

**Selbst und Kultur -
Zum Stellenwert von Kultur in chinesischen Gedichten der achtziger Jahre**

Karl-Heinz Pohl, Trier

Die intellektuelle Diskussion in China während der achtziger Jahre ist im wesentlichen durch die Entdeckung bzw. Wiederentdeckung von zwei zentralen Themen geprägt: "Selbst" (bzw. "Subjektivität") und "Kultur"¹. Die Brisanz beider Themen für die besagte Epoche erklärt sich aus der Gründlichkeit ihrer Negierung während der vorausgegangenen maoistischen Periode. Angesichts einer alles bestimmenden Ideologie, die den Menschen nur von seiner Klassenzugehörigkeit her verstand, und des gleichzeitigen Versuches, eine von jeglicher Tradition losgelöste, ausschließlich von der ökonomischen Basis bestimmte sozialistische Massenkultur aufzubauen - so während der Kulturrevolution -, bestand weder der Freiraum noch das Interesse, andere als die offiziell vorgegebenen Welten - seien sie individueller oder transindividueller, traditioneller Natur - zu erkunden. Um so virulenter brachen sich, sobald Signale für eine "Befreiung des Denkens" gegeben wurden, sowohl in der Literatur als auch in der allgemeinen Diskussion beide Themen Bahn, wobei sich schließlich ein Diskurs herauschälte, in welchem das Selbst "in die Kultur zurückkehrte"².

Die Entdeckung des Selbst markiert auch und gerade den Beginn der neuen Lyrik Chinas Ende der siebziger und Anfang der achtziger Jahre. Da man sich seinerzeit aus den Zwängen politischer Determinierung herauskämpfen mußte, war die Sprache des "Selbstausdrucks" zwar in "obskure" Bilder gekleidet, doch deutlich vernehmbar. Durch das individuelle Selbst begannen allerdings gleichzeitig auch Züge einer universellen Menschlichkeit durchzuscheinen. Als dann Mitte der achtziger Jahre mit der "Suche nach den Wurzeln" die eigene Kulturtradition wiederentdeckt wurde, erlebte im lyrischen Bereich die sogenannte "historische" (oder "epische") Dichtung (*shishi*) einen Höhepunkt. Mittlerweile erfolgte in

¹ Tongqi Lin, "A Search for China's Soul", in *China in Transition*, hrs. von Tu Wei-ming, Cambridge, Mass. 1994, S. 180.

² Ebd.

einer neuen Strömung - markiert durch die Gruppen *Feifei* (Nichtnicht) und *Tamen* (Jene) - eine Abkehr sowohl von einem in obskure Metaphorik verhüllten Selbstaussdruck als auch, trotz gegenläufiger politischer Tendenzen, von kulturellem Pathos und poetischem Patriotismus.

Wenn auch dieses Entwicklungsmuster im großen und ganzen vertretbar erscheint, gab es und gibt es immer noch Dichter bzw. Dichtung, die nicht ganz in dieses Schema passen und eine differenziertere Betrachtung verdienen, insofern das Muster auch ergänzen mögen. Zu diesem Zwecke sollen im folgenden zunächst drei Gedichte unter dem Gesichtspunkt des Verhältnisses von Selbst und Kultur behandelt werden. Unter Kultur verstehe ich hier den von spezifischen Traditionen, insbesondere Mythen, Religionen, Kunst, Geschichte und Wertsystem geprägten geistigen und materiellen Lebensraum. (Nach Clifford Geertz ist Kultur ein "geschichtlich überliefertes Muster von in Symbolen verkörperten Bedeutungen", "ein System ererbter Vorstellungen, ausgedrückt in symbolischer Formensprache, vermittels derer die Menschen ihr Wissen über und ihre Einstellung zum Leben entwickeln, mitteilen und festschreiben."³) Diskutiert werden die Gedichte "Dunhuang" der Lyrikerin Li Xiaoyu, "Zum Himmel fliegende Apsara" (*Feitian*) von Yang Lian sowie "Betreffs der Großen Wildganspagode" (*Youguan Dayanta*) von Han Dong. Obwohl diese Gedichte kultur- bzw. geschichtsträchtige Orte zum Thema haben (das sie Verbindende ist, daß alle drei buddhistischen Kultstätten gelten), sind sie nicht im strengen Sinne als *shishi*, d. h. als historische Gedichte, zu bezeichnen. Eher wären sie den Kategorien "Sehenswürdigkeitsgedicht" (*mingshengshi*), "Reisegedicht" (*guanguangshi*), "Dinggedicht" (*yongwushi*) oder sogar "Grenzlandgedicht" (*biansaishi*) zuzuordnen. Den Abschluß bilden dann ein paar allgemeinere Überlegungen zum Verhältnis von Selbst und Kultur in der modernen Welt.

*

Dunhuang

(Li Xiaoyu)⁴

³ Nach Constantin von Barloewen, "Gibt es ein Weltdorf?", *Frankfurter Allgemeine Zeitung*, 8.3.1996.

⁴ Li Xiaoyu, *Zixuan ji* (Sammlung selbst ausgewählter Gedichte), Guiyang 1993, S. 45-46; übers. (mit einigen Veränderungen) von Zhu Yan in *Chinesische Lyrik der Gegenwart (Chinesisch/Deutsch)*, hrs. von Lü Yuan und Winfried Woesler, Stuttgart 1992, S. 161-63.

An jenem Nachmittag in der Wüste
 an dem die Gobi mit Sanskrit vollbedeckt war
 Blüten für mich weiße Lotusblumen auf

Tausend blühen in voller Pracht
 Da sind Buddhas, die Augenlieder leicht gehoben
 Da sind Bodhisattwas, halb nackt so liebevoll
 Da sind Maitreyas in allen möglichen Sitzhaltungen
 Da ist ein neunfarbiger Hirsch mit Perlen der Mani-Sekte
 sie alle erzählen mir
 Geschichten von den Lotusblumen

Mein Herz wird eins mit den fliegenden Apsaras
 Der Wind wird erfrischend kühl
 Die Grotten werden fern und verschwommen
 Die Welt wird immer blasser
 Der Sandelholzduft
 Die Klänge von Flöten und Zupfinstrumenten

Vom Gipfel des Drei-Gefahren-Berges auf das irdische Leben
 herabblickend
 Auf welcher geistigen Höhe würde man sich da befinden

Halsketten aus Perlen, gewickelte Grasblätter, und herabwallende
 geheimnisvolle Kurven
 haben mich trunken gemacht, so reihe ich Stück um Stück
 die Geschichten Buddhas aus seinem Vorleben auf
 zu einer Gebetskette
 Trunken lausche ich beide Ohren offen den Lehrreden
 Trunken wird mein Körper
 im Osten geboren
 meine Phantasien
 wachsen im Osten auf
 meine Seele
 wird unsterblich im Osten

Trunken suche ich an deiner Brust
 nach dem verflössenen Wasser
 nach der mitten im Wasser schwimmenden
 Lotusblume

Doch meine schwarzen Haare
 sehnen sich nach der neigenden Sonne außerhalb der Grotte
 Unbegreiflich
 Je kürzer ich auf den Fingern der tausend Buddhas stehend
 mir das Haar schneide, es wird um so länger
 je mehr ich versuche es zurechtzumachen, es wird um so wirrer

Von seinen Stilelementen her wirkt das 1985 geschriebene Gedicht wie ein *guanguangshi* oder *mingshengshi*. Ein lyrisches Ich steht an einem Nachmittag den von konkreten geographischen Plätzen im Grenzland (*biansai*) Chinas ausgehenden Eindrücken gegenüber, nämlich der in der Wüste Gobi gelegenen Oase Dunhuang mit dem benachbarten Sanweishan (Drei-Gefahren-Berg). Charakteristisch für das Verarbeiten mannigfaltiger Reiseimpressionen sind die Aufzählungen in der zweiten (*you ...*) und dritten (*na ...*) Strophe. Angesichts der von der buddhistischen Kultstätte ausgehenden Sinneseindrücke wird das Bewußtsein/Herz (*xin*) des lyrischen Ichs ganz in den Bann der religiösen Welt gezogen: "Mein Herz wird eins mit den fliegenden Apsaras", den fliegenden und blumenstreuenden feenhaften Figuren mit langen, herabhängenden Ärmeln und Bändern auf den Fresken der Grotten. Insbesondere in der 5. Strophe erfährt diese Anziehung durch das dreifach wiederholte "mich 'trunken' machen" (*zuiwo*) einen Höhepunkt: Körper, Geist (Phantasien) und Seele fühlen sich der durch Dunhuang verkörperten kulturellen Tradition des Ostens verbunden: "Trunken wird mein Körper / im Osten geboren / meine Phantasien wachsen im Osten auf / meine Seele wird unsterblich im Osten." Bezeichnenderweise und anders als in der buddhistischen Tradition sucht bzw. erfährt das (trunkene) lyrische Ich jedoch keine Wiedergeburt oder "Unsterblichkeit" im Paradies des Westens, sondern in der Kultur des Ostens, d.h. Chinas. Allerdings wird dieser Prozeß des Trunkenwerdens durch religiöse Traditionen - für Marx bekanntlich auch ein Rauschmittel für das Volk - in der letzten Strophe relativiert bzw. teilweise rückgängig gemacht. Ein Teil des lyrischen Ichs - die schwarzen Haare als für die Chinesen kollektiv charakteristisches *pars pro toto* - sehnt sich nach der natürlichen Irdischkeit außerhalb der Grotten. Doch trotz aller Versuche, sich dem Zauber des Erlebnisses

zu entziehen, bleibt eine magische Wirkung übrig: Das Abschneiden der schwarzen Haare steht metaphorisch nicht nur für eine Lebensweise als Mönch bzw. Nonne, sondern auch für das Bemühen, sich von der Geschichte und kulturellen Tradition zu trennen - ein unmögliches Unterfangen, ebenso wie das Ordnen bzw. moderne Rationalisieren (*li*). Die Unordnung, d. h. die religiöse Irrationalität, bleibt nicht nur bestehen, sie wächst sogar proportional zu dem Bemühen, sie einzudämmen.

Was das Verhältnis von Selbst und Kultur betrifft, so stehen sich beide in einer anziehenden Spannung gegenüber. Von dem Ort Dunhuang geht gleichsam eine spirituelle Versuchung aus, welche das Selbst berauscht und es der Kultur des Ostens teilhaftig werden läßt. Gleichwohl ist ein Bemühen um Distanz zu erkennen, welches jedoch am Schluß insofern wieder relativiert wird, als daß eine endgültige Distanzierung unmöglich ist. Selbst und Kultur bleiben, wenn auch auf Abstand, miteinander verbunden.

*

Zum Himmel fliegene Apsara

(Yang Lian)⁵

Ich bin kein Vogel, dort wo das Himmelsgewölbe abrupt nach hinten
zusammenbricht
Ein schwarzes Meer, ich bin kein Fisch
Schatten verlieren sich innerhalb eines bestimmten Moments an einem
bestimmten Punkt
Kreise ich oder ruhe ich
Überwinde ich oder kämpfe ich an der Schwelle des Todes
Steige ich oder falle ich (mit der gleichen Anmut)
Den kommenden tausend Jahren, den vergangenen tausend Jahren
entgegen?

Meine ganze Lebenserfahrung auf dieser kalten und feuchten Wand

⁵ Yang Lians "Zum Himmel fliegende Apsara" bildet das dritte Gedicht aus dem 1982 entstandenen Zyklus "Dunhuang": Yang Lian, *Huang*, Peking 1989, S. 86-88; übers. (mit geringfügigen Verränderungen) von Andrea Wiehler in Yang Lian, *Pilgerfahrt*, hrs. von Karl-Heinz Pohl, Innsbruck 1987, S. 63-65.

Erster und Jüngster Tag - nächtelanges Weinen
 Jener betäubende Salzgeschmack der Wüste, vom Wind
 Gefüllt zu einer schweigenden Frau
 Ein kleines, scheinbar keusches, ahnungsloses Stück Paradies
 Verblässende Sterne. Das Geheimnis des Ostens

Blumen taumeln herab
 Verkörpern angebrachte Sanftheit

Erwache ich, oder beginne ich zu schlafen? Meine leicht
 geschlossenen Augen
 Öffnen sich am Ende der nahezu grenzenlosen Zeiten, blicken durch
 einen bösen Traum
 Eine Art Gewohnheit, beim Warten die Zither zu spielen
 Ein Lächeln, das man nicht abwischen kann, vor langer Zeit schon
 eingerostet
 Langsam verrottende Flechten und Moose erscheinen genau wie ein
 Fresko
 Ich hasse die Dunkelheit, doch kann nicht umhin, ihr zu folgen
 Nacht senkt sich herab. Nacht - die ganze Welt
 Fest packt eine unsichtbare Hand den hellen Riß der Phantasie

Singen - hier
 Ist es ein Talent junger, kräftiger Fliegen

Menschenmengen strömen vorbei; in jenen, die mich betrachten
 Werde ich unter meinen Füßen, über meinem Kopf in ein
 tausendfaches Gesicht verwandelt
 Erstarrte Einsamkeit der durch tausend Zeitläufte gegangenen
 Felsengrotte
 Gigantische Wesenheit oder feine Nichtigkeit
 Leben oder Tod - ich bin wie ein stehendes Pendel zwischen Himmel
 und Erde
 Eine tanzende Seele, gehämmert zu einer dünnen Scheibe
 An diesem Punkt, in diesem Moment, überall, in Ewigkeit

Ein flatterndes Band, der Tiefe beraubt, weil es zu lange herabhing
 Zu lange, vor mir und hinter mir jene grenzenlos weite, gelbe Erde

Erblicke ich oder halte ich Zwiegespräch mit den Skeletten junger
Frauen

Eine dunkle, aus offenen Gräbern stammende Sprache gebrauchend
In bebender Einsamkeit, in der einer den anderen berührt

Es gibt keine Richtung, und doch sind scheinbar alle Richtungen
vorhanden

Ich verlange nach allumfassender Intensität und kehre doch wieder
zurück in diese unbarmherzige Stille

Ein bitteres, unstetes Leben, selbstzufrieden ist nur mein Äußeres
Tausend Jahre weiter, tausend Jahre zurück

Fliege ich wie ein Vogel, bis jenseits dessen, was ich erblicken und
hören kann

Tauche ich hinunter wie ein Fisch, meinen Mund öffnend, still und
atemlos

Bildet die "fliegende Apsara" in Li Xiaoyus Gedicht nur ein Motiv - allerdings ein zentrales, da sich das Bewußtsein/Herz des lyrischen Ichs in sie verwandelt, so ist sie bei Yang Lian nicht nur explizites Thema, sondern ist das lyrische Ich selbst. Hier wird keine Verwandlung bzw. innere Annäherung eines nach wie vor distanzierten Selbsts/Ichs beschrieben, vielmehr verschmelzen Selbst und Gegenstand zu einer Einheit: Das lyrische Ich ist gleichsam das Bewußtsein der an die Höhlenwand gemalten fliegenden Apsara, und das Gedicht ist das Sinnieren dieser "Wesenheit" über die Rätselhaftigkeit und undefinierte ihrer tausend vergangene und tausend zukünftige Jahre umfassenden Existenz. Insofern ist das ganze Gedicht von einem Ton schwebender Ambiguität getragen. Es fehlen jegliche eindeutigen Aussagen, vielmehr herrscht ein "sowohl als auch" vor. So beginnt das Gedicht mit der Verneinung des Gegensatzpaares "ich bin kein Vogel" und "ich bin kein Fisch" und endet mit dessen metaphorischer Bejahung: "ich fliege wie ein Vogel" und "ich tauche hinab wie ein Fisch". Die Einheit hinter den Gegensätzen - wie die Einheit von *yin* und *yang*, welcher das unfaßbare Wirken des *dao* zugrunde liegt - könnte das hintergründige Thema des Gedichtes darstellen, wäre somit das "Geheimnis des Ostens", und die fliegende Apsara in ihrer schwebenden Existenz dessen sinnlich künstlerische Verkörperung: "Gigantische Wesenheit oder feine Nichtigkeit / Leben oder Tod - ich bin wie ein stehendes Pendel zwischen Himmel

und Erde / Eine tanzende Seele, gehämmert zu einer dünnen Scheibe / An diesem Punkt, in diesem Moment, überall in Ewigkeit."

In dieser Einheit von Singularität und Ubiquität, von Moment und Ewigkeit, wird die Apsara auch Metapher für das Rätsel der menschlichen Existenz schlechthin: Als zeitlich definierte Individuen bleiben wir doch Teil eines über das jeweilige Selbst hinausweisenden Ganzen, sind wir überall und immer. So verwandelt sich die Apsara in jedes sie betrachtende Selbst - in das tausendfache Gesicht der vorbeiziehenden Menschenmenge. In seiner Einheitsschau, der Durchdringung des Zeitlosen und Zeitgebundenen, weist das Gedicht über das spezifisch buddhistisch Spirituelle hinaus, und besitzt es eine mystische Dimension.

Fragen wir nach dem Verhältnis von Selbst und Kultur in diesem Gedicht, so finden wir hier zunächst kein unabhängiges, distanziertes Selbst. Wie in manchen, dem Qu Yuan zugeschriebenen *Gesängen von Chu* (z. B. in "Herr des Ostens", *Dong jun*) ist das Selbst Gegenstand des Gedichtes, verschmelzen also Subjekt und Objekt. In seinem Bemühen, den Gegenstand aus dem Inneren heraus zu artikulieren, erinnert es auch an Rilkes Dinggedichte (*yongwushi*), z.B. "Panther"⁶. In der Terminologie von Wang Guowei (1877-1927), dem für den Übergang von der chinesischen Tradition zur Moderne auch heute noch maßgeblich nachwirkenden Theoretikers, hätten wir hier, trotz eines sprechenden Ichs, eine "selbst-lose Komposition" (*wuwo zhi jing*); denn charakteristisch für diese ist es, laut Wang, "von den Dingen her die Dinge zu betrachten, so daß man nicht weiß, was ist Ich und was ist Ding" (*Renjian cihua*, 3). Im Gegensatz dazu wäre Li Xiaoyus eine "selbst-hafte Komposition" (*youwo zhi jing*). Als Apsara ist das Selbst von vornherein Teil der Kultur, ist geradezu Verkörperung der von buddhistischen und anderen chinesischen Traditionen geprägten Kultur des Ostens. Doch in seiner Überzeitlichkeit - "tausend Jahre weiter, tausend Jahre zurück", "erster und jüngster Tag" - und seiner örtlichen Unbestimmtheit - "es gibt keine Richtungen, und doch sind scheinbar alle Richtungen vorhanden" - weist es über die spezifische "östliche" Kultur hinaus. Die Apsara, als wahrgenommener "Schnittpunkt des Zeitlosen mit der Zeit" (von dem T.S. Eliot in seinen "Four Quartets" spricht⁷), wird somit auch zu einem Schnittpunkt von Tradition und Moderne, von chinesischer Kultur und *condition humaine*. Insofern suggeriert dieses explizit einem chinesischen religiösen Kulturdenkmal geltende Gedicht eine kulturelle Offenheit, vielleicht sogar eine spirituelle Universalität.

⁶ Charles Taylor, *Das Unbehagen an der Moderne*, Frankfurt 1995, S. 101.

Betreffs der Wildganspagode

(Han Dong)⁸

Betreffs der Wildganspagode
 Was mögen wir da schon wissen
 Viele eilen von fern herbei
 Um sie zu ersteigen und
 einmal den Helden zu mimen
 Manche kommen dazu gar ein zweites Mal
 Oder noch öfter
 Jene Frustrierten
 Jene Belebten
 Steigen allesamt auf
 Um mal den Helden zu mimen
 Nachher kommen sie herab
 Stürzen sich in die Geschäftsstraßen und
 Sind im Nu verschwunden
 Solche mit Schneid springen herunter
 Blühen auf der Treppe zu roten Rosen
 Und werden so wahrhaft zu Helden
 Zu zeitgenössischen Helden
 Betreffs der Wildganspagode
 Was mögen wir da schon wissen
 Wir steigen herauf
 Betrachten die Landschaft ringsum
 Und kommen hernach wieder runter

⁷ "...But to apprehend / The point of intersection of the timeless / With time, is an occupation for the saint - ", in "The Dry Salvages", V; in *The Complete Poems and Plays of T. S. Eliot*, London 1969, S. 189-90.

Han Dongs Gedicht "Betreffs der Großen Wildganspagode", das sich etwa auf die Jahre 1982 - 1984 datieren läßt⁹, ist sehr wahrscheinlich in direktem Bezug zu Yang Lians bekanntem, 1980-81 entstandenen Gedichtzyklus "Große Wildganspagode" (*Dayanta*)¹⁰ geschrieben worden. Yang Lians Zyklus markiert einen frühen Höhepunkt des "epischen Gedichts" Anfang der achtziger Jahre. Darin benutzt er zwar den gleichen Kunstgriff wie in der "Fliegenden Apsara" - das lyrische Ich ist der Gegenstand selbst, d. h. die in der Tang-Zeit entstandene Große Wildganspagode von Xi'an -, doch in seinem geschichtsschwärmerischen Pathos, mit welchem es goldene Zeiten der chinesischen Kultur beschwört und von den Tragödien des Volkes berichtet, unterscheidet sich dieser Zyklus deutlich von dem hier zuletzt besprochenen Gedicht und überhaupt dem "Dunhuang"-Zyklus, zu welchem es gehört.

Han Dongs Gedicht - vielleicht ebenfalls als *mingshengshi* zu betrachten - steht zu Yang Lians Gedicht in eklatantem Gegensatz. Seine Dichtung wird bekanntlich als einer Gegenbewegung zur Obskuren Lyrik zugehörig betrachtet, konkret der Gruppe "Jene" (*Tamen*). Laut Shang Zhongmin charakterisieren drei Kennzeichen diese Gegenbewegung: "a) eine gegen Intellektualität und Pathos gerichtete Einstellung, b) die Eliminierung von Bildhaftigkeit und Metaphorik zugunsten einer direkten, unverblünten und einfachen Diktion sowie c) Distanziertheit und Kühle bei der Darstellung."¹¹ Diese Merkmale lassen sich an dem hier zu erörternden Gedicht illustrieren, insbesondere wenn man es vor der Folie von Yang Lians "Große Wildganspagode" liest: "Betreffs der Wildganspagode / was mögen wir da schon wissen" heißt es lapidar, und in einer Mischung von Naivität und Vulgarität wird das Kommen und Gehen von frustrierten und beleibten Touristen skizziert, die im Ersteigen der Pagode einmal den Helden spielen wollen. Doch trotz dieser Naivität und der Verweltlichung der buddhistischen Kultstätte bzw. des altehrwürdigen chinesischen Kulturdenkmals bleibt ein suggestiv wirkender Nachklang (*yan wai zhi yi*): Indem es anhand der Pagode eine von jeglichem spirituellen und geschichtlichen Sinn entkleidete geschäftige und materialisierte Welt darstellt, zeigt es indirekt ein geistiges Vakuum auf - eine Vermassung, die, anders als zur Zeit der Kulturrevolution, aus Kommerzialisierung und Trivialisierung besteht.¹² Wenn

⁸ Lao Mu (Hrs.), *Xin shichao xuanji* (Auswahl von neuen Gedichten), Bd. II, S. 575-76; übers. von Karl Rospenk, "Rückhalt in unscheinbaren Wirklichkeiten - der Dichter Han Dong", *Orientierungen* 2/1994, S. 36.

⁹ Diese Datierung läßt sich daraus schließen, daß das Gedicht in Lao Mus Anthologie von 1985 enthalten ist.

¹⁰ Enthalten in Lao Mu, I, S. 282-291; übers. von Huang Yi und Albrecht Conze in Yang Lian, *Gedichte*, Zürich 1993, 47-58.

¹¹ Shang Zhongmin, "Daxuesheng shipai xuanyan" (Deklaration des studentischen Dichterkreises), in Xu Jingya et al. (Hrs.), *Zhongguo xiandai zhuyi shiqun daguan 1986-88* (Panorama der modernistischen Dichterguppen Chinas 1986-88), Shanghai 1988; zitiert (ohne Seitenangabe) in ROSPENK 1994: 35.

¹² Eine derartige Lesung wird auch dadurch gestützt, als daß Han Dong sich angeblich in hohem Maße negativ über das Ausmaß des Kommerzialisierungsprozesses in China geäußert haben soll; siehe hierzu ROSPENK 1994: 34-35.

Ironie ein Stilmittel darstellt, um indirekt auf ein Fehlen bzw. einen Fehler aufmerksam zu machen, so wirkt das Gedicht mit seiner viermaligen Erwähnung von vermeintlichen Helden zudem durchaus ironisch, und dies in zweifacher Hinsicht: 1) im Verhältnis zu Yang Lians Geschichtspathos und 2) im Verhältnis zur Wirklichkeit. Mittels dieser Ironie wird eine Spannung sichtbar zwischen Möglichkeit und Wirklichkeit, zwischen möglichem Geschichtsbewußtsein und tatsächlicher Geschichts- bzw. Gesichtslosigkeit.

Dadurch ist auch das Verhältnis zwischen Selbst und Kultur charakterisiert: Das lyrische "Wir" des Gedichtes hat nur noch einen ironischen Bezug zu seiner Kultur - "was mögen wir da schon wissen"? In diesem Abgeschnittensein von seinen Wurzeln steht es einerseits stellvertretend für die kulturelle undefiniertheit einer nur vom geschäftigen Alltag und sinnenleerer Banalität gekennzeichneten Modernität. Andererseits scheint im fehlenden Bezug des "Wir" zur Kultur, d. h. zur Großen Wildganspagode als Sinnbild einer vergangenen geistigen Welt, indirekt auch eine Suche nach Orientierung auf: nach mehr als geistlosem Auf- und Abstieg in einer buddhistischen Pagode aus früherer Zeit.

*

In welchem Verhältnis stehen - unabhängig von den hier besprochenen Gedichten - Selbst und Kultur in der modernen Welt zueinander?¹³ Kennzeichen für die Moderne ist die Befreiung des Selbst aus den alles bestimmenden religiösen und politischen Ordnungen. Dieser Prozeß ist maßgeblich von der abendländischen Aufklärung ausgegangen und darf zunächst als eine positive Entwicklung gewertet werden. Auch in seinem Überspringen auf China hat der Prozeß der Subjektivierung positive Wirkungen entfaltet, insbesondere wenn man an die Vermassung und den maoistischen Personenkult der Kulturrevolution denkt. Allerdings besitzt diese Entwicklung nicht nur positive Seiten. Ihre Ambivalenz wird hierzulande zusehends sichtbar, und zwar in der wachsenden Atomisierung unserer Gesellschaften und der zunehmenden Verantwortungslosigkeit ihrer Mitglieder für einen umfassenden sozialen, ökologischen und geistigen Lebensraum. Was droht, ist ein sich weltweit ausdehnendes sinnenleertes *waste land*. Indem sich zudem in fataler Weise die Emanzipation des Individuums mit dem der Marktwirtschaft unterliegenden Prinzip des Eigennutzes bzw. der persönlichen Gewinnmaximierung verbindet, erleben wir einen global zu beobachtenden Trend zu selbstbezogenem Verhalten und zur Ökonomisierung unserer Lebenswelten. Für viele ist dies der Preis der Moderne, der angesichts wachsender

¹³ Die folgenden skizzenhaften Äußerungen wurden durch die Lektüre von Charles Taylors *The Malaise of Modernity* (deutsch: *Das Unbehagen an der Moderne*) inspiriert. TAYLOR 1995: insbesondere 93-104.

Selbstbestimmung und genügender Bedürfnisbefriedigung zu entrichten ist und von manchen auch gerne entrichtet wird. Allerdings ist die ökologische und gesellschaftliche Destruktivität dieser Entwicklung, wenn man sie einmal extrapoliert, unverkennbar.

Angesichts dieses Dilemmas der Moderne, die positiven Seiten der Emanzipation des Subjekts zu wahren und ihre destruktiven Auswirkungen zu verhindern, wird es möglicherweise zunehmend darauf ankommen, sich der Zugehörigkeit zu und der Verantwortung für einen umfassenden Lebensraum sowohl im kleinen als auch im großen bewußt zu werden. Kultur, im Sinne von Geertz' Definition, als Nährboden des Selbst, als geistig-materieller Lebensraum mit seinem Wertesystem und seinen aus der Tradition stammenden "symbolischen Ressourcen" (Tu Wei-ming), als diejenige gesellschaftliche "Instanz, die dem Leben einen Sinn verleiht"¹⁴, könnte hier zu einem wichtigen Bezugspunkt und Orientierungsrahmen werden.

Was schließlich die Lyrik betrifft, so waren vormoderne Dichter, sowohl in China (insbesondere während der Tang-Zeit) als auch in der abendländischen Romantik, noch von einer "Affinität zwischen unseren Gefühlen und Naturszenen", d.h. von einer engen Beziehung zwischen Selbst und Natur als einer jenseits des Selbst liegenden Ordnung geprägt¹⁵. Die Moderne hat hier zwar einen Bruch herbeigeführt, indem die Artikulation eines gleichsam isolierten Selbst mit seiner ganz individuellen sprachlichen Form nun in den Vordergrund geriet; doch blieben maßgebliche Dichter insbesondere der frühen Moderne (Rilke, Pound, Eliot) nach wie vor darum bemüht, trotz der nun stark empfundenen "metaphysischen Obdachlosigkeit" jenseits des Selbst liegende Ordnungen zu erkunden bzw. aus den kulturellen Traditionen als "symbolischen Ressourcen" zu schöpfen.

In diesem Zusammenhang sind denn auch die drei hier vorgestellten Gedichte und Dichter zu sehen und zu bewerten. Was in diesen Gedichten durchscheint, ist ein ähnliches Erkunden von jenseits des Selbst liegenden Welten, zu denen zwar - wie zur traditionellen buddhistischen Religion - eine äußere Zugehörigkeit nicht unbedingt mehr gegeben ist, zu welchen jedoch - gleichsam als Symbolen einer Kultur des "Ostens" - ein starkes "inneres Gefühl der Verbundenheit" besteht. Angesichts der global rapide um sich greifenden kommerzialisierten und trivialisierten Formen des modernen Lebens, die auch in dem letzten

¹⁴ Constantin von Barloewen, siehe Fn. 3.

¹⁵ Taylor, S. 98. In China entspräche dies in etwa der Vorstellung einer "Einheit von Himmel/Kosmos und Mensch" (*tian ren heyi*); siehe hierzu Karl-Heinz Pohl, "Einheit von Himmel und Mensch - Ein traditioneller und aktueller Gedanke der chinesischen Geistesgeschichte", *Zeitschrift für Kulturaustausch* (1993/1), S. 98-106. Für eine differenzierte Betrachtung dieser Vorstellung in der chinesischen und westlichen Literatur siehe

Gedicht ironisch aufgezeigt werden, wird es vielleicht immer notwendiger werden, den durch moderne Entwicklungen entstandenen Sinnverlust zumindest künstlerisch-ästhetisch zu kompensieren. Genau in diesem Sinne bemerkt auch Charles Taylor:

Vielleicht muß der Verlust eines durch eine öffentlich definierte Ordnung vermittelten Empfindens der Zugehörigkeit [zu einem umfassenden Ganzen; K.H.P] durch ein stärkeres, in höherem Maße inneres Gefühl der Verbundenheit wettgemacht werden. Vielleicht ist es das, was ein großer Teil der modernen Lyrik zu artikulieren versucht. Mag sein, daß es nur wenige Dinge gibt, die wir heute dringender brauchen als solche Artikulierungen.¹⁶

Monika Motsch, *Mit Bambusrohr und Ahle - Von Qian Zhongshus Guanzhuibian zu einer Neubetrachtung Du Fus*, Frankfurt 1994, S. 181ff.

¹⁶ Taylor, S. 104.