

Literatur und Macht in der Geschichte Chinas.

1. Teil: Von der Tradition bis zur Moderne

Karl-Heinz Pohl

In der medialen Berichterstattung über China heute ist die Neigung unübersehbar, das Land unter der Perspektive der Macht zu betrachten: die Macht der Kommunistischen Partei im Inneren oder Chinas Macht und (gefürchtete?) Übermacht nach außen – mit anderen Worten: China als die kommende „Weltmacht“. So liegt die Thematik „Literatur und Macht“ bzgl. China, vor allem im Sinne von Literatur als Machtkritik, gleichsam zeitgeistgemäß in der Luft.

Und was den Zeitgeist betrifft, so wäre zudem zu bedenken, dass „Literatur und Macht“ eine ausgesprochen moderne Perspektive auf die Literatur darstellt. Immerhin leben wir in der Epoche des Post-Nazismus, Post-Stalinismus und Post-Maoismus und sind insofern für das Thema Macht(missbrauch) genügend sensibilisiert, nicht zuletzt durch die Schriften von Michel Foucault zum Nexus Wissen und Macht.

Der Begriff „Macht“ ist in den post-totalitären Zeiten in der deutschen Sprache konsequenterweise höchst negativ besetzt. So wäre das entsprechende Wortfeld im Deutschen – anhand von Synonymen – etwa so zu sehen: Gewalt, Dominanz, Herrschaft, Unterdrückung etc., wobei der Gedanke des Machtmissbrauchs wohl im Vordergrund stünde. Im Chinesischen besitzt der Begriff „Macht“, im Sinne von Autorität (*quán* 權力), hingegen eine deutlich andere Konnotation und hätte eher positiv Assoziationen. Dafür spricht die Wichtigkeit einer seit alters her anerkannten und für notwendig erachteten zentralen Macht als Garant von Ordnung (im Gegensatz zum gefürchteten Chaos – *luàn* 亂). Es ist zudem interessant, dass „Macht“ im Chinesischen gleichlautend ist (auch hinsichtlich der Töne) mit „Recht“: *quán* 權利 (wie in „Menschenrecht“ *rénquán*

人權). Die beiden Worte unterscheiden sich also nur im schriftlichen Chinesisch, wobei der Rechtsbegriff sogar eine leicht negative Schlagseite hat, indem das Wort auch „Privileg“ bedeutet.¹

Diese Vorüberlegungen dürften genügend Anlass geben, sich dem Thema mit der nötigen Behutsamkeit bzw. mit einer selbst-reflexiven, wenn nicht selbstkritischen Komponente zu nähern. Dazu müsste auch ein geschichtlicher Ansatz führen, denn würde man die Thematik historisch angehen, so läge man sicherlich nicht falsch festzustellen, dass in der europäischen Vormoderne die Spannung „Literatur und Macht“ kaum wahrgenommen wurde. Zumindest im *ancien régime* waren die Machtverhältnisse klar definiert und wurden weitgehend akzeptiert. Literatur, die sich politisch äußerte, wurde nicht unbedingt goutiert – man denke etwa an die Szene in Auerbachs Keller in Goethes *Faust*, wo einer der Zechkumpanen ein Lied zur Situation des Heiligen Römischen Reiches anstimmen will und ein anderer ihm dazwischen fährt: „Ein garstig Lied! Pfui! Ein politisch Lied, ein leidig Lied!“²

So gewinnt das Thema Macht und Literatur erst nach der Aufklärung und Französischen Revolution an Kontur, als sich nämlich ein Antagonismus zwischen Staat (Macht) und kritischem Bürger/Intellektuellem (gegen-

1 Der zweite Bestandteil des Wortes, *lì* 利, hat in der konfuzianischen Tradition sogar eine höchst negative Konnotation, nämlich als „Profit“ oder „Gewinn“; der wichtige Klassiker *Menzius* beginnt mit einer Erörterung des politischen Vorrangs der Moralität, *yì* 義, vor „Profit“ für einen Herrscher.

2 Bezeichnenderweise fährt er (Brandner) fort: „Dankt Gott mit jedem Morgen, / Daß ihr nicht braucht für's Römische Reich zu sorgen! / Ich halt' es wenigstens für reichlich Gewinn, / Daß ich nicht Kaiser oder Kanzler bin. / Doch muß auch uns ein Oberhaupt nicht fehlen; / Wir wollen einen Papst erwählen.“ (Verse 2090–2097)

über Staat/Macht) herauszuschälen beginnt. In der europäischen Literatur nimmt diese Thematik im Realismus und Naturalismus Gestalt an.

1. Die Tradition? Die Vormoderne?

In der chinesischen Vormoderne war der chinesische Literat hingegen immer ausführender Teil des politischen Systems, auch als (loyaler) Kritiker. Sein Schreiben war deshalb immer auch in gewisser Weise politisch. Insofern hat es in der chinesischen Geschichte die Spannung „Literatur und Politik/Macht“ immer schon gegeben.

Die vorliegende Studie verfolgt anhand ausgewählter Beispiele den Zusammenhang von Literatur und (politischer) Macht in China, wobei die Äußerung von Kritik an Machtverhältnissen in bzw. durch Literatur (vor allem in der Dichtung) im Vordergrund steht, und zwar von der Vormoderne bis zur Moderne. Im vormodernen China sind dies Äußerungen zur Funktion von Kritik im „Großen Vorwort“ zum *Buch der Lieder* (*Shijing* 詩經), der Konflikt zwischen Loyalität und Dissens bei Qū Yuán 屈原 (ca. 340-278 v. Chr.), Sòng Yù 宋玉 (fl. 298–263) „Wind-Rhapsodie“ (*Fengfu* 風賦) als indirekte politische Ermahnung des Herrschers sowie sozialkritische Dichtung von Dù Fǔ 杜甫 (712–770) und Bái Jūyì 白居易 (772–846) in der Táng 唐-Zeit (618–907). Für die Moderne (20. Jh.) werden beispielhaft die „Hundert Blumen Bewegung“, die „Notizen aus dem Drei-Familien-dorf“, Wú Hǎns 吳晗 (1909–1969) Theaterstück „Hai Rui wird entlassen“ (*Hǎi Rui bà guān* 海瑞罷官) sowie die sogenannte „Obskure Lyrik“ erörtert. Zum Schluss sollen der Frage nach möglichen Kontinuitäten von der Vormoderne bis zur Moderne, allerdings auch ein paar selbstreflexiven Überlegungen nachgegangen werden.

1.1 Äußerung von Kritik im „Großen Vorwort“ zum *Buch der Lieder*

Zum Stellenwert der Dichtung im vormodernen China wäre zunächst zu betonen, dass Dichtung (*shī* 詩) das wichtigste literarische Ausdrucksmittel im alten China darstellte, da es bis zur Neuzeit weder Epos noch Drama gegeben hat. Die früheste Sammlung von Dichtung ist

das *Buch der Lieder* (*Shijing* 詩經), eins der fünf kanonischen Bücher des Konfuzianismus, mit anderen Worten: ein Klassiker. Sein Inhalt (vor allem des ersten Teils der Brauchtums- bzw. Volkslieder der 15 Staaten, (*guófēng* 國風) sind Liebeswerben, Feste, Jagden, Arbeits-, Spiel- und Tanzlieder, betrogene Männer, vernachlässigte Frauen, grausame Beamte, frustrierte Soldaten etc., also ein Kaleidoskop (nicht nur) der archaischen chinesischen Gesellschaft.

Das hier nun zu behandelnde „Große Vorwort“ (wahrscheinlich im 1. Jh. n. Chr. entstanden) ist der früheste programmatische und sich allgemein zum Wesen der Dichtung äßernde Text und gilt somit als erste „literaturtheoretische“ Schrift Chinas überhaupt.³ Drei Themen werden in diesem Vorwort behandelt: 1. Dichtung als Ausdruck von (politisch-moralischer) Gesinnung/Gefühl (*shī yán zhì* 詩言志); 2. Dichtung als Widerspiegelung sozialer bzw. politischer Verhältnisse; 3. Dichtung als Instrument der Erziehung und Kritik. Insofern ergibt sich bereits hier, und sehr früh, der Zusammenhang von Literatur (Dichtung) und Politik (Macht). Uns wird im Folgenden vor allem der dritte Punkt interessieren. Zunächst heißt es dazu:

Gefühle äußern sich in Lauten (*shēng* 聲). Werden die Laute in eine Gestalt (*wén* 文) gebracht, so nennt man dies Klang (*yīn* 音). Der Klang einer geordneten Welt ist friedlich und froh. Ihre Regierung wirkt harmonisch. Der Klang einer ungeordneten Welt ist traurig, gemischt mit Unmut. Ihre Regierung ist verschlagen. Der Klang eines zerstörten Landes ist traurig, gemischt mit Nachdenklichkeit. Sein Volk ist in Not.⁴

3 Die „kleinen Vorworte“ bieten teils weithergeholte moralisierende Deutungen der Lieder mit Interpretationen, die einem unvorbereiteten Leser kaum in den Sinn kommen dürften. Die Autorschaft der Vorworte ist umstritten; meist werden sie mit einem gewissen Wèi Hóng (衛宏) aus dem 1. Jahrhundert n. Chr. in Verbindung gebracht. Speziell für das Große Vorwort gibt es auch die Tradition, die es einem direkten Schüler des Konfuzius, nämlich dem Zixià (子夏), zuschreibt, wodurch die darin zum Vorschein tretende Auslegung an die orthodoxe konfuzianische Traditionslinie angebunden wurde.

4 James Legge, *The She King*, S. 38. Siehe Karl-Heinz Pohl, *Ästhetik und Literaturtheorie in China*. Von der Tradition bis zur Moderne, München 2007, 26.

Hier wird der für die chinesische Literatur- und Kulturgeschichte so wichtige und enge Zusammenhang von Dichtung/Musik und Politik hergestellt. Auch haben wir hier die „Widerspiegelungstheorie“ gleichsam in einer chinesischen Urform: Dichtung und Musik spiegeln die Zufriedenheit bzw. Unzufriedenheit des Volkes, eine gute oder schlechte Regierung wider. Das heißt, Inhalt und Gestalt der Dichtung sind determiniert von der sozialen Wirklichkeit.

Der folgende Abschnitt behandelt zunächst einen eher didaktischen Aspekt: Dichtung ist auch Instrument der Erziehung, des wandelnden Einflusses moralischer Lehren und der Festigung der wichtigen zwischenmenschlichen Beziehungen. Im weiteren Verlauf wird explizit der Ausdruck von Kritik in der Dichtung behandelt:

Mit ihr (Dichtung) ordneten die früheren Könige das Verhältnis zwischen Mann und Frau, verwirklichten sie Kindespflicht und Ehrfurcht, festigten sie die menschlichen Beziehungen, verschönerten sie den wandelnden Einfluss der Erziehung und änderten sie Sitten und Gebräuche.

Die Höherstehenden benutzten die „Volkslieder“ [*fēng* 風 – wörtliche Bedeutung: „Wind“, d.h. wandelnde Kraft/Einfluss], um die Niederstehenden zu ändern; die Niederstehenden benutzten sie, um die Höherstehenden zu kritisieren (*fēngcǐ* 諷刺). Sie legten Gewicht auf die Gestaltung (*wén* 文), um so auf indirekte Weise mahnen (*juéjiàn* 譏諫) zu können. Auf diese Weise traf den Sprecher kein Tadel, und der Hörende war genügend gewarnt. Deshalb heißt es „Volkslied/Wind“.⁵

Diese Passage verdeutlicht also die pragmatisch-didaktische Funktion der Lieder und legitimiert den Ausdruck einer literarischen, d.h. nicht expliziten, sondern indirekten Kritik in der Dichtung. Im Zentrum dieses Abschnitts steht der Begriff *fēng* 風 – „Volksweise“ wörtlich „Wind“, jedoch, wie bereits gesagt, auch und gerade die beeinflussende, wandelnde Kraft, für die der Wind sym-

bolisch steht⁶. Im „kleinen Vorwort“ zum ersten Gedicht des *Shījīng* heißt es zu dieser wichtigen Thematik:

„Volkslied“, das ist Wind, das ist Lehre. So wie der Wind da ist, um zu bewegen, so ist Lehre/Erziehung da, um zu verändern.⁷

Den „Volksliedern“ wird in diesem Abschnitt somit eine doppelte Funktion zugesprochen, und zwar abhängig vom gesellschaftlichen Status desjenigen, der sie benutzt: Von der Seite der Regierenden, d. h. von oben nach unten, haben sie eine erzieherisch-bildende Funktion; von Seiten des Volkes, also von unten nach oben, können sie als Mittel der Kritik dienen. Es ist interessant, dass wir hier mit *fēngcǐ* den *locus classicus* für den noch heute wichtigen Begriff „Satire“ bzw. „Ironie“ haben. Kritik an den Herrschenden mittels Dichtung bzw. Literatur ist also etwas, das von Anfang an in China nicht nur eine wichtige Rolle spielte, ihr wird hier sogar eine Legitimation gegeben: Wird die Kritik nicht explizit geäußert, sondern verhüllt durch dichterische Gestaltung (*wén*), so trifft die Autoren derartiger „indirekter Mahnungen“ (in idealer Weise...) kein Tadel. Schließlich wurde die Lesart des Liederklassikers durch spätere Literaten vor allem durch autoritative Bemerkungen des berühmten Historiographen Simǎ Qiān 司馬遷 (ca. 145 bis ca. 85 v. Chr.) bestimmt, der u.a. sagte:

Die dreihundert Gedichte im *Buch der Lieder* enthalten zum größten Teil Worte der Erbitterung tüchtiger und weiser Menschen.⁸

Es lässt sich somit zusammenfassend sagen, dass wir im „Großen Vorwort“ nicht nur drei wichtige Funktionen von Dichtung vorgeführt bekommen, sondern dass durch den Text der Kritik an den Herrschenden mittels Dichtung bzw. Literatur in China von Anfang an eine

5 Ibid.

6 In den *Gesprächen* des Konfuzius heißt es dazu: „Die Tugend des Edlen ist wie der Wind, die des gewöhnlichen Menschen ist wie Gras.“ *Lúnyǔ* 論語, 12.19.

7 風：風也，教也。風以動之，教以化之。Legge, *The She King*, S. 37. Pohl, S. 30.

8 詩》三百篇，大氏賢聖發憤之所為作也。Simǎ Qiān, „Brief an Ren Shaoqing“ (*Bao Ren An shu*), in Guo Shaoyu (Hg.): *Zhongguo lidai wenlun xuan*, I, Shanghai 1979, S. 83; vgl. Ernst Schwarz (Übers.): *Der Ruf der Phönixflöte – Klassische chinesische Prosa*, Berlin 1976, Bd. I, S. 187 (siehe auch Fn. 13).

wichtige Rolle zukam. Es sind somit höchst nachwirkungsreiche Passagen: Indirekte Kritik ist nicht nur erlaubt, sogar gewünscht, nämlich als Feedback für die Regierung. So ist es nicht verwunderlich, dass es bereits (vor der wahrscheinlichen Verfassung dieser Vorworte) im Jahre 112 v. Chr. die Einrichtung eines „Musikamtes“ (*yuèfǔ* 樂府) gab, dessen Aufgabe es war, nicht nur Musik (für höfische Zwecke) zu erstellen, sondern Lieder aus dem Volk zu sammeln, um des Volkes Stimme bzw. Meinung zu kennen.⁹

1.2 Qū Yuán und die „Elegien von Chu“

Die „Elegien von Chǔ“ (*Chǔ cí* 楚辭) markieren einen zweiten Beginn der chinesischen Dichtung im 4.–3. Jh. v. Chr., und zwar im südlich gelegenen Reich Chǔ.¹⁰ Außerdem steht ihr Protagonist Qū Yuán 屈原 beispielhaft für das Verhältnis von Literatur und politischer Macht im frühen China. Im Gegensatz zu den Gedichten im *Buch der Lieder* mit ihrem programmatischen Ausdruck der „Gesinnung“ (*zhì* 志) des Menschen als soziales Wesen (sowie in ihrer Doppelfunktion von Erziehung und Kritik) begegnet uns in der Sammlung der „Elegien von Chǔ“ die komplexe Gefühlswelt des Menschen als Individuum, denn die „Elegien von Chǔ“ sind eine Kollektion von Liedern, die zum Teil von einer bestimmten Figur, nämlich Qū Yuán (zumindest im Falle des *Lísāo* 離騷), verfasst wurden, die zu anderen Teilen um die Person Qū Yuáns und dessen Schicksal bzw. Thematik kreisen; und zwar ist dies die Problematik des laueren, doch verkannten Beamten, allerdings verpackt in eine schamanistische Bildersprache (verbunden mit magischen Reisen). Mit Qū Yuán tritt somit zum ersten Mal eine Person als Dichter auf, dessen Schicksal bekannt ist, das sich in seiner Dichtung niederschlägt und mit dem sich identifizieren lässt.

Die wesentliche Quelle für Qū Yuáns Leben liefert uns Sīmǎ Qiān im 84. Kapitel seiner *Historischen Aufzeichnungen* (*Shǐjì* 史記). Qū Yuán (ca. 340 – 278 v. Chr.) gehörte zum Geschlecht der Könige von Chǔ und stand

zunächst im Dienst des Königs Huái 懷王 (reg. 328–299 v. Chr.). Als talentierter und angesehener Mann wurde er von einem Neider am Hof beim König verleumdet. Der König glaubte den Verleumdungen, worauf Qū Yuán ein langes Gedicht (das *Lísāo*) geschrieben haben soll, um den König von seiner Loyalität zu überzeugen und ihn zu mahnen. Der König war jedoch offenbar nicht fähig, zwischen redlichen und falschen Anhängern zu unterscheiden; er erlag nämlich den Intrigen des Nachbarstaates Qín 秦, wurde von Qín gefangen genommen und starb dort. Sīmǎ Qiān kommentiert hierzu: „Das war das fatale Ergebnis seiner (des Königs) Unfähigkeit, den wahren Charakter von Menschen zu beurteilen.“¹¹ Der Sohn des Königs, der den Thron erbte, erwies sich als noch unfähiger in dieser Hinsicht. Als Qū Yuán nicht mit seinen Mahnungen aufhörte, verbannte ihn der neue König, worauf Qū Yuán aus Frustration und Protest Selbstmord (Ertrinken im Milúó 汨羅-Fluss) begangen haben soll. Bloß ein halbes Jahrhundert später, so schließt Sīmǎ Qiān, wurde Chǔ endgültig von Qín vernichtet, was dann die Reichseini-gung unter dem berüchtigten ersten Kaiser von Qín 秦 (Shǐ Huángdì 始皇帝) einleitete.

Herzstück der Biographie ist die Darstellung von Qū Yuáns charakterlicher Lauterkeit – ein sehr konfuzianisches Element, womit Sīmǎ Qiān allerdings auch etwas über sein eigenes Schicksal aussagen wollte: Qū Yuán war sein Held, und seine Bewunderung bildet den Anfang eines Identifizierungskults chinesischer Literaten um diese Figur, dessen wahres Schicksal jedoch im Dunkeln geblieben ist. Was wir von Qū Yuán wissen, ist nichts als ein unentwirrbares Knäuel von Legendenbildungen, Dichtung und Wahrheit.¹²

Die „Elegien von Chǔ“ (*Chǔ cí*) sind – im Gegensatz zu den nördlichen Liedern des Liederklassikers – Lieder des Südens. Anders als die strophisch strengen und regelhaften Lieder des Nordens ist die neue Dichtung des Südens weit freier und lockerer; ihr Kernstück, das *Lísāo*

9 So gibt es auch das Genre der „Musikamts-Balladen“ (*yuèfǔ* 樂府): Volkslieder häufig mit kritischem Unterton.

10 Burton Watson, *Early Chinese Literature*, New York 1971, S. 231.

11 Zitiert nach David Hawkes, *The Songs of the South*, Harmondsworth 1985, S. 58.

12 Laurence A. Schneider, *A Madman from Ch'u. The Chinese Myth of Loyalty and Dissent*, Berkeley 1980.

離騷 („Begegnung mit dem Leid“; Kubin: „Weise von der Verzweiflung“) mit seinen über 370 Zeilen, ist sogar das wohl längste bedeutende Gedicht in der chinesischen Literaturgeschichte. Sein Thema ist der Versuch des von politischen Gegnern verleumdeten und aus dem Amt entlassenen Helden, seinen auf den Irrweg geführten König – indirekt – zu ermahnen und ihn von seiner eigenen Lauterkeit zu überzeugen.

Auf die Literaten der Hàn 漢-Zeit (206 v. Chr. – 220 n. Chr.) übten die *Chǔcí* einen enormen Einfluss aus: Es gab eine Flut an *sāo*-artiger Dichtung, die sich dann auf die Entwicklung der *fù* 賦 (Rhapsodien oder „poetische Beschreibung“; siehe dazu den nächsten Abschnitt) auswirkte. Auch kam es regelrecht zu einem Kult um Qū Yuán, der sich in den Drachenbootrennen am Drachenbootsfest (dem 5. Tag des 5. Monats nach dem Mondkalender) bis heute erhalten hat. Dazu gehören Sima Qians bewundernde Biographie von Qū Yuán, die ihn für Generationen am *Shǐjì* geschulter Literaten ebenfalls als ihren Helden weiter tradierte, aber auch Jiǎ Yì 賈誼 (200–168 v. Chr.) Elegie „Trauer um Qū Yuán“ (*Diào Qū Yuán* 弔屈原). Diese Literaten teilten in gewissem Maße Qū Yuáns Schicksal: Auch sie empfanden Loyalität zum Herrscher (immerhin eine zentrale konfuzianische Tugend), aber sie litten ebenfalls unter Verleumdung und ungerechter Strafe¹³. Schließlich handelte Qū Yuán so, wie es sich für einen „Edlen“ gebührte: Überzeugt von seiner Rechtschaffenheit übte er wohlmeinende, loyale Kritik am Herrscher bzw. versuchte, ihn auf den rechten Weg zu bringen. So heißt es bei Sīmǎ Qiān: „Er war treu und wurde angezweifelt, er war loyal, doch litt er unter Verleumdung.“ Oder: „Er kritisierte [mittels Beispielen und Analogien] gegenwärtige Missstände“ (*yǐ cì shì shì* 以刺世事).¹⁴ Gerade mit letzterem stellte Sīmǎ Qiān das *Lísāo* auch in die Tradition der *Shǐjīng*-Auslegung.

Die bleibende Bedeutung von Qū Yuáns *Lísāo* wäre somit folgendermaßen festzuhalten: Es ist Ausdruck der

Frustration des verkannten, doch edelmütigen Literaten und Staatsmanns, der sich zwar zurückzieht, jedoch nicht verstummt, sondern von sich hören macht. Es ist auch Zeugnis und Beispiel eines Mannes, der an seinen Überzeugungen festhält. So heißt es im *Lísāo*: „Auch wenn ich neunfachen Todes stürbe, empfände ich doch keine Reue.“ (雖九死其猶未悔). Dabei gerät er nicht bloß in politische Schwierigkeiten, sondern mahnt in todesverachtender Standhaftigkeit vor der politischen Macht sogar den Herrscher durch den eigenen Tod (*sǐjiàn* 死諫) – eine Einstellung, die überliefert wurde als „den Herrscher durch den eigenen Tod wachrütteln“ (以死悟君). Dies ist jedenfalls die traditionelle Lesung, und somit steht das *Lísāo* nicht nur beispielhaft für den Zusammenhang von Literatur und Macht, sondern auch von Dichtung und Charakter.

Durch diese Vorgaben wurde der Autor des *Lísāo* zur Identifikationsfigur von Generationen von Literaten. Er versinnbildlicht ihre Problematik, wie sie zum Herrscher (Macht) loyal und doch absoluten Werten und ihrer eigenen Überzeugung gegenüber treu bleiben konnten, d. h., er verkörperte das Dilemma zwischen politischer Loyalität und Dissens bzw. moralischer Integrität.

Hier ergibt sich ein bedeutender Unterschied zur Auslegung des Liederklassikers: Dieser wurde traditionell so gelesen, als dass seine Dichtung die positive, optimistische Seite des Beamtenlebens repräsentierte – der tugendhafte Herrscher hört auf den bedachtsamen Rat seiner Beamten, und das Land gedeiht auf diese Weise. Das *Lísāo* hingegen ist die Stimme des Beamten, der sein Amt verliert (gleichsam des Dissidenten) und dessen Zugang zum Herrscher durch Verleumdungen übler Zeitgenossen versperrt ist; d. h., es stellt die dunkle Seite des chinesischen Beamtenlebens dar.¹⁵ Pauline Yu meint deshalb zusammenfassend zu der Bedeutung des *Shǐjīng* und der *Chǔcí* sowie zu ihrer Rezeption, insbesondere in der Hàn-Zeit: die Art, wie die beiden Sammlungen von frühen Literaten gelesen wurden, sei wichtiger und be-

¹³ Bei Sīmǎ Qiān war es die Schmach der Kastration, die er zum Zwecke der Vollendung seines vom Vater begonnen Geschichtswerks der Ehre eines verordneten Selbstmords vorzog. Siehe Fn. 8.

¹⁴ Guo Shaoyu, *Zhongguo lidai wenlun xuan*, I, S. 85; Hawkes, *The Songs of the South*, S. 55f.

¹⁵ Hartman in Nienhauser, *The Indiana Companion to Traditional Chinese Literature*, Bloomington 1986, S. 348.

stimmender gewesen als die Dichtungen selbst.¹⁶ Mit dieser Lesart jedenfalls hat das *Lisāo* bzw. sein Autor eine Aktualität bis in die heutige Zeit bewahrt. Dies schlägt sich dann auch in der Verarbeitung des Qū Yuán-Stoffes quer durch die Geschichte bis hin zu Guō Mòruò 郭沫若 (der 1942 ein Theaterstück mit dem Titel „Qū Yuán“ schrieb) und Diskussionen der 80er Jahre des 20. Jahrhundert nieder. Die Extreme in den Einstellungen zu Qū Yuán in jenen Jahren treten z.B. zwischen (dem inzwischen in der Haft verstorbenen Friedensnobelpreisträgers) Liú Xiǎobō 劉曉波 und Liú Bīnyàn 劉賓雁 deutlich zutage: Verurteilt ersterer die Rolle von Qū Yuán – als loyaler Kritiker – als nicht mehr zeitgemäß, sieht der zweite darin für seine Zeit immer noch eine Vorbildfunktion.¹⁷ So schrieb Laurence Schneider zur zeitübergreifenden Bedeutung von Qū Yuán:

Die kulturelle Elite einer jeden Epoche stand immer wieder vor dem Problem, wie sie sich zur politischen Macht, zu absoluten Werten und zur Kunst und Literatur bezieht, und durch den Mythos Qū Yuán haben sie darauf ihre Antworten gefunden.¹⁸

Ob also Qū Yuáns kritische Loyalität eine unzeitgemäße und unangebrachte Einstellung und einer Demokratisierung hinderlich ist (so Liú Xiǎobō), oder ob sie angesichts des Beharrungsvermögens des politischen Systems als kritische Loyalität zur Nation weiterhin wichtig, ja geradezu notwendig bleibt (Liú Bīnyàn), wird unter chinesischen Intellektuellen sicher noch weiter diskutiert werden. Dies spricht dafür, dass die Qū Yuán-Überlieferung noch lange nicht ausgedeutet und erschöpft ist, sondern auch kommenden Generationen chinesischer Intellektueller faszinieren und ihnen Stoff zur Welt- und Selbstdeutung sowie zur Einschätzung des Verhältnisses von Literatur und Macht geben wird.

16 Pauline Yu, *The Reading of Imagery in the Chinese Poetic Tradition*, Princeton 1987, S. 117.

17 Siehe K.-H. Pohl, „Dichtung, Philosophie, Politik – Qu Yuan in den 80er Jahren“, in: K.-H. Pohl et al. (Hg.), *Chinesische Intellektuelle im 20. Jahrhundert: Zwischen Tradition und Moderne*, Hamburg 1993, S. 405-425.

18 Schneider, S. 202f.

1.3 Sòng Yù: „Wind-Rhapsodie“

Sòng Yù 宋玉 (319–222 v. Chr.), von dessen Leben wenig bekannt ist, gilt als „Nachfolger“ von Qū Yuán; auch ist er Autor von Stücken in den „Elegien von Chǔ“. Darüber hinaus ist er bekannt geworden für einige sogenannte „Rhapsodien“ (*fù* 賦 – auch Prosa-Gedicht oder poetische Beschreibung genannt), die die wichtigste neue literarische Gattung der Hàn-Zeit bildete. Diese Form einer üppig beschreibenden Dichtung (so von Hauptstädten, Jagdparks der Herrscher etc.) hatte oft politisch-moralisch mahnenden Charakter, wie in den Rhapsodien von Simǎ Xiāng 司馬相如 (179-117 v. Chr.) oder Méi Shèng 枚乘 (gest. 141 v. Chr.), in denen der Luxus der Herrscher angeprangert wurde.¹⁹

Sòng Yùs „Wind-Rhapsodie“ (*Fēngfù* 風賦) beginnt (wie auch manche andere) mit einem Gespräch zwischen König und Dichter:

König Xiang von Chu entspannte sich im Palast der Orchideenterasse in Begleitung seiner Höflinge Song Yu und Jing Cha, als ein Windstoß hereingeweht kam. Der König öffnete den Kragen seiner Roben weit, drehte sich zum Wind und sagte: „Was für eine köstliche Brise. Und ich und die einfachen Leute teilen uns gemeinsam in sie, oder ist das nicht so?“ Aber Song Yu antwortete: „Dieser Wind ist nur für eure Majestät. Wie könnten die einfachen Leute daran teilhaben?“ „Der Wind“, sagte der König, „ist der Atem von Himmel und Erde. In jede Ecke entfaltet er sich und weht; ohne zwischen hoch oder niedrig, erhaben oder bescheiden zu unterscheiden, berührt er alles. Was meint Ihr damit, wenn Ihr sagt, dieser Wind sei für mich allein?“ Song Yu antwortete: „Mein Lehrer sagte, daß die verzweigten Äste des Zitronenbaumes die Vögel zum Nisten einladen und Löcher und Ritzen den Wind herbeirufen. Der Atem des Windes aber, unterscheidet sich durch den Platz, den er sich aussucht.“ „Erkläre mir“, sagte der König, „wo kommt der Wind her?“

19 Siehe die 3-bändigen Übersetzungen von Rhapsodien in David Knechtges, *Wen xuan or Selections of Refined Literature*, Princeton 1982-1996.

Song Yu antwortete:

„Der Wind wird vom Land geboren
und springt hinauf in die Spitzen des Entenkrautes.
Er schmeichelt sich selbst in die Täler
und stürmt in die Ausgänge der Schluchten,
führt an den Rändern des Taishan entlang
und tanzt zwischen den Pinien und Zedern.
Er fliegt schnell, pfeifend und heulend;
grimmig schnaubt er seinen Ärger hinaus.
Er kracht mit einer Donnerstimme,
wirbelt und taumelt in Verwirrung,
Felsen erschütternd, Bäume zerschlagend,
den verwachsenen Wald vernichtend.
Dann, wenn seine Kraft beinahe verbraucht ist,
zittert er und löst sich auf,
sich in Ritzen drängend und mit Türriegeln klappernd.
Rein und klar,
zerstreut er und verzieht sich.
So kommt es, dass dieser kühle, frische Heldenwind,
der auf und ab springt und hüpfet,
über die hohen Mauern klettert
und tief in die Hallen des Palastes eindringt.
Mit einem Atemzug schüttelt er die Blätter und Blüten,
wandert zwischen den Zimt- und Pfefferbäumen,
oder fegt über die schnellen Gewässer.
Er stößt die Malvenblüten,
fegt über die Angelika, berührt die Aralie,
gleitet über das süße Moos und beleuchtet die Weidentriebe,
er wandert über die Hügel
und ihre gesprenkelten Flecken duftender Blumen.
Danach wandert er in den Hof,
steigt in die Jadehalle im Norden,
klettert über die Gazevorhänge,
streift durch die inneren Gemächer
und wird so zum Wind eurer Majestät.
Wenn dieser Wind auf einen Menschen bläst,
fühlt er sofort ein Erschauern in sich
und er seufzt über seine kühle Frische.
Klar und sanft,
heilt er Krankheiten, vertreibt die Trunkenheit,

schärft den Blick und die Ohren,
entspannt den Körper und bringt Gewinn für den Menschen.

Das ist, was man den Heldenwind Eurer Majestät nennt.“

„Wie gut Du ihn beschrieben hast!“ rief der König aus. „Aber kann ich jetzt auch über den Wind der einfachen Leute hören?“

Und Song Yu erwiderte:

„Der Wind der einfachen Leute
kommt aus den Straßen und Gassen gefegt,
wühlt im Müll, wirbelt den Staub auf,
quält und ängstigt sich auf seinem Weg.
Er quetscht sich in Löcher, klopft an Türen,
verteilt Sand, bläst Asche umher,
wälzt sich im Schmutz und wirbelt Dreckbrocken auf.

Er schleicht durch ärmliche Fenster
und kriecht in Hüttenräume.

Wenn dieser Wind auf einen Menschen bläst,
fühlt sich dieser sofort verwirrt und niedergeschlagen.

Geschlagen von Hitze, erstickt von Schwüle,
wird sein Herz schwer,
und er wird krank und bricht in Fieber aus.

Wo er über seine Lippen fährt, erscheinen Blasen;
er schlägt seine Augen mit Blindheit.

Er (der Mensch) stammelt und schreit,
nicht wissend ob er lebt oder tot ist.

Das ist, was man den niederen Wind der einfachen Leute nennt.“²⁰

Die Botschaft des Gedichts liegt – qua Analogie – auf der Hand: So wie der Wind des Königs nur in luxuriöser Umgebung weht, so bläst der Wind der einfachen Leute nur im Staub der Gassen ihres erbärmlichen Lebens. Die Gegenüberstellung der Abgehobenheit des herrschaftlichen Lebens im Vergleich zum Leben des einfachen

²⁰ Nach der englischen Übersetzung von Burton Watson in John Minford und Joseph S.M. Lau (Hg.), *An Anthology of Translations. Classical Chinese Literature*. Vol. I, New York 2000, S. 270.

Volkes braucht keine weitere Verdeutlichung. So sehen wir sowohl bei Qū Yuán als auch bei Sòng Yù (allerdings ebenso bei anderen hàn-zeitlichen Autoren von „Rhapsodien“) eine kritische Loyalität zum Herrscher, d.h. den Versuch, ihn durch diskrete Mahnung auf einen politisch-moralisch guten Weg zu führen. Dies steht ganz im Einklang mit den Vorgaben des „Großen Vorworts“ und – überhaupt – der konfuzianischen Tradition.

1.4 Sozialkritische Dichtung der Táng-Zeit: Dù Fǔ und Bái Jūyì

In der Zeit der Tang-Blüte war Dù Fǔ 杜甫 (712–770) das nachwirkungsreichste Beispiel einer Einheit von konfuzianischem Denken, Dichten und Verhalten. Dù Fǔ gilt sogar als Musterbeispiel eines konfuzianischen Literaten, dessen Anliegen folgendermaßen charakterisiert wird: „Anteilnahme am Los des Landes und des Volkes“ (*yōu guó yōu mín* 憂國憂民). So wurde auch er zur Identifikationsfigur von Generationen chinesischer Intellektueller.

Dù Fǔ geht es in seiner Dichtung um eine Widerspiegelung der Wirklichkeit, und zwar sowohl des eigenen inneren Gefühls als auch der äußeren Realität, letzteres insbesondere hinsichtlich der Nöte des Volkes. Auf diese reagiert der Dichter mit seinen Gefühlen, und dadurch ist er umgekehrt imstande, Gefühle im Leser zu wecken bzw. deren „Herz zu bewegen“. Insofern wird Dù Fǔs Kunst von heutigen chinesischen Kritikern gern als Realismus bezeichnet – ein Realismus, dem allerdings ein didaktischer Impuls zugrunde liegt. Andererseits geht es ihm auch um ein Höchstmaß an poetischer Verdichtung und prosodisch gekonnter Ausdrucksweise. Deshalb ist Dù Fǔ bis heute als der unangefochtene Meister des klassischen chinesischen Gedichtes mit all seinen ästhetischen Anforderungen und Regeln gleichsam schulbildend geblieben.

Die realistische Seite Dù Fǔs zeigt sich allerdings weniger in seinen „Regelgedichten“ (d.h. in der Form, in der er als Meister gilt), sondern meist in seinen längeren Balladen, also Gedichten im alten Stil, wie z.B. „Die Reise nach Norden“ (*Běi zhēng* 北征), „Die Ballade über die Kriegswagen“ (*Bīngchē xíng* 兵車行), „Der Rekrutie-

rungsbeamte in Shíháo“ (*Shíháo lì* 石壕吏)²¹ oder „Fünfhundert Worte der Empfindungen über meinen Weg von der Hauptstadt zum Kreis Fèngxiān“ (*Zi jīng fù Fèngxiān xiàn yǒngbùái wǔbǎi zì* 自京赴奉先縣詠懷五百字). Letzteres Gedicht ist charakteristisch für die Art, wie es ihm gelingt, sowohl seine Loyalität zum Herrscher und gleichzeitig sein Mitleid mit den Nöten des Volkes, welches ja indirekt unter der schlechten Oberaufsicht des Kaisers zu leiden hat, zum Ausdruck zu bringen.

Am Anfang des hundert Zeilen langen Gedichtes bekräftigt er zunächst, wie sehr ihm schon immer daran gelegen gewesen sei, dem Volke zu helfen, obwohl er durchaus auch Sehnsucht „nach Strom und Meer“ gehabt habe; d.h., er hätte wohl gerne – wie andere auch – den unwägbareren politischen Verhältnissen den Rücken gekehrt. Doch erklärt er seine Anteilnahme an den Zeitläuften damit, dass er „in der Zeit eines Herrschers wie Yáo 堯 und Shùn 舜“ geboren sei, weshalb er es nicht über sich habe bringen können, sich von diesem zu trennen. Es sei sein Instinkt, der ihn veranlasse, ähnlich wie die Sonnenblume, die sich immer der Sonne zuwende, immer in Treue dem Herrscher zu dienen. Doch auf dem winterlichen Weg (im 11. Monat des Jahres 755/22) beobachtet er auf einer Anhöhe ein kaiserliches Lager, in dem sich Herrscher, Minister und Frauen vergnügen. Dies gibt ihm Anlass zu beißender Kritik an den Machenschaften der Beamten, wobei er es jedoch immer wieder versteht, den Kaiser selbst aus der Schusslinie zu nehmen. Die Kritik wird durch geschickte Gegenüberstellungen sehr eindringlich:

Die am Hof verteilten Seidenballen
 Kommen aus den Händen armer, fröstelnder
 Frauen.
 Peitschen gehen auf ihre Männer nieder;
 Steuern werden eingetrieben, um sie dem Palast zu
 präsentieren.
 (...)

21 Übersetzungen in v. Zach, *Tu Fu's Gedichte*, Cambridge, Mass. 1952, I, S. 52; I, S. 25; I, S. 162.

22 D.h., als die Ān Lùshān-Rebellion schon begonnen, die Nachricht davon sich jedoch noch nicht verbreitet hatte.

Viele Beamte füllen den Hof,
 Doch die Aufrechten zittern vor Furcht.
 (...)

 Inmitten großer Hallen tanzen göttergleiche Frauen,
 Durchsichtig erscheinen ihre jadefarbenen Glieder.
 Pelzmäntel wärmen die Gäste,
 Trauriger Flötenklang folgt klaren Tönen der Zither.
 Gäste drängt man zum Kosten von Kamelhuf-Suppe,
 Frostige Orangen liegen auf duftenden Mandarinern.
 Innerhalb der Roten Tore verderben Getränke und
 Speisen,
 Draußen am Wege liegen die Knochen der Erfrorenen.
 Größe und Grauen, in der Entfernung von nur
 einem Fuß,
 So erschütternd, dass mir die Sprache stockt. (...) ²³

Das Gedicht endet mit der Ankunft zu Hause, wo er seinen jüngsten Sohn vor Hunger gestorben vorfindet. Doch bleibt sein Schmerz nicht bei seiner eigenen Familie stehen, vielmehr denkt er an alle, deren Arbeit und Lebensgrundlage von den Steuerbeamten genommen wurden, oder an die Soldaten an der Grenze, und sein Kummer wächst zu der Größe eines Berges: Das Leid ist zu riesig, als dass es sich in Worte fassen ließe. Aufgrund derartiger realistischer, jedoch auch kritischer Gedichte, deren Kritik am Herrscher gemäß den Maximen des „Großen Vorworts“ in gebührender Weise – durch Andeutung, aber auch durch Verpackung in Lob – verschleiert ist, hat Dù Fǔ nicht nur den Ruf eines (konfuzianischen) Weisen der Dichtung (*shīshèng* 詩聖), sondern auch eines poetischen Historikers (*shǐshī* 史詩) erhalten. Er hat die durch die Lesart des *Shijing* begonnene Tradition weitergeführt, und sein Anliegen „Anteilnahme am Land und am Los des Volkes“ ist bis heute die Orientierung vieler chinesischer Intellektueller geblieben.

Der Nachfolger von Dù Fǔ als dichterischer Anwalt des einfachen Volkes und insofern Fortführer der konfuzianisch-didaktischen Dichtungstradition war Bái Jūyì 白居易 (772–846, hierzulande, insbesondere durch Brechts Nachdichtungen, besser bekannt als Po Chü-

²³ https://fanti.dugushici.com/ancient_proses/10191. Übersetzung modifiziert nach v. Zach, *Tu Fu's Gedichte*, I, S. 70f. Siehe die Interpretation dazu in Pauline Yu (et al.), *Ways with Words*, Berkeley 2000, S. 146–172.

yi). Bái Jūyì wird in der chinesischen Literaturgeschichte für zwei Charakteristika seines Œuvres gerühmt: erstens für seine klare, wenn nicht sogar einfache und doch poetisch kraftvolle Sprache, und zweitens für das gesellschaftskritische Engagement, mit dem er in seinen Gedichten die Übel seiner Zeit anprangerte und sich auch für das Los der Zukurzgekommenen (auch der Frauen) einsetzte.²⁴ Diese Ideale gehen wie bei Dù Fǔ zurück auf die älteste chinesische programmatische Äußerung zur Dichtung, nämlich auf das „Große Vorwort“ zum *Buch der Lieder*. Beispielhaft stehen für dieses Verständnis von Dichtung Bái Jūyìs sogenannte „Neue Musikamtsballaden“ (*xīn yuèfǔ* 新樂府). Seiner Sammlung von fünfzig dieser neuen Balladen hat er folgendes programmatische Vorwort vorangestellt:

Diese Stücke haben keine festen Verse, und die Verse haben keine festen Zeichen. Was sie zusammenbindet, ist die Absicht (*yì*), nicht die Gestaltung (*wén*). Der erste Satz lässt ihr Thema erkennen, und der letzte Abschnitt macht ihr Anliegen (*zhì*) deutlich, wie es auch der Sinn der „Dreihundert Lieder“ [im *Buch der Lieder*] ist. Sind die Worte einfach und direkt, so kann sie jeder, der sie lesen will, leicht verstehen; ist die Sprache unmittelbar und treffend, so wird sie sich jeder, der sie hören will, zu Herzen nehmen; sind die Ereignisse darin nachprüfbar und wahr, so lassen sie sich weitererzählen; ist ihr Stil fließend und frei, so lassen sie sich gut singen.²⁵

Dieses Vorwort enthält Bái Jūyìs dichterische Leitideen gleichsam in einer Nussschale: Inhalt, d.h. Absichten/Ideen (*yì* 意) und Anliegen/Gesinnung (*zhì* 志) besitzen Priorität, und nicht die Gestaltung (*wén* 文). Hinsichtlich der Gestaltung hebt er vier Punkte hervor, auf die er beim Schreiben Augenmerk legt: einfache Worte, unmittelbar verständliche Sprache, nachprüfbare Ereignisse (oder Anlässe) und ein frei fließender Stil. Doch die-

²⁴ Siehe zum Beispiel die Gedichte „Der alte Holzkohlenverkäufer“, „Weißhaarige in Shangyang“, „An die Huren gerichtet, im Namen der Frau, die Brennholz verkaufte“ und viele mehr in Weigui Fang (Übers.), *Den Kranich fragen – 155 Gedichte von Bai Juyi*, Göttingen 1999, S. 9, 103–114 (mit chin. Original).

²⁵ Guo, *Zhongguo lidai wenlun xuan*, II, S. 108; vgl. Li Zehou, *Der Weg des Schönen*, Freiburg 2001, S. 280.

nen diese sprachlichen Mittel einem inhaltlichen Zweck, denn seine Gedichte sind „um des Herrschers und des Volkes, um der Dinge und der Ereignisse willen, und nicht um des Schreibens willen“²⁶ geschrieben. Also ein klares Bekenntnis zu sozialkritisch-engagierter – oder besser konfuzianisch-didaktischer – Literatur und eine Absage an einen Standpunkt des *l'art pour l'art*.

Im Folgenden sei eins seiner allegorisch-kritischen Gedichte als Beispiel angeführt:

„Der Drache des schwarzen Pfuhls“
(*Hēi tán lóng* 黑潭龍)

Tief sind die Wasser des schwarzen Pfuhls und
Tintenfarbig. Es heißt, ein sehr heiliger Drache
Wohne hier. Kein menschliches Auge
Hat ihn je gesehen, aber neben dem Pfuhl
Hat man einen Schrein gebaut und die Behörden
Haben ein Ritual eingerichtet. Ein Drache
Bleibt vielleicht ein Drache, aber die Menschen
Können aus ihm einen Gott machen. Die Dorfbe-
wohner
Betrachten gute Ernten und Mißwachs
Heuschreckenschwäme und kaiserliche Kommissio-
nen
Steuern und Seuchen als Schickungen des sehr
heiligen Drachen. Alle
Opfern ihm kleine Ferkel und Krüge mit Wein,
je nach den Ratschlägen
Eines der ihrigen, der das Zweite Gesicht hat.
Er bestimmt auch die Morgengebete und die
Feierabendhymnen.
Gegrüßest seist Du, Drache, voll der Gaben!
Heil Dir im Siegerkranz
Retter des Vaterlands, Du
Bist erwählt unter den Drachen, und erwählt ist
Unter allem Wein der Opferwein.
Fleischstücke liegen auf den Steinen am Pfuhl
herum.
Das Gras vor dem Schrein ist vom Wein befleckt.
Ich weiß nicht, wieviel von seinen Opfergaben

²⁶ Ibid.

Der Drache ißt. Aber die Mäuse des Gehölzes
Und die Füchse der Hügel sind beständig betrunken
und überfressen
Warum sind die Füchse so glücklich?
Was haben die kleinen Ferkel getan?
Daß sie geschlachtet werden sollen Jahr für Jahr, nur
Um die Füchse zu hofieren? Der sehr heilige Drache
In der neunfältigen Tiefe seines Pfuhls, weiß er
Daß die Füchse ihn berauben und fressen seine
kleinen Ferkel
Oder weiß er es nicht?

(Übers. von Bertold Brecht aus d. Englischen von
Arthur Waley: „The Dragon of the Black Pool“)²⁷

Wie Antony Tatlow ausgeführt hat, ist dies Gedicht von Bái Jūyì eine „Satire auf die Habgier der Beamten“, die in dem Gedicht als Füchse auftreten; der heilige Drache steht demnach für den Kaiser, und die zu opfernden Ferkel sind die Bauern. Dazu betrifft die Satire „nicht nur die Habgier der Beamten und die Trägheit ihrer Oberen, sondern auch den Aberglauben ihrer Opfer“.²⁸ Für die Übersetzung wurde – bewusst – eine Nachdichtung von Bertold Brecht gewählt. Er kannte Bái's Gedichte durch Arthur Waleys Übersetzungen²⁹, von welchen er – ohne die chinesischen Originale je gesehen zu haben – bemerkenswerte Übertragungen ins Deutsche anfertigte. So parodiert Brecht in diesem Beispiel das „Ave Maria“ sowie „Heil dir im Siegerkranz“ für eine hymnische Passage im Original.

Dabei ist es nicht von Ungefähr, dass Brecht, der sich in nicht unbeträchtlicher Weise (wenn auch ohne Sprachkenntnisse) die chinesische Philosophie und Literatur erschloss, gerade in Bái Jūyì einen Geistesverwandten erblickte, er teilte nämlich dessen Auffassung hinsichtlich Sinn und Zweck der Literatur: Beiden war das Anliegen gemein, Dichtung aus Sorge um die Gesellschaft, das heißt mit politischem, moralischem und didakti-

²⁷ Mit chinesischem Original und englischer Übersetzung in Antony Tatlow, *Brechts chinesische Gedichte*, Frankfurt/Main, 1973, S. 84f.

²⁸ Ibid.

²⁹ Arthur Waley (Übers.), *One Hundred and Seventy Chinese Poems*, London 1946, S. 83–129.

schem Anspruch, zu schreiben und dafür eine direkte, verständliche und volksnahe Sprache als poetisches Medium zu finden. Da Bái Jūyì sich nicht nur in Gedichten, sondern auch in Throneingaben kritisch zur Regierungsmacht äußerte, blieb ihm jedoch das Schicksal zahlloser Vorgänger und Nachfolger – nämlich Verbannung – nicht erspart.

Abschließend wäre zum ersten und vormodernen Teil der Thematik zu sagen, dass uns in China schon sehr früh der Zusammenhang von „Literatur und Macht“ begegnet, vor allem in der Rolle von Qū Yuán. Auch finden wir, und zwar im deutlichen Kontrast zur europäischen literarischen Tradition (z. B. Aristoteles „Poetik“), eine Thematisierung und Billigung von Kritik in/durch Dichtung („Großes Vorwort“). Darüber hinaus wurde ein „Musikamt“ (*Yuéǎ*) eingerichtet, um die (kritische) Meinung des Volkes in dessen Liedern zu erfahren. Wichtig ist jedoch, dass die Kritik nicht explizit erfolgen darf („indirekte Mahnung“). Und so haben wir in China seit alters her eine ausgebildete Kunst der verschleierte Kritik – dazu kommt natürlich auch das große Geschick, zwischen den Zeilen lesen zu können.

Zu den beispielhaften Literaten, die auf diese Weise indirekt Kritik äußerten, gehören Giganten der chinesischen Literaturgeschichte, wie Qū Yuán – auch als frühe Identifikationsfigur – sowie Sòng Yù, Sīmǎ Qiān, Dù Fǔ und Bái Jūyì. Indirekte Kritik in/durch Literatur war somit ein bedeutender Teil der chinesischen Tradition, der bis in die Moderne – als Zusammenhang „Literatur und Politik“ – fort wirkt. Die Reaktion der Macht war in den meisten Fällen gleich: Repression bzw. Verbannung, wie das Schicksal von Qū Yuán und Bái Jūyì zeigen.³⁰

Wie im zweiten Teil (welcher der Moderne gilt) (erscheint 2019) deutlich werden wird, lassen sich die aufgezeigten Muster einer verschleierte politischen Kritik durch Literatur bis in die jüngste Gegenwart weiter verfolgen.

Verfasser

Prof. Dr. Karl-Heinz Pohl, Sinologe
Universität Trier, FB II – Sinologie
54286 Trier
pohlk@uni-trier.de

³⁰ Dazu würde auch der sòng-zeitliche „Gigant“ der Dichtung Sū Shì 蘇軾 (Sū Dōngpō 蘇東坡) gehören. Eine ganz eigene, und hier nicht behandelte, Form von (verschleierter) Kritik erleben wir dazu in den Zeiten der Fremdherrschaft der Mongolen (Yuán-Dynastie) oder Mandschuren (Qīng-Dynastie).