# Mao Zedongs Lyrik: Form als Aussage

### Karl-Heinz Pohl

Seit Stuart Schrams und Joachim Schickels Studien über Mao Zedongs Lyrik teilen viele die Auffassung, Maos Gedichte seien der beste, nämlich lebendigste und anschaulichste Beweis für seine Vereinigung von Tradition und Moderne, von Chinesischem und Westlichem, kurzum: für seine "Sinisierung des Marxismus". So Schram:

Seine Gedichte sind besonders aufschlußreich für die Synthese zwischen Marxismus-Leninismus und chinesischer Tradition, zu der sich Mao bekennt. Er hat zwar über die "Sinisierung" des Marxismus in mancherlei Texten geschrieben, aber keine dieser Erörterungen in Prosa ist so überzeugend wie die Art, in der er die zwei geistigen Welten in seiner Dichtung nebeneinander stellt.<sup>1</sup>

#### Oder Schickel:

Sein Schwert, die gordische Verwicklung zwischen Tradition und Revolution durchzuschlagen, ist das eigene Gedicht.<sup>2</sup>

Mit ihrem modernen, revolutionären Inhalt in traditioneller, klassisch-chinesischer Form sind Maos Gedichte in der Tat nicht nur ein beredtes Beispiel für seine Fähigkeit, angeblich Unvereinbares zu einer Einheit zu verschmelzen - für Maos eigene Form der Dialektik -, sie illustrieren auch, in welch subtiler Weise die chinesische Tradition hinter einer vordergründigen Modernität für die intellektuelle Führungsschicht im 20. Jahrhundert lebendig geblieben ist.

Im Folgenden soll der "gordischen Verwicklung" etwas näher nachgespürt werden, d.h., es sollen die Widersprüche aufgezeigt werden, die sich ergeben sowohl beim Verfolgen des literarischen und politischen Kontextes - der literaturgeschichtlichen Entwicklung von den dreißiger bis zu den sechziger Jahren dieses Jahrhun-

Ich danke Dorothea Wippermann für eine kritische Durchsicht des Manuskripts und viele wertvolle Verbesserungsvorschläge.

derts - als auch beim Lesen von Maos Lyrik und seinen Äußerungen darüber.<sup>3</sup>

Konkret werden sich dabei Widersprüche in zwei Bereichen zeigen lassen: 1. zwischen den offiziellen literaturpolitischen Forderungen und Vorgaben (aus dem Mao-Lager bzw. von Mao selbst) und Maos dichterischer Praxis; 2. zwischen Maos dichterischem Stil und seinen proklamierten dichterischen Vorbildern und Idealen.

# 1 Maos lyrisches Œuvre

Eine endgültige Bilanz von Maos lyrischem Werk kann noch nicht gezogen werden, da laufend neue Gedichte entdeckt werden.<sup>4</sup> Zudem ist gerade in jüngster Zeit darauf hingewiesen worden, daß ein großer Teil des unter seinem Namen veröffentlichten Werkes möglicherweise nicht von ihm selbst, sondern von "Ghostwritern" verfaßt wurde, wobei auch die Authentizität seiner Gedichte angezweifelt wird.<sup>5</sup> Offi-

Stuart R. Schram, "Mao as a Poet", in: *Problems of Communism*, 5/1964, S. 43, zitiert nach Joachim Schickel, *Mao Tse-tung: 39 Gedichte*, Frankfurt a. M. 1978, S. 60.

<sup>&</sup>lt;sup>2</sup> Schickel 1978, a.a.O., S. 60.

Für einen anderen Ansatz, Widersprüchlichkeiten zwischen Mao Zedongs lyrischer Theorie und Praxis aufzuzeigen, siehe Anjela Jung Palandri, "The Political Significance of Mao Tse-tung's Poetry: Certain Contradictions Between Theory and Practice", Asian Studies at Hawaii, No. 4: East Asian Occasional Papers II, H.J. Lamley (ed.), Honolulu 1970, S. 29-45.

In der Januarausgabe 1994 von *Shikan* (S. 4) erschienen gerade anläßlich seines hundertsten Geburtstages vier bisher unpublizierte Gedichte von Mao; davon hat eins (datiert 1955) die sonst von ihm nicht benutzte Form des Fünf-Wort-Regelgedichts, die drei anderen (zwei von 1955 und eins von 1957) sind Sieben-Wort-Vierzeiler.

Der dabei erhobene Vorwurf, Mao habe seine Gedichte von anderen verbessern oder redigieren lassen, scheint mir nicht gravierend, da dies eine damals wie auch heute noch übliche Praxis ist. Mao selbst hat, wie in seinem Brief an Chen Yi (siehe weiter unten), Gedichte von Genossen verbessert. Auch gilt es als durchaus akzeptabel, über Allusionen hinaus ganze Zeilen früherer Dichter in eigene Gedichte einzubauen. Das Zusammenstellen ganzer Gedichte aus fremden Zeilen stellt eine eigene Form und Kunst dar: das jiju ("gesammelte Zeilen"). Zu den Vorwürfen siehe Zhengming, 12/1993, S. 12, sowie China aktuell, 12/1993, S. 1152.

Anfang der Kulturrevolution kam es zu einer kuriosen und später auch in westlichen Medien hochgespielten Begebenheit um Mao-Zedong-Gedichte, die ihm einen - allerdings wohl ungerechtfertigten - Plagiatsvorwurf eintrug: Im Sommer 1966 kursierte eine Sammlung von insgesamt fünfundzwanzig Gedichten in der shi- und ci-Form unter dem Titel Wei fabiao de Mao zhuxi shi ci (Unveröffentlichte Gedichte des Vorsitzenden Mao). Die meist ungestüm-kraftvoll geschriebenen Verse verbreiteten sich - handschrifttlich kopiert - schnell unter den Roten Garden, heitzten das Mao-Fieber noch weiter an und führten paradoxerweise während der Kulturrevolution, die mit einem Frontalangriff gegen alle "feudalen Relikte" - darunter auch die klassische Lyrik - begonnen hatte, zeitweilig zu einer Begeisterung für Gedichte im alten Stil. Wie sich später herausstellte, waren nur sechs der fünfundzwanzig Gedichte von Mao selbst verfaßt worden, die

ziell, d.h. von Mao selbst oder seinen "Nachlaßverwaltern", sind zweiundvierzig Gedichte veröffentlicht worden, in Wirklichkeit hat er jedoch weit mehr geschrieben. Insgesamt sind mittlerweile rund siebzig Gedichte bekannt; nicht wenige davon wurden einzig deshalb nicht veröffentlicht, weil sich der politische Wind bzw. die politische Gunst der Adressaten inzwischen geändert hatte (z.B. ein Gedicht an Peng Dehuai aus dem Jahre 1935<sup>6</sup> oder Gedichte an Jiang Qing und Lin Biao<sup>7</sup> aus der Zeit der Kulturrevolution).

Die Veröffentlichung von Maos Gedichten geschah - vereinfacht dargestellt<sup>8</sup> - in drei Schüben: achtzehn im Januar 1957 (in der ersten Ausgabe des Gedichtmagazins *Shikan*, zur Zeit der pseudo-liberalen "Hundertblumenbewegung"<sup>9</sup>), insgesamt siebenunddreißig im Jahre 1963, zwei weitere im Januar 1976 (in *Shikan*, das mit dieser Ausgabe nach seiner Schließung während der Kulturrevolution wiedererschien). Nach Maos Tod schließlich wurden von offizieller Seite noch drei Gedichte veröffentlicht (eins davon<sup>10</sup>, datiert 1923, ist das früheste der angeblich von Mao selbst redigierten und zur Veröffentlichung bestimmten<sup>11</sup> Gedichte). Diese zweiundvierzig Gedichte erschienen 1986 - zehn Jahre nach seinem Tod - zusammen mit acht "inoffiziellen" (darunter eines datiert 1918) in der vom Verlag Renmin Wenxue

restlichen stammten von einem junger Wissenschaftler namens Chen Mingyuan, der engen Kontakt mit Guo Moruo pflegte. Chen Mingyuans Gedichte waren offenbar - zu Chens eigener Überraschung, jedenfalls unbeabsichtigt - über Guo Moruo als Maos Werke ausgegeben worden. Chen, der durch eigenen Hinweis den Irrtum offenkundig machte, wurde für sein "Vergehen" hart bestraft. Mao selbst, in dieser Phase der Kulturrevolution wie ein Gott verehrt, war wohl dem Tagesgeschehen zu weit enthoben, um den Sachverhalt richtigstellen zu wollen. Erst 1978 wurde Chen rehabilitiert; 1988 hat er einen Gedichtband mit dem Titel Jie hou shi cun (Gedichte, die die Katastrophe überlebten) veröffentlicht, in dem auch seine Gedichte von damals enthalten sind. Siehe "Das Plagiat", in: Der Spiegel, Nr. 15 (7.4.1986), S. 186-89; Yang Jian, Wenhua da geming zhong de dixia wenxue (Untergrundliteratur aus der Zeit der Kulturrevolution), Ji'nan 1993, S. 201-205; Yu Zhi, "Chuanchao shigao zhongzhong" (Verschiedene handschriftlich kopierte Gedichtmanuskripte), in: Dushu, 11/1993, S. 47f.

- 6 Mao Zedong shi ci xuan (Ausgewählte Gedichte Mao Zedongs in der shi- und ci-Form), Peking 1986, S. 145; im Folgenden abgekürzt als MZDSCX.
- 7 Zhengming, 12/1993, S. 12.
- Zur Publikationsgeschichte der einzelnen Gedichte siehe die ausführlichen Erläuterungen in Schickel 1978, a.a.O.
- Siehe hierzu D.W. Fokkema, Literary Doctrine in China and Soviet Influence, Mouton 1965, S. 105.
- 10 Ein ci nach der Melodie He xin lang, übersetzt und erläutert von Joachim Schickel, in: Neue Rundschau, 93/3 (1982), S. 53f.
- 11 *MZDSCX*, S. 1.

herausgegebenen Sammlung *Mao Zedong shi ci xuan* (Ausgewählte Gedichte in der *shi*- und *ci*-Form von Mao Zedong). Sie enthält auch drei kurze Briefe über Lyrik, von denen der letzte an Chen Yi aus dem Jahre 1965 (im Januar 1978 in *Shikan* veröffentlicht) am meisten Auskunft über Maos Ansichten zur Dichtung gibt. <sup>12</sup> Im Folgenden werde ich mich in meiner Diskussion der Lyrik von Mao auf die zweiundvierzig "offiziellen" Gedichte beschränken.

Maos lyrisches Werk läßt sich in zwei Schaffensperioden mit jeweils einundzwanzig Gedichten einteilen: 1. 1923 bis 1936, also im Alter von 20 bis 43 Jahren, geschriebene Gedichte; 2. 1949 bis 1965, also im Alter von 56 bis 72 Jahren, geschriebene Gedichte. Das erste Gedicht der ersten Gruppe ist ein Liebesgedicht an seine später von der Guomindang hingerichtete Frau Yang Kaihui, das letzte ist das berühmt gewordene Gedicht Xue ("Schnee", nach der Melodie Qin yuan chun); das erste der zweiten Gruppe entstand im April 1949 anläßlich der Eroberung von Nanjing, als der Sieg im Bürgerkrieg schon absehbar war; das letzte, Niaoer wenda ("Zwei Vögel - ein Dialog", nach der Melodie Nian nu jiao), ist datiert auf den Herbst 1965, es entstand also kurz vor der Kulturrevolution. Aus den Jahren 1937 bis 1948 sowie von 1966 bis zu seinem Tod im Jahre 1976 liegen keine Gedichte vor (auch nicht unter den "inoffiziellen"). Schauen wir uns die Verteilung der beiden Formen ci und shi in den beiden Schaffensperioden an, so ergibt sich folgendes Bild: Von den einundzwanzig bis 1936 geschriebenen Gedichten sind alle bis auf eines 13 ci-Lieder; von den nach 1949 geschriebenen sind zwölf shi und neun ci.

Angesichts dieses bemerkenswerten Wandels in der bevorzugten Form - vom ci zum shi, genauer, zum lüshi, dem "Sieben-Wort-Regelgedicht" - drängt sich die Frage auf, ob diese Entwicklung nicht signifikant ist. Oder anders gefragt: Welche Bedeutung ist den beiden lyrischen Formen, die Mao ausschließlich benutzt, als Form eigen? In welchem Stil und nach welchen Vorbildern benutzt er sie? Korreliert dieser Wandel in der Form mit anderen Entwicklungen in Maos Leben, oder ist er eher als zufällig anzusehen?

Es handelt sich um einen kurzen Brief, der allerdings eine Flut an exegetischen Artikeln ausgelöst hat, insbesondere hinsichtlich des Begriffes "bildliches Denken" (xingxiang siwei) sowie der autochthonen chinesischen Begriffe für metaphorische Ausdrucksweise bi (Vergleich) und xing (Anspielung). Der Tenor der Mao-Exegeten zu dieser Thematik entspricht einem schon im 19. Jh. bei der Begegnung mit westlichem Denken angewandten Muster: Mao habe bewiesen, daß die westliche Erkenntnis ("bildliches Denken" ist ein von russischen Theoretikern geprägter und nach China importierter Begriff) schon vor 2000 Jahren in China vorweggenommen worden sei. Siehe Wu Benxing, "Mao Zedong shilun pingxi" (Eine Analyse Mao Zedongs poetologischer Erörterungen), in: Shehui Kexue Zhanxian, 5/1993, S. 8.

<sup>13</sup> Chang zheng ("Der Lange Marsch"), entstanden 1935.

#### 2 Einheit von wen und wu

Es versteht sich von selbst, daß Mao - anders als seine Zeitgenossen wie Wen Yiduo (1899-1944), Xu Zhimo (1896-1931) oder auch Guo Moruo (1892-1978) - nicht primär als Dichter oder Literat verstanden werden kann; vielmehr ist er in erster Linie Politiker, Staatsmann, Ideologe und Stratege. Doch in diesen Rollen steht er auch in einer weit in die chinesische Vergangenheit reichenden Tradition klassischer Beamten-Gelehrter, die alle zumindest gelegentlich, häufig sogar bändeweise, Gedichte geschrieben haben. Da das Dichten in verschiedenen Formen seit der Tang-Zeit einen wichtigen Teil der Staatsprüfungen bildete, war der klassische Beamten-Gelehrte wohlgeübt in dieser Kunst. Er pflegte sich in Versen mit Freunden und Gleichgesinnten auszutauschen, ihnen Gedichte zu widmen oder auch in einer inspirierten Minute und in anregender Gesellschaft bewegende Gefühle oder Gedanken - mit Pinsel und Tusche kalligraphiert - zu einem Gedicht werden zu lassen. Von der Nachwelt wurden diese - im Falle von wichtigen historischen Persönlichkeiten - weniger als Literatur, sondern eher als private Zeugnisse eines bewundernswerten Charakters geschätzt. James Cahill hat dazu einmal bemerkt:

In der Song- und der darauffolgenden Zeit wurden nicht mehr jene Männer am meisten bewundert, die bloß einfache Tugenden exemplifizierten. [...] Der ideale Mann der späteren Perioden in China war eine komplexere Figur, eine reichere Persönlichkeit; und es war der Wunsch späterer Epochen, ihn zu verstehen, ihn in seinem ganzen Reichtum und in seiner ganzen Komplexität zu sehen. Geschätzt und überliefert wurden Anekdoten, die von seinem Verhalten berichteten, oder Aussprüche zu verschiedenen Anlässen, seine überlebenden literarischen Produkte sowie - als Enthüllungen von noch subtileren Facetten seines Geistes, als jene zu bewahren in der Lage gewesen wären - seine Kalligraphien und Malereien. 14

Hauptsächlich aus dieser Perspektive sind auch Maos Gedichte und Kalligraphien bisher von chinesischer Seite aus gesehen und goutiert worden: als private Zeugnisse einer komplexen, historisch wichtigen Figur. Und wie schon für den klassischen Literaten war auch für Mao das Dichten eine Form des sozialen Verkehrs: Viele seiner Gedichte sind zum Austausch sowohl mit seinen literarisch ambitionierten Genossen als auch mit anderen Persönlichkeiten des öffentlichen Lebens geschrieben worden bzw. sind diesen gewidmet. Maos Gedichte zeigen also, daß er ganz in der Tradition der chinesischen Beamten-Gelehrten stand, für welche poeti-

sche Ausdrucksfähigkeit etwas Selbstverständliches bedeutete. Aufgrund seines dichterischen *und* militärisch-strategischen Könnens stellt er sogar in der modernen Zeit eine Verkörperung des klassischen chinesischen Ideals eines Mannes (auch eines Herrschers<sup>15</sup>) dar, welches in einer Einheit von zivilen/kulturellen (*wen*) und martialischen (*wu*) Fähigkeiten besteht. Daß er sich dieses Ideals sehr wohl bewußt war, zeigt sein *ci*-Lied mit dem Titel *Xue* ("Schnee"), entstanden 1936, ein paar Monate nach dem Ende des Langen Marschs - einer zum Mythos gewordenen heroischen Leistung. Dort spricht er von fünf Kaisern aus der chinesischen Geschichte, die alle nur martialisches Können, jedoch keine kulturellen Fähigkeiten (*wencai*) bzw. "dichterisches Können" (*fengsao*) besaßen. Männer von wahrer Größe, d.h., solche, die beides vereinigen und sich gleichzeitig über Konventionen erheben können - die *fengliu renwu* (Schickel: "frei gesonnene Menschen" ) - seien heute zu suchen. Wir dürfen annehmen, daß er sich selbst dabei nicht ausschloß. 17

Maos eigene Bemerkung (von 1958!) zu fengliu renwu, daß damit das Proletariat (sic!) gemeint sei (zitiert in Nancy T. Lin, Reverberations. A New Translation of Complete Poems of Mao Tse-tung, Hongkong 1980, S. 42, und angeführt von Schickel), ist nur wieder ein Beispiel für die bekannte Tatsache, daß Autoren als Interpretatoren ihrer eigenen Kunstwerke nicht taugen - insbesondere nicht in China, wo "Interpretation" im Jahre 1958 eine politisch verordnete Lesart bedeutete (und noch immer bedeutet). Schickels Polemik in diesem Artikel wäre Schickels eigene beherzigenswerte Erkenntnis aus Mao Tse-tung: 39 Gedichte, S. 78, entgegenzuhalten: "Kein Chinese, der Dichtung interpretiert, nimmt 'für sich das Recht auf unbedingte Richtigkeit in Anspruch'. Lyrik verträgt sich nicht mit Dogmatik."

<sup>14</sup> James Cahill, "Confucian Elements in the Theorie of Painting", in: Arthur F. Wright (Hrsg.), *The Confucian Persuasion*, Stanford, Cal. 1960, S. 130f.

Z.B. Kangxi (reg. 1662-1722), den Lawrence Kessler beschreibt als "a deliberate blending of wen and wu, of the accomplished scholar and courageous strategist"; s. "Chinese Scholars and the Manchu State", in: Harvard Journal of Asiatic Studies, 31/1971, S. 200.

Schickel 1978, a.a.O., S. 28; zu dem Begriff fengliu siehe auch Yu-lan Fung, A Short History of Chinese Philosphy, New York 1948, S. 321ff.

Siehe auch die Kontroverse über die Interpretation der zwei letzten Zeilen dieses Gedichts in Joachim Schickel, "Schneeblindheit. Die sehr feinen falschen Bemerkungen des F. Denninghaus", in: Hefte für Ostasiatische Literatur, März 1985, S. 65-79. Schickels darin (recht stark) vertretener Meinung, fengliu renwu könne sich nicht auf Mao selbst beziehen, kann ich nicht zustimmen, vielmehr spricht der Kontext (mehr als die vielen von Schickel zitierten Wörterbuch-Eintragungen) durchaus dafür. Auch das timing der ersten "Veröffentlichung" von Xue erhärtet diesen Eindruck: Mao widmete eine handschriftliche Kopie ebendieses Gedichtes Liu Yazi, während er von August bis Oktober 1945 zu Friedensverhandlungen mit Chiang Kaishek in Chongqing weilte (MZDSCX, S. 62). Dadurch gelangte das Gedicht in die Öffentlichkeit, wurde im November des gleichen Jahres von mehreren Zeitungen in Chongqing publiziert und verlieh Mao den Nimbus eines dichtenden Heerführers.

# 3 Sind alte Formen "nationale Formen"?

Wenn Mao sich als nicht eingeschränkt von gesellschaftlichen Konventionen und Zeitströmmungen - als *fengliu renwu* - versteht, so paßt sein Dichten in alten Formen sehr wohl in dieses Bild, denn während der zwanziger und dreißiger Jahre wehte der Zeitgeist in der chinesischen Literatur aus einer anderen Richtung. Was bedeutet es überhaupt, daß Mao in der modernen Epoche, nach einer gerade geschehenen literarischen Revolution, in klassischen Formen dichtete, und wie ist seine dichterische Praxis in der literarischen Diskussion seiner Zeit zu verstehen?

Die 4.-Mai-Bewegung von 1919 (in weiterem Sinne die kulturelle und literarische Erneuerungsbewegung von 1917-23) hatte gründlich mit der klassischen Schriftsprache und klassischen literarischen Formen aufgeräumt. Nach 1920 waren Gedichte im alten Stil verpönt. Sie galten als unzeitgemäß, als zu eingeschränkt durch ihr elaboriertes Regelwerk und schließlich als zu elitär-kultiviert (ya) anstatt, wie nun gefordert, volkstümlich (su) und regellos. Die Diskreditierung der alten Formen führte zu einer Flut von neumodischen lyrischen Erzeugnissen, teils in prosaischer Sprache und freien Rhythmen, teils in direkter Übernahme westlicher Metren und Formen.

Auch in der Erzählliteratur führte die Entwicklung dazu, daß Sprache, Stil und Struktur der Erzählungen und Romane sich immer stärker an westliche Vorbilder anlehnten, so daß kommunistisch orientierte Literaten (wie Qu Qiubai, 1899-1935) die Herausbildung einer "neuen Schriftsprache" feststellten und diese als ebenso unverständlich und elitär-abgehoben von der volkstümlichen Sprache kritisierten wie die klassische Schriftsprache. So kam es in den dreißiger Jahren unter linken Autoren, die, zusammengeschlossen in einer "Linken Liga", die Literaturszene dominierten, zur Diskussion um Massenliteratur (dazhong wenxue) und nationale Formen (minzu xingshi). Die Motivation war dabei primär politisch: Es ging darum, die Literatur effektiv im politischen Kampf einzusetzen, d.h. durch einfache literarische Formen die Volksmassen anzusprechen und sie sowohl zum Klassenkampf als auch zum nationalrevolutionären Kampf gegen Japan zu mobilisieren.

Die Diskussion um nationale Formen, die im Kern schon Anfang der dreißiger Jahre angelaufen war, erreichte nach dem Langen Marsch in Yan'an (ab 1936) einen neuen Höhepunkt. Dort hatte Mao Zedong selbst - allerdings eher von einer allgemeinen politisch-ideologischen Seite - die Debatten neu entfacht, und zwar in seiner 1938 gehaltenen Rede Über die Rolle der KPCh im nationalen Kampf, worin er in einem Abschnitt über das "Studium" eine Verbindung von internationalistischem Inhalt mit nationaler Form - seine "Sinisierung" - verlangte. 18

Maos Rede löste eine Fülle von Reaktionen von kommunistischen Theoretikern aus. Ihr Tenor war, daß man sich unter den gewünschten nationalen Formen im wesentlichen umgangssprachliche Romane, Volkslieder oder Balladen, Dorfopern, Bildergeschichten u.ä. vorstellte, Gedichte im alten Stil jedoch ganz explizit davon ausnahm. Als Beispiele seien im folgenden die Stimmen von drei Autoren angeführt: He Qifang (1911-77), Guo Moruo und Ai Siqi (1910-66).

He Qifang, der selbst als Dichter hervorgetreten ist, <sup>19</sup> schreibt 1939 in Wenvi Zhanxian, daß ihm ein poetisch talentierter Genosse eines Abends erzählte, er habe mit großer Bewegung Gedichte von Du Fu (712-770) gelesen, sei aber ratlos gewesen, wie er dessen klassische Formen auf die neue Dichtung übertragen solle. He Qifang erwidert ihm, das habe damit zu tun, daß die Formen heutiger Dichtung, verglichen mit denen aus Du Fus Zeit, viel fortschrittlicher seien: "Wir schreiben nun freie Gedichte. Das ist nicht nur eine chinesische Form, sondern es ist die höchste Form der Dichtung gegenwärtig auf der ganzen Welt."20 In China sei das freie Gedicht zwar noch nicht voll entwickelt, doch nach ein wenig Praxis würde es gewiß - da es sich der populären Sprache bediene - die komplexen Stimmungen und Gedanken des modernen Menschen weit treffender ausdrücken könnnen als Gedichte im alten Stil. Für das endgültige Ziel einer Popularisierung der Literatur bietet er dabei folgende bestechende "mathematische" Formel an: "Neue Literatur + volkstümliche Formen = Popularisierung". 21 Kurzum, für He Qifang sind Gedichte im alten Stil nicht nur rückständig, sondern auch zu eng chinesisch, wohingegen das freie Gedicht in seinen Augen eine fortschrittliche, "internationale" Form darstellt.

Guo Moruo, der nicht von Yan'an, sondern von Chongqing aus an der Debatte teilnimmt, schreibt 1940 in der *Dagongbao*:

Der Geist der Menschheit ist inzwischen befreiter; deshalb glauben wir, daß diese modellhaft verfestigten Formen der Feudalzeit [heute] nicht mehr möglich sind. In der Dichtung kann es auf keinen Fall mehr jene einförmigen Vierzeiler, Regelgedichte und diversen ci-Lieder geben. [...] Wenn in einer kapitalistischen Gesellschaft feste lyrische, epische und dramatische Formen nicht mehr entstehen können, so kann es sie in der zukünftigen Gesellschaft, so glauben wir ganz

<sup>18</sup> Wenxue yundong shiliao xuan (Materialiensammlung zur Geschichte der [modernen chinesischen] Literaturbewegung), Shanghai 1979, Bd. 4, S. 382ff.

<sup>&</sup>lt;sup>19</sup> Zu He Qifangs Gedichten siehe Bonnie McDougall (trans.), Paths in Dreams: Selected Prose and Poetry of Ho Ch'i-fang, St. Lucia 1976; Wolfgang Kubin (Hrsg.), Nachrichten von der Hauptstadt der Sonne - Moderne chinesische Lyrik 1919-1984, Frankfurt a. M. 1985, S. 137-145; darin auch sechs Gedichte von Mao Zedong, S. 165ff.

<sup>&</sup>lt;sup>20</sup> Wenxue yundong 1979, a.a.O., S. 408.

<sup>21 &</sup>quot;Xin wenxue + minjian xingshi = dazhonghua", ebd., S. 410.

bestimmt, erst recht nicht mehr geben.<sup>22</sup>

Guo Moruo - einer der Pioniere des modernen Gedichts - sollte später selbst (wie auch Mao) diese These mit seinen eigenen Erzeugnissen widerlegen.<sup>23</sup>

Interessanter und differenzierter ist schließlich, was Ai Siqi - einer von Maos Chefideologen<sup>24</sup> in Yan'an - ebenfalls 1939 in *Wenyi Zhanxian* zur Frage der nationalen Formen ausführt. Er zeigt zunächst auf, daß die alten Formen in einem zwiespältigen Verhältnis zur gegenwärtig verlangten realistischen Darstellungsweise stünden, denn sie besäßen sowohl Vorzüge als auch Schwächen. Ihr Vorzug sei, daß in ihnen (z.B. im Musikdrama) die Realität in modellhafter Weise dargestellt würde, wobei sie sich vor allem des Stilmittels der Übertreibung oder Überzeichnung (*kuazhang*) bedienten. Sie seien demnach nicht mimetisch oder realistisch (*xieshi* oder *xiezhen*) sondern skizzenhaft (*xieyi*). Vom neuen Literaturverständnis mit seiner Betonung einer realistischen Darstellungsweise her gesehen scheine dies als eine Schwäche, es sei jedoch in Wirklichkeit die Stärke der alten Formen, denn Aufgabe der Literatur sei es, Realität nicht minuziös naturalistisch widerzugeben, sondern sie zu erfassen; und dies vermöchten die alten Formen durch ihre modellhafte und überzeichnende Darstellungsweise durchaus.

Doch nach Ais Ansicht besitzen sie auch eine Schwäche, und zwar ihre Tendenz zur Formalisierung (geshihua), ein Merkmal der gesamten traditionellen Elitekunst Chinas: Je gebildeter man war, desto mehr konnte man sich an der verfeinerten Formensprache der nach ausgeklügelten prosodischen und rhetorischen Regeln (Tonregeln, Parallelismen, etc.) verfaßten Lyrik, den stilisierten Formen der Gestik und des Gesangs in der Pekingoper oder den kunsthistorischen Anspielungen in der Malerei ergötzen. Diese Formalisierung, die sich jeweils in einem elaborierten Regelwerk äußerte, stelle, so Ai Siqi, zum einen eine Fessel dar - sie bilde nämlich eine erhebliche Einschränkung des Künstlers, die Wirklichkeit zu erfassen -, zum anderen führe sie dazu, daß die alten Formen der breiten Masse des Volkes unzugänglich und unverständlich blieben. Je ausgeprägter die Formalisierung sei, um so mehr würden die alten Formen mit ihrer kultivierten und stilisierten Sprache zu einem bloßen Gegenstand des ästhetischen Genusses einer gebildeten Oberschicht. Fazit: Ai Siqi hält die Tendenz zur Formalisierung in den alten Formen der Kunst für einen Ausdruck der konservativen Seite der chinesischen Gesellschaft.<sup>25</sup>

Der Tenor der Stimmen ist also, daß das Dichten in alten Formen eine unzeitgemäße, konservative und elitäre Beschäftigung darstellt. Diese Meinung teilt sogar Mao selbst, wenn er knapp zwei Jahrzehnte später Zang Kejia, dem Herausgeber von Shikan, anläßlich der Veröffentlichung seiner ersten achtzehn Gedichte schreibt:

Diese Dinge habe ich eigentlich nicht offiziell veröffentlichen wollen, denn sie sind im alten Stil geschrieben, und ich fürchtete, die Verbreitung von derartigen Irrtümern könnte die Jugend auf Abwege führen. [...] Heute soll man hauptsächlich im neuen Stil dichten. Es mag angehen, gelegentlich auch mal ein Gedicht im alten Stil zu schreiben, doch sollte man die Jugend nicht dazu ermuntern, denn diese Formen engen das Denken ein (sic!) und sind zudem auch schwer zu lernen.<sup>26</sup>

Die Diskussion um die nationalen Formen hatte in Yan'an während der Jahre 1938-40 stattgefunden, als Maos Gedichte der ersten Schaffensperiode schon geschrieben waren. Aus der Yan'an-Periode ist bezeichnenderweise kein Gedicht von Mao veröffentlicht worden,<sup>27</sup> und dies wohl nicht ohne Grund: Die Yan'an-Zeit war nicht nur die Zeit des antijapanischen Krieges (1937-45) und des Bürgerkrieges (1945-49), sie war auch die Zeit der Konsolidierung von Maos Autorität durch die Ausrichtungsbewegung (zhengfeng), die - was die Literatur betrifft - mit seinen Reden bei der Aussprache über Literatur und Kunst in Yan'an im Jahre 1942 einen Höhepunkt erreichte.<sup>28</sup> Diese Reden markieren für das neue China das Ende künstlerischer Freiheit und den Beginn des literarischen Dogmatismus. Von nun an durfte die Literatur nur mehr Magd der Politik bzw. "Rädchen und Schräubchen im revolutionären Räderwerk" sein. Das Ergebnis war, daß fast alle Autoren aufhörten, kreativ zu sein, und nur noch "studierten". Es drängt sich der Eindruck auf, daß Mao - die zhengfeng-Kampagne selbst ernst nehmend - praktizierte, was er predigte, und wie die anderen Literaten in Yan'an zu schreiben aufhörte, insbesondere, da er sich zuvor in höchst unfortschrittlichen, unorthodoxen und elitären dichterischen Formen bewegt hatte.

Das erste Gedicht nach der Yan'an-Phase ist datiert vom April 1949, als der Sieg im Bürgerkrieg faktisch errungen ist und sich Maos zukünftige Rolle als politischer

<sup>22</sup> Wenxue yundong 1979, a.a.O., S. 451.

<sup>23</sup> Siehe z.B. die Gedichte von Guo, die Mao erwiderte, in MZDSCX, S. 111, 120.

Siehe hierzu Peter Kuhfus, "Ein Held, wer mit der Zeit geht", in K.-H. Pohl/G. Wacker/Liu Huiru (Hrsg.), Chinesische Intellektuelle im 20. Jahrhundert: zwischen Tradition und Moderne, Hamburg 1993, S. 209-331.

<sup>25</sup> Wenxue yundong 1979, a.a.O., S. 397.

<sup>&</sup>lt;sup>26</sup> MZDSCX, S. 163f., vgl. Schickel 1978, a.a.O., S. 45f.

Robert Payne gibt allerdings an, Mao habe in Yan'an während Sitzungen Gedichte geschrieben, "so wie andere Leute 'Männchen' kritzeln", und danach habe es stets unter den Genossen eine Jagd auf Verse gegeben, die er achtlos auf den Boden geworfen habe. Robert Payne, Mao Tse-tung, Hamburg 1951, S. 296, zitiert nach Schickel 1978, a.a.O., S. 44.

Siehe hierzu Merle Goldman, Literary Dissent in Modern China, Cambridge, Mass. 1967.

Führer Chinas und "Dynastiegründer" abzeichnet. Damit beginnt seine zweite Schaffensperiode mit dem "Sieben-Wort-Regelgedicht" - der "formalisiertesten" der klassischen Formen - als dominantem Typus.

## 4 Bedeutung der Form

Hier soll nun der zuvor aufgeworfenen Frage nachgegangen werden, welche Signifikanz die beiden lyrischen Muster - das *ci*-Lied und das Regelgedicht (*lüshi*) -, in denen Mao ausschließlich dichtete, als Form haben.

Für das ci-Lied sind zwei Punkte wichtig:

- 1. Unter den klassischen lyrischen Formen ist das *ci* eine relativ "freie" Form. Es besitzt zwar fast ebenso strikte prosodische Vorschriften (Ton- und Reimschemata etc.) wie das Regelgedicht, doch gibt es Hunderte verschiedener *ci*-Melodiemuster mit jeweils unterschiedlichen Zeilenlängen, Tonmustern, Reimschemata usw. Das heißt, die Freiheit, die das *ci* erlaubt, ist eine Freiheit der Wahl für eine bestimmte Melodieform, wodurch der lyrische Gedanke mehr Möglichkeiten erhält, eine geeignete Ausdrucksform zu finden.<sup>29</sup> Mao benutzt insgesamt achtzehn verschiedene Liedmuster (*cipai*) für seine neunundzwanzig *ci*-Lieder.
- 2. Ursprünglich war das ci-Lied eine "unseriöse" Form. Von zentralasiatischen Melodien abstammend, florierte es während der Tang-Zeit im Singmädchen-Milieu der damaligen Hauptstadt Chang'an. Bis zur Nördlichen Song-Zeit diente es den Literaten zum Ausdruck von "frivolen" Gedanken, für welche die würdigere Form des shi-Gedichtes unpassend gewesen wäre, d.h. also für Liebes- und Boudoir-Lyrik. Ab der Nördlichen Song-Zeit erleben wir durch Su Shi (1037-1101) eine Erweiterung der Thematik des ci, so daß es nun auch als Ausdruck philosophischer oder heroisch-patriotischer Gedanken dient. Su Shi wird damit zum Begründer eines neuen Stils, des sogenannten "heroisch-freien" (haofang) Stils, in welchem dann auch andere Song-Literaten wie Lu You (1125-1210) und Xin Qiji (1140-1207) dichteten.

Wie sehr Mao dieser Tradition des "heroisch-freien" Sils verbunden ist, geht daraus hervor, daß er ein Gedicht des für seinen Patriotismus berühmten Dichters Lu Youdem "Alten, der tut wie es ihm gefällt", so die Bedeutung seines Literatennamens Fangweng<sup>30</sup> - unter Beibehaltung des Melodieschemas inhaltlich variiert (*Yong mei*,

"Ode auf die Winterkirsche"<sup>31</sup>). Auch deuten verschiedene Anleihen bei entsprechenden klassischen Gedichten darauf hin, wie z.B. die Allusionen in dem ausgesprochen "heroisch-freien" Gedicht Xue ("Schnee") an Su Shis ci-Lied Chibi huaigu ("In Gedenken an vergangene Zeiten bei der Roten Wand", nach der Melodie Nian nu jiao). Maos ci, die, wie er selbst bekundet, zum Teil auf dem Pferderücken während des Kampfes gegen Chiang Kaisheks Truppen bzw. auf dem Langen Marsch entstanden sind, gehören also zu dieser kämpferisch-freien und patriotischen Tradition.

Ganz anders das Regelgedicht, welches in der Tang-Blütezeit seinen Höhepunkt erreichte: Mit seinen vielen zu beachtenden Vorschriften ist es weit strenger als das ci. Die Anzahl der Zeilen ist festgelegt auf acht, die der Zeichen pro Zeile auf jeweils fünf oder sieben. Kein Zeichen darf zweimal erscheinen. Grammatische Hilfswörter ("leere Zeichen") sind zu vermeiden. Reim ist obligatorisch am Ende jeder geraden Zeile. Antithetische Parallelführung der Satzglieder ist vorgeschrieben für die dritte und vierte sowie für die fünfte und sechste Zeile. Schließlich muß jede Silbe einem Tonschema von alternierenden ebenen und unebenen Tönen folgen, was dem Gedicht Wohlklang verleiht.

Im Gegensatz zum ci ist das shi mit seiner auf den Klassiker Shijing (Buch der Lieder) zurückreichenden Tradition die würdigere und gesetztere Ausdrucksform des chinesischen Literaten. Es ist die Form der seit der Song-Zeit periodisch auftretenden Archaisten (fugu pai), die sich bemühten, durch penible Beachtung von Vorschriften und Nachahmen von orthodoxen Modellen (vor allem im Stil der Tang-Blütezeit) anspruchsvolle Lyrik zu verfassen. Zudem steht der Aspekt der Regelhaftigkeit oder Regeltreue (fa) auch in enger Beziehung zur konfuzianischen Orthodoxie, oder besser, zum "real-existierenden" Konfuzianismus, der sich bekanntlich seit seiner Einrichtung als Staatsdoktrin in der Han-Zeit zunehmend als nur äußerlich konfuzianisch, im Inneren jedoch als legalistisch (wai ru nei fa) zeigte, d.h. eine das Individuum einschränkende, in vieler Hinsicht sogar totalitäre Ideologie darstellt.<sup>34</sup>

Die Melodien sind allerdings verlorengegangen; nur ihre rhythmischen Muster blieben erhalten.

<sup>30</sup> Burton Watson, The Old Man Who Does as He Pleases: Selections from the Poetry and Prose of Lu

Yu, New York 1973.

<sup>31</sup> MZDSCX, S. 113; Übers. siehe Schickel 1978, a.a.O., S. 41.

<sup>32</sup> In Tang Guizhang (Hrsg.), Tang Song ci jianshang cidian (Handbuch der ci-Lieddichtung der Tangund Song-Zeit), Nanjing 1986, S. 384; siehe Tilemann Grimm, "Zu Mao Tse-tung's 'Gedichten im alten Stil", in: NOAG 84 (1958), S. 24ff., dort auch mit weiteren Beispielen; vgl. Schickel, "Schneeblindheit", a. a. O., S. 70f.

Payne zitiert nach Schickel 1978, a.a.O., S. 44.

Im Gegensatz dazu besitzen die daoistische und die ihr verwandte chan- (zen-)buddhistische Tradition nicht nur gesellschaftlich eine Tendenz zum Anarchischen, sondern stehen auch im künstlerisch-literarischen Bereich einer freien, spontanen Kreativität und Natürlichkeit näher.

In seiner Studie über den Archaismus der Ming-Zeit schreibt Richard John Lynn über die Bedeutung des Regelgedichts für den Archaisten Li Mengyang (1475-1529):

Das erfolgreiche Gedicht ist der Schnittpunkt des idealen Dichters als Person und des idealen sprachlichen Ausdrucksmittels, in welchem der Dichter sich verwirklicht als ein *Idealvertreter seiner Kultur* [kursiv K.H.P.], und zwar indem er seinen Charakter, seine Empfindsamkeiten, Gefühle und Ideen in der gebilligten Form der Dichtung artikuliert. Und diese gebilligte Form ist der Stil der Tang-Blütezeit.<sup>35</sup>

Mao Zedongs dichterische Praxis ist ein Beispiel dafür, daß diese Charakterisierung auch heute nichts von ihrer Gültigkeit verloren hat. Ab 1949 war Mao nicht nur als "Dynastiegründer", sondern auch als moderne Verkörperung des traditionellen Ideals der Vereinigung von wen und wu nichts weniger als ein "Idealvertreter seiner Kultur". Insofern sollte es nicht überraschen, daß in Maos zweiter Schaffensphase, die - im Gegensatz zur eher von martialischen Leistungen geprägten ersteren Periode - hauptsächlich von zivilen Herausforderungen (Aufbau des rückständigen und durch Krieg verwüsteten Landes<sup>36</sup>) gekennzeichnet ist, die Form des *lüshi* dominiert.

### 5 Poetische Vorbilder

In welchem Stil und nach welchen Vorbildern dichtete Mao in seinen *lüshi*? Es ist bekannt, daß er die sogenannten "drei Li" bewunderte - drei Tang-Dichter, die alle den Familiennamen Li tragen: Li Bai (701-762), Li He (791-817) und Li Shangyin (813?-858)<sup>37</sup>. Über Li Bai und Li He äußert sich Mao in dem erwähnten Brief an Chen Yi aus dem Jahre 1965. Darin nennt er Li Bais und Li Hes Werke als empfehlenswerte Lektüre und Vorbilder, jedoch mit einem nicht unwichtigen Zusatz: Li Bai habe kaum *lüshi* und Li He nur wenige *lüshi* in der Fünf-Wort-Form, jedoch kein einziges Sieben-Wort-*lüshi* geschrieben.<sup>38</sup> Im Gegensatz dazu sind elf von Maos

dreizehn *shi*-Gedichten Sieben-Wort-Regelgedichte und zwei Sieben-Wort-Vierzeiler (*jueju*, "halbe Regelgedichte"). Zum Fünf-Wort-Regelgedicht schreibt Mao in seinem Brief an Chen Yi, er habe es nie erlernt und auch keines in dieser Form veröffentlicht.<sup>39</sup>

Betrachten wir kurz seine drei Vorbilder: Li Bai ist einer der Hauptvertreter der Tang-Blüte, Li He gehört zur Mitte- und Li Shangyin zur Spät-Tang-Zeit. Li Bai gilt als der ungebundene, "romantische" und daoistisch inspirierte Genius, dessen Gedichte unnachahmlich sind. Li He wird häufig als Dichter des "Dämonischen" bezeichnet. Er gilt als unorthodox, schwierig, gar als gefährlich. 40 Seine Gedichte sind nicht in der qingzeitlichen und heute noch populären Anthologie der Dreihundert Tang-Gedichte enthalten. Li Shangyins Gedichte schließlich zählen zu den schwierigsten klassischen Gedichten überhaupt. Sie sind anspielungsreich, häufig versteckt erotisch und "obskur". (Theoretiker der modernen chinesischen "obskuren Lyrik" [menglong shi] berufen sich gerne auf ihn als klassischen Begründer einer "obskuren" Tradition in China. 41) Alle drei Li waren entweder gar nicht oder nur marginal erfolgreich im öffentlichen Leben; sie gelten gleichermaßen als "romantisch", regellos und unorthodox. Es stellt sich nun die Frage, ob Maos Dichtung den Einfluß dieser bewunderten Vorbilder widerspiegelt. Nun wird man schwerlich Maos schmales Œuvre von dreizehn shi-Gedichten mit dem gewaltigen und vielgestaltigen lyrischen Ausstoß eines Li Bai oder Li Shangyin vergleichen können. Will man also diesen Vergleich überhaupt zulassen, so läßt sich mit ziemlicher Sicherheit sagen, daß erstens keine formale Affinität zu Li Bais und Li Hes Gedichten besteht, und zwar aus Gründen, die Mao in seinem Brief an Chen Yi selbst genannt hat (siehe oben), und daß zweitens die erwähnten stilistischen und thematischen Merkmale, für die die drei Li bekannt sind, sich in Maos shi-Gedichten kaum wiederfinden (eher in seinen ci).

Vom Formalen her betrachtet legt das Regelgedicht, in welchem Mao dichtete, vielmehr eine Verbindung zu einem anderen großen Dichter der Tang-Blüte nahe: Das Sieben-Wort-*lüshi* ist Du Fus Form. Er hat es wie kein anderer beherrscht und populär gemacht. Du Fus Gedichte gelten als regelhaft und "erlernbar", weshalb sein Stil und seine Sieben-Wort-Form bis heute schulbildend blieben.<sup>42</sup> Die Archaisten

Richard John Lynn, "Alternate Routes to Self-Realization in Ming Theories of Poetry", in: S. Bush/Ch. Murck (eds.), Theories of the Arts in China, Princeton 1983, S. 325.

<sup>36</sup> Gleichsam programmatisch dazu die letzte Zeile des ersten Gedichtes dieser Schaffensperiode, Renmin jiefangjun zhanling Nanjing ("Als die Volksbefreiungsarmee Nanjing eroberte"): "Der Menschenwelt rechter Weg: die Öde wandeln zu Feld", Übers. Schickel 1978, a.a.O.,S. 27.

<sup>37</sup> Siehe z.B. Wu Benxing 1993, a.a.O., S. 13.

<sup>38</sup> MZDSCX, S. 167.

<sup>39</sup> Daß er sich darin versuchte, zeigt das jüngst in Shikan veröffentlichte Gedicht. Siehe oben Anmerkung 4.

William H. Nienhauser (ed.), The Indiana Companion to Traditional Chinese Literature, Bloomington 1985, S. 536f.

<sup>41</sup> Z.B. Pan Xiutong, "Hanxu mei yu menglong" (Suggestiv-schön und obskur), in: Wenyi Yanjiu, 4/1983, S. 86ff.

<sup>42</sup> Siehe hierzu auch Li Zehou (hrsg. von K.-H. Pohl und G. Wacker), Der Weg des Schönen. Wesen und Geschichte der chinesischen Kultur und Ästhetik, Freiburg 1992, S. 252ff.

der Ming- und Qing-Zeit, die extensiv die Regeln der Dichtkunst erörterten und pedantisch jedes Zeichen abwägten, orientierten sich an seinem Vorbild; und dieser Einfluß läßt sich auch noch in Mao Zedongs poetischer Praxis aufzeigen. Wenn z.B. Du Fu in einem Vers dichtet "Im Alter werde ich immer sorgfältiger mit prosodischen Regeln" (*Wan jie jian yu shilü xi*),<sup>43</sup> so finden sich in Maos Brief an Chen Yi vergleichbare Äußerungen, so seine Ermahnung, im *lüshi* komme es gerade darauf an, die Regeln zu beachten.<sup>44</sup> Analysiert man Maos Gedichte nach dem prosodischen Regelwerk, so zeigt sich, daß er sich weitgehend an diese Maßgabe gehalten hat.

Thematisch ist die Nähe zu Du Fu nur indirekt erkennbar, denn Hauptmerkmale von Du Fus Lyrik - seine menschliche Wärme und sein Mitleid - fehlen bei Mao Zedong. Doch besteht auch eine Affinität: Beide sind "politisch engagierte" Dichter. Aus Du Fus Versen spricht immer die konfuzianische Sorge um Land und Volk (you guo you min). Dem entspricht Maos nationalrevolutionäres Engagement und seine kommunistische Ideologie, die ja nicht zuletzt aufgrund ihrer Verwandtschaft zum legalistisch-konfuzianischen Denken einen derartig guten Nährboden in China gefunden hat.

In Maos Briefen und Gedichten gibt es weitere Anzeichen für seine Nähe zur regeltreuen, archaistischen Tradition:

- Von der Südlichen Song-Zeit angefangen bildete die Dichtung der Tang-Blütezeit das orthodoxe Vorbild fast aller späteren Archaisten.<sup>45</sup> Maos Bevorzugung von Gedichten der Tang-Blüte und seine Kritik an der Song-Lyrik, die er mit seiner scheinbar modernen Forderung nach "bildlichem Denken" in der Lyrik untermauert,<sup>46</sup> liegen ganz auf dieser Linie.
- Die im 2. und 3. Verspaar verlangten Parallelismen im Regelgedicht sind bei Mao oft recht konventionell und regelhaft: Z.B. finden sich in vier seiner *lüshi* Gegenüberstellungen von Himmel (*tian*) und Erde (*di*).<sup>47</sup> Runde Zahlen wie hundert, tausend oder zehntausend werden ebenso häufig parallelgeführt (in dem ersten der beiden Gedichte *Song wenshen* "Lebwohl Seuchengott" gleich zwei-

mal<sup>48</sup>). In einem Brief über Lyrik an Hu Qiaomu aus dem Jahre 1959 hebt Mao eine Parallelführung aus seinem Gedicht *Deng Lushan* ("Aufstieg zum Lushan") als besonders gelungen hervor.<sup>49</sup> Sie ist wohl besser als die gerade erwähnten klischeehaften Parallelismen, doch wirkt das Verspaar mit seiner geographischen Gegenüberstellung (der Blick vom Lushan flußaufwärts und flußabwärts) eher konventionell und handwerklich solide: Mao verstand gewiß, wie auch die Archaisten, die Regeln und das *gongfu* des Dichtens.

In Maos lüshi ist also kaum (bis auf eine von Li He übernommene Zeile)50 ein thematischer, stilistischer oder formaler Einfluß der drei Li zu sehen. Mit ihrer Unorthodoxie und betonten Unkonventionalität scheinen sie für Mao eher ein kollektives alter ego darzustellen - oder eine dichterische Attitüde des Unkonventionellen und Unorthodoxen, die er als oberste politische Autorität einer totalitären "Orthodoxie" offenbar gerne annahm. Außerdem entsprach Maos Bewunderung für die "drei Li" dem seit der 4. Mai-Bewegung anhaltenden Trend, alles, was nur entfernt mit der konfuzianischen Tradition in Verbindung gebracht werden konnte, zu kritisieren und gleichzeitig unorthoxe Denker und Literaten - meist unter dem Etikett "primitiv materialistisch" - aufzuwerten. In der Kulturrevolution erreichte diese Tendenz bekanntlich ihren Höhepunkt. Damals bekam auch Du Fu die Schandmütze des "Konfuzianers" aufgesetzt, und Guo Moruo verfaßte - wohl wissend um Maos Vorlieben - eine Monographie über Li Bai und Du Fu, in welcher er Li Bai als "revolutionären", unkonventionellen Geist pries und Du Fu als zur Aristokratenschicht und Grundbesitzerklasse gehörend abwertete.<sup>51</sup> Wie dem auch sei, Mao Zedongs dichterische Praxis - seine Regeltreue in der Sieben-Wort-Form - deuten weniger auf den Einfluß der "drei Li" sondern eher auf seine Nähe zur orthodoxen, sich an Du Fu orientierenden archaistischen Tradition der chinesischen Lyrik hin.

<sup>43</sup> Quan Tang shi (Vollständige Gedichte der Tang-Zeit), Beijing 1960, juan 234, S. 2586.

<sup>44</sup> MZDSCX, S. 166.

<sup>45</sup> Z.B. Li Mengyang, der "Erzarchaist" der Ming: "Prosa muß sein wie die der Qin- und Han-Zeit, Dichtung wie die der Tang-Blüte." (Ming shi [Annalen der Ming-Zeit], Beijing 1974, juan 286, S. 7348.) Allerdings gab es auch immer wieder "heterodoxe" Archaisten, die sich die Lyrik der mittleren und späten Tang-Zeit oder auch die der Nördlichen Song zum Vorbild nahmen.

<sup>46</sup> Brief an Chen Yi, MZDSCX, S. 167f.

<sup>47</sup> MZDSCX, S. 91, 92, 104, 116.

<sup>48</sup> MZDSCX, S. 91, 104, 109.

<sup>49</sup> MZDSCX, S. 165 und 99. In Schickels Übersetzung (S. 40): "Wolken quern die Neun Arme, treiben zum Gelben Kranich; / Wellen hinunter nach San Wu, sprühender Weißer Dunst."

Die zweitletzte Zeile in dem Gedicht "Als die Volksbefreiungsarmee Nanjing erobert", MZDSCX, S. 66 u. 69, in Schickels Übersetzung (S. 30): "Der Himmel, hat er Gefühl, der Himmel sogar wird alt" (Tian ruo you qing tian yi lao). Das Gedicht von Li He trägt den Titel: "Jintong Xianren ci Han ge" (Abschiedslied auf Han von dem Goldbronze-Unsterblichen), Quan Tang shi, juan 391, a. a. O., S. 4403.

<sup>51</sup> Guo Moruo, Li Bai yu Du Fu (Li Bai und Du Fu), Beijing 1971.

### 6 Schluß

Zusammengefaßt läßt sich Folgendes festhalten: Maos Dichten in alten Formen ist Zeichen seiner literarischen Kultiviertheit (wen und ya), die - gepaart mit martialischen Fähigkeiten (wu) - zum traditionellen Persönlichkeitsideal gehört. Während der zwanziger und dreißiger Jahre entspricht er mit seiner dichterischen Praxis nicht dem literarischen Trend seiner Zeit; sie läßt sich insofern als Zeichen seiner Unkonventionalität verstehen. Der Meinung seiner Mitstreiter in der Yan'an-Periode nach zu urteilen, ist sie jedoch eher Ausdruck seiner Konservativität und seines Sinozentrismus. 52

Die beiden Formen, in denen er dichtete, spiegeln zwei Seiten und zwei Lebensphasen von ihm wider: Im *ci*-Lied knüpft er an die *haofang*-Tradition an. Sie steht für seine kämpferische, unkonventionelle und patriotische (bzw. nationalrevolutionäre) Seite - was von kommunistischen Kritikern der sechziger Jahre (z.B. von Guo Moruo) gerne als Vereinigung von "revolutionärem Realismus" und "revolutionärer Romantik" apostrophiert wird. Das *ci* ist somit die dominante Form seiner jüngeren Jahre (bis ca. 43), das er jedoch auch im Alter noch pflegt.

Läßt sich Maos ci-Dichtung, die er in der relativ freien Zeit des Kampfes zwischen 1923 und 1936 verfaßte, noch als Ausdruck seiner zwar konservativen, doch auch unkonventionellen und gegen den literarischen Zeitgeist gewendeten Einstellung verstehen, so gewinnt dieser Kontrast ab 1942 bzw. ab 1949 eine neue Qualität. Nach Gründung der Volksrepublik entspricht das neue, umgangssprachliche Gedicht nicht mehr einer Zeitströmung, die aus einer literarischen Revolution entstandt, sondern ist eine von oben verordnete Form, und zwar verordnet von einem Herrscher, der für sich selbst andere Maßstäbe gelten läßt, ja sogar sich zunehmend der "formalisiertesten" der klassischen chinesischen Dichtformen, dem Sieben-Wortlüshi, zuwendet. Das lüshi ist somit nicht nur die Form seines Alters, sondern vor

allem die des politischen Führers - eines "Idealvertreters seiner Kultur" - und Herrschers: Sie ist gleichsam die "imperiale" Form. Was seine Beherrschung dieses Mediums betrifft, so steht Mao hier in einer langen Tradition illustrer Vorläufer. Allerdings ist seine Leistung auf dem Gebiet "imperialer" Dichtung im Vergleich zu manchem seiner Vorgänger - zumindest quantitativ - als eher bescheiden einzustufen: Der Qianlong-Kaiser (reg. 1736-96) der Qing-Dynastie z.B. war stolz darauf, 454 Bände (*juan*) mit *shi*-Gedichten veröffentlicht zu haben - jedoch wird auch bei ihm, nicht anders als heute bei Mao, die Autorschaft der über 42.000 unter seinem Namen veröffentlichten Gedichte angezweifelt.<sup>53</sup>

Maos Festhalten an der Form des Sieben-Wort-*lüshi* und seine Regeltreue implizieren schließlich eine Nähe zur archaistischen und somit auch zur legalistischkonfuzianischen Tradition. In seiner schon zitierten Studie über den Archaismus der Ming-Zeit bemerkt Richard John Lynn beiläufig: "Archaismus und autoritäre Staatsideologie scheinen viel gemeinsam zu haben." Mit Maos Dichtung als Beispiel könnte man bekräftigend ergänzen: Sie haben es auch heute noch.

Dafür spricht auch, daß er, abgesehen von Lu Xun, den er wie einen Heiligen verehrte (und der trotz seiner Rolle als Pionier der modernen chinesischen Literatur fast ausschließlich in klassischen Formen - meist ebenfalls im Sieben-Wort-lüshi - dichtete), nichts von der modernen chinesischen - und noch weniger von der westlichen Literatur - hielt. Wie mehrfach bezeugt, bestand im literarischen Bereich seine Lektüre fast ausschließlich aus klassischen Romanen, Gedichten, Geschichtswerken u.ä. Lu Xuns zwiespältiges Verhältnis zur chinesischen Tradition ist inzwischen vielfach hervorgehoben worden, so daß auch in seinem Falle das stereotype Bild des ikonoklastischen Neuerers ihm nicht mehr gerecht wird. Seine Dichtung in klassischen Formen wird meist als die privateste Seite seines facettenreichen literarischen Werkes verstanden. Siehe z.B. Lin Yü-sheng, The Crisis of Chinese Consciousness: Radical Antitraditionalism in the May Fourth Era, Madison 1979, oder Leo Ou-fan Lee, Voices from the Iron House: A Study of Lu Xun, Bloomington 1987.

Arthur Hummel (ed.), Eminent Chinese of the Ch'ing Period, Washington D.C. 1943, S. 371.

<sup>&</sup>lt;sup>54</sup> Richard John Lynn 1983, a.a.O., S. 337.