

YANG LIAN

DIE POETIK DES RAUMES

Eine zeitgenössische Antwort auf die Herausforderungen
des klassischen chinesischen Gedichts

I

Die Ästhetik des Raumes als Ursprung der chinesischen Schriftzeichen

Die Formen des klassischen chinesischen Gedichts sind nichts anderes als ästhetische Ausgestaltungen der chinesischen Schrift, die gleichsam als deren »genetische Grundinformation« betrachtet werden kann. Um das zu verstehen, sollten wir einen Blick auf Du Fu (712–770), den Meister des Achtzeilers in alter und neuer Form werfen. Dabei mag uns sein vor mehr als 1200 Jahren zur Tang-Zeit (618–907) entstandenes Gedicht »Aufstieg« (Denggao 登高) als Beispiel dienen. Es besteht aus acht Versen zu je sieben Zeichen. In diesem Meisterwerk kommen viele Charakteristika der klassischen chinesischen Lyrik zusammen: das Visuell-Sinnbildliche (yixiang), das Musikalisch-Klangliche, das Versgebunden-Strukturelle, das Räumlich-Synchrone, der Text und das ihn Transzendierende etc. Man kann es autobiographisch, historisch, politisch, philosophisch oder poetisch lesen, als eine besondere Sicht von Zeit und Raum, ja des Universums. Als Verkörperung der poetischen Ästhetik Chinas wurde es noch nicht erschöpfend gedeutet, als geistige Ressource noch so gut wie gar nicht erschlossen. Du Fu ist nach wie vor ein Monolith.

风急 / 天高 / 猿啸哀

渚清 / 沙白 / 鸟飞回

无边 / 落木 / 萧萧下

不尽 / 长江 / 滚滚来

万里 / 悲秋 / 常作客

百年 / 多病 / 独登台

艰难 / 苦恨 / 繁霜鬓

潦倒 / 新停 / 浊酒杯

Fēng jí Tiān Gāo Yuán Xiào Āi

Zhǔ Qīng Shā Bái Niǎo Fēi Huí

Wú Biān Luò mù Xiāo Xiāo Xià

Bú Jìn Cháng Jiāng Gǔn Gǔn Lái

Wàn Lǐ Bēi Qiū Cháng Zuò Kè

Bǎi Nián Duō Bìng Dú Dēng Tái

Jiān Nán Kǔ Hèn Fán Shuāng Bìn

Liǎo Dǎo Xīn Tíng Zhuó Jiǔ Bēi

AUFSTIEG

Es stürmt, der Himmel wirkt hoch. Die Affen ihr Klagegeschrei erheben.
 Klar liegt das Ufer und weiß der Sand, darüber die Vögel schweben.
 Ringsum der Bäume trockenes Laub sacht raschelnd zur Erde fällt,
 und ohne Ende des großen Stromes Wasser sich weiterwälzt.

Tausend Meilen die Schwermut des Herbstes: nur immerzu Fremder sein!
 Hundert Jahre von Krankheit geplagt – auf der Höhe steh ich allein.
 Mühsal und Kummer ließen das Haar längst an den Schläfen sich lichten,
 und obendrein soll ich seit kurzem sogar auf den Becher mit Most verzichten!

(Nachdichtung von Volker Klöpsch: Der seidene Faden. Gedichte der Tang.
 Frankfurt a. M. und Leipzig 1991)

*Erste ästhetische Grundlage des klassischen Gedichts:
 Die Abfolge der Tonhöhen als höchste Musik*

Jedes chinesische Zeichen ist eine Entität aus Form, Klang und Sinn und setzt sich aus vielen Einzelementen zusammen. Die Tonhöhe ist am schwierigsten zu handhaben. Bei Schriftzeichen unterscheidet man zwischen dem Ton an sich und der jeweiligen Tonhöhe. Anders als bei Sprachen, in denen sie durch Umschrift lautlich zum Ausdruck kommen, sind die Töne im Chinesischen »unsichtbar«. Im Deutschen hat mein Name *Yang Lian* dank des ABC eine festgelegte Klanggestalt, was bei den beiden entsprechenden chinesischen Zeichen Yang und Lian nicht unbedingt der Fall ist. Bezüglich der Tonhöhen, vier an der Zahl, läßt sich das Deutsche noch weniger mit dem Chinesischen vergleichen. Seit dem »Buch der Lieder« (Shijing) und den »Liedern des Südens« (Chuci) erkundeten die Dichter die Musikalität der Zeichen. Die poetische Beschreibung (Hanfu), das Gedicht im alten Stil (gushi), das archaische Lied (yuefu), schließlich das formstrenge Gedicht à fünf oder à sieben Zeichen pro Vers begründeten, was ich die Tradition eines chinesischen Formalismus nenne. So kam es zur Etablierung eines musikalischen Systems. Die Regeln für den ebenen und den unebenen Ton geben dem Vers einen bestimmten Rhythmus vor. Hielt man sich an die ebenen und unebenen Töne, so konnte durch Verlangsamung und Dehnung des Tones aus der Rezitation ein Singsang oder auch Gesang werden. Tat man es nicht, dann wirkte es so, wie wenn ein Opernsänger falsch intoniert. Diese musikalischen Prinzipien gingen den Dichtern in Fleisch und Blut über, auch die seit mehr als tausend Jahren geltende Regel von den »vier Tönen und acht Verstößen«. Ihr Sinn geht weit über

ein reines Streben nach Musikalität hinaus. Gerade der melodiose Rhythmus verleiht den lose verbundenen chinesischen Zeichen ihre Dichte und ihre Zentripetalkraft. Gäbe es ihn nicht, was sorgte dann im ersten Vers des obigen Gedichtes für den grammatisch notwendigen Zusammenhalt? Dann könnte der Leser die drei nebeneinander gesetzten Sinnbilder (yixiang) schwerlich als Elemente *einer* Landschaft visualisieren. Mit den übrigen Versen verhält es sich genauso. Kurz, die »sichtbaren« Zeichen und ihre Bilder werden durch die »unsichtbare« Musik zu einem Ganzen verbunden. Dies ist der Grund, weshalb ich die Musikalität eines chinesischen Gedichts als dessen »heimliche Energie« bezeichne.

Das Gedicht »Aufstieg« ist ein gutes Beispiel dafür, wie ein Dichter mit Klängen und ihrer »schrecklichen Schönheit« malt: Die Verse drei und vier enden auf »萧萧下« (Xiāo Xiāo Xià) und »滚滚来« (Gǔn Gǔn Lái), »Xiāo Xiāo« beschreibt lautmalerisch das Rascheln des trockenen Laubes und das Zeichen »下« »Xià« mit seinem fallenden vierten Ton bedeutet »fallen«, so daß Auge, Ohr und Sinn eine Einheit bilden. Derselben Logik folgen die beiden Zeichen »Gǔn Gǔn« im nächsten Vers. Das wogengleiche Rollen im dritten Ton deckt sich mit dem Sinn der beiden Zeichen. Es folgt das Schriftzeichen »来« (Lái) im zweiten Ton, das auf einprägsame Weise das Bild des fließenden Jangtse einfängt, wie er von fern heran und aus der Tiefe herauf rauscht. Das ist große Oper! Chapeau!

*Zweite ästhetische Grundlage des klassischen Gedichts:
Der »Kontrast« – die Struktur des vielfachen Sinnbildes*

Seit Ezra Pound gilt das Sinnbild als unverwechselbare Eigenart der klassischen chinesischen Dichtung, was zum übermäßigen Gebrauch dieses Begriffs geführt hat. Bei genauerer Betrachtung zeigt sich, daß die Anordnung der Sinnbilder keinesfalls beliebig erfolgt. Im Vers werden sie einer künstlerischen Konzeption unterworfen, die dem Arrangement Eindeutigkeit verleiht. Zwischen zwei Versen stellt der »Kontrast« eine Herausforderung dar, die das klassische chinesische Gedicht zu etwas so Besonderem macht. Wie bei einem Spalier verlangt das »antithetische« Paar nach Entsprechungen zwischen zwei Wörtern in derselben Position. Ein Nomen steht einem anderen gegenüber, ein Verb einem Verb, ein Adjektiv einem Adjektiv, ein Hilfswort einem Hilfswort, ja sogar Farben und Zahlen bedürfen einer Analogbeziehung. Das Ergebnis wirkt wie ein räumliches Echo – ein Echo, das im chinesischen Gedicht allein durch die Schriftzeichen zustande kommt. Das Gedicht verbindet das einzelne Wort, den einzelnen Vers, den Doppelvers und die Gesamtheit aller Teile so

miteinander, daß eine Struktur aus vielen Sinnbildern entsteht. Vor den Augen der Leser errichtet der Dichter ein prächtiges Gebäude. Hinzu kommen die vier Töne, welche die Verse durchwirken. Ein solches Gebäude kann man sehen und hören, es wirkt auf Auge und Ohr. Jedes Sinnbild muß visuell, klanglich und gedanklich im Detail bestehen können. Das Gedicht »Aufstieg« zeigt Du Fus unbezweifelbare Meisterschaft im Umgang mit Kontrasten. Die für den Mittelteil eines Achtzeilers zu je sieben Zeichen vorgeschriebene Antithese ist geglückt und die acht Verse bilden vier Paare fließenden Wassers, die auf vier Schichten von Sinnbildern beruhen. Jeder Kunstgriff ist erlaubt, um den Anschein natürlicher Schönheit zu erzeugen. Kein Wunder, daß Du Fu meinte: »Solange meine Worte Menschen in Erstaunen versetzen, werde ich nicht sterben.« Von zufällig entstandener natürlicher Schönheit kann hier keine Rede sein, alles beruht auf den leidenschaftlichen Anstrengungen des Dichters.

Neben dem von den Versen drei und vier gebildeten Gegensatzpaar ist dasjenige der Verse fünf und sechs das erstaunlichste. Sun Zhu, der Herausgeber der »Dreihundert Tang-Gedichte« (1763 oder 1764) machte dazu eine Bemerkung, die mich seinerzeit verwirrte: »Zehn Bedeutungsschichten in vierzehn Zeichen«. Erst im Exil verstand ich, wieviel Wehmut aus jedem dieser Verse spricht. Der fünfte beschwört das »immerzu fremd sein« (chang zuoke), tausend Meilen von der Heimat entfernt in einem Herbst, der kein goldener ist, sondern schwermütig (beiqiu) macht, Vers sechs einen Aufstieg ins Gebirge. Allein sei der Dichter und seit hundert Jahren krank. Du Fus Einsamkeit verweist auf ein Gedicht von Chen Zi'ang (661–702) über die Vereinzelung des Menschen in Raum und Zeit. Doch spricht es nicht schon von meiner kleinen Einsamkeit gut tausend Jahre später?

*Dritte ästhetische Grundlage des klassischen Gedichts:
Nichtlineares Erzählen – Synchroner Raum*

Da chinesische Verben kein Tempus kennen, bleiben die Satzmuster gleich, auch wenn sich Person, Zeit und Zahl ändern. Diese »Gleichzeitigkeit« ist sowohl eine Beschränkung als auch eine Chance. Sie hat von jeher dafür gesorgt, daß im Chinesischen zwar kein lineares Erzählen, wohl aber die Erschaffung eines inneren Raumes im Gedicht möglich war. Den Anfang machte »Die Weise von der Verzweiflung« (Lisao) des Qu Yuan (ca. 340–ca. 278) mit ihrer komplexen geistigen Struktur. Im Vergleich mit dem abendländischen Epos lassen sich die Unterschiede klar erkennen. Im »Aufstieg« gibt es zwischen den Versen keine zeitliche Abfolge, sondern ein räumliches Voranschreiten. Das ganze Gedicht kreist um die Anhöhe, auf welcher sich der Dichter befindet,

und bildet einen Kosmos im Kleinen. Im ersten Vers geht der Blick zum Himmel, im zweiten zu Fluß und Tal. Der dritte ist dem Hören gewidmet (das Fallen der herbstlichen Blätter), der vierte dem Sehen (die Wogen des Jangtse). Vers fünf vermittelt eine Vorstellung vom Raum (tausend Meilen), Vers sechs von der Zeit (hundert Jahre), Vers sieben führt ins Innere des Dichters und Vers acht zurück zum Blick in die Landschaft. Durch die formale Gliederung in vier Gegensatzpaare scheinen wir einem vierfachen Duett über dasselbe Thema zu lauschen. Bei genauerem Blick lassen sich auch eine vertikale und eine horizontale Richtung erkennen: Die beiden ersten und die beiden letzten Verse ergänzen einander insofern, als sie den erhöhten Standpunkt beschreiben. Die vier Verse in der Mitte öffnen das Gedicht für Ohr und Auge, Raum und Zeit. Die vertikale Intensität und die horizontale Ausweitung tragen zur gewaltigen Spannung bei. Zuletzt fällt unser Blick auf den kleinen Becher, den Brennpunkt des weiten Universums. Ich möchte darauf hinweisen, daß man den »synchronen Raum« des klassischen chinesischen Gedichts nicht als rhetorischen Kunstgriff mißverstehen darf. Das käme einer Abwertung gleich. Sein wahrer Sinn liegt in einer Art Existenzphilosophie. Was ist die Illusion der Zeit? Wie wird Geschichte ein ums andere Mal konstruiert? Was, außer den tiefen Einsichten des Herzens, könnte als »neu« bezeichnet werden? Fließen in den konzentrischen Kreisen des Textes Antike und Gegenwart zusammen? Ein Gedicht, das die Evolutionstheorie in Frage stellt.

*Vierte ästhetische Grundlage des klassischen Gedichts:
Die Erfahrung der Transzendenz*

Eingangs war davon die Rede, daß der klassischen Dichtkunst gleichsam die »Gene« der chinesischen Schriftzeichen eingeschrieben seien und ihr höchstes Ziel die Konstruktion eines zeitlosen Textes sei. Ein Gedicht wie »Aufstieg« kann bis heute als Wahlspruch jedes exilierten Dichters gelten. Doch wir müssen ein Mißverständnis ausräumen: Zeitlosigkeit (feishijian) heißt nicht »ohne Zeit« (wushijian). Das Gegenteil ist der Fall, es bedeutet »jederzeit«. Chinesische Schriftzeichen sind seit über dreitausend Jahren in Gebrauch, seit über tausend Jahren werden klassische Siebenzeiler verfaßt. Wie viele Dichter haben darüber das Zeitliche gesegnet?

Die klassische Dichtung ist voller Anspielungen, wie die schon erwähnte auf Chen Zi'ang. Es heißt sogar »ohne Anspielung kein Vers«. Heute würde man vom intertextuellen Zusammenspiel der Texte sprechen, durch das die gesamte Tradition fortwährend umgeschrieben wird. Im transzendenten Raum des Textes ist der *einzelne Moment* durch die Ästhetik mit den Realbedingungen

des Lebens verbunden, enthält aber vergangene wie gegenwärtige Realitäten. Vermutlich erstrebte Ezra Pound mit seiner Zusammenstellung von Fragmenten aus verschiedenen Kulturen und Historien in den »Cantos« einen Bruch mit der diachronen Welt und ihrer Sprache, um in die synchrone Welt des Gedichts zu gelangen. In »Aufstieg« hat der Schmerz des Exils seinen vollkommenen Ausdruck gefunden. Was tut es zur Sache, ob der Verfasser Du Fu oder Yang Lian heißt?

II

Befreiung in der Gegenwart: Die individuelle Poetik des Raumes

Je reicher die ästhetische Tradition, desto größer der Druck, den sie auf das Schaffen ausübt. Einem verbreiteten Mißverständnis zufolge ist die chinesische Dichtkunst recht einheitlich und gleicht einem Strang, der die Klassiker unmittelbar mit den Innovationen der Gegenwart verbindet. Dieses Mißverständnis beruht auf einer optischen Täuschung: Da sich die Schriftzeichen vom Altertum bis heute kaum verändert haben, kann jeder des Chinesischen Mächtigen ohne große Mühe Laotse oder Konfuzius lesen, Werke also, die vor zweitausend Jahren geschrieben wurden. Andere hingegen meinen, der Unterschied zwischen modernem (baihuawen) und klassischem (wenyanwen) Chinesisch entspreche dem zwischen der eigenen und einer Fremdsprache. In der Tat besteht unsere heutige Sprache zu mehr als vierzig Prozent aus fremdsprachlichen Partikeln, meist westlichem Vokabular, das von den Japanern übernommen wurde und dann ins Schriftchinesisch Eingang fand. Beispiele dafür wären Demokratie, Wissenschaft, Menschenrechte, ja sogar Selbst, Psychologie, Zeit und Raum, Begriffe also, die für das moderne Denken grundlegend sind. Weil sie vom unveränderten Zeichen auf eine unveränderte Bedeutung schließen, glauben viele Chinesen, daß sich von den klassischen Einsilbern zu den modernen Mehrsilbern nicht viel verändert habe, dabei ist es ein Unterschied wie Tag und Nacht. Nehmen wir das Wort »renmin«. Es entspricht dem deutschen Wort Volk und kann im Japanischen nicht zerlegt werden. Für uns dagegen setzt es sich aus zwei Zeichen zusammen, dem abstrakten *ren* (Mensch) und dem konkreten *min* (Bürger), das zur Abgrenzung von *guān* (Beamte) gebraucht wird. Wann gebraucht man welches Zeichen? Man beläßt alles, ohne weiteres Nachdenken, im Unbestimmten. In diesem Fall ist das einsilbige Zeichen emotional getönt und steht im Einklang mit der Tradition, das mehrsilbige dagegen abstrakt, übersetzt und importiert. Die Spaltung in Zeichen und Binom ist der eigentliche Grund, warum viele zeitgenössische Gedichte auf unsicherem Grund stehen. Japaner, die sich chinesischer Zeichen

bedienen, haben einen freieren Blick, sie betrachten sie bloß als notdürftige Vehikel für europäische Begriffe, doch wie können wir im modernen Standard-Chinesisch, dieser Sprache aus zweiter Hand, Gedichte schreiben? Wie können wir zugeben, daß diese schönen Zeichen tatsächlich jüngeren Datums sind als das amerikanische Englisch? Und was noch schlimmer ist: Die Ästhetik des klassischen Gedichts stellt für uns keine Herausforderung dar, zumindest keine große – dafür ist sie uns schon zu fremd geworden. Daher sollten wir keine Mühe scheuen, um den lebendigen Kontakt mit der Ästhetik des klassischen Gedichts zu erneuern und wieder daran anzuknüpfen. Doch das ist kein leichtes Unterfangen und ob es gelingt, ist ungewiß.

Nach der Kulturrevolution (1966–76) taten die Dichter stillschweigend, was ich als ersten poetologischen Versuch unserer Generation bezeichnet habe: Sie strichen die langweiligen und inhaltsleeren politischen Phrasen aus ihrer Lyrik. Was sie beschreiben wollten, waren die alpträumhafte Wirklichkeit, die fortgesetzten Katastrophen, die seelischen Verheerungen. Deshalb kehrten wir zu Bildern wie Sonne, Mond, Wasser, Erde, Düsternis und Meer zurück. Das sogenannte hermetische Gedicht (Menglongshi) bedeutete zunächst eine Rückwendung zum unverfälschten und klassischen Chinesisch. Jenen, die an politische Slogans gewöhnt waren, klang das natürlich fremd in den Ohren. Eine neue Denkweise entstand: Bedrängnisse wecken Energien, Alpträume können auch beflügeln. Der Reiz der Gegenwartslyrik beruht auf dem tiefgreifenden Dilemma der chinesischen Kultur: Der gesellschaftliche Wandel darf weder zu einer bloßen Rückkehr zu den Klassikern noch zu einer blinden Nachahmung westlicher Muster führen, Statt dessen müssen wir uns im Individuum verwurzeln, das China-Abendland-Schema durchbrechen und unsere gesamten geistigen Ressourcen einbringen. Die kürzeste, aber auch treffendste Formel für ein Gedicht lautet: eigene Gefühle in eigenen Worten ausdrücken. Die eigenen Worte bedienen sich in diesem Fall chinesischer Schriftzeichen, während die eigenen Gefühle mit dem im tiefsten Grunde gemeinsamen Denken der Menschheit zusammenhängen. Daher sind chinesisch und gegenwärtig nicht zu trennen. Die gedankliche Tiefe hängt von der Erneuerung der Sprache ab. Angesichts der ungelösten Frage, was denn überhaupt chinesisch sei, ist jedes zeitgenössische Gedicht experimentell, ob man sich dessen bewußt ist oder nicht.

Unsere Antwort bestand in der schöpferischen Verbindung der zeitgenössischen und der klassischen Ästhetik. Blutsverwandtschaft wird nicht von den Vorfahren vererbt, sondern nach der Geburt erschaffen, und Ezra Pound inspiriert uns noch immer: Das Individuum ist die Kraftquelle der Wiederentdeckung von Sprache und Tradition. Vielleicht wollte es das Schicksal so, daß ich,

um den durch die Kulturrevolution erzeugten Teufelskreis der Geschichte zu durchbrechen, vom »Schmerz der Zeitlosigkeit« – dem tempusfreien chinesischen Verb – ausgehen mußte, der weit schlimmer als der »Schmerz der Zeit« ist. Mit dieser Zeitlosigkeit zu leben war nicht leicht. Meine frühen Zyklen »Banpo« und »Dunhuang« haben kein historisches Material zum Gegenstand, sie sind geradezu antihistorisch. Auch das Langedicht »Sonnenmensch« (Yi), das ich in den fünf Jahren vor meiner Ausreise aus China schrieb, unternimmt den Versuch einer Aufhebung der Zeit durch die Schaffung vielschichtiger Texträume, und zwar durch die Verknüpfung des ehrwürdigen »Buchs der Wandlungen« mit einem Schreiben aus der Gegenwart heraus, die Anpassung an den Rhythmus und die musikalischen Muster der chinesischen Schrift, die Schaffung von Bezügen zwischen Bildern und Strukturen (statt eines Erfindens isolierter Bilder), letztlich durch die Arbeit an einem Werk »in Symmetrie mit dem Tod«. Ich nahm die Wurzeln der Dichtung in mich auf und identifizierte mich mit Menschheitserfahrungen. Die Niederschlagung der Demokratiebewegung auf dem Platz des himmlischen Friedens veranlaßte mich zu dem Gedicht »1989«, über dessen letzten Vers »Dies war ein ganz normales Jahr« meine Freunde entsetzt waren.

Doch ist diese Zeitlosigkeit, dieser Widerpart so vieler Erinnerungen an den Tod und eine Leere, die noch schlimmer als der Tod ist, nicht die einzige Wahrheit? Die im Exil vollendeten Werke, darunter »Wo das Meer still steht«, »Konzentrische Kreise«, »Aufzeichnungen von glücklichen Geistern« und sogar »Lyrik und Eros«, sind weniger Gedichtbände als Sammlungen von Projekten, deren jedes dem Raum von Yang Lians Dichtung weitere Schichten hinzufügt. Das einzige, was sie vergrößern, ist das Gewicht meiner Gedanken.

Zeitgenössische Dichtung muß aus dem Zusammenspiel von Gedankentiefe und formender Schöpferkraft hervorgehen. Laotse, der sagte »Das Tao, das sich benennen läßt, ist nicht das wahre Tao«, hat die entscheidenden Punkte schon benannt: innerhalb der Grenzen der Sprache diese überschreiten; durch ständige Selbstbefragung das Ich hinter sich lassen; im Jetzt verharren, bis man den Gedanken akzeptieren kann, daß »das Jetzt am fernsten ist«. Gedichte können sich nie vereinfachen: Bilder von Dunkelheit und Schmerz vermögen uns durch ihre Originalität zu packen; Worte, die nicht der klassischen Form folgen, sind durch ihre artifizielle Musik und Klanglichkeit schön. Die synchronen und räumlichen Eigenschaften der chinesischen Schrift werden zum besonderen Strukturmerkmal eines jeden Werks, fügen sich zu einem noch stimmigeren Ausdruck als einzelne Bilder oder Verse. Die Mehrdeutigkeit der Zeichen, die Unklarheit der Grammatik, das ganze Wesen des Chinesischen, das »kaum niedergeschrieben, schon abstrakt ist«, die intertextuellen Anspie-

lungen im klassischen Gedicht und die spielerischen Momente der Evolution poetischer Formen – all dies kann heute einen Niederschlag in meinem Werk finden und den Grundstein für die künstlerische Gestalt des Textes legen. Als ich sagte, »es gibt keine reine Dichtung, aber wir müssen jedes Gedicht so rein betrachten, wie es geschrieben wurde«, meinte ich damit, daß wir mit unseren Gedanken »formalistisch« umgehen müssen. Wir müssen uns vor billiger, kommerzialisierter politischer Propaganda hüten und sie zu überwinden versuchen, wie wir in philosophischer und ästhetischer Hinsicht jeden »Gegenstand« zu überwinden haben. Form allein ist nie genug, obwohl es ohne sie nicht geht. Je ausgefallener ein Werk ist, je größer die Herausforderung ist, desto wertvoller ist seine Wechselwirkung mit Dichtungen in der ganzen Welt. Meine Schreibstrategie ist eine »Poetik des Raumes«. Diese liegt, auf unterschiedliche Weise, allen meinen Arbeiten zugrunde, so daß sich das Werk in vielschichtigen »konzentrischen Kreisen« fortentwickelt.

Die Schwierigkeit der chinesischen Gegenwartslyrik liegt nicht nur in der Herausforderung durch klassische und westliche Traditionen, sondern auch in unseren Werken selbst, die, bildlich gesprochen, auf zerklüfteten Felsen stehen. Ich sprach einmal vom Grauen davor, »einen Turm von oben nach unten bauen« zu müssen: Ein Turm der Poesie muß, wie ein Banyan-Baum mit seinen Faserwurzeln, nach unten wachsen und dort Lehm und Erde suchen. Aber können wir sie wirklich finden? Kann das, was wir finden, mehr als ein exotisches Supermarktprodukt, kann es ein organischer Teil des heutigen Denkens der Menschheit sein? Mit anderen Worten, können die uralten Schriftzeichen und das klassische Chinesisch die Zeitgenossen inspirieren? Haben wir noch die Kraft, uns selbst die »himmlischen Fragen« zu stellen? Ich bin in mancher Hinsicht pessimistisch. Doch ich glaube immer noch an den »Aufbruch im Unmöglichen«. Je »unmöglicher« es ist, desto kraftvoller ist der Aufbruch. Lebt ein Gedicht nicht mit dem Ende jedes Verses wieder auf?

Zurück zu Du Fu. Er wird als »Dichter der Geschichte« (shishi) gerühmt: Das heißt nicht, daß er im »Gedicht« (shi) »Geschichte« (shi) geschrieben oder ein Epos im abendländischen Sinne verfaßt hätte, sondern daß seine Gedichte Geschichte in sich tragen. Die acht kurzen Verse in »Aufstieg« bieten Raum genug, um tausend Jahre wieder aufleben zu lassen. Du Fu ist großartig – doch was ist mit uns?

Aus dem Chinesischen von Wolfgang Kubin