Zeitschrift: Asiatische Studien : Zeitschrift der Schweizerischen Asiengesellschaft = Études asiatiques : revue de la Société Suisse-Asie

Herausgeber: Schweizerische Asiengesellschaft

Band: 48 (1994)

Heft: 4

Artikel: Versuch über die ostasiatische Lyrik

Autor: Langemann, Christoph

DOI: https://doi.org/10.5169/seals-147126

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften auf E-Periodica. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen sowie auf Social Media-Kanälen oder Webseiten ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Mehr erfahren

Conditions d'utilisation

L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. La reproduction d'images dans des publications imprimées ou en ligne ainsi que sur des canaux de médias sociaux ou des sites web n'est autorisée qu'avec l'accord préalable des détenteurs des droits. En savoir plus

Terms of use

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. Publishing images in print and online publications, as well as on social media channels or websites, is only permitted with the prior consent of the rights holders. Find out more

Download PDF: 15.07.2025

ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, https://www.e-periodica.ch

VERSUCH ÜBER DIE OSTASIATISCHE LYRIK

Christoph Langemann, Zürich

> Indem wir ein chinesisches Gedicht in einer englischen oder deutschen Transkription geniessen, empfangen wir einen Gehalt, von dem wir wissen, dass er in keiner Weise von der Form abzutrennen ist, im Wege einer formlosen, entfernten Hindeutung auf eine Form, vermöge welcher jener Gehalt erst existent wird. Wir trinken also einen gespiegelten Wein, indem wir eine gespiegelte Schale an die Lippen führen. Wenn wir dennoch trunken werden, ist dann nicht die Wirkung, die wir unter so merkwürdigen Umständen erfahren und welche wir in die höchste Kategorie setzen, eine solche, die uns durch das religiöse Organ zugemittelt wird?[1]

> Sind nicht die Gefühle [...], alle die geheimsten und tiefsten Zustände unseres Inneren in der seltsamsten Weise mit der Landschaft verflochten, mit einer Jahreszeit, mit einer Beschaffung der Luft, mit einem Hauch? Eine gewisse Bewegung [...], eine schwüle sternlose Sommernacht; der Geruch feuchter Steine in einem Hausflur; das Gefühl eisigen Wassers, das aus einem Laufbrunnen über deine Hände sprüht: an ein paar tausend solcher Erdendinge ist dein ganzer innerer Besitz geknüpft, alle deine Aufschwünge, alle deine Sehnsucht, alle deine Trunkenheit. Mehr als geknüpft: mit den Wurzeln ihres Lebens festgewachsen daran, dass - schnittest du sie mit dem Messer von diesem Grunde ab, sie in sich zusammenschrumpften und dir zwischen den Händen zu nichts vergingen. Wollen wir uns finden, so dürfen wir nicht in unser Inneres hinabsteigen: draussen sind wir zu finden, draussen ...[2]

1. Einleitung[3]

In jeder Kultur gibt es poetisch angewandte sprachliche Äusserungen. Durch Rhythmus, Wiederholung, Strophe und andere spezifische Merkmale wird das Wortmaterial gekennzeichnet, damit die RezipientInnen es unterscheiden können von einer zweckgebundenen Mitteilung. Poesie bezieht den ganzen Menschen mit ein, seine Gefühle, sein Unbewusstes, die Traditionen seiner Kultur. Schon in der "primitiven"

1 Hugo von HOFMANNSTHAL, *Buch der Freunde*, Frankfurt, Insel, 1965, S. 91.

2 Ders., *Ges. Werke*, Berlin 1934, II 2, 236, zit. nach: Wolfgang SCHADEWALDT, *Die frühgriechische Lyrik, Tübinger Vorlesungen* Bd. 3, Frankfurt, Suhrkamp, 1989, S. 29.

3 Der Verfasser dankt Frau Verena Werner und Herrn Peter Buchmann für ihre Mithilfe.

Gesellschaft ist sie vorhanden - als mündlich überliefertes oder nach besonderen Regeln improvisiertes Gesangsgut, das mit rituell-magischen Gepflogenheiten verbunden ist. Im Laufe der Entwicklung einer Schriftkultur entsteht durch die Abspaltung der Worte von der Person, welche sie spricht, eine distanziertere, aesthetische Auffassung von Dichtkunst. Das magisch-rituelle Element, das rational schwer fassbar ist, bleibt bei gebundenen sprachlichen Aeusserungen ("Poesie", "Verskunst") dennoch als unterschwellige Schicht bestehen. Dieses archaische Substrat wird von allen aesthetisch motivierten Handlungen, von denen die Poesie eine ist, geteilt. Bei ihnen sind Emotionales, Intellektuelles, Religiöses, Mythisches, Gesellschaftliches, Psychisches wie in archaischen Kulturen untrennbar verflochten. Aesthetische Kommunikationen[4] können deshalb bei der religiösen, psychischen oder politischen Identitätsfindung wirken. Dementsprechend werden sie von gewissen religiösen Gemeinschaften geächtet (Bilderverbot im Islam, Verteufelung der fiktionalen Literatur im Puritanismus) oder genutzt (Gesang und Poesie bei Mystikern der Sufi-Richtung und im europäischen Mittelalter). Von autoritären Regimes werden sie unter strenger Kontrolle gehalten. Andrerseits kann jede aesthetische Kommunikation auch als zivilisierte und friedliche Form der Auseinandersetzung von Regierungen gefördert werden, vor allem, weil dies immer prestigefördernd wirkt.

Der unfassbare Bestandteil bei aesthetischen Kommunikationen macht eine "wissenschaftliche" Untersuchung recht problematisch. Bei Fachbereichen wie Kunstgeschichte oder Literaturkritik muss man sich der Frage stellen, welcher Zugang zu ihren Gegenständen angemessen ist und dem Begriff "wissenschaftlich" wirklich entspricht, einem modernen Zauberwort, das oft zur Verleihung einer magischen Aura missbraucht wird. Die Wissenschaft muss sich "von aussen her" an die erwähnten Bereiche heranwagen, da die Deutung derer, welche die aesthetischen Kommunikationen selbst ausführen, zwar zu einer differenzierten Wertung der Gegenstände führen kann, sie jedoch nicht unbedingt Unbeteiligten verständlich macht.

Im folgenden soll nun ein gesamthafter Zugang zu Gedichten ostasiatischer Herkunft gesucht werden, im vollen Bewusstsein der Problematik eines solchen Vorhabens. Dabei wird bedacht, dass der Weg wichtiger ist als ein Ziel, das wohl nie definitiv erreicht werden kann. Mit Absicht

4 Begriff nach Siegfried J. SCHMIDT, *Grundriss der empirischen Literaturwissenschaft*, Frankfurt, Suhrkamp, 1991.

wird nicht zwischen Epochen oder Regionen differenziert, sondern es werden Tendenzen herausgearbeitet, die, obwohl immer Ausnahmen bestehen, bei den allermeisten poetischen Produkten aus Ostasien eine Rolle spielen, und deren Kenntnisnahme zumindest die Frage aufwirft, welcher allgemeine Zugang dem/der Untersuchenden einen mit möglichst wenig Vorurteilen verbauten Blick ermöglicht.

Die Motivation, diesen Versuch zu wagen, ging von der Frage aus: Warum habe ich als von meiner Kultur und Persönlichkeit geprägter Leser von literarischen Texten ostasiatischer Herkunft das Gefühl, dass diese nichts mit mir zu tun haben?

Sich diesem Unbehagen bewusst zu stellen, statt es zu verdrängen, scheint die Vorbedingung zu sein für eine integre philologische und geschichtswissenschaftliche Arbeit.

Zur Methode ist hier noch zu bemerken, dass die folgenden Abschnitte wechselseitig abhängig sind und pluralistisch wie die Fragen, die man an Gedichte richten kann[5]. Bei Bezugnahme auf einzelne AutorInnen werden gewisse spezifische Aussagen ohne weiteren Kommentar auf die gesamte ostasiatische Lyrik ausgeweitet.

2. Zwischen zwei Ufern

"Ostasien" ist ein Begriff europäischer Herkunft, der im weiteren, geographischen Sinne verwendet wird, um den gesamten Osten des Kontinents Asien zu benennen, im engeren, kulturell orientierten aber den geschlossenen Bereich der chinesischen, koreanischen sowie japanischen Sprache und Kultur bedeutet[6]. Asien als Gesamtes war sich selbst nie einer Zusammengehörigkeit bewusst und darf deshalb wohl als europäische Erfindung gelten[7]. Die Bezeichnung geschieht also von aussen her, und es ist mit gewissem Recht darauf hingewiesen worden, dass von einer kulturellen Einheit Asiens keineswegs, von einer Ostasiens nur bedingt die Rede sein kann und darf, da dadurch gefährliche Vorurteile und Missverständnisse genährt werden[8].

Allerdings erscheint eine derartige Gesamtbezeichnung, gerade wenn man Produkte der elitären Hochkultur untersucht, insofern angebracht, als

5 Zitat nach Walter KILLY, *Elemente der Lyrik*, München, DTV, 1983, S.14.

6 *Brockhaus Enzyklopädie*, 17. Aufl., Wiesbaden 1972, Stichwort *Ostasien*.

7 Oskar WEGGEL, *Die Asiaten*, München, DTV, 1994, S. 37.

8 Thomas IMMOOS, *Japan: Archaische Moderne*, München, Kindt, 1990, S. 169 ff.

dem/der Aussenstehenden im ganzen ostasiatischen Bereich immer wieder ähnliche Verständnis- und Kommunikationsschwierigkeiten begegnen, die auf kulturelle Konstanten hinweisen. Diese sind den Einheimischen selbst oft nicht bewusst, und sie werden häufig für natürlich und daher selbstverständlich gehalten, obwohl sie einer recht weit entwickelten Kulturschicht entstammen und den Menschen willkürlich anerzogen worden sind. Immerhin ist zu bedenken, dass die Einführung der Schrift von China her zu einer stillschweigenden Verbreitung ursprünglich chinesischer kultureller Begriffe und Konzepte im ganzen Gebiet geführt hat. Aufgrund ihrer höheren Entwicklungsstufe fanden die chinesischen Ideen über Jahrhunderte hinweg weitgehend Akzeptanz. Regionale Unterschiede ergaben sich aus dem Substrat, das unter dem zivilisatorischen Deckmantel weiterexistierte, sowie durch die regionale Interpretation des chinesischen Gutes (sog. Anverwandlung). Ein kultureller Komplex, der diesem Vorgang unterworfen war, ist der Konfuzianismus. Er verbindet die sozialen, ethischen, aesthetischen und psychologischen Bereiche und prägt die ostasiatische Psyche. Durch ihn haben ehemals aristokratische Vorstellungen weite Bevölkerungsschichten durchdrungen. Ohne die Voraussetzung seines Bildungselitarismus etwa wäre das Wesen der ostasiatischen Literatur bis heute anders. Ein weiterer wichtiger Komplex ist der Taoismus mit seinem Streben nach körperlicher Harmonie mit der Natur. Beide Komplexe haben die Gleichsetzung von konkret und abstrakt gemeinsam, die Betonung des Hier und Jetzt, die Verflechtung des Individuums mit seiner Umgebung und die Verteufelung von Spaltung, Konflikt und Unordnung. Der ursprünglich indische Buddhismus, dessen Einfluss auf die Kultur besonders in seiner zenistischen Ausprägung übermässig betont wird, hat auf die Grundtendenzen der Literatur vielleicht die Auswirkung gehabt, dass zeitlich punktuelle, irrationale und intensive Erleuchtungsmomente wichtiger sind als durchgehende Spannungsbögen und ein logischer Aufbau.

Ähnlich wie früher die chinesische, verbreitet sich heute die "westliche" Zivilisation über weite Gebiete, überlagert einheimische Kulturen und erfährt Anverwandlung - auch in Ostasien. Doch die OstasiatInnen können sich im Umgang mit "westlichen" Kulturgütern trotzdem nicht von der Vorprägung durch ihre Gesellschaft lösen. Die "westliche" Kultur wiederum hinterfragt in der Kommunikation mit anderen Daseinsformen die eigenen Begriffe ebenfalls selten.

Auch die "westliche" Kultur hat ihre stillschweigenden Voraussetzungen und prägt ihre VertreterInnen, ohne dass es diesen bewusst ist. Sie hat zum Beispiel die Tendenz, verabsolutierende, voneinander deutlich

abgetrennte Begriffe zu schaffen: "Philosophie", "Kunst", "Literatur" usw. sind Konzepte, die im allgemeinen kritiklos als auch für aussereuropäische Kulturen gültig angesehen werden. Diese Neigung zur Abstrahierung und Kategorisierung ist tief verankert. Sie ist geprägt von der griechisch-jüdisch-christlichen Tradition, die einem Himmelskult entstammt und zu Spaltung und Trennung tendiert. Der Mensch beherrscht die Natur, rebelliert gegen sie, ist unabhängig von ihr. Es gibt ein Jenseits, eine Idealwelt, gegen die man die reale Welt messen kann. Der Gott, der die Kultur symbolisiert, ist Apollo: strahlend, abgehoben, mit klarem Blick eindringend, männlich. Sein Gegenpart ist der rauschhafte, irdische, weibliche Dionysos, dem man das Seine geben muss, dem man jedoch im Bereich der Kunst nie völlig verfallen soll[9]. Es kann die These vertreten werden, dass die europäische Kultur das weibliche, dionysische, natürliche Element bekämpft und sich als etwas Männliches davon zu befreien versucht - daher die Suche nach Abstrakta und Metaebenen wie "Schönheit" usw., während asiatische Kulturen das Dionysische mit einbeziehen[10]. Oft werden "Ganzheitlichkeit" und "Harmoniebedürfnis" als asiatische Grundhaltungen einer "westlichen Differenzierungs- und Aufspaltungstendenz" gegenübergestellt[11]. Andrerseits ist zu bedenken, dass gerade in Asien im gesellschaftlichen Bereich komplizierte Differenzierungen und Aufspaltungen die Regel sind. Jedenfalls war der Trennungsvorgang des menschlichen Geistes von der Umgebung auch in Europa erst in der Hochblüte der griechischen Antike vollendet, und die "westliche" Welt war in der Urzeit der ostasiatischen wohl sehr ähnlich. Die Weiche scheint bei den Philosophen Platon und Aristoteles gestellt worden zu sein, welche die nachfolgende europäische Geisteswelt nachhaltig beeinflusst haben[12]. Mit ihrer Tendenz zur Verabsolutierung, Systematisierung und Abstrahierung der Begriffe, der in Ostasien Eklektik und Anhäufung von Einzelbezeichnungen gegenüberstehen, ist die europäische Kultur vor allem

9 Camille PAGLIA, *Sexual Personae: Art and Decadence from Nefertiti to Emily Dickinson*, Yale University, 1990, S. 8.

10 Ebenda.

11 WEGGEL, a.a.O. S. 38-39.

12 Der Einfluss ihrer Tendenz zur Dichotomie auf die Grundbegriffe der Poetik wird in Pauline YU, *The Reading of Chinese Poetic Tradition*, Princeton U.P., 1987, Kap. I dargestellt.

aufgrund ihrer Entwicklung seit der Renaissance im Weltkontext vielleicht eher ein Spezial- oder Einzelfall, möglicherweise neben der islamischen[13].

Die Grundideen einer Gesellschaft beeinflussen die Vorstellungen ihrer VertreterInnen bis hin zu dem Konzept der Persönlichkeit, des "Ich". Es muss betont werden, dass keinerlei rassische Unterschiede zwischen AsiatInnen und EuropäerInnen gemeint sind, sondern kulturell geprägte Begriffe, die im "Westen" wie im "Osten" ständig mit den Vorgaben der Natur verwechselt und deshalb nicht hinterfragt werden[14]. Es scheint sich als Pflicht der sogenannten OstasienwissenschafterInnen nicht-asiatischer Herkunft aufzudrängen, dass sie aus ihrer VermittlerInnenperspektive solche Unterschiede der stillschweigenden kulturellen Voraussetzungen aufzudecken suchen. Dazu müssten sie jedoch beide Kulturen hinterfragen. Ihre Stellung ist hauptsächlich deshalb die von Übertragenden, Übersetzenden, sowie von KritikerInnen[15], weil sie es oft mit sprachlichen Aeusserungen, immer aber mit Codes verschiedenster Art[16] zu tun haben. Unter anderem soll hier dafür plädiert werden, dass die OstasienwissenschafterInnen, um Exotisierung zu vermeiden, vermehrt danach streben sollten, sich ihrer eigenen Grundeinstellung bewusst zu werden. Wenn ein(e) WissenschafterIn sich beispielsweise nicht fragt, welche Vorstellungen er/sie von einem Gedicht hat, und trotzdem Gedichte untersucht, wird sich seine/ihre kulturelle Vorprägung unbeabsichtigt in die Auswahl der Texte, die Wertungskriterien usw. einschleichen - ein Makel, der häufig bei Anthologien und Interpretationen anzutreffen ist. Beispielsweise werden in Untersuchungen zur chinesischen Lyrik die Werke der Hoch-Tang-Zeit übermässig betont, obwohl sie in ihrer sehr bewussten Auseinandersetzung mit der Gestaltung einer poetischen Welt als untypischer als

13 Oskar WEGGEL, a.a.O., S. 37: "Gleichwohl lassen sich zahllose Gemeinsamkeiten [der AsiatInnen] ermitteln, [...] freilich nicht deshalb, weil sie wirklich gesamtasiatisch wären, sondern weil sie so erscheinen müssen, sobald sie mit jenem europäischen Wertesystem konfrontiert werden, das in der Geschichte der Menschheit zwar als Ausnahmefall gelten muss, das inzwischen aber gleichwohl universale Verbindlichkeit gewonnen hat."

14 Am Beispiel der Geschlechterrollen zeigt dies Irmela HIJIYA-KIRSCHNEREIT, *Das Ende der Exotik*, Frankfurt/Main, Suhrkamp, 1988, S. 36.

15 Zur Vermittlerstellung und Kritikerfunktion in Bezug auf die chinesische Poesie s. James J.Y. LIU, *The Interlingual Critic - Interpreting Chinese Poetry*, Indiana U.P., 1982.

16 Zu "Code" s. Umberto ECO, *Einführung in die Semiotik*, München, Fink, 1972, S. 57.

gesellschaftlich-konventionell geprägte Lyrik, da zahlenmässig weniger bedeutend, angesehen werden könnten. Bei allgemeinen Betrachtungen zur chinesischen Poesie sollte zumindest klar gesagt werden, dass aufgrund "westlich"-subjektiver Vorlieben ausgewählt wurde. Der/die OstasienwissenschafterIn sollte sich, um Einseitigkeit zu vermeiden, als ÜbersetzerIn, als Fährmann/frau zwischen zwei gleichermassen exotisch bewaldeten Ufern sehen, an denen er/sie nie heimisch werden kann.

3. DichterIn oder PhilologIn?

Bei der Untersuchung von Gedichten ist es gerechtfertigt, eine gesamtostasiatische Betrachtungsweise einer gesamteuropäischen gegenüberzustellen, da sämtliche greifbare Gedichte aus Japan und Korea einer elitären, von chinesischen Ideen beeinflussten Kulturschicht entstammen (auch Werke in der einheimischen Sprache; in beiden Kulturen wird Chinesisch gedichtet).

Abgesehen von der Frage nach der Legitimität eines solchen Gesamtvergleiches ist auch ganz allgemein ein wissenschaftliches Betrachten von Gedichten problematisch, weil stets ein ungreifbarer Rest übrigbleibt. Detaillierte Analysen von Gedichten, welche die lautliche, rhythmische Bereiche und verschieden weit gefasste semantische Ebenen umfassen, können vielleicht aufzeigen, durch welche Mittel ein(e) DichterIn seine/ihre Wirkung erzielt[17]. Warum jedoch diese Mittel wirken, ist ohne Bezug auf eine bestimmte Tradition fast unmöglich zu bestimmen. Mit linguistischen Methoden festzustellen, welche Texte poetisch sind und welche nicht, ist äusserst problematisch. So können ein Reklametext oder eine politische Rede nach linguistischer Methode als poetisch bezeichnet werden, weil darin die Wörter ähnlich wie bei einem Gedicht hauptsächlich durch ihre unbewusste Komponente wirken[18]. Mit Methoden der Semiotik können immerhin interessante Einblicke eröffnet werden[19]. Bei Analysen von Gedichten scheint das Wesentliche jedoch stets unfassbar zu bleiben wie die Schönheit einer Blüte, die man botanisch untersucht, indem man

17 Zum Beispiel in Joseph P. STRELKA, *Einführung in die literarische Textanalyse*, Tübingen, 1989, II. Kapitel: "Lyrische Sprachkunst", in dem ein Rilke-Gedicht analysiert wird.

18 Rolf R. KLÖPFER, *Poetik und Linguistik*, München, 1975, Kap. 3.2.: "Anwendung auf nicht-dichterische Texte".

19 Umberto ECO, a.a.O., S. 167: *Modell des Decodierungsprozesses einer poetischen Botschaft.*

sie zerpflückt. Ist das Verständnis dieses flüchtigen Gehalts nur mit kultureller Vorprägung möglich? Es bleibt eigentlich nur, resigniert auf die Offenheit poetischer Sprache hinzuweisen, die auf allen sprachlichen Ebenen grössere Leerräume freilässt als eine deutlich zweckgebundene Kommunikation[20] und deshalb hohe Anforderungen an den/die LeserIn stellt. Vielleicht ist dieser Freiraum das, was die AsiatInnen in ihren Aesthetikschriften mit Begriffen wie "Hauch", "Nachhall", "verborgenes Geheimnis" usw. versehen.

Gedichte bedeuten zumindest im "Westen" die Quadratur des Kreises, indem sie mittels der trennenden, analytischen Sprache nonverbale Bereiche des Menschen ansprechen. Sie dringen sozusagen direkt in das limbische System vor und sind demzufolge die Penetration eines Dionysos durch einen Apoll (oder umgekehrt). Stimmt das aber für Ostasien?

Der Germanist Emil Staiger hat behauptet, es sei nicht möglich, sich mit dem Lyrischen eines Gedichtes auseinanderzusetzen, es spreche uns an oder lasse uns kühl[21]. In frappant ähnlicher Weise behaupten OstasiatInnen, der wahre Gehalt ihrer literarischen Werke sei für Aussenstehende nicht nachzuempfinden. Dem/der "westlichen" OstasienwissenschafterIn aber ist der unmittelbare Zugang trotz überdurchschnittlicher Sprachkenntnisse meist verwehrt. Er/sie ist gezwungen, sich mit einem Text intellektuell auseinanderzusetzen.

Dabei können für den/die Untersuchende(n) in der Funktion eines/einer Uebersetzenden zwei Arten des Zuganges zu fremdsprachigen poetischen Texten unterschieden werden[22]:

1. Synchroner Zugang eines Dichters/einer Dichterin, welche(r) durch Rezeption neuer Texte sein/ihr Ausdrucksspektrum zu erweitern sucht. Er/sie wertet und wählt subjektiv.
2. Diachroner Zugang des/der Philologen/Philologin und Ethnologen/Ethnologin, welche(r) die fremde Kultur noch besser kennenlernen möchte und deshalb Subjektives in den Hintergrund stellt.

Bei der Arbeit mit "schöner Literatur" wird oft unbewusst eine Vereinigung dieser gegensätzlichen Grundtendenzen angestrebt.

20 Emil STAIGER, *Grundbegriffe der Poetik*, München, DTV, 1971, S. 16 u. 35.

21 Ebenda, S. 39.

22 J.Y. LIU, a.a.O., S. 37 unterscheidet in ähnlicher Weise einen *poet-translator* und einen *critic-translator*.

Bei der Untersuchung aussereuropäischer literarischer Texte entsteht oft ein Dilemma, weil man die "westlichen" Literaturtheorien nicht anwenden kann, von den einheimischen aesthetischen Idealen und Konzepten aber die Brücke zur eigenen Kultur nicht schlagen kann. Gewisse Leute plädieren für Pluralismus[23], indem sie bei jeder Kultur die darin geltenden aesthetischen Regeln anwenden. Andere suchen eine Synthese, indem sie die Vorstellungen verschiedener Kulturen aufzeigen und miteinander vergleichen. Ziel wäre dabei eine weltumspannende Definition aesthetischer Kommunikationen[24].

Es wurde oben festgestellt, dass die "westliche" Kultur dazu neigt, verabsolutierende Begriffe zu kreieren: Kunst, Religion, Philosophie, Geschichte usw.. Dazu gehören auch "Literatur" und "Lyrik". Diese Begriffe werden zwar als selbstverständlich und allgemeingültig angesehen, sind aber in Tat und Wahrheit sehr instabil und wandelbar. So sind Begriffe hauptsächlich durch eine spezifische Gesellschaft definiert[25]. Gerade im aesthetischen Bereich, zu dem die Literatur gehört, sind die Kriterien einem stetigen Wechsel unterworfen. Heute sind gar sämtliche Regeln in Frage gestellt, und es bleibt eigentlich nur die Form, in der etwas präsentiert wird, um es als Kunstwerk, z.B. als Skulptur (steht im Museum) oder Gedicht (wird in kürzeren Abschnitten und Zeilen gedruckt) zu kennzeichnen. Avantgardistische Kunst spielt mit dieser Präsentationsform oder ironisiert sie (z.B. bei den Werken von Marcel Duchamp, der Gebrauchsgegenstände unverändert im Museum ausstellte). Sie ist aber nur für Personen nachvollziehbar, welche die Regeln der entsprechenden aesthetischen Form kennen.

Aus der avantgardistischen Bewegung, welche das zwanzigste Jahrhundert geprägt hat, ist im "Westen" eine Offenheit für neue Formen, daneben aber auch eine Ratlosigkeit und Beliebigkeit hervorgegangen. Gerade bei der Rezeption aussereuropäischer Kulturprodukte schleichen sich oft überkommene, bildungsbürgerlich-traditionalistische Konzepte ein, da bei fremden Formen ein Ausweg aus der eigenen Desorientierung gesucht wird. Dieses Streben nach dem Schönen, Unverdorbenen äussert sich etwa in der Stilebene "westlicher" Übersetzungen ostasiatischer

23 A. Owen ALRIDGE, "East-West-Relations. Universal Literature Yes; Common Poetics No", in: *Tamkang Review*, Vol. 10 No 1 und 2.

24 J.Y. LIU, a.a.O., S. 106.

25 Theodor W. ADORNO, *Philosophische Terminologie*, Frankfurt/Main, Suhrkamp, Bd. 1 S. 15.

Gedichte: Die Sprache ist blumig, pathetisch, geziert und entspricht oft nicht der relativen Schlichtheit des Originals.

In verschiedenen Gesellschaften haben aesthetische Kommunikationen einen anderen Stellenwert. Im folgenden wird deshalb unter anderem eine Beschreibung der Funktion von Gedichten unter sozialem Gesichtspunkt versucht, um dem Dilemma zu entgehen, das Poetikschriften aus "West" und "Ost" bewirken: Sie sind stets hermetisch, d.h. sie definieren die beschriebene Aesthetik aus sich selbst heraus, begründen sie nicht ausserhalb ihrer eigenen Gesetze. Man kann sie nur gebrauchen, um die Regeln der entsprechenden Form kennenzulernen. Wenn man z.B. die zahlreichen chinesischen und japanischen Poetikschriften studiert, wird nicht klar, wie man als Aussenstehende(r) den Zugang zu den Gedichten finden soll. Desgleichen passen europäische Konzepte meist nicht auf asiatische Gedichte. Es ist beschrieben worden, wie ein solches Anwenden "westlicher" Kriterien auf ostasiatische Texte bei den Untersuchenden zu einer "Sprache des Mangels" führt, da man mittels jener Methode bei einem ostasiatischen Text nur Unterlassungen feststellen kann, nicht, welche (für den "Westen" eventuell unwichtige) Qualitäten er haben könnte[26].

Wichtig beim Untersuchen fremdsprachiger Texte ist die Übertragung sämtlicher Bedeutungsebenen. Rein sprachliche Uebersetzung reicht nicht, denn einmal davon abgesehen, dass viele poetische Produkte ostasiatischer Herkunft eigentlich unübersetzbar sind (die Form und Struktur, Wortassoziationen, Vieldeutigkeit usw. sind in indogermanischen Sprachen nicht nachvollziehbar), kann auch ein korrekt übersetztes Gedicht durch falsche Plazierung missverstanden werden. Z.B. wird ein banales, stereotypes Gedicht in einem philosophischen Werk zitiert, so dass hinter eindimensionalen Details tiefe Bedeutung vermutet wird[27]. Man könnte mit Fug und Recht wie Jean-François Billeter zum Schluss kommen, dass Gedichte (bei ihm chinesische) unübersetzbar seien und nur in der Originalsprache

26 HIJIYA-KIRSCHNEREIT, a.a.O., S. 198.

27 Die Suche nach tiefer Bedeutung in ostasiatischen aesthetischen Produkten, die im "Westen" in Buch-, Film- oder Ausstellungsform zugänglich sind, bewirkt die schlimmsten Missverständnisse und dadurch eine Konsumenten- oder Exotikhaltung. Die Neigung, eine vom Text abgehobene Bedeutung zu suchen, stammt einerseits von der oben erwähnten Spaltungstendenz seit Platon ab und begründet sich u.a. auch auf der Tradition der Bibelexegese. Andrerseits rührt sie her von der genannten Orientierungslosigkeit und zwanghaften Suche nach gültigen Formen.

mit Erklärungen zur Hilfe bei der direkten Rezeption präsentiert werden sollten.[28] Bei dieser Erläuterung müsste dann die Leistung der Kulturübertragung erbracht werden.

4. Lyrik

Der Begriff "Lyrik" ist sehr schwierig zu definieren. Er ist - möglicherweise noch mehr als wie oben erwähnt andere Konzepte aus dem philosophischen und aesthetischen Bereich - von individuellen oder gesellschaftlich geprägten Vorstellungen und Vorlieben bestimmt, die in stetigem Wandel begriffen sind. Heute gibt es so viele Lyrik-Definitionen wie DichterInnen, LiteraturwissenschafterInnen und LeserInnen. Für kulturübergreifende Vergleiche ist deshalb wohl eine weitgefasste Bestimmung angemessen. Wie des weiteren ausgeführt wird, besteht die Frage, ob der Begriff "Lyrik", der im deutschsprachigen Raum seit dem 18. Jh. vorherrschend ist[29] (in anderen Sprachen wird eher "poésie", "poetry" usw. gebraucht), für ostasiatische Verhältnisse überhaupt angemessen ist oder nicht vielmehr zu Missverständnissen führt. Passender wären vielleicht Vergleiche europäischer Poetiken, welche die Literatur als Gesamtes zum Gegenstand haben, mit solchen aus Ostasien, um nicht irreführenden Unterteilungen zum Opfer zu fallen. Poetiken sind einerseits allgemeine Dichtungstheorien, andrerseits normative Anweisungen zum richtigen Dichten[30]. Entsprechende Texte bieten die ostasiatischen Traditionen in grosser Menge an.

Der Begriff Lyrik ist problematisch vor allem wegen der impliziten Trennung von der Epik und Dramatik, denn diese Aufteilung besteht in den ostasiatischen Traditionen nicht. Andrerseits ist er aufgrund seiner Beziehung zur Musik attraktiv. Er stammt von "Lyra" ab, einem Saiteninstrument, mit dem im antiken Griechenland gesungene Dichtung begleitet wurde. Desgleichen sind im traditionellen Ostasien alle Gedichtformen von den archaischen Anfängen bis zur Wende zum 20. Jahrhundert mit der Musik verbunden. Sämtliche chinesische Vers-Schemata (etwa das *yuefu*,

28 Jean-François BILLETER, "La poésie chinoise et la réalité", in *Extrême-Orient - extrême-Occident*, Februar 1986.

29 STAIGER, a.a.O., S. 9.

30 *Metzlers Literaturlexikon*, Hg. Guenther und Irmgard SCHWEIKLE, Zweite, überarbeitete Auflage, Stuttgart, J.B. Metzlersche Verlagsbuchhandlung, 1990. Stichwort *Poetik*.

das *shi*, das *ci*) lassen sich von Liedformen ableiten und wurden auch in ihrer hochentwickelten Phase zur Begleitung eines Instrumentes rezitiert. In Korea sind Gedichtformen wie *kasa* und *sijo* ebenfalls ohne Musik undenkbar (typisch ist die rhythmische Untermalung mit der sanduhrförmigen Trommel). In Japan werden Gedichte auch in Abwesenheit einer Begleitung in einem speziellen Singsang rezitiert (*tanka*, *haiku*). Das japanische Wort *uta* bedeutet gleichzeitig "Gesang" und "Gedicht". Nützlich für die Anwendung auf ostasiatische Verhältnisse ist der Begriff "Lyrik" auch, weil er seit der Antike gebraucht wird, um sehr heterogene Formen zusammenzufassen. Die unterschiedlichen Versschemata, die in der Hochantike kursierten, könnte man sehr gut etwa mit den verschiedenen poetischen Gattungen in Ostasien vergleichen, die sich nacheinander entwickelten und jeweils nebeneinander weiterexistierten. Folgende Elemente einer Lyrikdefinition hinsichtlich der äusseren Form[31] könnten für ostasiatische Gedichte ebenfalls gelten: *Rhythmus (Betonung in nahezu regelmässiger Abfolge), gegebenenfalls Metrum, Reim, Strophe, Bild, Kürze*. Für die Entsprechung hinsichtlich gewissen Elementen der inneren Form[32] können für Ostasien jedoch schon Zweifel angebracht werden:

> Konzentration, Abbreviatur komplexer Verhältnisse, Sinnverdichtung und Bedeutungsintensität, also durch die Qualität des Lakonischen als Erlebnis sprachlicher Verdichtung und Ökonomie, die vor allem durch Wiederholungen ein Gewebe von (gedichtimmanenten) Verweisen und Bezügen herstellt und deren Addition und Variation in einer (mehr oder minder) akzentuierten Situation zusammenfasst.

Enthalten Gedichte ostasiatischer Herkunft eine "Sinnverdichtung"? Schliesst ihr "Lakonisches" eine "Bedeutungsintensität" ein? Diese Suche nach tiefer Bedeutung mutet typisch "westlich" an, denn bei ostasiatischen Gedichten besteht eher der Eindruck eines Gegensatzes zwischen der Anhäufung von Beredtsamkeit und des Nichtsagens wichtiger Dinge, des "Wegschneidens" von Wesentlichem vielmehr als des Verdichtens der Sprache auf das Wesentliche. Dies könnte ableitbar sein von der traditionellen chinesischen Bipolarität zwischen der Aussagbarkeit von Emotionen einerseits und der Überzeugung der Unsagbarkeit des wesentlichen Kernes, die den wichtigen Schritt jedes/jeder Einzelnen von der Sprache zum

31 Nach *Metzlers Literaturlexikon*, a.a.O., Stichwort *Lyrik*.

32 Ebenda.

intuitiven Erfassen eines Zustandes, einer Person bedingt[33]. So betrachtet ist vielleicht in der Tat Franz Kafka der chinesischste aller europäischen Schriftsteller[34], da er mit buchhalterischer Genauigkeit scheinbar Nebensächliches beschreibt und die Hauptsache unausgesprochen lässt.

Das Problem des Begriffes "Lyrik" liegt in seiner Verflechtung mit der Person des Dichters/der Dichterin, die seit dem 18. Jahrhundert besteht und ihre endgültige Ausprägung in der Definition Emil Staigers[35] erhielt. Bis zum 18. Jahrhundert war die Lyrik von der Poetik in ihrem gesellschaftlich-öffentlichen Stellenwert bestimmt[36] und glich damit eher dem, was wir bis heute in Ostasien vorfinden.

Die Wende, die im 18. Jahrhundert stattfand, ist für das "westliche" Verständnis von Literatur und Kunst wesentlich. Sie kann anhand der Entwicklung der Poetiken festgestellt werden[37]. In der Antike wurden dort noch Grundsatzfragen behandelt (Aristoteles). In der Spätantike, im Mittelalter und in der Renaissance wurde die Frage, wie etwas gesagt werden soll, wichtiger als die, was gesagt wird. Die Poetiken waren normenhafte Anleitungen; sie enthielten rhetorische Regeln, bei denen vernünftige Überlegungen wichtiger waren als Individuelles. In deutschsprachigen Poetiken betonte man den "Witz" (d.h. das Geistreiche). Erst im 18. Jahrhundert fand die Wende zum Subjektivismus statt. Der/die DichterIn musste sich nicht mehr in erster Linie einem äusserlichen normativen poetologischen System unterordnen, sondern sein/ihr Geschmack, der auf dem Gefühl beruhte, stand plötzlich im Zentrum. Damit verbunden ist der Originalitäts- und Geniekultus. Das "Herz" wird wichtig, die "schöpferische Einbildungskraft", das "Wunderbare", die "Empfindung, Begeisterung, Inspiration". Es ist diese Seite, die im romantischen Lied ihren angemessensten Ausdruck findet, und die Staiger als alleingültige Ausprägung des Lyrischen sieht[38]. Viele DichterInnen auch im "Westen" entsprechen jedoch nicht diesem Bild, sondern eher dem des *poeta*

33 Stephen OWEN, "Transparencies: Reading the T'ang Lyric", in: *Harvard Journal of Asiatic Studies*, Vol. 39 Nr. 2, 1979, S. 236-37.

34 Unter Hinweis auf Arthur Waley so bezeichnet bei Elias CANETTI, *Das Gewissen der Worte*, Essays, Frankfurt, Fischer, 1981, S. 149.

35 *Grundbegriffe der Poetik*, a.a.O.

36 *Metzlers Literaturlexikon*, a.a.O., Stichwort *Lyrik*.

37 Ebenda, Stichwort *Poetik*.

38 In: *Grundbegriffe der Poetik*, a.a.O.

doctus[39], der weder naiv, noch aus göttlicher Inspiration, noch aus der Kraft der eigenen Subjektivität schafft, sondern das künstlerische Wirken problematisiert und durch Anknüpfen an klassische Muster oder durch Anspielungen, Verweise, Zitate das frühere und gegenwärtige Bildungsgut bewusst integriert. Er setzt für das Verständnis seiner Werke ein gebildetes Publikum (oder einen Kommentar) voraus. Dieses Bild des Dichters, das neben der romantischen Vorstellung bis ins 20. Jahrhundert gültig blieb, entspricht in vielem den ostasiatischen Verhältnissen. Sein Gegenpart, der *poeta vates*, der göttlich inspirierte Dichter ("Seher"), scheint hingegen im "Osten" keine Entsprechung zu haben[40]. Die ostasiatische Vorstellung dessen, was ein Gedicht ist, hat also viele Gemeinsamkeiten mit jener der Spätantike, des Mittelalters und der Renaissance. Neben der Betonung der rhetorischen, von aussen durch die Vernunft auferlegten Normen gegenüber der individuellen, inspirierten Kreativität des/der Schaffenden sowie der eher öffentlichen (d.h. in gewissen Kreisen, beispielsweise einem adligen Zirkel oder Königshof öffentlichen) und gesellschaftlichen Funktion der Dichtung gibt es einen weiteren gemeinsamen Aspekt zwischen dem europäischen Mittelalter und Ostasien, der damit zusammenhängt: die standesgemässe Einteilung von Gedichtformen, der eine kanonisierte Wertskala entspricht, die elitäre Produkte höher einstuft. In Europa kannte man seit Cicero die drei *genera dicendi*[41]: *genus humile* (schlicht), *genus mediocre* (mittel) und *genus grande* (hochpathetisch), denen man im Mittelalter die Stände Hirten, Bauern und Adel respektive Bauern, Bürger und Adel zuordnete. Dass gewisse Stile rangniedrigen Menschen zugewiesen wurden, erlaubte den hohen Ständen, sich an "Vulgärem", "Derbem" oder "Idyllischem" zu ergötzen, ohne ihrem hehren Image zu schaden. Auch in Ostasien sind nur gewisse Dichtstile der Elite angemessen. Andere Textgattungen wurden von der Tradition verachtet, so zum Beispiel in China der Roman. Auch innerhalb der einzelnen Formen entstanden Kanonisierungen von klassischen Texten, die der Nachahmung würdig waren und deren Kenntnis als Signal der Mitgliedschaft in einer Elite

39 Definition unter diesem Stichwort in *Metzlers Literaturlexikon*, a.a.O.

40 Dies legt vielleicht an einer unterschiedlichen Auffassung des Verhältnisses von Mensch und Welt: Im "Westen" besteht eine persönliche Beziehung zu einem überirdischen Gott (*Religio* = Verbindung von zwei Endpunkten), während im "Osten" sich Menschen und Götter alle innerhalb des Kosmos befinden (Mündliche Mitteilung bei einer Führung in der "Emma-Kunz-Grotte", Würenlos, AG).

41 *Metzlers Literaturlexikon*, a.a.O., unter diesem Stichwort.

diente. Andere Texte wurden missachtet. Durch diese gesellschaftliche Rolle blieb die Literatur konservativ, und viele Neuerungen wurden ins Abseits gedrängt. Zum Beispiel hat echtes fiktionales Erzählen, das einem logischen Aufbau folgt, in China und Japan bis heute kein hohes Prestige. Ansätze dazu im Verlauf der Literaturgeschichte wurden nicht honoriert. Es muss jedoch betont werden, dass vieles existiert, das den Normen nicht voll entspricht. Nur wird das Augenmerk nicht darauf gelenkt, weil die ostasiatischen GeisteswissenschaftlerInnen das Ideal einer Epoche (Welcher "hohe" Stil wurde angestrebt?) nicht von der empirischen Wirklichkeit (Welche Texte haben wir?) unterscheiden und auf Wertung nicht verzichten[42]. Gewisse Literaturgattungen in Ostasien wurden auch von ihrem vulgären Image befreit, indem die Schicht, die sie ausübte (z.B. Stadtbürger), gesellschaftlich höher eingestuftes Gut in sie integrierten.

Dass die ostasiatische Poesie ähnlich wie diejenige des europäischen Mittelalters von rhetorischen, normativen Regeln geprägt ist, zeigt folgendes Zitat[43]:

> [They favored] a style which was characterized by the use of referents (in other words, one of obliquity), and which stressed the forms of statements, rather than their contents. Respect for precedents naturally led to the question, "How did earlier writers express this?" The question "What shall I say?" did not arise, since the problem was to find a means of expressing a concept already present in the author's mind. But the concept itself was unlikely to be strikingly original. A Zeitgeist that places a premium on the heritage of the past cannot accommodate a desire for radical change. And attention inevitably focuses on form when the urge to say something new is absent.

Ähnlich wie in Europa vor dem 18. Jahrhundert prägen rhetorische Mittel die Poetik in Ostasien: Parallelismus, Gegenüberstellung von Motiven, Dreiteilung in Einführung, Durchführung und Schluss, Allusionen und Wortspiele, die nur schmücken und den Sinn nicht vertiefen, explizite Vergleiche, Sentenzen, *elegant confusion*, d.h. vorgetäuschtes Erstaunen oder übertriebene Überraschung über Banales, bildliche Sprache, d.h. indirektes Nebeneinanderstellen von Begriffen, damit der/die LeserIn über Konventionen den Vergleich selbst herstellt, sind die stilistischen Mittel.

42 Ähnlich verhält es sich mit den Sprachlehrbüchern ostasiatischer Herkunft: Es wird gezeigt, was "schöne Sprache" ist, nicht, wie tatsächlich gesprochen wird.

43 KONISHI Jin'ichi, "The Genesis of the Kokinshū Style", übers. Helen C. MCCULLOUGH, in: *Harvard Journal of Asiatic Studies*, 38 (1978), 61-170, S. 166.

Das Element der *elegant confusion*[44] kann von der frühen chinesischen höfischen Poesie bis in die heutige Zeit beobachtet werden. Es sind gezierte Wendungen, die für Aussenstehende einerseits aufgesetzt und forciert originell, andrerseits banal und eindimensional wirken.

Während also eine rhetorische Sicht der Lyrik recht gut auf ostasiatische Verhältnisse zu passen scheint, sind von der Romantik geprägte Definitionen wie die Emil Staigers nicht gut übertragbar. Vor allem störend ist seine Idee der "textinhärenten Kritik", nach der man bei Interpretationen hauptsächlich auf textinterne Verweise, nicht auf Bezüge zu anderen Texten oder Vorbildern achtet[45]. Diese Art der Arbeit an einen Text würde bei ostasiatischen Produkten zu massiven Irrtümern führen. Andrerseits hat seine Methode, eher intuitiv als mit rationalen Mitteln an einen Text heranzugehen, etwas recht Asiatisches an sich[46]. Seine Beschreibung des "Lyrischen"[47] etwa passt nicht schlecht auf einen grossen Teil der ostasiatischen "schönen Literatur", vor allem, weil bei beiden das intuitive Nachempfinden einer "Stimmung" wichtig ist. Hier soll zur Illustration ein Passus von Staiger (a) einem inhaltlich entsprechenden Abschnitt aus der chinesischen Poetikschrift *Wenxin diaolong* von Liu Xie, 6. Jh., (b) gegenübergestellt werden:

a. Wenn die Idee des Lyrischen als ein und dieselbe allen bisher beschriebenen Stilphänomenen zugrunde liegt, so muss sich dieses Eine als solches erweisen und nennen lassen: Einheit der Musik der Worte und ihrer Bedeutung, unmittelbare Wirkung des Lyrischen ohne ausdrückliches Verstehen (1.); Gefahr des Zerfliessens, gebannt durch den Kehrreim und Wiederholungen anderer Art (2.); Verzicht auf grammatischen, logischen und anschaulichen Zusammenhang (3.); Dichtung der Einsamkeit, welche nur von einzelnen Gleichgestimmten gehört wird (4.): Alles bedeutet, dass in lyrischer Dichtung keinerlei Abstand besteht.[48]

b. In the case of composing literature [*wen*], the emotions are stirred and the words come forth, but in the case of reading, one opens the literary text [*wen*] and enters the emotion [of the writer], goes up against the waves to find the

44 Helen Craigh MC CULLOUGH, *Brocade by Night: Kokin Wakashū and the Court Style in Japanese Classical Poetry*, Stanford U.P., 1985, S. 67.

45 Emil STAIGER, *Die Zeit als Einbildungskraft des Dichters*, München, DTV, 1976, S. 10.

46 Ders., *Die Kunst der Interpretation*, München, DTV, 1971, S. 10.

47 Ders., *Grundbegriffe der Poetik*, a.a.O.: "Lyrischer Stil: Erinnerung", S. 11 ff.

48 Ebenda, S.39.

source, and though it be at first hidden, it will certainly become manifest. None may see the actual faces of a faraway age, but viewing their writing, one may immediately see their hearts/minds.[49]

Von Staigers Punkten passt nur 4. nicht unbedingt auf Ostasien. In beiden Texten wird betont, dass kein Abstand zwischen DichterIn, Text und LeserIn besteht. Der Unterschied liegt darin, dass im chinesischen Text von *wen*, der Gesamtheit der "schönen Literatur", die Rede ist, bei Staiger nur von dem "Lyrischen". Dies hängt damit zusammen, dass Staigers zwei andere Kategorien, "episch" und "dramatisch", in der kanonisierten chinesischen Literatur nicht sehr wichtig sind und eher dem "trivialen" Bereich zugeordnet werden.

Eine andere Lyrik-Deutung, die weniger die einheitliche Grundströmung, das rational Unfassbare, Unmittelbare sucht, sondern aufzeigt, welche zeitüberdauernde Elemente, Motive und Eigenschaften in den Gedichten selbst erscheinen, ist diejenige von Walter Killy[50]. Sein Zugang, der eher die phänomenologische Vielfalt als die Einheit betont, ist für eine Anwendung auf aussereuropäische Literatur recht geeignet. Killy zieht Material aus allen Zeiten sowie verschiedenen Kulturen hinzu und betont die dichterische Arbeit, die Bedeutung traditioneller Vorbilder eher als problematische Begriffe wie "das lyrische Ich", "Stimmung", "Herz" usw.. Folgende "Elemente" nennt er: Natur - Addition, Variation, Summation - Zeit - Mythologie - Allegorie sowie Personifikation - Stimmung - Maske - Kürze. Es mag hier der Hinweis genügen, dass für alle diese sehr heterogene Kategorien, die teils die Struktur, teils Inhaltliches betreffen, Beispiele aus der ostasiatischen Literatur gefunden werden können.

Auch wenn man die Definition von "Lyrik" wie bei Killy sehr weit fasst, ist es schwierig zu entscheiden, welche der ostasiatischen literarischen Gattungen diesem europäisch geprägten Begriff zuzurechnen sind. Das liegt wohl hauptsächlich daran, dass die Dreiteilung lyrisch - episch - dramatisch nicht produktiv angewendet werden kann. Nur wenige echte Epen existieren in Ostasien. Eines der wenigen Werke, die sich für diese Bezeichnung anbieten, ist das *Heike monogatari* aus Japan (13. Jh.), das als seltene Ausnahme für die Erzählliteratur in gebundener Sprache abgefasst ist und zur Begleitung der *biwa*-Laute gesungen wird. Es besteht aus einer etwas unordentlichen und wenig durchstrukturierten Ansammlung

49 Steven OWEN, "Transparencies", a.a.O., S.236: zitiert mit Originaltext.

50 *Elemente der Lyrik*, a.a.O.

von Episoden geringeren Umfanges. Überhaupt scheinen Kürze und die Unfähigkeit, längere Spannungsbögen durchzuhalten, ein wichtiges Merkmal der ostasiatischen "schönen Literatur" zu sein - eine Eigenschaft, die man im "Westen" nur der Lyrik zuschreibt[51]. Auch neuere Romane in Ostasien, die eindeutig dem epischen Bereich zuzuordnen wären, bestehen aus Episoden geringeren Umfanges, die oft einzeln in Literaturzeitschriften veröffentlicht werden und wenig inneren Zusammenhang aufweisen. Häufig ist die Stimmung, das Detail das Wichtigste: ein roter Faden, eine Linie, ein "Plot", eine Entwicklung werden nicht unbedingt verlangt. Während solche Romane also eindeutig eine starke lyrische Komponente aufweisen, sind viele Gedichte im Charakter episch, indem sie eher Unpersönliches beschreiben als subjektiv besingen.

Nicht einmal eine Trennung von Poesie und Prosa ist für ostasiatische Verhältnisse produktiv. Gattungen wie das chinesische *fu* ("rhapsodic essay"[52]) und andere Texte im 4-6-Zeichen-Parallelstil (*pienwen*), die eindeutig sprachlich gebunden und strukturell stark geregelt sind, werden gelegentlich der Prosa ("rhimeprose"), manchmal der Poesie zugerechnet[53]. Solche Texte haben epischen Charakter, weil sie teils sehr üppige Beschreibungen enthalten. Lyrisch sind sie, weil sie eher kurz sind und keine Handlungen erzählen. Ein ähnliches Zuweisungsproblem ergibt sich bei der traditionellen koreanischen Form *kasa*[54]. Böse Zungen könnten das japanische *haiku* nach der Staigerschen Poetik als "Klein-Epos" charakterisieren, da in ihm individuelle Gefühle ausgeklammert werden. Ein philosophischer Text, der *Laozi*, hingegen enthält Reime, Strophen sowie eine reiche metaphorische Sprache und könnte somit problemlos als Lyrik rezipiert werden.

In Ostasien hat jede literarische Gattung ihre eigenen Regeln und die zu ihr passende Thematik. So ist es in der Tat schwierig, die verschiedenen Formen westlichen Begriffen zuzuordnen. Ein Ausweg ist, eine einzige Gattung als "Lyrik" zu bezeichenen, wie im angelsächsischen Bereich

51 Ebenda S. 187 ff.

52 Begriff nach: Monica und T.C. LAI, *Rhapsodic Essays from the Chinese*, Hong Kong 1979.

53 Z.B. bei Hans H. FRANKEL, *The Flowering Plum and the Palace Lady: Interpretations of Chinese Poetry*, Yale U.P., 1976.

54 Beschreibung und Geschichte in: KIM Donguk, *History of Korean Literature*, übers. Leon HURVITT, Tōkyō, Tōyō Bunko, 1980, S. 63 ff.

häufig mit den chinesischen *shi* geschieht[55]. Jedoch besteht in solchen Fällen die Gefahr, beim Publikum Missverständnisse zu bewirken, indem es die Gattung *shi* für das chinesische Gedicht schlechthin hält und andere Gattungen, die gleichzeitig bedeutend waren und mit gleichem Recht als "lyrisch" oder "nicht lyrisch" gelten könnten, wie etwa das erwähnte *fu*, das *yuefu* oder das *ci*[56], übersieht.

Das Problem liegt darin, dass es im traditionellen konfuzianischen Literaturkonzept, das bis heute nachwirkt, nur einen Begriff "schöne Literatur" (chin. *wen*, *wenxue*, *wenzhang*) gibt, der alle Einzelgattungen umfasst, und zu dem auch philosophische und historische Texte gerechnet werden. Jede Gattung innerhalb dieser "schönen Literatur" besitzt ihre eigenen Regeln und Vorschriften. Formen wie Essay, Grabinschrift, Gedichttypen, Throneingaben usw. werden in Anthologien nebeneinander aufgereiht und nicht unter höheren Kategorien gruppiert, sondern sogar noch weiter unterteilt, etwa nach inhaltlichen Kriterien (z.B. "Abschiedsgedichte"). Ein gutes Beispiel hierfür ist die klassische chinesische Anthologie *Wenxuan* (kompiliert von Xiao Tong, 501-31). Nach dieser Literaturauffassung, die einerseits ganzheitlich ist, andrerseits tausend und mehr untereinander wenig verbundene Einzelabteilungen enthält, werden bis heute wissenschaftliche Texte eher aesthetisch verstanden; literarische Texte wiederum müssen sich erzieherischen, politischen und moralischen Geboten anpassen.

5. Kunst und Persönlichkeit

Im folgenden soll von dem unterschiedlichen Bild der menschlichen Persönlichkeit in der "östlichen" und "westlichen" Kultur und seiner Auswirkung auf die Funktion aesthetischer Kommunikationen die Rede sein. Wenn hierbei Psychologisches und Soziales vermischt werden, liegt das einerseits daran, dass der/die im aesthetischen Bereich Schaffende als Individuum mit einer Psyche in dem gesellschaftlichen Rahmen der Kommunikation mit seinen/ihren RezipientInnen steht, andrerseits daran, dass bei einer Auseinandersetzung mit aussereuropäischen Kulturen schnell einmal klar wird, wie tief, nämlich bis hin zu den Emotionen und der

55 Etwa bei Burton WATSON, *Chinese Lyricism*, Columbia U.P., New York und London, 1971 und Stephen OWEN und Shuen-fu LIN, Hg., *The Vitality of the Lyric Voice: Shih Poetry from the Late Han to the T'ang*, Princeton U.P., 1986.

56 Zu diesen Formen s. Hans H. FRANKEL, a.a.O., Appendix 1: "Poetic Forms", S. 212 ff.

Beziehung zum Körper, die menschliche Persönlichkeit vom Bild geprägt ist, das die betreffende Kultur sich von ihr macht.

Der Punkt des Unterschiedes zwischen den von der Kultur bestimmten Konzepten des "Ich" in "Ost" und "West" kann mit dem Ausdruck "autonome Persönlichkeit" umrissen werden. Dieses Ideal ist im modernen "Westen" vorherrschend, auch wenn die gesellschaftliche Realität eher Unterordnung und Abhängigkeit fordert. In Ostasien hingegen ist Autonomie unerwünscht; das Ideal ist die Einsicht in die Abhängigkeit von und die Einordnung in die Gruppe. Das Konzept der "autonomen Persönlichkeit" darf nicht verwechselt werden mit "Individualität", denn eine solche kann durchaus auch in strenger Abhängigkeit von den verinnerlichten Gesetzen der Gruppe erlebt werden, beispielsweise durch die Auswahl unter verschiedenen von der Gruppe gestatteten Mustern[57]. Da die autonome Persönlichkeit als Ziel des erwachsenen Menschen in Ostasien nicht gefördert wird, ist es sinnlos, zu kritisieren, "östliche" aesthetische Produkte seien schlecht oder falsch, weil sie sich in ihnen nicht äussere, wie dies der Exilchinese Sun Longji tut:[58]

> Eine künstlerische Gestaltung ohne individuelle Tiefe bedingt ästhetisches Scheitern. In China ist es gerechtfertigt, von einem kulturellen Scheitern zu reden, da es sich [...] um ein Problem der kulturellen Tiefenstruktur handelt.

Hier soll nicht von einem "Scheitern" gesprochen werden, sondern vielmehr festgestellt werden, dass in ostasiatischen aesthetischen Produkten vom "westlichen" Standpunkt aus gesehen die schaffende Persönlichkeit als Zusammenhaltendes, als unterscheidendes Strukturelement zu fehlen scheint. Daraus ergibt sich die objektiv feststellbare Ratlosigkeit bei der Rezeption im "Westen", die der Verfasser an anderer Stelle als "*Was soll das*-Effekt" bezeichnet hat[59]. Es geht hier um ein Ringen um Verständnis von "westlicher" Seite, denn dass die AsiatInnen für sich selbst gestalten können, was und wie sie wollen, sollte klar sein. Dass sie für die interna-

57 Zu "Individualität" s. Volker SCHUBERT, "Moderne ohne Individualität?" In: Irene HARDACH-PINKE, Hg., *Japan, eine andere Moderne*, konkursbuchVerlag Claudia Gehrke, Tübingen (ohne Jahr).

58 SUN Longji, *Das ummauerte Ich: die Tiefenstruktur der chinesischen Mentalität*, Leipzig, Kiepenheuer, 1994, S. 174.

59 Christoph LANGEMANN, "Einige Probleme beim Übersetzen japanischsprachiger Literatur", in: *Travaux du centre de traduction littéraire*, Universität Lausanne, Nr. 22 (*Quatre traducteurs à l'œuvre racontent ...*), Frühjahr '95.

tionale Kommunikation im Bereich der aesthetischen Kultur so wenig echtes Interesse haben, liegt an der innen-aussen-Mentalität, die wahre Kommunikation nur innerhalb der Gruppe zulässt. Sie bewirkt, dass die Kunstformen stark kodifiziert, d.h. willkürlich verschlüsselt werden und nur von Mitgliedern einer gewissen Gruppe verstanden werden können und wollen. Gegen aussen - im internationalen Kontext - ist die ostasiatische Kultur hermetisch. Böse ausgedrückt: Sie ist autistisch. Darum besteht in Ostasien das Klischee, die Kultur könne nur von innen heraus verstanden werden, und ein(e) EuropäerIn könne auch nach jahrelangem Aufenthalt in der betreffenden Gruppe trotz Selbstaufopferung nicht zum eigentlichen Mysterium des Verständnisses vorstossen. Weh dem, der trotzdem eine Auseinandersetzung wagt - er wird bestaunt, belehrt, bemuttert, belächelt ...

Doch es ist ungerecht, von den aesthetischen Produkten einer anderen Kultur dieselben Funktionen zu erwarten wie von der eigenen. Vielmehr sollte man ohne zu werten die Funktionen bei den "anderen" untersuchen.

Die autonome Künstlerpersönlichkeit hat auch im "Westen" nicht immer existiert. In der Lyrik taucht sie nach archaischen Anfängen relativ früh auf, da dieser Bereich vom Ursprung an zum Ausdruck der Individualität vorgesehen war. "Ich bin ..." (*eimì d'egò*) sagt der altgriechische Dichter Archilochos gleich zu Anfang eines Fragments und führt damit ein neues Ich-Bewusstsein in die Literatur ein, das früher, etwa bei Homer, nicht existiert hat[60]. Während es in der griechisch-römischen Antike einige Künstler gab, deren Werk von ihrer Persönlichkeit durchdrungen ist, gleicht das europäische Mittelalter eher dem ostasiatischen Modell, wie auch die Gesellschaft allgemein und die Stellung des Individuums in ihr nicht so weit von der ostasiatischen Gegenwart entfernt war (beispielsweise durch die Abwesenheit einer Privatsphäre, durch Stände und Rangordnungen usw.). In der Renaissance kam die individuelle Künstlerpersönlichkeit in Form des *uomo universale* erneut zum Zug. In literarischen Werken erschien wieder Individuelles. Zu einer regelrechten Zelebration des "Ich" kommt es in der Autobiographie des Benvenuto Cellini (1500-71), die interessanterweise in Deutschland in einer Übersetzung Goethes bekannt wurde[61]. Dieser nämlich ist der berühmteste Repräsentant des

60 Wolfgang SCHADEWALDT, *Die frühgriechische Lyrik, Tübinger Vorlesungen* Bd. 3, Frankfurt, Suhrkamp, 1989, S. 88.

61 *Brockhaus Enzyklopädie*, a.a.O., Stichwort *Cellini*.

Genie- und Originalitätskultes des 18. Jahrhunderts[62], der bis heute ausschlaggebend für das "westliche" Kunstverständnis bleibt. Vor dieser Zeit zeugte das Nachahmen von Vorbildern ähnlich wie in Ostasien von elitärer Bildung und hatte Prestige.

Das Problem der "westlichen" Aesthetik, das sich auch, oder vor allem, in der bildenden Kunst manifestiert, ist die Tatsache, dass Künstlerpersönlichkeiten inszeniert werden auf Kosten des Werkes als unabhängiges, allgemein zu rezipierendes Produkt. Durch das Vorhandensein einer sogenannten *aesthetischen Konvention*[63], die eine spezielle, nicht ausschliesslich an den Zweck der Übermittlung von Information gebundene Kommunikation erlaubt und zulässt, dass man sehr Persönliches oder gar den gesellschaftlichen Regeln Widersprechendes als aesthetischen Modellfall interpretieren kann, wird gestattet, dass völlig neuartige Strukturen als Kunst rezipiert werden, wenn auch vielleicht Kritik laut wird. Für das Funktionieren dieser aesthetischen Konvention, die in Europa seit dem 18. Jahrhundert gültig ist, sind zwei Voraussetzungen nötig, die einander gegenseitig bedingen, in Ostasien jedoch aufgrund der kulturhistorischen Entwicklung nicht gewährleistet sind: die erwähnte autonome Persönlichkeit und die Öffentlichkeit. Letztere hat in Ostasien im Gegensatz zu Europa, das die Agora, das Forum, die Piazza besass, nie richtig existiert. Noch heute ist es z.B. nicht selbstverständlich, dass ein Buch oder ein Kunstwerk jedermann zugänglich ist. Kritisiert wird im Denken sogar von ostasiatischer Seite selbst ein *takotsubo* ("jeder Polyp in seinem Fangkorb")-Effekt, d.h. in der Gesellschaft, und damit innerhalb der Persönlichkeit der Individuen, existiert ein Nebeneinander verschiedenster Bereiche, die nicht wirklich miteinander kommunizieren[64]. Für jeden Bereich bildet sich eine In-Gruppe, die sich durch ihren Code von anderen Gruppen absetzt, was in einer Trennung von innen und aussen (jap. *uchi - soto*) resultiert. Die einzelne Person gehört verschiedenen In-Gruppen an und verhält sich je nach dem im Augenblick gültigen Code. Dies kann sich zu verschiedenen Zeitpunkten und an verschiedenen Orten in völlig widersprüchlichem Verhalten äussern (sog. "situatives Verhalten"). Die Identität wird eher punktuell von der gegenwärtigen Situation hergeleitet als von der Person. So wird offenbar nicht eine Linie, eine Geschichte des

62 Walter KILLY, *Elemente der Lyrik*, a.a.O., S. 13.

63 Begriff nach Siegfried J. SCHMIDT, *Grundriss der empirischen Literaturwissenschaft*, a.a.O., S. 103 ff.

64 Masao MARUYAMA, *Denken in Japan*, Frankfurt, Suhrkamp, 1988, S. 75.

Lebens konstruiert, wie sie im "Westen" Grundlage der bewussten Persönlichkeit sind.

In der Literatur zeigt sich der *takotsubo*-Effekt im Nebeneinander verschiedener alter und neuer Formen, die ihre spezifischen Regeln besitzen. Diese bestimmen sogar die zu behandelnde Thematik. So können innerhalb des Werkes eines Autors/einer Autorin Texte aus verschiedenen Gattungen vorkommen, die jeweils den Regeln der Form Genüge tun, jedoch untereinander keinen ersichtlichen Zusammenhang aufweisen. Weil es die Idee des berufenen Künstlers oder Dichters in Ostasien nicht gibt, fehlt auch das Konzept eines in zusammenhängender Entwicklung entstehenden (Lebens-)Werkes. Der emotionale oder aesthetische Gehalt eines individuellen Textes kann sehr intensiv wirken, tut dies aber auf Momente beschränkt. Dies bringt die ostasiatische Literatur wieder in den Bereich europäischer Lyrik-Vorstellungen.

Es könnte die Hypothese aufgestellt werden, dass das Zusammenhanglose der Elemente in einem oder verschiedenen Texten eines Autors/einer Autorin ostasiatischer Provenienz daher kommt, dass in ihnen keine Trennung oder bewusst gestaltete Beziehung des Verfassers/der Verfasserin zur Persona (Volksetymologie: von *personare*, "hindurchklingen" - gemeint ist die vom/von der VerfasserIn aktiv geformte Persönlichkeit, wie sie sich im Werk zeigt) gefordert wird wie in der europäischen Tradition[65]. Vielleicht ist das Fehlen einer solchen absichtlich strukturierten Beziehung zwischen den drei getrennten Bereichen AutorIn/Persona/LeserIn der Grund, warum für "westliche" LeserInnen so viele Texte auseinanderzufallen scheinen, und warum konsequent durcherzählte längere Werke (Roman, Epos) selten sind. Es könnte sein, dass von dem/der ostasiatischen LeserIn verlangt wird, aus additiv präsentierten Materialbrocken intuitiv und selbständig einen im Text nicht ausgedrückten Zusammenhang (eine Persona?) zu rekonstruieren. Die dazu nötige Offenheit bei dem/der LeserIn kann vielleicht nur über relativ kurze Zeit aufrecht gehalten werden. Eine im Werk immanente Persona als Strukturelement wird nicht erwartet; Konventionen und das zyklische Konzept eines endlichen Kosmos gegenüber der modernen europäischen Idee eines linearen, unendlichen und offenen Fortschrittes helfen dem/der OstasiatIn beim Nachspüren und -fühlen.

65 Der Begriff "Persona" wird in angelsächsischen literaturtheoretischen Schriften angewendet, die sich an der "New Criticism" orientieren. S. S. OWEN, "Transparencies", a.a.O. S. 238.

Da eine bewusste Gestaltung der Persönlichkeit in Ostasien als spaltend und trennend negativ bewertet wird, ist die Gruppe und ihr Code, ihre "Szene", lebenswichtig, weil sie das Verhalten, ja, die Identität bestimmen und nicht die innere Persönlichkeit[66]. Der Gruppencode bildet ein Verhaltensraster (jap. *kata*), nach dem der/die Einzelne sich richten kann, und innerhalb dessen wegen der sich ergebenden Geborgenheit Spontaneität und Kreativität durchaus möglich sind. Solche Raster stellen die traditionellen ostasiatischen Künste dar. Fehlt ein solches oder wird es plötzlich ungültig, erfolgt Ratlosigkeit. Versucht jemand auszubrechen, entstehen entweder Geschmacklosigkeiten, da die Fähigkeit zur selbständigen Strukturierung unterentwickelt ist, oder es bilden sich "Anticodes", die den ursprünglichen Code spiegelbildlich reproduzieren. Ein Beispiel hierfür ist der moderne japanische Butoh-Tanz, der echt japanische Aesthetik im Hässlichen wiederaufleben lässt, und dessen VertreterInnen nach traditionell japanischen Hierarchie- und Selbstverneinungskriterien leben.

Die auf dem Harmoniegedanken beruhende mangelnde Abgrenzung des Individuums innerhalb der Gruppe bewirkt körperliche Geborgenheit, setzt aber den/die Einzelne unter hohen Anpassungsdruck und bringt ständige Frustration mit sich. Daraus sich mit Humor und Ironie zu retten, ist schwierig, da diese eine bedrohliche Spaltung bedeuten und eher abgelehnt werden. Auf Frustration wird auch selten mit Rebellion reagiert, sondern entweder mit pragmatischer Anpassung oder mit Resignation und Rückzug. Entsprechend ist der Ton der allermeisten poetischen Produktionen melancholisch-verbittert, abgeklärt oder resigniert. Spiegelbildlich dazu findet man den Fluchtgedanken, das Konstruieren enthobener Welten, in denen Ruhe, Ordnung, Schönheit herrschen und in denen menschliche Beziehungen oder Engagements über längere Zeit keine Rolle spielen. Diese sind negativ konnotiert, weil sie aufgrund der Gesellschaftsstruktur Unfreiheit und Belastung bedeuten. In der ostasiatischen Poesie geht es um die Verdrängung von Disharmonie, Chaos, Spaltung, Unsicherheit, um das Beschwören eines geordneten, endlichen Kosmos. Weil nur immer "Schönes", "Stimmiges" in eindimensionaler Weise präsentiert wird (auch wenn negative Gefühle wie Trauer beschrieben werden, sind sie Teil der Ordnung), wird ihre Einstellung zwanghaft und sie gerät in gefährliche Nähe

66 Christoph LANGEMANN, "Japan, eine Kultur der Inszenierung?", in: *Japan: Selbstbild-Fremdbild*, Zürich, Offizin, 1993, S. 169.

zum Kitsch[67]. Interessanterweise verstehen OstasiatInnen das Konzept "Kitsch" nicht, vermutlich deshalb, weil ihr Kunstbegriff in utilitaristischer Weise auf bestimmte gesellschaftliche Aspekte gerichtet ist ("ein paar schöne Worte zum Abschied; eine hübsche Rolle für die Wandnische"). Es wäre möglich, ostasiatische poetische Produkte als Mittel zu sehen, durch welches Menschen in ritualisierter Weise ihre Frustrationen harmonisieren gegenüber der durch die Gesellschaft definierten Umgebung, Innenwelt und Kosmos zur Übereinstimmung bringen. Ostasiatische Gedichte sind deshalb vielleicht nicht für eine(n) LeserIn gedachte unabhängige Kunstwerke, sondern Dokumente eines kontemplativen Vorganges, eines psychohygienischen Prozesses. Dieser kann durch sehr konventionelle Motive und Bilder geschehen; wichtig ist allein, dass sie für den/die DichterIn und darüber hinaus für die Gruppe der sympathisierend lauschenden oder lesenden RezipientInnen neu aufleben. Durch Dichtung werden Kultur, Gruppe und Individuum zur harmonischen Einheit. Aufgrund dieser Funktion als integrierendes Ritual wurde in Ostasien von vielen Herrschern betont, wie wichtig Dichten sei. Es wurde in nahezu allen elitären Kreisen intensiv gefördert und gepflegt, und zwar nicht in erster Linie von angestellten SängerInnen, sondern von Mitgliedern der Elite selbst. Daraus ergab sich eine stark gesellschaftliche, integrierende Ausrichtung der Poesie.

Zur Illustration der Funktion von Poesie als Mittel zur Verdrängung und Harmonisierung der gesellschaftlichen Frustration seien hier zwei Stellen aus dem Roman *Kusamakura* ("Graskissenbuch") des japanischen Autors Natsume Sōseki zitiert, der 1906 erschien[68]:

> Dichtung und Malerei, aber auch Musik, Skulptur, nehmen dem schweren Leben das Leid und bilden eine neue, freundliche Welt vor unseren Augen ab.
>
> Leiden, Zornigwerden, Lärmen und Weinen gehören unabdinglich zur Menschenwelt. Auch ich habe sie dreissig Jahre lang bis zum Überdruss ausgekostet. Es ist mir zuviel, diese Erregungen auch noch in Theaterstücken und Romanen [*westlichen Stils, d.Ü.*] immer neu über mich ergehen zu lassen. Poesie, wie ich sie mir wünsche, hämmert nicht auf solchen weltlichen Gefühlen herum. Im Gegenteil, sie gestattet mir, die gemeinen Gedanken abzuschütteln

67 Zu diesem Begriff s. Abraham MOLES, *Psychologie du Kitsch: l'art du bonheur*, Paris, Demoel Gonthier, 1972, sowie das Stichwort *Kitsch* in *Metzlers Literaturlexikon* (a.a.O.) mit weiteren Literaturhinweisen.

68 "Kusamakura", in: YOSHIDA Seiichi, Hg., *Natsume Sōseki*, kindai bungaku chūshaku taikei, Tōkyō, Yuseido, 1968, S. 1 und 6; Übersetzung Christoph Langemann.

> und mich vor der staubigen Welt zurückzuziehen, wenn auch nur für beschränkte Zeit. Bisher haben sich auch die besten Dramen nicht von den menschlichen Leidenschaften lösen können, und nur ganz wenige Romane bewegen sich ausserhalb der alltäglichen Moralvorstellungen. Es ist ein Kennzeichen dieser Werke, dass sie sich nicht aus dieser Welt wegheben können. In der Literatur des Westens tritt diese Eigenschaft besonders deutlich zutage: Hier kann auch die sogenannte "reine Poesie" die Grenzen dieser Welt nicht sprengen, da sie nur das Menschliche zur Grundlage hat. Sie besteht aus nichts als Mitgefühl, Liebe, Gerechtigkeit, Freiheit und beschränkt sich somit auf dasjenige, womit wir auf dem Markt unseres vergänglichen Lebens handeln. [...] Glücklicherweise gibt es im Osten Gedichte, die sich davon haben lösen können. "Ich pflücke Chrysanthemen am östlichen Hag und betrachte gelassen die südlichen Berge." Durch diese wenige Worte entsteht ein Gefühl, als sei man der Welt enthoben und könne sich nun endlich den Schweiss des Eigeninteresses, der Vor- und Nachteile, abwischen.

Das hier beschworene Sich-Abgrenzen vom Alltäglichen neben der Betonung formelhafter aesthetischer Welten ist für viele ostasiatische poetische Produkte typisch. Interessant ist die immer wieder anzutreffende Kombination von Distanz und mangelnder Abgrenzung: Der/die DichterIn und der/die ostasiatische RezipientIn grenzen sich voneinander und von ihrer gesellschaftlichen Umgebung wenig ab. Damit sie diese Verschmelzung erreichen können, spalten sie einen Teil ihres eigenen Wesens ab. Ziel ist absolute Ruhe und Beschaulichkeit, Ergebenheit in das "Unvermeidliche". Natsume Sōseki beschreibt diesen Zustand weiter unten in seinem Text so, dass man das Leben aus der Distanz wie ein Bild beschauen solle. Dies gelinge, indem man in Gedichten wie in der Malerei von menschlicher Dynamik freie Bilder anstatt Bewegung schaffe. Sōseki wendet sich damit übrigens ausdrücklich gegen Lessing, der in seinem *Laokoon* 1766 forderte, Dichtung als "bewegt" von der "ruhenden" Malerei zu unterscheiden und damit gegen dem im Mittelalter über Jahrhunderte hinweg falsch verstandenen Leitspruch *ut pictura poiesis* ("Die Dichtung ist ein Gemälde") aus der *Ars poetica* des Horaz argumentierte[69].

Erwähnenswert ist die damit zusammenhängende, in "Ost" und "West" immer wieder beschworene Parallele von Dichtung und Malerei: Mit dem Aufkommen der autonomen Persönlichkeit und damit der Idee

69 Quintus HORATIUS Flaccus, *Ars poetica - die Dichtkunst*, Lateinisch und Deutsch mit einem Nachwort herausgegeben von Eckart SCHÄFER, Stuttgart, Reclam,1972, S. 26, Zeile 361. Gotthold Ephraim LESSING, *Laokoon oder über die Grenzen der Malerei und Dichtung*, Stuttgart, Reclam, 1987.

von der bipolaren Beziehung Mensch-Gott bezw. Mensch-Mensch in der europäischen Renaissance entstand die Perspektive, die dem/der BetrachterIn das Bild als auf einen Fluchtpunkt ausgerichtetes Gegenüber bot, wie es auch vom/von der KünstlerIn als Gegenüber gemalt wurde. Beim "westlichen" Gedicht bildet die Persona den Fokuspunkt, nach dem sich der/die LeserIn dem Werk gegenüberstellen kann. Die "westliche" Trennung von KünstlerIn und Werk bedingt ein bewusstes Schaffen von etwas Anderem, das man nicht selber ist. Der künstlerische Vorgang ist ein Machen (Fiktion, Poiesis).

In Ostasien werden der/die DichterIn als einzelne Person in der Gesellschaft, seine/ihre Sprache und sein/ihr Werk aufgrund des fehlenden Konzeptes der autonomen Persönlichkeit nicht deutlich voneinander getrennt. Ein Gedicht entsteht spontan, indem der/die DichterIn Gefühle, die konkrete Umgebung und die verinnerlichten Konventionen halb unbewusst in Einklang bringt. Der Lesevorgang ist in seinen Komponenten ebenso verwischt, ein Mitgehen, ein Nachvollziehen.

In Ostasien gibt es eine lange Tradition der Verwandtschaft von Tuschemalerei und Dichtung[70]. Bei beiden Kunstformen muss der/die RezipientIn durch die zahllosen Details wandern, die zwar nach äusserlichen Codes angeordnet sind (graphische Regeln, Versmass, vorgeschriebene Motivkombinationen, Regeln der Parallelität etc.) aber scheinbar keinen inneren Zusammenhang aufweisen. Die durch den/die KünstlerIn von aussen hineinprojizierte Struktur fehlt. Im 18. Jahrhundert haben jesuitische Missionare einen vergleichbaren Unterschied festgestellt zwischen der auf einen Fluchtpunkt am Horizont angelegten stark geometrisierten europäischen Gartenarchitektur und den chinesischen Gärten, die aus zahllosen ineinander übergehenden, nicht im Zusammenhang zu besichtigenden Teilen bestehen[71].

6. DichterIn, Gesellschaft, Kosmos

Das ostasiatische Ich hat allgemein Schwierigkeiten, sich von der Umgebung abzusetzen. Dies liegt daran, dass die ostasiatischen Kulturen weder ein abstraktes menschliches Wesen jenseits dem kodifizierten Be-

70 Zahlreiche Zitate aus chinesischen Aesthetikschriften zu diesem Thema in: QIAN Zhongshu, "Poésie et peinture chinoises", in: ders., *Cinque essais de poétique*, Paris, Christian Bourgeois, 1987.

71 *Lettres édifiantes et curieuses de Chine par les Missionaires Jésuites*, 1702-1776, Paris, Flammarion, 1979, S. 411 ff.

ziehungsnetz, noch eine individuelle Seele kennen. Die Grenzen zwischen Ich und Gesellschaft werden aufgelöst[72]. Gefühle werden von aussen bestimmt, sie folgen den konventionell vorgeschriebenen Bahnen. Das konfuzianische Prinzip *li* (Ritual, Etikette) verbindet Konvention und Gefühl, indem zu den vorgeschriebenen Formen und menschlichen Beziehungen die passenden Emotionen gefordert werden. Durch Wiederholen äusserlicher Formen werden die Regeln eingeübt und verinnerlicht. Nicht der Konvention Entsprechendes wird verdrängt und äussert sich als plötzliche Agression, Frustration oder unstrukturiertes Chaos, während man im "Westen" idealerweise versucht, emotionale Vorgänge zuzulassen und durch die Persönlichkeit zu formen[73].

Die fehlende Trennung von Ich und Umgebung zeigt sich schon in den ostasiatischen Sprachen. Bis zur Einführung des kombinierten Begriffes für "existieren" (*sonzai*) im Japan des 19. Jahrhunderts, der aufgrund "westlichen" Einflusses geschöpft worden war, gab es keine Art zu sagen: "Ich bin", nur: "Ich bin irgendwo." Der Ort des Seins wurde mitgedacht, auch wenn er nicht *expressis verbis* erwähnt wurde. Aufgrund der Sprachstruktur ist in Ostasien der Kontext einer Aussage zum Verständnis notwendig, da er meist unausgesprochen mitgedacht wird; objektive, abgesetzte Äusserungen sind unmöglich.

"Jedes Gedicht ist ein Gelegenheitsgedicht", hat Goethe gesagt[74]. Es ist klar, dass jedes Gedicht sein konkretes Entstehungsmoment hat. Nach der europäischen Lesetradition wird es aber meist unabhängig davon rezipiert. Anders in Ostasien: Die Umstände der Entstehung sind wichtig, da das Werk ihnen folgend interpretiert wird. Sie werden deshalb oft in einer kleinen Einleitung oder im Titel erwähnt.

Die ostasiatische Lesetradition trennt den Text nicht klar von dem/der VerfasserIn, sogar wenn er eindeutig fiktional ist (z.B. das Gedicht eines Mannes, das die Leiden einer von ihrem Gatten verlassenen Frau besingt). In solchen Fällen wird eine übertragene Bedeutung gesucht, nach der das Gedicht biographisch eingeordnet werden kann. Die verlassene Frau stellt beispielsweise den Beamten dar, der keine Anstellung mehr erhält. Diese Art des metaphorischen Verstehens stammt aus der konfuzianischen Kommentatorentradition: Schon sehr früh wurden Liebesgedichte aus dem *Shijing* auf konkrete politische Situationen bezogen. So ist nicht wahr,

72 SUN Longji, *Das ummauerte Ich*, a.a.O., S. 11.

73 Ebenda, S. 29.

74 Zitat nach E. STAIGER, *Grundbegriffe der Poetik*, a.a.O., S. 35.

dass die OstasiatInnen keine Metapher besitzen, wie manchmal behauptet wird. In Ostasien werden allgemeingültige Einzelheiten metaphorisch auf eine spezifische konkrete Gegebenheit bezogen, während im "Westen" eher umgekehrt das Einzelne, Spezielle als Metapher für Allgemeingültiges gebraucht wird[75].

Wie oben schon angedeutet stellt Stephen Owen[76] in der chinesischen Gedicht-Lesetradition ein Pendeln zwischen der Sagbarkeit und Unsagbarkeit fest. Der/die DichterIn kann zwar einen kongenialen Ausdruck für seine/ihre Stimmung finden, indem die Worte des Gedichtes (*shi*) seinen/ihren "Willen" (*zhi* - "intention/obsession") ausdrücken, der direkt mit seinen/ihren Gefühlen (*qing*) zusammenhängt. Diese werden wiederum direkt von der Aussenwelt beeinflusst. Andrerseits ist die sprachliche Äusserung nur ein unvollkommenes Dokument für den "Willen" des/der DichterIn, der durch den/die LeserIn intuitiv rekonstruiert werden muss. Dabei ist wichtig, dass im Gedicht vieles nicht ausdrücklich gesagt wird, das der/die LeserIn aufgrund der Vorbildung ohnehin schon weiss. Beispielsweise bedeutet die Motivfolge *Morgen- und Abendkühle - schattige Bäume*, dass es um heisse Tage mit grellem Sonnenlicht geht[77]. Das Gedicht bezieht sich auf Dinge, die ausserhalb des Textes stehen. Owen postuliert, dass die chinesische Metaphorik in dem Verhältnis der einzelnen Bilder untereinander und ihrer Beziehung zu nicht Ausgesprochenem, Vorausgesetztem liegt und nicht in einem Verhältnis zu einer übertragenen Bedeutung, die als Metaebene Teil des Textes ist wie im "Westen". Aus Owens Beschreibung kann gefolgert werden: Ostasiatische Gedichte beziehen sich auf eine Struktur, die ausserhalb ihrer steht, nämlich die zur Zeit ihrer Abfassung und für ihre Form gültige Version der ostasiatischen Kosmos-Vorstellung, in der alles seinen Platz hat und alle Dinge in festgelegter Relation zueinander stehen. Dieser Kosmos hat sich über die Zeiten hinweg nur im Detail verändert; neue Vorstellungen haben sich wie Jahresringe darumgelegt. In Japan z.B. wurden einheimische Ideen eingebaut. Der/die DichterIn wählt aus diesem Komplex Motive aus. Die Auswahl kann sich auf weniges, Oberflächliches beschränken und durch überraschende Kombination den Gesamtzusammenhang implizieren (*haiku*) oder ausführlicher sein wie in den üppigen, kosmologisch orientierten *fu* der Han-Zeit. Gedichte sind

75 Eine relativ weitgefasste Definition für "Metapher", die möglicherweise auch auf ostasiatische Verhältnisse passt, findet sich in *Metzlers Literaturlexikon*, a.a.O.

76 "Transparencies", a.a.O., S. 235-239.

77 Ebenda, S. 244.

Dokumente einer erleuchtungshaften geistigen Erfahrung des Kosmos, auch von konkret abwesenden Aspekten davon. Diese Erleuchtung basiert selten auf der wirklichen Erfahrung einer Situation, einer überklaren, unverbauten Wahrnehmung der "Realität", wie Jean-François Billeter behauptet[78]. Vielmehr werden in Dichtsitzungen, die oft in der Gruppe stattfinden, nach dem vorhandenen, auf gesellschaftliche Abmachung beruhenden System Motive ausgewählt und spielerisch kombiniert, um das System so in den Beteiligten wiederaufleben zu lassen, sie darin zu integrieren. Originalität ist dabei insofern erwünscht, als sie Abnützungserscheinungen verhindert.

Ostasiatische DichterInnen wirken also als InterpretatorInnen einer Struktur, nicht als deren GestalterInnen. DichterInnen und LeserInnen rücken näher zusammen, indem letztere den ersteren im Interpretieren folgen.

Die traditionelle ostasiatische Poesie ist stark gesellschaftlich orientiert. Wie alle Kunstarten ausserhalb des Kunsthandwerks wird sie nicht von einzelnen berufenen oder professionellen Ausübenden, sondern von sowohl als ProduzentInnen als auch RezipientInnen fungierenden elitären Dilettanten ausgeübt, die sich bei verschiedenen schöngeistigen Tätigkeiten (Malerei, Dichtung, Kalligraphie, Musik, Trinkgelage) entspannen. Dies geschieht im spielerischen Auswählen aus dem gemeinsamen Kulturgut und dessen rituellen Wiederauflebenlassen.

Man ist versucht, ostasiatische Gedichte als "offenes Kunstwerk" im Sinne von Umberto Eco zu bezeichnen[79]. Als Beispiele dafür erwähnt dieser die serielle Musik (z.B. von Karlheinz Stockhausen) und James Joyce's *Finnegan's Wake*. Bei diesen Werken wählen die InterpretatorInnen (InstrumentalistInnen bezw. LeserInnen) aus dem präsentierten Noten- oder Sprachmaterial aus und gestalten es selbst für die momentane Interpretation aus. Der Unterschied zur ostasiatischen Lyrik liegt darin, dass im "Westen" der Materialkomplex, auf den sich die Interpretation bezieht, von einer Schöpferperson (KünstlerIn) stammt, in Ostasien aber aufgrund kultureller Konvention entsteht. Interessant ist die Parallele, dass in Ostasien und bei Eco's "offenen Kunstwerken" die Struktur, aus der ausgewählt wird, vielschichtig und mehrdeutig ist, während die individuellen Interpretationen nur eindimensionale, momentane Aspekte davon zeigen.

78 "La Poésie chinoise et la réalité", in: *Extrême-Orient - extrême Occident*, Februar 1986.

79 *Das offene Kunstwerk*, Frankfurt, Suhrkamp, 1977.

Die Funktion des ostasiatischen Gedichts kann also als rituelle Integration in einen Kosmos verstanden werden, die Individuum, Gesellschaft und Natur in typisch konfuzianischer Weise zu einem Kontinuum verbindet. Sogar die Form der Gedichte kann als Spiegel kosmischer Ordnung angesehen werden[80]. Je nach Gedichttyp ist die angestrebte Integration eher die des Individuums in den Kosmos oder verschiedener Individuen in eine Gruppe. Die soziale Funktion des Dichtens darf nicht unterschätzt werden. Alle Gedichte sind an konkrete Personen gerichtet, nicht an eine allgemeine Leserschaft. Formelle Gedichte wenden sich an eine Gruppe etwa bei höfischen Banketten und Ausflügen, informelle an wenige oder einzelne FreundInnen.

Dichtung ist in Ostasien in stärkerem Masse als im "Westen" ein Mittel, die Atmosphäre in einer Gesellschaft und gleichzeitig das Verhältnis ihrer Mitglieder zur Umwelt zu harmonisieren. Ostasiatische Dichtung kann als Ritual bezeichnet werden, das eine *über das 'Praktische' hinausgehende Handlung mit gesellschaftlich integrierender Funktion und aesthetischen Aspekten* darstellt[81]. Auch die "westliche" Dichtung könnte man als Ritual bezeichnen, doch scheint hier die integrative Funktion innerhalb der Persönlichkeit zu überwiegen. In die Nähe des Rituals rückt die Vorstellung von Poesie als Spiel, das gesellschaftliche Integration durch lockeres Einüben gewisser Formen erwirkt und gleichzeitig dem Individuum innerhalb der starren Konventionen Entfaltungsmöglichkeiten zugesteht[82].

In Japan, China und Korea gehören spielerische Wett- und Werbegesänge zwischen den Gruppen lediger junger Männer und Frauen zu den ältesten Zeugnissen der Lyrik. Das Wesen der Dichtung als Gesellschaftsspiel blieb erhalten: Aus dem 4. Jahrhundert besitzen wir das berühmte *Lantingji xu* des Wang Xizhi[83], in dem bei einem Ausflug gebildete Adlige sich beim spielerischen Dichten im Freien erholen. In Japan fanden in der

80 François CHENG, "Some Reflections on Chinese Poetic Language and its Relation to Chinese Cosmology", in: Suen-fu LIN und Stephen OWEN Hg., *The Vitality of the Lyric Voice*, Princeton U.P., 1986.

81 J.J.M. BEATTIE, "Über das Verstehen von Ritualen", in: *Magie*, H.G. KIPPENBERG und Brigitte LUCHERI Hg., Frankfurt, Suhrkamp, 1987, S. 174-75.

82 Ivor Armstrong RICHARDS, *Prinzipien der Literaturkritik*, übers. Jürgen SCHLÄGER, Frankfurt, Suhrkamp, 1985, S. 274: "Kunst, Spiel und Zivilisation."

83 Übersetzt als "The Orchid Pavilion", in: M. und T.C. LAI, *Rhapsodic Essays from the Chinese*, a.a.O., S. 15.

höfischen Gesellschaft ab dem 9. Jahrhundert Dichtwettstreite (sog. *uta-awase*) statt. Bei ihnen war das Element des Vergleichens, des Wettbewerbs und der dazugehörenden Bewertung wichtig. Viel später entdecken wir in chinesischen Romanen wie dem *Honglou meng* ("Der Traum der roten Kammer", 18. Jh.) ähnliche Dichtspiele. Die koreanischen *sijo* wurden von konfuzianischen "Literati" in gemütlichem Beisammensein verfasst[84]. Typisch für alle die genannten Spiele ist, dass ihnen die zeremonielle Seite nie fehlt. Sie sind oft begleitet von Alkoholkonsum, der in der ostasiatischen Gesellschaft eine ähnliche gruppenharmonisierende und hemmungsabbauende Funktion erfüllt wie die Dichtung.

Diese Art der Poesie als Gruppenanlass, bei denen alle Beteiligten in gänzlich uneuropäischer Art Dilettanten sind und zugleich als ProduzentInnen wie als RezipientInnen wirken, kann mit dem japanischen Ausdruck *za* ("Sitzung") treffend erfasst werden[85]. *Za*-Künste werden in einem geschlossenen, elitären aber intimen Zirkel abgehalten. Die typischste *za*-Kunst ist die japanische Tee-Zeremonie, in der bei jedem konkreten Anlass das extrem kodifizierte System durch Auswahl neu interpretiert wird. Dabei müssen die Teilnehmenden das gesamte System kennen, um die Zeremonie zu würdigen und zu ihrem Gelingen beizutragen. Bei der Teezeremonie sind Religiöses, Aesthetisches und Gesellschaftliches untrennbar vermengt[86]. Die konkrete Inszenierung des Anlasses ist wichtig, da die individuelle Empfindung geübt hat, den äusseren Codes zu folgen. Eine ähnliche Rolle spielt bei Gedichten die Form und der kanonisierte Zyklus der Motive. Solche Motive können etwa auch in der Abwesenheit einer erwarteten Kombination oder Assoziation wirken. Die typischste *za*-Lyrik ist die *renga*-Dichtung (japanisches Kettengedicht). Nach festgesetzter Reihenfolge werden abwechselnd Strophen mit vorgeschriebener Thematik (z.B. jahreszeitliche Motive) gedichtet. Das entstandene Werk hat kein durchgehendes Thema. Die vorgeschriebene Struktur ist im Detail sehr kompliziert, betrifft aber nicht den inneren Zusammenhang. Das Gedicht bezieht sich überdies nicht auf eine reale Situation, sondern auf den Motivkanon des Zirkels. Ähnlich funktioniert bis heute die japanische *haiku*-Dichtung. Diese wird im Westen missverstanden, weil man denkt,

84 KIM Donguk, *History of Korean Literature*, a.a.O., S. 113 ff.

85 Begriff nach KONISHI Jin'ichi, *A History of Japanese Literature*, Princeton U.P., 1986, Bd. II, S. 200-201.

86 C. LANGEMANN, "Stolpersteine auf dem Teeweg", in: *Japan Lesebuch II*, Tübingen, konkursbuchVerlag Claudia Gehrke, 1990, S. 404-406.

die kleinen *aperçus* beträfen reale Erfahrungen. Es geht in ihnen jedoch um unerwartete Kombinationen erwarteter Motive, durch die das ganze System mit den vielen Assoziationen, beim *haiku* gerade auch dessen Teile, die nicht ausgesprochen werden, wiederbelebt wird. Auch moderne Gedichtzirkel in Japan entwickeln in Abwesenheit traditioneller Formen die eigenen Ausdrücke und Motivassoziationen als Gruppencode. Und auch in China haben es moderne DichterInnen schwer, die eine eigenständige Sprache suchen.

Werke der *za*-Lyrik dienen der Integration der Mitglieder. Sie sprechen keine Öffentlichkeit an. Die Gedichte sind primär Dokumente, dass die TeilnehmerInnen die von der Gruppe gesuchte "Erleuchtungserfahrung" gemacht haben, beispielsweise bei der *haiku*-Dichtung das intensive Erleben von Verhältnissen, wie sie im gesellschaftlich geprägten Weltbild für natürlich gelten, wobei es unerwünscht ist, dass man sich von diesem Weltbild entfernt.

Das *za*-Konzept scheint passend, die ostasiatische Lyrik zusammenfassend von der "westlichen" abzugrenzen. Ihre Orientierung auf geschlossene kleinere Zirkel von DilettantInnen, die gemeinsam dichten, würdigen und kritisieren, widerspricht dem europäischen Bild des Berufsdichters (Sängers, Rhapsoden) als Einzelfiguren, der einem passiv zuhörenden oder lesenden Publikum sein Werk vorträgt.

7. Schlussbemerkung

Im vorliegenden Versuch wurden folgende Punkte behandelt:

1. Übersetzerfunktion der Person, welche ostasiatische Gedichte untersucht. Sie wird als ganzer Mensch einbezogen. Bei Gedichten ist rein sachliche philologische Forschung nicht möglich. Subjektives muss bewusst gemacht werden.
2. Begriffe wie "Lyrik", "Literatur", "Kunst" sind nur bedingt auf aesthetische Produkte ostasiatischer Herkunft anwendbar.
3. Die äusserlich normierte Form der poetischen Produkte ist in Ostasien ausschlaggebend. Die Poetik ist von der Rhetorik bestimmt.
4. Die "autonome Künstlerpersönlichkeit" wird in der ostasiatischen Kultur nicht hoch bewertet. Das Verhältnis DichterIn-LeserIn und Umwelt wird anders gestaltet. Die "Öffentlichkeit" existiert nicht.
5. Dichten ist nicht Herstellen einer Struktur, sondern Auswählen aus einer vorhandenen Struktur, Interpretieren.

6. Dichten ist hauptsächlich eine gesellschaftliche Angelegenheit. Gedichte sind Dokumente einer rituellen Integration in einen gesellschaftlich definierten, endlichen Kosmos.