ zu verstehen sind, die zweite Strukturebene besteht aus drei weiteren Kola, die ersten beiden zu je zwei Silben, das letzte dreisilbig. Damit ergibt die zweite Ebene einen vollständigen Sieben-Silben-Vers, der zudem in beiden Fällen auch grammatisch für sich bestehen könnte; d.h. die beiden, eine Ich-Position andeutenden Silben am Anfang erlangen keinesfalls das rhythmische Gewicht der folgenden Versteile.⁵⁵⁵

Besondere Beachtung verdient m.E., daß die zweite Strukturebene nicht isoliert innerhalb der Strophe steht, sondern in den siebensilbigen Anfangsversen wieder auftaucht. Wenn wir nun alles auf dieser Strukturebene befindliche Versmaterial in derselben Reihenfolge für sich lesen, entdecken wir einen in den Text des *ling-ci* eingebetteten Vierzeiler im Sieben-Silben-Metrum, der sich unter Berücksichtigung der Sinnveränderungen, die sich aus dem Wegfallen der Ich-Position ergeben, folgendermaßen übersetzen läßt:

<i>Die schönen Blüten bleiben nicht bei dem, der ihrem Duft verfiel:</i>	好花不與殢香人
<i>Mit dem Frühlingswind, kehrt er zurück, wirft Laubgrün seine Schatten -</i>	春風歸去綠成陰
<i>Ein Ruderpaar aus Eibischholz und jene Wolke aus dem Traum:</i>	木蘭雙槳夢中雲
<i>Unten am Waisenberg auf der Suche nach lieblichen Reizen.</i>	孤山山下覓盈盈

Ganz offensichtlich bildet dieser “Vierzeiler” den Kern der *yongwu*-Form, denn hier äußert sich am stärksten und in einem vollkommen entpersonifizierten Gestus jenes Gefühl des Vergänglichen, das die zarte Schönheit und den Duft der Pflaumenblüten so reizvoll macht. Die Perspektive wird in der unbestimmtesten Weise, nämlich über das Metonym *Ein Ruderpaar aus Eibischholz* angedeutet und läßt jede Spur von Ich-Haftigkeit vermissen. Zugleich verschmilzt jene vage Perspektive mit dem Element des Traums, das die psychologischen Grenzen der Wahrnehmung verwischt und sie damit noch weitreichender entpersonifiziert. Der ästhetische Charakter dieses *ci* wird also im Kern von einer *abstrakten*

⁵⁵³ In der Nähe dieser Stadt am Kaiserkanal, am Nordufer des Tai-Sees, besaß Zhang Jian eine Residenz, auf die er sich anscheinend öfters von Hangzhou aus zurückzog.

⁵⁵⁴ Mit dem Begriff des Kolon ist hier die kleinste rhythmische Einheit eines Verses (auch “Sprechtakt” genannt) gemeint, die diesen als Glied einer Kette von Kola zusammenhält und, im Gegensatz zum Syntagma als grammatisch-logischer Einheit, durch keine Zäsur aufgebrochen werden kann. (Burdorf; S. 64-65)

⁵⁵⁵ Es sei daran erinnert, daß in der Melodie jenes einzige größere Intervall *in* einer Phrase gerade diesen Punkt der metrischen Struktur der Strophe bezeichnet. Nun kann Liangs These des “word-painting” - die auf die zweite Strophe nicht mehr zutreffen würde - abermals dahingehend ergänzt werden, daß die Musik nicht nur Verbindung mit metrischen Zäsuren und einzelnen Worten zugehörigen, bildhaften Vorstellungen (wie der schwebenden Wolke) eingeht, sondern auch die gedankliche Struktur des Textes wiedergibt!

Subjektivität bestimmt, während die anderen Teile des Textes jene emotionalen Elemente beisteuern, die nicht nur die der Gattung *ci* eigene Sprachmelodik ermöglichen, sondern auch deren Topik bewahren. So liegen in den Versen 4 (*Wohin sind dann die Nadeln mit dem Jadesteine?*), 6 (*So lag hingestreckt die Kleine.*) und 8 (*Ein blaues Vöglein singt im Frühling ganz alleine.*) - in denen zudem fast sämtliche Reime des Textes enthalten sind - mitunter jene schematischen Inhalte, durch die der Gedanke der Vergänglichkeit des Schönen und der daraus folgenden Einsamkeit dessen, der daran hängt, mit einer Metaphorik des Weiblichen verschmilzt, deren erotischer Einschlag (siehe Vers 6) die Ausdruckskraft des *ci* erhöhen sollte.

Im Vergleich dieses Textes mit den beiden zuvor interpretierten, um zehn Jahre jüngeren *ci* ist hier eine ausgeprägtere Neigung zur Abstraktion festzustellen. Ein Hang zur Vieldeutigkeit und mithin auch zur Abstraktion des inhaltlich Gesagten auf eine höhere Ebene der Reise- und Landschaftsmetaphorik war zwar schon dort feststellbar, doch bei weitem nicht so extrem wie hier, wo nur die Vorstellung von der Vergänglichkeit der Pflaumenblüte - nicht der Gedanke einer persönlich "erlebten" Trennung, nicht die, ebenso persönlich beziehbare, Frage nach dem Schicksal der Zukunft - ausreicht, um den gesamten Text mit Spannung zu erfüllen. Von daher ist verständlich, daß das *yongwu*-Subgenre innerhalb der *ci*-Dichtung ein bevorzugtes Vehikel für Jiang Kuis stilistische Entwicklung war.⁵⁵⁶ In dem Maß, in dem das gedankliche *Spiel mit dinglichen Reizen* in den Mittelpunkt der subjektiven Intention rückt, wird diese frei vom rein-persönlichen Motiv und findet zur inneren Weite der dichterischen Erkenntnis, die einen Teil des eigenen Daseins in der Existenz des Dinges gespiegelt weiß.

b) Entwicklungstufen von Stil und Ausdrucksform

Gestützt auf die chronologische Ordnung der *ci* durch Xia Chengtao, lassen sich die in diese eingegliederten Texte⁵⁵⁷ ungefähr in drei Phasen einteilen. Am Beginn dieses Abschnittes wollen wir sie nach ihren stilistischen Grundzügen kurz umreißen. Dabei werden die Dichtungen, die später im Mittelpunkt der Untersuchung stehen, im voraus mit ihren

⁵⁵⁶ An dieser zentralen Stelle überschneidet sich meine Sichtweise mit der von Lin, der bemerkt: „It must be noted here, of course, that in these new *yongwu*-songs, the purpose is no longer simple self-expression.“ (*Transformation*; S. 149) Allerdings möchte ich mit dem Aufbau dieses Kapitels zeigen, daß jenes "Vorhaben", über den beschränkten "Selbstaussdruck" hinauszukommen, durchaus auch unabhängig von den besonderen Spielregeln des Subgenres verfolgt und verwirklicht wurde.

⁵⁵⁷ Ausgenommen sind damit von vornherein die im letzten Teil der Sammlung (*juan 6*) enthaltenen zwölf Texte, die Xia außerhalb seiner Chronologie stellt. Allerdings beziehe ich auch das *man* "Yangzhou" nicht hier mit ein, da sein Entstehungsdatum zehn Jahre vor der restlichen Überlieferung für Unklarheiten sorgt und ein Vergleich mit zeitgleich entstandenen Werken ausgeschlossen ist.

charakteristischen Eigenschaften beschrieben, die Übersetzungen folgen dann im Kontext der einzelnen Unterteilungen.

Die zwischen 1186 und 1189 entstandenen Dichtungen sind zu einem großen Teil noch von den Sorgen des unruhigen Reiselebens in Hunan und Hubei und der Übersiedlung an den Tai-See geprägt. Etwa in dem *man-ci* "Suche nach den Zeiten des Frühlings" (探春慢; 1186) ist die Reismetaphorik ein nicht nur vordergründiges, sondern konstitutives Motiv und einige Texte wirken tatsächlich wie rein persönliche Bekenntnisse des Dichters zu seiner momentanen Befindlichkeit, wobei die dazu gedichteten Vorworte, in denen bestimmte Personen namentlich genannt werden, der Öffentlichkeit auch gleich die Adressaten, an die der Text unmittelbar gerichtet ist, bekanntgeben. Bezeichnenderweise sind die ersten Gedichte, in denen sich ein Übergang zu nachfolgenden Entwicklungen andeutet, der *yongwu*-Form zuzurechnen. Eines davon - "Mitleid mit Blütenkleidern" 惜紅衣 - entstand wohl schon 1187 und fällt u.a. dadurch auf, daß Reisebilder und Erinnerungen an Zurückliegendes als Spiegelungen einer unruhigen Seele durch eine Art träge und genießerische Hingabe an die Pracht des Sommers ersetzt werden. Ein äußerer Wandel in der persönlichen Befindlichkeit des Dichters wird auch im Vorwort ersichtlich, da hier der Blick auf zurückliegende Ereignisse einer anderen Aufmerksamkeit weicht. Erst in der zweiten Strophe werden mit der Vorahnung des Herbstes auch wieder Erinnerungen an eine ferne Heimat und zurückgebliebene Freunde wach, doch der Kontext ist hier ein anderer, in welchem das Element der persönlichen Erinnerung allmählich verblaßt.

Die zweite Phase liegt etwa zwischen 1189 und 1197. Auch hier ist, wie später am ersten Beispiel aus diesem Zeitraum - "Der Zauber der Niannu" 念奴嬌 (1189) - zu sehen sein wird, der Nachhall eines nie ganz verschmerzten, persönlichen Verlustes stellenweise noch deutlich zu spüren, aber persönliche Erinnerungen wie diese halten sich nur noch im Schatten von Gegenwartsmotiven - im oben genannten Beispiel ist es die Bewunderung der Wasserlilien -, die sehr viel weniger über konkrete Ereignisse im Leben des Dichters verraten. Besonders wichtig erscheint mir, daß jener Themenkomplex, den Xia als poetische Verarbeitung eines Liebesabenteuers mit unglücklichem Ausgang deutet, gerade jetzt größeres Gewicht erhält. Drei Viertel der sogenannten *Hefei-ci* - von denen nur einige direkt auf einen Aufenthalt in der Stadt anspielen, nämlich fünfzehn von etwa zwanzig Gedichten, werden in diesen Zeitraum datiert. Mit Blick auf einige inhaltliche Aspekte von "Blaß-gelbe Weiden" 淡黃柳, ergibt sich nochmals die Frage, ob eine Zuspitzung der Interpretation dieser Texte auf ein rein persönliches, faktisch nicht nachweisbares Motiv nicht eher Voreingenommenheit als Klarheit erzeugt, und inwiefern die Stadt Hefei nicht eine

symbolische Schlüsselposition für die Verbindung ungleicher Bedeutungsebenen in der poetischen Topographie Jiang Kuis einnimmt. Daneben erweist sich in den Gedichten dieses Zeitraums generell die Tendenz, Inhalte, die ja häufig in Vorworten angedeutet oder teils sogar vorweggenommen werden, auf eine abstrakte Ebene zu übertragen, wo sich ihr Bedeutungsspielraum vergrößert. So etwa in “Flöte unter dem Mond” 月下笛 (1197), wo das Subjekt als Person völlig aus dem Sinnzusammenhang heraustritt.⁵⁵⁸

Die dritte Phase beginnt erst 1201, nach einer Lücke von drei Jahren, während der Xia keine sicheren Daten ermitteln konnte. Die *Hefei*-Thematik taucht hier nicht wieder auf und demgemäß finden sich auch Motive, die den Charakter von Liebesdichtungen ausmachen, sehr viel seltener. Dafür erhält die Metaphorik des Reisens wieder größeres Gewicht, nun allerdings aus einer Perspektive, durch die das Dasein als solches, jenseits einer persönlich-biographischen Situation - wie nach der Umsiedlung von Hanyang nach Huzhou - seinen Ausdruck findet. Das beste Beispiel für diese Veränderung ist das *man-ci* mit der Vorbemerkung “Nach der Zerstörung meiner Behausung geschrieben” auf die oben bereits einmal erwähnte Melodie “Der Zauber der Niannu”, das 1204 nach einer der fast alljährlich die Hauptstadt heimsuchenden großen Feuersbrünste verfaßt wurde. Hier werden, hinter literarischen Anspielungen unterschiedlicher Art deutlich erkennbar, Abschnitte der eigenen Biographie auf dem Hintergrund des Zeitgeschehens verknüpft. Verfremdung mit Hilfe der Anspielungstechnik und Verknüpfung der einzelnen Situationen der Vergangenheit verwandeln das Erinnern an eigene Erlebnisse in eine vielschichtige Reflexion über das Geschick der Zeit, das unaufhaltsam und unvorhersehbar seinen Lauf nimmt. Auch diejenigen *man-ci*, die aus der relativ spät zustande gekommenen persönlichen Bekanntschaft mit dem Dichter Xin Qiji (Xin Jiakuan) hervorgingen - sie entstanden zwischen 1203 und 1205 - , sind frei von jenen beabsichtigten Irritationen, mit denen Jiang Kui in der mittleren Phase die Aufmerksamkeit von teilweise widersprüchlichen oder uneinheitlichen Inhalten seiner Texte auf eine abstrakte Ebene lenkt. Es scheint, daß ihn ein dichterischer Reifeprozess dazu führte, die lebendige Kraft seines Sprechens, die sich gegen ein konventionelles Verfügen über Form und Inhalt der Dichtung sträubte, mit größerer Selbstverständlichkeit und Gelassenheit auszuüben. Dafür spricht vorab schon der selbstbewußt-resignative Ton dieser Spätwerke und die Tatsache, daß auf Vorworte, die dazu bestimmt waren, die Aufmerksamkeit über das gewohnte Zusammenspiel von Text und Musik hinaus auf einen vom Autor persönlich

⁵⁵⁸ Ein weiteres Beispiel dieses “entpersonalisierten” Sprachmodus ist das *yongwu-ci* “Schütterer Schatten” (*shu ying*), das nicht nur von Wan Liu, sondern auch von Lin (*Transformation*; S. 169-177) und Ye Jiaying (*Tang, Song ci shi qi jiang*; S. 520-532) ausführlich interpretiert wurde.

gestalteten, gewissermaßen erweiterten inhaltlichen Kontext zu lenken, in diesem Zeitraum verzichtet wird.

1. Frühe Reisedichtung zwischen 1186-1189

Das Vorwort zu dem nun folgenden Textbeispiel faßt wie kaum ein anderes den biographischen Hintergrund, der an der Subjektivität der frühen Dichtungen wesentlich Anteil hat, in knappen, aber keineswegs nur "informativen" Sätzen zusammen. Sein Text könnte - mit Ausnahme des letzten Satzes, der nur darüber informiert, welchen Personen die Dichtung besonders gewidmet ist - für das Fragment einer autobiographischen Prosadichtung gehalten werden und gibt zwar nicht den Inhalt des folgenden Gedichtes, aber seinen Grundton im voraus an. Aus dem lyrischen Text selber erfahren wir, trotz der Verwendung einiger genremäßiger Topoi, auch biographische Details, die eine inhaltliche Kontinuität zwischen Vorwort und Gedicht bewirken:

SUCHE NACH DEN ZEITEN DES FRÜHLINGS (Tan chun man)⁵⁵⁹

探春慢

Von der Heimat meiner Kindheit aus folgte ich den Eltern nach Gumian, wo mein Vater den Staatsdienst versah, und wo deswegen meine ältere Schwester heiratete. Während der Zeit, seit ich aus dem Verwandtenkreis fortging, um mich nur ab und an wieder dort sehen zu lassen, vergingen zwanzig Jahre. Wie groß war nur die Geschwisterliebe, und in Gumian gab es bei Alt und Jung niemanden, der nicht ebenso auch von mir geliebt wurde!

Im Jahre Bingwu (1186) nahm mich der alte Tausendkliff in seine Familie auf und zog mit mir hinüber zu den Flüssen Tiao und Zha. Spät im Jahr stachen wir durchs Schneetreiben in die Wellen hinaus, um stromabwärts zu schiffen. Andauernd schaute ich mich gedankenverloren um und hätte dieses Fortgehen beinah nicht ertragen. Diese Weise habe ich den edlen Freunden Zheng Cigao, Xin Keqing und Yao Gangzhong zum Abschied gewidmet.

予自孩幼從先人宦于古沔。女須因家焉。中去復來幾二十年。豈惟姊弟之愛。沔之父老兒女子亦莫不予愛也。丙午冬千巖老人約予過苕霅。歲晚乘濤載雪而下。顧念依依。殆不能去。作此曲別鄭次舉辛克清姚剛中諸君。

*Zermürbte Gräser im Nebel der Sorgen,
Taumelnde Krähen geleiten die Sonne,
Sand wird vom Winde wirbelnd über öde Flächen geblasen.*

衰草愁煙
亂鴉送日
風沙回旋平野

⁵⁵⁹ JBS; S. 17. Zur Bedeutung des Titels: Wie in der westlichen Literatur, ist „Frühling“ in der chinesischen Dichtung gleichbedeutend mit „Jugend“. Demnach hat also der Titel der Melodie in doppelter Hinsicht einen inhaltlichen Bezug zum Text des Vorwortes und des Gedichtes selber. Die Erinnerung ist rückgewandt und sucht die Jugend im Vergangenen, aber auch das Nahen des Frühlings mit dem Duft der Pflaumenblüten als Vorankündigung eines neuen Frühlings wird dem Ich während dieser „Winterreise“ bewußt.

<i>Den Schnee abklopfend vom goldenen Halfter,</i>	拂雪金鞭
<i>Der Kälte zutrotz mit der Mütze aus Pelz,</i>	欺寒茸帽
<i>Seh' ich uns, wie auf der Zhangtai-Chaussee wir im Sattel saßen.</i>	還記章臺走馬
<i>Wer denkt dran, wie lang meine Irrfahrt noch währt,</i>	誰念飄零久
<i>Wie mühsam so viele Gedanken an Fernes sich aufschreiben lassen?</i>	漫贏得幽懷難寫
<i>Die Freunde treffen sich untereinander im schönen Gumian,</i>	故人清沔相逢
<i>Wo sie am kleinen Fenster sich offnem Gespräch überlassen.</i>	小窗閒共情話
<i>Mit häufigem Abschied und seltenen Treffen dauert der Gram.</i>	長恨離多會少
<i>Wer wiederum sucht den Westbambushain,</i>	重訪問竹西
<i>Kann Tränen mit Händen kaum fassen.</i>	珠淚盈把
<i>Flache Wellen am Wildgansfelsen,</i>	雁磧波平
<i>Die Fischerinseln sind unbewohnt,</i>	漁汀人散
<i>Der Mut leichtsinnigen Lebens hat mich im Alter verlassen.</i>	老去不堪遊冶
<i>Der Mond über dem Tiao-Fluß bescheint mich</i>	無奈苕溪月
<i>Unverhofft wieder, während mein Boot nach Osten treibt mit den Wassern?</i>	又照我扁舟東下
<i>Wird in der Frühlingsnacht am Heimkehrtag</i>	甚日歸來
<i>Überall die Blütenpracht des Pflaumenbaums fallengelassen?</i>	梅花零亂春夜

Schon mit der ersten Lektüre wird klar, daß die Intention des Gedichtes dem äußeren Geschehen, mit dem das Vorwort bekannt macht, entgegengesetzt ist. In den Schlußversen beider Strophen weicht der Blick von der Betrachtung des Gegenwärtigen in die Vorstellung der fernliegenden Heimat aus, wobei im Text der Topos des Heimkehrens unter Anspielung auf Tao Yuanmings berühmte Dichtung "O Heimkehr!" 歸去來兮辭⁵⁶⁰ als literarische Verankerung dient. In Vers 10 liegt mit dem Ausdruck 情話 [(sich) offnem Gespräch (überlassen)] ein wörtliches und deutlich erkennbares Zitat aus Vers 38 dieser Dichtung vor.⁵⁶¹ Diese Sehnsucht nach Heimkehr im Innern wird durch eine winterlich-öde (Vers 4 und 5) und vereinsamte (Vers 14 und 15) Szenerie kontrastiert, die im Gedicht das Gefühl der Gegenwart spiegelt. Besondere Ausdruckskraft in diesem Sinne enthalten jedoch die Verse 1, 2 und 3, deren Landschaftsentwurf und Landschaftssymbolik das Gedicht zunächst einmal aus dem Kontext der Flußreise, von der das Vorwort spricht, löst und auf einen im Sinne dichterischer Imagination „eigenen Boden“ stellt. Über *die öden Flächen* und deren

⁵⁶⁰ Lu, Qinli; S. 159-162

⁵⁶¹ ebenda; S. 161

zermürbte Gräser sieht der Blick *taumelnde Krähen* fliegen. - Alles spielt sich also vorerst auf dem trockenen Land ab. Prägnanter ist aber noch die Wortwahl bei den Ausdrücken *im Nebel der Sorgen* und *geleiten die Sonne*⁵⁶², in denen Landschaft und Gefühl bereits eins scheinen, ohne daß zuvor überhaupt eine Möglichkeit bestand, dem Textsubjekt eine Position *gegenüber* der Landschaft zuzuschreiben. Damit kommt auch dem folgenden Vers, *Sand wird vom Winde wirbelnd über öde Flächen geblasen*, der das Eingangsbild abschließt, unmittelbar die Qualität eines fast surrealistischen Ausdrucks zu. Es scheint, als würde hier nicht die subjektive Phantasie frei - vom selbstbewußten Standpunkt aus - den Ausdruck gestalten, sondern als wäre sie traumhaft-assoziativ dem äußeren Zustand einverleibt.

Obwohl der Text im folgenden nicht auf dieser Ebene imaginärer Struktur verweilt, sondern nach und nach deutlicher in die selbstbewußt-subjektive Struktur hineinführt, die mit der ebenso nach und nach erkennbaren inhaltlichen Nähe zum Vorwort übereinstimmt, hinterläßt dieser Anfang der ersten drei Verse bis zum Schluß eine Spur seiner Wirkung. Die zweite Versfolge (4 bis 6) liest sich erst einmal als Anspielung auf einen Bericht in der Biographie des Zhang Shang, eines hohen kaiserlichen Beamten der Han-Zeit, der regelmäßig nach Dienstschluß zu Pferd über die *Zhangtai-Chaussee (Zhangtai jie)* in der Hauptstadt Chang'an zu flanieren pflegte, natürlich vor allem der Frauen wegen, deren Gesichter er portraitierte.⁵⁶³ Gerade die Anspielung beeinflusst allerdings die sprachliche Struktur dahingehend, daß das Subjekt nicht mehr so sicher angenommen werden kann, wie es möglich schiene, könnte man nichts merkend über sie hinweglesen. Die beiden Verse 4 und 5 mit ihrer klaren Prädikat-Objekt-Konstruktion, die in der Übersetzung wörtlich wiedergegeben wird, legen nahe, das Subjekt "ich" einzusetzen, was in der Übersetzung anschließend mit direktem Bezug auf *Seh ich uns...* (in der Erinnerung) auch geschehen ist. Doch die Requisiten, mit denen die Person der Verse 4 und 5 ausgestattet ist - goldenes Halfter und Mütze aus Pelz - deuten an sich auf den hohen Beamten Zhang Shang, dessen lebensfrohe Gestalt, ebenso wie die Zhangtai-Chaussee, in metaphorischer Funktion für die Freunde und ihr unbeschwertes Treiben in der heimatlichen Flußmetropole Gumian steht. Somit bleibt grundsätzlich offen, ob die Verse 4 und 5 schon auf das nun eintretende Ich - und damit auf die Gegenwart! - zu beziehen sind, oder ob sie die Erinnerung an eine noch nicht sehr ferne Vergangenheit in literarisch stilisierter Form wiedergeben, also dem in Vers 6

⁵⁶² Das Verb *song / geleiten* ist hier nicht bloß als fixe Metapher - etwa im Sinn von "bis an den Horizont geleiten" - zu verstehen, sondern spielt auf den Vorgang des Geleit-Gehens an, der eine der am häufigsten wiederkehrenden Rahmensituationen in der klassischen Dichtung ist, und mit dem oft ein persönlicher Abschied zur Trennung auf ungewisse Zeit - wie in der durch das Vorwort beschriebenen Situation - bezeichnet wird. Das bedeutet, daß mit dem Bild der Krähen, die die Sonne *geleiten*, auf suggestive Weise der Abschied von der Heimat angedeutet wird.

⁵⁶³ ZWDCD:10026.1034

folgenden *uns* zugeordnet werden müßten. Aus dieser doppelsinnigen Lesart scheint hervorzugehen, daß sich die subjektive Trennung von Vergangenem und Gegenwärtigem, die am Anfang des Textes gar nicht vorhanden ist, erst in der Entwicklung befindet.

In den ab hier folgenden Versen scheint diese Entwicklung zum Ziel gelangt zu sein. Auf die aussagekräftige Funktion von *Wer denkt dran...* 誰念 hatten wir bereits in Zusammenhang mit der, noch betonteren Wendung *Wer erinnert sich an mich...* 誰念我 hingewiesen.⁵⁶⁴ Anders als im dortigen Kontext, tritt hier jedoch die primäre Eigenschaft der Verstärkung der emotionalen Aussagekraft durch eine eher floskelhafte Wendung in Verbindung mit dem erwachenden subjektiven Selbstbewußtsein im Gefühl des Vereinsamtseins: das „ich“ steht nunmehr deutlich einem „ihr“ - hinter dem infolge des Vorwortes die dort erwähnten Freunde zu vermuten sind - gegenüber; dieses „ihr“ befindet sich allerdings nur in der durch Erinnerung und Vermissen motivierten Vorstellung.

Am Anfang der zweiten Strophe begegnen wir zum wiederholten Mal dem in Jiang Kuis *ci* mehrfach anzutreffenden Yangzhou-Topos (Vers 12: *West-Bambushain* bzw. 竹西), der im Zusammenhang mit seiner persönlichen und der zeitgenössischen Du-Mu-Rezeption zu bewerten ist. Speziell hier übernimmt er die Funktionen der Anspielung bezüglich Zhang Shangs Treiben auf der Zhangtai-Chaussee, versetzt also die Sehnsucht nach leichtlebiger Jugend von der direkten auf die metaphorische Ebene, fügt aber zugleich dieser Ebene den tragischen Beigeschmack der Unwiederbringlichkeit des Vergangenen hinzu, der die Sehnsucht nach der Heimkehr, die man noch unmittelbar zuvor nur als solche herauszuhören meinte (Vers 10), in eine Sehnsucht nach dem Unmöglichen verwandelt. Es ist also nicht nur das Bewußtwerden einer subjektiven Befindlichkeit, das sich im Verlauf des Textes entwickelt und seinen Abschluß in den Versen 17 bis 18 erreicht, wo nicht nur die Ich-Position verbal eingeführt (*Mich wieder bescheint...*), sondern auch der heimatferne Ort, an dem das Gedicht möglicherweise entstand, namentlich erwähnt wird. Dazu kommt auch die Tragik und scheinbare Abgeschlossenheit des Schicksalsgedankens, die im letzten Vers durch die Symbolik der fallenden Pflaumenblüten in der Frühlingsnacht ausgedrückt wird. Besonders gegen Ende der zweiten Strophe wird eine Übereinstimmung von Vorwort- und Gedichttext immer stärker. Daß dieses zu Anfang des Gedichtes so gar nicht der Fall zu sein scheint, bekräftigt den Eindruck der Qualität des Surrealen, die durch die ersten Verse eingebracht wird.

Es ist also zum wiederholten Mal - auch in den zuvor besprochenen *ci* dieses Kapitels schien ja die Inspiration zum Gedicht vom Unterbewußten herzurühren - zu beobachten, daß

⁵⁶⁴ S. 135

ein biographischer Anlaß in traumhafter Vieldeutigkeit aufgegriffen wird. Zweierlei unterscheidet jedoch dieses *ci* deutlich von jenen Vorgängern:

- Durch die inhaltliche und strukturelle Entwicklung des lyrischen Textes kommt abschließend eine wache Erkenntnis der Situation zum Ausdruck. Die Nennung von Ortsnamen stellt eine direkte Verbindung zu den vorab erzählten, biographischen Hintergründen her; d.h. die besungene Vereinsamung scheint in diesem Fall mit der erzählten Vereinsamung weitgehend identisch zu sein. Mit der bloßen Vorstellung doch noch einmal heimzukehren, verbindet sich am Schluß sogleich die Gewißheit, daß dann die Zeit der Jugend (Pflaumenblüten) schon am Ende sein wird, das Ersehnte also bereits verloren ist. Hier wirkt die Pflaumenblüte nicht - wie in Jiang Kuis *yongwu*-Gedichten - als Gegenstand freier ästhetischer Betrachtung, sondern muß ihre symbolische Funktion der Ich-Aussage des Textes ("Ich werde meine Jugend in der Heimat nicht wiederfinden!") unterordnen.

- Das Element des Traumhaften oder Unterbewußten wird hier nicht auf inhaltlicher Ebene, nicht indem in Vorwort oder Versen die Existenz eines Traums erwähnt wird, sondern strukturell, nämlich durch die sprachliche Gestaltung der ersten drei Verse und nachwirkend in den Versen 4 bis 6 eingebracht. Die Wirkung auf die gesamte Gedichtstruktur besteht darin, daß die Ich-Person, so deutlich sie auch nach und nach zur Übereinstimmung mit dem in einen klaren biographischen Kontext situierten Ich des Vorworttextes kommt, gleichwohl nur eine Partie des Subjekts ist. Die andere Partie besteht in der reflektierenden Wahrnehmung von Trennung und Vereinsamung als Zuständen, die, unabhängig von einer persönlichen und durch äußere Umstände herbeigeführten Lage, das Dasein bestimmen. Dieser Ansatz sollte in den folgenden Jahren die stilistische Entwicklung maßgeblich bestimmen.

2. Neue Entwicklungen in der *yongwu*-Form: 1187

Das nächste *man-ci* "Mitleid mit Blütenkleidern" von 1187 stellt eine Art *yongwu*-Dichtung vor, die im mittleren Zeitabschnitt zum Schwerpunkt von Jiang Kuis dichterischem Schaffen im Bereich der *ci*-Dichtung wurde. Das Stück läßt sich daher als Vorankündigung des Übergangs in die kommende Phase ansehen. In der *man*-Form finden sich bis 1189 keine *yongwu*-Gedichte und die *ling*-Form enthält nur einen Text dieses Subgenres, der zudem sehr offensichtlich in den Bereich der Liebesdichtung fällt⁵⁶⁵, also noch kaum das Merkmal der inhaltlicher Überschneidung und des vieldeutigen Aussagegehalts aufweist, das in der mittleren Phase prägsam wird. Zugleich empfindet man hier einen deutlichen Wandel der

⁵⁶⁵ Auf die Melodie *Xiao chong shan ling* (1186) mit der Vorbemerkung "Auf die roten Pflaumenblüten von Tanzhou." (JBS; S. 13f.)

Stimmung, indem sich das immer noch spürbar werdende Heimweh mit einer Bereitschaft zu tragem Genuß vermischt, in der auf einmal die Faszination an der vergänglichen Pracht der Wasserlilien von der persönlichen Situation abzulenken scheint:

MITLEID MIT BLÜTENKLEIDERN (Xi hong yi)⁵⁶⁶

Wuxing wird auch der „Kristallpalast“ genannt. Dort gibt es Wasserlilien von üppiger Schönheit. Chen Jianzhai sagte: „Wie kann ich dieses Jahr die Gnade meines Herrn vergelten?/Den ganzen Weg begleiten mich die Wasserlilien bis Qingdun.“ Auch daran zeigt sich, was den Reiz dieser Gegend ausmacht.

Im Sommer des Jahres Dingwei (1187) reiste ich zu Tausendkliff. Dabei fuhr ich mehrmals hin und her durch diesen roten Duft. Ich habe dieses Stück selbst komponiert. Es ist im Modus wu-she-gong zu singen.

*Das Lager ist verlockend kühl,
Bei Qin und Büchern flieht der Tag
Und kraftlos bin ich, kaum erwacht.
Befeuchtet mit dem kalten Naß,
Zerschneidet scharfe Klinge reife Frucht.
Beim Nachbarn hole ich mir Wein:
Wer hat den fremden Dichter im Süden des Walls besucht?
Entlegen still -
Von Grillen in hohen Weiden
Wird spät die Kunde des Westwinds gebracht.*

*Bogenbrücke, Uferpfade.
Von fischreichen Wellen weht Duft,
Zur Hälfte ist die Lilienpracht zerstreut.
Das Boot anbindend, spähe ich nach
Der Heimat unter dem Nordhimmel weit.
Ach, daß ich nicht draußen am Inselgestade
Mit den Lieben vereint auf dem Mußepfad schreit.-*

惜紅衣

吳興號水晶宮。荷花盛麗。陳簡齋云今年何以報君恩。一路荷花相送到清墩。亦可見矣。丁未之夏予遊千巖。數往來紅香中。自度此曲以無射宮歌之。

簟枕邀涼
琴書換日
睡餘無力
細灑冰泉
并刀破甘碧
牆頭喚酒
誰問訊城南詩客
岑寂
高柳晚蟬
說西風消息

虹梁水陌
漁浪吹香
紅衣半狼籍
維舟試望
故國眇天北
何惜渚邊沙外

⁵⁶⁶ JBS; S. 21

Wann werden wir gemeinsam bedichten
an drei Dutzend Ufern Fraben herbstlicher Zeit?

不共美人遊歷
問甚時同賦
三十六坡秋色

Liu Sifen interpretiert dieses Gedicht direkt auf dem Hintergrund der seit dem zuletzt 1165 geschlossenen Zweckfrieden zwischen Jin und Song stagnierenden politischen Lage.⁵⁶⁷ Er sieht in ihm vor allem die Widerspiegelung eines ausdauernden, aber nicht befriedigenden Friedens. Tatsächlich finden sich auch - ausschließlich im Gedichttext - zwei Stellen, die einer derartigen Auslegung Halt geben. Sie konzentrieren sich ganz auf die zweite Strophe, und zwar in den Versen 15 und 18. Die *Heimat unter dem Nordhimmel weit* scheint auf den ersten Blick nichts anderes als das Land nördlich der Huai-Grenze zu meinem, zu dem der Dichter - der hier allerdings viel weniger als im vorigen Beispiel mit dem Textsubjekt gleichzusetzen ist - keine persönliche Beziehung hatte. Zum Ausdruck *An drei Dutzend Ufern* gibt uns Xia eine, im Verhältnis zu seinen sonstigen inhaltlichen Anmerkungen ausführliche Erklärung. Zuerst weist er auf ein Gedicht des Wang Anshi hin, in dem dieser die Wasserlilien *an drei Dutzend Ufern* einer kaiserlichen Tempelanlage zur Zeit der Nördlichen Song besingt und nennt weitere Stellen bei anderen Dichtern. Wichtig ist jedoch auch der die Erklärung abschließende Querverweis auf die Wiederholung des Ausdrucks in dem 1189 gedichteten *ci* auf die Melodie "Der Zauber der Niannu", das später noch angeführt werden wird. Es sei vorweggenommen, daß der dortigen Stelle eine politische Implikation noch viel weniger zugeschrieben werden kann, als es hier möglich scheint. Größere Relevanz hat dagegen die, auch von Xia zuletzt herausgestrichene Tatsache, daß nicht nur an beiden Stellen bei Jiang Kui, sondern auch in den anderen Beispielen von Song-Dichtern die drei Dutzend Ufer einen Ort bezeichnen, wo Wasserlilien in großen Mengen blühen bzw. verblühen.

Liu verbindet m.E. zu leichtfertig die träge Stimmung, die sich - entsprechend dem spätsommerlich-schwülen Klima - in den Versen ausbreitet, mit der Zeitmentalität eines "faulen" Friedens, der demnach hier Gegenstand einer poetischen Kritik wäre. Vielmehr müssen erst auch andere Strukturelemente untersucht werden, um eine solche Vermutung zu unterstützen oder zu verwerfen.

Schon im Vorwort ist die Umgebung, die hier in die landschaftlichen Beschreibungen eingeht, literarisch vorgeprägt. Wuxing, eine gängige Bezeichnung für den Verwaltungsbezirk Huzhouxian, dem Xiao Dezao zu der Zeit vorstand, wurde in etlichen poetischen Texten, für die Xia eine Anzahl Beispiele aufführt, "Kristallpalast" 水晶宮

⁵⁶⁷ Liu, Sifen; S. 38

genannt. Diese Benennung sollte auf die Klarheit der den Bezirk durchquerenden Flüsse Tiao und Zha anspielen, in denen sich die Hauswände und Dachtraufen der Anliegerwohnungen wie auf Kristall spiegelten. Auch das Gedicht des Chen Jianzhai (Chen Yuyi; 1090-1139), aus dem zwei Verse nicht ganz vollständig zitiert werden, wird von Xia lückenlos wiedergegeben. Chen berichtet im Vorwort, wie sein Boot auf dem Weg zu seinem Amtsantritt in Huzhou in der Fülle der Wasserlilien nur schwer vorankam und wie dies seinem Amtseifer widerstrebte. Ein Jahr später mußte er wegen Erkrankung Urlaub nehmen und wählte als Kurort die etwa fünfzig Kilometer südöstlich von Huzhou gelegene Garnison Qingdun.⁵⁶⁸ Abermals hielten die Wasserlilien ihn auf, doch nunmehr hatte die Krankheit ihm soviel Resignation eingeflößt, daß er sich während der ganzen Fahrt an deren Schönheit freuen konnte. Das Gedicht läßt noch deutlicher durchblicken, daß sich Chen auf der Rückfahrt nach Qingdun beim Anblick der Wasserlilien, die ihn ein Jahr zuvor festhalten zu wollen schienen, im Grunde nur seiner wiedergewonnenen Freiheit freut. Auf diesem Hintergrund kann das Vorwort zunächst einmal für sich gelesen werden. Anders, als in "Suche nach den Zeiten des Frühlings" tritt das Ich hier erst gegen Ende deutlich hervor. Vorerst geht es nur um die Umgebung und die prächtigen Wasserlilien, die ihren landschaftlichen Reiz ausmachen. Die Erwähnung des den Ort poetisierenden Namens "Kristallpalast" und das Zitat der Verse Chen Yuyis vermitteln im voraus den Eindruck, daß die ganze Gegend zum geistigen und sinnlichen Genuß des Daseins, frei von weltlichen Sorgen, wie geschaffen ist.

Auch die eigens komponierte Musik, auf die das Vorwort zum Schluß informell hinweist, zeichnet sich durch vergleichsweise geringe rhythmische Bewegtheit, die durch die überwiegende Kürze der Phrasen unterstützt wird, aus.⁵⁶⁹ Die Phrasen sind hier, anders als in "Spiegelung auf 'Tag der Aprikosenblüten'", durchweg mit dem Versmaß identisch. Da in der Übersetzung ein genauer Nachbau der Verslängen im Verhältnis 1:2 gelang, lassen sich auch die rhythmischen Konturen der Melodie grob darin widerspiegeln. Weil die Musik in beiden Strophen auch hier nicht wesentlich verschieden ist, wird der Kürze halber nur die erste in Betracht gezogen: Das in der ersten Strophe dominierende Versmaß (6:10) beträgt vier Silben (in der Übersetzung also acht). Die metrische Strenge des Strophentextes deutet sich zuerst darin an, daß in der Mitte (Vers 5) und am Ende (Vers 10) fünfsilbige (i.d.Ü. zehnsilbige)

⁵⁶⁸ LDJ; 24-25, 3/6

⁵⁶⁹ Pickens Transkription (S. 154) zufolge überwiegen in dem Stück eindeutig die halben und die weniger vorkommenden viertel Notenwerte. Achtel Noten kommen nur viermal in der ersten und zweimal in der zweiten Strophe vor. In beiden Fällen haben sie auch dort eher verzierende, als rhythmisch bewegende Wirkung. Selbst den Viertelnoten kann teilweise dieser Charakter zugeschrieben werden. Dazu vergleiche man bei Pickens in Takt 8 die Tonfolge e-g-g, in Takt 16 c-d-c und Takt 24 nochmals e-g-g. Die unterstrichenen Töne dieser Folgen sind halbwertig, die anderen viertelwertig. Es ist also offensichtlich, daß die charakteristische Tonhöhe der Folge mit dem halben Notenwert übereinstimmt, also keine rhythmische Bewegtheit innerhalb eines Intervalls, sondern lediglich eine melodische Umspielung derselben Tonhöhe, aufgebaut wird.

Verse stehen, denen Phrasen entsprechen, deren rhythmischer Aufbau nahezu identisch ist. Um die Strophenmitte ist die Metrik verschieden ausgewogen. In den Versen 1 bis 4 erkennen wir ein monotones Versmaß, dem in der Musik ein starker Überhang halbwertiger Noten entspricht, d.h. jede Phrase wird rhythmisch mehr oder weniger⁵⁷⁰ von Halbwertnoten dominiert. Ganz anders geht es danach weiter. Vers 6 fällt zunächst wieder auf das monotone Vierermaß zurück und auch in der Musik deutet sich eine Wiederaufnahme des Strophenanfangs an, denn die Phrase besteht erneut aus vier halbwertigen Noten. Unmittelbar darauf streckt sich Vers 7 mit sieben Silben (i.d.Ü. vierzehn) und wird von der einzigen Phrase innerhalb der Strophe, in der klar die Viertelnoten vorherrschen, musikalisch begleitet. Natürlich ist es bewußte Gestaltung, daß gerade hier zum einzigen Mal im Text die Sprache auf den *fremden Dichter* kommt (in der zweiten Strophe ist weder nochmals direkt von ihm die Rede, noch wiederholt sich eine ähnlich scharfe Zäsur, wie diejenige, die danach folgt). Der anschließende Einschnitt ist noch tiefer (zwei Silben zu zwei halbwertigen Noten), was bald hinsichtlich der inhaltlichen Interpretation wieder angesprochen werden wird. Vers 9 fällt dagegen in das, dem Gefühl des Lesers (Zuhörers) bereits eingeprägte Vier-Silben-Metrum zurück und leitet auf diese Weise zu Vers 10 über. Sowohl die letzten beiden Verse als auch die entsprechenden Phrasen stimmen, was den Rhythmus betrifft, vollkommen mit der Gedichtmitte überein.

Schon durch den Anblick des Schriftbildes und noch besser durch lautes Lesen (sowohl des Originals wie der Übersetzung) läßt sich diesen Zäsuren nachspüren. Dabei wird im Überblick des Gesamttextes erkennbar, daß in der zweiten Strophe nicht nur die Versmaße sehr viel mehr einander angeglichen sind, sondern bei genauerem Hinsehen scheint der *huan tou* - jene deutlich sicht- und hörbare metrische Variation der ersten Verse der zweiten Strophe gegenüber denen der ersten - auf Vers 8, also ans Ende der ersten Strophe rückverlegt worden zu sein! Eine solche Vermutung, die auf eine Neubewertung der metrischen Form hinauslief, läßt sich jedoch nicht nur auf formale Beobachtungen stützen. Um ihr zusätzlichen Halt zu geben, muß der Text auch von der inhaltlichen Seite her betrachtet werden.

Obwohl das Ich in verbaler Funktion aus diesem Text völlig herausgedrängt ist, tritt es zunächst wenigstens im Vorwort auf, und alle menschlichen Handlungen, die der Text beinhaltet, lassen sich auf die Person des Dichters, die in Vers 7 genannt wird, beziehen. Die Syntax im Chinesischen ermöglicht zwar, als Subjekt ein Er zu setzen - auch in einer

⁵⁷⁰ Wie zuvor angemerkt, handelt es sich bei den Achtelnoten in Phrase 4 (Vers 4) eher um Verzierungen, die sich, da sie mit der folgenden Viertelnote auf derselben Tonhöhe basieren, auch als "aufgebrochenen" halben Notenwert interpretieren lassen und somit weniger Einfluß auf den Rhythmus nehmen.

Neutralität der Person lägen Vorzüge -, doch fiel hier meine Entscheidung zugunsten des Ich aus, weil die Intention des Textes durchaus die erst neugefundene Lebenslage des Dichters einzubeziehen scheint; anders müßten die Datierung einer persönlichen Handlung und die Nennung Xiao Dezaos in diesem Zusammenhang ohne Bezug zum Gedichttext verstanden werden. Demnach ist festzuhalten, daß in den Versen 1 bis 7 ausschließlich die persönliche Befindlichkeit des Dichters (als Ich oder Er) beschrieben wird, was für die *yongwu*-Form ungewöhnlich erscheint. Doch es stehen die Muße zu geistiger Beschäftigung, der Genuß der Früchte des Sommers und die Einsamkeit, nicht der Dichter selber, im Mittelpunkt der Beschreibung. Die kräftige Zäsur zu Vers 8 bringt inhaltlich einen Stimmungsumschwung mit sich, denn *die Kunde des Westwinds* ist die Ankündigung des Herbstes und *entlegen-still* 遠±I bezieht sich sehr viel mehr auf die Stimmung vor Ort als auf denjenigen, der da zu Hause ist.⁵⁷¹ Die atmosphärische Ankündigung des Herbstes geht dann in die eigentliche Beschreibung der Wasserlilien am Beginn der zweiten Strophe (Vers 11 bis 13) über. Diese sind bereits *zur Hälfte...zerstreut*, und mit dieser Andeutung des unmittelbar bevorstehenden Endes der Schönheit greift der Text anschließend das Motiv der Heimkehrsehnsucht, das in den anderen Texten dominierend hervorgetreten war, wieder auf und kommt inhaltlich zu einem Ende, das stark an den persönlichen Ton der Reisedichtungen des Jahres 1186 erinnert.

In diesem Zusammenhang ist noch die Funktion der Anspielung auf ein Gedicht des Lu Ji (drittes Jahrhundert n.Chr.) hervorzuheben, die durch den Ausdruck *Grillen in hohen Weiden* in Vers 9 belegt werden kann. Die entsprechende Stelle bei Lu Ji im sechsten Gedicht einer zwölfteiligen Folge unter dem Titel "Zwölf Gedichte in Nachahmung alter Poesien"⁵⁷² sei hier im inhaltlichen Zusammenhang nach einer Übersetzung des Erwin von Zach zitiert:

Ein kalter Wind umbraust mein rundes Haus; eine fröstelnde Zikade (entspricht dem Wort *Grille*; d.V.) zirpt auf hoher Weide. / Voll Unruhe auf- und abgehend bin ich von der herbstlichen Natur ergriffen; denn ich bin schon unendlich lang auf der Reise. / Auf meiner Suche nach einer amtlichen Stellung werde ich niemals Erfolg haben; überdies ist es für mich schwer, die stete Sehnsucht nach der Heimat zu ertragen (daher ist es das Beste nach Hause zurückzukehren).⁵⁷³

Der Gedanke an das Leben als Reise und die Sehnsucht danach heimzukehren wird also mit der Anspielung gleich nach der Zäsur in den Text eingeführt und mit der folgenden Beschreibung der verblühten sommerlichen Pracht der Wasserlilien verknüpft, ohne daß zunächst in dieser Episode des Textes, die die Zäsur zwischen beiden Strophen überbrückt (Vers 8 bis 13), eine direkte Beziehung zur Person des Dichters erkennbar wäre. Tatsächlich

⁵⁷¹ ZWDCD:8124.17

⁵⁷² Zach, Erwin v.; *Chinesische Anthologie*; Band I, S. 562-568

⁵⁷³ ebenda; S. 264

liegt hier das Kernstück der *yongwu*-Form, die reine Beschreibung eines Dinges, in der dennoch die vollständige Intention des Textes enthalten ist. Die Einsamkeit, der sich der Dichter anfangs genußbereit überläßt, kommt in Berührung mit der Vergänglichkeit des Schönen, wodurch eine Veränderung des Gefühls herbeigeführt wird, die in der letzten Episode des Textes wiederum die Sehnsucht nach Heimat und Freunden erweckt.

Diese inhaltliche Entwicklung läßt sich weitgehend mit formalen Zäsuren im Text in Einklang bringen, so daß, ungeachtet der Melodie, eine Teilung in drei Strophen - Verse 1 bis 7, 8 bis 13 und 14 bis 18 - denkbar wäre. Aber selbst die Melodie scheint, wegen der rhythmischen Gleichförmigkeit sowie der häufigen Wiederholung und Ähnlichkeit einiger Motive, für eine solche Interpretation offener zu sein als andere Kompositionen Jiang Kuis. Alles in allem scheint die dichterische Konzeption im wesentlichen darauf angelegt, einen seelischen Wandel auszudrücken, ohne diesen direkt mit einer persönlichen Lage zu verknüpfen. Die Erfahrung kommt auf einer vom persönlichen Erlebnishintergrund abgehobenen Ebene zum Vorschein, die sich im Fall dieses Gedichtes und seines Vorwortes durch die Beschreibung der Wasserlilien herausbildet. Zwar ist nicht abzustreiten, daß die Stimme, die wir diesen Text "sprechen" hören, einer in ihm selbst artikulierten Person (dem *fremden Dichter*) und indirekt sogar der Person des Autors, der sich im Vorwort selber nennt, zuzuschreiben ist. Doch können wir diese Person bei weitem nicht mehr so eindeutig wie in einer Mehrzahl der *ci* des Vorjahres auf den biographischen Hintergrund des Autors beziehen. Jiang Kui entfernt sich auch in den folgenden Jahren zunehmend von der scheinbar direkten Aussprache seiner Erfahrungen, ohne deswegen seinen persönlichen Hintergrund aus der *ci*-Dichtung auszuradiieren. Im Gegenteil, dieser Hintergrund macht nach wie vor den eigenen Ton seiner Dichtungen aus, entwickelt sich aber weiter in Bildern und Bildkomplexen, in denen sich die Grenzen von Zeit und Ort persönlicher Erfahrungen aufzulösen beginnen.

3. Die Topographie der mittleren Phase: 1189-1197

Der Dichter erlebte nunmehr lange Jahre, während derer sich an seinem Lebenswandel äußerlich nicht viel änderte. Er selber und seine Familie blieben vorerst am Tiao-Fluß bei Huzhou. Von dort aus wurde viel über Wasser, vor allem nach Nordwesten (Nanjing, Hefei), nach Westen (Suzhou) oder gen Süden in die Hauptstadt gereist. Offenbar zog es in viel in Gesellschaften, in denen auch die Berühmtheiten seiner Zeit verkehrten. Dort schloß er - meist jedoch nicht unter letzteren - einige Freundschaften, die sein Leben prägten. Unter den zahlreichen Eindrücken, die ihm die neuen Gegenden machten, rückten die Erinnerungen an die Landschaften um Hanyang, am Xiang und um den Dongtingsee allmählich in den Hintergrund. Was ihn allerdings begleitete, waren die von dort mitgenommenen Motive

seiner Dichtung, die sich, nachdem das äußere Dasein erst einmal bestimmtere Formen angenommen hatte, zu entwickeln begannen. Ein äußeres Kennzeichen dieser Entwicklung ist das Aufnehmen bestimmter landschaftlicher Aspekte seiner neuen Umgebung in das dichterische Repertoire. Dies geschah nicht, um sich dem Geschmack des regionalen Publikums anzupassen, sondern das wichtigste Kriterium war wohl eine imaginäre Beziehung zu einzelnen Örtlichkeiten, die meist in verschiedenen Gedichten wiederholt vorkommen.

Das *man-ci* auf die Melodie “Der Zauber der Niannu” und dessen Vorwort, deren Übersetzung nun folgt, geben ein interessantes Beispiel für einen topographischen Kontext von Jiang Kuis dichterischen Konzeptionen, auch in der *ci*-Dichtung. James Y. Liu hat diesem Gedicht eine kurze, aber ausgezeichnete Interpretation gewidmet⁵⁷⁴, die zwar diesen Aspekt nicht einbezieht, auf die aber dennoch anschließend zurückgegriffen werden kann:

DER ZAUBER DER NIANNU (Niannu jiao)⁵⁷⁵

念奴嬌

Ich war zu Gast in Wuling, wo sich die oberste Justizbehörde von Hubei befindet. Dort gibt es eine alte Stadtmauer, ungenutzte Gewässer, und gewaltige Bäume ragen in den Himmel hinein. Täglich unternahm ich dort Ausfahrten im Boot, mit zwei oder drei Freunden. Bei den Wasserlilien hielten wir an, um zu trinken. Unsere Gedanken waren im Zustand tiefer Ungestörtheit, als wäre dieser Ort nicht von der Art menschlicher Umgebungen. Als die Herbstfluten versiegten, erhoben sich die Blätter der Wasserlilien mehrere zhang über den Grund, so daß wir uns darunter zum Sitzen einrichteten. Oben ließ sich die Sonne nicht blicken, ein erfrischender Wind wehte gemach heran, und die grünen Wolken bewegten sich wie von selber. Zwischen den Standorten vereinzelter Wasserlilien sahen wir nach den bemalten Booten der herumfahrenden Leute. Auch das war eines, woran wir unsere Freude hatten.

予客武陵。湖北憲治在焉。古城野水喬木參天。予與二三友日蕩舟。其間薄荷花而飲。意象幽閒不類人境。秋水且涸。荷葉出地尋丈。引列坐其下。上不見日。清風徐來。綠雲自動。間于疏處窺見遊人畫船亦一樂也。

Als ich nach Wuxing kam, konnte ich mich auch dort oftmals bei den Wasserlilien aufhalten. Ebenso bin ich des nachts über den Westsee gefahren, wo die Schönheit der Umgebung unübertroffen ist. Deswegen beschreibe ich sie in diesen Versen.

揭來吳興。數得相羊荷花中。又夜泛西湖。光景奇絕。故以此句寫之。

⁵⁷⁴ Liu, James Y.; *Some Literary Qualities of the Lyric (Tz'u)*; S. 142-144

⁵⁷⁵ JBS; S. 30

Ein Kahn, den Blütenpracht bedrängt -

Erinnern an die Zeit der Ankunft, von einem Entenpaar begleitet.

Von niemandem besucht drei Dutzend Ufer, wo es wie

Schmuck und Kleid mit Wind und Well'n vorübergleitet.

In das grüne Laub bläst Kälte,

Im Jadeantlitz verblaßt Rausch,

Dann wird das Schilf vom Regen befeuchtet.

Bezaubernd schwingt es hin und her.

Kühler Duft, der über Versen sich verbreitet.

鬧紅一舸

記來時嘗與鴛鴦為侶

三十六陂人未到

水佩風裳無數

翠葉吹涼

玉容銷酒

更灑菰蒲雨

嫣然搖動

冷香飛上詩句

Wenn sich der Tag neigt, ragen grüne Schirme hoch.

Die Liebste, niemals getroffen,

Wie kommt's, daß sie auf Wellen fortschreitet?

Ich fürchte, daß leicht der Frost ihr Tanzkleid fallen macht,

Da die Südbucht im West mir Sorge bereitet.

Schatten hängen an großen Weiden,

Alte Fische blasen Wellen,

Was mich bleiben läßt, Blumen zur Seite.

Wie oft noch treibt Verblühtes fort,

Wenn wiederum einer vom Strand heimwärts schreitet?

日暮青蓋亭亭

情人不見

爭忍淩波去

只恐舞衣寒易落

愁入西風南浦

高柳垂陰

老魚吹涼

留我花間住

田田多少

幾回沙際歸路

Folgen man Lius genereller Einschätzung der Bedeutung dieser Dichtung, so ist sie weit davon entfernt, eine klare Aussage machen zu wollen:

We need not try to find allegorical meaning in it; on the other hand, to say that this is nothing more than a description of lotus flowers would be as naive as to say that Mallarmé's *L'Après-midi d'un faune* is nothing more than a description of a faun.⁵⁷⁶

Weshalb es sich so verhält, soll unter Verweis auf Lius Argumentation und mit Hilfe eigener Beobachtungen bald begründet werden. Zuvor gilt es aber noch, dem hier besonders ausführlichen und poetischen Vorwort, das Liu mit der Bemerkung, es enthalte lediglich

⁵⁷⁶ Liu; S. 142

“einige überraschend irrelevante Informationen”⁵⁷⁷, mehr oder weniger abtut, gebührendere Aufmerksamkeit zu widmen.

Tatsächlich enthält das Vorwort keinerlei “irrelevante Informationen”, sondern ist offenbar dazu konzipiert, die ästhetische Erfahrung, die das immer wieder gesuchte Vergnügen bei den Wasserlilien vermittelt, als langjährigen Gegenstand der Erfahrung hervorzuheben. Die reizvolle landschaftliche Umgebung von Wuling, am Fluß Yuan in Hubei⁵⁷⁸, kommt zwar im Zusammenhang mit der Beschreibung der dortigen Ausflüge am meisten zur Geltung, doch Hinweise auf ein konkretes Ereignis, das dem Ort eine besondere Bedeutung geben könnte, fehlen. Alle drei genannten Orte werden durch die Schönheit ihrer Wasserlilienufer auf einer gemeinsamen Vorstellungsebene, deren einziger Gegenstand der ästhetische Genuß dieser Schönheit ist, vereint. Das ist offensichtlich, denn anders wäre nicht erklärbar, wie Vers 10, mit dem die zweite Strophe beginnt, so auffällig mit der im Vorwort enthaltenen Beschreibung der nach dem Absinken der herbstlichen Flut über dem Seegrund schirmartig Schatten werfenden Lotosgewächse übereinstimmen könnte. Das Vorwort deutet ja zum Schluß an, daß die Beschreibung im lyrischen Text die Westseelandschaft vor Augen führen will, die weder in geographischer, noch in literarischer oder historischer Hinsicht irgend ein auffälliger Sachverhalt mit der Umgebung der Provinzstadt Wuling verbindet. Das verbindende Element besteht allein in dem Vergnügen an den Wasserlilien, das durch das Vorwort bereits in vollkommen dichterischer Form angedeutet wurde, ohne seinen eigentlichen Grund zu verraten. Die wesentliche Formulierung liegt etwa in der Mitte der Landschaftsbeschreibung in dem Satz: *Unsere Gedanken waren im Zustand tiefer Ungestörtheit, als wäre dieser Ort nicht von der Art menschlicher Umgebungen.* Der ästhetische Genuß scheint also in etwas Übermenschlichem, zumindest aber Unerklärlichem zu wurzeln. Dieses Unerklärliche begleitet das Ich des Vorwortes von Ort zu Ort, ohne sich selbst zu verändern: Wuling, Wuxing, der Westsee bei Hangzhou - mindestens eine Zeitstrecke von vier Jahren, vielleicht eine sehr viel längere⁵⁷⁹, überbrückt das Vorwort. Es ist bekannt, daß sich existentielle Veränderungen in dieser Zeit zutragen und daß sie in früheren Gedichten zur Sprache kamen. Nichts davon mehr hier! Die strukturelle Relevanz des Vorworttextes - nicht die seiner inhaltlichen Aussagen - ist deutlich. Er bereitet darauf vor, daß das folgende Gedicht von etwas spricht, das im unstillen Gang des “wirklichen” Lebens

⁵⁷⁷ ebenda

⁵⁷⁸ LDJ; 63-64, 5/6

⁵⁷⁹ Wuling liegt im geographischen Umkreis der “Gedichte über das Reisen von einst”. Die dortigen Aufenthalte Jiang Kuis können also zwischen der Mitte der siebziger Jahre und 1186 stattgefunden haben.

unveränderlich bleibt und nur einen seelischen *Zustand tiefer Ungestörtheit* 幽閒 widerspiegeln kann.⁵⁸⁰

Nun ist nachzuprüfen, in welcher Weise das Gedicht selber diesen verborgenen Berührungspunkt von konkreter äußerer und abstrakter innerer Wirklichkeit in seine Sprache umzusetzen sucht. Zu Anfang war bereits vorgeschoben worden, daß eine bewußte Lösung von inhaltlichen Bezugspunkten den sprachlichen Modus allgemein charakterisiert. Liu weist nach, daß eine ganze Anzahl von Textstellen gezielt eine Irritation des Lesers gegenüber vermeintlich anzunehmenden Inhalten bewirken. Schon die ersten beiden Verse erzeugen untereinander eine gewisse Verwirrung, denn das metrisch knapp und einprägsam formulierte Bild des einzelnen Kahns, *den Blütenpracht bedrängt*, steht zunächst für einen unmittelbaren, starken sinnlichen Eindruck, während der darauf folgende, auffallend lange Vers nicht nur nach einer weit zurückliegenden Erinnerung ausholt, sondern mit dem Bild vom *Entenpaar*, das vor allem die Treue der Liebenden symbolisiert, eher ein geistiges als ein sinnliches Element betont, ohne daß sich der Zusammenhang der beiden aus dem Kontext erklären ließe. Zudem stehen die beiden Anfangsverse fast isoliert vor dem Rest des Gedichtes. Was danach folgt, greift die mögliche Erinnerung an eine Liebschaft nicht mehr direkt auf, sondern ist ausschließlich Beschreibung der Wasserlilien an einem, im lyrischen Text nicht näher identifizierbaren Ort.⁵⁸¹

Etliche Verse, unter denen Liu die wichtigsten hervorhebt, zeichnen sich durch semantische oder syntaktische Vieldeutigkeiten aus, die ich hier in zwei Kategorien einteilen möchte: erstens, die auf der bildhaften Vorstellung beruhende (imaginative) Vieldeutigkeit und zweitens, die aus Lücken im größeren Sinnzusammenhang resultierende (kontextuelle) Vieldeutigkeit. Da die zur ersten Kategorie zu zählenden Textstellen unmittelbarer auf den Rezipienten wirken und so die Aufmerksamkeit für jene der zweiten Kategorie erst wecken, werden sie vorgezogen.

Fast alle Verse, die die herabgefallenen Blüten und Blätter der Wasserlilien direkt beschreiben, rufen bei dem mit der *ci*-Dichtung vertrauten Rezipienten unwillkürlich die Assoziation einer Tänzerin hervor. Ausdrücke wie *Schmuck und Kleid mit Wind und Well'n...*

⁵⁸⁰ Eine ähnliche Auffassung scheint auch Lin in seiner Textinterpretation zu vertreten:

“The preface clearly describes Jiang Kui’s experience with the lotus flowers in three different places - Wuling, Wuxing and the West Lake. The lyric song, which is a song on the object of the lotus blossom, however, remains a general symbol of his experience, completely devoid of specific reference to the above places.” (*Transformation*; S. 131)

⁵⁸¹ Weder der Ausdruck *drei Dutzend Ufer* (Vers 3), den wir schon aus “Mitleid mit Blütenkleidern” (vergleiche S. 326) kennen, noch die *Südbucht* (Vers 14) deuten auf eine namhafte Kulisse als Teil der Wahrnehmung im Gedicht, sondern lösen eher assoziative Momente aus. So steht auch in Vers 14 der *West* (wind), als Bote des Herbstes, im Gegensatz zur *Südbucht*, deren Name auf die dem Sommer zugeschriebene Himmelsrichtung verweist.

(Vers 4), *Im Jadeantlitz verblaßt Rausch* (Vers 6) und *...daß leicht der Frost ihr Tanzkleid fallen macht* (Vers 13) wurden deshalb mit Blick auf diese Funktion ins Deutsche übertragen. Dabei bleibt zurück, was in Vers 4 eine wörtlichere Übertragung, wie etwa die von Liu - “Water-pendants and wind-skirts” - noch durchblicken läßt: nicht nur das Bild, sondern auch die Worte sind im Original mehrdeutig. Liu bemerkt, daß die Formulierung aus einem Gedicht des Li He (791-817) stammt, wo sie vom Geist der legendären Tänzerin Su Xiaoxiao (fünftes Jahrhundert n.Chr.) ausgesprochen zu werden scheint. Dieser besingt über den Tod hinaus das Schicksal des Lebens, dem “die Liebeserfüllung...versagt” bleibt.⁵⁸² Die Aussagekraft der Anspielung wird dadurch erhöht, daß das Grab der Su Xiaoxiao am Westsee lag und somit die Lokalitäten beider Gedichte übereinstimmen. Wenn es bei Li He bildlich heißt: “Wind mein rauschendes Kleid,/ Wasser mein Gürtelgehäng:...”⁵⁸³, so dürfte Jiang Kui davon ausgegangen sein, daß Li nahezu denselben Anblick vor Augen hatte. Doch was diese Anspielung auszeichnet, ist, daß sie im imaginativen Bereich verbleibt und keine inhaltliche Anspielung auf den literarischen Kontext um die legendäre Gestalt der Su Xiaoxiao darstellt.

Auch Vers 6 läßt zwei verschiedene Sichtweisen des Bildes offen, von denen die Übersetzung hier nur eine wiedergeben kann. Die andere könnte lauten: “Das Jadeantlitz läßt den Rausch verblasen.” In dem Ausdruck 玉容 (Jadeantlitz) verschmilzt die Schönheit von Blüten und Frauengesichtern, es ist aber nicht zu entscheiden, ob die Faszination der Blüten- (Frauen-) schönheit einen Betrachter aus seiner trunkenen Benommenheit reißt, oder ob der endende Sommer den Blütenblättern die Röte nimmt bzw. die Blüte des Lebens wie das Erröten der Trunkenheit aus Frauengesichtern verschwindet. Auch hier wird also nicht benannt, woran zu denken ist. Es soll geraten werden und rätselhaft bleiben.

In Vers 13 wird schließlich die Ambiguität des Bildes durch einen logischen Widerspruch ausgelöst. Die Übersetzung konnte hier wörtlich wiedergeben, was im Original vorgeht. War noch in Vers 11 scheinbar eine *Liebste* (schlicht: 情人) zugegen, so mochte es zwar hingehen, daß diese in Vers 12 wie ein Geist *auf Wellen fortschreitet*, doch die Befürchtung, *daß leicht der Frost ihr Tanzkleid fallen macht*, lenkt die Vorstellung auf den Gegenstand der Wasserlilien bzw. ihrer sich im Spätherbst lösenden Blätter um.

Besonders das letzte Beispiel zeigt, daß diese imaginative Vieldeutigkeit in überlegtem Bezug zu der des Kontextes steht, auf die jetzt einzugehen ist. Auch wenn der Beginn der zweiten Strophe die Beschreibung der Pflanzen in Anspielung auf das Vorwort - *ragen grüne Schirme hoch* - fortsetzt, enthalten doch die Anfänge beider Strophen Andeutungen des

⁵⁸² Ich stütze mich hier auf G. Debons Übersetzung und Kurzinterpretation des Textes in: *Mein Haus liegt menschenfern doch nah den Dingen*; S. 85

⁵⁸³ ebenda

Gedankens an eine irgendwie gegenwartsferne Liebschaft, der ebenso gegen die Mitte beider Strophen (Vers 3 und Vers 13) von einem anderen Sinnzusammenhang abgelöst wird. In Vers 3 setzt mit *wohin niemand kommt* eine Beschreibung der Einsamkeit des Ortes ein, und am Ende von Vers 13 löst das ausdrucksstarke Verb 落 *fallen* bezüglich der Blüten unwillkürlich den Gedanken von Vergänglichkeit aus, der im folgenden Vers weitergeführt wird. Doch kann in keiner der beiden Strophe die Rede davon sein, daß sich ihr Gehalt in der metaphorischen Beschreibung von "Einsamkeit" und "Vergänglichkeit" in freier Assoziation mit einem nicht konkretisierten Liebesmotiv erschöpfe. Die Wasserlilien und die Ufer, vor denen sie hertreiben, lenken die Einbildungskraft und das Gedankenspiel der dichterischen Phantasie weiter von ihren eigenen Inhalten ab. Am Ende der ersten Strophe ist eine erneute Richtungsänderung des metaphorischen Sprechens zu beobachten. In Vers 9 wird zunächst eine Bewegung mit dem, für weiblichen Charme bestimmten Adjektiv 嫣然 *bezaubernd* charakterisiert. Doch was *schwingt bezaubernd...hin und her*? Unmittelbar zuvor war nur vom *Schilf* die Rede, doch das will - wegen seiner eher schlichten Eleganz - nicht recht auf diesen Ausdruck nicht passen. Die Wasserlilien, an die man gerne denken möchte, weil der metaphorische Gehalt von 嫣, neben der Konnotation weiblicher Anmut, vor allem die der farbenprächtigen Blüten einschließt, werden aber auch im darauffolgenden, dem letzten Vers der Strophe, nicht direkt genannt, sondern lediglich ihr *kühler Duft*. Gewiß beinhaltet die allgemeine Vorstellung von dem Ufer, daß Schilf und Lotos dicht beieinander sind und sich teilweise vermengen, und vielleicht verliert sich die konkrete Form des Dinges hier gerade deshalb fast unmerklich aus der Vorstellung. Es ist nur noch ein *es*, das *bezaubernd...schwingt...und von dem kühler Duft...über Versen sich verbreitet*.

Zunächst schließt Liu zurecht daraus auf einen weitestgehend abstrakten Gedanken:

This striking conceit brings together the concrete and the abstract, the physical world and the mental."⁵⁸⁴

Die Idee, die sprachlichen Bilder nicht mehr für eine andere Wirklichkeit zu setzen, sondern ihre eigene Wirklichkeit zu entwerfen, ermöglicht es, daß in dem lyrischen Text sämtliche Eindrücke und die damit in Verbindung stehenden „persönlichen“ Erfahrungen von den verschiedenen Orten und Lebensabschnitten, die das Vorwort nennt, in einem einzigen Gegenwartsgebilde zusammengefügt werden. Dies ist die Gegenwart des ästhetischen Gefallens an der Schönheit der Wasserlilien, die in jenen *Zustand tiefer Ungestörtheit* versetzt, aus dem sich das dichterische Sprechen wie von selber löst und zu einem Band freier

⁵⁸⁴ *Some Literary Qualities of the Lyric* (Tz'u); S. 143

Assoziationen wird, auf dem sich die Erfahrungen des Individuums scheinbar un gelenkt widerspiegeln. Das Gesagte bleibt äußerlich wertfrei, da es seinen Wert nur in sich selber hält.

Auch die letzten Verse der zweiten Strophe (15 bis 19) entfalten ihre Wirkung ganz in diesem Sinn. Die Bilder erinnern teilweise - wie auch einige Bilder von Strophe 1 - an "Mitleid mit Blütenkleidern". Während allerdings dort, etwa in den *hohen Weiden* und *fischreichen Wellen*, noch zurecht Metaphern für die Heimatsehnsucht und das Vermissen von Freunden oder Geliebten zu lesen waren, bleibt hier bis zur letzten Zeile offen, ob derjenige, der *vom Strand heimwärts schreitet*, selber Sehnsucht nach Verlorengegangenen verspürt, oder ob er als Zuschauender bloß dem Lauf der Dinge folgt. Liu folgert aus dieser Bedeutungsoffenheit, in der die Bilderfolge des Gedichtes vorüberzieht, für den Text insgesamt:

We might say that it is mainly a world of imagination and aesthetic sensibility, with some emotional elements, though attenuated.⁵⁸⁵

Er betont aber auch, daß es nicht nur das sinnliche Gefallen an der Beschreibung des Dinges ist, wovon diese Dichtung lebt, sondern daß eine reine Betrachtung des Dinges, ohne es zugleich einem logischen Zusammenhang einzuordnen, zum Prinzip des dichterischen Schaffensprozesses geworden ist.⁵⁸⁶

Auf diesem Hintergrund ist es naheliegend, abschließend noch den zu Anfang zitierten Vergleich mit dem französischen Dichter Mallarmé, der als Leitfigur des modernen Symbolismus reklamiert wird, durch die Wiedergabe einer seiner Äußerungen zur Rolle des Kontemplativen und Abstrakten in der Dichtung zu kommentieren. Es mag in einem wissenschaftlichen Text heikel erscheinen, eine Parallele über solche Distanzen nicht nur anzudeuten, sondern sie auch noch durch ein Zitat belegen zu wollen. Andererseits kann es nach den bisherigen Untersuchungen, durch die wir Jiang Kuis reflektierten und äußerst eigensinnigen Umgang mit der Sprache fast ausschließlich an seinen eigenen Dichtungen kennengelernt haben, auch nicht schaden, das Bekenntnis eines im zeitlichen und kulturellen Kontext weit entfernten Dichters anzuführen, das sich an dieser Stelle beinahe wörtlich wie eine Erklärung zu "Der Zauber der Niannu" lesen läßt:

Ich glaube dagegen, daß nur allusiv gesprochen werden sollte. Die Kontemplation der Gegenstände, das Bild das aus den von ihnen ausgelösten Träumereien auffliegt, das ist der

⁵⁸⁵ ebenda; S. 144

⁵⁸⁶ Es sei hier daran erinnert, daß bereits im zweiten Kapitel, bei der Interpretation von "Modulation zur Seite" (S. 135f.), ein solcher Moment, in dem durch die dichterische Versenkung in das Ding - in dem Fall Pänionenzweige - der Akt des Schreibens vorgestellt wurde, bemerkt worden war.

Gesang:... Einen Gegenstand *benennen* heißt Dreiviertel des Genußes am Gedicht unterschlagen, der darin besteht, zu erraten, nach und nach; ihn *suggestieren*, das ist der Traum. Was ein Symbol ausmacht, ist die vollkommene Handhabung dieses geheimnisvollen Wunders: hervorrufen ein Ding, Schritt für Schritt, um einen Zustand der Seele aufzuzeigen oder umgekehrt, ein Objekt wählen und aus ihm eine Stimmung ablösen mittels einer Reihe von Umschreibungen.⁵⁸⁷

Zu einem Exkurs in die Komparatistik besteht hier wie gesagt kein Anlaß, doch wenn schon Liu nicht darauf verzichten wollte, einen Hinweis in diese Richtung zu geben, so kann dieses als weiterer Anstoß verstanden werden. Schließlich ist das Lesen- und Kennenlernen von Dichtung im Fall klassischer chinesischer Lyrik um so mehr auf derartige Anstöße angewiesen, als der Wandel und die Verschiedenheit ästhetischer Werte und des Geschmacks in den einzelnen Epochen aus westlicher Sicht nach wie vor weitgehend unbeurteilt bleiben. Die Evidenz ästhetischer Parallelen, so vereinzelt diese auch auftauchen mögen, ist daher ein möglicher und sinnvoller Schritt der Annäherung im Rahmen der Einzelinterpretation.

Mit dem nächsten Text, der diesen Abschnitt vervollständigen soll, wird die Frage nach dem Verhältnis von topographischer Zuordnung und inhaltlicher Bewertung, die auch wesentlich mit dem Einfluß einiger Vorworte zusammenhängt, weiter verfolgt. Wenn die Vorworte für sich betrachtet werden, sind Hinweise und Beschreibungen von Orten, die in Zusammenhang mit dem lyrischen Text stehen, die auffälligste Konstante, gefolgt von der Nennung einzelner Personen und Bemerkungen zur Musik. Daß mit den Jahren Umfang und Aussagekraft der Vorworte nachlassen, ist ein Nebenaspekt der stilistischen Entwicklung, der allerdings auf den Bedeutungswandel der Topographie in Jiang Kuis Gedichten hinweist. Im Verlauf der mittleren Phase löst jedoch zunächst die Stadt Hefei als örtlicher Bezugspunkt in Vorworten die heimatlichen Gegenden am mittleren Yangzi und um den Dongtingsee ab. Damit werden auch die biographischen Fäden, die in früheren *ci* an nachweisbare Fakten gebunden sind, brüchiger. Anstatt diesen Mangel an Hintergrundinformationen, den Jiang Kui selber in den Vorworten zu beabsichtigen scheint, durch Vermutungen, die die biographische - und persönliche - Komponente erhalten helfen, beheben zu wollen, wird hier ein anderer Weg eingeschlagen. Aufgrund der bisherigen Ergebnisse kann davon ausgegangen werden, daß nicht nur in der Metaphorik der kleinen Dinge, sondern auch bei der poetischen Einbindung bekannter Orte und deren landschaftlicher Umgebungen, bewußt inhaltliche Leerstellen offen gelassen werden, um für Assoziationen Raum zu schaffen, die mit der Vorstellung des Ortes/der Landschaft aufkommen, ohne in einem vorab gegebenen, logischen Zusammenhang zu stehen. In einigen der sogenannten Hefei-*ci* der mittleren Phase ist klar zu erkennen, daß

⁵⁸⁷ Mallarmé, Stéphane; übersetzt von Hauck, Johannes und Erlenmeyer, Marie-Louise; in: *Sämtliche Dichtungen* (Nachwort); S. 315

die Stadt in der Vorstellung des Dichters alles andere als nur ein “romantischer” Ort ist. Die persönliche Erinnerung wird vom in der Vorstellung gegenwärtigen Anblick des Ortes überschattet. Ein durchdringendes Gefühl der Vereinsamung kann ebenso durch den Gedanken an Zurückliegendes ausgelöst worden sein, also von inneren Motiven herrühren, oder durch das Bewußtsein der topographischen Lage Hefeis - Garnisonsstadt im kriegerischen Grenzgebiet - als emotionale Reaktion auf äußere Zustände gedeutet werden. Im nächsten Textbeispiel wird deutlich, daß nur durch gleichzeitiges Einbeziehen beider Ansätze eine ausschöpfende Interpretation möglich ist:

*BLASS-GELBE WEIDEN (Dan huang liu)*⁵⁸⁸

淡黃柳

In Hefei war ich am südlichen Stadtwall, im Westen der “Brücke der roten Geländer”, zu Gast. Kalte Einsamkeit in Alleen und Seitenwegen - das war anders, als am Unterlauf des Yangzi. Nur die reizenden Weiden flankierten die Straßen und mein Herz hing an ihnen voller Bedauern. Danach habe ich diese Verse gedichtet, um die Gedanken des Fremden festzuhalten.

予客合肥南城赤闌
橋之西. 巷陌淒涼.
與江左異. 唯柳色夾
道. 依依可憐. 因度
此闌. 以紓客懷.

*Das Morgenhorn in leeren Mauern,
Es bläst durch Wege mit hängenden Weiden.
Im Sattel kommt Kälte, das dünne Kleid zu durchschneiden.
Ich sehe überall Flaumgelb und zartes Grün.
Das alles kenne ich in Jiangnan seit alten Zeiten.*

空城曉角
吹入垂楊陌
馬上單衣寒惻惻
看盡鵝黃嫩綠
都是江南舊相識

*Entlegen-still ist's jetzt
Und morgen kommt das Fest der kalten Speisen.
Ich schleppe den Wein zum Haus von Qiao, der Kleinen;
Denn ich fürcht', wenn Birnenblüten fallen, wird der Herbst sich zeigen.
Schwalb' um Schwalbe kommt geflogen,
Wo ist Frühling hingezogen,
Wenn eisigblau für sich die Weiher bleiben?*

正岑寂
明朝又寒食
強攜酒小橋宅
怕梨花落盡成秋色
燕燕飛來
問春何在
惟有池塘自碧

Zu diesem Gedicht hat Lin eine erste ausführliche Interpretation vorgelegt.⁵⁸⁹ Eingangs weist er darin auf die für einen Text der *ling*-Form ungewöhnlich unregelmäßigen Verslängen

⁵⁸⁸ JBS; S. 35

⁵⁸⁹ Transformation; S. 124-127

hin. Wir erkennen in diesem Formmerkmal eine Parallele zu dem bereits besprochenen *ling-ci* “Auf die Pflaumenbäume jenseits des Flußes” (S. 311), umso mehr als die beiden Dichtungen nicht vorgegebenen Melodien folgen, sondern von Kompositionen des Dichters begleitet werden.⁵⁹⁰ Das gibt Grund zu der Vermutung, daß die sehr viel einförmigere Metrik der konventionellen *ling*-Formen dem Geist zeitgenössischer *ci*-Dichtung nicht mehr selbstverständlich entsprach und deshalb die ungleichmäßigere Versform der *man* von Jiang Kui übertragen wurde.

Die so entstehende metrische Unausgewogenheit, die auch in der Übersetzung bei lautem Lesen nachspürbar wird, ersetzt Lin zufolge ein narrativer Kontext:

Since metrical balance is completely lacking, the continuous semantic rhythm becomes more conspicuous. The rhythm of sense is sustained in this lyric song by a narrative continuity and the thought process of the poet.⁵⁹¹

Bei der inhaltlichen Zuordnung des tragenden Strukturelements “narrative continuity” greift Lin ausschließlich auf Xias These von der nicht direkt zugegebenen, einstigen Liebschaft in Hefei zurück, die zum Schließen der semantischen Offenheiten, die den Hintergrund des vermeintlich autobiographischen und “erzählenden” Gedichtes beim aufmerksamen Lesen durchlöchern, herhalten muß:

Xia Chengtao is correct in saying that this is a lyric song remembering the singing girls of Hefei. The poet conceals his sadness at the absence of the girls, but only says that he visits Young Qiao’s house for fear that the spring scenery will soon be over. However, this concealment is at most a self-deception, that shows in contrast his loneliness and grief. The graceful willow trees are all there is left from his past experience and he is afraid to lose them as well.⁵⁹²

Es scheint jedoch, als sei Lin auf der Suche nach Inhalt für eine Erzählstruktur, die die metrisch unausgewogenen Verse binden soll, ein wenig zu weit gegangen. Zwar gibt Xia textkritische Hinweise, die genügen, um die Zeichen 小橋 (*xiao qiao*) von ihrem inhaltlichen Wortsinn (“kleine Brücke”) zu lösen und in einen Eigennamen zu verwandeln. Demnach erweist sich Vers 8 als, nicht gerade versteckte, literarische Anspielung auf eine Frauengestalt der älteren Prosaliteratur, die allerdings keine tiefere Verankerung im Kontext erkennen

⁵⁹⁰ Die Musik wird an dieser Stelle nicht in die Interpretation einbezogen. Transkriptionen bei: Picken; S. 148 & Yang/Yin; S. 52

⁵⁹¹ *Transformation*; S. 125

⁵⁹² ebenda; S. 127

läßt.⁵⁹³ Was spricht aber nunmehr im Text selber noch dafür, daß der Dichter einen literarischen Frauennamen verwendet, um in Wahrheit eine persönliche Geschichte anonym zu erzählen? Die Schmerzen einer vor dem Leser geheimgehaltenen, früheren Liebe, für die die Stadt Hefei als symbolischer Ort erhalten soll, können an diesem Text nur denjenigen beschäftigen, der sie ungeachtet des Textes annimmt. Um dem Gedicht einen inhaltlichen Erzählrahmen zu unterstellen, muß über einige wichtige Details in Struktur und Inhalt, durch die diese lyrische Beschreibung der Stadt Hefei noch in ganz anderen Zusammenhängen erscheinen kann, hinweggesehen werden.

Das soll natürlich nicht geschehen. Werden einige inhaltlichen Strukturen, die Vorwort und Gedicht verbinden, genauer betrachtet, so fällt vor allem auf, daß eine bewußte Diskrepanz zwischen Hefei in einsamer Umgebung nahe der Nordgrenze und den vor kriegerischen Einfällen sehr viel sichereren, dicht bevölkerten Gegenden am Unterlauf des Yangzi (bzw. in Jiangnan) hergestellt wird. Die Einspannung der Inhalte in eine poetische Topographie erhält hier vor anderen, nicht rein formalen Strukturelementen den Vorrang. Dieses hat vor allem vom Standpunkt des *Fremden (ke)*, als den sich das Textsubjekt im Vorwort bezeichnet, eine Bedeutung, denn der durchreisende Nicht-Einheimische betrachtet die Orte zunächst für sich und ordnet sie dann eigenen Kategorien zu. *Kalte Einsamkeit* 淒涼 (*qi liang*) ist nicht nur hier die örtliche Eigenschaft, die Hefei beim ersten Eindruck zu charakterisieren scheint, sondern wird auch im Titel und Text des im selben Jahr geschriebenen *man-ci* "Kalte Einsamkeit - eine Modulation" (*Qi liang fan*) als die der Lage und Stimmung der Stadt angemessene emotionale Umschreibung aufgegriffen. Der im Vorwort hinzugefügte Satz *das war anders als am Unterlauf des Yangzi*, findet ein klares Echo in Vers 5, dem Abschluß der ersten Strophe: *Das alles kenne ich in Jiangnan seit alten Zeiten*. Gemeint sind hier *Flaumgelb und zartes Grün*, die im vorigen Vers 4 den ebenfalls schon im Vorwort angedeuteten Eindruck der *reizenden Weiden* konkreter wiedergeben. Vers 5 ist auf die, nicht direkt in ihm ausgesprochene Verschiedenheit der örtlichen Umgebungen in Hefei und Jiangnan zu deuten; d.h., der Text hebt die Einsamkeit und Kälte Hefeis durch den Kontrast zur Menschenfülle und dem milderen Klima Jiangnans besonders hervor. Der intendierte Inhalt des Verses wäre also dem Wortlaut hinzufügbare: *Das alles kenne ich in Jiangnan* (wo man es mitten im Menschentreiben und unter freundlicherem Himmel erblickt) *schon seit alten Zeiten*. Trotz dieser spürbaren Spannung, die in der Beschreibung des Ortes liegt und die durch das topographische Verhältnis zu Jiangnan noch deutlich zunimmt, bleibt sie bis ans Ende der Strophe ohne deutliche inhaltliche Bezugspunkte.

⁵⁹³ JBS; S. 35-36.

Die zweite Strophe wirkt dagegen in die zeitliche Dimension, in der das Gefühl anscheinend ebenso zwischen Extremen liegt. Vers 6 geht offenbar von einem starken Gegenwartsbewußtsein aus - *Entlegen-still ist's jetzt* -, das aber schon unmittelbar danach durch die Vorahnung des Vergänglichen abgelöst wird - das *Fest der kalten Speisen* liegt Mitte April im Übergang zum Spätfrühling. Diese Vorahnung verstärkt sich, indem sie bis ans Ende des Gedichtes weiter voranschreitet: Vers 9 wähnt bereits den Herbst nah und in Vers 12 ist wohl angesichts der Jahreszeit, *wenn eisigblau für sich die Weiher bleiben* nur an den Winter zu denken. Die beiden Verse zuvor, die ein eigener Reim neben dem durchgehenden Reimlaut und dieselbe Zahl an Silben besonders eng zusammenzieht, geben den Gedanken des zeitlichen Wechsels außerhalb jener jahreszyklischen Bewegung, die in der zweiten Strophe vom Frühling bis zum Winter führt, wieder. Das Kommen der Schwalben und die unmittelbar folgende Frage nach dem Verbleib des Frühlings, symbolisieren nichts weiter als den Verlust, den das Leben durch die Zeit erleiden muß und der das Ende jedes zeitlichen Kreislaufs vorankündigt.

Doch noch immer steht die Frage nach Inhalten offen, in denen das Spannungsgefüge der ersten und der zweiten Strophe eine dichterische Aussage entstehen lassen könnte. Hinter der Andeutung, die in dem Namen der kleinen Qiao verborgen ist, kann zunächst nur ein ganz allgemeiner Sachverhalt vermutet werden: das *Haus von Qiao, der kleinen* ist der einzige Ort in dieser entlegenen und halb verödeten Stadt, wo es geraten erscheint, ein geselliges Fest, wie das der kalten Speisen, zu feiern. Wer immer diese Person sein mag und ob sie im wirklichen Leben des Dichters jemals eine Rolle spielte, tut hier nichts zur Sache. Allein der Gedanke, daß die Zeit des Frühlings noch ein letztes Mal gefeiert werden sollte, bevor in der ganzen Umgebung nur noch jene Verlassenheit herrscht, die schon während der Blütezeit der Weidenbäume unübersehbar ist, wird durch den Ausdruck ±jÄâ *Ich schleppe...* in seiner Dringlichkeit noch verstärkt.

Kalte Einsamkeit ist der Zustand, der die bildliche Vorstellung durch den gesamten Text beherrscht und die äußere Szenerie mit der inneren, subjektiven Befindlichkeit vereint. Das wird noch einmal besonders klar, wenn wir die ersten und letzten Verse des Gedichtes vergleichen. In den Versen 1 und 2 werden die *leeren Mauern* und *Wege mit hängenden Weiden*, das Äußere und Innere der Stadt, durch das zusammengesetzte Verb 吹入 verbunden. Dieses Verb ist nicht nur an sich suggestiv, denn wenn „es“ in etwas „hineinbläst“, so ist seine Präsenz dort allemal spürbar; auch seine Zuordnung zum Subjekt wird hier bewußt offen gelassen. Wir können uns sowohl vorstellen, daß das *Morgenhorn* seinen Schall in die Straßen der Stadt bläst als auch, daß der Frühlingswind die *Kälte*, die zu demjenigen im *Sattel kommt...*, *das dünne Kleid zu durchschneiden*, zwischen die

Stadtmauern befördert. Das Morgenhorn läßt eher an die Lage der Stadt im Grenzgebiet denken, die Frühlingskälte an die Einsamkeit eines fremden Reiters. Im letzten Vers des Gedichtes kontrastiert die vereinzelt - 自 (*für sich*) - leuchtende Farbe der Weiher die völlig menschenleeren und wintertoten Ufer. Anfangs- und Schlußbilder des Gedichtes erinnern stark an Teile der Beschreibung von Yangzhou im Vorwort- und Gedichttext des gleichnamigen *man-ci*, das bereits im zweiten Kapitel besprochen wurde.⁵⁹⁴ Die entsprechende Stelle im Vorwort sowie Vers 10 und 11 werden hier zum Vergleich wiederholt:

<i>Als ich in die Stadtmauern trat, umgab mich von allen Seiten</i>	入其城則四顧蕭條。
<i>leblose Stille. Das kalte Wasser war für sich eisgrün. Allmählich zog</i>	寒水自碧。暮色漸起。
<i>der Abend herauf. Die traurige Klage der Wachhörner erscholl.</i>	戍角悲吟。

(...)

(...)

(...)

(...)

Nur heller Hornklang im Kalten

清角吹寒

Hallte zwischen Stadtmauern nach.

都在空城

Diese Parallelen machen eine enge Beziehung zwischen beiden Texten, die fünfzehn Jahre auseinanderliegen, sehr wahrscheinlich. Aufgrund dieser zeitlichen Distanz ist nicht anzunehmen, daß vor allem ein bestimmtes persönliches Erlebnis diese enge Beziehung beeinflußt, und da wir bereits im zweiten Kapitel dargelegt hatten, daß in “Yangzhou” keine persönliche Erinnerung, sondern die gezielte Verarbeitung eines beliebten Topos - die Yangzhou-Nostalgie des Du Mu - die inhaltliche Konzeption bestimmte, scheinen diese Parallelen nicht zuletzt in der Topographie zu wurzeln. Auf diesem Hintergrund sind sowohl Yangzhou als auch Hefei grenznahe Städte, die durch ihre Lage vieles von der Kraft und Vielfalt der Betätigungen, die sie in friedlicheren Zeiten belebten, eingebüßt hatten. Dazu ist zu bedenken, daß Jiang Kui den Yangzhou-Topos in späteren Gedichten immer wieder erneut aufgreift, die Stadt Yangzhou aber kein einziges Mal mehr zum direkten Gegenstand seiner Beschreibungen gewählt wird. Es scheint also nicht abwegig, in Hefei eine Art “Ersatztopos”, in den wesentliche Elemente aus dem Bereich um “Yangzhou” übernommen und in freier Zusammensetzung dichterisch neugestaltet wurden, zu vermuten. In diesem Kontext rückt die Annahme einer unglücklichen Liebe, die unbedingt als persönliches Motiv des Dichters zu

⁵⁹⁴ S. 127

verstehen ist, noch ferner. Sowohl das Liebesmotiv als auch die aus dem Hintergrund der Schilderung verödeter Gegenden durchscheinende Bedrohung durch den Krieg sind Teile einer vielschichtigen und abstrakten Metaphorik, in der weniger konkrete inhaltliche Bezugspunkte, als die selbstständige Bedeutung, die Orte und Landschaften wie auch die “kleinen Dinge” in der kontemplativen Vorstellung des Dichters gewinnen, konstitutiv wirken.

4. Liebesdichtung am Ende der mittlere Phase

Es finden sich jedoch auch bei Jiang Kui einige Texte, die nur als Liebesdichtungen bezeichnet werden können, die also inhaltlich keinen anderen Gedanken als den an eine Geliebte zulassen. Aus dieser Kategorie stammt das folgende Beispiel aus dem Jahr 1197, das strukturell schon einige Gemeinsamkeiten mit den Gedichten der späten Phase aufweist. Es fehlt ein Vorwort und in der Metaphorik vermischen sich nicht verschiedene inhaltliche Bereiche. Dennoch bleibt das Bild der Geliebten im Text distanziert und unpersönlich; es sind vor allem zahlreiche literarische Anspielungen, durch die diverse Bezugspunkte gesetzt und Deutungsmöglichkeiten geöffnet werden:

DIE FLÖTE UNTER DEM MOND (Yue xia di)⁵⁹⁵

月下笛

Mit andren schleppe ich den Krug,

與客攜壺

Die Pflaumenblüte ist vorbei,

梅花過了

Wenn nachts Gewittersturm losbricht.

夜來風雨

Verborg'nes Vöglein mit sich spricht,

幽禽自語

Am Duftherz pickend

啄香心

Übern Wall entwischt.

度牆去

Mein Frühlingskleid schnitt ihre jungschilfzarte Hand zurecht.

春衣都是柔夷前

Ein Rest vom Faden klebt

尚沾惹

noch immer auf dem Ärmel feucht.

殘茸半縷

Ach, Jadehaarnadeln wie weggefegt,

長玉鈿似掃

Zinnobertüren schließen fest,

朱門深閉

Kein Weg zum Wiederseh'n in Sicht.

再見無路

⁵⁹⁵ JBS; S. 71

<i>Erstarrend, wo</i>	凝佇
<i>Ich einst umgezogen.</i>	曾遊處
<i>Doch in der Weide, da mein Pferd anhielt,</i>	但繫馬垂楊
<i>War mir der Papagei gewogen.</i>	認郎鸚鵡
<i>Erwachend aus dem Yangzhou-Traum,</i>	揚州夢覺
<i>Wohin sind die prächtigen Wolken geflogen?</i>	彩雲飛過何許
<i>Ich kann voll Sehnsucht mich nur an das Schwalbenpaar wenden.</i>	多情須倩梁間燕
<i>Als s i e frug den Dichter:</i>	問吟袖
<i>„Sind nun die Lenden gebogen?“</i>	弓腰在否
<i>Wie sollt' er da wissen,</i>	怎知道
<i>daß e r sie verführte</i>	誤了人
<i>und Jahre in einsamem Ausschau verzogen?</i>	年少自恁虛度

Liu Sifen klassifiziert den Text als Dichtung mit dem topoisierten Leitmotiv “Blüten mit Menschengesichtern”.⁵⁹⁶ Damit sind gewisse Grunddispositionen des Inhaltes und der Stimmung von vornherein festgelegt: tonangebend ist die Erinnerung an das frühere Intimverhältnis zu einem Mädchen, das nach Ablauf einer längeren Zeit, während der ihr Liebhaber abwesend war, einem anderen Bewerber einwilligte und seitdem für immer verloren ist. Die Orte der einstigen Liebe - bzw. die Erinnerung an diese Orte - erwecken nicht nur Schmerz und Traurigkeit, sondern auch Schuldgefühle gegenüber der Geliebten von früher. In Du Mus Yangzhou Gedichten, auf deren Überlieferung in der legendenhaften Prosaerzählung “Yangzhou-Traum” hier in Vers 16 angespielt wird, kommt diesem Topos eine zentrale Bedeutung zu. Von einer lokalen Kulisse kann in diesem Gedicht aber nicht die Rede sein. Die Vorstellungen bilden sich auf einer ganz anderen Ebene, die, wie zuvor angekündigt, durch die in den Text eingestreuten, literarischen Anspielungen gestützt wird. Um diese, sofern sie sich hieraufspüren ließen, übersichtlich hervorzuheben, wird das Gedicht in vier Episoden unterteilt, die vorab stichwortartig beschrieben werden:

- Vers 1 bis 6: *Vorspann*; äußere Ausgangssituation und Anstoß zur Erinnerung.
- Vers 7 bis 11: *Erinnerung*; das Bild der Geliebten lebt auf, der Verlust wird bewußt.
- Vers 12 bis 17: *Reflektion*; das Erwachen aus dem Traum ruft in die Gegenwart zurück.
- Vers 18 bis 20: *Resignation*; Reue über das unabänderlich Geschehene.

⁵⁹⁶ Liu, Sifen; S. 90

Die Verse 1 und 3 des *Vorspanns* sind Zitate aus Werken bekannter Dichter. Die Worte *Mit andren schleppe ich den Krug* 與客攜壺 stammen ursprünglich aus einem Vers des Du Mu, der vollständig übersetzt “Mit andren schleppe ich den Krug den grünen Hang hinauf” 與客攜壺上翠微 lauten könnte. Aber schon der Titel des Gedichtes verrät einen sehr verschiedenen Kontext. “Den neunten Tag (des neunten Monats) ersteigen wir die Höhen des Qi-Berges”⁵⁹⁷ kündigt eine herbstliche Bergwanderung als Inhalt des Gedichtes an. Tatsächlich ist es die Freude an der herbstlichen Klarheit, durch die der “Staub der Welt” vom Berg aus wie zurückgelassen scheint, die im wesentlichen in der ersten Hälfte des Gedichtes Ausdruck findet.

Vers 3 ist das fast vollständige Zitat von Vers 3 des (heutzutage) berühmtesten Frühlingsgedichtes der Tang Lyrik - Meng Haorans (689-740) Vierzeiler im Fünf-Silben-Metrum “Frühlingsdämmerung” 春曉 - das hier, da der Wortlaut der Übertragung von Klöpsch den entscheidenden Vers für diese Zwecke zu frei wiedergibt, in einer eigenen Übersetzung, die das Zitat erkennbar macht, eingeführt wird:

<i>Im Frühlingsschlaf bemerkt ich nicht das Morgenlicht,</i>	春眠不覺曉
<i>Doch überall das Vogelsingen höre ich -</i>	處處聞啼鳥
<i>Gewittersturm brach in der Nacht mit Donnern los,</i>	夜來風雨聲
<i>Wieviele Blüten dabei fielen, weiß ich nicht!</i> ⁵⁹⁸	花落知多少

In diesem Fall fügen sich die Inhalte von Zitat und zitierendem Text auf den ersten Blick zusammen. In den anschließenden Versen des *Vorspanns* wird ein Bild entworfen, das den Gedanken des einsamen Zurückbleibens nach dem Gewittersturm mit dem der Vergänglichkeit des Augenblicks verbindet: das *Vöglein*, das *mit sich spricht*, scheint nach dem Sturm alleine zurückgeblieben; indem es an den letzten Resten der Blüten *pickt* und dann spurlos *entwischt*, werden die Erinnerung an den Zustand vor dem Gewitter und dessen plötzliches Verschwinden im selben Augenblick wahrgenommen. Beim nochmals vollständigen Lesen des *Vorspanns* klingt mit dem Du-Mu-Zitat in Vers 1 jene Freude an der Geselligkeit an, die den Eindruck erweckt, als gehöre sie zu einem vergangenen Geschehen, das nur literarisch erfahrbar ist. Dazu trägt wesentlich bei, daß die heitere Herbststimmung im Vers des Du Mu der Frühlingsschwermut, mit der sie sich hier zu vermischen scheint, emotional entgegengesetzt ist. Diese Gegenwart kann die Ausgangssituation des Textsubjekts

⁵⁹⁷Der vollständige Originaltext des Gedichtes findet sich in: *Fan chuan shi ji*; S. 209-210

⁵⁹⁸Originaltext in: *TSS*; S. 411

bedeuten, das sich durch das Vergehen der Pflaumenblüte (Vers 2) von einer persönlichen Erinnerung einholen läßt. Es kann aber auch ganz allgemein nur der glückliche Augenblick, der bald von der Zeit eingeholt wird, als Symbol einer geselligen, aber vergänglichen Jugend gemeint sein.

In der nunmehr deutlicher werdenden Erinnerung schärfen sich die Konturen besonders in Vers 8. *Ein Rest vom Faden klebt noch immer auf dem Ärmel feucht* erweist sich als Anspielung auf ein *ci* Li Yus unter dem Melodie-Titel "Ein Krug voll Perlen" (*Yi hu zhu*), das von Alfred Hoffmann übersetzt und ausführlich kommentiert wurde. Die beide Schlußverse des Gedichtes lauten bei Hoffmann: "Einen weich-gekauten roten Seidenfaden / Spuckt sie lächelnd ihrem Liebsten zu." Der Übersetzer interpretiert diese Szene im Zusammenhang folgendermaßen:

Kokett und ungeniert hat sie sich auf ihr schöngesticktes Lager hingelegt, zieht aus den farbenfrohen, roten Stickereien einen Faden, nimmt ihn in spielerischer Langeweile in den Mund und spuckt ihn schließlich übermütig ihrem Liebsten zu.⁵⁹⁹

In jedem Fall tritt durch die Anspielung also eine lebhafte Szene mit erotischem Einschlag vor Augen. Sie blitzt aber nur kurz auf, um sogleich wieder im Bewußtsein der Vergangenheit anzugehören. Das erotische Moment bleibt zudem eng an die Anspielung gebunden, wohl in dem Bewußtsein des Autors und seiner Leser, daß Li Yu auf diesem Gebiet der anerkannteste Altmeister der Gattung *ci* war. In den Versen 9 bis 11 klingt wiederum nur noch das Gefühl subjektiver Einsamkeit nach.

Es ist nicht nur die Anspielung auf den "Yangzhou-Traum" in Vers 16, durch die wir in die Reflexion des Zurückliegenden eingeführt werden, sondern bereits die davorliegenden Verse 14 und 15 lassen an eine Szene in der Novelle "Bericht von Fräulein Huo Xiaoyu" (*Huo Xiaoyu zhuan*) des Jiang Fang (um 860) denken. Das in der Novellenliteratur der Tang-Zeit, den sogenannten *chuanqi*-Erzählungen, sehr vielseitig ausgeformte Thema der Liebesbeziehung zwischen jungen Literaten und Mädchen des Unterhaltungsmilieus - häufig auch Prostituierten - nimmt darin eine besonders dramatische Wendung, indem der schüchterne Jüngling Li zum Schluß zum Frauenmörder wird. Seiner ersten Geliebten begegnet er, ohne sich seiner Lage bewußt zu sein, im Bordell, womit das tragische Schicksal seinen Anfang nimmt. Der zögernde Eintritt in das Bordell wird wie folgt beschrieben:

Im Hof befanden sich vier Kirschbäume, in der Nordwestecke hing ein Papageienkäfig. Als (das Tier) den Jüngling eintreten sah, rief es: "Der Erwünschte kommt, schnell, Vorhänge runter!" Der Jüngling, von unverfälschter Natur und feinen Sitten, erschrak im innersten

⁵⁹⁹ Hoffmann, Alfred; *Die Lieder des Li Yü*; S. 47-50

Herzen, als er plötzlich den sprechenden Vogel bemerkte. Entsetzt wagte er nicht, näher zu treten.⁶⁰⁰

Der unerfahrene junge Literat wird von dem Papagei als Freier anerkannt und dessen Ausruf, den jener als Warnung mißdeutet, ist in Wahrheit das Zeichen für die Mädchen, sich bereit zu halten. Die Szene ist in der Geschichte der entscheidende Moment, in dem Li es nichtsahnend verpaßt, die Richtung seines Schicksals zu ändern und darauf in sein Verderben steuert. Auch im “Yangzhou-Traum” ist ja entscheidend, daß der junge Du Mu die Gelegenheit verpaßt, das Mädchen seiner Wahl zur Frau zu nehmen und so rückblickend seine freie, mit schwärmerischem Umherziehen verbrachte Jugend als vertane Zeit betrauern muß. Auf diesem Hintergrund können wir verstehen, daß hier die Tragik des verpaßten Entscheidungsmomentes der eigentliche Gegenstand der Reflexion ist. Die ursprünglichen Kontexte der Erzählungen, auf die sich die beiden Anspielungen beziehen, deuten zwar verschieden tragische Entwicklungen *nach* dem entscheidenden Versäumnis an. Aber gerade durch diese inhaltlichen Widersprüche kommt dem kurzen Moment der Entscheidung, das beide beinhalten, um so größere Bedeutung zu. In Vers 16 klingt diese Episode denn auch folglich mit einem Bild aus, in dem das unwiederbringlich Vergangene auf einer allgemein-metaphorischen Ebene angedeutet wird: *die prächtigen Wolken* 彩雲 sind besonders in der *ci*-Dichtung ein häufig verwendetes Bild für schöne Frauen und die Träume, die deren Anblick aufkommen läßt.⁶⁰¹

Die daraus folgende Resignation erscheint plausibel, die letzten Verse geben ihr aber einen besonderen Charakter, indem das sinnliche und erotische Moment mit einer Anspielung, die diejenige auf das Gedicht des Li Yu (Vers 8) mehr oder weniger sinngemäß wiederholt, in der Vorstellung noch einmal kurz auflebt. Abermals wird hier der Lyrik die Prosaliteratur vorgezogen, wenn der Dichter seiner Melancholie allusiv Ausdruck verleiht. Das Zitat in Vers 19 stammt aus dem Anekdoten- und Geschichtenkompendium “Youyang-Sammlung” (*Youyang za zu*) des Duan Chengshi (803-863). Liu Sifen gibt in seinen Anmerkungen zum Gedichttext die entsprechende Textstelle, die die Szene eines Gelages zu fortgeschrittener Stunde beschreibt, wieder:

Es war einmal ein Gelehrter, der während eines Gelages einer Frau zuschaute, die tanzend sang: ‘Im Nu sind die Bogenlenden der Tänzerin vergessen, / Umsonst fängt sich in Mottenbrauen der herbstliche Raureif.’ Er fragte sie, was es mit den Bogenlenden auf sich habe. Da gab die Sängerin lachend zurück: ‘Habt ihr mich noch keine Bogenlenden machen

⁶⁰⁰ Shi jie shu ju; *Tang ren chuan qi xiao shuo ji*; Taipei 1985; S. 78

⁶⁰¹ vergleiche dazu Liu, Sifen; S. 91, Anmerkung 6

sehen?' Und sie bog das Haupt nach hinten, so daß ihre Haarknoten den Boden berührten. Der Anblick glich einem Kreis.⁶⁰²

Was hier beschrieben wird, ist offenbar eine Annäherung zwischen den beiden, die überraschend durch das - mancher würde vielleicht sagen: frivole - Verhalten der Sängerin bewirkt wird. Der Gelehrte fragt nach dem Sinn der Verse, da ihm der Ausdruck *Bogenlenden* 弓腰 etwas Besonderes zu bedeuten scheint. Die Sängerin antwortet in einem anderen Sinn, indem sie sich selber als Subjekt der Verse angibt und prompt ein recht gewagtes Kunststück zum Beweis vorführt. Offenbar versteht sie es also den andern mit der im Lied gespielten Traurigkeit und mit ihrer witzigen Geistesgegenwart auf raffinierte und liebenswert-freimütige Art zu reizen. In der Resignation, die bereits durch den vorigen Vers 18 bekannt geworden war - *Was die Liebe verhiess* wird nur noch im Bild der Schwalben anschaulich - lebt also nochmals die Erinnerung auf. Die Anspielung bleibt aber, wie alle Anspielungen des Textes, ohne eigentlichen inhaltlichen Bezug.

Es sind nur gleichsam aufblitzende Momente, die dem Gedanken eines unwiederbringlichen Verlustes und der Reue besondere Farbe und Geschmack verleihen. Die dichterische Wirkungskraft wird dadurch nicht beeinträchtigt, sondern entsteht so erst. Nichts zwingt dazu, diese Verse mit einem persönlichen Erlebnis des Dichters zu verbinden und nichts will nahelegen, eigene persönliche Erlebnisse in Vergleich zu ziehen. Was vor allem besticht, ist der Kontrast zwischen den sinnlichen Augenblicken der Erinnerung und der gedanklichen Ferne, in die diese gerückt zu sein scheinen. Klare Herbststimmung, auf die das Zitat in Vers 1 anspielt, wird im weiteren Verlauf des Gedichtes durch schmerzhaftes Frühlingserwachen abgelöst, geistige Ruhe durch emotionale Bewegtheit. Doch das Gefühl wird zur Nachdenklichkeit und schließlich zur Resignation, die sich mit dem veränderten Gefühl der Reue vermischt. Im zurückbleibenden Gesamteindruck sind Glück und Schönheit ohne konkrete Inhalte der Vergänglichkeit preisgegeben und nur in der Wahrnehmung dieses ewigen Zustandes leuchten sie auf - der *Rest vom Faden*, die *Bogenlenden* - wie Bilder aus anderen Welten.

5. Die offene Person: das Spätwerk ab 1201

Während Jiang Kui also in den frühen *ci* besonders bemüht scheint, dem Textsubjekt persönliche Züge zu geben, die deutliche Verwandtschaft mit seiner eigenen Biographie aufweisen, neigt er in der mittleren Phase mindestens ebenso klar zum Bruch mit diesen Strukturen und zur Ablösung der Gedichtaussage von persönlicher Subjektivität, die sich

⁶⁰² ebenda; Anmerkung 7. Aufgrund der bei Liu fehlenden genaueren Quellenangaben und trotz eigener Versuche, die Stelle in dem Werk auszumachen, können hier leider keine weiteren Hinweise gegeben werden.

mitunter in der strukturellen Verschiedenheit von Vorwort und lyrischem Text widerspiegelt. Ein Beispiel vollständiger Befreiung von persönlicher Subjektivität wurde soeben durchgesprochen.

In dem überwiegenden Teil des Spätwerks scheint diesbezüglich eine weitere Veränderung vonstatten gegangen zu sein. In den Gedichttexten, die nunmehr fast durchweg ohne Vorworte überliefert sind, tritt die erste Person wiederum klarer als strukturierende Instanz hervor. Das äußert sich nicht in einem häufigeren Gebrauch von Personalpronomina, sondern darin, daß die Aussagestrukturen in der Regel größere Kontinuität zeigen. Eine feinere, vergeistigte Sensibilität sucht nicht mehr fast ausschließlich die symbolische Kraft der Bilder möglichst direkt und ungezwungen in den Text einfließen zu lassen und einen weitestgehend abstrakten Gehalt auszudrücken, sondern richtet die Aussagen wieder klarer nach einem zentralen Gegenstand aus, wodurch auch das Textsubjekt konkretere - sprich: persönlichere - Züge annimmt.

Am leichtesten läßt sich das an vier *man-ci*, die dem Dichter Xin Qiji zugeordnet sind, zeigen, und die zwischen 1203 und 1205 entstanden. Sie beziehen sich auf Werk und Persönlichkeit des berühmten Zeitgenossen, der noch im hohen Alter zur Vorbereitung des von ihm selber wohl seit langem ersehnten, später aber gescheiterten Krieges, von einem unbedeutenden Provinzposten an die Nordgrenze berufen wurde. Während eine emotionale Nähe zu dem angesprochenen, älteren Dichter spürbar wird, bleibt das Geschehen, in dem dieser sich bewegt, in der Ferne. Zustimmung und Ablehnung hinsichtlich der politischen Ereignisse lassen sich kaum herauslesen. Auch hier grenzt sich dichterische Wahrnehmung gegenüber scheinbaren Notwendigkeiten der Realität ab. Das zumindest scheint eine eindeutige Haltung zu sein!

Zuletzt soll ein Gedicht vorgestellt werden, an dem zu beobachten ist, daß sich Inhalte nicht nur wieder konkreter und auch biographischer gestalten, sondern zugleich so strukturiert werden, daß keine Einengung auf spezielle vordergründige Erlebniszusammenhänge - wie früher die Übersiedlung nach Huzhou - die Weite der dichterischen Wahrnehmung beschränkt. Der Text ist das zweite und anscheinend letzte Gedicht, das Jiang Kui auf die bekannte Melodie "Zauber der Niannu" schrieb und entstand im Jahr 1204, also in seinem fünfzigsten Lebensjahr:

DER ZAUBER DER NIANNU⁶⁰³

念奴嬌

⁶⁰³JBS; S. 89

Nach der Zerstörung meines Hauses beim Stadtbrand geschrieben

毀舍後作

*Reisen von einst führten nicht weit.
Erinnernd wie am Xiang der Herbstwind rauscht,
Ich in den Li fortwarf das Kleid.-
Dann suchte ich den stillen Ort des Lin am Waisenberg,
Schritt über Winterpflaumenwurzeln, halb verschneit.
Blumen brachten Mädchen aus Liao,
Wein servierten Knaben aus Cang,
Die Radspur am Blautor zu sehen war Zeit.
Ein Augenblick und ich war alt -
Ach, hin wie nichts auf einmal alles Lieb' und Leid.*

昔遊未遠
記湘辜聞瑟
澧浦捐襟
因覓孤山林處士
來踏梅根殘雪
僚女供花
僮兒行酒
臥看青門轍
一邱吾老
可憐情事空切

*Ich sah, wie aus dem Meer ein Maulbeerbaumfeld wurde.
Unsterbliche über Wolken
Verlachen euch, seid ihr denn wahrlich toll!?
Euch gilt, bei vielen Schwalben vor den Häusern Wang und Xie,
Daß bald die Zeit der kalten Winde kommen soll.
In Yue bloß grünes Gebirge,
In Wu nur noch duftendes Gras,
Wo ewiges Altertum längst verscholl.
Elstern umkreisen die Zweige,
Das Lied des Greisenhaupts ist aus, der Mond glänzt voll.*

曾見海作桑田
仙人雲表
笑汝真癡絕
說與依依王謝燕
應有涼風時節
越只青山
吳惟芳草
萬古皆沉滅
繞枝三匝
白頭歌盡明月

Die Brände, denen die Bewohner der Hauptstadt in unregelmäßigen, relativ kurzen Zeitabständen ausgesetzt waren, machten jedesmal eine große Zahl von Familien obdachlos und sorgten darüber hinaus für eine beschleunigte Veränderung des inneren Stadtbildes.⁶⁰⁴ Die 2000 Häuser, die der Brand des Jahres 1204 vernichtete, waren wenig gegen 52000 drei Jahre zuvor oder mehr als 58000 bei dem größten Brand im Jahr 1208. Der Stadtbrand, der vermutlich den Anstoß zu diesem Gedicht gab, war also kein besonders verheerender. Das kann auch nicht verwundern, denn im Text selber ist erst gar nicht von ihm die Rede. Es ist nur seine unmittelbare Wirkung, wie sie am eigenen Leib erfahren wurde, die Jiang Kui und

⁶⁰⁴ Ausführlicher beschäftigt sich Jaques Gernet mit dem Problem der Stadtbrände und ihrer Bekämpfung in Hangzhou. (*La vie quotidienne en Chine à la veille de l'invasion mongole (1250-1276)*; 1959; S. 34- 39)

seine Familie fast unmittelbar nach dem Tod ihres Gönners und Freundes Zhang Jian besonders hart getroffen haben muß.

Jedenfalls ist darin ein eher ungewöhnlicher Anlaß für ein *ci* zu sehen. Es ist, wie in den frühen *ci*, ein autobiographischer Bezug, der hier durch Einschub eines Subtitels zwischen den melodiebezogenen Titel und den Verstext für Hörer und Leser vorab offen sichtbar gemacht wird. Allerdings bleibt es beim Subtitel und der denkbar knappsten Andeutung des Ereignisses, während früher an derselben Stelle auch ganze inhaltliche Zusammenhänge des Gedichtes vorweggenommen wurden. In jedem Fall sollte dort der Deutung des Gedichtes in Anlehnung an einen mehr oder weniger persönlichen Erlebnisgehalt intensiv nachgeholfen werden, während nunmehr das persönlich Erlebte zwar noch angedeutet, jedoch wortkarg auf die Bildung von inhaltlichen Parallelen zu Teilen des Gedichttextes verzichtet wird. Aus dieser Perspektive fällt schon vorab ein Licht auf die Veränderung der *persona* in den Gedichten der Spätphase.

Auch die Komposition des Textes ist ungewöhnlich, und die beiden Strophen lassen sich wie zwei Seiten desselben Blattes - sehr verschieden ausgebildet, aber unzertrennlich - betrachten. Die erste Strophe beinhaltet insgesamt nichts anderes als eine metaphorisch umschriebene, aber doch leicht erkennbare Darstellung des eigenen Lebenslaufs. Im ersten Vers fällt sogleich das Leitmotiv der "Gedichte über das Reisen von einst", die uns hauptsächlich im vorigen Kapitel beschäftigt hatten, in's Auge. Die Verse 2 und 3 ergänzen den Hinweis in diese Richtung, indem sie mit den Flüssen Xiang und Li in das geographische Zentrum der Raumordnung jenes Zyklus verweisen und damit auch in die Jugendzeit des Dichters. Zugleich handelt es sich bei ihnen aber mit noch größerer Deutlichkeit um Anspielungen auf eine Dichtung aus den *Chuci*, Qu Yuans "Die Fürstin vom Xiang".⁶⁰⁵ Gegen Ende dieser Dichtung entledigt sich das Ich (Qu Yuan) seiner teuren Kleidung und wirft sie in den Fluß Li, der zum Einzugsbereich des Dongtingsees gehört und in dessen Gewässern die göttliche "Fürstin vom Xiang" ebenso zuhause ist wie im Xiang-Fluß selber. Durch dieses Opfer hofft er ein Stück Weltlichkeit abzustreifen und den Göttern näher zu kommen. Doch die große Ambition, die der Anspielung entnommen werden kann, wird noch von Vers 1 - *Reisen von einst führten nicht weit* - prädoppiert: die Kernaussage der Verse 1 bis 3 erinnert also sehr stark an die Grundkonzeption der Selbstdarstellung in "Gedichte über das Reisen von einst", nach der das Ich sein weitgestecktes Ziel zwar mutig und ernsthaft anstrebt, aber niemals auch nur in seine Nähe zu geraten scheint. Somit wird hier das Bild eines frühen Lebensabschnittes, das bereits anderweitig in komplexer Form entworfen und

⁶⁰⁵ Vergleiche Wang, Yi (Kom.); *Chuci*; in: *Guo xue ji ben cong shu*; J. 2, S. 30.

ausgeführt worden war, in knappester Form nachskizziert, aber auch durch den fremden Kontext, auf den die deutlich erkennbare Anspielung verweist, aus der direkten Verbindung mit der Biographie des Autors gelöst.

Der folgende Vers 4 enthält eine Anspielung auf den Dichter Lin Bu (967-1028), der als Privatmann auf dem Waisenberg bei Hangzhou lebte und dort den Großteil seines lyrischen Werks schuf, in dem vor allem die Gedichte auf die „Winterpflaumen“ (*prunus mume*), die auch unter den Motiven von Jiang Kuis *yongwu*-Dichtungen am häufigsten vertreten sind, seinen späteren Ruhm mitbegründeten. Jiang Kui vergleicht sich selber nicht nur hier mit diesem Dichter, auch zwei seiner berühmtesten *ci* auf Winterpflaumen wurden nach den Anfangsilben eines damals jedermann bekannten Verspaares des Lin Bu „Dunkler Duft“ (*An xiang*) und „Schütterer Schatten“ (*Shu ying*) benannt. Der besondere Reiz der Dichtungen Lin Bus bestand in einer ungewöhnlich ausstrahlenden Nähe zu kleinen Dingen und deren Umgebung bzw. zu immer wieder neu besungenen Ausschnitten der Westseelandschaft bei Hangzhou, und machte, da auf Anspielungen und gesellschaftskritische Allegorie weitgehend verzichtet wurde, eine radikale Abwendung von allem, was dem bewußt minimierten poetischen Kosmos des Lin Bu nicht innewohnte, zur Voraussetzung. Der Gegensatz zu Qu Yuan, der sich in seinen eigenen Dichtungen als tragischen Helden zeichnet, könnte deutlicher nicht sein und ist hier mit Sicherheit beabsichtigt. Die Anspielung auf den *stillen Ort...am Waisenberg* charakterisiert einen Lebensabschnitt, der von dem der „Reisen von einst“ verschieden ist. Nicht mehr Suche und Streben bis an den Rand der Verzweiflung bestimmen das Leben, sondern stille Hingabe an die kühlen Reize der Winterpflaumenblüten, also jene geistige Haltung, die sich, mit vergleichendem Blick auf dasselbe Phänomen in der europäischen Kulturgeschichte der letzten beiden Jahrhunderte, als Ästhetizismus bezeichnen läßt.⁶⁰⁶

Die Verse 6 bis 8 scheinen den Lebenswandel des Dichters, vor allem während der Jahre im Haus des wohlhabenden und gastfreundlichen Zhang Jian, anzudeuten. *Mädchen aus Liao* und *Knaben aus Cang* sind parallele Bezeichnungen für Hausklaven, die aus den feindlich besetzten Nordgebieten stammten und nicht-han-chinesischen Völkerschaften angehörten.⁶⁰⁷ So wird in den streng parallel gebauten Versen 6 und 7 auch ein Einfluß der feindlichen Zerspaltenheit „unter dem Himmel“, die bis in das gesellschaftliche Leben hineinwirkte, deutlich. Diese Andeutung bleibt vorerst innerhalb der ersten Strophe vereinzelt - ein Streiflicht nach außen, das in der weitgehend nach innen gerichteten Beschreibung der Lebensphasen aufmerken läßt? Vers 9 enthält mit der Bezeichnung *Blautor* eine

⁶⁰⁶ Wilpert, Gero v.; *Sachwörterbuch*; S. 9f.

⁶⁰⁷ ZWDCD:21159 & 1011

Ortsmetapher, die vermutlich ein südöstliches Tor Hangzhous mit dem Blautor des hanzeitlichen Chang'an vergleicht. Möglicherweise wird also die aktuelle faktische Zersplitterung des Reiches wieder überspielt, indem eine Glanzepoche der Reichseinheit anklingt. Im Vordergrund steht jedoch die unbekümmerte Muße, in der die Zeit verbracht wird: *Die Radspur... zu sehen war Zeit* bedeutet, daß der Zustand es erlaubte, das Interesse vor allem dem Kommen und Gehen vornehmer Gäste zu widmen. Ein Lebenswandel in Muße und Luxus scheint nun derselben Person angemessen, die früher einmal *in den Li fortwarf das Kleid*.

Im Rückblick des wie plötzlich Gealterten erscheint zum Schluß das ganze widersprüchliche Auf-und-Ab des eigenen Lebens mit seinen Leidenschaften *hin wie nichts*. In diesen, die erste Strophe abschließenden Versen 9 und 10 trifft sich der abstrakt-kontemplative Gedanke mit der konkreten Erfahrung des Verlustes der eigenen Behausung durch einen Stadtbrand, dem unausgesprochen auch der Verlust der existenzwichtigen Unterstützung und Förderung durch Zhang Jian zuvorgegangen war. Die inhaltliche Struktur spiegelt zwar für diejenigen, die mit den Hintergründen etwas vertraut sind, klar die Biographie des Dichters in großen Zügen wider - es ist aber ein engmaschiges Netz von Anspielungen, das keinen realen Namen, kein eindeutiges Faktum des persönlichen Werdeganges durchdringen läßt. Zweifellos *meint* der Dichter mit der Person, die da rückblickend ihr Leben reflektiert, sich selber, aber ebenso unbestreitbar ist auch, daß er es vermeidet, dieses objektiv festzulegen. Das Ich ist hier vom Leser ebenso frei besetzbar wie in "Gedichte über das Reisen von einst", die ja nur wenige Jahre zuvor (um 1200) entstanden waren.

Die Verse der zweiten Strophe werden zunächst vom diskursiven Modus bestimmt. Dieser ist durch die Verse 13 und 14 geprägt, genauer durch die direkte Anrede eines Kollektivs - ... *seid ihr denn wahrlich toll!* - und die Fortsetzung dieser stark emotional gefärbten Anredeform unmittelbar danach - *Euch gilt...* . Unklar bleibt, wer genau direkt angesprochen wird, weshalb nur die allgemeinste Bestimmung, nämlich die Gesamtheit der Rezipienten, angenommen werden kann. Vers 11 greift ein Zitat aus den "Berichten von Göttern und Unsterblichen" des Ge Hong (ca. 280-340) auf.⁶⁰⁸ Die Sage von der mehrfachen Verwandlung des Meeres in ein "Feld von Maulbeerbäumen" oder "Maulbeerbäume und Felder" 桑田 wurde ein literarisches Sinnbild für die langfristige Umwälzung aller scheinbar dauerhaften Verhältnisse. Offenbar soll sich der Spott der *Unsterblichen* über die Menschen also darauf beziehen, daß diese wie *toll* an bestehende Verhältnisse glauben. Auch Vers 14

⁶⁰⁸ TBD; S. 296

und 15 führen den Gedanken weiter aus. Dabei gibt die Anspielung auf ein Gedicht des Liu Yuxi (772-842) den Ausschlag für die inhaltliche Interpretation. In Vers 3 der Übersetzung von Klöpsch wird das Zitat erkennbar, der anschließende Kommentar des Übersetzers erläutert den hier übertragbaren Kontext⁶⁰⁹:

DIE GASSE DER SCHWARZEN TALARE

*Entlang der Karmingimpelbrücke nichts
als wucherndes Unkraut blüht,
und in der Gasse der schwarzen Talare
die Abendsonne verglüht.
Dieselben Schwalben, die einst genistet
in Wang Daos, in Xie Ans Haus,
fliegen nunmehr bei ganz gewöhnlichen
Menschen ein und aus.*

Die *Gasse der schwarzen Talare* lag am Südufer des Qinhuai-Flußes unweit der *Karmingimpelbrücke* (in Nanjing; d.V.), die über diesen Fluß führte und ihren Namen dem entsprechenden Stadttor verdankte. In dieser Gasse haben zahlreiche Gelehrte und Staatsmänner gewohnt, darunter auch die genannten Wang Dao (276-339) und Xie An (320-385). Die Verse beschwören die Pracht der alten Hauptstadt herauf und beklagen zugleich die Vergänglichkeit menschlicher Größe.

Die indirekte Klage des Liu Yuxi, der den langsamen Verfall des Tang-Reiches miterlebte, fügt sich in jene, an andere gerichtete Warnung *Euch gilt... / Daß bald die Zeit der kalten Winde kommen soll*. Das nächste Verspaar 16 und 17 ist nicht nur metrisch ein Pendant zu 6 und 7 in der ersten Strophe. Auch inhaltlich wird hier mit der alten Rivalität der “Kämpfenden Reiche” Wu und Yue wiederum an die kriegsdrohende politische Teilung erinnert, die, auch wenn *ewiges Altertum längst verscholl*, immer noch mit den geschichtlichen Überresten einer zeitlosen Natur in symbolischer Beziehung zu stehen scheint.

Die Schlußverse 19 und 20 treffen auf überraschende und beeindruckende Weise mit den Schlußversen der ersten Strophe zusammen. Jenem *hin wie nichts* 空切, das die Haltlosigkeit im Vergänglichen in Vers 10 fast dramatisch hervorhebt, entspricht in Vers 20 dieses *ist aus* 盡, womit fast unvermittelt wieder die Präsenz des einzelnen Subjekts im Text - metonymisch

⁶⁰⁹ *Der seidene Faden*; Nr. 235, S. 257. Originaltext in *TSS*; S. 463

durch *Das Lied des Greisenhaupts* vertreten - vor das im Kollektiv angeredete Gegenüber gestellt wird.

Vers 19 ist das vieldeutigste Zitat des Gedichtes, das einen berühmten viersilbigen Vers des Cao Cao (155-220) vollständig in den Text überträgt, wobei offenbar absichtlich in Kauf genommen wird, daß Wortlaut und Inhalt auf den ersten Blick zusammenhanglos wirken. Der Vers und der ihm vorausgehende werden hier nach der Prosaübersetzung von Zachs, deren eingegliederte inhaltliche Ergänzungen den Sinnzusammenhang überschaubarer machen, zum Vergleich gegeben⁶¹⁰:

Jetzt beim hellen Mondschein sind nur wenige Sterne zu sehen; Raben und Elstern fliegen nach Süden (d.h. viele Leute fliehen vor den Unruhen nach Süden).

Dreimal fliegen sie um den Baum (im Süden) herum auf der Suche nach einem Zweig, wo sie sich niederlassen können (d.h. Du hast noch keinen sicheren Zufluchtsort gefunden; komme daher zu mir).

Zum Schluß also wiederum ein ausdrucksstarkes Bild des Haltlosen, diesmal eher unter dem Einfluß der Zeitläufte, als im Gewahren des eigenen Alterns. Anstelle der Selbstreflexion ist eine Reflexion des Zeitgeschehens getreten, die erste Person bleibt konstitutives Element der Aussagestruktur, doch mit Bezug auf einen eigentlichen „Erlebnisgehalt“ werden die wesentlichen Inhalte auch jetzt nicht konkreter. Anspielungen und Zitate, die in der zweiten Strophe in fast derselben Dichte vorhanden sind wie in der ersten, kreisen um den Gedanken der Unbeständigkeit und Vergänglichkeit, die ebenso die äußere Welt wie das eigene Leben beherrscht. Damit wird auch hier, wie über das ganze Gedicht, die erste Person offen gehalten; d.h. sie stellt sich nicht und bekennt sich nicht eindeutig zu den durch sie im Text zusammenhängenden Wahrnehmungen, sondern ordnet diese lediglich einer abstrakten Idee unter, die hier offenbar als die Antwort des Dichters auf das äußerst konkret und schmerzhaft Erfahrene, den plötzlichen Verlust seines Hab und Guts, gedacht ist.

Der Verlust seines Hauses und vermutlich eines Großteils seines Besitzes durch den Stadtbrand, zusammen mit den Schwierigkeiten, die ohnedies nach dem Tod des Zhang Jian vorhanden waren, muß ein ähnlich tiefer biographischer Einschnitt wie das Verlassen der Heimat fast zwanzig Jahre früher gewesen sein. Nicht umsonst klingt aus Anlaß des Stadtbrandes das Motiv der “Reisen von einst” überraschend in einem *ci* an, und aus demselben Grund stehen in der zweiten Strophe die Umwälzungen der Zeit parallel zum

⁶¹⁰ *Chinesische Anthologie*; XXVII, 25, S. 479

Einzelschicksal, dessen Wege doch scheinbar längstens abseits vom öffentlichen Geschehen in müßigen Beschäftigungen verliefen. Das Ereignis des Stadtbrandes - im Gedicht nicht erwähnt - wird zum Symbol einer unbezwinglichen Schicksalsmacht, die selbst den stillen Eskapisten letztlich doch wieder in den Strudel zeitlicher Unruhen zurückreißt. Am Ende aber, wenn auch das letzte Klagelied ausgesungen ist, bleibt noch das leere, unveränderliche Bild des schweigenden vollen Mondes, das schon einmal an derartig exponierter Stelle, nämlich im Schlußvers des achten Gedichtes in "Gedichte über das Reisen von einst", begegnet war.⁶¹¹ Auch dort war eine Spannung zwischen Ich und Zeitgeschehen vielschichtig thematisiert worden, wobei die Ich-Person in einem Widerspruchsverhältnis zum biographischen Ich stand, das bis zum Schluß nicht gelöst wurde.

Parallelen in der inhaltlich-gedanklichen Konzeption einzelner Werke lassen sich also, über starke stilistische Unterschiede hinweg, im gesamten dichterischen Werk des Jiang Kui nachweisen. Er handhabte die einzelnen Formen der Dichtung, seinen Vorlieben folgend, mit meisterhaftem Geschick, suchte aber sein Ideal des "Lebendigen Wirkens", in der eine sich nicht den konventionsgebundenen Gesetzen der Entsprechung von Form und Inhalt verpflichtende, inhaltliche und teils formale Gestaltungsfreiheit das oberste Ziel war, in allen poetischen Formen durchzusetzen. Durch einen Umwandlungsprozeß, der Erlebtes nach abstrakten Gesichtspunkten anders zusammensetzt, entstehen zumeist jene Bruchstellen, durch die dichterische Wahrnehmung, trotz des eher konservativen Umgangs mit poetischen Formen - die *ci* auf selbstkomponierte Melodien stellen hier die größte Ausnahme dar -, irritiert und erneuert wird. In der von Jiang Kui andauernd neu entworfenen, inhaltlichen Abstraktion wird ursprünglich Erlebtes, wie James Y. Liu sagt, "verdünnt" und erhält eine geistige Transparenz, die der Einengung durch sprachliche Konventionen und Traditionen zuvorkommt. So hat Jiang Kui seiner Generation, den unmittelbar folgenden und allen, die sich bis heute noch für Dichtung der Song-Zeit interessieren, ein schwieriges und eigensinniges Werk hinterlassen. Es sind die intellektuellen Gegenströmungen seiner Zeit, die Forderung nach persönlichem und gehaltvollem Bekenntnis des Dichters und die Entwicklung einer feineren, geistigeren und damit weniger am „Erlebniston“ orientierten Ästhetik, die sich darin zu einem nach wie vor für problematisch gehaltenen Stil mischen. Möglicherweise können die hier gewonnenen Erkenntnisse und Annäherungen mit dazu führen, daß die im Bewußtsein ihrer eigenen Krise gereifte, auf der oft quälenden Suche nach geistigem Leben

⁶¹¹ Drittes Kapitel; S. 261

zwischen Kühnheit und Verstiegheit schillernde Dichtung der Song weiterhin unsere Aufmerksamkeit erfährt.

LITERATURLISTE

Werkausgaben zu Jiang Kui:

Autobiographie; in: Zhou Mi; Zhang Moupeng (Hrg.): *Qi dong ye yu*; Beijing 1983, J. 12

Baishi Daoren shi ci ji (BSJ); Xia, Chengtao (Hrg.); Beijing 1959

Bao mu zhi ba; in: Bao Tingbo (Hg.); *Zhi bu zu zhai congshu*; Taipei 1965

Jiang Baishi ci bian nian jian jiao; Xia Chengtao (Hg.); Shanghai 1981

Jiang Baishi qi jue shi jiu shi yi shou xiao jian; Wong, Shiu Hin (Huang, Zhaoxian; Hg.); Hongkong 1972

Jiang Kui shi ci xuan zhu; Liu, Naichang (Hg.); Taipei 1996

Jiang Kui, Zhang Yan ci xuan; Liu, Sifen (Kom.); Liu, Yisheng (Hg.); Taipei 1996

Jiang tie ping; in: Qing Qianlong (ord.); *Ju zhen ban congshu (Bai bu congshu ji cheng)*; Taipei 1965, Vol 1599

Lanting ba, in: *Zhi bu zu zhai congshu* (siehe: *Bao mu zhi ba*); *Lanting xu kao*, J.1

Xu Shu pu; siehe: Frankel, Hans H. & Chang Ch'ung-ho; Anhang

Sonstige chinesischsprachige Literatur:

Ban, Gu; *Han shu*; Beijing 1962

Bo, Juyi; Li, Xinan & Guo, Bingxing (Hg. & Kom.); *Bo Juyi shi yi shi*; Harbin 1983

Chen, Bangzhan; *Song shi ji shi ben mo*; Beijing 1977

Fan, Chengda; *Fan Chengda shi xuan*; Zhou, Ruchang (Hg.); Beijing 1984

- *Ju Pu*; in: Yan, Yiping; *Bai bu congshu jicheng, Bai chuan xue hai*; 1965

- *Mei Pu*; in: Yan, Yiping; *Baibu congshu ji cheng / Bai chuan xue hai*; 1965

- *Shihu ju shi shi ji*; in: Wang, Yunwu (Hg.); *Wan you wen ku (Si bu congkan chubia suoben)* Shanghai 1967

Fan, Ye; *Hou Han shu*; Hongkong 1971

Gan, Bao; Huang, Diming (Kom.); *Sou shen ji*; Guizhou 1991

Han, Yu (kommentiert von Zhu Xi); *Zhu Wen Gong jiao Changli xiansheng wen ji : wai ji shi juan, yi wen yi juan*; in: *Si bu cong kan chu bian shu ben*; Tabei 1967, Band 39

- *Han Changli quan ji*; Beijing 1963

- Liu, Yisheng (Hg.), Chen, Yongzheng (Kom.); *Huang Tingjian shi xuan*; Tabei 1988

Hu, Ming; *Nan Song shiren lun*; Taibei 1991

Hu Shi; *Ci xuan*; Taibei 1959

Hu, Zi; Guo, Shaoyu (Hg.); *Tiao xi yu yin cong hua*; Beijing 1984

Huang, Tingjian; Chen, Shicang (Hg.); *Yuzhang Huang xiansheng wen ji (si bu cong kan chu bian, ji bu)*; Taibei 1967)

Jia, Zhuantang u.a.; *Zhongguo gu dai wenxue cidian*; Beijing 1987

Jiang, Yimin; *Jiang Kui (1155-1221) und seine Beziehung zur Literatenmusik*; in: Kubin, Wolfgang & Zhang-Kubin, Suizi (Hg.); *minima sinica. Zeitschrift zum chinesischen Geist*; Bonn (2)1998; S. 93-118

Li, Bo; *Li Taibo quan ji*; Beijing 1976

- Liu, Yisheng (Hg.); Ma, Liqian (Kom.); *Li Bo shi xuan*; Taibei 1990

Li, Daoyuan; *Shuijing zhu*; Shanghai 1990

Li, Shangyin; *Li Shangyin shi ji shu zhu*; Beijing 1985

Li, Fang u.a. (Hg.); *Tai ping guang ji*; Beijing 1986

- *Tai ping yu lan*; Taibei 1961

Linyin, Gaoming u.a. (Hg.); *Zhongwen da cidian (ZWDCD)*; Taibei 1990

- Liu, Zongyuan; *Liu Zongyuan ji*; Beijing 1979
- Lu, You; *Lu You ji*; Beijing 1976
- Lü Yundong (Hg.) *Qin ding si ku quan shu kao zheng*; Taibei 1965
- Ouyang, Xiu; *Xin Tang shu*; Beijing 1975
- Qian, Zhongshu; *Tan yi lu*; Beijing 1984
- Quan Tang shi (QTS)*; Beijing 1979
- Shijie shuju (Verlag); *Tang ren chuan qi xiao shuo ji*; Taibei 1985
- Sima, Qian; *Shiji*; Beijing 1959
- Su, Shi; *Jing jin Dongpo wen ji shi lue*; Taibei 1960
 - Liu, Shangrong (Hg.); *Su Shi shi ji*; Beijing 1996
 - Liu, Yisheng (Hg.), Xu, Xu (Kom.); *Su Shi shi xuan*; Taibei 1990
- Tan, Qixiang u.a. (Hg.); *Zhongguo lishi ditu ji (LDJ)*; Band 6, Shanghai 1987
- Tao, Yuanming; Xu, Xiurong (Hg.), Lu, Qinli (Kom.); *Tao Yuanming ji*; Taibei 1983
- Tuo, Tuo; *Song shi*; Beijing 1977
- Wang, Guowei ; *Renjian Cihua (ji Pinglun Huibian)*; in: Yao, Kefu (Hg.); *Wang Guowei Yanjiu Ziliao*; Beijing 1983
- Wang, Hong (Hg.); *Tang Song ci bai ke da cidian (TBD)*; Beijing 1997
- Wang, Lanrong (Hg.); *Tang shi sanbai shou (TSS)*; Taibei 1991
- Wang, Li; *Gu dai hanyu*; Beijing 1981
- Wang, Weirong; *Nan Song ci yan jiu*; Taibei 1988
- Wang, Wenru (Hrg.); *Gu Wen Guanzhi*; Taibei 1989
- Wang, Yi (Kom.); *Chuci*; in: *Guo xue jiben congshu*; 1964
- Wei, Zheng u.a.; *Sui shu*; Beijing 1973
- Yan, Shoucheng; *Jiangxi wan Tang yu Jiang Baishi*; in: *Guo li bian yi guan faxing („Journal of the National Institute of Compilation and Translation“)*; Taibei 1996, S. 135-160
- Yan, Yu; Guo Shaoyu (Hg.); *Canglang shihua*; Taibei 1962

Yang, Guanqing; *Ke ting lei gao*; in: *Qin ding si ku quan shu, ji bu si* / Wang Yunwu; *Si ku quan shu zhen ben bie yi*, 360-361

Yang, Jialuo (Hg.); *Mao shi zhushu ji buzheng*; Taibei 1964
- *Shijing ji zhuan* (Kommentar von Zhu Xi); Taibei 1963
- *Xiaoshan ci* (Gesammelte *ci*-Dichtungen des Yan Jidao); Taibei 1963

Yang, Wanli; *Chengzhai ji*; in: *Sibu cong kan chu bian suo ben*; Taibei 1967
- Liu, Yisheng (Hg.), Liu, Sihan (Kom.); *Yang Wanli shi xuan*; Taibei 1991

Yang, Xiong; *Fayan yi shu*; Beijing 1987

Yang, Yinliu & Yin, Falu; *Song Jiang Baishi chuanguo ge qu yanjiu*; Beijing 1957

Ye, Shaoweng; *Si chao wen jian lu, fu lu*; (*Zhi bu zu zhai congshu*), Taibei 1965

Yu, Ye; *Yangzhou meng ji*; in: *Long wei mi shu 3; Bai bu congshu ji cheng*; Taibei 1965

Zhang, Anzhi; *Guo Xi*; in: *Zhongguo hua jia congshu*; Shanghai 1979

Zhang, Hongsheng; *Jianghu shipai yanjiu*; Beijing 1995

Zhang, Siqi; *Song dai shixue*; Changsha 2000

Zhang, Xingjian; *Hanyangxian zhi* (*Zhongguo fang zhi congshu*); Shanghai 1975

Zhang Yan (Hg.: Cai, Zhenshu); *Ci yuan shuzheng*; Beijing 1985

Zhang, Yuangan; *Lu chuan gui lai ji*; in: *Si ku quan shu zhen ben*, 277, J. 7,5; Taibei 1974

Zheng, Qian; *Ci xuan (CX)*; Taibei 1983

Zhong, Tai; *Zhuangzi fa wei*; Shanghai 1988

Zhou, Duwen; *Song ci*; Taibei 1994

Zhou, Mi; *Qi dong ye yu* (Kommentar: Zhang, Moupeng); Beijing 1997

Literatur in westlichen Sprachen:

Bauer, Wolfgang; *China und die Hoffnung auf Glück. Paradiese, Utopien, Idealvorstellungen*; München 1971

Baxter, Glen William; *Metrical Origins of the Tz'u*; in: *Harvard Journal of Asiatic Studies*; Vol.5, Cambridge-Mass. 1953; S. 108-145

Benjamin, Walter; *Die Aufgabe des Übersetzers*; in: *Gesammelte Schriften*, Frankfurt a. M. 1972, Bd. 4,1, S. 9-21

Bernhardi, Anna; *Tau Yüan-ming (365-428): Leben und Dichtungen*; Berlin 1912

- Bieg, Lutz; *Huang T'ing-chien (1045-1101), Leben und Dichtung*; Darmstadt 1975
- Birch, Cyril (Hg.); *Studies in Chinese Literary Genres*; Berkeley, L.A.; London 1974
- Burdorf, Dieter; *Einführung in die Gedichtanalyse*; Stuttgart 1997
- Bush, Susan & Murcks, Christian (Hg.); *Theories of Arts in China*; Princeton 1983
- Chang, Chunshu & Smythe, Joan; *South China in the Twelfth Century - Translation of Lu Yous travel diaries, July 3 - December 6 1170*; in: Institute of Chinese Studies, *Monograph Series 4*; Hg.: The Chinese University of Hongkong, Hongkong 1981
- Chang, Peng; *Das poetische Bild im Chinesischen und seine Übertragung ins Deutsche*; in: *Hefte für ostasiatische Literatur*; Band 1, Bochum 1983
- Cheng, Francois; *L'écriture poétique chinoise*; Paris 1982
- Dauber, Dorothee ; *Geschliffene Jade. Zum Mythos der Song-Dichterin Li Qingzhao (1084-1155?)*; in: Europäische Hochschulschriften, Reihe XVIII, Vergleichende Literaturwissenschaft, Bd. 94; Frankfurt a.M. 2000
- Debon, Günther; *Chinesische Dichtung, Geschichte, Struktur, Theorie*; in: Franke, Herbert (Hg.); *Handbuch der Orientalistik. Vierte Abteilung: China, Zweiter Band: Literatur*; Leiden 1989
- *Mein Haus liegt menschenfern doch nah den Dingen. Dreitausend Jahre chinesischer Poesie*; München 1988
- *Ts'ang-lang's Gespräche über die Dichtung*; Wiesbaden 1962
- Egan, Ronald C.; *Word, Image, and Deed in the Life of Su Shi*; Cambridge (Mass.) 1994
- Fong, Grace; *Wu Wenying and the Art of Southern Song Ci Poetry*; Princeton 1987
- Führer, Bernhard; *Chinas erste Poetik, Das Shipin (Kriterion Poietikon) des Zhong Hong*; in: Helmut Martin (Hg.); *Edition Cathay*, Bd. 10, Dortmund 1995
- Franke, Herbert; *Sung Biographies*; Wiesbaden 1976
- Frankel, Hans H. & Chang Ch'ung-ho; *Two Chinese Treatises on Calligraphy, Treatise on Calligraphy (Shu pu) - Sun Qianli / Sequel to the "Treatise on Calligraphy" (Xu shu pu) - Jiang Kui*; New Haven & London 1995
- Friedrich, Michael; *Die Ahnen und das Ich. Zu einem Archaismus in der Han-zeitlichen Dichtung und seiner Funktion*; in: *Das andere China: Festschrift für Wolfgang Bauer zum 65. Geburtstag*; München 1995, S. 405-434
- Gadamer, Hans-Georg; *Gesammelte Werke, Bd. VIII, Ästhetik und Poetik*; Tübingen 1993
- Gernet, Jaques; *La vie quotidienne en Chine à la veille de l'invasion mongole (1250-1276)*; Paris 1959
- *Le monde chinois*; Paris 1972

- Goepper, Roger; *Shu-P'u, Der Traktat zur Schriftkunst des Sun Kuo-T'ing*; in: Seckel, Dietrich (Hg.); *Studien zur Ostasiatischen Schriftkunst*, Bd. 2; Wiesbaden 1974
- Gulik, R.H.v.; *Hsi K'ang and His Poetical Essay on the Lute*; Tokio 1941
- Hamill, Sam; *The Art of Writing. Lu Chi's Wen Fu*; Minneapolis 1991
- Hargett, James; *On the Road in Twelfth Century China. The Travel Diaries of Fan Chengda*; Stuttgart 1989
- Herrmann, Konrad; *Pinselunterhaltungen am Traumbach*; München 1997
- Hightower, James R. & Ye, Florence Jiaying; *Studies in Chinese Poetry*; Cambridge Mass. 1998
 - *Yüan Chen and the „Story of Yingying“*; in: *Harvard Journal of Asiatic Studies*, 33 (1976), S. 90-123
- Hoffmann, Alfred; *Die Lieder des Li Yü* ; Hong Kong 1982
- Holzmann, Donald; *La vie et la pensée de Hi K'ang*; Leiden 1957
 - *Les premiers vers pentasyllabiques datés dans la poésie chinoise*; in: *Mélanges de Sinologie*, Band 2, S. 77-115
 - *Les sept sages de la foret des bambous et la société de leur temps*; in: *T'oung Pao*, Vol.44 (1956), S. 317-346
- Huang, Kuo-pin; *Three Tz'u Songs with Prefaces by Chiang K'uei*; in: *Renditions XI & XII* 1979; p. 247-251
- Hucker, Charles; *A Dictionary of Official Titles in Imperial China*; Taipei 1988
- Karlgren, Bernhard; *Analytic Dictionary of Chinese and Sino-Japanese*; 1956
- Klöpsch, Volker; *Der seidene Faden*; Frankfurt 1991
 - *Die Jadesplitter der Dichter. Die Welt der Dichtung in der Sicht eines Klassikers der chinesischen Literaturkritik*; Bochum 1983
 - u.a. (Hg.); *Hefte für ostasiatische Literatur*; Nr. 19, München 1995
- Kogelschatz, Hermann; *Wang Kuo-wei und Schopenhauer - Eine philosophische Begegnung, Wandlung des Selbstverständnisses der chinesischen Literatur unter dem Einfluß der klassischen deutschen Ästhetik*; in:
 Bauer, Wolfgang (Hg.); *Münchener Ostasiatische Studien*, Band 35; Stuttgart 1986
- Köser, Heide; *Das Liederbuch der Chinesen, Guofeng*; Frankfurt 1990
- Kraushaar, Frank; *Reiselyrik in der Südlichen Song-Zeit - Jiang Kuis Gedichtzyklus „Einst reiste ich“* ; (Magisterarbeit) Hamburg 1995
 - *Im Zeitmaß des Mondes. Eine Auswahl chinesischer Lyrik vom 3. bis zum 13. Jahrhundert* (Hefte I. – IV.); München 2003
- Landt, Frank A.; *Die fünf Heiligen Berge Chinas: ihre Bedeutung und Bewertung in der Ch'ing-Dynastie*; Berlin 1994

- Ledderose, Lothar; *Chinese Calligraphy: Its Aesthetic Dimension and Social Function*; in: *Orientations* 1986
 - *Mi Fu. On the Classical Tradition of Chinese Calligraphy*; Princeton 1979
 - *Some Taoist Elements in the Calligraphy of the Six Dynasties*; in: *T'oung pao* 70 (1988), S. 264-278
- Legge, James; *The Chinese Classics*; 5 Vol.; Taibei 1992
- Liang, Ming-yüeh; *The T'zu-Music of Chiang K'uei. Its Style of Compositional Strategy*, in: Stephen C. Soong, *Song without Music*, 1980, p. 247-61
- Liang, Paitchin; *Ouevres poétique complèts de Li Qingzhao*; Paris 1977
- Liebenthal, Walter; *Ch'an-tsung Wu-men kuan. Zutraitt nur durch die Wand*; Heidelberg 1977
- Lin, Shuen-fu; *Chiang K'uei's Treatises on Poetry and Calligraphy*; in: Susan Bush and Christian Murck (Hg.); *Theories of Arts in China*; Princeton 1983; S. 293-314
 - *The Transformation of the Chinese Lyrical Tradition, Chiang K'uei and Southern Sung Tz'u Poetry*; Princeton 1978
- Liu, James J.Y.; *Some Literary Qualities of the Lyric (Tz'u)*; in: Birch (Hg.); S. 133-153
 - *Chiang K'uei's Poetics*; in: Soong, Stephen (Ed.); *A Brotherhood in Song: Chinese Poetry and Poetics*; Hongkong 1985
- Mallarmé, Stephane; *Sämtliche Dichtungen*; München 1995
- Mittag, Achim; *Change in Shijing Exegesis: Some Notes on the Rediscovery of the Musical Aspect of the "Odes" in the Song Period*; in: *T'oung Pao* LXXIX, Leiden 1993, S. 197-224
- Motsch, Monika; *Mit Bambusrohr und Ahle. Von Qian Zhongshus Guanzhuibian zu einer Neubetrachtung Du Fus*; Frankfurt a.M. 1994
- Motzkuhn, Susanne; *Notizen eines Kunstkenners aus dem späten 13. Jahrhundert. Untersuchung der Kapitel zur Malerei und Kalligraphie aus dem „Zhityatang zachao“ des Zhou Mi*; (Magisterarbeit) Hamburg 1998
- Nienhauser, William H.; *P'i Jih-Hsiu*, in: Twayne's World Author Series, a survey of the world's literature, Boston 1979
 - *The Indiana Companion of Traditional Chinese Literature*; Bloomington 1986
- Owen, Stephen; *The End of the Chinese „Middle Ages“: Essays in Mid-Tang Literary Culture*; Stanford, Cal. 1996
 - *The Poetry of the Early T'ang*; New Haven 1977
 - *The Poetry of Meng Chiao and Han Yu*; New Haven/London 1975
- Palumbo-Liu, David; *The Poetics of Appropriation, The Literary Theory and Practice of Huang Tingjian*; Stanford/California 1993
- Ptak, Roderich & Siegfried Englert (Hg.); *Ganz allmählich. Aufsätze zur ostasiatischen Literatur, insbesondere zur chinesischen Lyrik. Festschrift für Günther Debon aus Anlaß seiner Emeritierung und seines 65. Geburtstages.*; Heidelberg 1986

- Qiao, Weide; *A Cool Approach to Tender Feelings*; in: Chinese Literature, (Ort?) 1997; S. 158-76
- Rohrer, Maria; *Das Motiv der Wolke in der Dichtung Tao Yuanmings*; in: Greiner, Peter (Hg.); Freiburger Fernöstliche Studien, Band 2; Wiesbaden 1989
- Pian (Chao), Rulan; *Song Dynasty Musical Sources and Their Interpretation*; in: Harvard-Yenching Institute Monograph Series, Volume 16; Cambridge, Mass. 1967
- Picken, Lawrence E.R. *Secular Chinese Songs of the Twelfth Century*; in: *Studia Musicologica Academia Scientiarum Hungarica*, Tomus 8, Budapest 1966, pp. 125-172
- derselbe; *Chiang K'uei's 'Nine Songs for Yüeh'*; in: *The Musical Quarterly*, XLII, 1957, pp. 201-219
- Schäfer, Dagmar; *Die Legitimation der Beamten in der Song-Dynastie*; in: Kuhn, Dieter (Hg.); *Beamtentum und Wirtschaftspolitik in der Song-Dynastie* (Würzburger Sinologische Schriften); Heidelberg 1995
- Schmidt, J.D.; *Stone Lake: The Poetry of Fan Chengda (1126-1193)*, Cambridge 1992
- *Yang Wan-Li, 1127-1206*; Boston 1976
- Schmidt-Glitzner, Helwig; *Geschichte der chinesischen Literatur*; München 1990
- Simon, Rainald; *Die frühen Lieder des So Dong-po, Übersetzung, Kommentar, Interpretation mit vergleichenden Exkursen zur Form des traditionellen Gedichts*; in: Chang, Tsung-Tung (Hg.); *Frankfurter China-Studien*, Frankfurt a.M. 1985
- Soothill, William Edward; *Dictionary of Chinese Buddhist Terms*
- Strassberg, Richard E.; *Inscribed Landscapes. Travel Writing from Imperial China*; Oxford 1994
- Szondi, Peter; *Hölderlin-Studien. Mit einem Traktat über philologische Erkenntnis*; Frankfurt 1967
- *Poetry of Constancy - Poetik der Beständigkeit, Celans Übertragung von Shakespeares Sonett 105*; in: *Schriften II, IV*; Frankfurt a.M. 1978, S. 321-344
- Taylor, James; *Sources of the Self*; Cambridge Mass. 1989
- Unger, Ulrich; *Grundsätzliches zur formalen Struktur von Gedichten der Tang-Zeit*; in: Ptak, Roderich & Siegfried Englert (Hg.): *Ganz allmählich*; S.270-280
- Wan, Liu; *Allusion and Vision: Chiang K'uei's Twin Poems on Plum Blossoms in the yung-wu (Poetry on Objects) Tradition*; in: *Asia Major*, Vol. 3, 1995; S. 95-121
- Wang, Li; *Gu dai Hanyu*; Beijing 1981
- Ware, James R.; *The Sayings of Chuang Chou*; New York 1963
- Wilhelm, Richard; *Dschuang Dsi. Das wahre Buch vom südlichen Blütenland*; München 1992
- *I Ging. Text und Materialien*; München 1990

- *Kungfutse. Gespräche - Lun yü*; Köln 1982

- *Laotse. Tao te king - Text und Kommentar*; München 1988

William T. Graham, JR; *The Lament for the South - Yü Hsin's 'Ai Chiang-nan Fu'*,
Cambridge 1980

Wilpert, Gero v.; *Sachwörterbuch der Literatur*; Stuttgart 1989

Wixted, John Timothy; *The Song-Poetry of Wei Zhuang (836-910 A.D.)*, Translated, with an
Introduction and Supplementary Material; Occasional Paper No.12, Center of Asian Studies,
Arizona State University 1979

Xia, Chengtao; *Jiang Baishi ji-nian*; in: derselbe; *Tang-, Song-ciren nianpu (Nianpu)*;
Shanghai 1979, S.425-454

Yan, Shoucheng; *Jiangxi, Wan Tang yu Jiang Baishi*; in: Guoli Bianyiguan Faxing („Journal
of the National Institute for Compilation and Translation“), Taipei 1996; S. 135-160

Ye, Jiaying; *Jiang Kui*; in: *Tang-, Song-ci shiqi jiang*, Taipei 1992, S. 473-554

- *Wu Wen-ying's Tz'u: A Modern View*; in: *Birch* ; S. 154-191

Yoshikawa, Kojiro; *An Introduction to Sung Poetry* (Übers.: Burton Watson); Cambridge,
Mass. 1967

Yu, Pauline; *Formal Distinctions in Chinese Literary Theorie*; in: Bush, Susan & Murck,
Christian (Ed.);

Theories of Arts in China; Princeton 1983; S. 27-56

- *Metaphor and Chinese Poetry*; in: *Chinese Literature, Essays, Articles, Reviews*; Vol. 3,
N.2; Madison 1981, S. 205-224

- *The Reading of Imagery in the Chinese Poetic Tradition*; Princeton 1987

Zach, Erwin v.; *Die chinesische Anthologie*; in: Martin Fang, Ilse (Hg.); *Harvard-Yenching
Institute Studies XVIII*; Cambridge, Mass. 1958

- *Li T'ai Po. Gesammelte Gedichte*; Wiesbaden 2000