

# Grenzen der Literatur

Zu Begriff und Phänomen des Literarischen

Herausgegeben  
von

Simone Winko

Fotis Jannidis

Gerhard Lauer

*Sonderdruck*

Walter de Gruyter · Berlin · New York

KARL-HEINZ POHL

## Annäherungen an einen Literaturbegriff in China

Die Wissenschaften besitzen von ihrem Selbstverständnis her einen universalistischen Anspruch. In der Regel versucht man, allgemeingültige Theorien und Definitionen zu finden, die jeweiligen besonderen phänomenalen Unterschieden möglichst wenig Spiel lassen. Doch sind sie auch eine neuzeitliche europäische Erfindung. Und so ist es nicht verwunderlich, dass aufgrund spezifisch europäischer Traditionen und daraus erwachsener Präferenzen allerorten die Neigung besteht, wissenschaftliche Begriffe und Kategorien anhand partikularer kultureller – nämlich europäisch/amerikanischer – Provenienz zu bestimmen. Verstärkt wird diese Tendenz dadurch, dass man sich im Zuge der Modernisierung fast überall in der Welt an europäisch/amerikanische Standards angelehnt bzw. diese ungefragt übernommen hat. Folgende Einschätzung, die von einem Afrikaner stammt, könnte ebenso gut für die Chinesen gelten:

Welcher Europäer kann sich rühmen (oder sich beklagen), in das Kennenlernen einer »traditionellen« Gesellschaft soviel Zeit, Studien und Mühen hineingesteckt zu haben, wie die Tausenden von Intellektuellen der Dritten Welt, die in Europa in die Lehre gegangen sind?<sup>1</sup>

Mit anderen Worten, die »westliche Moderne« ist auch nur die Fortführung einer langen kulturellen Tradition. Die »Literaturwissenschaft« ist Teil dieses eurozentrischen Wissenschaftsbetriebs. So stellt ein modernes und in Europa gängiges Literaturverständnis, das von der eigenen Tradition, nämlich Homers Epen und griechischen Dramen, ausgeht und gleichsam im Roman und Drama der Neuzeit gipfelt, gerne die Fiktionalität als übergreifende Charakterisierung der Literatur in den Vordergrund. Allerdings ist die Literaturwissenschaft als Teil der Geisteswissenschaften auch historisch – und inzwischen auch komparatistisch – orientiert. Dies bedeutet gerade im Hinblick auf einen Literaturbegriff, dass die Diskussion um ein derartiges Thema nur aus der historischen Genese und inzwischen auch

---

1 Miské: Lettre, S. 143, zitiert nach Bruckner: Das Schluchzen, S. 136.

im Vergleich zum Literaturverständnis in anderen Kulturräumen (bzw. Nationalliteraturen) geführt werden kann. So würde, wie deutlich werden wird, allein von China her gesehen Fiktionalität als Quintessenz der Literatur nicht genügen.

Die »schöngestige Literatur« (*belles lettres* – und damit die heutige Belletristik) ist gleichfalls eine europäische Erfindung des 18. Jahrhunderts. Etymologisch gesehen ist Literatur das »Geschriebene« (lat.: *letterae* – die Buchstaben). Und so tendierte das vormoderne Literaturverständnis weniger in Richtung »Schöngestigkeit« als vielmehr zu »Gelehrsamkeit«, d.h. die umfassende Kenntnis der schriftlichen Tradition war ihr Gegenstand. Von dieser Begriffsgeschichte her würde sich eher eine Parallele zur chinesischen Literatur ergeben: Steht dort zwar – im Gegensatz zur europäischen Entwicklung – nicht das Epos und Drama, sondern das Gedicht im Vordergrund der Literatur (im schöngestigen Sinne), so hätten wir jedoch mit dem wichtigen chinesischen Terminus »wen« – »Schriftlichkeit« ein Pendant zum vormodernen europäischen Literaturbegriff.

Wenn also im Folgenden einem chinesischen Literaturverständnis nachgespürt wird, so soll dies kein Versuch darstellen, der mehr als zweitausendjährigen chinesischen Literaturgeschichte einen umfassenden Literaturbegriff überzustülpen – ein solches Anliegen wäre zu Recht als unhistorisch und generalisierend abzulehnen. Vielmehr sollen in einem historischen Überblick Tendenzen aufgezeigt werden, aus denen eine Annäherung an einen traditionellen chinesischen Literaturbegriff möglich wird.

## 1. Die chinesische Schrift und Schriftsprache

Hinsichtlich des vormodernen Verständnisses von Literatur in China wären zunächst zwei spezifisch chinesische Besonderheiten zu beachten: die Sprache und Schrift sowie die Rolle der Literatenbeamten als Hüter einer auf Schriften basierenden Kulturtradition.

Chinesisch ist eine isolierende, nichtflektierende und tonale Sprache, deren kleinste Sinneinheiten (Morpheme) mit einer Silbe ausgesprochen und (im modernen Hochchinesisch) auf vier verschiedene Weisen – den vier Tönen – intoniert werden können. Diese kleinsten Sinneinheiten bilden in der Schrift die Schriftzeichen. Texte in der klassischen chinesischen Schriftsprache – der bis zum Beginn des 20. Jahrhunderts etablierten literarischen Ausdrucksweise – zeichnen sich durch Sparsamkeit im Ausdruck aus: Ein Schriftzeichen ist in der Regel ein nicht-flektierbares Wort (allerdings häufig mit einer schillernden Bedeutungsvielfalt); Artikel sind nicht vorhanden, auf Pronomen und Konjunktionen kann weitgehend verzichtet werden und zwischen nominellem, adjektivischem und

verbalem Gebrauch der Wörter gibt es meist keinen Unterschied. Mit diesen Merkmalen sind die alten Schriften bisweilen von einer bemerkenswerten semantischen Offenheit, d.h. sie sind zwar immer recht interpretationsbedürftig, bergen aber auch ein ästhetisch wirksames Assoziationspotential.

In die chinesische Schriftsprache (*wenyan*) fanden zwar auch immer jeweils zeitgenössische umgangssprachliche Wendungen Eingang, jedoch stellt sie ein eigenes, und zwar vor allem schriftlich zu verstehendes Idiom dar.<sup>2</sup> Die gesprochene Sprache der Chinesen hat sich wie alle Sprachen der Welt über die Zeiten stark gewandelt, so auch die Aussprache der chinesischen Schriftzeichen. Doch bemerkenswert an der chinesischen Schriftsprache ist der Umstand, dass sich der Wandel in der Aussprache nicht negativ auf das Verständnis der ältesten Schriften auswirkt (anders als beim Alt- oder Mittelhochdeutschen bzw. beim Altfranzösischen oder -englischen). Man las und liest also die alten Schriften mit der zeitgenössischen Aussprache, wobei bisweilen die Reime nicht mehr ganz stimmen, was aber dem Verständnis keinen Abbruch tut. Diese Adaptionsfähigkeit der alten chinesischen Texte garantierte auch die Dauerhaftigkeit des klassischen Kanons. Da die Grammatik gleichsam in diesen Texten eingebettet ist, war ein Schreiben von Essays nach den Mustern der alten Texte durch alle Zeiten hindurch problemlos möglich.

Zwei Besonderheiten verdienen noch Erwähnung: die Beliebtheit von Parallelismus und Anspielungen (Allusionen). Aufgrund der Basis einsilbiger Sinneinheiten in Form der Schriftzeichen kommt es leicht zu ordentlichen Anordnungen mit gleicher Zeilenlänge bzw. Zeichenzahl pro Zeile sowie zu Paarbildungen von jeweils zwei parallel geführten Zeilen. Jedes Schriftzeichen einer Zeile – als einzelne Silbe und Wort – kann somit seine Entsprechung in der anderen finden, wobei die Entsprechungen meist

---

2 Die chinesische Sprache ist relativ lautarm. Der ganze Lautstamm beträgt nur ca. 350 unterschiedliche Silben (wie ›dong‹, ›mao‹, ›deng‹, ›shu‹ etc.), die jeweils mit einem Schriftzeichen geschrieben werden. Da diese Silben in den vier verschiedenen Intonationsweisen (Tönen) ausgesprochen werden können, bringt das die Zahl unterschiedlicher Silben auf ca. 1400. Das mildert die Lautarmut jedoch nicht wesentlich. Denn die größten Lexika umfassen etwa 50.000 Schriftzeichen, für die bei der lautlichen Umsetzung höchstens 1400 Möglichkeiten zur Verfügung stehen. In der klassischen Schriftsprache war diese Lautarmut kein großes Handikap, da es genügte, die Schriftzeichen zu lesen und ihre Bedeutung zu erkennen. In der gesprochenen Sprache würde jedoch eine derartig ›einsilbige‹ Ausdrucksweise zu Unverständlichkeit führen. Deshalb versucht das gesprochene Chinesisch das Problem gleichklingender Wörter zu umgehen, indem es Zusammensetzungen aus meist zwei Schriftzeichen mit ähnlicher Bedeutung schafft. Somit bestehen erhebliche Differenzen in der Ausdrucksweise – und auch in der Grammatik – zwischen dem klassischen schriftsprachlichen und dem umgangssprachlichen Chinesisch.

nach semantischen Feldern erfolgen. Dieser Parallelismus *membrorum*, insbesondere der antithetische Parallelismus, wurde zu einem der charakteristischsten Merkmale chinesischer Lyrik und Prosa. Natürlich kennen andere Sprach- und Kulturtraditionen, so auch die unsrige, den Parallelismus als Mittel der Rhetorik, doch sind die Möglichkeiten aufgrund linguistischer Strukturen in keiner Weise mit der in China zu vergleichen. Dies geht sogar so weit, dass manche klassischen Texte mit ihrer notorischen semantischen Offenheit und Unbestimmtheit erst unter Berücksichtigung der Parallelkonstruktionen verständlich und übersetzbar werden.<sup>3</sup> Die Parallelbildungen halfen schließlich auch beim Auswendiglernen des ganzen Textkorpus.

Da die Literaten mit der ganzen literarischen Tradition (Klassikern und schöngestiger Literatur) vertraut waren, liebten sie es, auf diese Texte durch Zitate (bisweilen etwas verstellt) anzuspielden – und da ihre Literatenkollegen nicht weniger belesen waren, brauchte man nicht zu fürchten, nicht verstanden zu werden. Vielmehr verliehen diese Anspielungen den Texten einen zusätzlichen Reiz. Es gab sogar Schulen der Dichtung, in denen die geschickte Manipulation von Anspielungen zur großen Kunst erhoben wurde.<sup>4</sup> Dadurch besaßen die Texte eine bemerkenswerte Eigenschaft, die erst in der Postmoderne in den Blick geraten ist, nämlich einen hohen Grad an Intertextualität.

Außerdem besitzt die chinesische Schrift eine wichtige bildliche Dimension. Zwar ist sie streng genommen keine Bilderschrift (das Gros der chinesischen Schriftzeichen ist nicht nach bildlichen, sondern nach lautlichen Prinzipien organisiert), doch hat sie, gerade von ihren Ursprüngen her, eine ausgesprochen bildliche und auch symbolische Komponente, was sich in vielen Schriftzeichen (den Piktogrammen) auch erhalten hat. Insofern finden wir in der chinesischen Schrift eine Bildlichkeit angelegt, die als bildlich-poetischer Ausdruck in der Literatur – insbesondere in der Dichtung – weiter Gestalt gewinnt.<sup>5</sup> Schließlich wäre auch noch die chinesische Schriftkunst (Kalligraphie) zu berücksichtigen, die in ihrem linienhaften Schwarz-Weiß dieser Bildlichkeit – und den Texten überhaupt – eine wei-

---

3 Siehe Joachim Gentz' gründliche Studie »Zum Parallelismus in der chinesischen Literatur«.

4 So z.B. die Schule des Huang Tingjian (1045-1105). Siehe dazu ausführlicher Pohl: Ästhetik, S. 257ff. Beliebt waren neben Allusionen auch so genannte Antwortgedichte (*hesbi*), wobei man auf ein Gedicht eines Freundes (oder eines alten Meisters) antwortete, indem die Reimwörter (bzw. Zeichen) im Antwortgedicht vollständig übernommen wurden.

5 Diese Charakteristika haben sogar bis in die Moderne nachgewirkt; so ist es interkulturell interessant, dass Pioniere der westlichen literarischen Moderne, die Imagisten um Ezra Pound, sich wesentlich von der Bildlichkeit der klassischen chinesischen Dichtung haben anregen lassen (wobei die Imagisten dann wiederum die Vertreter einer modernistischen chinesischen Lyrik beeinflussten). Siehe hierzu Motsch: Pound.

tere ästhetische Komponente verleiht. Diese Besonderheit wurde auch nicht durch den Buchdruck verdrängt, den es in China als Blockdruck bereits vor dem 8. Jahrhundert und als Druck mit beweglichen Zeichen ab dem 11. Jahrhundert – also lange vor Gutenberg – gab.

## 2. Der chinesische Literat (*wenren*)

Die Fähigkeit zum Gebrauch der Schriftsprache markierte die Mitglieder einer kulturellen und politischen Führungsschicht. Insofern haben wir über die Schriftlichkeit eine enge Beziehung zwischen literarischer Bildung und politischer Macht in China. Die Spezialisten der auf kanonischen Texten basierenden Kulturtradition der Vormoderne waren die konfuzianischen Literaten bzw. Literatenbeamten, so genannt, weil sie sich, um ihren Beamtenstatus zu erlangen, in Prüfungen vor allem als Kenner ihrer schriftlichen Tradition erweisen mussten.<sup>6</sup> Gegenstand der Prüfungen, die seit Beginn des 7. Jahrhundert n. Chr. existierten, waren vor allem die klassischen Schriften der konfuzianischen Tradition. Zu diesen Texten mussten Essays geschrieben werden (ab der Ming-Zeit, d.h. etwa ab dem 14./15. Jahrhundert, in der penibel regulierten Form des »Achtgliedrigen Aufsatzes«),<sup>7</sup> und so beherrschten die Kandidaten diesen ganzen Kanon (mehr als 400.000 Schriftzeichen) auswendig. Da sich unter den Klassikern auch eine Lieder-sammlung aus dem 1. vorchristlichen Jahrtausend befand – das kanonische *Buch der Lieder* (*Shijing*) – war »Literatur« im engeren Sinne bereits ein Prüfungsgegenstand. Diese Tendenz verstärkte sich dahingehend, dass ab dem 8. Jahrhundert n. Chr. (der Tang-Zeit) in den Prüfungen auch das Dichten in bestimmten Versmaßen verlangt wurde. Um auch darin bestehen zu können, waren die Literaten mit dem poetischen Œuvre der großen Dichterpersönlichkeiten vertraut, mit anderen Worten, sie beherrschten auch dieses auswendig. Diese phänomenale Gedächtnisleistung als Notwendigkeit zur Prüfungsvorbereitung erklärt die stupende Belesenheit der vor-modernen Literaten.<sup>8</sup>

6 Hier wäre historisch zu differenzieren. Bevor es die Prüfungen gab (und auch in der Tang-Zeit, d.h. im 7.-10. Jahrhundert, als die Prüfungen sich erst etablierten), wurden Beamte aus der gebildeten Oberschicht bzw. aus Aristokraten-Familien rekrutiert.

7 Im »Achtgliedrigen Aufsatz« (*baguwen*) musste über weite Strecken ebenfalls der antithetische Parallelismus – hier in prosaischer Form – durchgehalten werden. Dazu waren die Formen der einzelnen Teile und die Gliederung streng vorgegeben. Siehe hierzu Tu: Essay.

8 Man begann mit dem Auswendiglernen in der Regel bereits in der Kindheit, d.h. ohne den Sinn der Texte überhaupt zu verstehen. Da das Auswendiglernen in China bis heute eine große Rolle in der Erziehung spielt, erlebt man auch heute noch unter den älteren Gelehrten enorme Gedächtnisleistungen.

### 3. Schriftlichkeit und Literatur (*wen*) als Kulturtradition

Die Literatenbeamten waren somit gleichsam die Hüter einer auf Schriftlichkeit basierenden Kulturtradition. Das Schriftzeichen *wen*, das für diese Art der Schriftlichkeit steht, wäre demnach zunächst auf ein chinesisches Literaturverständnis hin zu untersuchen, nicht zuletzt deshalb, weil es in den heutigen Kombinationen *wenxue* (wörtlich: »Lehre vom Schrifttum«) oder *wenzhang* (literarisches Werk / »Artikel«) für »Literatur« im eigentlichen Sinne steht.<sup>9</sup> *Wen* hat die ursprüngliche Bedeutung »Muster (gekreuzter Linien)«. In der klassischen Zhou-Periode (11.-3. Jahrhundert v. Chr.) bedeutete dies vor allem »Gestaltung« sowie »rhetorischer Schmuck« etc. – also »schönes Äußeres« im Gegensatz zu »Substanz« oder »innerem Wesen« (*zhi*). Davon abgeleitet sollte *wen* später auch ganz allgemein im Sinne von »formal gestalteter Literatur« im Gegensatz zu »Gebrauchsprosa« (*bi*) verwendet werden. Eine weitere wichtige Bedeutung von *wen* ist »zivik, »zivilisierend« bzw. »kultivierend«, was auch heute noch in dem gängigen Begriff für »Kultur« (*wenhua*) mitschwingt.<sup>10</sup> Im Schriftzeichen *wen* steckt demnach ein ästhetischer (»schöne Gestalt«), aber auch ein erzieherischer, kultivierender Aspekt.

Das Wort *wen* wurde in der Bedeutung »Schrifttum« (»Literatur«) allerdings erst ab der späten Han-Zeit (1.-2. Jahrhundert n. Chr.) gebraucht. Dies umfasste zunächst die wichtigen kanonischen Werke, nämlich die konfuzianischen Klassiker, die Schriften aus den Philosophenschulen der späten Zhou-Zeit (6.-3. Jahrhundert v. Chr.) und die in der frühen Han-Zeit (2. Jahrhundert v. Chr.) beginnende Geschichtsschreibung. Was galt als Literatur im schöngestigen Sinne in der Vor-Han-Zeit? Epen und Tragödien wie im griechischen Altertum hat es in der chinesischen Frühzeit (und auch danach) nicht gegeben; das wichtigste literarische Medium war vielmehr die lyrische Dichtung, wie sie uns in der Form des *shi*-Gedichts vom 10. bis zum 7.-6. Jahrhundert v. Chr. in dem (in der Han-Zeit) als Klassiker kanonisierten *Buch der Lieder* (*Shijing*) überliefert sind. Die frühe chinesische Literaturreflexion (und auch fast ausschließlich die spätere) wäre also in bezug auf die *shi*-Dichtung zu betrachten.

Die früh entstandenen *shi*-Gedichte dieses Liederkanons besitzen bereits viele Eigenschaften dessen, was wir als ein typisch chinesisches Gedicht

9 Beide modern gebräuchliche Komposita gehen auf vormoderne bzw. klassische Prägungen zurück: Der *locus classicus* für *wenxue* findet sich z.B. in den *Gesprächen* des Konfuzius (Kungfutse: *Gespräche*, S. 113, *Lunyu* 11.2). Der komplexen Geschichte von *wenzhang* wird im Detail nachgegangen in Martin Kerns gut recherchiertem Artikel »Ritual, Text, and the Formation of the Canon«.

10 Hier ist *wen* im Gegensatz bzw. in Ergänzung zu *wu*, dem Kriegerischen/Martialischen, zu sehen.

empfinden. Sie waren somit im höchsten Maße stil- und gattungsbildend. Was ihre Grundzüge an Form, Stil und Inhalt betrifft, so lassen sich die Merkmale (insbesondere der Gedichte aus der ersten und wichtigsten Gruppe der »Volkslieder aus den Staaten« – »*guofeng*«)<sup>11</sup> wie folgt zusammenfassen:

- Die Form der Gedichte ist klar und meist mit alternierendem Endreim strukturiert, wobei die Zeilen meist aus vier Zeichen und die Strophen aus vier oder sechs Zeilen bestehen.
- Häufig finden sich lautliche Mittel wie Verdopplungen von Adjektiven, Alliteration oder Lautmalerei.
- Inhaltlich handeln viele vom Dienst am Fürsten und an den Ahnen, vom Leben und von den Pflichten in der Familie sowie von Festen und Gebräuchen.
- Stilistisch zeigen sich bereits Merkmale, die für die ganze Geschichte der chinesischen Lyrik wegweisend sind, nämlich die Kürze und metaphorisch suggestive Ausdrucksweise – es wird etwas über den eigentlichen Text Hinausweisendes gesagt.

Zu diesem Liederklassiker gab es seit der Han-Zeit ein kurzes programmatisches Vorwort, das als erste literaturtheoretische Schrift Chinas verstanden werden kann.<sup>12</sup> Darin wird deutlich, dass in dieser frühen Phase Dichtung vor allem als Verbalisierung einer moralisch-politischen Gesinnung (*zhi*) gesehen wurde. Dieses Verständnis wandelte sich ab dem 3.-4. Jahrhundert n. Chr., als die Forderung nach Ausdruck von Gefühl (*qing*) in den Vordergrund trat.<sup>13</sup> Ebenfalls in diesem Vorwort festgelegt findet sich eine bemerkenswerte Äußerung, die der engen Beziehung zwischen Literatur und Politik in China gilt: Die Herrschenden benutzten Lieder, um das Volk politisch-moralisch zu erziehen; umgekehrt dienten die Lieder des Volkes zur Kritik an den Herrschenden. Bemühte man sich bei dieser Kritik um einen indirekten, versteckten Ausdruck, dann sollte den Kritiker kein Tadel treffen.

Das *shi*-Gedicht ist jedoch nur ein relativ kleiner – wenn auch wichtiger – Teil im gesamten Korpus der als *wen* verstandenen Schriftlichkeit. Gehen wir historisch vor (und sehen wir einmal von prosaischen Werken wie den Klassikern, den Schriften aus den Philosophenschulen, den Geschichtswerken u.ä. ab; siehe hierzu Abschnitt 4), so ergibt sich etwa im 4.-3. Jahrhundert v. Chr. eine wichtige Neuerung in Form einer Gattung, nämlich die so genannten *Gesänge von Chu* (*Chuci*). Im Unterschied zu den *shi*-Ge-

11 Siehe Kubin: Dichtkunst, S. 3ff.

12 Siehe ausführlicher Pohl: Ästhetik, S. 24ff.

13 S.u. Abschnitt 4 (Lu Jis *Rhapsodie über die Literatur*).



dichten, die regional eher im Norden Chinas anzusiedeln sind, wirken diese aus dem Süden stammenden Gesänge weit freier und lockerer; rhythmisch sind sie abwechslungsreich und im Aufbau weniger streng strophisch gegliedert, vielmehr häufig lang; ihr Kernstück, das *Lisao* (*Begegnung mit dem Leid*) mit seinen über 370 Zeilen, ist sogar das wohl längste bedeutende Gedicht in der chinesischen Literaturgeschichte. In ihrem Ton sind die *Chuci* melodisch und häufig elegisch (deshalb auch die gängige Titelübersetzung »Elegien« in westlichen Sprachen). Auch begegnen wir hier einer heute, wenn überhaupt, nur noch schwer zu verstehenden Blumen- und Pflanzensymbolik sowie Mythen, Göttern und Geistern, die wegen ihres lokalen schamanistischen Hintergrundes nicht zum Mainstream der chinesischen Kulturgeschichte zählen. Letztlich haben wir hier nicht den Ausdruck einer »Gesinnung« des Menschen als sozialem Wesen, sondern die komplexe Gefühlswelt des Menschen als Individuum, denn die *Gesänge von Chu* sind eine Sammlung von Liedern, die zum Teil von einer bestimmten Person, nämlich Qu Yuan (zumindest im Falle des *Lisao*), verfasst wurden, und zu anderen Teilen um diese Person und deren Schicksal bzw. Thematik kreisen; und zwar ist dies die Problematik des laueren, doch verkannten Beamten, allerdings verpackt in eine schamanistische Bildersprache, verbunden mit magischen Reisen. Mit Qu Yuan (ca. 340-278 v. Chr.) tritt somit zum ersten Mal eine Person als Dichter auf, dessen Schicksal bekannt war, das sich in seiner Dichtung niedergeschlagen hatte und mit dem sich identifizieren ließ.<sup>14</sup>

Literarisch brachte die darauf folgende Han-Zeit (206 v. bis 220 n. Chr.) ebenfalls eine Reihe von Neuerungen: Die gattungsgeschichtlich wichtigste darunter ist die »poetische Beschreibung, auch »Reimprosa« oder »Rhapsodie« (*fu*) genannt. Einerseits stehen die han-zeitlichen Rhapsodien ganz in der Tradition der *Gesänge von Chu*, andererseits haben sie ein eigenes sowohl gestalterisches als auch inhaltliches Gepräge. Von Gehalt und Aussage her gesehen besitzen fast alle einen stark moralisierenden, didaktischen Charakter.<sup>15</sup> Stilistisch betrachtet sind sie hinsichtlich der Silbenzahl sowie der syntaktischen und gedanklichen Gliederung in Parallelversen aufgebaut; darüber hinaus fallen sie durch ihre Länge und unpersönliche sprachliche Virtuosität auf.

Eine weitere Neuerung stellen die *yuefu*-Volkslieder bzw. -Balladen dar. Diese waren von einem kaiserlichen Musikbüro (*yuefu*) teils im Volk gesam-

14 Siehe hierzu ausführlicher Hawkes: *Songs*, sowie Kubin: *Dichtkunst*, S. 16ff., und Pohl: *Ästhetik*, S. 71ff.

15 Z.B. scheint bisweilen durch exzessive Beschreibung des Palastlebens die Ermahnung auf, sich vor zu viel Luxus zu hüten. Exemplarisch dafür ist Mei Shengs (gest. 141 v. Chr.) Rhapsodie *Die sieben Anreize* (*Qi fa*); eine deutsche Übersetzung findet sich in von Zach: *Anthologie*. Bd. 2, S. 607-617. Siehe auch Watson: *Rhyme-Prose*.

melt, teils aber auch geschaffen worden, da man z.B. für Opferrituale neue Lieder benötigte. Im Stil waren sie eher gegensätzlich zu den *fu*, nämlich lyrisch-gesänglich, oft mit Refrain, kurz, expressiv und – im deutlichen Unterschied zu den *shi*-Gedichten – unregelmäßig in der Form. Sie sollten später eine auch für Literaten beliebte Gattung werden. Darüber hinaus gab es eine große Anzahl an Prosa, die – ihren Anlässen gemäß – in verschiedene Gattungen aufgeteilt wurde. Kollektiv wurde diese Prosa auch als *wen* bezeichnet.<sup>16</sup>

#### 4. Gattungsdiskussionen und für ein Literaturverständnis formative Werke

Chinesische Literaturhistoriker bezeichnen in der Regel die Epoche zwischen Han- und Tang-Zeit (3.-7. Jahrhundert) als diejenige, in der sich ein literarisches Bewusstsein – so von literarischen Formen, Gattungen, Rhetorik, Ausdruck etc. – zu entwickeln beginnt. Aus dieser Zeit haben wir verschiedene Texte, die – wie ihre Titel bereits angeben – der Reflexion der ›Schriftlichkeit‹ (*wen*) gelten und die hinsichtlich ihres Literaturverständnisses kurz zu untersuchen wären. Der erste in dieser Reihe sind die *Maßgeblichen Erörterungen – Über die Literatur (Dianlun lunwen)* von Cao Pi (187-226, dem späteren Kaiser Wen [!] der Wei-Dynastie).<sup>17</sup> In dieser kurzen Schrift findet sich die erste Klassifizierung von literarischen Gattungen. So schreibt er: »Literatur (*wen*) ist von ihren Wurzeln her ein und dasselbe, sie unterscheidet sich aber in ihren Verzweigungen.«<sup>18</sup> Danach listet er acht Gattungen auf, von denen er jeweils zwei zu einer Gruppe zusammenfasst und diese mit einem Adjektiv charakterisiert. An vorderster Stelle stehen Throneingaben und Denkschriften, die eine »würdige Eleganz« (*ya*) besitzen sollen; amtliche Schreiben und Erörterungen sollen »Kohärenz« (*li*) zeigen; Grabinschriften und Nachrufe sollen Wert auf »Tatsachen« (*shi*) legen, und Gedichte (*shi*) und Rhapsodien (*fu*, »poetische Beschreibungen« oder »Reimprosa«) sollen sich durch schöne (*li*) Gestaltung auszeichnen.<sup>19</sup> Die Klassiker, die Schriften aus den Philosophenschulen der Vor-Han-Zeit und die Geschichtsschreibung werden nicht erwähnt – man könnte zumindest für die Klassiker sagen, dass sie gleichsam »außer

16 Zur Prosa siehe Eggert / Kubin / Trauzettel / Zimmer: Prosa.

17 *Dianlun (Maßgebliche Erörterungen)* ist der Titel des verlorengegangenen Gesamtwerkes (das sich mit Fragen der Politik, Philosophie, Militär etc. befasst), von welchem nur noch der Teil der Erörterung »Über die Literatur« (*Lunwen*) erhalten geblieben ist. Siehe Wong: *Literary Criticism*, S. 19ff.; Pohl: *Ästhetik*, S. 87ff.

18 Pohl: *Ästhetik*, S. 90.

19 Ebd., S. 90f.

Konkurrenz<sup>20</sup> standen (wie man früher die *Bibel* selbst nicht als Literatur verstanden hätte). Gegen Ende der Han-Zeit (ca. 2.-3. Jahrhundert n. Chr.) versteht Cao Pi folglich unter »wen« in erster Linie Prosaschriften, wie sie von den Literaten zu allen möglichen Anlässen verfasst wurden. Schöngeistiges – Gedichte und Rhapsodien – rangiert noch an letzter Stelle.

Diese Reihenfolge sollte sich bald ändern bzw. umkehren. Als eine der wichtigsten Schriften zum Literaturverständnis in China gilt die *Rhapsodie über die Literatur* (*Wen fu*) von Lu Ji (251-303). Anders als Cao Pis Erörterung (*lun*) ist dieses Werk selbst poetisch durchgestaltet, nämlich in zwar beschreibender (*fu*), doch rhythmisch und mit Reimen gestalteter Prosa. Dieses Prosagedicht behandelt fast alle relevanten Aspekte literarischen Schaffens, so den kreativen Prozess, das bewusste Nacharbeiten und Gestalten, handwerkliche Fehler und verschiedene Gattungen. An diesen listet der Autor insgesamt zehn auf (von denen sechs bereits von Cao Pi erwähnt wurden); wichtig ist jedoch, dass seine Liste mit der Dichtung beginnt:

Dichtung [*sh*] gründet sich auf Gefühl [*qing*] und wirkt ein faszinierendes Muster [...];  
Rhapsodien [*fu*] verkörpern die Dinge und sind klar und hell [...].<sup>20</sup>

Während Cao Pi der Dichtung lediglich schöne Gestaltung (*li*) als Merkmal attribuiert, das Lu Ji ebenfalls mit seinem »faszinierende[n] Muster« mit einschließt, geht er doch darüber hinaus, indem er Dichtung nun auch in erster Linie in gleichsam expressionistischem Sinne als Gefühlsausdruck versteht. Wie dem auch sei, was bei Cao Pi noch an letzter Stelle rangiert – die Dichtung –, hat sich nun (ca. hundert Jahre später) ganz nach vorne gearbeitet. In diesem Schema tauchen Klassiker, Philosophie und Historiographie ebenfalls nicht auf, jedoch macht Lu Ji an anderer Stelle deutlich, dass ein Literat mit all diesen klassischen Werken vertraut sein muss, um überhaupt schreiben zu können.

Gekrönt wird diese Entwicklung durch ein Werk, das in der chinesischen Literaturgeschichte als umfassendste Reflexion über verschiedenste Aspekte der Literatur einzigartig dasteht: *Der literarische Geist und das Schnitzen von Drachen* (*Wenxin diaolong*) von Liu Xie (ca. 465 bis ca. 522-539). Die Sprache und der Aufbau des Werkes sind allein bereits äußerst kunst- und bedeutungsvoll.<sup>21</sup> Die 50 Kapitel teilen sich symmetrisch in zwei Hälften, wobei der erste Teil (Kapitel 1-25) dem Ursprung und den Besonderheiten

20 Ebd., S. 98.

21 Es ist in der so genannten Parallelprosa (*pianwen*) verfasst, nämlich mit antithetisch gebauten Sätzen zu meist vier und sechs Zeichen pro Satz. Es besitzt 50 Kapitel, die alle mit einem Vers von acht Zeilen (mit jeweils vier Zeichen pro Zeile) enden, welcher das Gesagte noch einmal evokativ erhellen soll. Siehe ausführlicher Pohl: Ästhetik, S. 109ff., sowie Shih: Literary Mind.

ten der literarischen Gattungen und Formen, der zweite – weitaus interessantere – Teil (Kapitel 26-49) allgemeinen Phänomenen der Literatur (Kreativität, Imagination, Stil, Charaktereigenschaften des Dichters, Rhetorik, Verhältnis zwischen Tradition und Erneuerung etc.) gewidmet ist. Das 50. Kapitel schließlich ist ein programmatisches Nachwort.<sup>22</sup>

An den beiden Hauptteilen fallen gewisse strukturelle Besonderheiten auf. Der erste Teil ist in drei Abschnitte untergliedert. Der erste von diesen (die Kapitel 1-5) behandelt den Ursprung der Literatur und ihren ideologischen Rahmen, so auch die autoritative Bedeutung der Klassiker für die gesamte Entwicklung der Literatur, nämlich als Ausgangspunkt aller Gattungen. Die restlichen 20 Kapitel lassen sich wiederum nach Form und Funktion in zwei Abschnitte zu je zehn Kapiteln gliedern, wovon der erste diejenigen Gattungen behandelt, die in dichterisch geformter Sprache gehalten sind – also *wen* im eigentlich ästhetischen Sinne darstellen; der zweite Abschnitt betrifft demgegenüber die Gebrauchsprosa (Throneingaben, Erörterungen, Erlasse, historische und philosophische Schriften etc.), was auf Chinesisch als *»bi«* (wörtlich: »Pinsek, also eher beiläufig »Gepinseltes«) bezeichnet wird.<sup>23</sup> Insgesamt werden mehr als zwanzig Gattungen erörtert (da etliche Kapitel zwei behandeln). Für seine Rangfolge ist bedeutend, dass die erste von ihm besprochene Gattung (Kapitel 6) das *shi*-Gedicht darstellt; danach kommt die *yuefu*-Ballade (Kapitel 7), dann die Rhapsodie (*fu*) und daran anschließend erst gewisse Prosa-Formen. Dies zeigt, dass seit Cao Pi, der Gedichte und Rhapsodien noch an die letzte Stelle setzte, der Rang der Dichtung enorm gestiegen ist.

Eine zentrale Bedeutung besitzen die ersten fünf Kapitel, die in folgender Reihenfolge dem konfuzianischen »Weg« (*dao*)<sup>24</sup> (Kapitel 1), den (von den Konfuzianern verehrten) Weisen des Altertums (Kapitel 2), den (konfuzianischen) Klassikern (Kapitel 3), den Apokryphen (Kapitel 4) und Qu Yuans Elegie *Begegnung mit dem Leid (Lisao)* (Kapitel 5) gelten. Im Nachwort nennt Liu diese fünf Kapitel »Schlüssel-« oder »Angelkapitel«.<sup>25</sup>

22 Darin wird auch der Titel des Buchs erläutert. Dort heißt es: »Der Literarische Geist ist der Geist, der sich um Literatur [*wen*, d.h. um Form und Gestaltung] bemüht.« »Schnitzen von Drachen« bedeute hingegen formales Gestalten. Insofern lässt sich der Titel als Abhandlung über das Wesen der Literatur und deren formale Gestaltung verstehen (Shih: *Literary Mind*, S. 2f., Übersetzung K.-H.P.).

23 Zu der Unterscheidung zwischen *wen* und *bi* siehe Yu: *Distinctions*.

24 Unter »*dao*« – wörtlich »Weg« – wird in China sowohl (im daoistischen Sinne) der unergründliche Seinsgrund der spontan (von selbst) wirkenden Natur als auch (im konfuzianischen Sinne) der von einem nach ethisch-moralischen Gesichtspunkten wirkenden Himmel ausgehende und von den Weisen dem Menschen vermittelte ethisch-moralische »Weg« des Menschen verstanden.

25 Shih: *Literary Mind*, S. 7 (Übersetzung K.-H.P.).

Im ersten Kapitel »Vom Ursprung, dem *Dao*« (*Yuan dao*) behandelt Liu Xie den Ausgangspunkt der Literatur in kosmologischem Sinne. Hier spielt er mit den verschiedenen Bedeutungen des Zeichens »*wen*« (als »Muster/Gestalt«, »Kultur/Zivilisation« und »Literatur«) und trifft folgende Analogie: Einerseits ist *wen* (verstanden als Muster) die Gestalt der Natur; so betrachtet er nämlich die Bilder des Himmels, das sind Sonne, Mond und Sterne sowie die Formen der Erde, nämlich Berge und Gewässer, als »Gestalt des *Dao*« (*dao zhi wen*). Andererseits ist *wen* (als Literatur) der zu Gestalt/Form gewordene menschliche Geist (*xin*). Die Natur bietet sich ganz »von selbst« (*ziran*) in vollkommenen Formen dar, z.B. in den Wolken am Himmel oder den Blumen auf der Erde. Diese sichtbaren Formen nennt er »Zeichen« (*zhang*); daneben gibt es auch hörbare Muster, wie wenn ein Bach über Felsen fließt, welche er wiederum mit »*wen*« bezeichnet. (Diesem Wortspiel liegt auch ein Literaturbegriff zugrunde: Das Kompositum »*wen-zhang*« – als Zusammenfügung der beiden sichtbaren und hörbaren Muster – war und ist eine gängige chinesische Bezeichnung für literarische Werke.) Wenn nun, so fragt er, die natürlichen Dinge, die kein Bewusstsein haben, sich in solch vollkommener Gestalt darstellen, wie könnte dann diejenige Kreatur, die mit Geist (*xin*) versehen ist – der Mensch –, nicht auch eine eigene Ausdrucksform haben. So stellt Liu Xie in diesem ersten Kapitel die These auf, dass Literatur (*wen*) das geordnete Muster (*wen*) des menschlichen Geistes – vermittelt durch die Sprache – sei: »Wenn es Geist gibt, so gibt es Sprache; wenn es Sprache gibt, so gibt es Literatur.«<sup>26</sup>

Letztlich versteht er aber »*wen*« in einem noch weiteren Sinne, nämlich in seiner dritten Bedeutung als die auf die menschliche Gesellschaft wirkende »kultivierende« Lehre der Weisen des Altertums, insbesondere die des Konfuzius. So sagt er:

Das *Dao* kommt zu uns durch die Weisen als *wen* [Kultur und Literatur], und die Weisen benutzen *wen* [als Literatur, nämlich als Schriften der Klassiker], um das *Dao* zu erhehlen.<sup>27</sup>

Somit haben wir hier eine großartige, das Universum, den Menschen und die Weisen umfassende Analogie, dabei aber auch eine Sublimierung von *wen* als höchstes gestaltendes Prinzip des Kosmos und des Menschen. Literatur, oder besser *wen* in all seinen Manifestationen und Bedeutungen, ist für Liu Xie nichts weniger als die Gestaltwerdung eines im Universum angelegten kosmischen Ordnungsprinzips, das sich in den konfuzianischen Klassikern offenbart. Deshalb heißt es am Anfang des Kapitels: »Wahr-

26 Ebd., S. 13 (Übersetzung K.-H.P.).

27 Ebd., S. 19 (Übersetzung K.-H.P.).

haft groß ist *wen* [Literatur/Muster/Kultur] als Wirkkraft [*de*]; es [*wen*] ist mit Himmel und Erde zusammen geboren.«<sup>28</sup>

In der weiteren Abfolge der fünf kanonischen »Schlüsselkapitel« ist es bemerkenswert, dass nach den Kapiteln über die Weisen (Kapitel 2), die Klassiker (Kapitel 3) und die Apokryphen (Kapitel 4), wenn auch an fünfter und letzter Stelle, das *Lisao* des Qu Yuan auftaucht, und zwar mit dem Hinweis, dass die Literatur durch dieses Werk eine entscheidende Veränderung (*bian*) erfahren habe. Das Besondere am *Lisao* ist für Liu eine Qualität, die er »originell« oder »ungewöhnlich« (*qi*) nennt und die durchaus einen wichtigen Stellenwert in seiner Rangordnung hat.<sup>29</sup> An dieser eminenten Stellung des *Lisao*, nämlich als Gegenstand des fünften Schlüsselkapitels (womit es in der gleichen Gruppe wie die Klassiker steht, und noch vor dem *shi*-Gedicht als erster der darauf folgenden Gattungen rangiert), mag man die Faszination erkennen, die seinerzeit von dieser Neuerung in der chinesischen Literatur ausgegangen ist. Mit anderen Worten, wie sehr auch Liu Xie die Literatur (*wen*) in seinen Anfangskapiteln konfuzianisch verortet und dabei von einer unveränderbaren und mit den Klassikern beginnenden ideologischen Tradition ausgeht, aus seinen weiteren Erörterungen geht hervor, dass er dem eigentlich Literarischen – der Dichtung und ihren stilistischen und formalen Veränderungen – ebenfalls einen hohen Stellenwert beimisst.

Als letztes – und autoritativstes – der Werke aus dieser formativen Phase der chinesischen Literaturgeschichte ist auf die so genannte *Literarische Anthologie* (*Wenxuan*) einzugehen, die von Xiao Tong (501-531) etwa zeitgleich mit dem letztgenannten Werk zusammengestellt wurde.<sup>30</sup> Diese Anthologie ist rezeptionsgeschichtlich weit bedeutender als Liu Xies *Der literarische Geist*, da es gleichsam bis zum Beginn der Moderne die Muster lieferte, an denen sich der »literarische Geist« der chinesischen Literatenbamben schulte. Die darin enthaltenen Werke der Dichtung und Prosa hatten nämlich die späteren Literaten in der Regel für ihre Prüfungen vollständig auswendig gelernt. Bemerkenswert ist zunächst, dass in Xiao Tongs Anthologie weder die konfuzianischen Klassiker noch die Schriften der Philosophen aufgenommen sind, und zwar mit der Begründung, dass diese zwar ungeheuer wichtig seien, um bleibende und orthodoxe Ideen zu vermitteln, dass sie jedoch nicht auf der Basis »literarisch gestaltender Fähigkeiten« entstanden seien (*bu yi neng wen wei ben*).<sup>31</sup> Ebenso schließt er

28 Ebd., S. 13 (Übersetzung K.-H.P.).

29 Ebd., S. 53 (Übersetzung K.-H.P.).

30 Zur Übersetzung der darin enthaltenen Werke siehe von Zach: Anthologie; zum Vorwort siehe (mit chinesischem Original) Wong: *Literary Criticism*, S. 149ff., und Hightower: *Wen Hsüan*.

31 Wong: *Literary Criticism*, S. 153 (Übersetzung K.-H.P.).

Geschichtswerke aus, da diese sich lediglich mit »Lob und Tadel von richtig und falsch« (*baobian shifei*) und mit dem Berichten von Ereignissen beschäftigten. Stattdessen finden sich in seiner Anthologie, angefangen mit den Rhapsodien (*fu*), *shi*-Gedichten, *yuefu*-Balladen und *sao*-Elegien (aus den *Gesängen von Chu*, so Qu Yuans Elegie *Begegnung mit dem Leid – Lisao*), ca. 30 unterschiedliche Gattungen an Prosa, also auch verschiedene Arten von »Gebrauchsprosa« (*bi*). Wie man sieht, entspricht die Reihenfolge in etwa der Gewichtung der zuletzt vorgestellten Werke (lediglich mit der Umstellung, dass bei Xiao Tong die Rhapsodie vor dem *shi*-Gedicht rangiert). Xiao Tongs Aufnahmekriterien für die Sammlung sind für ein Literaturverständnis wichtig: Es soll sich vor allem um »abgeschlossene Werke« (*pian zhang* oder *pian ban*) in »erlesener Sprache« (*ci cai*) bzw. mit »Form und Schmuck« (*wen hua*) handeln.<sup>32</sup> Mit diesen Kriterien – und mit der einhergehenden autoritativen Auswahl an Werken – wurde das chinesische Verständnis von Literatur (*wen*) bis zum Beginn des 20. Jahrhundert geprägt. Die darin enthaltenen Gattungen und Formen blieben bis zum Ende der Kaiserzeit formativ.

## 5. Die Stellung der Dichtung

In der Tang-Zeit (7.-10. Jahrhundert) sollte die Dichtung noch mehr an Gewicht gewinnen. Vor allem wurde das Regelgedicht (*lüshi*) populär, das sich durch ein hohes Maß an Vorschriften für die formale Gestaltung auszeichnet. Darin ist die Anzahl der Zeilen festgelegt auf acht, die der Zeichen pro Zeile auf jeweils fünf oder sieben (mit einer Zäsur hinter dem zweiten bzw. vierten Zeichen). Kein Zeichen darf zweimal erscheinen; grammatische Hilfwörter, so genannte leere Zeichen, sind zu vermeiden. Reim ist obligatorisch. Antithetische Parallelführung der Glieder ist vorgeschrieben für die dritte und vierte sowie für die fünfte und sechste Zeile. Schließlich muss jedes Zeichen einem Tonschema von alternierenden ebenen und unebenen Tönen folgen, wobei durch ein ausgeklügeltes Kompensationssystem Verstöße an der einen Stelle durch entsprechende Veränderungen an einer anderen wieder ausgeglichen werden können. Auf diese Weise kommt es zu einer regelhaften, doch musikalisch abwechslungsreichen Abfolge der Worte.<sup>33</sup> Das Regelgedicht, in welchem diese Merkmale anzutreffen sind, war seinerzeit das allermodernste – man nannte es »Gedicht im neuen Stik« (*jin ti shi*); es hat sich bis in unsere Moderne als beliebte Form erhalten.

32 Ebd. (Übersetzung K.-H.P.).

33 Siehe ausführlicher Kubin: Dichtkunst, sowie Pohl: Ästhetik, S. 151ff.

Allerdings bewegten sich die großen Dichter der Tang-Zeit trotz der vielen Vorschriften und Verbote in der neuen Form so natürlich und frei, als hätte es für sie keinerlei Einschränkungen gegeben. Insbesondere Du Fu (712-770) wurde zum Meister des Regelgedichts. Li Bai (699-762, auch hierzulande als Li T'ai-po bekannt) zog weniger strenge Formen vor, so etwa das ebenfalls populäre »Gedicht im alten Stik« (*gy ti shi*). Die beiden Dichter stehen zudem stellvertretend für zwei unterschiedliche Ausgangspositionen: Du Fu ist der konfuzianisch orientierte, sich um Volk und Land sorgende Poet, aus dessen regelhaften Gedichten sich für die Nachwelt Regeln ableiten und erlernen lassen. Li Bai hingegen, der Typus des daoistischen, ungebundenen Künstlergenies, lässt sich nur bewundern – die Natürlichkeit seiner Werke ist unnachahmlich. Nicht nur aufgrund dieser herausragenden Poeten wurde quer durch die ganze chinesische Literaturgeschichte hindurch Dichtung meist als Spiegel der Persönlichkeit bzw. eines im konfuzianischen Sinne kultivierten Charakters gelesen und geschätzt; so heißt ein zeitlos gültiges Diktum: »Dichtung ist wie der Mensch« (*shi ru qi ren*). Durch die Werke dieser und anderer Dichtergrößen in der Tang-Zeit stieg die Dichtung nun zu einem neuen ästhetischen Paradigma auf. Mehr noch als die konfuzianischen Klassiker oder die kanonischen Geschichtswerke wurde sie schulbildend und zum Kulturträger. Dichtung wurde zum Inbegriff von Literatur.

Ab der Tang-Zeit gesellten sich im lyrischen Bereich noch neue Formen hinzu wie das *ci*-Lied, welches aus Innerasien kommend in den Singmädchenmilieus der Hauptstadt gepflegt und heimisch wurde. Von diesem Ursprung her hatte das *ci*-Lied inhaltlich eher den Ruf des »Unseriösen«. Formal steht es den *yuefu*-Balladen nahe, denn anders als bei den in der Zeilenlänge streng geregelten *shi*-Gedichten finden wir im *ci*-Lied Strophen und Zeilen mit unterschiedlicher Länge.<sup>34</sup> Da die ursprünglichen Melodien in der Song-Zeit (10.-13. Jahrhundert) bereits verloren gegangen waren, wurde im späteren Verlauf lediglich das formale Gerüst, d.h. die Zeilen- und Strophenlängen sowie die Tonmuster, überliefert, welches als »Melodie« (*ci pai*) bezeichnet und in Veröffentlichungen zusammen mit dem Titel des Liedes genannt wurde. An derartigen »Melodien«, deren formale Besonderheiten man in Handbüchern festhielt und tradierte, gab es einige hundert. Das *ci*-Lied sollte dann in der auf die Tang- folgenden Song-Zeit zur Blüte gelangen, wurde aber ebenfalls bis in die Moderne weiter gepflegt.

---

34 Allerdings besitzen die *ci*-Lieder ein geregeltes Tonmuster, was sie wiederum dem Regelgedicht der Tang-Zeit vergleichbar macht.



## 6. Fiktionale Literatur und Theater (Singspiel)

Nun findet sich auch in China eine Fülle an Literatur, die über diesen engen Rahmen von Dichtung und staatstragender Prosa hinausgeht, wie z.B. erzählende Prosa (in Schrift- und in Umgangssprache) sowie Singspiel, buddhistische und daoistische Literatur und anderes mehr. Von diesen sei noch kurz auf die fiktionale Prosa und das Singspiel eingegangen. Erzählungen<sup>35</sup> gab es im Stile von »Aufzeichnungen von Ungewöhnlichem« (≙ *higuai*) in der Zeit zwischen Han- und Tang-Dynastie (3.-7. Jahrhundert). Diese frühe schriftsprachliche (und meist sehr kurze) Erzählliteratur war deutlich angelehnt an die etablierte Geschichtsschreibung. So sind derartige Werke meist als eine Art »inoffizieller Geschicht« (≙ *waiishi*) entstanden, besitzen daher von ihrem Aufbau her viele Züge von geschichtlichen Aufzeichnungen. Und so lässt sich überhaupt in China eine enge Beziehung zwischen fiktionaler Prosa und Historiographie feststellen. Diese fiktionalen schriftsprachlichen Erzählungen erlebten einen Aufschwung in der Tang-Zeit als so genannte »Überlieferung von Merkwürdigkeiten« (≙ *chuanqi*).

Ab der Song-Zeit und vor allem in der Ming-Zeit (14.-17. Jahrhundert) blühte die städtische Kultur auf; damit gingen Neuerungen auf dem Gebiet der Literatur einher, indem nämlich eine Erzählliteratur – umgangssprachliche Romane und Sammlungen von Novellen (*bnaben* und *pinghua*) – aufkamen, wobei letztere vor allem auf das Wirken von Feng Menglong (1574-1645) als Sammler und Autor zurückgehen. Die Ming-Zeit brachte vier große Romane (*xiaoshuo*) hervor,<sup>36</sup> deren Autorschaft allerdings zweifelhaft ist und deren literarischer Wert seinerzeit nur am Rande Gegenstand ästhetischer Erwägungen und Erörterungen war.<sup>37</sup> Man muss auch beachten, dass trotz des weitgehend umgangssprachlichen Idioms in diesen heute als »Kapitelromane« (≙ *zhanghui xiaoshuo*) bezeichneten Werken die Diktion immer noch ein Gemisch aus Schrift- und Umgangssprache darstellt (allein auch aufgrund der häufigen Einsprengsel von Gedichten), d.h. ohne Grundkenntnisse im klassischen Chinesisch sind auch diese »umgangssprachlichen« Werke nicht zu verstehen. Damals wurden sie aufgrund ihrer »niederen« sprachlichen Qualität kaum beachtet (sie lassen formal noch ganz die Tradition der Geschichtenerzähler erkennen, indem am

35 Siehe Motsch: Erzählung, sowie Hegel: Fiction.

36 Wu Cheng'en (zugeschrieben; ca. 1506 bis ca. 1582): *Xiyou ji* (Die Reise nach dem Westen); Luo Guanzhong (zugeschrieben; ca. 1330-1400), *Sanguo yanyi* (Geschichte der Drei Reiche); *Jinpingmei* (Pflaumenblüte in goldener Vase); *Shuihu zhuan* (Überlieferung aus den Sumpfgeländen bzw. bekannt in deutscher Übersetzung als *Die Räuber vom Liangshan Moor*). Siehe Hsia: Roman; Zimmer: Roman.

37 Siehe Rolston: Novel.

Ende eines Kapitels häufig die stereotype Wendung erscheint: ›Will man wissen, wie es weiter geht, so lese man das nächste Kapitel‹; heute werden diese Romane jedoch als Meilensteine einer autochthonen Erzähltradition gefeiert.

In der darauf folgenden Qing-Zeit (17.-20. Jahrhundert) kamen noch zwei wichtige Romane dazu: *Die inoffizielle Geschichte aus dem Gelehrtenwald* (*Rulin waishi*) von Wu Jingzi (1701-1754) und der am höchsten geschätzte Roman des vormodernen China, *Der Traum der roten Kammer* (*Hongloumeng*), von Cao Xueqin (1715-1763).<sup>38</sup> Letzteres Werk ist höchst bedeutend geworden, und zwar nicht nur wegen der gekonnten psychologischen Charakterisierung der zahllosen Figuren, sondern auch und gerade, weil in diesem Werk die ganze ästhetische Sensibilität der gebildeten Schicht zum Tragen kommt. Darüber hinaus enthält das Buch zahlreiche Gedichte sowie eine Fülle von versteckten Wortspielen, die sich z.B. häufig in den Namen verbergen und die sich meist erst beim nochmaligen Lesen offenbaren. Ideologisch vereint das Buch Konfuzianisches mit Daoistischem und Buddhistischem, wobei der Akzent durchaus auf letzterem liegt, nämlich in dem Kunstgriff, durch die Beschreibung der Fülle des Lebens (und seiner Lüste) deren illusionäre – leere – Natur zu offenbaren. Da das Buch auch voller Magie ist, steht es ganz in der Tradition der ›Überlieferungen von Merkwürdigkeiten‹. Ein Charakteristikum chinesischer Erzählliteratur (im deutlichen Unterschied zu der zum Realismus tendierenden europäischen Tradition), ist ohnehin, dass das Übernatürliche (und der ungläubliche Zufall) eine meist wesentliche Rolle spielt.

Gleiches gilt für das Singspiel (*zaju*), das sich erst in der Mongolenzeit (Yuan-Dynastie, 13.-14. Jahrhundert) herausbildete.<sup>39</sup> Hier finden sich auch Stoffe (z.B. Heldengeschichten), die in den Geschichtswerken überliefert sind. Wichtig zum Verständnis des chinesischen Singspiels ist jedoch der ausgeklügelte Formen- und Regelreichtum. In seiner Blütezeit (der Yuan-Dynastie) gab es – ähnlich zum Regelgedicht – eine Fülle an Vorschriften, die zu beachten waren, so dass der Theatergenuss seinerzeit nicht als jedermanns Sache bezeichnet werden kann. Man geht davon aus, dass diese Fülle an Regeln dazu beitrug, dass das yuan-zeitliche Singspiel in seiner ursprünglichen Form nicht überlebte. In der darauf folgenden

---

38 Auf Deutsch lag bis vor Kurzem nur eine stark gekürzte Fassung von Franz Kuhn vor: Cao: Traum. Inzwischen sind zwei von insgesamt drei Bänden einer von Rainer Schwarz erstellten vollständigen deutschen Übersetzung erschienen (wobei der Name des Autors in einer inzwischen obsoleten Umschrift als Tsau Hsü-tjin angegeben wird): Cao: Traum. Siehe auch die vollständige englische Übersetzung mit dem alternativen Titel *Geschichte eines Steins* (*Shitouji*) von David Hawks und John Minford (Cao: Stone).

39 Siehe den Überblicksartikel »Drama« von Stephen H. West.

Ming-Zeit kam es vor allem im Süden Chinas zu einfacheren Formen. Die Peking-Oper (*jingju*) von heute hat allerdings noch viele Elemente aus dem ursprünglichen Singspiel bewahrt.<sup>40</sup> Auch verselbständigte sich die Form der Arien aus den Singspielen, ähnlich wie dies bereits bei den *ci*-Liedern geschehen war. So gesellte sich der Lyrik ab der Yuan-Zeit noch die *qu*-Arie als letzte Gattung hinzu.

Erzählungen, Romane und Singspiel galten jedoch bis in die Moderne hinein nicht als hohe Literatur; es gab nur vereinzelt Versuche, diese »niedere« Tradition aufzuwerten, so z.B. von dem unorthodoxen Literaten Li Zhi (1527-1602) am Ende der Ming-Zeit sowie von Jin Shengtan (1610 bis 1661) am Anfang der Qing-Zeit.<sup>41</sup> Jedoch wird gerade im Scheitern derartiger Versuche deutlich, wie fest gegründet die Tradition (mit ihren Vorlieben zum *shi*-Gedicht und der klassischen Prosa) war. Erst die Moderne sollte hier eine Änderung bewirken, wobei diese auch mit einer Aufwertung unorthodoxer Figuren wie der des Li Zhi einherging.

## 7. Die vier Abteilungen der chinesischen Bibliothek

Um einem chinesischen Literaturbegriff näher zu kommen, wäre schließlich ein Blick auf das traditionelle Klassifizierungsschema der chinesischen Bibliothek zu richten. Seit der Han-Zeit (konkret etwa ab der Zeitenwende) gab es ein Klassifizierungsschema nach sieben Kategorien, das sich in der Folge bis zur Tang-Zeit (7.-10. Jahrhundert) auf vier reduzierte und bis in die Moderne verwandt wurde. Diese »Vier Abteilungen« (*sibu*) bilden auch die Grundlage für das größte Kompilierungsprojekt in der chinesischen Literaturgeschichte: die Sammlung der *Vollständigen Bücher der vier Schatzkammern* (*Siku quanshu*), die von 1773-1782 unter dem qing-zeitlichen Qianlong-Kaiser (Regierungszeit 1736-1796) stattfand. Diese *Vier Schatzkammern* beinhalten in ihrer hierarchischen Reihenfolge:

1. Konfuzianische Klassiker (*jing*);
2. Geschichtswerke (*shi*);
3. Schriften der verschiedenen Philosophenschulen (*zi*);
4. (schöngeistig-literarische) Sammlungen (*ji*).

40 Bertolt Brecht hatte Aufführungen davon mit dem berühmten Schauspieler Mei Lanfang zu sehen bekommen, und man darf davon ausgehen, dass gewisse von ihm eingeführte Stilelemente (z.B. der Verfremdungseffekt – das Durchbrechen der Illusion des Theaters) auch von der chinesischen Theatertradition inspiriert waren.

41 Zu Li Zhi gibt es eine Fülle an Literatur; siehe einführend dazu Pohl: *Ästhetik*, S. 321ff. Zu Jin Shengtan siehe Rolston: *Novel*.

Aus diesem Klassifizierungsschema ergibt sich bereits ein deutliches Prioritätsgefälle: Von größter Wichtigkeit war eine Beschäftigung mit den konfuzianischen Klassikern und den Geschichtswerken; letztere wurden (ab der Han-Zeit) nach einem relativ gleichbleibenden Muster für jede Dynastie angefertigt. Als die so genannten *Fünfundzwanzig Dynastiegeschichten* gelten sie weltweit als wohl umfassendste Geschichtsschreibung eines Landes über den Zeitraum von zwei Jahrtausenden.

Ein Blick in die vierte Abteilung würde somit am ehesten eine Antwort auf die Frage ergeben, was institutionell als Literatur im eigentlichen Sinne – nämlich im Unterschied zu Kommentaren zu Klassikern, Geschichtswerken und philosophischen Erörterungen in den Schulen des Konfuzianismus oder Daoismus – verstanden wurde. Die vierte Abteilung besitzt fünf Untergruppen, und zwar wie folgt:

1. Die *Gesänge von Chu* (*Chuci*) (die Elegie *Begegnung mit dem Leid* – *Lisao* des Qu Yuan u.a.);
2. Sammlungen individueller Dichter (*bie ji*);
3. Anthologien (*zong ji*);
4. Kritik an Dichtung und Prosa (*shi wen ping*);
5. *ci*-Lieder und *qu*-Arien (*ci qu*).

Das, was man heute als »fiktionaler« oder »Erzählliteratur« (*xiaoshuo*) bezeichnet, ist in dieser vierten Abteilung nicht enthalten. Allerdings findet sich eine Untergruppe mit der Bezeichnung »*xiaoshuo*« (wörtlich: »kleines Gerede«) als Nr. 12 der dritten Abteilung (»Schriften der verschiedenen Philosophenschulen«), und sie enthält Essays, Lexika sowie kürzere erzählerische Texte wie die »Überlieferungen von Merkwürdigkeiten« (*chuanqi*). In der Moderne sollte »*xiaoshuo*« die Bedeutung »Roman« annehmen und zur wichtigsten literarischen Gattung werden. Für die Vormoderne deuten die Inhalte der vierten Abteilung jedoch auf eine vorrangige Stellung der Dichtung hin.

So lässt sich bis hierher zusammenfassend Folgendes sagen: Einerseits finden wir im traditionellen China ein Literaturverständnis, das hauptsächlich vom lyrischen Gedicht (*shi* und *ci*) und dessen Anliegen eines persönlichen (Gefühls-)Ausdrucks geprägt ist. Gewisse Formen der Prosa (*wen* im engeren Sinne) spielen ebenfalls eine wichtige Rolle, jedoch nicht erzählende, fiktionale Prosa (*xiaoshuo*), sondern »Reimprosa« (Rhapsodien – *fu*) und verschiedene im Literatenleben gebräuchliche Prosa:<sup>42</sup> von Throneingaben bis zu Reiseberichten oder Briefen. Andererseits und in einem umfassenderen Verständnis hat »*wen*« eine ähnliche Bedeutung wie der vormoderne europäische Literaturbegriff, »*wen*« dient nämlich der Bezeich-

42 Siehe Eggert / Kubin / Trauzettel / Zimmer: Prosa.

nung von ›Schriftlichkeit‹ und der sich damit beschäftigenden Gelehrsamkeit. Dazu kommt noch die besondere Note, dass *wen* mit seiner Bedeutungsnuance des ›Kulturellen‹ bzw. der ›kultivierenden‹ Wirkung auf eine Kulturtradition verweist, die auf Schriftlichkeit basiert und an deren Anfang die konfuzianischen Klassiker stehen. In diesem Zusammenhang besteht auch eine enge Beziehung zwischen Literatur und konfuzianischer Moral. So heißt es bereits in einer Passage aus den *Gesprächen* des Konfuzius:

Ein junger Mensch soll in der Familie ehrfürchtig und gehorsam gegenüber den Eltern sein. Außerhaus begegne er den Menschen so, wie sich ein jüngerer Bruder gegenüber seinem älteren verhält, mit Achtung und Aufrichtigkeit; er sei durchdrungen von Liebe zu allen und eng mit dem Guten verbunden. Wenn ihm bei all dem noch Kraft bleibt, dann soll er die Schriften lernen (*xue wen*).<sup>43</sup>

Anders gesagt: Zuerst kommt die Moral, dann die Literatur. Allerdings schließt dies auch den Gedanken mit ein, dass Literatur (in umfassendem Sinne) als Ergänzung zur moralischen Kultivierung oder als Abrundung des gebildeten Menschen gesehen wurde. Interessant ist in dem Konfuzius-Zitat, dass das Wort ›die Schriften lernen‹ (bzw. ›sich den Schriften widmen‹: *xue wen*) in seiner umgekehrten Reihenfolge *wenxue* (wörtlich: ›Lehre von den Schriften‹) im modernen Chinesisch zur Bezeichnung für Literatur – zum ›Literaturbegriff‹ – geworden ist. Ergänzt wurde diese Präferenz der Moral über die Literatur durch ein berühmt gewordenes Diktum des songzeitlichen Neokonfuzianers Zhou Dunyi (1017-1073), der autoritativ verlangte, »Literatur soll Trägerin des (konfuzianischen) ›Weges‹ sein« (*wen yi zai dao*).<sup>44</sup> Da der Neokonfuzianismus für das letzte Jahrtausend die ideologische Orthodoxie bildete, hatte diese Forderung durchaus Gewicht. So lässt sich sagen, dass das traditionelle chinesische Literaturverständnis zwischen diesen beiden Polen – dichtendem Selbstausdruck und Bekundung staatstragender Moral – oszillierte bzw. beide Anliegen vereinte.

## 8. Das Literaturverständnis der chinesischen Moderne

Einen Epochenbruch brachte in China weniger die Revolution von 1911 (mit der Abschaffung des Kaiserreichs und der Errichtung der Republik China) als vielmehr die so genannte 4.-Mai-Bewegung von 1919 (eigentlich eine Bewegung für eine neue Kultur, die von ca. 1915-1923 währte). Alarmiert durch die andauernden Tiefschläge seitens der imperialistisch und kolonialistisch vorgehenden europäischen Mächte in China wurde die

43 Kungfutse: *Gespräche*, S. 38 (*Луньшю*, 1.6).

44 Chan: *Source Book*, S. 476.

traditionelle konfuzianische Gesellschaftsordnung – inklusive ihrer literarischen Präferenzen – als Hauptschuldiger erkannt und auf den Müllhaufen der Geschichte geworfen. Stattdessen machten sich europäische Lehren aller Couleur breit, nach der Oktoberrevolution in Russland vor allem der Marxismus. Im Verlauf der 4.-Mai-Bewegung wurde zunächst die klassische Schriftsprache als literarisches Idiom zugunsten der Umgangssprache abgeschafft und die traditionelle Literatur einer Neubewertung unterzogen; dabei stellte man die überlieferte Ordnung kurzerhand auf den Kopf, indem alles Umgangssprachliche und Fiktionale nach vorne gerückt wurde. Allerdings hielt der relativ schematische »Kapitelroman« der chinesischen Vormoderne (mit Ausnahme des *Traums der roten Kammer*) einem Vergleich mit dem nun durch Übersetzungen entdeckten europäischen realistischen Roman nicht stand. Das westliche Importmodell verstand man als Motor gesellschaftlicher Veränderungen und führte es gleichsam als neuen literarischen Maßstab ein. Eine ähnliche Neuerung stellte das Sprechtheater dar, das es in dieser Form in China vorher nicht gegeben hatte. Man könnte den Epochenbruch zu Beginn des 20. Jahrhunderts in etwa so charakterisieren, dass eine literarische Sensibilität, die an poetischen Kriterien geschult war, sich nun an literarischen Fremdkörpern – dem Roman bzw. der Erzählung sowie dem Drama – orientieren sollte.

Weiter kennzeichnend für das moderne chinesische Literaturverständnis ist ein Merkmal, das bereits in der Verbindung von Literatur und konfuzianischer Lehre präfiguriert ist, nämlich eine enge Beziehung von Literatur und Politik. Mit der 4.-Mai-Bewegung sollte Literatur vor allem dazu dienen, politische und gesellschaftliche Zustände zu kritisieren und dementsprechend Veränderungen voranzutreiben. Durch das Vorgehen der Kolonialmächte in China, vor allem Japans (in Nachahmung des europäischen Imperialismus), sowie durch die Repressionen der damaligen Guomindang-Regierung unter Chiang Kai-shek gegen Kommunisten wurde diese Entwicklung nur weiter gefördert. So bildetet sich in den 1930er Jahren eine »Liga linker Schriftsteller« heraus (unter Führung von Lu Xun, dem wichtigsten Schriftsteller der chinesischen Moderne), die – trotz ihrer Verfolgung durch die Regierung – die Literaturszene beherrschte. In den von den Kommunisten beherrschten Gebieten (Yan'an) wurde auf dem denkwürdigen von Mao Tse-tung einberufenen »Forum über Literatur und Kunst« von 1942 der Literatur allerdings engere Zügel angelegt, als dies die Guomindang-Regierung je versuchte: Mao zufolge sollte die Literatur fortan – im Sinne von Lenin – als Rädchen und Schraubchen im revolutionären Räderwerk dienen. Da diese Ansichten mit der Gründung der Volksrepublik im Jahre 1949 zur neuen Orthodoxie wurden, wurde die Literatur fortan zu einer Magd der Politik.

Bezeichnend für die Rolle der Literatur in der knapp 60-jährigen Geschichte der Volksrepublik China ist, dass die Kritik an einer in traditioneller Form gehaltenen Peking-Oper um eine historische Figur aus der Ming-Zeit, *Hai Rui wird entlassen* von Wu Han, im Jahre 1965 den Auftakt zur größten Katastrophe des modernen China bildete: der Kulturrevolution.<sup>45</sup> Erst nach deren Ende und dem Tode Maos im Jahre 1976 beginnt sich wieder eine Literatur im eigentlichen Sinne zu formieren, wobei einerseits die Bewältigung der Wunden, die die Kulturrevolution geschlagen hatte, im Vordergrund steht, und man andererseits wieder versucht, wie in der 4.-Mai-Bewegung zuvor, an westliches Wissen und westliche literarische Entwicklungen anzuknüpfen. Inzwischen ist vom Modernismus über den magischen Realismus (eines Márquez) bis zur Postmoderne (inklusive Poststrukturalismus und Postkolonialismus und vieles mehr) fast alles Westliche rezipiert worden, allerdings ohne dass sich daraus ein neues und eigenes chinesisches Literaturverständnis gebildet hätte. Neueste Tendenzen ergeben ein ambivalentes Bild: Einerseits gewinnt man den Eindruck, dass man sich auch auf unterem Niveau dem Westen angleichen möchte. So fordern Schriftstellerinnen wie die auch bereits hier einschlägig bekannten Wei Hui und Mian Mian in Romanen gleichsam *sex, drugs and rock 'n' roll* als universale Errungenschaften auch für China, oder, anders gesagt, hier wird Literatur in erster Linie als Tabubruch und damit vor allem als Verkaufsschlager gesehen – was gleichzeitig von ihren westlichen Verlegern als »Stimme des jungen China« angepriesen wird.<sup>46</sup> Andererseits versuchen Schriftsteller wie der inzwischen in Frankreich lebende (und in seiner Heimat politisch verfemte) Nobelpreisträger Gao Xingjian in seinem Buch *Der Berg der Seele* in einer faszinierenden Mischform von traditionellem Reisebericht, westlichem Bewusstseinsstrom und einer aus dem Zen-Buddhismus stammenden Einstellung – dazu ganz unpolitisch – die im Verschwinden begriffene traditionelle chinesische Kultur zu erkunden. Die Dichtung als die in der Vormoderne zentrale Form hat durch Dichter

---

45 In dem Stück werden in bewährter traditioneller Manier aktuelle Missstände (die Entlassung des Mao-kritischen Verteidigungsministers Peng Dehuai) durch das Herstellen einer Analogie zwischen gegenwärtiger und historischer Situation kritisiert. Die offene Kritik an dieser versteckten Kritik an Mao seitens Yao Wenyan (eines Vertrauten von Maos Ehefrau Jiang Qing und Mitglied der so genannten »Viererbände«) im November 1965 leitete die Kulturrevolution ein.

46 Der Sinologe und Dichter Wolfgang Kubin, Professor an der Universität Bonn, hat kürzlich die Meinung geäußert, die oben genannten zeitgenössischen chinesischen Autorinnen (Mian Mian, Wei Hui, Hong Ying u.a.) hätten »Müll« geschrieben. Die Rückmeldung dieser Einlassung nach China (und deren nicht intendierte Interpretation als kritische Stellungnahme zur gesamten Gegenwartsliteratur Chinas) hat dort für Furore, zum größten Teil für lebhafteste Zustimmung, gesorgt. Siehe Tatlow: Ties; siehe auch Kubin: Literatur.

wie Bei Dao, Yang Lian u.a. auch wieder an Format gewonnen (die beiden Genannten leben inzwischen ebenfalls im Ausland), wobei jedoch Unterschiede zur modernen westlichen Lyrik allenfalls in der Bezugnahme auf gewisse traditionelle Elemente bestehen,<sup>47</sup> ansonsten aber kaum mehr wahrnehmbar sind. Allerdings haben nicht wenige der heutigen Intellektuellen die Praxis des Gedichtschreibens in der klassischen Form des *shi*-Gedichts beibehalten. Es ist ein Dichten der besonderen Art, die – ähnlich wie das japanische Haiku – durch die Form eine Strenge und Disziplin vorgibt und die gerne noch als Herausforderung angenommen wird. Selbst der maßgebliche Schöpfer des modernen Prosagedichts (und symbolistischer Kurzgeschichten), der bereits erwähnte Lu Xun, hat für seine privatesten Gedanken und Äußerungen die Form des *shi*-Gedichts gewählt;<sup>48</sup> und kein geringerer als Mao Tse-tung selbst dichtete gerne in der seinerzeit als »feudal verurteilten *shi*-Form, vor allem aber im Stil der *ci*-Lieder (seinem Volk hatte er gleichwohl das Dichten in der Umgangssprache verordnet).<sup>49</sup> Ob diese Präferenz auf ein die Zeiten und deren Umbrüche überdauerndes Literaturverständnis hindeutet, ist jedoch eine andere Frage, deren Beantwortung hier auch nicht versucht werden soll.

### Bibliographie

- Bruckner, Pascal: Das Schluchzen des weißen Mannes. Berlin 1984.
- Cao, Xueqin: Der Traum der roten Kammer. Aus dem Chinesischen übertr. von Franz Kuhn. Leipzig 1941.
- Cao, Xueqin: The Story of the Stone. A Chinese Novel. 5 Bde. Übers. von David Hawkes und John Minford. Harmondsworth 1973-1987.
- Cao, Xueqin (Tsau Hsü-tjin): Der Traum der roten Kammer oder die Geschichte vom Stein. 2 Bde. Aus dem Chinesischen übers. von Rainer Schwarz und Martin Woesler. Berlin 2006.
- Chan, Wing-tsit: A Source Book in Chinese Philosophy. Princeton 1963.
- Eggert, Marion / Wolfgang Kubin / Rolf Trauzettel / Thomas Zimmer: Die klassische chinesische Prosa. München 2004 (= Geschichte der chinesischen Literatur. Hg. von Wolfgang Kubin. Bd. 4).
- Gentz, Joachim: Zum Parallelismus in der chinesischen Literatur. In: Andreas Wagner (Hg.): Parallelismus Membrorum. Fribourg, Göttingen 2007, S. 241-269.
- Hegel, Robert E.: Traditional Chinese Fiction – The State of the Field. In: The Journal of Asian Studies 53/2 (1994), S. 394-426.
- Hightower, James R.: The *Wen Hsüan* and Genre Theory. In: Harvard Journal of Asiatic Studies 20 (1957), S. 512-533.

---

47 Vor allem bei Yang Lian; siehe Yang: Pilgerfahrt.

48 Lu: Gedichte.

49 Pohl: Lyrik.



- Hsia, C. T.: Der klassische chinesische Roman. Aus dem Englischen übers. von Eike Schönfeld. Mit einem Nachwort vers. von Helmut Martin. Frankfurt/M. 1989.
- Kern, Martin: Ritual, Text, and the Formation of the Canon. *Historical Transitions of Wen in Early China*. In: *T'oung Pao* 87 (2001), S. 43-91.
- Kubin, Wolfgang: Die chinesische Dichtkunst. Von den Anfängen bis zum Ende der Kaiserzeit. München 2002 (= *Geschichte der chinesischen Literatur*. Hg. von Wolfgang Kubin. Bd. 1).
- Kubin, Wolfgang: Die chinesische Literatur im 20. Jahrhundert. München 2005 (= *Geschichte der chinesischen Literatur*. Hg. von Wolfgang Kubin. Bd. 7).
- Kungfutse: Gespräche. Lun Yü. Aus dem Chinesischen übertr. und erläutert von Richard Wilhelm. Düsseldorf 1972.
- Lu, Xun: Kein Ort zum Schreiben – Gesammelte Gedichte. Aus dem Chinesischen von Egbert Baqué und Jürgen Theobaldy. Reinbek 1983.
- Miské, Ahmed Baba: *Lettre ouverte aux elites du Tiers-Monde*. Paris 1981.
- Motsch, Monika: *Ezra Pound und China*. Heidelberg 1976.
- Motsch, Monika: Die chinesische Erzählung. München 2003 (= *Geschichte der chinesischen Literatur*. Hg. von Wolfgang Kubin. Bd. 3).
- Pohl, Karl-Heinz: Mao Zedongs Lyrik: Form als Aussage. In: Thomas Heberer (Hg.): *Mao Zedong – der unsterbliche Revolutionär?* Hamburg 1995, S. 204-221.
- Pohl, Karl-Heinz: *Ästhetik und Literaturtheorie in China*. Von den Anfängen bis zur Moderne. München 2007 (= *Geschichte der chinesischen Literatur*. Hg. von Wolfgang Kubin. Bd. 5).
- Rolston, David L. (Hg.): *How to Read the Chinese Novel*. Princeton 1990.
- Shih, Vincent: *The Literary Mind and the Carving of Dragons* [zweisprachige Ausg.]. Hongkong 1983.
- Tatlow, Didi Kirsten: *Ties That Bind*. In: *South China Morning Post*, 21.01.2007, S. 5.
- The Songs of the South: An Ancient Chinese Anthology of Poems by Qu Yuan and Other Poets*. Übers., ann. und eingel. von David Hawkes. Harmondsworth 1985.
- Tu, Ching-i: *The Chinese Examination Essay. Some Literary Considerations*. In: *Monumenta Serica* 31 (1974-1975), S. 400-415.
- Watson, Burton: *Chinese Rhyme-Prose*. New York 1971.
- West, Stephen H.: »Drama«. In: Nienhauser, William H.: *The Indiana Companion to Traditional Chinese Literature*. Vol. 1. Bloomington, 1986, S. 13-30.
- Wong, Siu-kit: *Early Chinese Literary Criticism*. Hg. und übers. von Siu-kit Wong. Mit einem Vorwort von David Hawkes. Hongkong 1983.
- Yang, Lian: *Pilgerfahrt. Gedichte*. Mit Illustrationen von Gan Shaoheng. Hg. von Karl-Heinz Pohl. Innsbruck 1987.
- Yu, Pauline: *Formal Distinctions in Chinese Literary Theory*. In: Susan Bush / Christian Murck (Hg.): *Theories of the Arts in China*. Princeton 1985, S. 27-56.
- Zach, Erwin von: *Die chinesische Anthologie*. 2 Bde. Cambridge/Mass. 1958.
- Zimmer, Thomas: *Der chinesische Roman der ausgehenden Kaiserzeit*. 2 Teilbde. München 2002 (= *Geschichte der chinesischen Literatur*. Hg. von Wolfgang Kubin. Bd. 2).