



Geschichte der chinesischen Literatur

Herausgegeben von Wolfgang Kubin

Band 1

Wolfgang Kubin

Die chinesische Dichtkunst

Von den Anfängen bis zum Ende der Kaiserzeit

Band 2

Thomas Zimmer

Der chinesische Roman der ausgehenden Kaiserzeit

Band 3

Monika Motsch

Die chinesische Erzählung

Vom Altertum bis zur Neuzeit

Band 4

Marion Eggert, Wolfgang Kubin, Rolf Trauzettel, Thomas Zimmer

Die klassische chinesische Prosa

Essay, Reisebericht, Skizze, Brief

Band 5

Karl-Heinz Pohl

Ästhetik und Literaturtheorie in China

Von der Tradition bis zur Moderne

Band 6

Wolfgang Kubin, Dietrich Tschanz

Das traditionelle chinesische Theater

Band 7

Wolfgang Kubin

Die chinesische Literatur im 20. Jahrhundert

Band 8

Lutz Bieg

Bibliographie zur chinesischen Literatur in deutscher Sprache

Band 9

Marc Hermann, Henriette Pleiger

Biographisches Handbuch chinesischer Schriftsteller

Leben und Werke

Band 10

Nicola Discheit

Register

Geschichte der chinesischen Literatur

Band 4

Marion Eggert, Wolfgang Kubin,
Rolf Trauzettel, Thomas Zimmer

Die klassische chinesische Prosa

Essay, Reisebericht, Skizze, Brief
Vom Mittelalter bis zur Neuzeit

K · G · Saur München 2004

Bibliografische Information Der Deutschen Bibliothek

Die Deutsche Bibliothek verzeichnet diese Publikation
in der Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten
sind im Internet unter <http://dnb.ddb.de> abrufbar.



Gedruckt auf säurefreiem Papier

© 2004 by K. G. Saur Verlag GmbH, München

Alle Rechte vorbehalten

Jede Art der Vervielfältigung ohne Erlaubnis des Verlags ist unzulässig

Satz: Dr. Rainer Ostermann, München

Druck & Bindung: Strauss Offsetdruck, Mörlenbach

Printed in Germany

ISBN 3-598-24545-9

Inhalt

Vorwort	ix
Wolfgang Kubin: Der klassische Essay (<i>sanwen</i>)	1
I. Einleitung: Die Prosa, der Essay	3
II. Der Essay in seinem begrifflichen Kontext	10
III. Das Mittelalter	17
1. Han Yu (768–824)	22
2. Liu Zongyuan (773–819)	38
IV. Die frühe Neuzeit	53
1. Ouyang Xiu (1007–1072)	53
2. Su Dongpo (1037–1101)	66
3. Wang Anshi (1021–1086)	77
4. Zeng Gong (1019–1083)	88
V. Ausblick: Die späte Neuzeit	94
1. Yuan Hongdao (1568–1610)	96
2. Li Yu (1610–1680)	102
Literaturverzeichnis	108
Marion Eggert: Der Reisebericht (<i>youji</i>)	117
I. Reiseberichte als Teil der Prosaliteratur	119
II. Vorformen und frühe Beispiele der Prosa-Reiseliteratur	121
1. Paradigmenbildende Texte	121
1.1 Reisen im philosophischen Schrifttum	121
1.2 Reise-Motiv in früher Prosa und Dichtung	123
2. Frühe Beispiele von Reiseprosa	125
3. Frühes geographisches Schrifttum	128
4. Buddhistische Reiseberichte	128
III. Zeit der Genrebildung: 8.–9. Jahrhundert	133
1. Bedingungen und Vorformen	133
2. Liu Zongyuan und die Entstehung des <i>youji</i> -Genres	135
3. Li Ao und der erste Literaten-Fahrtenbericht	137
IV. Zeit der Genrefestigung: 11.–13. Jahrhundert	139
1. <i>Youji</i> und Ortsaufzeichnungen: Ausdifferenzierung der Aussagespektren	139
2. Fahrtenberichte	142
2.1 Innerchinesische Reisetagebücher	142
2.2 Gesandtschaftsberichte	143

V.	Zeit der latenten Entwicklung: 13.–15. Jahrhundert	145
1.	Fernreiseberichte	145
2.	<i>Youji</i> -Literatur: Funktionsfestigung und erste Bestandsaufnahmen . . .	146
VI.	Renaissance des Reiseberichts: 15.–16. Jahrhundert	149
1.	Die Emanzipation des Reisens	149
2.	Autobiographie und Spiritualität – Reiseliteratur des späten 16. Jahrhunderts	152
2.1	Reiseliteratur als Auto-Historie.	153
2.2	Reiseliteratur zwischen Selbststilisierung und Selbstverwirklichung . .	154
3.	Von der Selbst-Erkundung zur Welt-Erkundung	156
VII.	Blütezeit der Reiseliteratur: Das frühe 17. Jahrhundert	158
1.	Literarische Kreativität im <i>youji</i>	158
1.1	Die Tendenz zur Miniaturform	158
1.2	Die Tendenz zum Zyklus	160
2.	Reisen an die Grenzen: Reisetagebücher und Fernreisen	162
VIII.	Innerchinesische Reiseliteratur nach dem Fall der Ming	166
1.	Die geographische Wende	166
2.	Von der Lust zur Last des Reisens	168
3.	Das <i>youji</i> als Trauerarbeit.	170
3.1	Geschichte und Erinnerung.	171
3.2	Die Kraft des Raumes	173
IX.	Renaissance des Reisens: 18. – Mitte 19. Jahrhundert.	177
1.	<i>Youji</i> als Kunstform der Begrenzung.	177
1.1	Didaktizismus und Klassizismus.	178
1.2	Spezialistentum und Kunstübung	179
2.	Landnahmen und Fernreisen.	182
2.1	Die Erweiterung der Grenzen	182
2.2	Jenseits der Grenzen	184
2.3	Der archivierte Raum.	186
X.	Neue Horizonte: Reisen in den Westen	188
XI.	Ausblick: Reiseliteratur im 20. Jahrhundert	193
	Literaturverzeichnis.	197
	Rolf Trauzettel: Die klassische Skizze (<i>biji</i>)	203
I.	Einleitung	205
II.	Anfänge und Vorläufer	214
III.	Skizzen als Werke eigener Art: Die Song-Zeit (960–1279)	229
IV.	Von der Mongolenzeit (14. Jh.) bis zum Ende der Ming-Dynastie (1644).	247
V.	Die Qing-Zeit (1644–1911): Die letzte Phase der klassischen Skizze als Genre.	275
	Literaturverzeichnis.	291

Thomas Zimmer: Die klassische Briefliteratur (<i>shuxin</i>)	297
I. Einleitung.	299
II. Die Frühzeit des chinesischen Briefes (Han-Dynastie bis zur Zeit der Sechs Dynastien)	311
III. Der Brief als Kunstform (Tang- / Song-Dynastie)	328
IV. Die Hinwendung zum Gefühl (Ming- / Qing-Dynastie)	339
Nachwort	357
Literaturverzeichnis.	358
Index der wichtigsten Namen, Titel, Begriffe und Zeichen.	361

Vorwort

Eine eigenständige, strikt literarische Geschichte der chinesischen Prosa ist in einer westlichen Sprache noch nicht geschrieben worden. Dies mag vermessen klingen, fällt doch der kundigen Leserschaft sogleich Georges Margouliès' verdienstvolle *Histoire de la prose Chinoise*¹ ein. Doch man darf sich nicht irremachen lassen. Der Autor hatte keinen klaren bzw. einen sehr eigenwilligen Begriff von Prosa. Zu seiner Vorstellung einer »prose artistique chinoise« – durchgehender Kolumnentitel – gehörte vor allem die Poetische Beschreibung (*fu*), die ich, wie das heute in der westlichen Sinologie üblich ist, unter die Dichtkunst gerechnet habe. Margouliès bietet von allem etwas: Die großen Dichtungen der *Lieder des Südens* (*Chuci*) werden von ihm ebenso der Prosa zugeschlagen wie auch die philosophischen, historischen, literaturkritischen und dokumentarischen Schriften. Es gilt daher, neue Wege einzuschlagen, damit die Philosophie wieder Philosophie, die Geschichte wieder Geschichte und die Literatur wieder Literatur wird. Prosa meint daher im vorliegenden Fall all diejenigen literarischen Formen, die nicht gebundener und nicht vorwiegend narrativer Art sind, also Essay (*sanwen*), Reisebeschreibung (*youji*), Skizze (*biji*), Brief (*shuxin*) etc.

Die hier vorgelegte Bestandsaufnahme kann nur ein Versuch mit allen notwendigen Unzulänglichkeiten sein. Da sind zunächst die leidigen Definitionsprobleme. Niemand vermag nämlich mit Bestimmtheit zu sagen, was zur chinesischen Prosa zu zählen ist und was nicht. Insofern befindet sich Margouliès immer noch in guter Gesellschaft. Bekanntlich »trennt man« in China »Literatur, Geschichtsschreibung und Philosophie nicht« (*wen shi zhe bu fen*). Da ist weiter das Kriterium der Auswahl. Manches hätte einen eigenen Eintrag verdient gehabt wie das Tagebuch, die Miniatur (*xiaopin*), die Autobiographie, manches konnte jedoch nur am Rande mitbehandelt werden. Da war schließlich die Personalnot. Der hochfliegenden Jugend ging auch hier über die Jahre der Atem aus, und so sah sich das »Alter« erneut gezwungen, in die Bresche zu springen. Ich bin daher Rolf Trauzettel, Emeritus der Universität Bonn, zu besonderem Dank verpflichtet, daß er die mühsame Aufgabe auf sich genommen hat, als erster westlicher Sinologe das Dickicht der »Pinselnotizen« (*biji*) zu durchforsten. Er hat dadurch ein ebenso neues Licht auf die ausgehende Kaiserzeit zu werfen vermocht wie auch Marion Eggert in einmaliger Detailliertheit auf die Geschichte der Reisebeschreibung.

Mir dagegen war eine solche Zuspitzung auf die späte Neuzeit leider versagt. Auch in diesem Fall, dem Fall der Essayistik, hat meine Vorliebe für das ausgehende Mittelalter und die frühe Neuzeit den Blick eher rückwärts als vorwärts ausgerichtet

¹ GEORGES MARGOULIÈS: *Histoire de la prose Chinoise* [Außentitel: *Histoire de la littérature Chinoise. Prose*] Paris: Payot 1949.

helfen. Man möge mir dies und auch die erneute Präsenz nachsehen. Doch wo die hochvermögende Jugend mit ihren Versprechungen kommt und geht, ist der mehrfache Einsatz ein und derselben Person eher zu entschuldigen als die Hinterlassung eines Torsos. Während Rolf Trauzettel, Marion Eggert und Thomas Zimmer ihre Beiträge gleichsam im Studio der Gelehrsamkeit schrieben, geht mein Versuch zur Geschichte des chinesischen Essays auf eine Vorlesung an der Universität Bonn im Wintersemester 1996/97 zurück. Der eher leichte als streng akademische Ton und das Gefühl einer stärkeren Verpflichtung gegenüber der oftmals beschämend guten Sekundärliteratur werden dadurch vielleicht verständlich. Am Ende können wir nur dankbar auf die »Väter« zurückblicken, die mitunter die Quellen erschlossen und Visionen mit auf den Weg gegeben haben. Stellvertretend zu nennen wären Herbert A. Giles², Georges Margouliès³ und Wolfgang Bauer⁴. Ich habe daher bewußt, sofern vorhanden, auf Übersetzungen der (deutschen) Väter zurückgegriffen, auch wenn diese nicht immer heutigen strengen Ansprüchen genügen mögen. Selbstverständlich wurde jeder Text zu Interpretationszwecken im Original studiert. Alfred Hoffmann (1911–1997) verdanke ich die Mahnung aus Bochumer Tagen, niemals die chinesische Briefliteratur zu vergessen. Daß Thomas Zimmer nun nach mehr als einem Vierteljahrhundert mir die Last der Erinnerung abgenommen hat, macht mich leicht für die nächsten Pflichten.

Bekanntlich ruht alles, wenn es denn gut ist, auf vielen Schultern. Ich bin erneut dem Deutschen Akademischen Austauschdienst, Bonn, zu Dank verpflichtet, diesmal für die Gastdozentur an der Universität von Shandong in der Landeshauptstadt Jinan (VR China) im Herbst 2002. Diese ermöglichte außerhalb der Unterrichtsstunden die Redaktion des vorliegenden Bandes, den Besuch der dortigen Bibliotheken sowie Fachgespräche mit Kollegen zu strittigen Fragen. In erster Linie zu danken habe ich hier Fachleuten wie Feng Jianguo, Gong Kechang, Zhang Keli und Wang Xiaoshu. Wang Jinmin von der Universität Peking, Zang Kehe und Wang Ping von der Pädagogischen Hochschule für Ostchina in Schanghai verdanke ich einmal mehr Erkenntnisse zum verdeckten Verhältnis von Religion und Literatur des antiken und mittelalterlichen China. Nicola Dischert hat erneut das fertige Manuskript mit der technischen Hilfe von Jan Ischebeck und Björn Hartig für den Druck gestaltet, und Sinda Kapp-Matsukawa hat tatkräftig alle anfallenden Arbeiten des Seminars vorwiegend auf sich genommen, um so die erforderlichen Kapazitäten für den Abschluß des vorliegenden Bandes freizusetzen.

² HERBERT A. GILES: *Gems of Chinese Literature. Prose*, Taipeh: Literature House Ltd. ²1922 (Erstauflage 1883).

³ GEORGES MARGOULIÈS: *Le Kou-wen Chinois. Recueil de textes avec introduction et notes*, Paris: Librairie Orientaliste, 1926.

⁴ WOLFGANG BAUER: *Das Antlitz Chinas. Die autobiographische Selbstdarstellung in der chinesischen Literatur von ihren Anfängen bis heute*, München u. Wien: Carl Hanser Verlag 1990.

Christian Schwermann las in meinem Fall und in dem von Rolf Trauzettel kritisch Korrektur, Marc Hermann tat dasselbe für Thomas Zimmer. Silke Simons und Liu Dao trugen unter anderem Sorge für die chinesischen Zeichen in dem von Nicola Dischert erstellten Index. Schließlich ist es auch der Enthusiasmus des Saur Verlages gewesen, der in Gestalt von Prof. Dr. h.c. mult. Klaus G. Saur und seiner Mitarbeiter das Werk zu einem guten Gelingen geraten ließ. Zu guter Letzt dürfen wir der kritischen Leserschaft unser mühseliges Unterfangen nach einem abgewandelten Wort von Michel de Montaigne wie folgt charakterisieren:

Wir schildern nicht das Sein der chinesischen Prosa,
wir schildern das Unterwegssein zur chinesischen Prosa.

Daher gilt auch für uns, was sein großer Übersetzer Hans Stilett einmal für sein Unterfangen gesagt hat: Wir wissen, daß viele vor uns kamen und viele noch nach uns kommen werden. Diese schöne Gewissheit hilft ein wenig die Verzweiflung lindern, die mir bei der Edition ein steter Begleiter gewesen ist. Zhang Suizi danke ich wie üblich, daß sie dem ewig Zweifelnden mit fachkundigem Rat die notwendige Seelenruhe zur Vollendung des Werkes verschaffte.

Der kundigen Leserschaft wird auffallen, daß nicht immer eine vollkommene Abgleichung von Umschrift, Titeln, Daten und Begriffen möglich war. Hier lagen unter Umständen andere Auffassungen vor. Auch Namen und Texte mögen sich hie und da überschneiden haben. Manchmal waren seltenere chinesische Zeichen für den Index in dem verwendeten chinesischen Schreibsystem nicht auffindbar. Das Unabgeschlossene, das ästhetischer Kern der chinesischen Prosa ist, hat hier seinen Tribut gefordert. Oder, um in Abwandlung mit einem Wort von Goethe zu schließen: Sobald wir schreiben, beginnen wir zu irren.

BONN, IM NOVEMBER 2003

WOLFGANG KUBIN

Der klassische Essay (*sanwen*)

von
Wolfgang Kubin

I. Einleitung: Die Prosa, der Essay

Was aber sind diese *Essais* hier in Wahrheit anderes als auch nur *Grotesken* und monströse, aus unterschiedlichsten Gliedern zusammengestückelte Zerrbilder, ohne klare Gestalt, in Anordnung, Aufeinanderfolge und Größenverhältnis dem reinen Zufall überlassen?

Michel de Montaigne: Über die Freundschaft

Neben dem klassischen Gedicht gehört der klassische Essay (*sanwen*) zu den Meisterleistungen der chinesischen Literatur. Beide Gattungen ergänzen einander als *die* Ausdrucksformen eines Gebildeten wie Yin und Yang. Es ist eine Definitionsfrage, ob sich wie beim Ursprung des Gedichtes eine Herkunft der Essays aus dem Religiösen ableiten läßt oder nicht. Die chinesische Literaturgeschichtsschreibung stellt diese wichtigste Prosaform an den Beginn allen Schrifttums: Jede der von mir konsultierten *Zhongguo sanwen shi* (»Geschichte des Essays in China«)⁵ beginnt nämlich mit den Orakelknocheninschriften. So ließe sich denn leichterdinges der Essay aus dem Ahnenkult herleiten. Dies wäre jedoch zu einfach, und hier beginnen die Fragen, auf die bislang noch kein Wissenschaftler zur allgemeinen Zufriedenheit eine Antwort hat finden können.⁶ Unsere Aufgabe muß also bescheiden angegangen werden.

Was war bzw. ist das Problem? Unser Gegenstand ist unklar, er verhält sich wie eine Zauberfee hinter den Sieben Bergen. Man begibt sich auf die Suche nach ihr und verschwindet in den Nebeln der Täler. Einer dieser Nebel ist die chinesische Literaturkritik, für die alle chinesische Prosa mit der ersten chinesischen Schriftlichkeit beginnt und für die *sanwen* mal weit als Prosa, mal eng als Essay, mal nicht als Genre, sondern mal als Stil zu verstehen ist. Überdies hat sie für dieses Schrifttum immer wieder einen anderen Namen, worauf später noch einzugehen ist. Verwirrung scheint also angesagt. Eine fein säuberliche Trennung wird nicht immer

⁵ Vgl. z.B. *Zhongguo sanwen shi*, verfaßt von CHEN ZHU, Peking: Dongfang Chubanshe 1996 (= *Minguo xueshu jingdian wenku*; 31); *Zhongguo sanwen tongshi*, zusammengestellt von YANG YAN u. QI XUBANG, o.O.: Jilin Jiaoyu Chubanshe 1994.

⁶ Den umfassendsten Versuch einer Klärung hat bisher MARTIN WOESLER: *Geschichte des chinesischen Essays in Moderne und Gegenwart. Grundlagen zur Erforschung einer sich wandelnden Gattung*, Phil. Diss., Teil 1: *Moderne (1917–1949)*, Teil 2: *Gegenwart (seit 1949)*, Teil 3: *Bibliographie, Index*, Bochum: MultiLingua 1998 (= Deutsche Chinareihe; 2); DERS.: *Ausgewählte chinesische Essays des 20. Jahrhunderts in Übersetzung*, Bochum: MultiLingua 1998 (= Deutsche Chinareihe; 3) unternommen.

möglich sein, Prosa manchmal Essay, Essay manchmal Prosa meinen. Der Synkretismus der Formen tut ein Übriges: Die einzelnen Genres und ihre je spezifischen Ausdrucksmittel gehen nicht selten ineinander über. Es obliegt dann dem Leser, Gattung und Stil, wenn er es denn möchte und kann, provisorisch festzulegen.

Warum besteht durchaus Grund, mit den bislang erbrachten Leistungen so unzufrieden zu sein? Ein kleines Beispiel. Wenn wie in den gängigen Geschichten der chinesischen Prosa und ebenfalls in den von der chinesischen Literaturwissenschaft beeinflussten hiesigen Anthologien chinesischer Prosa⁷ die Philosophen oder die Historiker unter die Essayisten (*sanwen*) gerechnet werden, was ist dann Philosophie bzw. was ist dann Geschichtsschreibung? Wer die antiken Philosophen Konfuzius oder Meng Zi, Zhuang Zi oder Lao Zi bzw. das Geschichtswerk *Zuozhuan* oder den Historiker Sima Qian der Prosa zuschlägt, rechnet sie der Literatur zu. Es käme heutzutage und hierzulande niemand auf die Idee, Platon oder Kant, Thukydides oder Mommsen landläufig zum Beispiel unter die Essayisten und damit unter die Literatur zu zählen. Wir haben es in diesen Fällen – so pflegen wir zu sagen – mit Philosophen oder Historikern und nicht mit Literaten zu tun. Die Sache ist jedoch sehr viel komplizierter, sowohl in China als auch im Abendland.

Nochmals: Was ist das Problem? Die Bezeichnung Prosa, von lateinisch *prosa oratio*, das heißt direkte Rede, ist zunächst nichts anderes als ein Oberbegriff, der, rein schematisch gesehen, die ungebundene Rede bzw. Schrift meint, also einen sprachlichen Ausdruck, der nicht durch Reim oder Rhythmus gebunden ist und sich damit von jeglicher Dichtkunst deutlich unterscheidet.⁸ In ihren Ursprüngen meint Prosa eine vornehmlich zweck- und inhaltsbetonte Schrift, die sich eher an den Verstand als an die Phantasie oder das Gemüt wendet. Insofern wurden ursprünglich tatsächlich auch die griechische Philosophie, also Platon zum Beispiel, oder die griechische Geschichtsschreibung, also Thukydides, der Prosa unterstellt. So konnte gleichsam am Ende dieser Sicht Theodor Mommsen 1901 als Historiker auch noch den Nobelpreis für Literatur gewinnen. Im Laufe der Zeit, besonders als sich der sprachliche Ausdruck zu differenzieren begann, und als mit der Verwissenschaftlichung die Künste auf der einen Seite und die Wissenschaften auf der anderen Seite auseinanderzutreten bzw. einander entgegentzutreten begannen, hat man zwischen Literatur und Wissenschaft und damit zwischen Literatur, Philosophie, Geschichtsschreibung etc. zu unterscheiden gelernt. So kommt es, daß Prosa, verkürzt auf den Essay, heutzutage als etwas eher Künstlerisches, Literarisches gilt, das in der Regel von der Philosophie und Historie getrennt zu sein hat.

⁷ Vgl. z.B. ERNST SCHWARZ (Hg.): *Der Ruf der Phönixflöte. Klassische chinesische Prosa*, aus dem Chinesischen übertragen von DEMS., 2 Bde., Berlin: Rütten & Loening ³1984.

⁸ So ähnlich auch *Gudai sanwen baike da cidian*, zusammengestellt von WANG HONG, Peking: Xueyuan Chubanshe 1991, S. 827 (*sanwen*). Da dem Begriff *sanwen* als Ort gleichwohl Philosophie und Geschichte zugerechnet werden, wäre in diesem Sinne besser von Prosa als Essay zu reden.

Die Sache ist seit dem Ende des 20. Jahrhunderts jedoch noch viel komplizierter geworden, weil sich die exakten Unterscheidungsformen überall aufzulösen beginnen. An die Strenge des 19. Jahrhunderts ist die Beliebigkeit des 20. Jahrhunderts getreten. Die Beliebigkeit hat etwas mit der Zerstörung des einstigen Zentrums zu tun. Wo es keinen Gott gibt, gibt es auch keine Mitte, wo es keine Mitte gibt, gibt es nur Ränder. Und damit stößt man auf ein weiteres Problem, das allgemeine Problem einer Prosa in China.

Für China läßt sich zunächst ebenfalls konstatieren, daß man seit dem frühen Mittelalter zwischen einer gebundenen Rede, der Dichtung (*wen*), und einer ungebundenen Rede, der Prosa (*bi*), unterschied. Und statt später wie im Abendland des 18. Jahrhunderts zu einer strengeren Unterscheidung zu kommen, die am Ende des 20. Jahrhunderts wieder aufgehoben wurde, kam China nie zu einer strikten Trennung. Bis heute gilt: *wen shi zhe bu fen*, Literatur, Historie und Philosophie werden nicht geschieden. Das hatte und hat zur Folge, daß bei nicht wenigen chinesischen Denkern seit dem späteren Mittelalter eine eindeutige Zuordnung zur Philosophie oder zur Literatur oft nicht möglich war bzw. ist. Han Yu (768–824) zum Beispiel war Dichter, Essayist und Denker. Vereinfacht läßt sich als Faustregel jedoch der Sachverhalt wie folgt festhalten: Aus der allgemeinen Prosa (Philosophie und Geschichtsschreibung) der Antike geht die spezifische Essayistik (Literatur) des Mittelalters hervor, ohne ihren einstigen Ursprung jedoch vollends zu verlieren.

Woher rührt nun dieses Problem einer unklaren Scheidung von Philosophie, Historie und Literatur in China? Hier sind zunächst drei Gründe zu benennen, zwei formale und ein weltanschaulicher:

1. Der Unterschied zwischen gebundener und ungebundener Rede ist in der jeweiligen Gattung selbst nicht immer streng eingehalten worden. Es gab zum Beispiel in dem weiten Genre der Prosa mehrere Formen von gebundener Rede, die ebenso wie die Dichtung durch einen Reim und einen Rhythmus geprägt war, ohne aber der Dichtkunst zugeschlagen zu werden: *fu* (poetische Beschreibung) und *pianwen* (Parallelprosa), in beiden Fällen ein höfisches Schrifttum (*gongwen*), das unter dem Diktat der Kosmologie stand. Umgekehrt hatte die Dichtung vor der Tang-Zeit (618–907) und der Song-Zeit (960–1279) nicht in allen Fällen einen ausschließlich gebundenen Charakter.

2. Das chinesische Schrifttum wurde traditionell in die vier Gruppen der Klassiker (*jing*), der historischen Werke (*shi*), der Philosophen (*zi*) und der lyrischen wie prosaischen Sammlungen (*ji*) eingeteilt. So weit, so gut. Schaut man sich jedoch an, was diesen Gruppen zugerechnet wird, so wird man bald feststellen, daß das *Buch der Lieder* (*Shijing*), Lyrik also, zu den Klassikern zählt, und daß unter den Philosophen (*zi*) sich all das findet, »was nicht in die drei ersten Gruppen eingereiht werden kann«.⁹ Also: »Werke über Astronomie, Kalender, Mathematik,

⁹ EUGEN FEIFEL (Übers.): NAKASAWA KIKUYA: *Geschichte der chinesischen Literatur*, Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft 1959, S. 8.

Medizin, Kalligraphie, Malerei, Religion, Wahrsagerei, sowie Essays und vermischte Aufzeichnungen.¹⁰ Das heißt, der Philosophie konnte alles mögliche zugeschlagen werden, auch differenziertere Formen der Literatur wie zum Beispiel der Essay.

Wie kommt es aber zu diesem Durcheinander? Dieses ist nicht nur Folge der langen chinesischen Geistesgeschichte, die eine exakte Einteilung immer wieder erschwert und auch westlichen Sinologen oftmals so große Schwierigkeiten bereitet, daß sie gern chinesischen Vorgaben folgen, sondern hinter dem Durcheinander steckt auch ein Prinzip. Und damit komme ich zu dem dritten und weltanschaulichen Grund.

3. Es ist dies das Prinzip des Beiläufigen oder Gleichzeitigen. Günther Debon spricht in einem kurzen, aber denkwürdigen Aufsatz von der Schwierigkeit, chinesische Philosophie in den Griff zu bekommen bzw. auf den Begriff zu bringen und führt dies auf den Umstand zurück, daß der chinesischen Philosophie nur beizukommen ist, wenn man sie als Ästhetik versteht, das heißt nicht als ein streng logisches Denken, sondern als eine Sache von Bildern, eine Kunst der Verhaltenseit.¹¹

Ich spreche in diesem Fall von der Kunst des Beiläufigen oder einer Kunst des Marginalen. Das frühe chinesische Denken kennt keinen Schöpfergott, daher existiert alles von Anfang an und vor allem gleichzeitig, und – für uns widersprüchlich genug – es geht alles aus sich selbst hervor.¹²

Positiv gewendet ist uns der Gedanke des Beiläufigen am Ende des 20. Jahrhunderts nicht fremd. Ein Denken, das von einem unverwechselbaren Zentrum ausgeht und in dessen Namen alles bestimmt oder gar unterdrückt, ist in Leben und Wissenschaft immer wieder kritisch hinterfragt worden. Ein offenkundiges Beispiel ist der Feminismus, der Denken von einem einzigen Punkt aus als männliches Denken definiert hat. Und so ist es kein Wunder, wenn Bonner Philosophen und Theologen für einen Bonner Philosophen, nämlich für Heinz Robert Schlette, eine Festschrift unter dem Titel *Vom Rande her? Zur Idee des Marginalismus*¹³ mit Rückgriff auf dessen epochemachenden Aufsatz »Der Marginalismus ist ein

¹⁰ Ebd.

¹¹ GÜNTHER DEBON: »Schwierigkeiten beim Verständnis chinesischer Philosophie«, in: DERS.: *So der Westen wie der Osten. 13 Kapitel zur Dichtung, Kunst und Philosophie in Deutschland und China*, Heidelberg: Brigitte Guderjahn 1996, S. 43–48.

¹² Vgl. hierzu den bahnbrechenden Beitrag von ROLF TRAUZETTEL: »Ein Sophismus des altchinesischen Philosophen Gongsun Long: Scherz, Ironie oder doch tiefere Bedeutung?«, in: *minima sinica* 1 (1993), S. 1–17.

¹³ KLAUS-PETER PFEIFFER (Hg.): *Vom Rande her? Zur Idee des Marginalismus, Festschrift für Heinz Robert Schlette zum 65. Geburtstag*, hrsg. in Verbindung mit NIKOLAUS KLEIN, WERNER POST, KARL-DIETER ULKE, KNUT WALF, Würzburg: Königshausen und Neumann 1996.

Humanismus« (1977) herausgebracht haben. Und es ist weiter kein Wunder, wenn der Theologe Knut Walf hierzu einen Beitrag unter dem Titel »Marginalismus im Daoismus« beigesteuert hat.¹⁴

Bei einer sorgsamem Lektüre taoistischer Texte stößt man vielfach auf den Preis des Unscheinbaren. Nicht der starke Baum findet das Lob des Philosophen, sondern der verkrüppelte Stamm. Dies gilt in China bis heute, wo noch vor wenigen Jahren der Schriftsteller Jia Pingwa (geb. 1953) einen bei der chinesischen Leserschaft sehr beliebten Essay über einen häßlichen Stein verfaßt hat.¹⁵

Und damit wären wir beim Thema. Unter chinesischer Prosa / Essayistik möchte ich allgemein etwas gefaßt wissen, was eher Ausdruck des Beiläufigen ist und damit dezentralisiert bzw. unscheinbar daherkommt. Daher ist der gebräuchlichen chinesischen Bezeichnung für Prosa / Essay (*sanwen*) viel abzugewinnen: Es ist dies eine wörtlich »gestreute Schrift«, das ist eine Schrift, die hier beginnen und dort enden kann, ohne daß zwischen Anfang und Ende ein Zusammenhang bestehen muß oder zwischen beiden Enden ein streng logischer Zusammenhang in Form von Sprungsteinen gegeben wäre. Das eine ist das andere, das andere ist das eine.

Diese Kunst des Beiläufigen formt sich als Literaturgattung erst sehr spät, gleichsam am Rande, und zwar am Rande des Hofes als Gegenstück zu einem höfischen Schrifttum. Die Aristokratie der Sechs Dynastien (Liuchao, 420–581) und zu Beginn der Tang-Zeit hatte im Rahmen einer höfischen Kultur neben der Lyrik auch ein prosaisches Schrifttum entwickelt, das nach kosmologischen Prinzipien parallel gestaltet war (*pianwen*). Als formale Widerspiegelung kosmischer Ordnung stand es gleichsam für die Macht des Kaisers und dessen Repräsentanten. Es war Teil einer »dynastischen Repräsentation«.¹⁶ Unter der Kaiserin Wu Zetian (reg. 684–704) wird die Macht der Aristokratie jedoch gebrochen, und in der Folge wird durch die Einführung des Prüfungssystems sukzessive eine neue Beamten-schicht aufgebaut, die eher nichtaristokratischen Schichten bzw. dem verarmten Adel entstammte. Diese berief sich in Abgrenzung von der (hohen) Aristokratie und in Absetzung von der höfischen Kultur auf das moralische Erbe des Altertums (*fugu*) und inszenierte in der Sorge um die Kultur und Politik des Tang-Reiches die *guwen*-Bewegung, das heißt die Rückkehr zu der nicht vordergründig kosmologisch gestalteten Prosa der Antike. Dabei findet eine Verschiebung vom Ästhetischen zum Moralischen statt. Bis zum Ende des 8. Jahrhunderts hatte man in

¹⁴ KNUT WALF: »Marginalismus im Daoismus«, in: PFEIFFER: *Vom Rande her?*, S. 57–64.

¹⁵ JIA PINGWA: »Der häßliche Stein«, übersetzt von WOLF BAUS, in: *Hefte für Ostasiatische Literatur* 17 (1994), S. 80–82.

¹⁶ Vgl. hierzu ANDREA RIEMENSCHNITTER: *China zwischen Himmel und Erde. Literarische Kosmographie und nationale Krise im 17. Jahrhundert*, Frankfurt a.M. u.a. Peter Lang 1998 (= Europäische Hochschulschriften: Reihe 27 / Asiatische und Afrikanische Studien; 68), S. 49.

China die Einheit der Welt ästhetisch zu begründen versucht. Das Jahr 755 mit dem Aufstand des An Lushan (703–757) signalisierte jedoch den Nachgeborenen, daß eine sich vom kosmologischen Denken ableitende Harmonie nicht mehr unverbrüchlich war. Just in dieser auf die Sprache und Moral des Altertums rekurrierenden Bewegung treten die beiden bedeutendsten Essayisten auf, die China bis dahin hervorgebracht hat, nämlich Han Yu und Liu Zongyuan (773–819).

Und somit nimmt für mich der eigentliche chinesische Essay mit ihnen ihren Anfang und entfaltet sich zusammen mit den sogenannten Acht Meistern der Tang- und Song-Dynastie (*Tang Song ba da*), als da sind: Han Yu, Liu Zongyuan, Ouyang Xiu (1007–1072), Su Xun (1009–1066), Su Dongpo (auch Su Shi, 1037–1101), Su Che (1039–1112), Zeng Gong (1019–1083) und Wang Anshi (1021–1086). Sie sollen in der Folge im einzelnen mit ihren jeweiligen Texten das Gerüst für diesen Überblick abgeben. Gegen Schluß wird ein Ausblick in die Ming-Zeit (1368–1644) unter anderem zu Yuan Hongdao (1568–1610) sowie in die Qing-Zeit (1644–1911) zu Li Yu (1610–1680) möglich sein.

Ich schließe also vieles bewußt aus der Gattung *sanwen* im engeren Sinne aus: Philosophie, Geschichtsschreibung und Erzählkunst. Ein Essay ist für mich in diesem Fall ein relativ kurzer Text, der eine Auseinandersetzung zwischen Ich und Welt beschreibt. Diese kann mal logisch, mal lyrisch, mal gefühlvoll sein, sie ist meist teilnehmend, überwiegend moralisch, oft persönlich, sie ist wenig oder gar nicht fiktiv. Ihre Sprache ist die klassische (*wenyan*), die ihr Vorbild in der Antike hat, ihre Form findet sie im Akt des Schreibens. Und zu guter Letzt: Es muß sich um einen unabhängigen, selbständigen Text handeln, der auch nicht aus dem Zusammenhang einer philosophischen oder historischen Schrift gerissen sein darf.¹⁷

Der Philosoph Odo Marquard hat den (philosophischen) Essay einmal als »Endlichkeitstext« bezeichnet und diesen 1580 mit Michel de Montaigne (1533–1592) beginnen lassen.¹⁸ Entscheidend war ihm bei dieser Benennung ein Dreifaches: Ein Individuum sollte die Fähigkeit haben, über sich, die Kürze des Lebens und seine Lebenserfahrungen, kurz über die Endlichkeit der menschlichen Existenz zu reflektieren. Dabei konnte der Moralismus eine wichtige Rolle spielen. Es ist hier nicht der Ort, auf den Unterschied eines (möglichen) Individualismus in China und im Abendland einzugehen¹⁹, es läßt sich jedoch schulmäßig vereinfachend

¹⁷ Vgl. hierzu DAVID POLLARD (Hg.): *The Chinese Essay*, New York: Columbia University Press 2000, S. 2. So auch Margouliès, der neben der Unabhängigkeit die Geschlossenheit bei geringer Digression und die philosophisch-moralische Botschaft eines Textes betont.

¹⁸ ODO MARQUARD: »In der Reichweite der Lebenskurze. Essays pflegen die Leichtigkeit als Form, die die Menschen brauchen, um sich selbst auszuhalten«, in: *Frankfurter Allgemeine Zeitung* 17.07.1996, S. N6.

¹⁹ Es wäre für die Essayistik vor allem die Frage zu klären, die ROLF TRAUZETTEL in seinem Beitrag: »Erzählte, besprochene und evozierte Vergangenheit: Su Tungp'os [d.i. Su Dongpo] Essay »Über König Wu«, in: *Studia Sino-Mongolica: Festschrift für Herbert Franke*, hrsg.

feststellen, daß der dem abendländischen Pendant um viele Jahrhunderte vorausgehende chinesische Essay (Vor-)Formen zu erkennen gibt, die Marquard seiner Begriffsbestimmung zugrunde gelegt hat. Insbesondere lassen sich hier neben dem Bewußtsein für ein »Sein zum Tode« die Pointe (die in der Song-Zeit die absolute Position der Tang-Literati abzulösen beginnt) und die Leichtigkeit (seit der Song-Zeit) anführen:

Philosophische Essays haben keine absolute Position: Statt Positionen haben sie Pointen. [...] Das Leben als Sein zum Tode ist schwer; Essays pflegen die Leichtigkeit als Form, die die Menschen brauchen, um sich selber auszuhalten.

von WOLFGANG BAUER, Wiesbaden: Franz Steiner Verlag 1979 (= Münchener Ostasiatische Studien; 245), S. 329–344, aufgeworfen hat und die wie folgt vereinfacht werden kann: Wer spricht in einem chinesischen Essay, die Sprache oder ihr Sprecher? Ornament, Parataxe, (kanonischer) Parallelismus sowie Evokation, welche für die (politische, historische) Essayistik typisch sind, mögen im Laufe der Zeit vielleicht zugunsten des Privaten zurücktreten, das schließlich zur Ming- und Qing-Zeit den literarischen Essay zu dominieren beginnt.

II. Der Essay in seinem begrifflichen Kontext

Es tut not, sich vor allem Fortgang einer Geschichte des Essays in China doch einmal detaillierter auf das leidige Geschäft einer Begriffsbestimmung einzulassen. Denn zur oben skizzierten Schwierigkeit tritt eine neue hinzu, wenn als einzig möglicher Beginn einer (literarischen) Essayistik in China die geistige Erneuerungsbewegung in Frage kommt, die mit dem Namen und dem Vorbild *guwen*, Alte Prosa, belegt ist. Wenn es denn folglich lange vor der Tang-Zeit, nämlich in der Antike, eine »Prosa« gegeben hat, welche die Bezeichnung »alt« verdient, müßte dann nicht unsere Betrachtung sehr viel früher einsetzen? Ohne letztlich Anspruch auf eine endgültige Klärung stellen zu können, sei hier das Wissen systematisiert, das einschlägige Handbücher seit Jahrzehnten an Definitionen ausweisen.²⁰

Die schematische Einteilung der gesamten chinesischen Literatur nach Gattungen und Dynastien durch die chinesische Tradition ist für unsere Begriffsbestimmung nur eine scheinbare Erleichterung. Man spricht bekanntlich von der Lyrik zwischen der Zhou- (11. Jahrhundert v.Chr. – 221 v.Chr.) und der Song-Dynastie, vom Theater zwischen der Yuan- (1279–1368) und der Qing-Zeit, vom Roman der Ming- und Qing-Dynastie und beschränkt die Essayistik auf die Tang- und Song-Zeit. In allen Fällen gibt es aber Vorläufer und Nachgeborene, die teilweise von nicht unerheblichem Einfluß gewesen sein mögen. Man denke in unserem Fall nur an die Brüder Yuan aus Gong'an (siehe unten) gegen Ende der Ming-Zeit. Erschwerend kommt hinzu, daß selbst nach schematischer Festlegung auch streng argumentierende westliche Sinologen für die von ihnen eindeutig ausgewiesenen Literaten und Formen immer wieder, ohne es zu wollen, Gegenbeispiele, Relativierungen oder auch Widersprüchliches ins Feld führen. Mein Versuch einer Systematisierung des chinesischen Essays als Teil chinesischer Prosa in den vorhergehenden Ausführungen ist ein Versuch, etwas festzulegen, was bisher so eng nicht festgelegt worden ist. Nochmals: Ich halte eine solche Einengung für notwendig, um überhaupt einen überschaubaren Diskussionsgegenstand zu haben und der allgemeinen Uferlosigkeit ein vorläufiges Ende zu setzen. Den möglichen Vorwurf, ich erfinde einen Gegenstand und die Geschichte eines Gegenstandes, ertrage ich gern. Doch nur in der Beschränkung ist es möglich, der allgemeinen Verwirrung Herr zu werden.

Gemäß dieser Beschränkung bleibt nur diejenige Prosa übrig, die in den engen Bereich der Literatur im heutigen (westlichen) Sinne gehört. Diese Prosa hat jedoch verschiedene Namen und Formen, auf die sogleich einzugehen sein wird. Die fol-

²⁰ Von großer Hilfe waren mir WILLIAM H. NIENHAUSER, JR. (Hg.): *The Indiana Companion to Traditional Chinese Literature*, [Bd. 1], Bloomington: Indiana University Press 1986; JAMES ROBERT HIGHTOWER: *Topics in Chinese Literature. Outlines and Bibliographies*, Cambridge, Mass.: Harvard Univ. 1950; JAMES J.Y. LIU: *Essentials of Chinese Literary Art*, North Scituate, Mass.: Duxbury 1979.

gende Diskussion der detaillierten Begrifflichkeit vorwegnehmend, unterscheide ich schematisch zwischen einer freien (*guwen*, später *sanwen*) und einer gebundenen Prosa (*pianwen*), zwischen einer inhaltsbetonten und einer formbetonten. Was ich im folgenden als den chinesischen Essay vermitteln möchte, ist der freie und engagierte Essay. Warum und was die Probleme einer solchen Entscheidung sind, dazu später. Zunächst sollte man sich vom Gang in die Details der Benennungen nicht verwirren lassen, die oftmals sehr viel späteren Datums sind.

Beginnen wir bei der einfachen Tatsache, daß das chinesische Mittelalter seine ästhetische Grundlage in einer kosmologischen Ordnung sah, die den möglichst perfekten Ausgleich der natürlichen Kräfte vorzunehmen schien. Hier waltet ein binäres Denken, welches sich bis zu den Orakelknocheninschriften zurückverfolgen läßt und seine Einheit im Paar hat, das heißt in der paarweisen Anordnung von Deutungsmustern wie Yin und Yang. Die vornehmsten Vertreter für diese binäre Sicht der Welt waren im Bereich der Literatur das Klassische Gedicht und die *pianwen* genannte Parallelprosa. Während sich das Klassische Gedicht eher fern dem Hofe mit seinen spezifischen Besonderheiten zu entwickeln begann, war die Kunstprosa *pianwen* eher eine Sache der Kaiser, ihrer Angehörigen und der Höflinge. Sie verdankt ihren Namen sehr viel später der Qing-Dynastie und wurde besonders zur Zeit der Sechs Dynastien, vornehmlich der Häuser Qi (479–502) und Liang (502–557) gepflegt, blieb aber gleichwohl als Stil weit über die Tang-Zeit erhalten. Ihr zeitbedingter Charakter – im Gegensatz zu *guwen* – wird auch in ihrer Einstufung als *shiwen*, als Schrifttum der Jetztzeit, sichtbar. Trotz ihrer oftmals rein ästhetischen oder gar dekorativen Seite konnte sie auch praktischen Zwecken dienen. Hofdokumente, Gedenkschriften, Briefe, Eingaben oder Prüfungsaufgaben bei der Rekrutierung von Beamten waren dann ihr Metier und Umfeld.²¹ Ihre Charakteristika²², die sie aus heutiger Sicht eher als Prosagedicht erscheinen und unter dem Stichwort paarweise Anordnung interpretieren lassen, sind schematisch wie folgt zusammenzufassen:

1. Metrischer Parallelismus. Der Grundrhythmus besteht ähnlich wie beim viergliedrigen Sprichwort (*chengyu*) aus vier Zeichen, die Satzstruktur aus Ketten von vier bzw. sechs Zeichen. Also: 4/4, 6/6, 4/6, 6/4. Das heißt, ein metrisch identisches Paar steht einem anderen metrisch nicht identischen Paar gegenüber: Man spricht hier von metrischem Wechsel. Am Anfang einer jeweils neuen Passage stehen zur Signalisierung eines neuen Gedankens oft ein bis drei außermetrische Zeichen (s. das Beispiel unten: *xi*, »alters«).

2. Grammatischer und semantischer Parallelismus. Parallelismus ist in der weiten Geschichte der Prosa nichts Ungewöhnliches. Als problematisch wurde jedoch

²¹ Zur Fülle ihres Ausdrucks in unterschiedlichen Prosaformen s. JAMES R. HIGHTOWER: »The Wen Hsüan [d.i. Wenxuan] and Genre Theory«, in: *HJAS* 20 (1957), S. 515.

²² Vorbildlich zusammengefaßt von WANG LI: *Gudai Hanyu*, Bd. 3, Peking: Zhonghua Shuju 1962, S. 1161–1177.

bereits seit dem Mittelalter²³ eine allzu systematische Anwendung beklagt. Für China ist ein gewisser Parallelismus verständlich, und zwar einmal auf Grund der vorherrschenden Einsilbigkeit der Sprache und zum anderen auf Grund der kosmologischen Welteinstellung. (Hier ist jedoch zwischen einer rein formalen und einer inhaltlich ausgerichteten Verwendung des kosmologischen Denkens zu unterscheiden.) Antithetische Binome wie *tianti* (Himmel und Erde), *shangxia* (oben und unten), die dem kategorialen Denken (*lei*)²⁴ folgen, werden auch in paralleler Konstruktion (*tian/di* (Himmel/Erde), *shang/xia* (oben/unten) akzeptiert.

3. Phonetischer Parallelismus. Mitunter findet sich eine geregelte Abfolge von ebenen (*ping*) und unebenen (*ze*) Tönen: eben, eben; uneben, uneben; uneben, uneben; eben, eben etc.²⁵

4. Gelegentliche Reime. Normalerweise reimt dann das letzte Wort der zweiten Zeile eines Paares mit jeder anderen zweiten Zeile eines weiteren Paares.

5. Zahlreiche Anspielungen, die sich oft des esoterischen Vokabulars entlegener Texte bedienen. Es wird dabei eine figurative Sprache bevorzugt. Vor allem besteht eine Vorliebe für Tropen, zum Beispiel für Hyperbeln wie *shennü* (göttliche Frau), ausschmückend für »Frau«.

6. Bewußter Umgang mit Sprache zur Erzielung von künstlerischen Effekten. Maßgeblich ist dabei das Kriterium Schönheit (*li*)²⁶. Das Ornament ist daher von vorrangiger Bedeutung und legt das Vokabular auf bestimmte blumige Ausdrücke fest.

Die Kunstprosa weist also vielfach Merkmale auf, die eher typisch für die chinesische Dichtung sind. Gleichwohl lassen sich eindeutig prosaische Einsprengsel ausmachen: der Metrikwechsel zu fünf oder sieben Zeichen, grammatische Partikel wie *er* (Marker von adverbialen Nebensätzen), *yu* (Marker des Lokativs), *zhi* (Objektpronomen) etc.

²³ Die Mißachtung der Kunstprosa setzt vehement mit Chen Zi'ang (661–702) ein, der wie auch spätere Kritiker die gesamte Literatur der Sechs Dynastien verneinte. Problematisch ist dabei nicht allein die formale Verneinung, sondern auch die Negation aus inhaltlichem Gesichtspunkt. *Pianwen* ist Form, hohe Sprachkunst, die höchste, die China je hatte, sie sollte daher nicht inhaltlich gewertet werden. Als nach 1949 China den Maßgaben der Sowjetunion folgte und die Form als Form zu verachten begann, setzte der Niedergang einer Beschäftigung mit *pianwen* in der VR China ein. Zur frühmittelalterlichen Kritik s. RONALD C. EGAN: »The Prose Style of Fan Yeh«, in *HJAS* 39 (1979), S. 344f., 350.

²⁴ Vgl. hierzu meine Darstellung in *Die chinesische Dichtkunst. Von ihren Anfängen bis zum Ende der Kaiserzeit*, Bd. 1 der *Geschichte der chinesischen Literatur*, hrsg. von WOLFGANG KUBIN, München: Saur 2002, S. xiv–xviii.

²⁵ Zu den Tonhöhen in der chinesischen Literatur s. meine Ausführungen in *Die chinesische Dichtkunst*, S. 155f.

²⁶ Zu *li* mit seiner ursprünglichen Bedeutung »paarweise Balance« s. ANDREW H. PLAKS: »The Bones of Parallel Rhetoric in *Wenxin diaolong*«, in: CAI ZONG-QI: *A Chinese Literary Mind. Culture, Creativity, and Rhetoric in »Wenxin Diaolong*«, Stanford, Calif.: Stanford University Press 2001, S. 166.

Quelle von *pianwen* ist das *Wenxuan*, die wichtigste Anthologie des chinesischen Mittelalters.²⁷ Als Hauptvertreter gelten gemeinhin Yu Xin (513–581) und Xu Ling (507–583).²⁸ Als Vorläufer wird allgemein die Poetische Beschreibung (*fu*) angesehen. Da der Stil und nicht der Inhalt *wen* (schöne Literatur) und *bi* (Gebrauchsliteratur), nach Liu Xie (ca. 465 – ca. 520) das Gereimte und das Ungereimte²⁹, voneinander unterschied, fand der Parallelstil überall Aufnahme. Er konnte grundsätzlich bei jeder Art von Prosatexten zur Anwendung kommen. Man zählt insgesamt 42 Genres (Briefe, Vorworte, Gedenkschriften etc.). Das heißt, *pianwen* war in erster Linie ein Stil! Die Thematik erweist sich als relativ beschränkt. Es geht um historische Fakten, und um, wie die chinesische Literaturkritik zu betonen nicht müde wird, um ureigenste Empfindungen. Betrachtet man die Texte als politische Schriften, mag das zutreffen, doch liest sich die Mehrzahl höchst unpersönlich. Auch in diesem Fall redete man besser von Prosa als »imperial Gestek«.³⁰ Trotz aller Kritik durch die späteren Vertreter der freien Prosa verschwand *pianwen* als Stil und Form nie zur Gänze aus der Geschichte der chinesischen Literatur, diese Kunstprosa blieb vor allem als Dokumentenstil erhalten. Ungeachtet seines schlechten Rufes gibt es gleichwohl eine Reihe von anerkannten Texten aus der Feder bedeutender Literaten wie zum Beispiel von Liu Zongyuan.³¹

²⁷ Zur deutschen Übersetzung s. ERWIN RITTER VON ZACH: *Die chinesische Anthologie. Übersetzungen aus dem Wen hsüan*, ILSE MARTIN FANG (Hg.), 2 Bde., Cambridge, Mass.: Harvard University Press 1958. *Pianwen* aus unterschiedlichen Zeiten werden auch gern eigens in Anthologien zusammengefaßt. Zu einer jüngeren Ausgabe s. CAO DAOHENG: *Han Wei Liuchao cifu yu pianwen jingpin*, Changchun: Shidai Wenyi 2001.

²⁸ Obwohl Yu Xin vielfach in westlicher Sprache behandelt und umfassend ins Deutsche übersetzt worden ist, s. ZACH: *Die chinesische Anthologie*, Bd. 2, S. 1047–1101, so galt die Aufmerksamkeit doch vornehmlich dem Dichter. Im Falle von Xu Ling verhält sich die Sache umgekehrt: Sein Werk, das kaum in einer westlichen Sprache behandelt wird, ist zumindest mit einem Beispiel für *pianwen* ausführlich und hinsichtlich der graphischen parallelen Gestaltung des Originals vorbildlich dargestellt und besprochen von JAMES ROBERT HIGHTOWER. »Some Characteristics of Parallel Prose«, in: SØREN EGEROD u. ELSE GLAHN (Hg.): *Studia Serica Bernhard Karlgren Dedicata*, Kopenhagen: Munksgaard 1959, S. 60–91.

²⁹ Vgl. hierzu LIU HSIEH: *The Literary Mind and the Carving of Dragons. A Study of Thought and Pattern in Chinese Literature. Translated with an Introduction and Notes by Vincent Yu-chung Shih*, Taipeh: Donghuang Shuju 1969, S. xxiv.

³⁰ Die Wendung »imperial gesture« verdanke ich Gesprächen (Oktober 2001, April 2002) mit dem Historiker Lu Yang von der Princeton University, der alle Essayistik des Mittelalters als Andienung an den Kaiser versteht.

³¹ Als unübertroffenes Beispiel gilt bis heute Wang Bo (649–676): *Teng wang ge xu* (Auf dem Söller des Prinzen von Teng. Ein Vorwort) von 675. Zum annotierten Original s. WANG: *Gudai Hanyu*, Bd. 3, S. 1111–1122, 1163f., 1166f., 1169–1174. Zu einer englischsprachigen Übersetzung nebst Einführung s. RICHARD E. STRASSBERG: *Inscribed Landscapes: Travel Writing from Imperial China, translated with Annotations and an Introduction by Richard E. Strassberg*, Berkeley: University of California Press 1994, S. 105–109. Zur Einordnung

Der Niedergang der Kunstprosa hat nicht nur etwas mit der Rückkehr zur Alten Prosa (*guwen yundong*) an sich zu tun, sondern auch etwas mit der Funktionalisierung der Kunstprosa im Prüfungssystem. Im Laufe der Tang-Zeit war *pianwen* nicht mehr als rein schöne Literatur konzipiert, sondern wurde als Prüfungsleistung immer stärker normiert und gesellschaftlich zum Medium für Dokumente von Hof und Regierung. *Pianwen* verlor damit den persönlichen Bezug zum einzelnen, es wurde immer seltener zum Ausdruck eines eigenständigen Weltbezuges benutzt, wie dies noch bei Yu Xin und Xu Ling der Fall gewesen sein mag. Das heißt, *pianwen* nahm den Weg von einem persönlich gestalteten zu einem offiziell benötigten und geregelten kosmologischen Schreiben.

Auch wenn sich der Übergang von der Kunstprosa zur Alten Prosa als eine Verschiebung von der Ästhetik zur Moral, von offiziellem zu privatem Staatsbewußtsein verstehen läßt, so haben gleichwohl nicht nur viele Autoren von *guwen* in ihre Texte Zeilen nach der Art von Kunstprosa eingeschoben, sondern auch viele Verfasser von *pianwen* haben zur Song-Zeit zwecks Belebung ihrer Arbeiten Sätze nach Art von *guwen* komponiert (*siliuti*). Zur Song-Zeit bediente man sich dieses Stils hauptsächlich im Rahmen des Historischen und Politischen. Man verfaßte gar »Führer zum Parallelstil«. Ohne offizielle Unterstützung von seiten des Staates jedoch vegetierte *pianwen* gleichwohl dahin. Der um 1487 ins Prüfungssystem eingeführte Achtgliedrige Aufsatz (*baguwen*)³² betonte den Inhalt und weniger den Stil. Dieser, der aus 300 bis 600 Zeichen zu bestehen pflegte, sog die Kunstprosa gleichsam in sich auf, indem er deren Parallelismus mit den klassischen Formen von *guwen* verband.³³ Erst mit der Qing-Zeit kam es in Abwehr der Archaismen (*fugupai*) der Ming-Dynastie zu einer Wiederbelebung und Aufarbeitung von *pianwen*.

Schauen wir uns zwecks Veranschaulichung des formalen Aspektes ein Beispiel von Yu Xin an. Sein Brief, verfaßt für den Sohn des Marquis Shanghuang von Liang, an dessen Frau (Wei Liang Shanghuang ...) ³⁴ beginnt wie folgt:

昔，
仙人导引 尚刻三秋
神女将疏 犹期九日。

und zum Hintergrund s. TIMOTHY WAI KEUNG CHAN: »Dedication and Identification in Wang Bo's Compositions on the Gallery of Prince Teng«, in: *Monumenta Serica: Journal of Oriental Studies* 50 (2002), S. 215–255.

³² Die Anthologie *Baguwen guan zhi*, hrsg. von TIAN QILIN, o.O.: Hainan Chubanshe ²1996, beginnt mit Beispielen von Wang Anshi und Su Dongpo!

³³ Einen interessanten Rettungsversuch dieser als utilitaristisch und monoton verschrienen Essayform unternimmt anschaulich WAYNE ALT: »The Eight-Legged Essay: Its Reputation, Structure, and Limitations«, in: *Tamkang Review* 17/2 (1986), S. 155–174.

³⁴ *Yu Zishan ji zhu*, SBBY-Ausgabe, Bd. 2 (juan 8), S. 126.

xi,
xianren daoyin / shang ke san qiu,
shennü jiangshu / you qi jiu ri.

Alters,
wenn Unsterbliche Atemtechniken bemühten,
brauchten sie noch drei Herbste zur Meisterschaft,
und wenn eine Schöne fern von ihrem Liebsten war,
traf sie gleichwohl eine Verabredung für den 9.9.

Das erste Zeichen *xi* (»alters«) ist hier außermetricisch als prosaisches Signal für den Beginn des Textes zu verstehen. Ansonsten entsprechen grammatisch und lexikalisch die Vierergruppen einander: 1 und 3 sind synonym, 2 und 4 sind in sich zwar parallel (*shang-you, ke-qi, san qiu – jiu ri*), zum vorhergehenden aber antonym. Dagegen ist die Tonabfolge phonetisch nicht eindeutig parallel gestaltet. Bei großzügiger Auslegung der Verstöße käme man jedoch auf den folgenden Kontrast: *pingping zeze, zeze pingping, zeze pingping, pingping zeze*.

Die Ablösung der Kunstprosa durch die Alte Prosa meint selbstverständlich nicht nur einen ästhetischen, sondern auch einen weltanschaulichen Wechsel. Doch zunächst Bemerkungen zur schwierigen Begrifflichkeit von *guwen*, die je nach den Zeitläuften anders zu bestimmen ist. *Guwen* meinte erstens zur Han-Zeit (206 v.Chr. – 220 n.Chr.) die alten Texte, welche die Vernichtung durch die Qin-Dynastie (221 v.Chr. – 206 v.Chr.) überstanden hatten. Zur Zeit der Sechs Dynastien stand *guwen* zweitens für die konfuzianischen Klassiker, dann aber auch allgemein für die Literatur der Zhou-, Qin- und Han-Zeit. Erst um 800 bezeichnet *guwen* drittens Texte, die in Inhalt und Stil nach den Vorgaben des Altertums verfaßt worden sind. Im weitesten Sinne steht *guwen* viertens auch für eine freie Prosa, die einen einzigen Gegenstand zum Thema und eine Botschaft (Moral, Philosophie) zu vermitteln hat und mit Essay zu übersetzen wäre. Diese letzten beiden Bedeutungen sind die heute geläufigsten. Und so nimmt auch für die westliche Sinologie die (literarische) Prosa als *guwen* ihren Ausgang mit der Tang-Dynastie (618–907).

Die Qing-Zeit bezeichnete schließlich *guwen* als *sanwen*, wörtlich als »lose Prosa«, das heißt als Schrift mit Zeilen beliebiger Länge.³⁵ Die Kritik seit der Sui-Dynastie (581–618) war nicht müde geworden, die Freiheit, welche eine solch »lose« Prosa erlaubte, der Kunstprosa abzusprechen. *Pianwen* sei weniger für eine effektive Kommunikation und weniger für das ausholend Narrative in Literatur und Geschichtsschreibung geeignet. Kurz, die neue Einheit des Landes seit 581

³⁵ Das Binom *sanwen* kommt zum ersten Mal bei Liu Xie in der ästhetischen Schrift *Wenxin diaolong* vor. Hier wird es im Sinne von »Satzbildung«, »Formulierung«, »Aufsetzen einer Schrift« gebraucht. Vgl. PENG QINGHUAN (Komm.): *Wenxin diaolong*, Taipeh: Huaxing 1976, S. 44; LIU: *The Literary Mind and the Carving of Dragons*, S. 44 (»rhetoric«). Das *Wenxin diaolong* ist übrigens im Stil der Kunstprosa verfaßt.

verlangte nach einer neuen Ordnung auch im Bereich von Sprache und Schrift. Diese neue Ordnung, die von der neuen aus dem Prüfungssystem erwachsenen und nicht von den aristokratischen Höfen rekrutierten Beamtenschaft getragen wurde, richtete sich allgemein gegen alles, was von den Sechs Dynastien als höfisches Erbe kam: Lyrik, Geschichtsschreibung, Philosophie, Prosa. An die Stelle von künstlerischer »Eleganz« traten Didaktik und eine Rückkehr zur schlichten Diktion. Die neue Beamtenschaft, die den besser gestellten lokalen Familien entsprang, visierte auch neue Adressaten an, nämlich die lokal erzogene Gentry. Die Abwendung von der alten aristokratischen Oberschicht wird ebenfalls durch Han Yus Betonung von Armut (*qiong*) als Voraussetzung von Fähigkeiten (*gong*) deutlich.

Der Übergang von *pianwen* zu *guwen* hat auch etwas mit einem neuen Leseverhalten und einem neuen Weltverständnis zu tun. Die Kunstprosa hatte ihren Ort in einer Zeit, wo Literatur eher mündlicher Natur war. *Pianwen* ließ sich gut auswendig lernen und gut laut vortragen. Mit dem Aufkommen der Druckkunst zur Tang-Zeit und mit der Vermehrung des Schrifttums beginnt sich jedoch eine Lesekultur herauszubilden: Die Prosa bedarf daher nicht mehr einer leicht merkbaren Strukturierung. Die Sätze dürfen nun freier und länger fließen. Das neue Weltverständnis läßt sich plastisch auch als ein Übergang vom Sinnlichen (Frau) zum Moralischen (das Tao der Regierung ist eins mit dem Tao der Literatur) fassen. Dieser Wertewandel verlangte selbstverständlich nach einem Wechsel der Genres: Han Yu griff vornehmlich auf *lun* (Abhandlung), *shu* (Brief), *zhuan* (Biographie), *shuo* (Diskurs)³⁶, *xu* (Vorwort) sowie die Inschrift zurück, so daß sich auch hier der Eindruck aufdrängt, *guwen* sei eher ein Stil denn eine Form gewesen.

Han Yu stellt nur den ersten Höhepunkt einer neuen sprachlichen Ausdrucksordnung dar. Vor ihm hatten schon manch andere die Vor-Han-Zeit und bedingt die Han-Zeit zum Vorbild des Schrifttums erkoren, jedoch nicht immer und nicht so systematisch. Es ging um die Wiederbelebung einer Prosa, die ungebunden, ungeziert, schmacklos (*dan*)³⁷ und in diesem Sinne frei war. Wichtig ist der Umstand, daß der Rückgriff auf eine gleichsam »tote« Sprache erfolgte! Dieser war jedoch notwendig, um dem Schrifttum seine einstige moralische Funktion zurückzugeben und das *pianwen*, einen Examensgegenstand, zurückdrängen zu können. Die Ersetzung von Kunstprosa durch die Alte Prosa leitete daher die Rückkehr der konfuzianischen Werke als Leitbilder ein.

³⁶ MARTIN KERN: »Persuasion« or »Treatise«? The Prose Genres *Shui* 說 and *Shuo* 說 in the Light of the *Guwenzi leizuan* of 1779«, in: LUTZ BIEG, ERLING VON MENDE u. MARTINA SIEBERT: *Ad Seres et Tungusos. Festschrift für Martin Gimm*, Wiesbaden: Harrassowitz 2000 (= Opera Sinologica; 11), S. 221–243.

³⁷ Zu diesem wichtigen ästhetischen Prinzip s. FRANÇOIS JULLIEN: *Über das Fade – eine Eloge: Zu Denken und Ästhetik in China*, aus dem Französischen von ANDREAS HIEPKO und JOACHIM KURTZ, Berlin: Merve 1999.

III. Das Mittelalter

Halten wir an dieser Stelle für einen Moment inne und kehren wir an den Anfang und zwar zur Frage nach einem möglichen Zusammenhang von Prosa und Religion zurück.³⁸ Schulmäßig läßt sich hier die folgende Entwicklung konstatieren. Während die gebundene Form, das heißt die gereimte Dichtkunst, im Altertum eher etwas mit den Ahnenopfern im Ahnentempel zu tun gehabt hat, hat die ungebundene Form, sprich die Prosa, die politische Herrschaft durch ihren Bezug zum Himmel auch auf religiöse Art und Weise unterstützt. Man spricht daher von der »Vereinigung des Politischen mit dem Religiösen« (*zhengjiao heyi*). Im *Buch der Urkunden* (*Shujing*) finden sich viele in Prosa verfaßte Belege für Schwurbündnisse, die im Angesicht eines Krieges vor dem Himmel eingegangen wurden. Vereinfachend läßt sich zwar sagen, daß die Dichtung der damaligen Zeit gereimt war und die Prosa ungereimt, doch konnte auch die einst ungebundene Form den Reim übernehmen, besonders wenn es um einen Ritus ging, so daß sich sagen läßt: Auch die Prosa hat bei einem Bezug zum religiösen Bereich eher einen Reim als keinen.³⁹

Diese Vermischung der Formen begann sich zur Zeit der Streitenden Reiche (475–221) aufzuheben, nachdem Konfuzius (551–479) eine Säkularisierung der religiösen Formen eingeleitet hatte. Prosa war nun die Ausdrucksform der Philosophie und der Geschichte, die weniger einen religiösen Bezug zu erkennen gab. In der Folge trennte sich im Bewußtsein ein »Schrifttum« (*wenxue*) ohne Reim von einer gebundenen »Dichtkunst« (*wenzhang*)⁴⁰, bis zum Ende des frühen Mittelalters (581) vereinfacht als *wen* (Poesie) und *bi* (Prosa) bezeichnet. Für die Jahrhunderte zwischen der späteren Han-Zeit (25–220) und der Sui-/Tang-Zeit gilt daher die folgende Faustregel: Alles Gereimte hat eher einen Bezug zum Religiösen

³⁸ Ich folge hier einer Diskussion mit Wang Jinmin. Über den spekulativen Charakter bin ich mir im klaren. Zum Zusammenhang von Opfer und Schrifttum in der chinesischen Antike vgl. MARTIN KERN: *Die Hymnen der chinesischen Staatsopfer. Literatur und Ritual in der politischen Repräsentation von der Han-Zeit bis zu den Sechs Dynastien*, Stuttgart: Franz Steiner Verlag 1997 (= Sinologica Coloniensia; 19).

³⁹ Die frühe philosophische Prosa wie das *Buch der Wandlungen* (*Yijing*) oder das *Daodejing* z.B. waren gereimt. Hier läßt sich vielleicht doch nicht mit WANG LI: *Tantan xuexi gudai Hanyu*, Jinan: Shandong Jiaoyu Chubanshe 1984, S. 79–80, argumentieren, daß diese Reime lediglich um der guten Memorierbarkeit willen und nicht auch aus »religiösen« Gründen gepflegt wurden. Erst mit fortschreitender Säkularisierung und Schriftlichkeit entfiel der Zwang zum Reim!

⁴⁰ Zur Komplexität und zum Bedeutungswandel von diesem Terminus s. MARTIN KERN: »Ritual, Text, and the Formation of the Canon: Historical Transitions of *wen* in Early China«, in: *T'oung Pao* 87 (2001), S. 43–91.

als alles Ungereimte, dies gilt insbesondere für die weitverbreiteten Steleninschriften, die Epigraphik und für Trauerbekundungen.

Mit Beginn des späten Mittelalters zeichnet sich eine Abkehr vom Reim und, man möchte mutmaßen, vom Religiösen ab. Die Angelegenheit ist jedoch leider nicht so vorschnell zu vereinfachen. Es ist zwar richtig, daß die Prosa im weitesten und der Essay im engen Sinne modellhaft auf der philosophischen, herrschaftstheoretischen und historischen Prosa der Antike basierten und sich damit als säkularisierte, rationalisierte Formen dem Reim und der Religion entziehen, doch geben selbst die strikten Hauptvertreter der *guwen yundong* in ihren Auftragsarbeiten religiöse Motive zu erkennen, und wichtiger noch: Der Buddhismus hat, was bislang wenig beachtet wurde, für die Durchsetzung einer reimlosen Prosa eine wichtige Rolle gespielt. Als beispielhaft wäre hier der *Bericht von den buddhistischen Klöstern in Luoyang* (*Luoyang qielan ji*) von Yang Xuanzhi zu nennen.⁴¹ Die Reimlosigkeit mag sich trotz des religiösen Gegenstandes aus der Tatsache erklären, daß dem Verfasser mehr am schmerzlich empfundenen Untergang der Hauptstadt und seiner höfischen Kultur lag. So einfach liegt der Fall aber in den beiden weiter in diesem Zusammenhang zu benennenden Werken nicht: Das *Hongmingji* (Schrift zur Erhellung des Buddhismus) und das *Guang Hongmingji*⁴² (Weitere Schrift zur Erhellung des Buddhismus) bieten nämlich formal von allem etwas: Ihre buddhistische Botschaft ist mal in *pianwen*, mal in ungebundener Prosa, mal in einer Mischform vermittelt. Da hier jedoch der Reimlosigkeit Vorzug gegeben worden ist, müßte der Zusammenhang von Reim und Religion für diese Periode neu bestimmt werden. Offensichtlich ist jedoch, daß zur damaligen Zeit bereits auf kaiserlicher Seite der Wunsch nach einer Entflechtung von »gebundener« Form und Prosa bestand. Wir lesen in der Biographie des Staatsmannes Su Chuo⁴³ (498–546):⁴⁴

Seit der Jin-Zeit stand die Parallelprosa [*wenzhang*]⁴⁵ in Blüte. Jeder suchte, sich darin zu messen, so daß sie zur Mode wurde. Der Taizu-Kaiser wünschte, dieser schlechten Entwicklung entgegenzuwirken. Da der Kaiser der Wei-

⁴¹ Zu diesen Erinnerungen der Jahre 493–534 s. die Übersetzung von WILLIAM J.F. JENNER: *Memories of Lo-yang* [d.i. Luoyang]: *Yang Hsüan-chih* [d.i. Yang Xuanzhi] *and the Lost Capital, 493–534*, Oxford: Clarendon Press 1981.

⁴² Zum *Hongmingji* s. HELWIG SCHMIDT-GLINTZER: *Das Hung-ming chi* [d.i. Hongmingji] *und die Aufnahme des Buddhismus in China*, Wiesbaden: Franz Steiner 1976 (= Münchener Ostasiatische Studien; 12).

⁴³ Zu seinen Ordnungsvorstellungen, die auf den idealisierten Institutionen der Zhou-Dynastie gründeten, s. *The Cambridge History of China*, Bd. 3, *Sui and T'ang China, 589–906*, Teil 1, hrsg. von DENIS TWITCHETT u. JOHN F. FAIRBANK, Cambridge u.a.: Cambridge University Press 1979, S. 69–70.

⁴⁴ *Zhoushu*, Bd. 2, Peking: Zhonghua Shuju 1971, S. 391.

⁴⁵ Dieser Terminus umfaßt in der damaligen Zeit auch noch die Poetische Beschreibung (*fu*).

Dynastie im Ahnentempel Opfer darbringen wollte, wurden die Minister dorthin einberufen. So erging an Su Chuo der Befehl, das große Edikt [*dagao*] abzufassen. Man präsentierte es dem Kaiser und verlas [es dann im Tempel als Opfer-text].

Besagtes Edikt ist nun ganz im Stil von Gelöbnissen im *Buch der Urkunden* verfaßt und hat – so die allgemeine Meinung – die Rückkehr zur Alten Prosa vorbereiten helfen. Es liegt hier also eine doppelte Beziehung zur Religion vor: Der Ort der Verkündigung ist ein Tempel, und die Form ist die eines Opfertextes. Der komplizierte Hintergrund dieser Textstelle, die ein Ereignis zur Zeit der Spaltung in Nördliche und Südliche Dynastien behandelt, ist wie folgt: Der Kaiser der Westlichen Wei-Dynastie (535–557) gehörte zum Stamm der Tuoba (T'o-pa). Die tatsächliche Macht lag jedoch in Händen von Yuwen Tai (505–556). Unter dessen Sohn Yuwen Jue wurde die Nördliche Zhou-Dynastie (557–581) gegründet. Dieser setzte sich als Kaiser Xiaomin ein und verlieh seinem Vater den Tempelnamen Taizu und den posthumen Namen Wen. Su Chuo verfaßte obiges Edikt 545, als die Westliche Wei also noch an der Macht war und Yuwen Tai lediglich als Herzog von Anding belehnt sowie höchster Minister am Hofe war. Gleichwohl nennt die Quelle, die *Geschichte der Zhou-Dynastie*, Yuwen Tai unter seinem späteren Tempelnamen Taizu.

Nun hatte sich damals der (verweichlichte) literarische Stil des Südens⁴⁶ auch nach Norden fortpflanzen können. Dies hatte Ende der Jin-Zeit (265–420) begonnen. 545 wollte nun Kaiser Wendi (reg. 535–551) im Ahnentempel Opferhandlungen durchführen, die von Yuwen Tai geleitet wurden. Zum Ritus hatte ein Opfer-text zu gehören. Yuwen Tai war jedoch ein Verächter der südlichen »Literatur« (*wenzhang*: Kunstprosa, *pianwen* und Poetische Beschreibung, *fu*) und verlangte zu Opferzwecken einen schlichten, im Alten Stil verfaßten Text. Daher hieß er Su Chuo etwas Entsprechendes im Stil des *Buchs der Urkunden* aufsetzen. Nach Genehmigung durch den Kaiser wurde das große Edikt im Tempel verlesen.

Nun macht es auf Grund der Quellenlage wenig Sinn, diesen Befund überinterpretieren zu wollen. Wir haben es ja bei dem Edikt nicht mit Literatur zu tun. Gleichwohl läßt sich sagen, daß die Umbruchphase ihren religiösen Ort und vielleicht sogar hier ihren Ausgang hat. Wie dies zu gewichten ist, darüber soll an diesem Ort nicht spekuliert werden. Andere mögen hier weiterdenken.

Offensichtlich kam es bei einem hohen Differenzierungsgrad der Prosaliteratur zu guter Letzt zur Entstehung einer Essayform, die das offensichtlich Religiöse – die gebundene Form, die Anrufung des Himmels – abgelegt bzw. säkularisiert hatte. Dies ist idealiter ein Übergang vom Religiösen zum Politischen, das in seiner

⁴⁶ Zu diesem Phänomen s. THOMAS JANSEN: *Höfische Öffentlichkeit im frühmittelalterlichen China. Debatten im Salon des Prinzen Xiao Ziliang*, Freiburg im Breisgau: Rombach 2000 (= Rombach Wissenschaften: Reihe Historiae; 11).

höfischen Form der Kunstprosa ästhetischen Charakter und in seiner moralischen Form des Essays halb staatlichen, halb privaten Charakter annimmt. Das verbleibende magische Element tritt dabei manchmal stärker, manchmal schwächer hervor. Die zahlreichen Opfertexte im Werk eines fast jeden Essayisten sprechen eine eindeutige Sprache. Prononciert läßt sich sagen: Der Essay ist die Antwort auf eine Zeit, in welcher sich das Individuum in dem geeinigten, von fremden Kulturen mitgeprägten Reich der Tang stärker seiner selbst als »Chineser«, als Privatier und als »Staatsmann« bewußt wird.

Betrachten wir die Entwicklung und Einteilung der Alten Prosa, so ist bislang das folgende von der Sekundärliteratur erarbeitet worden.⁴⁷ Mit dem Begriff *guwen* verbindet man zwar unmittelbar den Namen Han Yu, doch ist dieser lediglich der erste Höhepunkt einer Bewegung, nämlich der *guwen yundong*, die streng gesehen zwischen 550 und 850 stattfindet und von zwei Anliegen dominiert wird: von dem Kampf gegen *pianwen* und von der Wiederbelebung klassischer Ideale in der Literatur. Die Bewegung läßt sich in drei Phasen einteilen:

1. Die utilitaristische Phase. Nach dem landläufigen Urteil des Literaturwissenschaftlers Luo Genze beginnt die Bewegung – wie oben gesagt – mit Su Chuo, der sich 545 als Minister der Westlichen Wei-Dynastie (535–557) gegen *pianwen* aussprach. Grundsätzlich lassen sich die Befürworter einer Trendwende in der Prosa als Historiker bei Hofe bezeichnen, denen eher die Politik (Ideologie) als die Literatur (Ästhetik) am Herzen lag. Die eigentliche Kampfansage erfolgt durch Li E (um 600) und seine Throneingabe⁴⁸ an den Kaiser Wen der Sui (reg. 581–605) im Jahre 584. Li E warf *pianwen* die Verderbung der Sitten vor. Wie war das zu verstehen? In seinen Augen hatte Literatur, besser das Schrifttum bzw. das Schreiben, keinen Sinn und Zweck in sich selbst, sondern nur in einem Bezug zu Staat und Gesellschaft. Das heißt, Literatur wurde von ihm utilitaristisch verstanden, als moralisches und nicht mehr als ästhetisches Mittel zur Herstellung öffentlicher Ordnung, der rechten Beziehung zwischen Herrscher und Beherrschten. Letzten Endes wird also die Literatur für den zerrissenen Zustand des chinesischen Staatswesens zur Zeit der Sechs Dynastien verantwortlich gemacht.

Aus heutiger westlicher Sicht tut man sich naturgemäß mit solch einer Verbindung von Staat und Literatur sehr schwer. Es ist richtig, daß das Tao der Literatur durch seine Einbindung in das Tao des Staates eine vordergründig staatliche, eine kollektivierende, eine herrschaftliche Funktion bekommt. Der Sprecher eines Stücks Literatur wird damit zum moralischen Sprecher eines Gemeinwesens. Gleichwohl berührt uns heute eine rein sprachartistische Kunstprosa so gut wie gar nicht mehr. Sie gibt lediglich formal eine soziale Ordnung zu erkennen, aber kein außerordentliches Engagement. Es ließe sich doch zumindest die Erprobung der chine-

⁴⁷ Ich folge hier YU-SHIH CHEN: *Images and Ideas in Chinese Classical Prose. Studies of Four Masters*, Stanford: Stanford University Press 1988.

⁴⁸ *Suishu*, Peking: Zhonghua Shuju 1973, Bd. 5, Kapitel 66, S. 1545f.

sischen Sprache anerkennen! Und dennoch tut dies heute kaum jemand. Zu jeder Kunstfertigkeit gehört eigentlich auch etwas Persönliches, sowie umgekehrt ebenfalls zu etwas Persönlichem in der Kunst die Kunstfertigkeit gehört. Reine Artistik ist so unbefriedigend wie reiner Inhalt.

Han Yu vertritt zu seiner Zeit aus freien Stücken eine Minderheitenmoral, die Moral einer neuen Schicht, die erst später vollends zur Herrschaft kommen wird, nämlich zur Song-Zeit. So erklärt sich leicht der späte Siegeszug von Han Yu. Auch wenn er einer Einheit von Staat und Schrifttum das Wort redet, so zwingt ihn niemand dazu. Er ist im Rahmen der damaligen Bedingungen sein eigener Herr und ist bereit, dafür Verbannung und ein karges Leben auf sich zu nehmen. In dieser Hinsicht ist er beispielhaft gewesen. Die Tatsache, daß er kein Schwächling war, verleiht seinem Werk die Kraft, die uns heute trotz aller kritischen Distanz seine Verbrämung von Moral und Literatur goutieren läßt.

Die Historiker der Tang-Zeit als Vorläufer von Han Yu und Mitbegründer der *guwen yundong* gingen über Li E und seine Forderung nach einer Literatur, die ihre Ideale im Politischen und Sozialen zu finden habe, hinaus und forderten einen alternativen Stil, der *wenzhi binbin* zu sein habe, das heißt, sie wollten einen Ausgleich zwischen Schlichtheit und Eleganz. Mit dieser Forderung begannen sie sich von den Utilitaristen abzuheben und die zweite Phase einzuleiten: Ihnen ging es nicht allein darum, einen als klassisch angesehenen Stil für den gegenwärtigen Gebrauch zu adaptieren, sondern wie den späteren »Klassizisten« um die Wiederbelebung des Alten Stils in der Gegenwart.

In der Kritik der Zeit, so etwa bei Liu Zhiji (661–721), galt eine reine Übernahme lediglich als eine Nachahmung, die zu einem Anachronismus führe.⁴⁹ In einer sich wandelnden Welt, so besagter Historiker weiter, habe jede Zeit ihren Stil; um Nachahmung dürfe es also nicht gehen, da dadurch der sprachliche Aspekt (*yan*) und das Gegenwärtige (*shi*) in ein Mißverhältnis gerieten. Man dürfe daher nicht die Oberfläche der Alten, sondern müsse deren Geist (*xin*) reproduzieren. Diese Kritik war von großem Einfluß auf die Vertreter der *guwen yundong* nach 755.

Kurz, die erste Phase stellte eine Kritik an der Kunstprosa dar und führte über die didaktische Sicht von Literatur, das heißt über eine utilitaristische Auffassung vom Schreiben, zu einer Art vernunftbetonter Schule klassischer Gelehrsamkeit.

2. Die klassische Phase. Li Huas (710–767)⁵⁰ Verständnis von den Sechs Klassikern (*Buch der Lieder, Buch der Urkunden, Buch der Wandlungen, Buch der Sitte, Buch der Musik, Frühling und Herbst*) als Verkörperung des Tao leitete eine Wende vom Praktischen zum Idealistischen ein. Die Klassiker wurden zum Ideal,

⁴⁹ MICHAEL QUIRIN: *Liu Zhiji und das Chun Qiu*, Frankfurt a.M. u.a.: Peter Lang 1987 (= Würzburger Sino-Japonica; 15), S. 131–138.

⁵⁰ Zu seiner Person und seinem Werk s. *Hefte für Ostasiatische Literatur* 14 (1993), S. 15–18, *Hefte für Ostasiatische Literatur* 26 (1999), S. 14–24.

Ziel und Modell an sich. Der Klassizismus wurde damit zur Basis für die nachfolgende literarische Reform.

Zu diesem Verständnis von Tao als Vehikel der Regierung (Utilitarismus) und Vehikel der Literatur (Idealismus) kam als Drittes das Verständnis von Tao als einer »metaphysischen« Größe hinzu, und zwar durch Liang Su (753–793), der über das Konzept *qi* (Odem) etwas »Visionäres« in die Diskussion einbrachte: Die klassischen Ideale waren unter dem Aspekt von »Geist« (*xin*) und »Empfinden« zu bestimmen, so daß sich die Einheit von Himmel, Erde, Mensch, Geist, *wen* und Tao dank der rechten Pflege moralisch und nicht mehr ästhetisch neufassen lasse.

3. Die polemische Phase. Han Yu entfaltete seine Theorie zur Literatur in einem Brief an Li Yi (801),⁵¹ als er, vergeblich um eine Militärkarriere nachsuchend, sein Glück am Hof anstrebte. Dieser Brief zeigt mehrfach eine geistesgeschichtliche Wende an. Zunächst wird hierin einer Wehrfreudigkeit Ausdruck verliehen. *Guwen* wird zur Waffe gegen den Taoismus und Buddhismus, Tao und *de* (»Tugend«) seien nur im Konfuzianismus daheim und damit wahr (*zhen*), in anderem Zusammenhang aber reine Kunstprodukte (*wei*).

Han Yus Programm für die Literatur besteht aus drei Schritten: 1. Es gilt, die Klassiker zu meistern, um sich von überkommenen Klischees zu befreien. 2. Es ist zwischen Wahr und Falsch zu unterscheiden, damit Schreiben von allem Heterogenen (*za*) befreit werden kann. 3. In ständiger Anbindung an das Tao tut es not, dem klassischen Ausdruck unverbrüchlich verbunden zu bleiben. Mit diesem Dreierschritt legt Han Yu als erster den Stil der Alten Prosa fest. Wahrheit und Reinheit sind die beiden neuen Kriterien, die Han Yu in die *guwen*-Bewegung einführt. Damit ist der Brief an Li Yi das einzige Dokument, welches sich stilistischer Fragen annimmt.

1. Han Yu (768–824)

Hintergrund der Schriften von Han Yu ist ein ordnungspolitisches Denken, das weit über die Literatur hinausgeht und grundsätzlich die Frage nach einer Ordnung der Welt stellt.⁵² Es beruht auf der Erfahrung eines mehrfachen Machtvakuumms, das sich zwischen der Han- und Tang-Zeit im allgemeinen und nach dem Aufstand des An Lushan 755 im besonderen aufgetan hatte. Die Ordnung der Welt auf der Basis eines ästhetischen, das heißt kosmologischen, formal perfekten Denkens hatte Einbrüche erfahren. Nur so erklärt sich die Frage nach dem Moralischen in den damaligen Zeitläuften.

⁵¹ Han Changli [d.i. Han Yu] *wenji jiaozhu*, Schanghai: Shanghai Guji Chubanshe 1986, S. 98–100, übersetzt von CHEN: *Images and Ideas in Chinese Classical Prose*, S. 8–10.

⁵² Die einleitenden Bemerkungen folgen wesentlich der großen Studie von CHARLES HARTMAN: *Han Yü and the T'ang Search for Unity*, Princeton: Princeton University Press 1986.

Eine der Fragen, die Han Yu aufwirft, ist die nach der chinesischen und der barbarischen Kultur (Hua und Yi bzw. Di). Der zweite Kaiser der Tang, Taizong (reg. 626–649), hatte 647 betont, daß es für ihn keinen Unterschied zwischen Hua und Yi bzw. Di gebe. Er hatte bereits 630 an die 100 000 Türken in China angesiedelt und ihre Führer in Beamtenpositionen bringen lassen, die dann mit 10 000 Angehörigen in Chang'an residierten. Das Tang-Reich war kosmopolitisch nicht nur im politischen Sinne, sondern auch in der Zusammensetzung seiner Bevölkerung. Von den 369 damaligen Premierministern waren 32 nichtchinesischer Herkunft. Kaiser Taizong entstammte der Militäraristokratie des Nordens, er förderte daher das Erbmilitär und militärische Werte. Und da der Kaiser alles war, war entsprechend das Militärische solange ein hoher Wert, bis Kaiserin Wu Zetian mit Hilfe des Prüfungssystems das Zivile als maßgeblichen Wert einsetzte und das Literarische gleichsam zu dem Privileg einer neuen Schicht werden ließ.

Es war dies das erste Mal in der chinesischen Geschichte, daß das Zivile (*wen*) zum alleinigen Kriterium bei der Rekrutierung von Beamten avancierte. Es trat notwendigerweise in Konkurrenz zum Militärischen (*wu*). Der Konflikt von *wen* und *wu* war auch ein sozialer Konflikt, nämlich der Konflikt zwischen alten aristokratischen Familien und neuen aufgestiegenen Familien, zwischen Nicht-Chinesen (Hu) und Chinesen (Hua). Letztendlich trug die zivile Kultur den Sieg über die militärische Kultur davon. Damit verblieb aber das Problem, wie denn die von der Kultur (*wen*) Ausgeschlossenen zu betrachten sein sollten. Nach 755 war Chang'an zwar chinesisch (Hua), aber die Bevölkerung in der Umgebung der Hauptstadt war oftmals nichtchinesischer Abstammung (Hu). Das Tang-Reich wurde damals von einer Herrscherschicht regiert, die zu drei Fünfteln aus Hua bzw. sinisierten Hu (Kaiserhaus, Aristokratie, Literaten) und zu zwei Fünfteln aus Hu (Eunuchen, das Militär) bestand. Das eigentliche Stammland veränderte sich nach 755 durch den Zuzug vieler Fremdstämmiger gewaltig, so daß die Frage nach »Chinesen« und »Nichtchinesen« zu einer Kernfrage vor allem des 9. Jahrhunderts wurde.

Die Beamten spürten die Diskrepanz zwischen der eigenen und der fremden Kultur besonders deutlich. Sie sahen die Einheit des Reiches nicht nur als eine Sache zwischen ordnungsbeflissener Zentrale und aufmüpfiger Peripherie, sondern auch als die Sache eines Kampfes zwischen zwei Kulturen an. Der Versuch, das damalige China auf der Basis des Buddhismus zu einigen, war nur anfänglich erfolgreich gewesen, denn die aus Indien stammende Lehre war hauptsächlich von den Hu (Aristokratie, Eunuchen, Militär) rezipiert worden und hatte den Konflikt zwischen Hua und Hu nicht lösen können.

Vertretern wie Han Yu und seinesgleichen ging es daher um eine genaue Bestimmung der beiden Kulturen. Han Yu trat für ein vielrassiges, aber nicht multikulturelles Reich ein! Kulturell hatte alles »chinesisch« zu sein und konnte auch »chinesisch« werden. Die Teilung von Hu (Militär) und Hua (Zivilisation) sollte zugunsten einer Bürokratie aufgehoben werden, die gleichzeitig *wen* und *wu* ver-

körperte. Die Aufnahme in diese Bürokratie hatte einzig über das Prüfungssystem zu erfolgen. Dadurch hoffte Han Yu auch den Konflikt Zentrale-Peripherie aufheben zu können.⁵³ Ihm kam es darauf an, die Ordnung der Tang-Zeit wiederherzustellen, deshalb galt sein gesamtes literarisches Programm der Stärkung des Kaisers, der in der Gestalt des Xianzong (reg. 806–820) mit religiösen Untertönen unter anderem als aufgehende Sonne gefeiert wurde. Folglich stimmt Han Yu Lobgesänge auf das *wu* und das *wen* von Xianzong an, der das Altertum wiederhergestellt habe. Dennoch kritisierte er ihn in seiner »Throneingabe zur Sache mit dem Buddha-Knochen« (*Lun Fo gu biao*)⁵⁴, als der Kaiser 819 eine angebliche Reliquie Buddhas im Palast ausstellen ließ.⁵⁵

Han Yu verstand die durch das Prüfungssystem rekrutierte Beamtenschaft als den verlängerten Arm des Kaisers. Dieses Konzept des Äußeren Hofes (*wai ting*) mit einer Han-konfuzianischen Vision des Zhou-Staates stand der Vorstellung vom Inneren Hof (*nei ting*) gegenüber, der eher dem buddhistisch-taoistischen Bild des Herrschers als Vertreter von *wuwei* (geschehen lassen) und damit einem kleinen Beraterstab verpflichtet war. Das mag verständlich machen, warum hinter der Kritik an der Überführung eines Buddhaknochens aus der Vorstadt in den Palast auch die Kritik an dem buddhistisch beeinflussten Eunuchentum zu sehen war.

⁵³ Zu diesem die chinesische Geschichte durchziehenden Konflikt s. die immer noch lesenswerte Studie von BODO WIETHOFF: *Grundzüge der älteren chinesischen Geschichte*, Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft 1971 (= Grundzüge; 20).

⁵⁴ *Han Changli wenji jiaozhu*, S. 612–617, deutsch von WILHELM GRUBE: *Geschichte der chinesischen Literatur*, Leipzig: C.F. Amelangs Verlag 1902, S. 303–308, ALFRED FORKE: *Geschichte der mittelalterlichen chinesischen Philosophie*, 2. unveränderte Aufl., Hamburg: Cram, de Gruyter 1964 (= Abhandlungen aus dem Gebiet der Auslandskunde; 41), S. 291–292 (Auszug); englisch von SHIH SHUN LIU: *Chinese Classical Prose. The Eight Masters of the T'ang-Sung Period, Selected and Translated by Shih Shun Liu with Notes and Chinese Texts*, (Renditions Book), Hongkong: The Chinese University Press 1979, S. 44–49; WM. THEODORE DE BARY u.a. (Hg.): *Sources of Chinese Tradition*, New York: Columbia University Press 1960 (= Records of Civilization. Sources and Studies. Introduction to Oriental Civilizations; 55), S. 427–429; JOHN MINFORD u. JOSEPH S.M. LAU (Hg.): *Classical Chinese Literature. An Anthology of Translations*, Bd. 1: *From Antiquity to the Tang Dynasty*, New York / Hongkong: Columbia University Press / The Chinese University Press 2000, S. 1001–1004. Zum Hintergrund s. HARTMAN: *Han Yü and the T'ang Search for Unity*, S. 84–86.

⁵⁵ Diese Ausstellung, der eine Überführung aus einem nahegelegenen Tempel vorausging, war Teil eines jährlich stattfindenden buddhistischen Festes. Zu einer lebendigen Beschreibung dieser Überführung s. KENNETH CH'EN: *Buddhism in China. A Historical Survey*, Princeton: Princeton University Press 1972 (Paperback edition), S. 279–282. Die Reliquie scheint auch heute noch Teil von Prozessionszügen zu sein. Jüngst war sie gar in Thailand und auf Taiwan zu sehen, s. *China heute* Jg. XXI (2002), Nr. 3 (121), S. 67 (»Reliquie Buddhas auf Taiwantour«).

Kurz, Han Yu steht für die Einheit im Politischen wie im Kulturellen, eine Einheit, die durch eine Beamtenschaft nach dem Vorbild des »Altertums« umzusetzen war. Jeder konnte hierzu beitragen, ob er nun Hua oder Hu war. Je nach Beitrag konnte aus einem »Nicht-Chinesen« ein »Chinesen« werden.⁵⁶ Diese Gedanken äußert Han Yu in seinem epochalen Essay »Über den Weg des Moralischen« (»Yuan Dao«) von 805. Trotz der hier geäußerten Absage an den Buddhismus und den Taoismus, begleitet von einer Kritik an den Eunuchen und an der Aristokratie, steht diese Schrift unter buddhistischem Einfluß, denn sie übernimmt, allerdings unter konfuzianischen Vorzeichen, das Konzept einer Einheit von Theorie und Handlung. Hier der Beginn des erstaunlicherweise kaum übersetzten Essays, der als politischer und philosophischer Text streng gesehen eigentlich nicht in unsere Geschichte gehört.⁵⁷

Die allgemeine Liebe nennt man Menschlichkeit, die Gemäßheit in ihrer Betätigung Gerechtigkeit. Was aus diesen beiden hervorgeht, heißt Vernunftform (Tao), was in sich selbst Genüge findet und nichts von außen her erwartet, Tugend. Menschlichkeit und Gerechtigkeit sind Begriffe mit einem bestimmten Inhalt, Vernunftnorm und Tugend inhaltsleere Begriffe. Wenn Lao Zi Menschlichkeit und Gerechtigkeit verkleinert, so will er sie damit nicht schmähen: sein Gesichtskreis ist nur eng. Wenn er, im Brunnen sitzend, den Himmel betrachtet und meint, der Himmel sei klein, so ist darum der Himmel noch nicht klein; Geringfügiges nimmt er für Menschlichkeit, Vereinzelt für Gerechtigkeit: daß er sie verkleinert, ist daher nur in der Ordnung. Was Lao Zi Vernunftnorm nennt, ist etwas, was er darunter versteht, nicht aber was ich Gerechtigkeit nenne. Was ich im allgemeinen unter Vernunftnorm und Tugend verstehe, schließt Menschlichkeit und Gerechtigkeit in sich, und das entspricht der allgemeinen Ansicht der ganzen Welt; was aber Lao Zi darunter versteht, schließt Menschlichkeit und Gerechtigkeit aus und ist seine individuelle Privatansicht. [...] Nachdem die Vernunftnorm der Zhou gesunken und Konfuzius gestorben war, folgte unter den Qin die Bücherverbrennung, unter den Han die Herrschaft des Huangdi und des Lao Zi, und unter den Dynastien Jin, Wei, Liang und Sui die Ausbreitung

⁵⁶ Zu einem vergleichbaren Phänomen, »Franke war man nicht (nur) durch Geburt, vielmehr durch einen Gefolgschaftseid«, vgl. MICHAEL SIEBLER: »Ein Reich zerbricht und gebiert Europa. Aus der Frühzeit zweier Nationen: »Die Franken« in der großen Ausstellung des Mannheimer Reiss-Museums«, in: *Frankfurter Allgemeine Zeitung* 23.10.1996, S. 41.

⁵⁷ Unter Verwendung der heutigen chinesischen und deutschen Umschrift zitiert nach GRUBE: *Geschichte der chinesischen Literatur*, S. 301f. Vgl. auch FORKE: *Geschichte der mittelalterlichen chinesischen Philosophie*, S. 289f. Zu englischen Übersetzungen s. DE BARY: *Sources of Chinese Tradition*, S. 431–434; MINFORD u. LAU: *Classical Chinese Literature*, S. 993–998. Zum Original s. *Han Changli wenji jiaozhu*, S. 12–19. Zur philosophischen Deutung dieser Schrift (Aufwertung von Meng Zi, *Daxue* und Konzeption von *dao tong*) s. FUNG YU-LAN: *A History of Chinese Philosophy*, Bd. 2: *The Period of Classical Learning (From the Second Century B.C. to the Twentieth Century A.D.)*, übersetzt von DERK BODDE, Princeton: Princeton University Press 1953, S. 410–412.

des Buddhatums. Diejenigen, die über Vernunftnorm und Tugend, Menschlichkeit und Gerechtigkeit reden, halten sich bald an Yang Zhu oder Mo Di, bald an Lao Zi oder Buddha. Die sich dem einen zuwenden, müssen sich vom anderen abwenden; jenen sehen sie als Herrn an, diesen betrachten sie als Sklaven; jenem schließen sie sich an, diesen besudeln sie. Ach! Wenn die Menschen späterer Zeiten sich über Vernunftnorm und Tugend, Menschlichkeit und Gerechtigkeit unterrichten wollen, wem sollen sie ihr Ohr leihen? Die Anhänger des Lao Zi sagen: »Konfuzius war unseres Meisters Schüler«, die Anhänger Buddhas sagen: »Konfuzius war unseres Meisters Schüler«, und die Anhänger des Konfuzius gewöhnen sich so sehr an diese Reden, daß sie an dem Geschwätz Gefallen finden, sich selbst erniedrigen und ebenfalls sagen: »Unser Meister hat auch so geredet«. Und solche Reden führen sie nicht nur im Munde, sondern schreiben sie sogar noch nieder! Wehe! Wenn die Menschen einer späteren Zeit sich über Vernunftnorm und Tugend, Menschlichkeit und Gerechtigkeit unterrichten wollen, – an wen sollen sie sich wenden? – Schlimm, fürwahr, ist wohl der Menschen Hang zum Wunderbaren! Weder suchen sie die Ursachen, noch erforschen sie die Wirkungen; nur um das Wunderbare ist ihnen zu tun. Im Altertum gab es vier Klassen im Volke, – jetzt gibt es deren sechs; im Altertum gab es eine Lehre – jetzt gibt es deren drei. Auf einen Ackerbauer kommen sechs Konsumenten, auf einen Handwerker sechs, die sich seiner Erzeugnisse bedienen, auf einen Kaufmann die sechsfache Zahl derer, die aus seinem Erwerbe Vorteil ziehen. Wie soll das Volk dabei nicht verarmen und zu Räubern werden?

Die Berufung auf das Altertum und auf die Heroen von einst spricht einem kollektiven Gedächtnis das Wort. Nicht blinde Nachahmung war gefragt, sondern eine Verlebendigung des Vergangenen im Gegenwärtigen (*fugu*). Dies erfolgte durch eine Aneignung, welche Theorie und Handeln eines sein ließ.

Die Differenz von Privatem und Öffentlichem suchte Han Yu durch Rückgriff auf die Schrift *Daxue* (Die Große Lehre) zu nivellieren.

Indem die Alten auf der ganzen Erde die klaren Geisteskräfte klären wollten, ordneten sie zuerst ihren Staat; um ihren Staat zu ordnen, regelten sie zuerst ihr Haus; um ihr Haus zu regeln, bildeten sie zuerst ihre Persönlichkeit; um ihre Persönlichkeit zu bilden, machten sie zuerst ihr Bewußtsein recht; um ihr Bewußtsein recht zu machen, machten sie zuerst ihre Gedanken wahr; um ihre Gedanken wahr zu machen, brachten sie zuerst ihre Erkenntnis aufs höchste. Die höchste Erkenntnis besteht darin, daß die Wirklichkeit beeinflußt wird.⁵⁸

Der einzelne sollte also gleichsam durch den Akt einer Vergeistigung den Staat, die Familie und sich selbst als eine Einheit von Geist, Moral und Reich verstehen.

⁵⁸ Li Gi [d.i. Liji]. *Das Buch der Sitte. Über Kultur und Religion des alten China*, aus dem Chinesischen übertragen und erläutert von RICHARD WILHELM, Düsseldorf, Köln: Eugen Diederichs Verlag 1958, S. 46.

Auch »Nichtchinesen« konnten hierzu ihren Teil beitragen, so Chen An (9. Jahrhundert), denn Konfuzius habe Kultur bzw. den Edlen (*junzi*) als etwas Geistiges verstanden. Man ist Chinese im Herzen, nicht dank der Geographie.⁵⁹ Man braucht nur die konfuzianische Tugend der Mitmenschlichkeit (*ren*) auf alle auszudehnen. Der amerikanische Sinologe Charles Hartman sieht hierin ein ganz neues Bild vom Heiligen (*shengren*), da in einem *ren*, das allen zugänglich war, die private und öffentliche Sphäre zusammenfallen würden. Das heißt, daß Selbstvervollkommnung und Amt keine Gegensätze mehr waren. Han Yu bereitet mit dieser Idee vom Heiligen, dessen Wissen durch die Aktion zum Ausdruck komme, die Grundlagen für den Neo-Konfuzianismus vor.

Ein weiterer Aspekt des Essays »Yuan Dao« betrifft die Übermittlung des Tao (*dao tong*) und die Rolle des Lehrers. Han Yu spricht sich, wohl unter buddhistischem Einfluß, gegen ein reines Buchverständnis und für eine intuitive Aneignung aus, das heißt für die mündliche und gegen die schriftliche Überlieferung. Radikal ist der Gedanke, daß jeder ein mündlicher Überlieferer und damit ein Lehrer sein könne: Ein Lehrer ist überall dort, wo die Tradition ist. Eine solche Sicht der Lehrer meint, wie gleich zu zeigen sein wird, eine Betonung der mündlichen Überlieferung und damit die Betonung der persönlichen Begegnung, in welcher alle gleich sind. »Sind wir zu dritt, gibt es bestimmt einen Lehrer«: Dieser berühmte Ausspruch des Konfuzius liegt Han Yus bekannter Schrift »Über den Lehrer« (*Shi shuo*) zugrunde.⁶⁰

Von altersher besaß jeder Gebildete seinen Lehrer. Die Lehrer geben die Tradition weiter, sie vermitteln Kenntnisse und erhöhen die Klarheit des Geistes.

Da der Mensch mit seinem Wissen nicht geboren wird, ist Unklarheit nicht zu vermeiden. Wenn jemand Fragen hat, und er findet keinen, der ihn unterweist,

⁵⁹ Vgl. CHEN AN: »Hua xin« (Chinese sein), in: *Quan Tang wen*, Bd. 8, Peking: Xinhua Shuju 1987, S. 7986 (j. 767, 27a–27b), übersetzt von HARTMAN: *Han Yü and the T'ang Search for Unity*, S. 158f.

⁶⁰ Zitiert unter Berichtigung der offensichtlichen Druckfehler nach HU QIUHUA (Übers.): HAN YU: »Über den Lehrer«, S. 120f., Teil ihres Beitrages: »Gedanken zur konfuzianischen Akademie – Die Bedeutung der *shuyuan* für die politische Kultur«, in: RAOUL D. FINDEISEN u. ROBERT H. GASSMANN (Hg.): *Autumn Floods. Essays in Honour of Marián Gálik*, Bern u.a.: Peter Lang 1998, S. 111–121. Zum Original s. *Han Changli wenji jiaozhu*, S. 42f.; zu Übersetzungen ins Englische s. DE BARY: *Sources of Chinese Tradition*, S. 429–430; HARTMAN: *Han Yü and the T'ang Search for Unity*, S. 162–166, LIU: *Chinese Classical Prose*, S. 34–37. Zu chinesischen Deutungen s. *Gudai sanwen jianshang cidian*, Peking: Nongcun Duwu Chubanshe 1987, S. 400–402 (Nacherzählung); *Tang Song ba da jia sanwen jianshang cidian*, Peking: Zhongguo Funü Chubanshe 1991, S. 35–38 (brauchbare bis gute Interpretation). Merke: Jeder überträgt und versteht den Essay anders! Manche der Übersetzungen weichen beträchtlich von einander ab. Zur Rolle des Lehrers während der Tang-Zeit vgl. REINHARD EMMERICH: *Li Ao (ca. 772 – ca. 841). Ein chinesisches Gelehrtenleben*, Wiesbaden: Harrassowitz 1987, S. 12–14; DAVID McMULLEN: »Han Yü: An Alternative Picture«, in: *HJAS* 49/2 (1989), S. 623–632.

so bleibt er ein Leben lang ohne Antwort. Wer vor mir lebte und Erkenntnis besaß, den verehere ich als meinen Lehrer. Wer nach mir geboren wurde und Erkenntnis besitzt, den verehere ich auch als meinen Lehrer. Mein Lehrer, das ist der Weg der Alten, was sollte mich kümmern, ob die, die mich unterweisen, vor oder nach mir geboren wurden?

Deshalb sage ich: Unabhängig von Reichtum und Armut, von Alter und Jugend – wo man den Weg der Alten befolgt, da ist auch mein Lehrer.

Aber ach! Die Tradition des Lehrers wird seit langem vernachlässigt. Der Wunsch des Menschen nach Klarheit ist schwer zu erfüllen. Selbst die klugen Menschen der alten Zeit, die weit über dem Durchschnitt standen, suchten einen Lehrer, um Klarheit zu gewinnen. Während die Leute von jetzt, die weit unter dem Niveau der alten Heiligen stehen, sich schämen, einen Lehrer zu haben. Und so werden die Klugen immer klüger und die Dummen immer dümmer. Ist das etwa der Grund, weshalb die Heiligen heilig und die Dummen dumm sind?

Wenn man seinen Sohn liebt, dann sucht man für ihn einen Lehrer, um ihn zu unterweisen. Aber für die eigene Person schämt man sich, einen Lehrer zu haben. Was für eine Dummheit! An Lehrer, die den Kindern das Lesen beibringen sollen, denke ich nicht, wenn ich davon spreche, man müsse die Tradition weitergeben und Geistesklarheit vermitteln. Wer nur besser lesen will, sich aber nicht um seine Denkfähigkeit kümmert, der konzentriert sich auf Nebensächlichkeiten und mißachtet den Kern der Sache – wie könnte man dies als klug bezeichnen?

Magier, Ärzte, Musiker und Handwerker aller Art haben keinerlei Hemmung, wenn sie in ihrem Fache Unterweisung suchen. Bei der geistigen Oberschicht dagegen stößt man auf Spott, wenn man von Lehrer oder Schüler redet. Zur Rede gestellt, erhält man die Antwort: »Entweder ist der Lehrer ähnlich alt und gebildet, und kommt daher nicht in Frage, oder er ist minderen Ranges, weshalb man sich seiner schämen müßte; oder er ist höher gestellt, was den Verdacht der Schmeichelei erregen könnte.« Ach, jetzt weiß ich, warum die Tradition des Lehrers untergegangen ist. Seher, Ärzte, Musiker und Handwerker aller Art werden von der geistigen Elite verachtet, doch ihr Geist ist noch denen unterlegen, die sie geringschätzen. Ist das nicht erstaunlich?

Ein Edler hat keinen festen Lehrer. Kong Zi hat sowohl bei Tan Zi Unterweisung gesucht, als auch bei Su Xiang und Lao Dan. Leute wie Tan Zi reichen in ihrem Wissen an Kong Zi nicht heran. Kong Zi sagte: »Wenn drei Menschen zusammenkommen, ist unter ihnen sicherlich einer, von dem ich etwas lernen könnte.« Daraus folgt, daß der Schüler nicht schlechter als der Lehrer und der Lehrer nicht besser als der Schüler sein muß. Es kommt nur auf eines an: ob man die Erkenntnis früher oder später gewinnt und auf welche man sich konzentriert. Alles andere ist nebensächlich.

Ein Herr Li mit Beinamen Pan, siebzehnjährig, schätzt das Schrifttum der Alten und kennt alle sechs Klassiker. Ungeachtet des Zeitgeistes studiert er fleißig bei mir. Um sein Engagement für den Weg der Alten zu fördern, habe ich ihm diese Zeilen geschrieben.