

"TOTE UND LEBENDIGE REGELN" - VON DER REGELHAFTIGKEIT UND REGELLOSIGKEIT (NICHT NUR) IN DER CHINESISCHEN LITERATUR UND KUNST

Karl-Heinz Pohl, Universität Trier

Die chinesische Lyrik gilt allgemein als ein Muster an Natürlichkeit. Selbst wer sie nur von Übersetzungen her kennt, schätzt ihre verdichtete Gegenüberstellung von Natur und Menschenwelt, die Einbettung menschlicher Gefühle und Stimmungen in lebendig wirkende Naturausschnitte. Der mit ihr im Original Vertraute weiß zudem um ihre anderen, mitunter schwierigeren Seiten - die zahlreichen Allusionen, die Offenheit und häufigen Ambiguitäten in der Aussage. Auch versteht er, wie es aufgrund der Besonderheiten der chinesischen Sprache und Poetik möglich ist, Bilder mit einem hohen Maß an Suggestivität entstehen zu lassen - "Bilder jenseits der Bilder" hervorzuzaubern¹ - oder, auf Deutsch, mit wenigem viel zu sagen.

Es ist gerade diese Eigenschaft gewesen, welche europäische und amerikanische Dichter - die Imagisten - Anfang dieses Jahrhunderts entdeckten (z.B. durch Ezra Pounds Übersetzungen aus dem Chinesischen), wodurch die klassische chinesische Lyrik die westliche Moderne wesentlich mitgeprägt, man könnte fast meinen, um Jahrtausende vorweggenommen hat.

Doch gibt es auch eine andere Seite der chinesischen Literatur, die wie jene Natürlichkeit und suggestive Qualität gleichfalls charakteristisch ist: ihre Regelhaftigkeit, d.h. ihre formalen und methodischen Merkmale. Allerdings läßt sich - zumindest für die klassische Lyrik - zeigen, daß beide Aspekte - Natürlichkeit und Regelhaftigkeit - zueinander gehören wie zwei Seiten einer Münze: Jene suggestive, natürliche Qualität existiert nur zusammen mit dieser anderen Seite - ihrer Regelhaftigkeit. Beide ergänzen und bedingen einander.

Im Folgenden soll dieser Beziehung zwischen Regel und Natürlichkeit (*fa* - *ziran*) in der chinesischen Lyrik und Kunst - allerdings ohne Eingehen auf komparatistische Aspekte, sondern aus ihrer autochthonen Entwicklung heraus - ein Stück weit durch die Literaturgeschichte Chinas hindurch nachgespürt werden. Der Schwerpunkt der Betrachtung wird dabei auf der Literaturtheorie der Ming- und Qing-Zeit liegen mit einem kleinen Seitenblick auf die Qing-Malerei.

Wie sich zeigen wird, gilt die Spannung zwischen Regel und Natürlichkeit - zwischen Gesetz und Freiheit - nicht nur für die Literatur und Kunst: Sie durchzieht auch das philosophische und gesellschaftliche Denken Chinas. Insofern ist das Folgende nicht nur als ein Streifzug durch die Ästhetik Chinas zu verstehen, sondern auch als Versuch, ein Kulturmuster - ein Teil

der sogenannten "kulturell-psychischen Struktur" (*wenhua xinli jiegou*)² Chinas - aufzudecken.

1. Geistesgeschichtlicher Hintergrund

Der Begriff *fa* - zu übersetzen mit "Gesetz", "Regel", "Vorbild", "Methode" aber auch verbal als "zum Maßstab bzw. Vorbild nehmen" -, der in der literatur- und kunsttheoretischen Diskussion der späteren Dynastien solch eine wichtige Rolle spielen sollte, hat seinen festen Platz in der politischen und religiösen Ideengeschichte Chinas. Neben den Konfuzianern und Daoisten war eine der wichtigsten Denkschulen des Altertums die "Schule des Gesetzes" (*fa jia*). Ihre Anhänger - die "Legalisten" - befürworteten eine rigorose Durchsetzung von Strafgesetzen seitens eines absoluten Herrschers. Der Staat Qin konnte durch die Annahme dieses totalitären Gedankengutes im 3. vorchristlichen Jh. sein Machtwesen derart straffen und stärken, daß es ihm gelang, seine Rivalen zu besiegen und das Land unter der nur fünfzehn Jahre währenden despotischen Qin-Dynastie (221-207 v. Chr.) zu einigen.

Obwohl die konfuzianische Führungsschicht heftig gegen legalistisches Denken opponierte, waren ihre Ideen einer wohlgeordneten Gesellschaft mit denen der Legalisten durchaus verwandt. Anstatt der Macht eines absoluten Herrschers und der Anwendung rigoroser Strafgesetze befürworteten sie zwar eine Regierung durch moralisches Beispiel und moralische Legitimation des Herrschers, doch verlangten sie die Befolgung eines anderen, nicht minder elaborierten Regelwerkes: der Vorschriften der Riten und Etikette (*li*), welche die Verhaltensweisen der Menschen in fast allen Lebenslagen regelten.³ Die Affinität beider Schulen zeigt sich nicht zuletzt auch darin, daß nach dem Untergang der legalistischen Qin-Dynastie Gesellschaftsreformen und Verwaltungsmaßnahmen der verhaßten Qin-Herrschaft beibehalten wurden, was sich bis in die Gegenwart fortsetzte und auswirkte. Deshalb bezeichnen manche chinesische Geistesgeschichtler das klassische China nur nach außen hin als konfuzianisch, im Inneren hingegen als legalistisch (*wai ru nei fa*). Insofern steht *fa* in diesem Kontext stellvertretend für eine politisch totalitäre Seite Chinas: für die in seiner Geschichte dominante legalistisch-konfuzianische, sich an festen Regeln und Vorschriften orientierende Tradition; und es erübrigt sich eigentlich darauf hinzuweisen, daß sich das kommunistische China hier nahtlos anfügt.

Fa bezeichnete jedoch auch für die Denker des chinesischen Altertums mehr als nur Menschengesetz, sondern das Gesetz der Ordnung des Kosmos. So heißt es im *Guanzi*, einem zwischen Konfuzianismus und Legalismus anzusiedelndem Text aus der Vor-Qin-Zeit (kompiliert ca. 2.-1. Jh. v. Chr.):

Daß sich die vier Jahreszeiten nicht ändern, die Gestirne sich nicht wandeln, daß es Nacht und Tag wird mit Schatten und Licht, mit dem Leuchten von Sonne und Mond, das heißt Regel (*fa*).⁴

Von dieser Auffassung des *Guanzi* ist es nicht mehr weit zu der der Daoisten. Im 25. Kapitel des *Daodejing* heißt es über das *fa* des *Dao* - des Urgrundes der Wirklichkeit: "Das *Dao* nimmt das Von-selbst-so-sein als Maßstab (*dao fa ziran*)."⁴ Das heißt, das Von-selbst-so-sein, das freie, spontane Walten, ist das Prinzip des *Dao*, ist das Gesetz nach dem das *Dao* wirkt und sich offenbart; und es offenbart sich als Natur - auf Chinesisch: als das, "was von selbst so ist".

Schließlich - und das wird für die späteren Epochen wichtig - ist *fa* auch ein zentraler Begriff im chinesischen Buddhismus, wobei er dort die beiden vorhergenannten Aspekte (menschliches und kosmisches Gesetz) vereint. Im Buddhismus ist *fa* nämlich die chinesische Übersetzung des Sanskrit-Terminus *dharma*, welcher sowohl das buddhistische Lehrgebäude als auch den Urgrund aller Wirklichkeit bezeichnet. *Fa* läßt sich insofern als ein buddhistisches Äquivalent zum chinesischen *Dao* verstehen, das ja bekanntlich für den konfuzianischen und daoistischen "Weg" steht, den "Weg" des Menschen (d. h. der Ethik) und der Natur.

Wir finden also schon im chinesischen Altertum folgende beiden Pole von *fa* abgesteckt: einerseits von Menschen erlassene bzw. tradierte Vorschriften und Regeln, so im Konfuzianismus/Legalismus; im Daoismus andererseits das Gesetz des steten Wandels der Natur, die zwar spontan schafft, deren Wirken aber nicht ohne Gesetzmäßigkeit ist.⁵

*

Fragen wir nach den Faktoren, welche die Tendenz zur Regelhaftigkeit in der chinesischen Literatur verstärkten, so sind im wesentlichen drei zu nennen: ein ideologischer, ein linguistischer und ein sozialer. Der erste ist die eben erwähnte Dominanz des konfuzianischen/legalistischen Denkens, welches das Handeln des Menschen nach Richtlinien und Vorbildern förderte. Für China kommt ein wichtiger linguistischer Faktor hinzu, der die Regelhaftigkeit insbesondere in der Lyrik in einer ganz eigenen Weise geprägt hat. Die chinesische literarische Tradition ist nicht unbedingt reicher an Regeln und Formen als die abendländische mit ihrer Vielzahl an rhetorischen Figuren, Strophen, Rhythmen, Versfüßen, Stilformen und Vorschriften, doch führen zwei Eigenheiten des Chinesischen zu besonders regelhaften Ausformungen: Erstens kommt es aufgrund der Monosyllabik verbunden mit der Zeichennatur der chinesischen Schrift (d.h., daß jedes Zeichen mit nur einer unflektierten Silbe ausgesprochen wird und eine Worteinheit darstellt) leicht zu ordentlichen Anordnungen mit gleicher Zeilenlänge bzw. Zeichenzahl pro Zeile sowie dem Parallelismus der Glieder, insbesondere dem antithetischen Parallelismus, welcher zum hervorstechenden Merkmal chinesischer Lyrik und Prosa wird. Zweitens führt die tonale Natur der gesprochenen Sprache zu regelhafter, musikalisch wirkender Anordnung der in zwei Kategorien unterteilten Töne im Gedicht: eine ebene und eine unebene⁶. Die Gedichtform, in der sich diese linguistisch

bedingten Regeln am auffälligsten niederschlugen, ist das Regelgedicht (*lüshi*) der Tang-Zeit (siehe unten).

Es kam schließlich noch ein sozialer Faktor hinzu, welcher in der Tang-Zeit entscheidend dazu beitrug, das eher freie Erkunden von stilistischen und musikalischen Formen der Lyrik während der vorangegangenen Epoche zu einem festen Regelwerk werden zu lassen⁷: War das Dichten während der Vor-Tang-Zeit noch eine relativ freie Kunst der gebildeten Aristokratenschicht, so wurde es ab der Tang-Zeit durch die Einrichtung des Beamtenprüfungssystems zu einem Pflichtprogramm. Nach bestimmten Vorgaben zu dichten (allerdings während der Tang-Zeit nicht in der Form des Regelgedichts) gehörte nun, neben der Klassikerauslegung, zu den Anforderungen in den Prüfungen. Von einem chinesischen Beamten wurde nicht etwa verlangt, daß er Verwaltungsrecht beherrschte, sondern daß er neben der Klassikerauslegung auch Verse zu schreiben verstand. Das Dichten war insofern eine soziale Konvention - ein Umstand, der Regelmäßigkeit in hohem Maße begünstigte. Zugleich führte dies zu einer stupenden Belesenheit der chinesischen Literaten. Man beherrschte die ganze lyrische Tradition und bezog sich auch ständig darauf, indem man kunstvoll Anspielungen machte oder Zitate einflocht, ohne befürchten zu müssen, daß sie - wie von uns heute - nicht verstanden würden.

Im Laufe des Prüfungswesens kam in der Ming-Zeit eine neue Anforderung hinzu: die Klassikerauslegung in der Form des sogenannten "achtgliedrigen Aufsatzes" (*baguwen*), der an rigider Regelmäßigkeit seines Gleichen suchen dürfte. Im "achtgliedrigen Aufsatz" mußte über weite Strecken ebenfalls der antithetische Parallelismus - hier in prosaischer Form - durchgehalten werden.⁸ Seine Beliebtheit scheint neben den genannten linguistischen Bedingungen mit der Allgegenwart des *Yin-yang*-Denkens zusammenzuhängen, so daß Achilles Fang bemerkt, der Parallelismus sei "*ingrained in Chinese thinking*"⁹. Das Formulieren von antithetischen, doch immer zusammengehörenden Einheiten zeigt sich in der ein oder anderen Weise auch in vielen sprachlichen Formen, angefangen vom Bau eines großen Teils der Vier-Word-Phrasen (*chengyu*)¹⁰ bis hin zu den auch heute noch beliebten Spruchpaaren von zwei parallelgeführten Sätzen (*duilian*), welchen man in China überall, an den Türpfosten von Tempeln, Restaurants u.a., begegnet.¹¹

Das Regelgedicht und der achtgliedrige Aufsatz sind jedoch beileibe nicht die einzigen Beispiele, an denen sich die Tendenz zur literarisch-künstlerischen Regelmäßigkeit demonstrieren ließe.¹² Auch später entstanden Versformen, z.B. die *ci*- und *sanqu*-Lieder der Song- und Yuan-Zeit, die trotz ihrer unterschiedlichen Zeilenlängen eine strenge Befolgung der ursprünglichen Liedrhythmen, deren Reimschemata und Tonfolgen verlangte. Das songzeitliche Werk *Canglangs Gespräche über die Dichtung* (*Canglang shihua*) listet über ein Dutzend weiterer sogenannter "unterschiedlicher Formen" (*za ti*) auf, mit teilweise absonderlichen Anforderungen, z.B. das Palindrom (*huiwen shi*), welches sich aufgrund der monosyllabisch-isolierenden Struktur des klassischen Chinesisch, wenn auch nicht spielend,

so doch einfacher dichten läßt als in unseren Sprachen.¹³ Dazu zählen auch das aus Versen berühmter Dichter zusammengesetzte Gedicht (*jiju*) oder das Antwortgedicht (*he shi*), bei dem die Reimwörter des zu beantworteten Gedichtes benutzt werden.¹⁴

Regelhaftigkeit äußert sich auch in der Kalligraphie und Malerei. In den verschiedenen Schriftformen (*shu*) blieben die großen Meister der Vergangenheit bis heute regelbildend. Ihre modellhaften Vorlagen nannte man *flashu* - "Regel-Schriften". Die moderne chinesische Bezeichnung für Kalligraphie lautet umgekehrt *shufa* - "Schrift-Regel". In der Malerei schließlich folgte man den Kompositionsprinzipien und den nach ihrer Struktur klassifizierten Pinselstrichen (*cun*) der Song-Maler. Auf diese Weise orientierte sich die Malerei weniger an den Objekten der Natur, als an der regelhaften Vorgabe eines alten Meisters, und dadurch ist sie im wesentlichen (insbesondere während der Ming- und Qing-Zeit), wie Max Loehr einmal bemerkte, "kunsthistorische Kunst".¹⁵

*

Wie entfaltet sich nun die Dynamik zwischen Regel und Natürlichkeit, zwischen Form und Geist, zwischen Gesetz und Freiheit, in der chinesischen Literatur?

Was den Bezug des Konfuzianismus zu Dichtung und Kunst betrifft, so finden sich in den kanonischen Schriften nur spärliche Äußerungen dazu, und doch reichte das Wenige, um strenge Vorgaben zu vermitteln. Für die stets rückwärtsgewandten, vergangenheitsorientierten Konfuzianer fanden sich die Modelle für das Dichten in der verklärten Frühzeit, z.B. im kanonisierten *Buch der Lieder (Shijing)*, aus welchem sich Vorstellungen einer künstlerischen Orthodoxie (*zheng*, wörtl.: "korrekt") ableiteten: Dichtung sollte keine unmoralischen Gedanken beinhalten, sollte die Gesinnung (*zhi*) des Menschen zum Ausdruck bringen, sollte sowohl der Belehrung des Volkes, als auch der Kritik des Volkes am Herrscher dienen; sie sollte maßvoll und ausgewogen, schmuckvoll doch nicht überladen sein. Davon abweichende Stile wurden als "verändert" (*bian*) bezeichnet, und ihnen haftete häufig etwas Unorthodoxes und im Grunde Unakzeptables an.¹⁶

In den daoistischen Texten finden sich noch weniger Äußerungen, die direkt auf Literatur und Kunst Bezug nehmen, und doch gab gerade das Buch *Zhuangzi* mit seinen lebendigen und witzigen Gleichnissen und Anekdoten den späteren Dichtern und Malern mehr Inspiration als alle anderen frühen Schriften, so z.B. die Geschichte von dem Koch Ding, der seinem Fürsten vorführt, wie man im Einklang mit dem *Dao* einen Ochsen zerlegt:

Der Fürst Wen Hui hatte einen Koch, der für ihn einen Ochsen zerteilte. Er legte Hand an, drückte mit der Schulter, setzte den Fuß auf, stemmte das Knie an: ritsch! ratsch! - trennte sich die Haut, und zischend fuhr das Messer durch die Fleischstücke. Alles ging wie im Takt eines Tanzliedes, und es traf immer genau die Gelenke.

Der Fürst Wen Hui sprach: "Ei vortrefflich! Das nenn' ich Geschicklichkeit!" Der Koch legte das Messer beiseite und antwortete zum Fürsten gewandt: "Das *Dao* ist es, was dein Diener liebt. Das ist jenseits von Geschicklichkeit. Als ich anfing, Rinder zu zerlegen, da sah ich eben nur Rinder vor mir. Nach drei Jahren hatte ich's soweit gebracht, daß ich die Rinder nicht mehr unzerteilt vor mir sah. Heutzutage verlasse ich mich ganz auf den Geist (*shen*) und nicht mehr auf den Augenschein."¹⁷

Der zentrale Satz ist hier: "Das *Dao* ist es, was dein Diener liebt. Das ist jenseits von Geschicklichkeit (*jin hu ji*)." Das soll heißen, wenn künstlerisches Schaffen aus dem *Dao* heraus geschieht, dann transzendiert es bloße Kunstfertigkeit und Technik. Ein so geschaffenes Werk entsteht auf die selbe Art und Weise wie das Werk der Natur: Es trägt keine Spuren, die auf methodisches Schaffen hindeuten - es erscheint natürlich und doch künstlerisch vollkommen.

Die beiden Auffassungen von künstlerischem Schaffen - die konfuzianische, die das Maßvoll-Regelhafte, und die daoistische, die das Natürliche betont - standen sich keineswegs unversöhnlich gegenüber. Schon in frühen literaturtheoretischen Werken, z.B. in der umfassenden Abhandlung *Der Geist der Literatur und das Schnitzen von Drachen* (*Wenxin diaolong*) des Liu Xie aus dem 5. Jh. n. Chr., wurden gleichsam klassische Synthesen formuliert. Im Anfangskapitel dieses Werkes (*Yuandao*: "Vom Ursprung, dem *Dao*") zieht der Autor eine große Analogie, wobei er mit der Polysemie des Schriftzeichens *wen* spielt: *Wen* bedeutet sowohl Schrift/Literatur als auch Muster/Gestalt sowie Kultur/Zivilisation. Für Liu Xie ist die Welt in ihrer wunderbaren Ausformung die *Gestalt* des *Dao* (*dao zhi wen*); gleichzeitig ist *wen* als *Literatur* Gestalt gewordene Erscheinung des menschlichen Geistes (*xin*). Schließlich ist *wen* auch der auf die menschliche Gesellschaft wirkende *kultivierende* Einfluß der Weisen des Altertums, denn sie vermitteln dem Menschen das *Dao* durch die Lehren der kanonischen Schriften.¹⁸ Da das Wirken der Natur - wie es auch im *Guanzi*-Zitat anklang - eine Gesetzmäßigkeit besitzt, die sich in schöner Gestaltung zeigt, äußert sich auch das künstlerische Schaffen, wenn es dem Wirken der Natur entspricht, in ausgewogen-schönen, natürlichen Formen. Regelhafte Schönheit und Natürlichkeit schließen sich also nicht gegenseitig aus, vielmehr ist gerade in ihrem Zusammenklang das literarische Werk Widerspiegelung des *Dao*, und zwar des kosmischen *Dao* und des der konfuzianischen Weisen.

Fast zeitgleich mit Liu Xie wurde auch in der Maltheorie von Xie He ein Kanon von "Sechs Regeln" (*liu fa*) aufgestellt, von welchen die erste verlangt, daß ein Gemälde eine sich als "Lebendigkeit/Natürlichkeit" (*shengdong*) offenbarende "vitale Resonanz" (*qiyun*) besitzen müsse.¹⁹ Also auch hier ein Zusammenklang von Regel und Natürlichkeit; oder anders gesagt, hier wird eine Regel aufgestellt, die Natürlichkeit fordert - sie sollte zum Leitgedanken für die ganze weitere Geschichte der chinesischen Malerei werden.

Das ästhetische Ideal des harmonischen Einklangs von Regelmäßigkeit und Natürlichkeit - obgleich schon in etlichen vor-tangzeitlichen Schriften formuliert - wurde erst in der Tang-Zeit (insbesondere der Tang-Blütezeit: ca. 715-765) realisiert. Sie brachte eine Lyrik hervor, die von der Nachwelt als vollkommen gepriesen wurde: vornehmlich die Gedichte von Du Fu (712-70) und Li Bai (701-62). Gleichzeitig wurde das Regelgedicht (*lüshi*) populär, das sich - wie schon erwähnt - an Vorschriften für formale Gestaltung kaum überbieten läßt. Darin ist die Anzahl der Zeilen festgelegt auf acht, die der Zeichen pro Zeile auf jeweils fünf oder sieben, mit einer Zäsur hinter dem 2. bzw. 4. Zeichen. Kein Zeichen darf zweimal erscheinen; grammatische Hilfsörter, sogenannte 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. Dieses zu den *fa* gehörende komplexe prosodische Regelwerk wird *gelü* oder *geshi* (regelhafte, formale Struktur) genannt. Das Regelgedicht, in welchem diese Merkmale anzutreffen sind, war seinerzeit das allmodernste - man nannte es "Gedicht im neuen Stil" (*jin ti shi*); es hat sich bis in unser Jahrhundert als populäre Form erhalten (siehe letzten Abschnitt).

Trotz der vielen Vorschriften und Verbote bewegten sich die großen Dichter der Tang in der neuen Form so natürlich und frei, als hätte es für sie keinerlei Einschränkungen gegeben. Insbesondere Du Fu wurde zum Meister des Regelgedichts. Li Bai zog weniger strenge Formen vor. So stehen beide Dichter stellvertretend für die beiden 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.²⁰

2. Methodendiskussion

Die Dichter der Tang-Zeit fragten selbst kaum nach Regeln. Die Einschränkungen der neuen Formen, die sich ja erst mit ihnen und durch sie etablierten, betrachteten sie als Herausforderung an ihre Fähigkeiten und dichteten einfach aus der inspirierten Stimmung (*xingqu*) heraus. Und das gebildete Publikum, das mit den formalen Besonderheiten vertraut war, schätzte den Könner, den Meister, der sich erst in der Beschränkung zeigt, und empfand dabei das ästhetische Vergnügen, das auch wir kennen, wenn wir z.B. dem formalen Aufbau - Durchführungen oder Umkehrungen - einer Bach-Fuge oder Beethoven-Sonate zu folgen

verstehen. Die Frage nach den Regeln - die Methodendiskussion - erhob sich erst nach diesem goldenen Zeitalter: in der Nach-Tang-Zeit. Sie ist die Periode der Reflektion über die Dichtung.

Geistesgeschichtlich war die Song-Dynastie die Epoche des Neokonfuzianismus. In ihm mischten sich zwar konfuzianische mit daoistischen und buddhistischen Einflüssen, doch zeigte er sich methodisch streng und förderte das Handeln des Menschen nach Vorschriften. Von Zhu Xi, dem großen neokonfuzianischen Philosophen des 12. Jh., ist der Satz überliefert: "Alles unter dem Himmel besitzt eine feste Regel (*fa*). Der Lernende muß gemäß deren Ordnung allmählich fortschreiten."²¹ Doch ebenfalls populär unter den Literaten und höchst einflußreich auf die Kunst und Literatur der Epoche, auch auf den Neokonfuzianismus selbst, war der Chan-(jap.: Zen)-Buddhismus, der als sinisierte Form des Buddhismus im Kern daoistisches Denken im buddhistischen Gewand darstellt. Dessen Terminologie - insbesondere der Begriff der "Erleuchtung" (*wu*, jap.: *satori*), womit der Durchbruch zur Erkenntnis der Einheit von Subjekt und Objekt gemeint ist - sollte nun als Vehikel dienen, um das Wesen der Dichtung, ihrer Regeln und Gesetze - ihr *Dharma (fa)* - zu erläutern und zu fassen.

Was gehörte überhaupt zu den von den Song-Literaten erörterten Regeln und Methoden der Dichtung? Zunächst natürlich die eben erwähnten prosodischen Regeln (*gelü*) der verschiedenen Formen des *shi*-Gedichts. Im Vordergrund des methodischen Interesses standen jedoch kompositorische Regeln: Regeln der Satzbildung im Vers, der Wortwahl bzw. der Platzierung von Zeichen sowie der strukturellen Ausbalancierung. Zu letzteren gehörte die zur Norm erhobene Abfolge der vier Verspaare im achtzeiligen Regelgedicht: 1. Einleitung, 2. Fortführung, 3. Wende und 4. Zusammenfassung (*qi, cheng, zhuan, he*), dann die nach dem *Yin-yang*-Prinzip zu erfolgende Austarierung von Heben und Senken (*qi fu*), Öffnen und Schließen (*kai he*), Ruf und Antwort (*zhao ying*) sowie die ausgewogene Kombination von Szenerie mit Gefühl (*jing* und *qing*) und Fülle mit Leere (*xu* und *shi*). Schließlich gehörten auch stilistische Regeln dazu, z.B. das Vermeiden von Direktheit und Erzielen einer suggestiven Wirkung durch Bilder oder literarische Anspielungen.

Die Lyrik der Song-Zeit, wie auch schon die der mittleren und späten Tang, ist gänzlich anders als die der Tang-Blütezeit. Wenn auch die prosodischen Regeln der Gedichte im neuen und alten Stil gleichblieben und eigentlich nie zur Debatte standen, sogar weitere und prosodisch nicht minder schwierige Formen entstanden (*ci*-Lied), so änderten sich jedoch Stil, Diktion und Thematik erheblich.²² Die Gedichte der Song-Literaten waren prosaischer, ausgefallener, selbst-reflektierter und in ihrer Thematik alltäglicher (in Schillers Kategorien könnte man sagen, sie sind sentimentalisch im Vergleich zur naiven Tang-Lyrik). Von chinesischen Literaten wurde die Entwicklung dahingehend interpretiert, daß nach dem Gesetz der Wandlung auf ein *zheng* - die korrekte/orthodoxe Tang-Dichtung - eine Veränderung (*bian*) folgen muß. Dieser Zusammenhang wurde in der Han-Zeit schon für die

Gedichte des *Buches der Lieder* gesehen. Und so erkannten später die sensiblen Song-Dichter auch, daß Du Fu im Grunde eine immense Veränderung zur vorherigen Lyrik darstellte, daß er gerade durch seinen veränderten (*bian*) Stil zum großen Meister und ab der Song-Zeit für die Mehrzahl der Literaten zum orthodoxen (*zheng*) Modell geworden war. Um wahre Meisterschaft zu erlangen, genügte es also nicht, "orthodoxe" Meister nach festen Regeln zu imitieren.

Ein guter Teil der Diskussion um Regeln in der Song-Zeit galt demnach dem Thema: Wie kann ich mich an ein großes Vorbild anlehnen, ohne es direkt zu imitieren? Insbesondere die als Jiangxi-Schule bekannte Poetengruppe, die sich um den bedeutenden Literaten Huang Tingjian (1045-1105) scharte, entwickelte ausgeklügelte Methoden und Regeln der indirekten Imitation. In der Praxis sah das z. B. so aus, daß man die Worte der Vorbilder benutzte, jedoch versuchte, ihnen einen neuen Sinn zu geben; oder man ahmte umgekehrt den Sinn nach, kleidete diesen aber in neue Worte. Ersteres nannte man, "den Embryo entwenden" (*duo tai*), letzteres "die Knochen austauschen" (*huan gu*).²³ Auch war man bestrebt, den dichterischen Erzeugnissen nicht zu viel Schliff zu geben: "Lieber unbeholfen als geschickt, lieber schlicht als blumig, lieber rauh als schwächlich, lieber ausgefallen als gewöhnlich" - so heißt es gleichsam programmatisch in der Schrift eines Schülers von Huang Tingjian.²⁴ Kurzum, eine kultivierte Unbeholfenheit und ein lockerer Umgang mit dem poetischen Vorbild kennzeichnen die lyrischen Aktivitäten dieser Gruppe und im gewissen Maße der ganzen Epoche. In der theoretischen Diskussion um Regeln und Methoden schlug sich die Erkenntnis, daß sich ein unorthodoxer Stil (*bian*) in einen orthodoxen (*zheng*) verwandeln und daß *fa* deshalb im Grunde gar nichts Festes, Unwandelbares sein kann, in einem neuen (chan-buddhistisch geprägten) Schlagwort nieder - "lebendige Regeln" (*huo fa*). Wir finden es zuerst bei einem Mitglied besagter Jiangxi-Gruppe, bei Lü Benzong (*fl.* 1110):

Beim Erlernen der Dichtkunst sollte man um die lebendigen Regeln wissen. Mit "lebendiger Regel" meine ich, daß man die Vorschriften (*guiju*) zwar völlig beherrscht, über diese jedoch hinausgehen kann, daß man unerschöpfliche Variationen findet und diese doch nicht im Widerspruch zu den Vorschriften stehen. Das ist der "Weg" [der Dichtung]: Er hat feste Regeln und hat sie doch nicht; er hat keine feste Regel und hat sie doch.²⁵

Trotz dieser Sowohl-als-auch-Position im Hinblick auf Regeln neigten die Poeten der Jiangxi-Gruppe insgesamt mehr zum methodischen und regelhaften Dichten. Einer ihrer Zeitgenossen, Su Shi (1037-1101), auch Freund und Vetter von Huang Tingjian, vertrat dagegen eine weit freiere Position. Als Multitalent und Meister in allen drei Gelehrtenkünsten (Dichtung, Kalligraphie und Malerei) und einer der genialsten Literaten Chinas überhaupt stand er den großen Dichtern der Tang-Zeit noch am nächsten. Auch er weist verschiedentlich auf die Wichtigkeit technischer Fertigkeit und Regeln hin²⁶, so im folgenden Zitat:

Es gibt das *Dao*, und es gibt die Technik (*yi*). Hat man nur das *Dao* und keine Technik, dann mögen sich die Dinge zwar im Herzen formen, sie werden aber nicht durch die Hand Gestalt annehmen.²⁷

Ingesamt gesehen betont er jedoch eher den anderen Aspekt, die Natürlichkeit. Die Entstehung seiner Schriften beschreibt er z.B. wie folgt:

Es quillt, ohne daß ich es auswähle, aus mir hervor wie tausend Kübel Wasser; es flutet und gurgelt über die ebene Erde an einem Tag mühelos tausend Meilen weit. Wie es sich windet bei Bergen und Felsen, wie es sich formt, wenn es auf Dinge trifft und sich ihnen anpaßt, das läßt sich nicht vorherwissen. Was ich jedoch weiß, ist, daß es immer dorthin geht, wohin es gehen soll, und immer dort hält, wo es nicht anders kann als anzuhalten, und das ist alles! Was den Rest betrifft, so kann selbst ich nicht errahnen, [wie es sich gestaltet].²⁸

Über die Verse eines Freundes sagt er (nicht ohne Bezug zu seinem eigenen Schaffen), sie seien

wie ziehende Wolken und fließende Wasser, die sich von vornherein keinem festen Muster unterwerfen, aber dahin gehen, wohin sie gehen sollen und dort halten, wo sie nicht anders können als anzuhalten. Das Prinzip der Literatur ist Natürlichkeit. Dann ist ihre Gestaltung völlig unvorhersehbar.²⁹

Das heißt, das künstlerische Schaffen geschieht spontan und natürlich, dazu mit elementarer Kraft, doch folgt es immer einer inneren Gesetzmäßigkeit: Es geht dahin, wohin es gehen soll, und gestaltet sich nach der Regel der Natur - dem Von-selbst-so-sein. Während also in der Song-Zeit die Dichter der Jiangxi Gruppe mit "lebendigen Regeln" die alten Meister kopieren und dabei eine Natürlichkeit des Ausdrucks anstreben, orientiert sich Su Shi in seinem Schaffen an den Regeln der Natur selbst (*fa ziran*).

3. Regel und Erleuchtung

In der darauffolgenden Ming- und Qing-Zeit wurde die Diskussion um Regeln im wesentlichen zwischen zwei Strömungen ausgetragen: einer dominanten, allerdings durchaus differenziert zu betrachtenden archaischen Bewegung (*fugu*: "zurück zum Altertum") - sie hielt an der orthodoxen Überlieferung (am Korrekten, *zheng*) fest und verteidigte deren Regeln - und Gegenbewegungen von heterodoxen, "nonkonformistischen" Literaten. Gleichwohl werden wir sehen, daß die Grenzen zwischen den beiden Lagern alles andere als klar markiert sind.

Die Ming-Zeit (14. - 17. Jh.) gilt als *die* Epoche des Archaismus. In der Dichtung orientierte man sich nicht mehr nur an der Tang-Zeit, man war *fixiert* auf sie. Die archaische Bewegung gründete auf Yan Yus (*fl.* 1180-1235) wichtigem literaturtheoretischem Werk *Canglangs Gespräche über die Dichtung* aus der Südlichen Song-Zeit sowie der mingzeitlichen Anthologie *Kommentierte Auswahl von Tanggedichten* (*Tangshi pinhui*) des Gao Bing (1350-1423). Sie kulminierte in der Ming-Zeit mit den sogenannten Sieben

Früheren und Sieben Späteren Meistern. Von dem Erz-Archaisten der Ming, Li Mengyang (1473-1529), einem der Sieben Früheren Meister, ist der Satz überliefert: "Prosa muß sein wie die der Qin- und Han-Zeit, Dichtung wie die der Tang-Blüte."³⁰ Über das Befolgen von festen Regeln äußerte er sich wie folgt:

Worte müssen Regeln folgen, bevor sie passen und mit musikalischen Gesetzmäßigkeiten harmonisieren können, so wie Kreise und Quadrate den Vorgaben von Zirkel und Richtscheit entsprechen müssen. Die Alten gebrauchten jedoch Regeln, die sie nicht selbst erfunden hatten, sondern die von der Natur erschaffen waren. Wenn wir nun die Gedichte der alten Meister als Regel nehmen, so ahmen wir nicht wirklich jene nach, sondern imitieren das natürliche Gesetz der Dinge.³¹

Li Mengyangs Bemerkung liest sich wie eine geschickt formulierte Rechtfertigung für das Nachahmen alter Meister. Doch so sehr wir diese Dichter in ihren Bemühungen um kunstfertige und regelhafte Verse heute belächeln mögen, wir werden ihnen nicht ganz gerecht, wenn wir sie, wie verschiedentlich geschehen, nur als reine Techniker oder Verseschmiede einordnen und damit abtun.

Vergegenwärtigen wir uns zunächst wieder, was das Ideal künstlerischen Schaffens in China darstellte: Einklang von Form und Geist, von Struktur und Natürlichkeit. Für die Dichter der Nach-Tang-Zeit war dieses Ideal in der Tang-Zeit erreicht worden. In der Metaphorik des Chan-Buddhismus gesprochen hatten die großen Tang-Dichter aus einem Zustand der "Erleuchtung" heraus gedichtet. Nun galt es, durch Befolgen der aus ihren Werken ableitbaren Regeln - durch methodisches Üben wie auch in der Praxis der Chan-Meditation - zu einer ähnlichen Höhe zu gelangen. Derartige Bemühungen standen im Zentrum aller archaischen Bewegungen, und Li Mengyang liegt mit seinem erklärten Ziel letztendlicher Nachahmung des natürlichen Gesetzes der Dinge ganz auf dieser Linie.

Erleuchtung (*wu*) und Regel - das *Dharma* (*fa*) der Dichtung - bilden demnach für die Archaisten der Ming eine untrennbare Einheit. Hu Yinglin (1551-1602), einer der ihnen, schreibt über deren Zusammenhang:

Diese beiden Begriffe [Erleuchtung und Regel bzw. *Dharma*] bilden den großen Angelpunkt der Dichtung seit tausend Zeitaltern. Man kann das eine nicht zugunsten des anderen aufgeben. Hat man nur Regeln ohne Erleuchtung, so ist man wie ein junger Mönch, der sich an die Regeln klammert; Erleuchtung, die nicht von Regeln ausgeht, ist hingegen eine Wildfuchs-Heterodoxy (*waidao yehu*).³²

An anderer Stelle sagt er:

Herr Yan [Yu] vergleicht das Wesen der Dichtung mit dem Chan - wie treffend. Hat man im Chan einmal die Erleuchtung erfahren, werden alle Regeln leer. Dann verkörpern selbst wütendes Schlagen und zorniges Gebrülle nichts als das höchste Prinzip. Wenn man dichterische Erleuchtung erfahren hat, dann begreift man auf

einmal alle zehntausend Bilder, und selbst das Stöhnen und Gurren, mit welchem man auf die Welt reagiert, ist völlig natürlich.³³

Für die Archaisten war das Dichten mehr als nur eine rein literarische Praxis; es war eine geistige Praxis der Selbstkultivierung im Sinne des Neokonfuzianismus, dem die Literaten trotz der Vorliebe für den chan-buddhistischen Jargon verpflichtet blieben. Das Nachahmen der Verse der großen Meister bedeutete, ihren großen Geist zu absorbieren und sich mit ihnen zu identifizieren, denn herausragende Dichtung war für die chinesischen Literaten fast immer auch gleichbedeutend mit einem herausragenden, moralisch gebildeten Charakter. Das Nachahmen alter Meister und Befolgen poetischer Regeln sollte also zur dichterischen Erleuchtung führen, mit anderen Worten, zu einer intuitiven Beherrschung der Kunst des Dichtens³⁴. Diese Methode war und ist in China (und wohl nicht nur dort) die übliche Praxis für das Erlernen einer jeden Kunst; das Besondere ist vielleicht nur, daß sie auch und gerade für die Dichtkunst gilt. Das stete, harte Üben in Anlehnung an ein Vorbild oder einen Meister wird auf Chinesisch *gongfu* genannt. Dieses Wort, das wir hier inzwischen in seiner eingedeutschten Form "Kungfu" als Synonym für chinesisches Karate verwenden, betrifft allerdings nicht nur die Kampfkünste (diese zwar besonders stark), sondern bezeichnet die Übungspraxis - und die daraus resultierende Leistung - in jeder der traditionellen Künste Chinas, also auch in der Dichtung und Malerei.

Halten wir fest: Das stete Üben nach festen Regeln führte einerseits zum Erlangen eines hohen Grades der Meisterschaft, d.h. zur Perfektionierung der Form, andererseits dazu, daß man sich die ganze orthodoxe Tradition aneignete, ja daß man ihr zugehörig wurde. Die *fa*, die Regeln, bilden also gleichsam den roten Faden, der sich durch die Tradition aller klassischen Künste Chinas zieht.

4. Regel und Idee

In der späten Ming-Zeit, als der Archaismus seinen Höhepunkt erreichte, formierte sich auch eine starke Gegenströmung, und zwar in den drei Brüdern Yuan Zongdao, Yuan Hongdao und Yuan Zhongdao, die nach ihrem Herkunftsort als Gongan-Schule bezeichnet werden. Sie verspotteten die Praxis des Imitierens und regeltreuen Schreibens; stattdessen betonten sie, daß Dichtung Ausdruck sowohl der individuellen Sensibilität (*xingling*) des Dichters als auch der spezifischen Epoche sein sollte. Die Fixierung auf die Tang-Zeit der Archaisten kritisierend wies z.B. Yuan Hongdao (1568-1610) darauf hin, daß die Größe der Tang-Dichter gerade darin bestand, keine Regeln gehabt zu haben (*wu fa*), daß sie eben keine Meister vergangener Epochen - obgleich sie solche sicherlich bewunderten - als Modell nachahmten.³⁵

Neben der "Erleuchtung" spielte in der Diskussion um die flexible Anwendung von Regeln noch ein anderer Begriff eine wichtige Rolle: die Idee (*yi*), d.h. die künstlerische Konzeption des Dichters, die sich im Kunstwerk verwirklicht. Yuan Zhongdao (1570-1623) von der

Gongan-Schule z. B. meint, es komme darauf an, daß die Idee sich die Regel, und nicht die Regel sich die Idee, zum Diener mache.³⁶ Entsprechende Tendenzen gab es auch in der Maltheorie, in welcher etwa ab der Yuan-Zeit der Terminus *xieyi* - Skizzieren von Ideen - auftaucht, und zwar im Sinne einer spontanen, inspirierten Expression des Künstlers.

Aus dem Lager der Archaisten sind dazu vergleichbare Stimmen zu hören. Wang Shizhen (1526-1590), einer der sogenannten Sieben Späteren Meister der Ming, schreibt:

Ich nähere mich der Regel von der Idee her. Ist die Idee da, dann wird gleichzeitig mit ihr auch eine Regel aufgestellt. Regel und Idee verschmelzen somit zu einer Einheit. Für die Idee gibt es kein Rezept (*yi wu fang*), doch Regeln sind etwas Wesentliches (*fa you ti*).³⁷

Ähnlich echot Shen Deqian (1673-1769) in der Qing-Zeit:

Wenn die Idee nicht die Regel führt, sondern im Gegenteil die Idee der Regel folgt, dann haben wir nichts anderes als tote Regeln.³⁸

Steht hier *yi* stellvertretend für den subjektiven Geist des Autors, der die sinnvolle Verwendung einer Regel abwägt, so finden wir in folgender Bemerkung einen anderen Aspekt von *yi*, nämlich die Bedeutung als objektiver "Sinn" (wie der "Sinn" eines Wortes). Das Zitat stammt von einem mingzeitlichen Autor namens Xu Bozu, der von seinen Zeitgenossen als Xu, der kleine Du (Fu), also als handwerklicher Könnner seiner Kunst, apostrophiert wurde:

Eine Regel läßt sich in Worte fassen; der Sinn (*yi*) einer Regel läßt sich hingegen nicht aussprechen. Vorzügliche Literaten erfassen den Sinn einer Regel, wenn sie diese gebrauchen; mittelmäßige Literaten erreichen jedoch beim Gebrauch von Regeln nur eine Ähnlichkeit [zu den Anforderungen der Regeln]. Ich selbst halte mich kaum an Regeln beim Dichten. Wie es gerade kommt, fange ich an; wie es gerade kommt, höre ich auf. Wie es gerade kommt, öffne und schließe ich; wie es gerade kommt, lasse ich die Sprachmelodie auf- und niedersteigen und setze Pausen. Wie es gerade kommt, wird die Sprache leicht oder schwer, hoch oder tief. Dort, wo der Sinn hinreicht, finden sich immer entsprechende Worte. Ich habe mich noch nie an Regeln gebunden gefühlt; auch habe ich Regeln nie völlig verworfen. Die Meister der Kunst des Altertums waren wie der Koch Ding: [Ihre Werke] kamen hervor, indem sie ihrem Herzen und ihren Händen folgten. Da ist kein anderes Geheimnis dabei - auch sie hatten ihre Regeln. Wenn man von diesem Standpunkt aus alle Künste unter dem Himmel betrachtet, so hat es noch nie einen Meister einer Kunst gegeben, der eine vergeistigte/göttliche Könnerschaft ohne Regeln erreicht hätte.³⁹

In *yi* scheinen also zwei Aspekte angelegt zu sein: einerseits die leitende "Idee" im künstlerischen Schaffensprozeß - das "Ich" des Dichters, das ohnehin ab der späten Ming-Zeit sich zu regen beginnt -, andererseits der "Sinn" der Regel, der nur intuitiv zu erfassen ist und der dann die Regel selbst überflüssig werden läßt. Bei Xu ist von einer Beziehung zwischen

Regel und ihrem Sinn die Rede, die ganz dem bekannten Vergleich des Verhältnisses zwischen Wort und Sinn mit dem Fisch- und Hasenfang aus dem *Zhuangzi* entspricht:

Fischreusen sind da um der Fische willen; hat man die Fische, so vergißt man die Reusen. Hasennetze sind da um der Hasen willen; hat man die Hasen, so vergißt man die Netze. Worte sind da um ihres Sinnes willen; hat man den Sinn, so vergißt man die Worte.⁴⁰

An der Regel festzuhalten, hieße, um in *Zhuangzis* Bild zu bleiben, nur die Reuse und nicht den Fisch vom Fischfang nach Hause zu bringen. Stattdessen, so meint Xu Bozu, kommt es auf den Sinn von Form und Regeln an. Wer diesen erfaßt hat, braucht an dem Buchstaben der Regel nicht mehr festzuhalten.

Vergleichen wir die Funktion beider Konzepte - "Erleuchtung" und "Idee" - im künstlerischen Schaffensprozeß miteinander, so gilt "Erleuchtung" der intuitiven und "Idee" der bewußten Kontrolle des künstlerischen Mediums. Ein aus der "Erleuchtung" geschaffenes Werk läßt in idealer Ausformung keine Spuren methodischen Schaffens mehr erkennen; führt andererseits die künstlerische "Idee" die Regel, dann verliert letztere ihre normierende, einschränkende Wirkung und wird stattdessen zum Werkzeug in der Hand des Künstlers/Dichters, das er nach eigenem Gutdünken einzusetzen versteht.

5. Die Regel der Nicht-Regel

Standen diese beiden Konzepte in der Ming-Zeit noch weitgehend getrennt nebeneinander, wobei die Archaisten zum ersteren, die "Nonkonformisten" eher zum letzteren neigten, so dringt die Verschmelzung beider Ansätze in voller Konsequenz in der darauffolgenden Qing-Zeit durch. In diesem Abschnitt soll auch ein ergänzender Seitenblick auf die Theorie der Malerei in jener Epoche geworfen werden, um zu zeigen, daß die Frage nach Regeln - als eine grundlegend ästhetische - quer durch alle Künste gestellt wurde und man vergleichbare Antworten darauf fand.

Die Qing-Zeit gilt als eine Zeit großer nonkonformistischer Maler, welche den schon in der Literatur (von der Gongan-Schule) geäußerten Gedanken der "Regel der Nicht-Regel (*wu fa zhi fa*)" aufgriffen, weiter ausformulierten und künstlerisch überzeugend umsetzten. Unter den Malern der frühen Qing, die sich gegen den archaistischen Trend der Zeit wandten, ist an erster Stelle Shitao (oder Daoji, ca. 1641-1717) zu nennen - einer der bedeutendsten nonkonformistischen Literaten-Maler in der chinesischen Kunstgeschichte überhaupt. Er reagierte auf die Kopiermanie seiner Zeitgenossen mit dem Diktum: "Die Nicht-Regel als Regel, das ist die höchste Regel (*wu fa er fa, nai wei zhi fa*)"⁴¹. Auf der Aufschrift zu einem 1691 datiertem Bild führt er diesen Gedanken weiter aus.

Früher habe ich einmal die vier Wörter "ich gebrauche meine Regel" gelesen und mich darüber gefreut; denn wenn die Maler unserer Zeit ausschließlich sich darin

üben, das Leichentuch der alten Meister zu tragen, und zudem auch die Kritiker sagen: "der Stil des Sowieso entspricht der Regel, der Stil des Sowieso entspricht ihr nicht", so ist das zum Ausspeien! Wenn also dieser Herr seiner eigenen Regel zu folgen vermochte - überragt er damit nicht bereits die gewöhnlichen Maler? Aber heute bin ich umgefallen und habe erfaßt, daß dies doch auch wieder nicht so ist, denn unter dem unermeßlich weiten Himmelszelt gibt es nur eine Regel. Wer diese erfaßt hat, für den wird, wo er auch gehen mag, alles zur Regel. Warum da so unbedingt von Eigenem sprechen! - Wenn das Gefühl erwächst, dann hebt sich die Kraft; und wenn sie sich hebt, entwickelt sie und schafft sie auch das Maß, den Weg der Äußerung. In Wirklichkeit ist es ja nur dieses eine Bewußtwerden, dann kann man unerschöpflich gestalten, und es wird auch nicht eine Regel dafür geben. Als ich jetzt diese vierundzwanzig Blätter malte, suchte ich in keiner Weise mit den alten Meistern übereinzustimmen, und habe mir auch nicht meine Regel bestimmt. Es war in allem so: Das unbewußt Geistige in uns kam in Bewegung, es wurde geboren, gehoben von der Kraft und entwickelte sich auf dem Wege der Äußerung, um so Gestaltung und Regeln zu vollenden. [...] Ach, spätere Kritiker mögen dies als meine Regel oder als Regel der alten Meister bezeichnen; meinetwegen können sie sie auch als Allerweltsregel (*tianxia ren zhi fa*) bezeichnen. (siehe Bild 1)⁴²

Shitao läßt sowohl die Regel als auch das "Ich" als Leitinstanzen im künstlerischen Prozeß zurück. Seine "eine Regel", die "Allerweltsregel", ist nichts anderes als das *Dao*, aus dem heraus er schaffen will. Wir haben hier also eine Transzendierung von Regel und Ich ins Mystische.

In einer anderen Gedichtaufschrift hebt auch er den Gedanken hervor, daß die eigene künstlerische Idee (*yi*) erst Regeln schafft:

[...]
 Es sage keiner, man besäße die Regeln der alten Meister [antrainiert] im Arm;
 Die Regeln der Alten gibt es [heute] nicht ein zweites Mal.
 Doch hat man [seinen] Geist mit dem Geist [der Alten] vereint, dann sind alle
 Dinge gleich;
 Wenn man mit der [eigenen] Idee [deren] Ideen durchdringt, dann liegt die Idee
 klar vor einem.
 Tausend und abertausend Gipfel - wie ein einziger Pinselstrich;
 Mal kreuz, mal quer - so schafft die [eigene] Idee erst Gestzmäßigkeit (*lü*).
 [...] (siehe Bild 2)⁴³

Ähnliches klingt an in einer 1760 datierten Bildaufschrift von Zheng Xie (1693-1765), einem der sogenannten "Acht Sonderlinge von Yangzhou". Er schreibt hier über die Regeln des Malens:

Die Regeln für das Malen von Orchideen lautet: drei Stengel und fünf Blätter. [...] Doch sind dies die Regeln für Anfänger; der eigentliche "Weg" [des Malens] von Orchideen ist nicht so. Nur braucht man ein ganzes Leben, um ihn zu erlernen. Die guten Maler des Altertums nahmen sich das Wirken der Natur zum Vorbild. Und so male auch ich, wie der Himmel Leben gibt. Alles, was nötig ist, ist ein wenig Urenergie (*yuanqi*), die sich verdichtet und etwas entstehen läßt. [...]

Und er fügt ein Gedicht hinzu:

Wie könnte ich behaupten, daß meine Bilder keine Vorbilder hätten?
 Auch ich hatte eine Zeit, als Anfänger zu lernen.
 Ich will malen, bis daß sich das kreative Wirken des Himmels mir enthüllt -
 Nicht nach einem modernen und nicht nach einem alten Stil, nur nach dem

Wissen des eigenen Herzens. (siehe Bild 3)⁴⁴

Wie bei Li Mengyang finden wir auch hier den Hinweis, daß die Alten sich das Wirken der Natur zum Vorbild nahmen (*fa ziran*), jedoch mit der Konsequenz, nicht deshalb ihre Werke zu imitieren, sondern es ihnen in dieser Intention gleichzutun.

*

Die Qing-Zeit war keine Epoche großer Dichtung. Neue Formen entstanden nicht mehr, und die alten schienen sich zu erschöpfen. Die Qing-Literaten taten sich deshalb mehr in der Reflektion über die Dichtung, in der Theorie hervor. Ye Xie, ein Literat des späten 17. Jh., hat sich in seinem Traktat *Vom Ursprung der Dichtung (Yuan shi)*⁴⁵ extensiv mit dem Problem der Regel befaßt, wobei er die zwei Seiten von *fa* - die toten und lebendigen Regeln - wie in folgender Passage an Beispielen aus dem nicht-literarischen Bereich illustriert:

Wenn Leute sagen: "Alle Angelegenheiten und alle Dinge haben Regeln. Warum soll ausgerechnet die Dichtung keine Regeln haben?", so ist das richtig. Jedoch gibt es tote und lebendige Regeln. Was tote Regeln betrifft, so ist das, wie wenn jemand fragen würde, da man die Schönheit einer Frau lobt, ob sie tatsächlich Augenbrauen über ihren Augen habe, ob Nase und Mund in der Mitte des Gesichtes seien, ob sie sich tatsächlich mit Händen betätigte und mit ihren Füßen laufe. Nun, Schön und Häßlich haben zehntausend Erscheinungsformen, doch diese paar Normen sind unverzichtbar. Das sind tote Regeln. Eine überirdische Schönheit läßt sich anhand dieser Kriterien jedoch nicht finden. Ebenso verhält es sich mit Opfern und Festen in Tempeln und am Hofe oder mit Banketten von Literaten und gewöhnlichen Leuten: Dabei gibt es [Höflichkeitsformen] des Verbeugens und des Anderen-den-Vortritt-Lassens, man hat Sitzordnungen und trinkt einander zu. Das ist überall so, und dies sind auch tote Regeln. [Opfer,] bei denen man mit den Göttern kommuniziert, [Umgangsformen,] die Liebe und Achtung ausdrücken sind jedoch nicht darunter.

Gibt es also für eine überirdische Schönheit überhaupt Regeln? Verhält es sich nicht vielmehr so, daß in solchen Fällen die Konstanten wie Ohren, Augen, Mund und Nase in göttlicher/geistiger (*shen*) Weise erhellt (*ming*) werden? Und lassen sich Regeln solcher geistiger/göttlicher Erhellung etwa in Worte fassen? Gibt es Regeln für jene Opfer, bei denen man mit Göttern und Geistern kommuniziert, sowie für jene Umgangsformen bei Empfängen, die Liebe und Achtung ausdrücken? Verhält es sich nicht vielmehr so, daß jene Opfer und Höflichkeitsformen von [echter] Empfindung und Vermittlung [von Gefühl] getragen sind. Und lassen sich Regeln für solche Empfindung und Vermittlung etwa in Worte fassen? Tote Regeln können von einem Mann auf der Straße benannt werden, doch lebendige Regeln lassen sich, da lebendig, nirgendwo fassen. [...]

Beim Dichten kann man also von anderen Regeln sprechen, solchen, die geistig/göttlich erhellt und jenseits von Geschicklichkeit und Kraft angesiedelt sind. Ich will diese [Regel] "Wandlungsfähigkeit und Geist des Hervorbringens"

(*bianhua shengxin*) nennen. Was ist das für eine Regel, die der Wandlungsfähigkeit und des Geistes des Hervorbringens? Wenn wir tote Regeln als feste Größen (*ding wei*) und lebendige Regeln als leere Begriffe (*xu ming*) bezeichnen, so kann man weder von einem leeren Begriff sagen, daß es ihn gibt, noch von einer festen Größe, daß es sie nicht gibt. Letzteres ist das, was wir in Worte zu fassen versuchen, wenn wir anfangen zu lernen; ersteres - das künstlerische Geschick der Wandlungsfähigkeit (*jiangxin bianhua*) - läßt sich jedoch nicht in Worte fassen.⁴⁶

Diese auf den ersten Blick etwas abwegig anmutenden Beispiele sollen zeigen, daß tote Regeln - Rituale im gesellschaftlichen oder religiösen Bereich sowie normale Proportionen eines Menschen - selbstverständliche Konstanten darstellen, die weder Geist noch Schönheit vermitteln können. Gleichfalls sind die festen Regeln des Dichtens wie Tonregeln, Parallelismen etc. für Ye Xie nicht der Rede wert: "Selbst in der Dorfschule beim Lesen der [Standardsammlung der] *Tausend Gedichte* hält man es nicht mehr für nötig, darüber ein Wort zu verlieren."⁴⁷ Regeln sind also nicht feste Größen, nach deren Maßstab man Kunstwerke schaffen könnte, vielmehr ergeben sie sich aus dem Werk selbst, d.h. aus der Wandlungsfähigkeit und schöpferischen Ingenuität des Künstlers. Indem er neokonfuzianische Kosmologie bemüht, vergleicht er ihr Wirken mit dem der kosmischen Lebenskraft *qi*, die, ohne von vornherein festgelegten Maßstäben zu folgen, bei ihrem unergründlichen schöpferischen Wirken wunderbare Muster (*wen*) in der Natur erzeugt:

Wie könnte es jemals Regeln geben, die die Lebenskraft (*qi*) lenkten. Wenn dem so wäre, dann würde die Schöpfung von Himmel und Erde ihre spontan sich verbreitende Lebenskraft aufgeben; alles wäre dann durch Regeln beschränkt. Flora und Fauna in all ihren Erscheinungsformen würden es nicht wagen, über die [Beschränkungen] der Regeln hinauszugehen, und würden es genauso wenig wagen, nicht den Regeln zu entsprechen. Auf diese unerträgliche Weise unterdrückt, würde die Schöpferkraft von Himmel und Erde allmählich aufhören.⁴⁸

Er schließt seine Ausführungen über lebendige, natürliche Regeln, indem er ihr Wirken mit dem Entstehen der Wolkenmuster über dem heiligen Berg Taishan vergleicht. Die Analogie zur Literatur ist dabei wiederum (wie schon Liu Xie) in der Polysemie des Zeichens *wen* (Muster/Literatur) angelegt:

[Das sich ständig wandelnde Bild der Wolken über dem Taishan] ist das natürliche Muster von Himmel und Erde - es ist ein vollkommenes Werk. Wollte man das Entstehen dieses Musters von Himmel und Erde an Regeln anbinden, dann müßte der Taishan, bevor er seine Wolken ausschickte, erst alle Gruppierungen von Wolken einberufen und sich mit ihnen beraten: "Ich will euch Wolken ausschicken, um das große Muster von Himmel und Erde zu bilden. Die eine Wolke hier soll zuerst gehen, die andere ihr folgen, diese soll hochsteigen und jene niedersinken. Eine soll sich von der Sonne anstrahlen lassen, und eine andere soll sich wie eine Welle kräuseln. Diese hier soll gegen den Strom hereinschweben und jene eine Rolle vorwärts machen. Diese soll den Anfang und jene den Schluß bilden, und diese hier schließlich soll [hinterher schweben und] mit dem Schwanz wackeln." Würden sie auf diese Weise ausgeschickt und wieder

zurückgebracht, dann besäße keine einzige Wolke eine Spur von Frische, und wenn das Muster von Himmel und Erde auf diese Weise entstünde, dann wäre der Taishan eine Last für Himmel und Erde und die Wolken eine Last für den Taishan - keine Wolke würde jemals hervorkommen.⁴⁹

Aus diesem Bild spricht ein Ideal der Dichtung bzw. künstlerischen Schöpfung, das schon in den Gleichnissen des *Zhuangzi* oder bei Su Shi anklang: das Kunstwerk verstanden als lebendiges, organisches Muster, welches nicht gegebenen - toten - Regeln folgt, sondern eine ihm gemäße Regelhaftigkeit von selbst (*ziran*) hervorbringt.

Ein Literat namens Zhu Tingzhen faßt in einer 1864, also schon nach den Opiumkriegen, erschienenen Abhandlung über Poetik die Diskussion um Regeln und Nicht-Regeln in folgender Weise zusammen:

In der Dichtung gibt es einerseits keine festen Regeln, andererseits gibt es sie doch. Wenn der Geist des Dichters Himmel und Erde umspannt, tausend Jahre vorwärts und rückwärts sowie zehntausend Meilen kreuz und quer erfaßt, wenn das Senken seines Pinsels wie ein aufschreckender Regensturm daher gefegt kommt, wenn seine fertigen Stücke Götter und Geister zu Tränen rühren - wie könnten solche Werke nach festen Regeln gemacht sein? [...]

Doch gibt es zwischen Gipfeln von Bergketten, zwischen Strömen und Flüssen ganz von selbst organische Verbindungen gleich Muskeln, Gelenken oder Adern, Geweben und Wellen. So wie flüchtige Spuren von Spinnweben und Hufabdrücken, folgt man ihnen von Anfang bis Ende, scheinen sie geistig zusammengehalten zu sein. Insofern hat es immer schon Regeln gegeben. Deshalb gibt es auch im Gedicht feste Regeln wie Anleitungen für Hoch- und Niederführung [der Melodie], Anknüpfen und Weiterleiten, Drehen und Wenden, Ruf und Antwort, Öffnen und Schließen, rhythmisches Pausieren, Festhalten und Loslassen, Steigen und Fallen, Für und Wider, Ausdehnen und Zusammenziehen sowie Abbrechen und Fortführen. Wenn man diese jedoch miteinander verzahnt, wenn man sich vom Gesetz der Wandlung leiten läßt, wenn man sie nicht klar, sondern dunkel, nicht in gerader, sondern in gebrochener Weise verwendet, wenn man Hoch- und Niederführung sowie Anknüpfen und Weiterleiten mit Öffnen und Schließen und Loslassen und Festhalten verbindet, oder wenn man Heben und Senken, Ausdehnen und Zusammenziehen zu Drehen und Wenden oder Ruf und Antwort werden läßt, oder wenn man anknüpft und weiterleitet, ohne anzuknüpfen und weiterzuleiten, ruft und antwortet, ohne zu rufen und zu antworten, oder wenn plötzlich das Loslassen zum Festhalten wird, das Öffnen zum Schließen, das Heben zum Senken, das Abbrechen zum Fortführen, oder wenn plötzlich Öffnen und Schließen doch wieder Öffnen und Schließen ist, Heben und Senken wieder Heben und Senken bleibt, und dann wiederum das Nichtöffnen und Nichtschließen zum Öffnen und Schließen, das Nichtheben und Nichtsenken zum Heben und Senken wird, wenn es mal ausgefallen, mal korrekt, mal hell und mal dunkel ist - d.h., "wenn man dem Herzen dahin folgt, wohin es gehen will" (Konfuzius), nur dann vermag das Geschriebene in einen Zustand des Wunderbar-Subtilen einzugehen. Das ist die nicht-feste Regel.

Ein Dichter muß durch sein Ich die Regeln lenken und darf sich nicht von den Regeln lenken lassen. Insofern beginnt man mit Regeln als Regeln und fährt fort mit der Nicht-Regel als Regel. In der Lage zu sein, ohne an der Regel festzuhalten sich doch innerhalb der Regeln zu bewegen, das bedeutet, daß man das Ziel

erreicht hat. [...] Das bedeutet, aus dem Nicht-Festen heraus das Feste zu kontrollieren sowie das Feste zu verwandeln und es ins Nicht-Feste zurückzuführen. Die Regel der Nicht-Regel, das ist die lebendige Regel (*huo fa*), die wunderbar subtile Regel. Wenn man nach der Regel der Nicht-Regel schaffen kann, dann erst hat man eine unübertreffliche Regel. Für denjenigen, der dies vermag, gilt [was Su Shi über sein Schreiben sagte], daß es "dorthin geht, wo es hingehen soll, und dort anhält, wo es nicht anders kann als anzuhalten". [... Wird man von ihr geleitet,] dann strahlt [das Werk] eine geistige Helle aus. Wenn man jedoch an festen Regeln kleben bleibt, nicht selbst die Regeln lenkt, sondern ihnen folgt, dann hat man nur tote Regeln (*si fa*).⁵⁰

Ye Xie und Zhu Tingzhen sprechen von einer Einheit von Natürlichkeit und Regelhaftigkeit, bei der archaische und nonkonformistische Ansätze nicht mehr so weit auseinander liegen. Denn das Wesen der "lebendigen Regel" ist nicht die Regellosigkeit - willkürliches Schaffen, kreatives Chaos oder geniale Originalität -, sondern ein Transzendieren der Regel: regelhaft *und* regellos. Das bedeutet, sich im künstlerischen Prozeß einerseits nicht mehr von der erlernten Methode, sondern von den eigenen künstlerischen Ideen leiten zu lassen, andererseits im Vertrauen auf die spontan wirkenden Schöpferkräfte gleichsam ganz von selbst (wie das Wirken der Natur) eine natürliche Ordnung und Struktur des Kunstwerkes entstehen zu lassen - genauso wie sich das Messer von Koch Ding im natürlichen Takt bewegt und den Ochsen von selbst auseinanderfallen läßt. Zheng Xie nennt an anderer Stelle diese Art des Schaffens in der Malerei "der Hand vertrauen" (*xin shou*)⁵¹. Dieser Grad der Kunst, der in der chinesischen Ästhetik mit *shen* (geistig bzw. wie von einem Gott gemacht) bezeichnet wird - die "göttliche" Regellosigkeit also -, steht allerdings am Ende der Regelhaftigkeit. Am Anfang steht auch für die Vertreter der "Regel der Nicht-Regel", für sogenannte "Nonkonformisten" und "Sonderlinge", das Lernen und Üben nach Regeln: das *gongfu*. Selbst Zhuang Zi läßt seinen Koch einräumen, daß er Jahre gebraucht habe, bis er in der Lage war, über bloßes Geschick hinauszugehen und aus dem Dao heraus die Rinder zu zerlegen, und Ähnliches bekundet auch der "Sonderling" Zheng Xie.

Das Ziel der Archaisten, durch Befolgen korrekter Regeln - des *Dharmas* der Dichtung - zur "Erleuchtung" bzw. Natürlichkeit zu gelangen, scheint also letztlich nicht so verschieden von dem der Anhänger der Nicht-Regel; nur bleiben erstere in ihrer Suche nach "Erleuchtung" den Vorbildern der alten Meister verpflichtet, während letztere zwar gleichfalls bei diesen beginnen, sie aber zu transzendieren trachten, indem sie das Wirken der Natur als Richtschnur nehmen und dabei gleichzeitig die eigenen künstlerischen Ideen mit ins Spiel bringen. Um in der beliebten chan-buddhistischen Metaphorik zu bleiben, ließe sich der Unterschied zwischen beiden Ansätzen mit dem zwischen der "graduellen" und "plötzlichen Erleuchtung" (*jianwu* - *dunwu*) in der nördlichen bzw. südlichen Schule des Chan vergleichen: Beide sind in der Zielrichtung zwar identisch, in der Praxis jedoch insofern grundverschieden, als in der "plötzlichen Erleuchtung" eine Überwindung der Dualität und Einheit von Subjekt und Objekt in direkt zu erfahrener Weise und nicht als Ziel endloser Übung angestrebt wird.

Ein nicht unwesentlicher Unterschied zwischen beiden Strömungen liegt im Ergebnis ihrer Bemühungen, in den Kunstwerken selbst. Die der Archaisten - in Dichtung und Malerei - sind nach korrekten Vorbildern, nach allen Regeln der Kunst gemacht und mögen je nach dem Grad der "Erleuchtung" des Künstlers eine gewisse geistige Ausstrahlung besitzen. Sie reihen sich in die orthodoxe Tradition ein, spiegeln aber in ihrer zeitlosen Kunstfertigkeit relativ wenig von der jeweiligen Epoche und vom Ich des Künstlers wider. Die Werke derjenigen, die sich von der Regel der Nicht-Regel leiten lassen, sind hingegen die Veränderer, welche die Kunst und Dichtung vorangebracht, einen Namen hinterlassen und einen eigenen Stil gebildet haben (*zi cheng yi jia*); sie sind - wie Du Fu - die Meilensteine in der Literatur- und Kunstgeschichte.

*

Was den ideologischen Hintergrund des Ideals regelhafter Natürlichkeit betrifft, haben wir festgestellt, daß es im Grunde auf einer Synthese von konfuzianischem und daoistischem bzw. chan-buddhistischem Denken beruht: maßvoll ausgewogenes, methodisches Gestalten nach festen Regeln *und* Schaffen im Einklang mit dem unergründlichen Wirken der Natur. Wurde bei der Erörterung dieser Thematik insgesamt mehr die daoistische/buddhistische Komponente herausgestellt, so wäre hier ergänzend (wie bei Zhu Tingzhen) auch und gerade Konfuzius als Autorität für den Gedanken der Transzendierung der Regel anzuführen: Im gereiften Alter von über siebzig auf seine verschiedenen Lebensstadien zurückblickend, sagte der Meister über sein moralisches *gongfu*: "Mit siebzig konnte ich allen Regungen meines Herzens folgen, ohne die Regeln [der Moral] zu übertreten (*cong xin suo yu, bu yu ju*)."⁵²

Insofern, so könnte man folgern, haben wir hier mehr als nur ein spezifisches Merkmal der chinesischen Literatur und Kunst, ein bloßes Ideal künstlerischen Schaffens, welches insgesamt gesehen mehr Wert legt auf natürliche Kreativität im Einklang mit regelhafter Schönheit als auf Originalität und individuelles Genie. Es scheint vielmehr ein Kulturmuster zu sein, welches sich vielleicht auch in anderen Lebensbereichen, so im gesellschaftlichen Verhalten, feststellen läßt. Könnte z.B. das auch heute bei Chinesen zu beobachtende Vermögen, sich innerhalb von strikten Beschränkungen zwar nach außen hin regelkonform, doch gleichwohl relativ frei und unbefangen zu bewegen, nicht ebenfalls dazu gehören? Die Einheit bzw. gegenseitige Ergänzung von Konfuzianismus/Legalismus und Daoismus/Chan-Buddhismus - von Totalitärem und Natürlich-Freiem - scheint demnach mehr als nur ein Merkmal chinesischer Ästhetik zu sein: Vielleicht bildet sie einen Grundbaustein der anfangs erwähnten und inzwischen so oft diskutierten "kulturell-psychischen Struktur" Chinas.

Nachschlag: Die Moderne

Die moderne Epoche brachte mit der Bewegung vom 4. Mai 1919 eine Umkehrung nicht nur aller ideologischen, sondern auch aller literarischen Werte. Konfuzianismus und Daoismus landeten gleichermaßen auf der Müllkippe der Geschichte; erst neuerdings bemüht man sich, sie wieder von dort hervorzusuchen, da man ihre Bedeutung als prägende geistesgeschichtliche Kräfte zu erkennen beginnt und sie besser zu begreifen und sogar vorsichtig an sie anzuknüpfen versucht. Verstanden sich die vormodernen Literaten als Träger einer kultivierten (*ya*), in der elitären Schriftsprache geschriebenen Literatur (im wesentlichen Dichtung) und blickten sie herab auf alles Vulgäre (*su*), änderten sich Anfang dieses Jahrhunderts fast schlagartig die Vorzeichen: Ein Volk von Dichtern befand sich plötzlich in einem Zeitalter der Prosa, in einer Epoche vulgärsprachiger Romane und Kurzgeschichten, wofür man keine Regeln kannte. Da man die der eigenen Romantradition nicht übernehmen wollte - man empfand sie als minderwertig -, suchte man nun die Erleuchtung über die Regeln des Westens. Die erbitterten Kämpfe, die in der Folgezeit um die Literatur geführt wurden, gingen letztlich um die Gültigkeit neuer westlicher und zunehmend ideologischer Regeln. Diese wurden nach der Rede Mao Zedongs bei der "Aussprache über Literatur und Kunst in Yan'an" im Jahre 1942 so fest, daß sich kein Meister mehr in der Beschränkung zeigen mochte. Die meisten Schriftsteller hörten auf zu schreiben oder gaben vor zu studieren.

Wurde in der Lyrik die Aufgabe des einschränkenden klassisch-strengen Regelwerkes zunächst einhellig begrüßt und als Befreiung empfunden, so zeigte sich jedoch bald, daß die neue Freiheit nur gegen den Verlust der Form und der verdichteten Sprache zu haben war. Von nur wenigen gelungenen Ausnahmen abgesehen war die neue umgangssprachliche Lyrik fade, prosaisch und nicht selten gekennzeichnet von einem unerträglichen Pathos, um nicht zu sagen dichterischer Egomane (wie z.B. bei Guo Moruo). Es gab allerdings auch Versuche, eine Form wiederzugewinnen, so bei Wen Yiduo. In seiner Abhandlung "Über Regeln der Lyrik" verteidigte er das Dichten in regelhaften Formen als die Fähigkeit, "in Ketten zu tanzen", und verlangte neben der bildlichen und musikalischen auch eine architektonische Schönheit der Lyrik.⁵³ Die ebenmäßigen Formen, in denen er dichtete, erinnern aufgrund der gleichen Zeilenlänge stark an Gedichte im alten Stil, nur benutzte er anstatt klassischer Tonmuster und Rhythmen westliche Versfüße (Daktylen und Trochäen) sowie die moderne Umgangssprache. Andere gingen noch direkter zu westlichen Formen über wie zum Sonett oder Ähnlichem. Die moderne chinesische Lyrik war offensichtlich auf der Suche nach der verlorenen Form. Der Periodenstil zeigte sich entweder als formlose Natürlichkeit oder war, wie bei Wen Yiduo und anderen, geprägt von unnatürlich wirkenden, sich an westliche Regeln und Formen anlehnenden Bemühungen. Die Einheit von konfuzianischem Regelmaß und daoistischer Natürlichkeit, die die klassische Lyrik auszeichnete, war zusammen mit der Form verlorengegangen. (Erst in den 80er Jahren scheint die moderne Dichtung mit der sogenannten obskuren und post-obskuren Lyrik wieder eine Ausdrucksweise zu finden, die, wenn auch nicht an die Form, so doch an die suggestiven und obertonreichen Qualitäten der klassischen Lyrik anknüpfen kann.) Die Spannung zwischen Regelmäßigkeit und

Regellosigkeit verlagerte sich folglich in der Moderne zusehends vom ästhetischen in den politisch-ideologischen Bereich, und zwar als Spannung zwischen ideologischer Reglementierung der Kunst versus Freiheit des Künstlers.

Doch das Regelgedicht, so sehr es von den modernen Literaten als elitäre und anachronistische Formspielerei kritisiert wurde, war so einfach nicht tot zu kriegen. Kein Geringerer als Mao Zedong übte sich in klassischen Formen und erreichte darin ein beachtliches *gongfu*. Von seinen ca. vierzig offiziell publizierten Gedichten sind zwölf Regelgedichte; elf davon datieren aus der Zeit nach 1949. Anlässlich der Veröffentlichung seiner Gedichte im Jahre 1957 entschuldigte sich Mao bei dem Herausgeber der Zeitschrift für den unzeitgemäßen Stil und meinte besorgt, die Verbreitung solcher "feudaler" Formen könne der Jugend großen Schaden zufügen. Das Schreiben von Gedichten im alten Stil solle auf keinen Fall gefördert werden, da die alten Formen nur das Denken einschränkten (*sic*). Mao hat also dem Volk eine neue Form verordnet, er selbst blieb jedoch den alten - das Denken einschränkenden - Formen, dem orthodoxen Regelwerk treu. Auch in anderen Briefen betont er die Wichtigkeit, sich beim Schreiben von *lüshi* an die Regeln zu halten. Hier zeigt sich Mao als nicht einmal verkappter Archaist, als rückwärtsgewandt und konservativer Orthodoxer.⁵⁴ Das überrascht insofern nicht, da schon im Zusammenhang mit dem konfuzianischen/legalistischen Hintergrund der Regelmäßigkeit anklang, daß Archaismus, dichterische Orthodoxie und totalitäre Staatsideologie viel gemeinsam zu haben scheinen.⁵⁵

Im Jahre 1991 - also zwei Jahre nach den Ereignissen auf dem Platz des Himmlischen Friedens - wurde in der Überseeausgabe der *Volkszeitung* folgendes Regelgedicht von einem unbekanntem, in Amerika studierenden Austauschstudenten veröffentlicht - es verdeutlicht, daß nicht nur Archaisten wie Mao Zedong, sondern auch Nonkonformisten heute noch das Regelgedicht pflegen:

"Die 15. Nacht des ersten Monats" (*Yuanxiao*).

Der Ostwind streicht über mein Gesicht, drängt zur Eile Pfirsich und Pflaume;
 Ein Sperber breitet seine Flügel aus, schwingt sich auf wie der Peng-Vogel.
 Gleich einem Jadeteller leuchtet [der Mond] über das Meer - herab rinnen heiße
 Tränen;
 In der Ferne weilend steige ich hoch auf eine Terrasse, gedenke der heimatlichen
 Stadt.
 Ich will nicht dem Vorsatz untreu werden, mein ganzes Leben dem Land zu
 dienen;
 Wenn das Volk mich erzieht, ist das mehr wert als 10.000 Stücke Gold.
 Erregt erhebe ich mich, eilends bestrebt, China aufzurütteln,
 Und warte darauf, daß überall in unserem heiligen Land der Frühling ausbricht.⁵⁶

[chinesischer Text]

Der junge Student hat sich nicht an die Weisung des "großen Steuermanns" gehalten und wider die Regel ein Regelgedicht geschrieben. Trotz dieses eklatanten Nonkonformismus scheint es jedoch aufgrund des patriotisch-nostalgischen Inhalts für einen Abdruck in der *Volkszeitung* durchaus akzeptabel. Nur liest es sich sprachlich etwas gewollt. Nun, mit gutem Grund: Das Gedicht ist ein Beispiel für die anfangs erwähnten, durch die linguistischen Besonderheiten der chinesischen Sprache möglichen Formspielereien; sie erlauben es dem Autor, eine andere und durchaus nicht akzeptable Botschaft in das Gedicht hinein zu verstecken. Liest man es nämlich - statt von links nach rechts - diagonal von rechts oben nach links unten, dann ergibt sich die Zeile: "Wenn Li Peng [der für das Massaker von 1989 verantwortliche Ministerpräsident] zurücktritt, dann erst wird sich der Zorn des Volkes legen (*Li Peng xia tai ping min fen*)."⁵⁷ Und dann erst, so können wir die letzte Zeile nahtlos anschließen, wird in China der Frühling ausbrechen. Die Botschaft wurde von der chinesischen intellektuellen Leserschaft, die geübt ist, Literatur gegen den Strich zu lesen, sehr wohl verstanden und der verantwortliche Redakteur entlassen.⁵⁷

Was heißt das für unsere Thematik? Hier benutzt der listige Autor eine regelhafte Form, um einen politisch regelwidrigen Sinn zu vermitteln - vielleicht eine passende zeitgenössische Variante der klassischen Einheit von Regelhaftigkeit und Regellosigkeit, von Gesetz und Freiheit, in China.

¹Ein Wort des tangzeitlichen Theoretikers Sikong Tu (837-908); Guo Shaoyu, *Zhongguo lidai wenlun xuan*, II, S. 201. Siehe K.-H. Pohl, "Bilder jenseits der Bilder - Ein Streifzug durch die chinesische Ästhetik", *China. Dimensionen der Geschichte*, hg. von Peter M. Kuhfus, Tübingen 1990, S. 232f.

²Ein von Li Zehou eingeführter Begriff; siehe sein Werk *Der Weg des Schönen*, hg. v. K.-H. Pohl u. G. Wacker, Freiburg 1992.

³So heißt es z. B. bei dem konfuzianischen Philosophen Xun Zi (3. Jh. v. Chr): "Das Schicksal des Menschen liegt im Himmel; das Schicksal des Staates liegt in [der Befolgung] der Riten/Sitten (*li*)."
Xunzi, Kap. 16 (SBBY-Ausgabe), S. 13.

⁴*Xinbian zhuzi jicheng* V, Taipei 1983, S. 254; Gong Pengcheng, "Lun shi wen zhi 'fa'", in ders., *Wenhua, wenxue yu meixue*, Taipei 1988, S. 52.

⁵Siehe zu dieser Thematik auch den Abschnitt "Menschliche Gesetze und die Gesetze der Natur" in Joseph Needham, *Wissenschaftlicher Universalismus. Über Bedeutung und Besonderheit der chinesischen Wissenschaft*, hg. von Tilman Spengler, Frankfurt 1979, S. 260-293.

⁶Die ebene Kategorie umfaßt den heutigen ersten und zweiten. die unebene den heutigen dritten (steigenden) und vierten (fallenden) sowie den tangzeitlichen Eingangston, d.h. den Auslaut auf p, t oder k.

⁷Diese etwa im 4.-7. Jh. stattfindende Entwicklung wurde dadurch mitbedingt, daß man sich durch die Begegnung mit dem indischen Sanskrit der Besonderheiten der eigenen Sprache bewußt zu werden begann.

⁸Siehe hierzu Tu Ching-i, "The Chinese Examination Essay: Some Literary Considerations", *Monumenta Serica* 31(1974-75), S. 400ff.

⁹Achilles Fang, "Some Reflections on the Difficulty of Translation", in A.F. Wright (ed.), *Studies in Chinese Thought*, Chicago 1967, S. 273.

¹⁰Z. B. *qi shang ba xia*, "beunruhigt" wörtl.: "siebenmal rauf, achtmal runter"; *mama huhu*, "nachlässig", wörtl.: "Pferd Pferd, Tiger Tiger", etc.

¹¹Parallele Spruchpaare bilden zu lernen, blieb, wie auch bei Lu Xun zu lesen, bis in unser Jahrhundert hinein fester Bestandteil der klassischen Schulbildung. Siehe sein autobiographisches Essay "Vom Garten der hundert Gräser ins Drei Düfte Studio", in der Sammlung *Morgenblüten Abends gepflückt* (*Lu Xun quanji* II, Peking 1987, S. 281).

¹²Die Neigung zur Regel und zum Formelhaften zeigt sich auch in der umgangssprachlichen Literatur, im Roman und im Musikdrama. Im episodenhaft gegliederten klassischen Roman beinhaltet jedes Kapitel meist zwei Episoden, die in der Überschrift in der Form eines parallel geführten Spruchpaares zusammengefaßt sind. Jedes Kapitel endet auf eine stereotype, von den Konventionen der Geschichtenerzähler entlehnte Formel: "Wer wissen möchte, wie es weitergeht, der muß im nächsten Kapitel weiterlesen." Die Anzahl der Kapitel ist gewöhnlich eine runde Zahl, in den meisten Fällen 100 oder 120. Im Musikdrama (z. B. der Pekingoper) ist das Ensemble - vergleichbar zur *Commedia de'l Arte* - stereotyp und sofort an der Gesichtsmaske erkennbar; ähnlich formel- bzw. regelhaft ist das Bewegungssrepertoire (die Posen und Gesten) der Akteure.

¹³Yan Yu, *Canglang shihua*, in He Wenhuan (Hg.), *Lidai shihua* II, Peking 1981, S. 691f.; Günther Debon, *Ts'ang-lang's Gespräche über die Dichtung*, Wiesbaden 1962, S. 73-81.

¹⁴Z. B. hat Su Shi zu fast allen Gedichten Tao Yuanmings - aus Bewunderung und geistiger Affinität heraus - Antwortgedichte geschrieben.

¹⁵Max Loehr, "Art-historical Art: One Aspect of Ch'ing Painting", *Oriental Art* N.S. 16 (Spring 1970), S. 35-37.

-
- ¹⁶Siehe hierzu das programmatische "Große Vorwort" zum *Buch der Lieder*, James Legge (trans.), *The Chinese Classics IV*, Hongkong 1960, S. 34-37.
- ¹⁷Richard Wilhelm (Übers.), *Dschuang Dsi. Das wahre Buch vom südlichen Blütenland*, Köln 1979, S. 54 (mit geringfügigen Veränderungen).
- ¹⁸Vincent Y.C. Shih (Übers.), *The Literary Mind and the Carving of Dragons* (chines.-engl. Ausgabe), Hongkong 1983, S. 19-21.
- ¹⁹William R. B. Acker, *Some T'ang and Pre-T'ang Texts on Chinese Painting*, Leiden 1974, S. 4.
- ²⁰Gong, S. 66-67, Fn. 67.
- ²¹Hu Jingzhi (Hg.), *Zhongguo gudian meixue congbian*, Peking 1988, II, S. 568.
- ²²Für den Unterschied zwischen Tang- und Song-Lyrik siehe Li Zehou, S. 277ff.
- ²³James J.Y. Liu, *The Chinese Art of Poetry*, Chicago 1962, S. 78.
- ²⁴Debon, S. 20; *Lidai shihua I*, S. 311.
- ²⁵Men Kui (Komp.) *Zhong guo lidai wenxian jingcui da dian I*, Peking 1990, S. 1117; vgl. Richard John Lynn, "The Sudden and the Gradual in Chinese Poetry Criticism: An Examination of the Ch'an-Poetry Analogy", *Sudden and Gradual*, Peter Gregory (ed.), Honolulu 1987, S. 392.
- ²⁶Über das Lernen der Dichtung nach Du Fus Vorbild meint Su Shi: "Beim Erlernen der Dichtung nehme man sich Du Fu als Modell (*shi*). [Seine Gedichte] besitzen Gesetzmäßigkeit (*guiju*). [...] Selbst wenn man beim Lernen nach Du Fu nicht [völlig] erfolgreich [sein kann], so wird man doch nicht die erlernte Kunstfertigkeit verlieren." Yan Zhongqi (Hg.), *Su Shi lun wenyi*, Peking 1985, S. 161; Gong, S. 67, Fn. 47.
- ²⁷Yan Zhongqi, S. 183; Susan Bush, *The Chinese Literati on Painting*, Cambridge (Mass.) 1971, S. 37.
- ²⁸Guo Shaoyu, II, S. 310, Bush, S. 35.
- ²⁹Guo Shaoyu, II, S. 307; Li Zehou, S. 304.
- ³⁰*Ming shi*, Peking 1974, j. 286, S. 7348.
- ³¹Guo Shaoyu, III, S. 52; James J.Y. Liu, S. 80; vgl. R.J. Lynn "Orthodoxy and Enlightenment: Wang Shih-chen's Theory of Poetry and Its Antecedents", *The Unfolding of Neo-Confucianism*, Wm Theodore DeBary (ed.), New York 1975, S. 232. {ÄNDERUNG: II >> III}
- ³²*Zhongguo meixue shi ziliao xuanbian II*, Peking 1981, S. 142; vgl. Lynn, "Orthodoxy", S. 235.
- ³³*Ibid.*
- ³⁴Lynn, "Orthodoxy", S. 219ff.
- ³⁵Jonathan Chaves (trans.), *Pilgrim of the Clouds, Poems and Essays by Yüan Hung-tao and His Brothers*, New York 1978, S. 18.
- ³⁶*Zhongguo meixue shi ziliao xuanbian II*, S. 165.
- ³⁷Hu Jingzhi, II, S. 577.
- ³⁸Zhao Yongji (Hg.), *Gudai shihua jingyao*, Tianjin 1989, S. 406.
- ³⁹Zhao Yongji, S. 407.

-
- ⁴⁰Wilhelm, *Dschuang Dsi*, S. 283 (mit geringfügigen Veränderungen).
- ⁴¹Yu Jianhua (Komp.) *Zhongguo lidai hualun leibian* II, Peking 1986, S. 148; vgl. Lin Yutang, *The Chinese Theory of Art*, New York 1967, S. 140.
- ⁴²Chen Zhuan, "Yuji shanfang hua wailu", in *Meishu congshu* I, Nr. 8, Taipei 1963, S. 79; übers. nach Victoria Contag, *Zwei Meister chinesischer Landschaftsmalerei Shih-t'ao und Shih-ch'i*, Baden Baden 1955, S. 84f (mit geringfügigen Veränderungen); vgl. James Cahill, *The Compelling Image*, S. 185.
- ⁴³Aufschrift zu Bild 69, in: *Zhongguo meishu quanji, Huihuabian* 9, *Qingdai* 1, Shanghai 1990, S. 71 (Anhang, S. 27).
- ⁴⁴Zheng Xie, *Zheng Banqiao ji*, Shanghai 1979, S. 222; vgl. K.-H. Pohl, *Cheng Pan-ch'iao - Poet, Painter and Calligrapher*, Nettetal 1990, S. 141.
- ⁴⁵Siehe K.-H. Pohl, "Ye Xie's Yuan shi - A Poetic of the Early Qing", *T'oung Pao*, LXXVIII (1992), S. 1-32.
- ⁴⁶Ye Xie, "Yuan shi", in Wang Fuzhi (Hg.), *Qing shihua*, II, Shanghai 1963, S. 574f; vgl. Stephen Owen, *Readings in Chinese Literary Thought*, Cambridge (Mass.) 1992, S. 500ff.
- ⁴⁷*Ibid.*
- ⁴⁸Ye Xie, S. 576; vgl. Stephen Owen, S. 506.
- ⁴⁹Ye Xie, S. 577; vgl. Stephen Owen, S. 509.
- ⁵⁰Zhao Yongji, S. 407 (*Xiaoyuan shihua*, I).
- ⁵¹Zheng Xie, S. 154.
- ⁵²*Lunyu*, 2.4; James Legge (trans.), *The Chinese Classics* I, S. 147.
- ⁵³Wen Yiduo, *Shi de gelü*, in Yang Kuanghan u. Liu Fuchun (Hg.), *Zhongguo xiandai shilun* I, Guangzhou 1985, S. 121-127.
- ⁵⁴Siehe K.-H. Pohl, "Mao Zedongs Lyrik: Form als Aussage", in Thomas Heberer (Hg.), *Mao Zedong - der unsterbliche Revolutionär? Maos Visionen von einer sich wandelnden Welt*, Hamburg 1995, S. 204-221.
- ⁵⁵R.J. Lynn, "Alternate Routes to Self-Realization in Ming Theories of Poetry", S. Bush and Ch. Murck (eds.), *Theories of the Arts in China*, Princeton 1983, S. 337.
- ⁵⁶*Renmin ribao (Haiwaiban)*, 20. 3. 1991.
- ⁵⁷*China aktuell*, 3/1991, #8.