Die Felder und Gärten des Fan vom Steinsee

Frank Kraushaar (Riga/Tallinn)

Zur Einleitung

Diese Arbeit begann vor elf Jahren, als ich, nach längerer Beschäftigung mit den Zusammenhängen im Werk des Jiang Kui 姜夔 (ca. 1155 – ca. 1221), eines etwas jüngeren Zeitgenossen und Bekannten des hier vorgestellten Dichters, nach Abkühlung suchte. Wo fände man sie besser als dort, wo das Komplexe, die Vieldeutigkeit des dichterischen Wortes und Gedankens das Komplizierte und die aufreibende Gegenwirkung der Widersprüche hinter sich zu lassen scheinen? Fan Chengda 范成大 (1126–1192) war ein Literatenbeamter, der, anders als Jiang Kui, Niederungen und Höhepunkte der Amtslaufbahn im imperialen Verwaltungsapparat aus persönlicher Erfahrung kannte, der als Gelehrter, Diplomat, Politiker und Dichter Rang und Namen erworben hatte und es inmitten gefährlicher politischer Auseinandersetzungen seiner Zeit offenbar verstand, sich dem Kaiser als loyaler, unparteiischer, ausgleichender Charakter mit hoher Autorität unter den Ministerial- und Kanzleibeamten bei Hof zu empfehlen. Seine Reisetagebücher *Lan pei lu* 攬轡錄 und *Wu chuan lu* 吳船錄[1] sowie seine Handbücher zur Chrysanthemen- und zur Winterpflaumenzucht[2] gehören nebst den Gedichten zum Kern des literarischen Erbes der Südlichen Song (1126–1279). Auffallend ist das Fehlen von Klassikerkommentaren im erhaltenen Gesamtwerk, denn der Verzicht auf eine Leistung dieser Art und ihre öffentliche Anerkennung könnte darauf hindeuten, dass Fan die Auseinandersetzungen politischer Fraktionen, bei denen die Berufung auf Auslegungen von konfuzianischen Klassikern eine tragende Rolle spielten, bewusst mied. Man mag in Fan Chengda eine weltmännische Persönlichkeit sehen, die nach außen hin nicht zum Kämpferischen neigte, der es aber keineswegs an Mut und Entschlossenheit fehlte. Davon zeugt seine legendäre Gesandtschaftsreise an den Hof des Kaisers der Jin (1170), durch die er eigentlich den jährlichen Tribut seines Herrschers, der sich im Innern ebenfalls Kaiser nannte, zu zollen hatte und die, aufgrund der gespannten Beziehungen zwischen beiden Staaten, ein Spiel auf Leben und Tod war.

Sein Leben führte ihn durch Prüfungen äußerer und innerer Natur, verlief durch schwierige Zeiten, verschonte ihn mit persönlichem Scheitern und bescherte ihm schon lang vor dem Ende hohes Ansehen und unanfechtbaren Literatenruhm. Er war dennoch zu hellsichtig, um damit „glücklich" zu sein und die zynische Klugheit eines konfuzianischen Staatsbeamten, der durchaus Funktionär im modernen Sinne dieses Wortes war, prägte seine Weltanschauung im Geist eines stoischen Realismus. Eine solche Haltung reift nur allmählich zum poetischen Ausdruck, der sich oft erst auf einer bestimmten Stufe des Werkes findet. Gelungene Alterswerke, wie „Sechzig vermischte Bilder aus vier Jahreszeiten in Gärten und Feldern", haben diese Eigenschaft.[3] Im Vor-

1 Beide Werke hat James Morris Hargett (1989; 2007) übersetzt und kommentiert.

2 *Shihu ju pu* 石湖菊譜 und *Mei pu* 梅譜.

3 „Si shi tian yuan za xing liu shi shou" 四時田園雜興六十首. Nahegebracht hatte mir diesen Zyklus bereits als Student eine Erstübersetzung bzw. Nachdichtung durch den britischen Dichter Gerald Bullett aus

wort gibt der Autor dieses Werk als eine Sammlung von Gelegenheitsgedichten aus, die im Verlauf eines Kalenderjahres entstanden. Doch wir werden sehen, dass das mit der Textstruktur schwer in Einklang zu bringen ist. Glaubhaft ist nur, dass dieses Werk aus einer *Randsituation* entstand, nicht nur deshalb, weil der Autor fühlt, dass ihm nicht mehr viele Jahre zu leben bleiben. Seinen Landsitz am Steinsee, der durchaus großzügig gestaltet war, begreift er dennoch als Ort an der Peripherie der Zivilisation, wo diese mit den nicht-städtischen Lebensformen der Landbevölkerung kollidiert. Er selbst bewegt sich als Spaziergänger und Beobachter über die Grenze seines weitläufigen Anwesens hin und her, geht durch die Dörfer am See und am Fluss und scheint die Begegnungen mit Bauern, Kaufleuten und anderen, denen er von Status wegen keinen Gruß schuldig war, zu suchen. Es sind also auch die sozialen Ränder seiner eigenen Existenz, die ihn anziehen.

Mein Textfund fiel in eine kurze Reihe von Jahren Mitte der Neunziger, während derer ich selbst an einem Rand lebte, in der Tat zwischen Feldern und Gärten nicht weniger unmittelbar als zwischen Himmel und Erde. Das Studium in Hamburg wollte langsam enden und der Entscheidung, räumlichen Abstand davon zu suchen, mag eine Zuneigung zu Zwischenräumen und Übergängen, auch zeitlichen, zugrunde gelegen haben. Eine Heidelandschaft, die noch vor wenigen Jahren den Eisernen Vorhang umsäumt hatte, noch atmende Ruinen der vergangenen DDR, die seltsame Stille Mecklenburgs, dessen Menschen nun nicht mehr Sehnsucht, sondern Ratlosigkeit heraus in die Ferne trieb, gaben mir ein neues Gefühl davon, was es bedeutet, am Rand zu leben. Von diesem Rand kommen die folgenden Übersetzungen her und haben mich bis heute begleitet, jenes Übergehende von damals ist in ihnen noch gegenwärtig.

„Gestohlene Embryos" und Texte als Landschaften

Die Ambiguität und Zweischneidigkeit der Kultur an sich kann kaum so gut dargestellt werden wie am Beispiel der Textbessessenheit songzeitlicher Literaten. Durch Texte klärte sich nicht nur die Gegenwart, sondern ließ sich Vergangenes vergegenwärtigen. Mit diesen Möglichkeiten waren auch Gefahren verbunden. Die quasi sakrale und mythenstiftende Bedeutung literarischer Texte – in einem Zeitalter, das deren Produktionsmittel durch Verbreitung des Buchdurckes sprungartig modernisierte und einen kommerziell ertragreichen Literaturbetrieb schuf – lief Gefahr zur gebildeten Gemeinheit abzusinken; Textwissen konnte nicht nur Tiefe und Dauer des Geistes vor dem Vergessen in der Gegenwart retten, sondern konnte ebenso gut auch dessen Inspiration durch ein Außersprachliches – Heidegger spricht von „Dichtung als das in das Wort gehüllte Winken (der Götter, d. V.)"[4] – schon im Ansatz vernichten.

---

dem Jahr 1946. In seinem Vorwort berichtet dieser, dass ihn noch während des Krieges ein gewisser Tsui Chi (Cui Ji) aufgesucht und zu dem Projekt einer gemeinsamen Übertragung ermutigt habe. Die Arbeit sei dann innerhalb eines Sommers auf dem Landsitz des Dichters von der Hand gegangen. Wo Bulletts Verse als Übersetzungen ungenau oder falsch werden, bleiben sie inspiriert – kongenial inspiriert, und zwar in einer Weise, dass das sommerliche Südengland des Jahres 1945 in die südchinesische Landschaft am Steinsee (Shihu 石湖) und ihre wechselnden Jahresezeiten um 1186 übergeht.

4 Heidegger 1980, 31–33. Das Zitat erscheint mir hier als angemessene Erläuterung des Gedankens, da es, aus Heideggers Hölderlin-Vorlesungen stammend, auf einen Dichter bezogen ist, der in seinem Trach-

Das machte auf die Zeitgenossen starken Eindruck, der sich in der literarischen Kritik widerspiegelt, etwa in Yan Yus 嚴羽 (1180–1235) Polemik gegen die sogenannte Jiangxi-Dichtergruppe (*Jiangxi shi pai* 江西詩派), die breiteste Strömung innerhalb der Lyrik des 12. Jahrhunderts. Diese Kritik verurteilt zwar scharf die Zitierwut und den Hang zur Selbstdarstellung durch die Personalisierung des Stils; zugleich werden bei Yan Yu, dem Autor des *Canglang shihua* 滄浪詩話, aber gerade diese beiden, scheinbar unverwüstlichen Veranlagungen songzeitlicher und späterer Literatenkultur neu ausgerichtet, indem zum einen Tao Yuanming 陶淵明 (= Tao Qian 陶潛, 365–427), Xie Lingyun 謝靈運 (385–433) und die Dichter der Tang Blütezeit (Sheng Tang 盛唐, 713–765) in hierarchischer Perspektive angeordnet, quasi kanonisiert erscheinen, zum anderen die Haltung des Dichters zur Dichtung mit der Haltung des Chan-Adepten zur Heiligen Lehre exemplarisch verglichen wird. Letzteres war kaum mehr als eine Legitimierung der Konzentration auf ein dichterisches Selbst über den Umweg durch die Metapher des Chan. Tatsächlich war diese Behauptung des dichterischen Selbst gegenüber der Autorität einer verzweigten, weil mit jeder Generation durch neue Individualstile fortgesetzten Tradition, gerade durch jene, damals noch neueren Dichter für notwendig erklärt worden, die Yan Yu in seiner ebenso geistreichen wie polemischen und parteiischen Schrift vernichten wollte.

Was hat nun die Dichtung der Song gegenüber früheren Epochen so stark verändert, dass sie, vom heutigen Standpunkt betrachtet, als Ganzes „poetischer" weil „menschlicher" erscheint? Hier soll kein Versuch unternommen werden, diese Frage im theoretischen Sinn zu beantworten. Sie dient mehr als Hinweis auf die Richtung, in die ich mich bei der Arbeit am Hauptteil dieses Beitrages, den Übersetzungen, allmählich bewegte. Fans Zyklus ist sicher ein seltenes Beispiel für jene Höhen der Song-Dichtung, auf denen sie, durch die zeitliche Entfernung, auf Augenhöhe mit der Gegenwart erscheint. Konkret sollen im Folgenden die *Übersetzungen* dem Leser einen Ansatzpunkt bieten, von welchem ausgehend er selbst urteilen mag, wie akut die Lektüre eines der bedeutendsten poetischen Texte der Südlichen Song heute wirken kann.

Die Übersetzung ist – das muss hier festgehalten werden – keine sekundäre Methode der Erforschung literarischer Texte. Sie ist es umso weniger, als das entscheidende Kriterium der Bewertung literarischer Übersetzungen deren vollkommene Eigenständigkeit als literarische Form ist. Von einer Übersetzung darf keinesfalls erwartet werden, dass sie den Text, der ihr Original heißt, wiedergibt. Ihr Entstehen verdankt sie dem Original nicht weniger als der Fähigkeit des Übersetzers. Dieser ist es, der den Zeitpunkt erkennt, der für die Übersetzung gekommen ist, und dessen paradoxes Schaffen so geartet ist, dass er, desto tiefer er in das Original einzudringen vermag, sich durch sein eigenes Werk umso vollkommener von jenem löst. Die Übersetzungen, die einen Hauptteil dieses Beitrages bilden, stellen also eine besondere Form des allgemeinen Problems von „Texten hinter Texten" dar. Um sie als solche begreifbar zu machen, werden sie teils durch knappe Kommentare, teils in Gestalt kurzer essayistischer Texte begleitet. Dieser einleitende Essay bezieht sich dagegen auf den poetologischen Hintergrund der Zeit, in der Fan Chengdas Zyklus entstand, vornehmlich aber auf das Problem der Bindung des Autors an eine sein dichterisches Selbst füllende, literarische Tradition und den persönli-

ten nach dem Geist der griechischen Antike im Andämmern einer neuen Zeit, ähnlich wie die Literaten der Song, die mythischen Alten zur Orientierung auf das Neue beschwört.

chen Umgang mit der für die Song kritischen Erkenntnis, dass diese Bindung ohne die Freiheit des Autors wertlos sei.[5]

Welche Tendenzen führten in Fans Generation und den dieser vorausgehenden dazu, dass eine poetische Tradition, die ihren Hauptzweck, nämlich die Verantwortung und Positionierung des Einzelnen als Teil einer idealen, heute historischen Staatsform, bereits erreicht hatte, sich noch einmal selbst überwand – ohne dabei sich selbst zu vergessen – und in ihren bedeutendsten Exponenten Töne anschlug, die man heute vernimmt, als wären sie nicht geschichtlich, sondern gegenwärtig? Die *Guwen*-Bewegung, ausgegangen von Han Yu 韓愈 (768–824) und Liu Zongyuan 柳宗元 (773–819), dessen Vierzeiler „Fluss und Schnee" („Jiang xue" 江雪) im Zyklus widerhallt [Gedicht 54], hatte den Grundton angeschlagen. Indem nun weniger die *Eleganz* des Stils am Kaiserhof, die dort weiterhin gepflegt wurde, als vielmehr die literarische *Kenntnis* antiker und dieser gleichwertiger literarischer Stile und deren Ausdruck im Personalstil benotet wurde, bildete sich eine kritische Aufmerksamkeit für Dichtung, die in den Falten des Textes die persönliche Lektüre des Autors aufspüren wollte. Song-Literaten entwickelten eine komplexe Theorie des poetischen Zitierens, deren Ziel hauptsächlich darin bestand, die *intellektuelle* Leistung des Autors, auf literarischer Gelehrsamkeit beruhend, als eine *poetische* Leistung zu qualifizieren. Wiederum muss betont werden, dass aus gegenwärtiger Sicht diese Anstrengung weniger notwendig erscheinen mag, als sie es tatsächlich war. Denn *wir* leben und denken – noch – in einer literarisierten Kulturwelt, in der ein Wissen, dass durch persönliche Verstandes- und Gedächtnisleistungen erworben wurde, Bedingung für Wahrnehmung nicht nur logischer, sondern auch ästhetischer Zusammenhänge ist. Die Kultur der Song gilt für China als erste Reifestufe dieser allgemeinen Daseinsform, die sich von ihren Vorläufern vor allem darin unterscheidet, dass intellektuelle Fähigkeiten zu den Voraussetzungen der Zugehörigkeit zu einer verhältnismäßig zwar kleineren, doch rasch wachsenden Bevölkerungsschicht gehörten, die das kulturelle und in etwas geringerem Maß auch das politische Leben der Zivilisation dominierte.

Heutige Geistesgeschichtler neigen dazu, diese Entwicklung als „Fortschritt" zu interpretieren. Denen, die sie erlebten, war dieser Begriff fremd. Die Visionen der „Fortschrittlichen" deuteten vielmehr auf die Neudefinition und Wiederbelebung einer verschüttet geglaubten kulturellen Tradition. In deren Zentrum stand der schon damals alte, konfuzianische Glaube an eine Harmonie kosmischer und politischer Ordnung, die nur durch ethische Kraft und moralisches Handeln aufrecht erhalten werden kann. Deren Inspirationsquellen fand die sich bildende, neue Elite aber weniger in zeremonieller Magie und noch weniger in daoistischen oder buddhistischen Hof- und Tempelritualen als vielmehr in exemplarischen Persönlichkeiten und Idolen, die im Studium und in der Erforschung literarischer Quellen aufgearbeitet wurden. Ein Großteil der intellektuellen Arbeit der Song-Literaten wäre undenkbar ohne dieses Kernmaterial – Texte und deren biographisch-exemplarische Funktion bzw. Lesart. Man denke in diesem Zusammenhang nur an zu Lebzeiten schon ruhmreiche Dichter wie Su

5 Das Fehlen eines expliziten Freiheitsdiskurses unter den Zeitgenossen tut hier wenig zur Sache. Weiter unten wird beispielhaft gezeigt, wie sich die Vorstellung einer intellektuellen Freiheit aus dem Gedanken der Gleichheit von Verneinung oder Bejahung der literarischen Autorität ergibt. Vergleiche den Auszug aus Jiang Kuis *Shi shuo* 詩說 weiter unten.

Shi 蘇軾 (1036–1101) und seine Rezeption Tao Yuanmings und Du Fus 杜甫 (712–771), an die Jiangxi-Dichtergruppe, die eine explizite Ideologie des Textstudiums, des Einarbeitens literarischer Referenzen in den eben entstehenden Text und auch der literarischen Idolatrie auszeichnete und der durch das gesamte zwölfte Jahrhundert bis in das dreizehnte eine Mehrzahl von Literaten, wenn auch meist nur vorübergehend, angehörte. Auch der unter den Jurchen lebende und schreibende Yuan Haowen 元好問 (1190–1257) ist mit seinem Zyklus „Dreißig Gedichte über Dichtung" („Lun shi san shi shou" 論詩三十首) und vergleichbaren Arbeiten beispielhaft für eine Kritik an Dichtung, die nicht nur in Form von Prosa, also als *poetry-chat* (*shi hua* 詩話) und damit sozusagen auf dem Trockenen geübt, sondern als fester Bestandteil des persönlichen dichterischen Schaffens vorausgesetzt wurde.

Es ist interessant zu beobachten, wie sich mit der Verschiebung des Akzentes auf das intellektuelle Vermögen des Dichters auch eine allgemeine Differenzierung des Geschmacks herausbildete. Mit anderen Worten, die graduelle Abweichung von der ästhetischen Norm erfuhr möglicherweise eine Toleranz, die es in den literarischen Zirkeln früherer Epochen selten gegeben hatte. Das erwies sich als nötig, wo vom poetischen Text einerseits ein hoher Grad literarischer Kenntnisse (*tong wen* 通文) mit produktiver Bezugnahme auf diese (*yong shi* 用事 / *yong dian* 用典) verlangt wurde, zugleich aber der persönliche Gestus des Dichters (*zhi* 志) unverkennbar sein sollte. Insbesondere unter Literaten der Südlichen Song (1127–1279) verbreitete sich die Ansicht, der persönliche Gestus, der stets einem moralischen Urteil unterworfen wurde, entwickele sich aus „selbst erarbeiteter (poetischer) *Technik*" (*zi chu ji zhou* 自出機軸). Dieser Gedanke bezieht sich vor allem auf die dem Entstehen des einzelnen Werkes vorangehende, kritische Rezeption der Literatur und deren Integration in den entstehenden Text.

Schon Huang Tingjian 黃庭監 (1045–1105) hatte seinem Publikum vorgehalten, man solle nicht ein einziges Gedicht schreiben, ohne zuvor wenigstens tausend gelesen zu haben.[6] Bei den Techniken des Zitierens und Anspielens unterschied seine Terminologie zwei wesentliche Richtungen, das „Wechseln des Skeletts" (*huan gu* 換股) und das „Stehlen des Embryos" (*duo tai* 奪胎). Wer das „Skelett wechselte" nahm eine direkte Anspielung vor, d. h., was ein Vorgänger gesagt hatte und was als Text fort*bestand*, wurde vom Autor fort*gesetzt*, indem dieser, in dem Bestreben, keine Sinnveränderung vorzunehmen, einzelne Worte und Sequenzen des Vortextes in den eigenen einsetzte. Die Absicht ging also dahin, den ideellen Gehalt des früheren Werkes, der erst kritisch-lesend verifiziert werden musste, durch ein neues Werk zu perpetuieren, indem der gelesene Text „mit der Diktion des entstehenden zusammentraf" (*zao qi yu* 遭其語). In diesem Ausdruck schwingt etwas Zufälliges mit, in etwa, als fände das Aufeinandertreffen der Sinngehalte zweier Texte, die in weitem Zeitabstand entstanden, in einer *Landschaft* statt, die aus dem schwingenden Rhythmus der Zeit selbst in Dauer übergeht.

Es ist anzumerken, dass die Metapher Worte als „Skelett" bezeichnet und damit offenbar betont, dass sie, für sich allein genommen, leblos bleiben, dass also die Werke der Vorgänger gewissermaßen auf die Zitierkunst der Nachfolger angewiesen sind. Die mit dieser Technik verbundene Grundhaltung zum literarischen Schaffen überwog vor allem unter den Literaten der Nördlichen

6 Zu den Ausführungen des folgenden Absatzes siehe auch die Diskussion des Begriffspaares in Palumbo-Liu 1993, 156-172.

Song. Huangs ausdrückliche Unterscheidung einer zweiten Technik ging aus dem Bewusstsein der Gefahr einer von flacher Erfolgssucht getriebenen, schamlosen Zur-Schau-Stellung von Textkenntnissen hervor, die bei denjenigen, die sie durchschauten, einen Ekel hervorrief, ähnlich demjenigen, den man heutzutage angesichts eines nachweisbaren Plagiats empfinden mag. Doch war dieses affektierte Herausstellen von Textkenntnissen traurige oder zumindest frustrierende Realität im Alltag von Literaten und Literatenbeamten, die den folgenden Generationen der Südlichen Song jene krisenartige Selbsterfahrung aufzwang, aus der sich, wie später zu sehen sein wird, in entscheidendem Maße ein Bewusstsein für poetische Originalität und Individualstil bildete. Das „Stehlen des Embryos" ist damit der metaphorische Ausdruck für jene Technik, die die Alternative zur Einfallslosigkeit poetischer Phrasenmontage bildete. Um wiederum vom Bild auszugehen, lässt sich zuerst bemerken, dass der „Embryo" (*tai* 胎,), im Gegensatz zum Skelett, dem Leben *zugewandt* ist. Doch auch der Embryo für sich ist nicht lebensfähig. Daher muss er, als unfertiger Organismus, *gestohlen* und einem fremden Organismus angeeignet werden, der ihn, um das Bild nun zuende zu denken, „zur Welt bringt". Die Substanz, die sich hinter der Metapher vermuten lässt, ist der Sinn oder Gehalt eines poetischen Intertextes (*shi yi* 詩意). Doch dadurch, dass dieser aus seinem „natürlichen Mutterleib" – das sprachliche Kunstwerk wird gleichsam als mit Ideen schwanger gehender Organismus vorgestellt – „gestohlen" und einem anderen Sprachorganismus „einverleibt" wird, darf und muss er durch diesen als anderes Wesen „zur Welt kommen". Diese Kunst wurde von Zeitgenossen Fan Chengdas, die sich mit der selten angezweifelten Autorität Huang Tingjians auseinandergesetzt hatten, bis in die Extreme kultiviert. Ein eklatanter Beleg dafür findet sich in dem paradoxalen Charakter, den etwa Jiang Kui, ein enger Freund Fans, in der Vorrede zum *Baishi daoren shi ji* 白石道人詩集, einer von ihm selbst herausgegebenen Sammlung seiner *shi*,[7] der Anspielungskunst zuschreibt:

> 作者求與古人合，不若求與古人異。求與古人異，不若求與古人合。不求與古人合，而不能不合。不求與古人異，而不能不異。
>
> Beim Dichten mit den Alten übereinstimmen zu wollen, ist nicht so gut wie von ihnen verschieden sein zu wollen. Von den Alten verschieden sein zu wollen, ist nicht so gut wie nicht mit ihnen übereinstimmen zu wollen und nicht anders zu können, als überein zu stimmen, oder nicht verschieden sein zu wollen und nicht anders zu können, als verschieden zu sein.[8]

„Übereinstimmen" (*he* 合) hat hier eindeutig den Gehalt bzw. Sinn des Intertextes (*shi yi* 詩意) zum Gegenstand, während „die Alten" (*gu ren* 古人) alle der idealisierten, fernen Antike sich nähernden Dichter umfasst, also auch etwa den ein knappes Jahrhundert vor diesem Text verstorbenen Huang Tingjian. Das paradoxe Verhältnis zu diesen lag aber eindeutig in dem Widerspruch zwischen ihrer Vorbildlichkeit und Autorität und dem klaren Bewusstsein einer notwendigen Individualität des Dichters und Orginalität seines Werkes. Dieser intellektuelle Widerspruch brachte bei vielen Dichtern der Südlichen Song das oben erwähnet Krisenerlebnis hervor. In den poetologischen Selbstbekenntnissen der Dichtergruppe um Fan Chengda er-

7 Zu Jiang Kuis Poetik und einer Teilübersetzung siehe auch Kraushaar 1999, 137-164.
8 *Baishi daoren shi ji*, Vorrede, 1.

scheint es als Gemeinplatz.[9] Als radikalster unter jenen Dichtern galt Yang Wanli 楊萬里 (1127–1206), dessen Stil darum unter Zeitgenossen Aufsehen und Bewunderung erregte. Folgender Auszug aus dem selbstverfassten Vorwort zum *Jing xi ji* 荊溪集, einer seiner Gedichtsammlungen, umschreibt die Kernproblematik seiner Generation autobiographisch:

> 予之詩始學江西諸君子,既又學後山五字律,既又學半山老人七字絕句，晚乃學絕句於唐人。學之愈力，作之愈寡，嘗與林謙之屢嘆之。謙之云：「擇之之精，得之之艱，又欲作之之不寡乎？」予喟曰：「詩人蓋異病而同源也，獨予乎哉！」故自淳熙丁酉之春，上塈壬午，止有詩五百八十二首，其寡蓋如此。其夏之官荊溪，既抵官下，閱訟牒，理邦賦，惟朱墨之為親，詩意時往日來於予懷，欲作未暇也。戊戌三朝時節，賜告，少公事，是日即作詩，忽若有悟，於是辭謝唐人及王、陳、江西諸君子，皆不敢學，而後欣如也。
>
> In meinen Dichtungen ahmte ich anfangs all die edlen Vertreter von Jiangxi nach, anschließend dann die Fünf-Wort-Regelgedichte des Houshan [Wang Anshi 王安石 (1021–1086)] und dann die Sieben-Wort-Vierzeiler im Neuen Stil des alten Banshan [Chen Shidao 陳師道 (1053–1101)]; von da ab imitierte ich die Vierzeiler im Neuen Stil der Tang-Leute. Je mehr ich meine Anstrengungen im Nachahmen steigerte, desto deutlicher nahm dabei meine eigene Produktivität ab. Mit Lin Jianzhi habe ich oft gemeinsam (über dieses Elend) geklagt. Jianzhi sagte: „In der Sorgfalt, mit der wir uns unsere Vorbilder auswählen, liegt schon die Schwierigkeit, ihnen gerecht zu werden. Wie könnte das denn dem Willen zur Produktivität nicht abträglich sein?!" Seufzend sprach ich: „Das Elend der Dichter ist immer anders, doch es hat einen gemeinsamen Ursprung. Wie allein stehe ich nun da?!" Vom Jahre Renwu (1162) bis Frühling des Jahres Dingyou der Ära Chunxi (1177) schrieb ich ein Weniges von fünfhundertzweiundachtzig Gedichten! Den folgenden Sommer trat ich mein Amt am Dornenfluss an und versank alsbald unter Gerichtsakten und Gehaltslisten, nur noch vom Rot (des Siegellacks) und vom Schwarz (der Tinte; FK) umgeben. Wenn mir von Zeit zu Zeit ein poetischer Gedanke in den Sinn kam, hatte ich nicht die Muße ihn aufzuschreiben. Zum Neujahrsfest des Jahres Xushu (1178) war gerade nur wenig zu tun. Als ich an diesem Tag mit dem Dichten wieder begann, war ich plötzlich wie erwacht. Von diesem Moment an nahm ich Abschied von den Tang-Leuten, von Wang [Anshi] und Chen [Shidao] und all den edlen Vertretern von Jiangxi und wagte mich an überhaupt kein Nachahmen mehr heran. Da fand ich zuerst die Freude (am Dichten; FK) wieder.[10]

Das Ergebnis dieser individuellen Krisenbewältigung im Kollektiv war die Entdeckung des poetischen Stils als freie Schwingung der Sprache im Bewusstsein des Dichters, deren Wirkung nicht nur die Wahrnehmung, sondern gewissermaßen das „Leben im Leben" intensivierte. Die Zitierkunst verschmilzt mit der Intention des Dichters zur poetischen Daseinsform, die ein reines „Leben im Leben" ist und keine Fremdzwecke mehr kennt. Die „Landschaft" als von außen einwirkender und zugleich das Innere reflektierender Zusammenhang des Lebens – chinesisch *jing* 景 – unterliegt dem Text, dieser wiederum geht in allen Bestandteilen, die Formen der Anspielungs- und Zitierkunst eingeschlossen, aus dem *jing* hervor. Für diesen Zusammenhang

9 Die Schaffenskrise, deren Selbstzweifel im Verbrennen aller bisher geschriebenen und gerade fassbaren Gedichte gipfeln, taucht gerade bei den bekanntesten Dichtern der zweiten Hälfte des zwölften Jahrhunderts – Lu You 陸游 (1125–1209), Yang Wanli und bei Jiang Kui – in fast stereotyper Weise auf. Fan selbst scheint die Ausnahme zu bilden.

10 *Chengzhai ji* 9.55a.

steht der Begriff *huo fa* 活法 oder „Daseinsgesetz des Lebendigen", der unter Fans Zeitgenossen ausführlich diskutiert wurde und von dem im folgenden Auszug aus Jiang Kuis „Baishi daoren shi shuo" 白石道人詩說, „Erklärungen zur Poesie des Weißstein-Daoisten", das Adjektiv *yuan huo* 圓活, „lebendig", abgeleitet wird:

> 僻事實用，熟事虛用。說理要簡切，說事要圓活，說景要微妙。多看自知，多作自好矣。
>
> Vulgäre Anspielungen haben konkrete Bezüge, ausgereifte Anspielungen haben abstrakte Bezüge. Die Struktur des Gesagten sei einfach und präzis, der Inhalt des Gesagten sei lebendig, die Aura des Gesagten sei subtil. Je besser man sich seines Selbstbewußtseins bewusst ist, desto öfter wird man zu seiner Zufriedenheit schreiben![11]

Was oben mit „Inhalt" übersetzt wurde, bezieht sich tatsächlich auf die Gegenstände poetischer Anspielungs- bzw. Zitierkunst. Der Beginn des Fragments enthält den entsprechenden Begriff in syntaktisch angepasster Form – *yong shi* 用事 meint im allgemeinen die Verwendung historischer oder literarischer Zusammenhänge im und für den Gesamtkontext des aktuellen Werkes. Dass diese so „einfach", „präzise", „lebendig" und „subtil" wie möglich geraten, hängt, Jiang Kui folgend, von Selbstbewußtsein (*zi zhi* 自知) ab, was vermuten lässt, dass diese Eigenschaften zugleich solche des Werkes *und* des Autors sind, dessen Anspielungskunst im idealen Sinn nicht als Zusatz, sondern im spontanen Ansatz des jeweiligen Werkes vorhanden ist. Oft wird übersehen, dass ein Bestandteil dieser besonders von Yang Wanli und Jiang Kui gepriesenen „Lebendigkeit" – die übrigens bei Yan Yu von der didaktischen Analogie von Dichtung and Chan-Buddhismus überschattet wird – auch die „Fehlerhaftigkeit" des Textes war. Solange diese auf der Waage des ästhetischen Urteils kein Übergewicht ausmacht, kann sie noch als Ausdruck dichterischer Größe und Originalität gelten, denn beide beruhen auf Kenntnissen, die mehr als nur formalästhetische Qualität besitzen:

> 不知詩病，何由能詩？不觀詩法，何由知病？名家者各有一病，大醇小疵，差可耳。
>
> Ohne die Krankheiten der Dichtung zu kennen, woher käme da die Fähigkeit zu dichten? Ohne das Daseinsgesetz der Dichtung[12] zu achten, woher käme da die Kenntnis der Krankheiten? Ein jeder berühmter Dichter hat seine Krankheit, doch wenn (sein Stil) im Großen unverfälscht ist, sind kleinere Defekte hinnehmbar.[13]

Diese Haltung berührt auch den Bereich, indem das Gedicht bzw. sein Autor moralisch beurteilt werden. Der Begriff *zhuo* 拙 – „ungeschickt", „tölpelhaft" – geht in seinem Bezug auf das Verhalten des sittlich Überlegenen bis auf Konfuzius zurück, fließt dann über den bereits erwähnten Tao Yuanming und seine späteren Nachahmer und Bewunderer allmählich in das Vokabular der literarischen Kritik und rückt schließlich mit in das diskursive Zentrum der *Guwen*-Bewegung ein. Während ursprünglich dabei wohl an ein intuitives Verständnis von Riten (*li* 禮) und Rechtlichkeit (*yi* 義) gedacht wurde, das an der konventionellen Auffassungen und auch Praxis der Zeitgenossen

11 „Baishi daoren shi shuo", 1.

12 Der Ausdruck „Daseinsgesetz der Dichtung" (*shi fa* 詩法) klingt hier an den übergeordneten Begriff „Daseinsgesetz des Lebendigen" (*huo fa* 活法) an.

13 „Baishi daoren shi shuo", 2.

ebenso unbeirrt wie nach außen hin unschicklich vorbeigehen konnte, wurde der Begriff von Han Yu und späteren *Guwen*-Vertretern auf den Zusammenhang von Hofetikette und deren exklusiver Ästhetik übertragen. „Ungeschickt" war, wer die Kühnheit besaß, gegen jene ideale Symbiose zu verstoßen, während Ausdrucksweise und Gedankenführung für *Kenner* der literarischen Ahnenwelt subtile Übereinstimmungen mit zeitlich entfernteren Referenzen erkennen ließen. Bei lyrischer Dichtung galt das gerade auch für musikalische und formale Aspekte des Stils. Obwohl nie als erwünscht galt, eine der beiden Bindungen ganz aufzusagen, konnten formale Geschliffenheit und klangliche Harmonie gemäß den Stilidealen der *Guwen*-Literaten in den Hintergrund treten, sobald nur an deren Stelle ein Gestus hervortrat, der auf einen der schemenhaften, aber umso größeren Ahnenumrisse im immensen Raum zwischen dem vereinzelten Jetzt des Lesens und dem umspannenden Einst-und-Jetzt des literarischen Kosmos wies (siehe dazu auch Gedicht 4).

Ohne diese Literarisierung der Dichtung im doppelten Sinn – nämlich, indem einmal das Verhältnis des Schreibenden zur schon bestehenden Literatur eine theoretische Deutung erfuhr und zum anderen, indem sich individuelle Abweichungen von der ästhetischen Norm eben durch Berufung auf jenes subtilere Verhältnis rechtfertigen ließen – wäre die intellektuelle Kultur der Song nicht vorstellbar. Ein querdenkender Schreibnarr wie Su Shi wäre kaum seiner aus damaliger Sicht gerechten Strafe – der Exekution – entgangen, noch hätte ihn das scharfe Urteil der Zeitgenossin Li Qingzhao 李清照 (1084 – ca. 1151), seine *ci*-Lyrik missachte alle Regeln der Kunst (des Wohlklanges), auf Dauer unbeschadet gelassen, wäre nicht schon vordem ein ästhetischer Freiraum entstanden, in dem die persönliche Wahl der literarischen Referenzlinien, aber öfter auch der formal-stilistischen Kategorien einer ausdrücklich literarischen Kritik *mehr* als die kunstgerechte Handhabe von Worten und Phrasen gegolten hätte. Nun spielte sich dieser Fall zwar scheinbar vor einem anderen Hintergrund ab, denn die *ci*-Lyrik stand bekanntlich noch fast ganz jenseits der offiziellen Literatenpoesie und bot daher keinen geeigneten Raum für „ungeschickte" Auftritte. Doch gerade dadurch, dass Su Shi in einem für ihn äußerst kritischen Moment und unter schärfster Beobachtung der Zensur entscheiden konnte, sein Dasein als Dichter durch die Wahl einer unverdächtigen literarischen Form zu retten, wird deutlich, dass sich das Dichtersein von der hergebrachten Identität des Literatenbeamten emanzipieren wollte.

Vom Standpunkt des heutigen Betrachters hebt sich allerdings etwas ab, das den direkt Involvierten nur selten aufgefallen sein dürfte: eine wie aus sich selbst heraus wachsende, zunehmende Fixiertheit auf literarische Referenzlinien, die Entwicklung einer Perspektive auf das intellektuelle Selbst, die ein stetig wachsendes Gemenge literarischer Traditionen teilte, lichtete, reduzierte und daraus je eine Textlandschaft schuf, die nur im *Rückblick* entstehen konnte. Der Dichter als Literat, wie ihn die chinesische Tradition bestimmte, wird nie zum Propheten. Er kündet weder Zukunft noch Schicksal und rechnet auch nicht mit der Vergangenheit ab, sondern *misst* bloß die Gegenwart an einer ahistorischen, jene überragenden Vergangenheit. Die den Raum seiner Textlandschaft entweder in die Tiefe oder in die Höhe staffelnden Gebirge und Gipfel sind seine literarischen Meister und Ahnen, die Gewässer, die jene umspielen, sind die bewegten Ereignisse der Zeit, die, komme sie, wie sie wolle, immer nur ein Spiegel der sich aus Frühlingsdünsten und Herbstnebeln lösenden Ahnen-Gebirgswelt bleibt. Es ist wichtig zu sehen, dass diese Textland-

schaft, in die das einzelne, lyrische Werk so eingebettet ist, ein eher räumliches als zeitliches Gebilde ist oder, anders gesagt, dass die Wahrnehmung der Geschichtlichkeit einer in der Zeit rückwärts gewandten Perspektive immer von untergeordneter Bedeutung blieb.

Nur so scheint die Entwicklung der chinesischen Dichtung bis in das späte 19. Jahrhundert überhaupt nachvollziehbar. Nur so wird verständlicher, warum Qu Yuan 屈原 (2. Jhdt. v. u. Z), Tao Yuanming, Du Fu und die anderen bekannten und weniger bekannten Namen auch nach Jahrhunderten noch nicht als „historische" Größen im heutigen Sinn aufgefasst wurden, sondern in die Zeit, aus der das jeweilige Gedicht spricht, scheinbar direkt eintreten, mitreden. Dasselbe erklärt auch, warum lyrische Texte, deren vieldeutiger Bedeutungsreichtum, je besser man sie kennen lernt, desto mehr vom bewusst gesetzten Verhältnis zu solchen früheren Werken abhängt, auch heute dennoch „lebendig" genannt werden können. Möglicherweise hätte aber ein poetologisch tiefer fundierter Sinn für historische Distanz die Notwendigkeit des *Neuen* in der ästhetischen Entwicklung ebenso sinnfällig gemacht. Damit hätte eine Epoche wie die der Song, deren dynamischer Widerspruch darin bestand, dass sie im Umgang mit ihren Kernproblemen die Wahrheit ebenso in der Tradition wie im Aufbruch und in der Erneuerung finden wollte, möglicherweise auch eine andere Wendung nehmen können als die, welche die heutige Geschichtsschreibung verzeichnet.

Vorwort und Kompositionsgedanke: das Rätsel der 60

Rätsel und Dichtung haben ein Gemeinsames darin, dass beide vornehmlich in Bildern sprechen. Ersteres fordert die Antwort heraus, die noch niemand gegeben hat, letztere fordert, im Gegenteil, ein Schweigen, in dessen Raum sie allein gültig bleibt. Das ist das Schweigen des Lesers, des Empfängers von Dichtung, in dem sie nachtönt und sich zu Unvorhergesehenem entfaltet. In diesem Sinne ist auch das dichterische Bild ein Rätsel, dessen Lösung allerdings nicht spruchweise, sondern schicksalhaft erfolgt. In Fan Chengdas „Sechzig Vermischten Bildern aus vier Jahreszeiten in Gärten und Feldern" ergibt sich die Stückzahl nicht nur aus einem abstrakten Ordnungsprinzip, sondern verwandelt den gesamten Zyklus in ein Bild des Dichters während reifer und verhältnismäßig abgeklärter Jahre. Das Vorwort scheint dies zunächst kaum anzudeuten:

> 淳熙丙午，沉疴少紓，復至石湖舊隱，野外即事，輒書一絕，終歲得六十首， 號四時田園雜興。
>
> Als ich im Jahre Shunxi der Ära Bingwu (1186) von schwerer Krankheit etwas genas, begab ich mich in mein vertrautes Refugium am Steinsee. Sobald dort draußen jenseits des Umlandes der Hauptstadt sich nur irgend etwas zutrug, schrieb ich sofort einen Vierzeiler hin. Bis zum Jahhresende kam ich auf sechzig Stücke, die ich „Sechzig vermischte Bilder aus vier Jahreszeiten in Gärten und Feldern" benannte.[14]

Fan scheint also nach eigenen Worten im Verlauf eines müßigen Jahres eine Reihe von sechzig beliebigen Bildern dank seiner virtuosen Beherrschung der Form festgehalten zu haben. Das mochte für sich schon etwas gegolten haben, denn poetische Virtuosität galt gewissermaßen als

14 „Si shi tian yuan za xing liu shi shou", 271.

die Blüte einer vollendeten Literatenbeamtenpersönlichkeit. Das Kompositionsprinzip für den ganzen Zyklus ergab sich für den Leser schon auf den ersten Blick aus der Zahl der Einzelstücke: 60 – eine Zahl zeitlicher Vollendung in Tages-, Monats- und Jahreszyklen – ließ sich durch 5 teilen, eine Zahl, die, etwa in den Fünf Phasen (Feuer, Erde, Metall, Wasser, Holz) *qualitative* Eigenschaften subsumiert. So kommt man auf fünf Gruppen à zwölf Gedichten, die den fünf Jahreszeiten des Bauernkalenders entsprechen: Frühling, Spätfrühling, Sommer, Herbst und Winter. Jeder, der lesen konnte, verstand das auf Anhieb. So erscheint der Zyklus dem breiteren Publikum als das Werk eines weithin geschätzten Mannes, der sich, von Krankheit genesend, den spontanen Einfällen seiner Muße überlässt.

Erst ein zweiter Blick legt die überraschende Tatsache frei, dass die sechzig Vierzeiler des Jahres 1186 von einem Sechzigjährigen verfasst wurden. So gesehen verkehrt sich das zyklische Ordnungsprinzip 60 / 5 – die Formel in Worten „Vollendung aller Qualitäten in geteilter Folge" – und erhält eine rein persönliche Bedeutung, deren Konzept nur *den* Lesern klar wurde, die das Geburtsjahr des Autors wussten – wohl einer Minderheit. Jedes Gedicht transformiert so ein zufälliges Ereignis, dem der Autor begegnet, zur objektiven, unbemüht autoritativen Aussage über die Welt und die Zeit. Ein jeder der am konfuzianischen Kanon gebildeten Leser dürfte auch die Aussage des Konfuzius über die besondere Qualität dieser Alterstufe im Leben des Strebsamen bedacht haben: „Mit Sechzig erst vermochte ich zuzuhören." In der Tat ist leicht zu erkennen, dass eine auffällig große Zahl an Texten Segmente wörtlicher Rede enthält, eine noch größere Zahl dagegen vom bildlichen Eindruck zufälliger Beobachtungen ausgeht. Das Ich horcht und blickt gleichsam auf und nimmt so selbstlos Anteil am Geschehen einer Welt, in der es sich nichts mehr beweisen zu müssen scheint, die sich ihm dafür umso weiter öffnet.

Das Vorwort enthält nur eine knappe autobiografische Notiz, deren *Interpretation* nicht überzogen werden sollte. Die Krankheiten Fans sind häufiges Thema seiner Dichtungen und stehen dort, wie sich bei einem hochrangigen Beamten und Staatsmann verstehen läßt, in Zusammenhang mit dem Rückzugsmotiv. Der Ausdruck *ye wai* 野外 muss gleichfalls nicht auf Gebiete im Abseits des Einzugsgebietes irgend einer Stadt, auch nicht etwa abseits des dem Steinsee[15] näher liegenden Wuxi verstanden werden, sondern sagt etwas über die Entfernung zur Reichshauptstadt aus, die groß genug war, den Autor die ihm dort bestimmten Alltagssorgen und –pflichten „ausblenden" – nicht vergessen – zu lassen. Im Übrigen scheint er sich nur zur besseren Erholung zurückziehen zu dürfen, die akute Behandlung durch ausgezeichnete Ärzte ging voran und war offenbar nur in der Hauptstadt möglich. Er ist vom Dienst befreit und verbringt seine Tage als Müßiggänger, dem regelmäßige Spaziergänge als Kurtherapie verordnet wurden. Denn, wie aus einigen der folgenden Texten (siehe besonders 49) und etlichen Stellen des lyrischen Gesamtwerkes hervorgeht, war es ein Magenleiden, an dem Fan im Alter laborierte. So ist die Krankheit indirekt Anlass oder zumindest Ausgangspunkt für die Suche und das Finden der poetischen Form: Die metrisch streng reglementierten, inhaltlich konzisen Doppelcouplets (*jue ju* 絕句), von denen jedes einen unter Millionen anderen flüchtig den

15 „Steinsee" (Shihu 石湖) bezeichnet einen nicht genau lokalisierbaren Ort, der sich vermutlich in der Nähe des Heutigen Wuxi, in Jiangsu, befand. Vielleicht war der Steinsee eine halbgeschlossene Bucht des Tai-Sees (Taihu 太湖).

Tag füllenden Augenblicken „fotografisch“ festhält und zugleich durch die Wahl des Rahmens bzw. durch das Herausschneiden aus dem Echtzeitfluss einen Bezug zur Wahrnehmung des Literatenbeamten und des diesen hergebenden Menschen Fan Chengda setzt. Auch der Bezug zur Tradition des Genre wird durch den Paratext klargestellt. Der Leser versteht, dass der Autor einen Rückzug (*gui* 歸) in eine vertraute und zugleich mit sich selbst wieder vertraut machende Welt (*jiu yin* 舊隱) zustande gebracht hat. Damit ist die Ebene eines Dialoges mit Tao Yuanming, dem Ahnvater des poetischen Subgenres „Gartenlanddichtung“[16] vorgegeben.

Der Zyklus

Sechzig vermischte Bilder aus vier Jahreszeiten in Gärten und Feldern
四時田園雜興六十首

Frühling

1	Im Hohlweg Weidenwolle und am Mittag schreit der Hahn,	柳花深巷午雞聲
	Des Maulbeerbaumes Blätter spitz, noch nicht ganz grün.	桑葉尖新綠未成
	Ich sitze schlummernd. Kaum erwacht, gar nichts zu tun,	坐睡覺來無一事
	Als hellen Tags am Fenster die Raupen schlüpfen zu sehn.	滿窗晴日看蠶生
2	Die feuchte Erde regt sich unter starken Regenschauern,	土膏欲動雨頻催
	Bis Gras sprießt und es blüht kann's kaum noch dauern.	萬草千花一鉤開
	Als ob die wilden Beete hinterm Haus schon jetzt ergrünten,	舍後荒畦猶綠秀
	Treibt Bambus her, von Nachbarn, unter Gartenmauern.	鄰家鞭筍過牆來

Hier wird das Thema der Natur – einer wieder werdenden und auflebenden – in ihren Bezügen zum Menschendasein entfaltet. Die allgemeine Bewegung des Wachstums liegt in den reimenden Verben, *wei cheng* 未成, Vers 2, und *sheng* 生, das auf den Schlussreim des ersten Gedichtes fällt. *Wei cheng* ergibt sich in der chinesischen Syntax als verbale Konstruktion. *Xin lü* 新綠, das „junge Grün“ – in der Übersetzung aus Gründen der Versökonomie gespart – „vollendet sich noch nicht“ (未成). Das Schlüpfen der Raupen wird mit *sheng* 生, dem allgemeinen Wort für „gebären / entstehen / werden“, zur Synekdoche, die zugleich das Aufleben der gesamten Natur einschließt. Der dritte Vers des ersten Gedichtes bringt die Wendung zum Menschen und zum lyrischen Ich. Dessen Zustand wird durch die Übersetzung bewusst auf einen möglichst konzi-

16 Der chinesische Begriff *tian yuan shi* 田園詩 wird deutsch häufig entweder wörtlich als „Feld- und Gartendichtung“ übertragen oder in Anspielung auf die mediterrane Antike „bukolische Dichtung“ bzw. Bukolik. Letzteres erscheint mir zwar nicht unbegründbar aber dennoch anmaßend. Die Variante einer wörtlichen Übertragung trifft nicht ganz die Absicht des chinesischen Begriffes *tian yuan* 田園. Gemeint ist damit ein relativ geschlossenes Besiedlungsgebiet, das sich deutlich abgrenzt von Weidegründen und nutzlosen Einöden. Die es besiedeln leben in und zwischen ihren Einhegungen, die allem ihr Maß geben und das Ganze erscheint damit als ein Land, das im Wesentlichen ein Garten ist, den alle zugleich bestellen, wobei jeder neben den anderen nur mit seinem eigenen Anteil beschäftigt bleibt. Diese im Grunde daoistische Vision einer Gemeinschaft, die das interesselose Nebeneinander lebendig erhält, beherrscht die Grundstimmung des Genres seit und durch Tao Qian..

sen Satz begrenzt: *zuo chui* 坐睡, „Ich sitze schlummernd." – Das erste Reimwort *wu ji sheng* 午雞聲, „Mittags schreit der Hahn", erschließt damit die Situation rückwirkend. Der Hahnenschrei weckte den Mittagsschläfer. Nun erkennen wir diesen als den alternden, noch etwas kränklichen Mann des Vorwortes wieder.

Doch die Wachstumswelle steigt mit dem Beginn des zweiten Textes nur noch höher. Alles scheint zu schwellen, und die allgemeine Blütezeit wird wie ein Aufplatzen im Grün erwartet. Im zweiten Verspaar rundet sich das bisher entwickelte Thema einer allgemeinen Mensch-Natur-Beziehung zum klassischen Genrebild der „Gartenlanddichtung". Das dual vereinfachte Verhältnis Individuum-Natur wird nun um eine dritte Größe, nämlich die „Nachbarn" – Menschen als die Anderen und damit als Teil einer problematischen Umgebung –, entscheidend erweitert. Doch es ist wiederum nur der gleichgültig regsamen Natur zu verdanken, dass die Aufmerksamkeit auf den Nachbargarten gelenkt wird, von dem die Bambustriebe unter der Mauer durch in das eigene Beet schießen. Ihr täuschendes Grün stößt den Gedanken zu diesem Vierzeiler, und die überraschende Erkenntnis ist der Plot des Gedichtes. Sie beinhaltet nicht nur die Enttäuschung – indem verstanden wird, dass nicht die eigene Pflanzung grünt, sondern nur die Triebe des Bambus eines anderen –, sondern auch das für die Feld- und Gartendichtung seit ihrem Erfinder, Tao Qian, bezeichnende Moment der Entfremdung[17], dessen Symbolik kaum einfacher und treffender gestaltet werden könnte als hier: die hohe Grundstücksmauer, über die noch nicht die Spitzen des Bambus im Nachbargarten ragen – denn er sollte um diese Zeit herunter geschnitten sein –, während aber dessen Triebe im eigenen Beet für Gemüseschösslinge gehalten werden.

3	Auf hohem Feld Getreidesaat nimmt an der Berge Grün,	高田二麥接山青
	Beim Wasser liegen tiefe Felder, die ungepflügt blühn.	傍水低田綠未耕
	Pfirsich und Marille verweben das Dorf zu Frühlingsbrokat,	桃杏滿村春似錦
	Am Reinen Lichttag tanzt es und singt zu Trommelgedröhn.	踏歌椎鼓過清明
4	In alten Töpfen garte aus der schlechte Wein des Du.	老盆初熟杜茅柴
	Schon schleppt man ihn aufs Feld hinaus dem Altar zu.	攜向田頭祭社來
	Die Priesterin verschmäht auch nicht den faden Duft,	巫媼莫嫌滋味薄
	Doch gibt's mehr Asche für den Tropfen vom Beamtenkrug.	旗亭官酒更多灰

Hier wird der Blick erstmals von dem Gartenlandidyll, den genre- und erwartungsgemäßen Schwingungen zwischen einem beobachtend philosophierenden Subjekt und seiner unmittelbaren, landschaftlichen Umgebung, abgelenkt und trifft auf einen Gegenstand, der ihn skeptisch macht und folglich verändert. Es dürfte kaum bezweifelt werden, dass in den zeitgenössischen Lesern Fan Chengdas hier ein irritiertes Interesse erwachen musste. Bedeutender ist aber, dass noch der heutige Leser, liest er offen und genau, dasselbe empfinden wird. Dass in der ersten Zeile „der schlechte Wein des Du" eine Parallele zwischen dem damals längst berühmten, zu Lebzeiten verkannten und im Elend verstorbenen Dissidenten Du Fu und dem an sich wohlgestellten, angesehenen Autor andeutet, mag noch als narzistische Dichterspielerei hingehen. Dann scheint der Blick zunächst erst wieder den ländlichen Bräuchen nach zu spähen. Doch die letzte Zeile ent-

17 Zum Moment der Entfremdung, das für ein zeitgemäßes Verständnis der Dichtung Tao Yuanmings entscheidend genannt werden muss, vgl. die Diskussion in Tian 2005, 95-131.

hüllt in diesen schlichten Gewohnheiten des Volkes einen Missklang, den zunächst nur das Privileg der Staatsmacht auf besseren Wein herein zu tragen scheint. Dass im deutschen Slang „Asche" zugleich Geld bedeuten könnte, ist zwar kein unmittelbares Echo aus dem chinesischen Text, umso mehr aber ein Beispiel für die *Hellsichtigkeit*, die nur Übersetzungen in Form einer nicht kalkulierten und unberechenbaren inneren Präzision erreichen können. Im Verlauf des Zyklus wird sich gerade das komplexe Thema der meist vom Staat ausgeübten Geldmacht zunehmend auswirken und die Idylle der „natürlichen" Einfachheit und Harmonie unterwühlen.

5	Am Altar Geld verbrannt – die Pauke dröhnt wie Donnerschlag.	社下燒錢鼓似雷
	Ein Greis kehrt trunken heim, die Sonne sinkt, noch hält der Tag.	日斜扶得醉翁回
	Der Boden ist von Zweigen grün bedeckt und blütenübersäet,	青枝滿地花狼藉
	Da wird ihm klar: erst vorhin tobten hier die Enkel noch im Gras.	知是兒孫鬥草來
6	Berittne Bläser lärmen von den Dörfern im Osten heran.	騎吹東來里巷喧
	Der Tross der Feldkontrolle wirbelt Staub wie ein Orkan.	行春車馬鬧如煙
	„Bind deinen Ochsen ja nicht vor dem Tor am Wegrand fest!"	繫牛莫礙門前路
	„Bind ihn bloß hinterm Tor, gleich bei der Ackerwalze, an!"	移繫門西碌碡邊

Noch im vorletzten Text, Gedicht 5, schien der Spaziergänger nach Hause zurück zu finden und sich dort den Gedanken über sein Greisenalter bzw. die Kürze des hinter ihm liegenden Lebens zu überlassen. Der Anblick des verlassenen Spielplatzes mag ihn irritieren, nachdem er soeben am Erdaltar dem Frühlingsgott geopfert hat, denn jenen, die sich da eben noch ausgetobt haben, steht ja ihr Lebensfrühling bevor, nicht dem einsamen Heimkehrer. Text 6 weicht weit davon ab, man muss sich unwillkürlich vorstellen, dass zumindest ein neuer Tag begonnen hat, wenn nicht inzwischen schon mehrere verstrichen sein sollen. Die beiden Verspaare reflektieren zwei Wahrnehmungen eines Subjekts, das selbst ganz im Verborgenen zurück bleibt. Nichts spräche dagegen, dass es sich um den Autor handelt, der wieder mal an einem Morgen durch das Dorf spaziert und auf einmal durch den über die Felder herannahenden Lärm der „Feldkontrolle" (*xing chun* 行春), einer Art zivilen Frühjahrspatrouille, die offenbar ungenutzten Privatbesitz für den Bedarf der Behörden konfiszieren konnte, erschrocken wird. Die Panik, die das unter den Dorfleuten auslöst, schlägt dem Müßiggänger gleich ans Ohr, und das zweite Verspaar begnügt sich mit der Aufzeichnung eines hastigen Wortwechsels, indem jemandem geraten wird, seinen Ochsen so umzuplazieren, dass er allem Anschein nach gleich zur Feldarbeit benötigt wird.

Stücke wie dieses werden im Verlauf des Zyklus regelmäßig und häufig vorkommen. Ich nenne sie die „journalistischen", unter der Hypothese, dass in der Song-Dichtung Vorformen des journalistischen Schreibens entstehen, die, wie hier bei Fan, Bezug auf eine von Bo Juyi 白居易 (772–846) in seinen „Neuen Musikamtsliedern" (*xin yue fu shi* 新樂府詩) eingeleitete Tradition nimmt. Die ungerechten Züge des Geschehens werden in krassen Bildern und relativ zugänglicher Sprache hervorgehoben, wobei Leidende und Täter zwar nicht persönlich, aber doch sehr deutlich nach Typen benannt werden, so dass denen, die den Kontext kannten, eine Personalisierung dieser Typen leicht möglich war. Im Falle dieses Textes muss nicht allein die allgemeine Misere der Willkür subalterner Exekutivorgane gemeint sein, schließlich findet das Geschehen zu einem konkreten Zeitpunkt, an einem konkreten Ort und unter den Augen

einer konkreten Person statt. Das journalistische Element besteht in der Konkretisierung des Gegenstandes der Dichtung, die ihren lyischen Charakter hier, der äußeren Form zum Trotz, verliert und sich somit direkt berichtend auf bestimmte Ereignisse oder Verhältnisse bezieht, wobei subjektive Deutung, Personifizierung und Typologisierung in den Hintergrund treten.

Der abrupte thematische Wechsel, den man zwischen 5 und 6 beobachtet, schlägt den Rhythmus des gesamten Zyklus an, der sich eben daraus ergibt, das, bei formaler Monotonität, der Fokus der Aufmerksamkeit immer wieder radikal umschlägt. Mal scheint das Gartenlandidyll anhaltend genug, um kontemplativen Gedanken und Selbstschau Raum zu geben, plötzlich platzt die Stille und ein Ereignis wie das vorige reißt die Aufmerksamkeit an sich. Das geschieht so sprunghaft, dass es sich gerade wie eine Fotografie oder wie die Randmeldung in einer Tageszeitung festhalten lässt. Diese sind bekanntlich älteren Lesern oft am interessantesten.

In den folgenden sechs Stücken bis zum Ende der Frühlingsgruppe scheint allerdings das Geschehen, aus verschiedenen Blickwinkeln betrachtet, gleichmütig dahin zu fließen. Das „Ich" tritt als Beobachter an den Rand, Selbstbetrachtung fällt aus, die festgehaltenen Augenblicke scheinen sich ohne inneren und äußeren Zwang zu ergeben. Soll das heißen, dass *nur* die Inspektoren den Frieden dieser Jahreszeit stören? Und dass der Alte, als ein diesem Treiben schon fernstehender Gast des Lebens, einen beinah enthobenen Beobachterposten bezieht?

Im Folgenden wird die zweite Hälfte der Frühlingsgruppe dem Leser weitgehend unkommentiert überlassen. Unschwer ist zu erkennen, dass anfangs noch das Frühlingsfest *Qingming* 清明, das jährlich um den 4. und 5. April liegt und an dem auch heute noch Ahnentempel und Gräber gepflegt werden, die Aufmerksamkeit anzieht. Doch in den letzten drei Vierzeilern beschäftigen den Beobachter schon recht sachliche Aspekte der Saat und Ernte. Gedicht 10 ist des Modus wegen interessant. Die Sorge um die Kirschenernte kann nicht die des Autors gewesen sein, doch als wörtliche Rede eines anderen lässt sich der Text auch nicht verstehen. Er liest sich eher als Aufzeichnung nach einem Gespräch am Zaun. So teilt der Autor gelegentlich die eigene Subjektivität mit der jener, die er bei seinen Gängen trifft, tritt gleichsam auf möglichst unauffällige Weise hinter sie zurück. Das erscheint als Form, die in den Texten reflektierten Ereignisse zu „aktualisieren", und trägt zum „journalistischen" Charakter etlicher Stücke bei.

7	Prächtig das Haupt geschmückt zum Fest der Kalten Speisen, In kleinen Booten kommen sie, in Rot und Grün gekleidet. So fahren sie einmal im Jahr zum Kloster „Wander-Berg", Wo sie, wenn nicht die Seelenwand, den Tigerbühl besteigen.	寒食花枝插滿頭 蒨裙青蕨幾扁舟 一年一度遊山寺 不上靈巖既虎丘
8	Vom Gräber-Pflegen kehrn die Leute heim durch die Vorstadt, Wo man schon Schnaps und frische Pflaumen anzubieten hat. Der Tag ist lang, der Weg bequem, das Stadttor nicht mehr weit, Dort bei der Schenke hol' ich noch ein warmes Schälchen ab.	郭裏人家拜埽回 新開醪酒薦青梅 日長路好城門近 借我茅亭暖一杯
9	In Holzsandalen nach dem Frühling waten, das ist Glück! Ein Becher voll mit Regenwasser, jeder Hufabdruck. Der gelbe Hund, der seinem Herren folgt, springt jäh nach vorn, Jagt bis an's Flussufer und kommt von selbst zurück.	步屧尋春有好懷 雨餘蹄道水如杯 隨人黃犬撓前去 走到溪邊後自回

10 Die Müh des Obstbaumpflanzens lohnt die Ernte kaum! 種園得果僅賞勞
Die Vögel nerven und den Buben ist in nichts zu traun.- 不奈兒童鳥雀搔
Aus frischem Bambus steckt man einen Stachel-Zaun, 已插刺針樊筍徑
Und wirft ein Fischernetz über die Kirschen im Baum. 更鋪漁網蓋櫻桃

11 "Der Tag ist günstig, raus das Saatgut aus den Säcken! 吉日初開種稻包
Vom Südberg wird der Donner nachts viel Regen schicken." 南山雷動雨連宵
Der Jungsaat kann es heuer nicht an Wasser fehlen, 今年不欠秧田水
Bald klatscht die Flut an jeden Steg soweit die Augen blicken. 新漲看看拍小橋

12 Grün deckt die Gemüsebeete überall im Maulbeerhain, 桑下春蔬綠滿畦
Wo zarte Kohlherzen und grüner Lauch schon fett gedeihn. 菘心青嫩芥薹肥
Am Fluß gewaschen und sortiert, dann auf dem Markt verkauft, 溪頭洗擇店頭賣
Kehrt gegen Abend man mit Salz und Reischnaps heim. 日暮裹鹽沽酒歸

Spätfrühling

Die Epoche des Frühlings endete mit hoffnungsfrohen Bildern – ergiebiger Regen und Ertrag und Lohn der ersten Ernte für die Bauern. Dabei lässt sich feststellen, dass über die ersten zwölf Vierzeiler der Fokus vom „eigenen" Dorf und Garten zu den Tätigkeiten und zum Leben der anderen schwenkt. In diesem Spektrum liegt eine doppelte Referenz zu zwei Repräsentanten der Gartenlanddichtung: zu Tao Yuanming, der das Subgenre durch sein poetisches Werk begründete, und zu Bo Juyi, der es mit politisch engagierter Dichtung verband. Dieser verband den betont einfachen, also redenahen und daher sprechbar-verständlichen Duktus, den Tao zum stilistischen Kennzeichen seiner Feld- und Garten-Lyrik gemacht hatte, mit Neigung zu sozialkritischen Themen. Die „Einfachheit" war also bei Bo nicht nur Ausdruck der verborgenen Tugend des Ichs – als das erscheint sie bei Tao –, sondern zugleich Abdruck der Welt im Sprachmaterial; also nicht nur idealistisches, sondern zugleich auch naturalistisches Konzept. Fortan lösen sich diese Gegensätze in Fans Zyklus ab oder rufen einander hervor. Die wichtigsten Traditionsstränge der Gartenlanddichtung werden so widergespiegelt und bewusst weiter entwickelt. Bis ans Ende der gesamten Textfolge wird sich der Blick nicht von den anderen, der einfachen Bevölkerung der Umgegend in ihren Hoffnungen, Feierstunden und in den unsäglichen Leiden, die sie – eingezwängt zwischen Launen der Natur und Willkür des Staates – erdulden, lösen können. Dagegen führen Krankheit, Müdigkeit und Weisheit ab und an zu Abwendung vom reportageartigen Strom der alltäglichen Begebenheiten und lokalen Sensationen und zur Kontemplation eines Bildes. Man mag darin auch eine eingefleischte konfuzianische Haltung erkennen, poetisch gesehen ist es eine innovative Synthese von Gattungstraditionen, menschlich wirkt es wie ein beinah postmodernes Bekenntnis zur Welt.

13 Purpurtang, der sich wie duftend reine Lotusblätter rollt. 紫青蓴菜卷荷香
Schneeweißer Sellerie, so lang wie Lauch, vom Beet geholt. 玉雪芹芽拔薤長
Was sie in Flussgärten selbst ernten, reicht zum Nachtmahl aus, 自擷溪毛充晚供
Sie ruhn am Uferrain im Regenwind, die Segel eingeholt. 短篷風雨宿橫塘

14 Die Seerosen treiben schon wieder lose überm Grunde, 湖蓮舊蕩藕新翻
Wie kleine Münzen sinken ihre Blätter in die offne Wunde. 小小荷錢沒漲痕
In dieser wind- und wellenharschen Jahreszeit empfiehlt es sich 斟酌梅天風浪緊
Vom offnen See sie umzusetzen vor das Schilf am Strande! 更從外水種蘆根

Die Saison des Späten Frühlings findet das Ich als wachen Beobachter und in 14 scheint es sogar als Ratgeber einzuschreiten. Dem Geschehen ist, im Gegensatz zum Beginn des ersten Abschnitts, eine gewisse Dramatik eigen, deren Gründe man nicht weit zu suchen braucht. Der Späte Frühling ist die bangeste Zeit im Leben der Landbevölkerung, denn es kommt auf das Gedeihen der Feldfrucht an. Im überwirtschafteten Jiangnan der Südlichen Song waren sogar die Seen sensible Anbauflächen, die schon eine kleine Turbulenz des Klimas verwüsten konnte. Wie um sich von dieser nervlichen Anspannung zu erholen, kehrt der Zyklus in seinem Verlauf nun in ein bukolisches Idyll zurück, in dem sich das Ich sogar beinah direkt zu erkennen gibt. Stattdessen klopft aber nur ein Hausierer mit Tee ans Hoftor – einmal scheint die Ruhe perfekt:

15 Zu Paaren fliegen Schmetterlinge ins Kohlrabibeet. 蝴蝶雙雙入菜花
Kein Fremder kommt dem Dorfe nah, kaum Zeit vergeht. 日長無客到田家
Flattern mal Hühner übern Zaun und bellt der Hund im Loch, 雞飛過籬犬吠竇
Weißt du, dass der Hausierer bald mit Tee am Hoftor steht. 知有行商來買茶

16 Am schwellenden Gewässer wäscht man Röcke im Plankton, 湔裙水滿綠蘋洲
Zum Ausgehn noch zu kühl im ersten Drittel des dritten Monds. 上巳微寒懶出遊
Der Froschchor lärmt vom Dunkeln bis zur Dämmerstunde, 薄暮蛙聲連曉鬧
In diesem Herbst reicht wohl der Reis für eine tägliche Portion. 今年田稻十分秋

Als ob die Sorge um die Ernten *doch* keine Ruhe lässt, befindet man sich schon wieder am Ufer des Sees. Aber die Witterung scheint nun ins Maß zurück gekehrt zu sein, das Gedeihen setzt sich fort:

17 Wenn durch das Grün des Parks im Frühlicht Kälte weht, 新綠園林曉氣涼
Tret ich in's Morgenrot, zu sehn, wie's beim Verpflanzen steht. 晨炊蚤出看移秧
Schon nirgends Blüten mehr, Maulbeer und Hanf noch kaum… 百花飄盡桑麻小
Der Wind trägt ein Arom von Haselwurz über den engen Weg. 夾路風來阿魏香

Der Haselwurz (Awei 阿魏) – im deutschen Volksmund auch „Teufelsdreck" – ist eine zähe, stinkende Arzneipflanze, die für die Bauern keinen unmittelbaren wirtschaftlichen Nutzen hatte. Dagegen ist bekannt, dass auch Fan im Alter an mehreren Krankheiten laborierte. Das Thema des Krankseins oder auch Kränkelns durchzieht seine Lyrik allgemein[18] und wird auch hier wiederkehren. Trotz der Derbheit des Gewächses, dessen Geruch über das Ende des Textes hinausgetragen wird, lässt sich *xiang* 香 hier keinesfalls anders als mit „Arom" oder auch „Duft" übersetzen, während dieselbe Absonderung lexikalisch mit *chou* 臭, „Gestank", „Geruch", umschrieben wird. Dieses Wort galt verständlicherweise als unpoetisch, doch verlangt seine Ersetzung durch „Duft" oder, wie in der Übersetzung bewusst, weil die Wirkung steigernd, gewählt, durch „Arom", nach einer sinnträchtigeren Deutung. Man könnte sich schon zu Beginn fragen, was der Spazier-

18 Vgl. dazu das Kapitel über die Krankheit als Motiv in Fans Lyrik in Schmidt 1992.

gänger in solcher Frühe draußen auf den Feldern wirklich sucht. Sein Motiv scheint die den Zyklus oft bestimmende Mitsorge um die Geschicke der Landbevölkerung zu sein (Vers 2). Doch ist sie im Moment akut? Vers 3 weist auf die verblühte Spätfrühlingsflora und die noch nicht erntereife Feldfrucht. Der verfrühte Spaziergänger scheint sich nicht nur zwischen Nacht und Tag, sondern auch, im weiteren Sinn, zwischen Blüte und Reife zu befinden. Die Worte *jia lu* 夾路, „enger Weg", zu Beginn des letzten Verses, eröffnen eine metaphorische Lesart des Textes. Diese ergibt sich aus einem zeitlichen Kontext, nämlich dem verbreiteten Selbstverständnis unter Literaten der späten Nördlichen und der Südlichen Song im Verhältnis zu ihren literarischen Vorläufern, das David Palumbo-Liu als „belatedness", als Zu-spät-Sein, bezeichnet.[19] In diesem Zu-spät-Sein steht der Dichter seinen idealeren Vorgängern klar abgegrenzt gegenüber. Er hat keine andere Wahl als die seines eigenen, „engen Weges" vor sich. Das erscheint ihm mitunter als seine Tragik, es ist seine Einsamkeit und auch – der Begriff ergibt sich hier in der Tat von selbst – seine Freiheit. Dort her also das etwas bitterliche „Arom", das der Haselwurz verströmt und das der Instinkt des daoistischen Kräutersammlers[20] leicht identifiziert.

18 Den ganzen Raupenmonat über gelten die Tabus.	三旬蠶忌閉門中
Die Türen bleiben zu, nach draußen setzt man keinen Fuß.	鄰曲都無步往蹤
Erst dann wenn in der Tagesfrüh der Tau im Winde tropft,	猶是曉晴風路下
Bleibt bei der Blätterernte kaum noch Zeit für einen Gruß.	采桑時節暫相逢

Ausgehend von der metaphorischen Lesart des vorigen Textes – der enge Weg am frühen Morgen zwischen Blüte- und Reifezeit als Bild einer „existentiellen" Vereinzelung, der Odem des Haselwurzes als Stimulus der Suche auf einsamem Weg – lässt sich diese Ebene hier fortsetzen. Die Zeit des Übergangs von allgemeiner Blüte- zum Beginn der großen Erntezeit wird im bäuerlichen Leben durch Tabus stillgelegt, um das Gedeihen und Reifen der Pflanzen sittlich zu bannen und zu fördern. Der Text erscheint vor allem als *Schilderung* des ländlichen Brauchs und des allgemeinen Aufbruchs danach in die große Betriebsamkeit der Erntewochen. Auf dieser Ebene verbleibend liegt die Pointe im plötzlichen Moment zwischen allgemeiner Stille und deren Abbruch. Wer die Metapher aus 17 fortsetzt, bemerkt noch das Ich als seitlichen Beobachter, der von dem „gelegentlichen Sich-Begrüßen" (*zan xiang feng* 暫相逢) der Bauern und Erntearbeiter ausgenommen bleibt.

19 Morast – so treibt ein ganzes Feld zum Strom hinaus.	汙萊一稜水周圍
Jährlich versinkt zur Hälfte eines Bauern Schneckenhaus.	歲歲蝸廬沒半扉
„Pflanzt keine Wasserkresse, wo das Ufer kaum zu halten ist!	不著茭青難護岸
Sonst stakt ihr im Kahn vom nutzlosen Felde nach Haus."	小舟撐取葑田歸

In 18 nimmt die Produktion durch die erste Seidenraupenernte langsam Fahrt auf. Doch 19 unterbricht den allgemeinen ländlichen Daseinsoptimismus durch ein krasses Bild des Elends. Ein Wasserkressefeld, wohl in der Senke einer Uferböschung angelegt, um aufwendige Bewässerungstechniken oder –arbeiten zu meiden, wird von der Flut weggespült, und die danebenstehende

19 Palumbo-Liu: 25.
20 Als Kräutersammler erkennen wir das Ich in Gedicht 20.

Hütte des Bauern droht zu versinken. Aus dem bisherigen Beobachter wird ein Mahner, Tadler, Zurufer, kurzum, der belehrende, amtierende, immer verbessern wollende, zugleich gehorsamagierende Ton der imperialen Funktionärselite schlägt hier auf einmal durch. Das ist kein Angriff der Poesie auf die Bestie Staat, sondern schiere Verzweiflung über die unwissende Hilflosigkeit von jemandem, der sich mit dem Verkauf von etwas Kresse durchbringen wollte.

20	In flaumigen Büscheln duften Knospen im Alang-Gras.	茅針香軟漸包茸
	Halb rot sind die Beeren, so schmecken sie sauer und süß.	蓬檣甘酸半染紅
	Den emsigen Sammler, der heimkehrt, verspotten Kinder,	采采歸來兒女笑
	So winzig und hoch hängt sein Körbchen am Ende des Stabs.	杖頭高挂小筠籠
21	Seidig strömt Getreideregen oder stäubend fein,	穀雨如絲復似塵
	Dampfend in den Krügen, zum Kosten bereiter Wein.	煮瓶浮蠟正嘗新
	Päonien verschütten ihre Pracht, Kirschen gereift –	牡丹破萼櫻桃熟
	Nicht dass der Blütenfall den Frühling schon vertreibt!	未許飛花減卻春
22	Nach einem Regen wird das Bergdorf nur recht langsam wach,	雨後山家起較遲
	Das Morgenlicht, ein Wärmehauch vom Fenster hoch im Dach.	天窗曉色半熹微
	Ein Alter stützt sich auf den Pfühl, horcht zwitscherndem Pirol,	老翁欹枕聽鶯囀
	Sein Bursche reißt die Türe auf, stürzt sich den Schwalben nach.	童子開門放燕飛
23	Regen vom Meer, Wind überm Fluss, die Wellen häufen sich,	海雨江風浪作堆
	Der neuen Zeit folgen im Frühling neue Speisen auf den Tisch.	時新魚蔡逐春回
	Markige Stengel und Bambustriebe locken die Steinköpfe an	荻芽抽筍河魨上
	Und wenn die Flieder blühn, naht schon der Kugelfisch.	楝子開花石首來
24	Krähen stürzen in den Obsthain, doch Besuch kommt selten vor.	烏鳥投林過客稀
	Neblige Schatten, vom Rand des Gebirges bis gleich vor das Tor.	前山煙暝到柴扉
	Der junge Bursche, dort im Kahn, treibt heim. Ein loses Blatt,	小童一棹舟如葉
	Vereinzelt, ragt er deutlich aus dem Bann der Entenschar empor.	獨自編闌鴨陳歸

Das Erschrecken über den Unglücklichen, dem der ungebändigte Fluss Feld und Haus wegnahm (19), geht in den letzten Gedichten wieder im Entgegengesetzten auf. Die Natur nimmt ihren Lauf, in den Wäldern blühen und wachsen die Kräuter, die der Sammler heimbringt (20), die erste Getreideernte wird schon fällig, während Kirschen reifen und noch Päonien blühen (21), nächtlicher Regen fördert nicht nur das weitere Gedeihen der Feldfrucht, sondern hält während der wärmer werdenden Tage auch den Staub am Boden, sodass der Alte beim Erwachen einige sorglose Augenblicke genießt (22). Schließlich beginnt auch die Zeit der seltenen und guten Speisen, insbesondere einiger Meeresfische, die, von Wurzeltrieben an den Uferböschungen oder vom Blütenstaub des Flieders angelockt, den Song-Fluss hinaufkommen (23). Doch diese Sektion findet einen anderen Abschluss. In 24 schließt sich das Bild wieder an den klassischen Themenkreis der Tao'schen Dichtung an: die Abgeschiedenheit, in der sich selten Besucher zeigen (*guo ke xi* 過客稀), das „hölzerne Gatter" (*chai fei* 柴扉) als Sinnbild eines bewusst gewählten Ortes und der durch diesen ermöglichten Daseinsform und die allgemeine Thematik der Heimkehr (*gui* 歸), die sich nur oberflächlich betrachtet auf den Rückzug aus allen Ämtern bezieht, tatsächlich aber einen Individuationsprozess meint, in dem die Endlich-

keit und Kürze des Lebens und die Nähe des Todes stetig im Bewusstsein wachsen. Technisch funktioniert die Anspielung über die Auswahl von Endreimen aus einschlägig bekannten Werken Tao Yuanmings (*xi* 稀 / *fei* 扉 / *gui* 歸). In der Terminologie der Zeitgenossen dürfte Fan sich hier „einen Embryo fort geschnappt" (*duo tai* 奪胎), d.h. also, den Gedanken Taos aus seinem Kontext gelöst haben, um ihn in einem anderen eigenständig zu Ende zu denken. Dieser „eigene" Kontext entpuppt sich allmählich, nicht etwa in einzelnen Texten des Zyklus oder in deutlich hervortretenden, eigenen „Ideen", sondern in der Variation und Abfolge der „vermischten Bilder" (*za xing* 雜興), deren Lebendigkeit von der Transparenz zwischen literarischer Komposition und reportageartiger Nahaufnahme abhängt. Hier ist es Vers 3, der sogenannte „Wende-" oder „Drehvers" (*zhuan ju* 轉句), der diese Transparenz öffnet, indem an Stelle des Ichs oder eines *alter ego* in Gestalt des bekannten Fischergreises, ein „kleiner Junge" (*xiao tong* 小童) allein im Boot zurückkehrt. Damit werden die direkten literarischen Referenzlinien zum Werk Taos, indem ein lyrisches Ich eindeutig das Zentrum bildet, abgebrochen und das Bild auf die Beobachtungsebene verschoben. Selbstdarstellung wird zur Wahrnehmung des Anderen, die sich als flüchtiges *Gleichnis* nicht ohne Ironie auf literarischen Selbstportraits der Zeitgenossen liest, die sich allzu gern in Taos Pose wichtig machen. Hier kehrt der Junge alleine vom See zurück und die Schar von Enten, die ihn wie ein Bann umgibt, fügt seine Erscheinung noch unmittelbarer und unwillkürlicher in das Bild der Landschaft, das auf diese Art wieder natürlich wirken kann.

Sommer

25	Golden sind die Pflaumen, während Aprikosenfrüchte reifen.	梅子金黃杏子肥
	Gerste blüht schneeweiß, kaum blüht der Rapsfeldstreifen.	麥花雪白菜花稀
	Den lieben langen Tag taucht vor der Hecke niemand auf –	日長籬落無人過
	Nur Wasserjungfern, Fleckenfalter, die sie fliegend streifen.	惟有蜻蜓蛺蝶飛

Der Sommer beginnt mit einem Bild von Muße, die nur der ehemalige Literatenbeamte und Pensionar sich gönnen darf. Für die örtlichen Bauern bedeutet der Sommer die Zeit der schwersten Arbeiten, von denen in den anschließenden Texten manches gesagt wird. Im Wendevers 3 wird das Thema der Unbehelligtheit von Besuchern (24) in den Anfang dieser Sektion hinüber genommen, und bei der Gartenhecke, vor der nun gottlob niemand auftaucht, mag man an die Mauer des Nachbarn denken, unter welcher zu Beginn des Jahres – und des Zyklus – die Bambusschösslinge sprossen (1) oder auch an eben denselben Zaun, über den im späteren Frühling die Hühner flatterten, um einen harmlosen und vielleicht durchaus willkommenen Besuch, den des Teehändlers, anzukündigen (15). Wir sind im stillen Zentrum dieses Werkes, dort, wohin es den, der es schrieb, gezogen haben mag und woraufhin er sein erworbenes Weltwissen, seine dichterische Sensibilität und Erfahrung neu zu orientieren versucht. Erst Gedicht 32 wird die Rückkehr dorthin anstreben, die dazwischen liegenden Stücke gelten ausnahmslos dem Betrieb der Ernte und der damit verbundenen Arbeiten, die außerhalb des Gartens vonstatten gehen. Obwohl das Ich sich kaum zeigt, versteht sich, dass auch der Müßiggänger an der Saisonarbeit, die für die Landbevölkerung im folgenden Jahr lebenswichtig sein wird, Anteil nimmt.

26 Im fünften Monat, wenn im kalten Wu der Weizen blüht, 五月江吳麥秀寒
Wärmt Wolle dürftig den, der Reis versetzend durch die Felder geht. 移秧披絮尚衣單
Kaulquappen klumpen um die Wurzeln der Reispflänzchen, 稻根科斗行如塊
Weil heuer auf den Feldern Wasser einen Chi hoch steht. 田水今年一尺寬

27 Weizen, Gerste eingeheimst – auf hundert Taler kommt ein Sack. 二麥俱秋斗百錢
Da sagt der Bauer sich „In diesem Erntejahr fällt recht was ab!" 田家喚作小豐年
Den Backöfen und Reistöpfen sieht man den Hunger gar nicht an, 餅爐飯甑無飢色
Bis Westwind über reife Felder kommt und bläst zum Erntetag. 接到西風熟稻天

Der Gedanke dieses Gedichtes ist mir nicht ganz klar geworden. Offenbar schließt er an den des vorangegangenen Textes an und bezieht sich zunächst auf die guten Vorzeichen für das Erntejahr: im Sommer reichlich Regen. Könnte es sich demnach etwa um Spekulation handeln? Mit dieser Annahme bekäme der Ausdruck *wu ji se* 無飢色 eine subtile psychologische Nuance. Der Bauer, vom Staat genötigt, dessen Steuerlast zu tragen, ist eingezwängt zwischen der Willkür des letzteren und den Launen der Natur. Sein Gemütszustand spiegelt sich im Anblick des eigenen Kochgeschirrs eher denn irgendwo sonst. Freude und Mut, die ihm die Aussicht auf eine reiche Ernte mit gutem Eigenertrag einflößen, füllen seine Näpfe und Tröge, schon lange bevor es die Ernte täte.

28 Hundertfach Kokons zerkocht im Topf wie Schnee im Wellenspiel. 百沸繰湯雪湧波
Haspeln qietschen und es klatscht – Regen, der auf Bastcapes fiel – 繰車嘈囋雨鳴簑
Wozu Erntefraun und Spinnerinnen nun einander gratulieren: 桑姑盆手交相賀
„Der Spinnfaden flockt gar nicht viel, doch Rohseide bleibt viel!" 綿繭無多絲繭多

Gute Qualität der Kokons und reicher Ertrag an Rohseide: Optimismus auch bei den Frauen in der Seidenmanufaktur. Die letzte Zeile könnte als wörtliche Rede aus dem Mund einer derselben gelesen werden. So journalistisch-informativ die Beschreibung des Vorgangs zunächst scheint, so subtil wirkt sie in der Tat erst dann, wenn der Übersetzer seine und damit auch die Wortwahl des Dichters überprüft. Der Schnee im Wellenspiel als Metapher für die Seidenkokons, die in den Wassertöpfen gekocht werden, macht nicht nur optischen Eindruck. Die Worte Schnee und Regen stehen in Zeile 1 und 2 auf gleicher Postion und deuten damit darauf hin, dass Niederschläge auch sommers mit Kälte überraschen können. Die Ernterinnen froren bei der Arbeit im strömenden Regen, sodass sie nun, beim Anblick der im Topf kochenden Kokons an Schnee denken müssen. Zugleich ist das „Kochen" des Schnees in der poetischen Sprache eine Metapher für das feine, leicht überhörbare Geräusch, das beim Aufkommen einer Schneeflocke auf die Wasseroberfläche durch deren augenblickliches Schmelzen entsteht (siehe auch Kommentar zu 54). Der Text irritiert vor allem durch die enge Verwebung dieser subtilen Wahrnehmungen mit dem vulgären und lebendigen Klang zunächst einiger Vokabeln – *bai fei qiao tang*, *qiao che cao zan* 百沸繰湯, 繰車嘈囋 –, doch schließlich auch der ganzen letzten Zeile, die den Reimton der poetischen Vokabeln *pua* 波 / *sua* 簑 an das sehr umgangssprachliche und dazu noch gedoppelte Wort *ta* 多 anklingen lässt.

29 Die junge Frau, die Nächte lang am Webstuhl feine Seide spann. 小婦連宵上絹機
Ein Dorfobmann presst das als Steuer ab, eh jene sich's versann. 大耆催稅急於飛
Wie gut, das heuer die Kokons im Maulbeerhain so reif gediehn, 今年幸甚蠶桑熟
Sodass sie sich fürs Sommerkleid noch grobe Seide sparen kann. 留得黃絲織夏衣

Nach längerem Verschwinden im großen Gewebe taucht der Faden der pressenden Abgabenlast wieder auf (vergleiche 6 und 35). Die Ironie in der Gegenüberstellung von *xiao fu* 小婦, wrtl. „*kleine* Ehefrau", und *da qi* 大耆, wrtl. „*großer* Dorfältester", kann kaum übersehen werden. Allerdings ergibt sie sich nur aus Sicht des kaiserlichen Beamten, der einer Rängeklasse im Verwaltungsapparat angehörte, von der man auf die Dorfobersten und andere lokale Autoritäten, die berechtigt und verpflichtet waren, Steuern und andere Abgaben direkt einzutreiben, mit einer Haltung herabsah, in der sich Verachtung und Misstrauen gegenseitig bestärkten. Im allgemeinen wurden jene rasch als die Verursacher des regelmäßigen Volkselends, der Hungerkatastrophen und Migrationsströme Entwurzelter „identifiziert", was eine billige Lösung war, denn von dort waren keine Rache- oder Revancheakte zu befürchten. Wer tiefer an der Wurzel ansetzen wollte, musste seine Ziele in den höheren Rängen des Staatsdienstes suchen, und eine solche Kritik durfte nicht wagen, sich derart offen zu zeigen, wie hier. Das zeigt nur umso klarer, dass es Fan hier nicht um die Kritik der politischen Macht und ihrer Verhältnisse geht, sondern lediglich um die Beschreibung dessen, was er sieht und zugleich auch um ein Besinnen darauf, *wie* er – der einst ehrgeizige und erfolgreiche Administrator, Politiker und Diplomat – das Geschehen um sich zu betrachten gewohnt ist. So löst sich denn auch diese „Kritik" in einer bescheiden-optimistischen Geste auf: Es wird wohl schon noch reichen, sodass am Ende die Genügsamkeit über die List der Habsucht triumphieren mag.

30 Die tiefen Felder fluten Wasserräder noch aus Stromes Kraft, 下田戽水出江流
In hohe Lagen wird es durch das Schaufelzugsystem geschafft. 高壟翻江逆上溝
Die unebene Erdgestalt fordert den Menschen bis zum Letzten, 地勢不齊人力盡
Dass auf dem Tretrad sich ein Kerl streckt und zusammenrafft. 丁男長在踏車頭

Nachdem der Spaziergänger zuvor noch durch das Dorf geschritten war und in den einfachen Häusern die Frauen bei der Webarbeit beobachtet hatte, ist er nun in die Reisfelder gelangt, wo er deren Ehemänner beim Treten der Wasserschaufeln beobachtet. Für ihn selbst, der nie körperliche Arbeit getan haben dürfte, ist dieser Anblick zunächst *Ein*blick in jene Welt des bäuerlichen Lebens, in der das literarische Genre, in dem er schreibt, eigentlich angesiedelt ist, die aber zugleich seinen persönlichen Erfahrungen fremd erscheint. Umso unbefangener vermag er sich dennoch dem Augenblick und dessen spontaner Wahnehmung zu überlassen. In „Die unebene Erdgestalt fordert den Menschen bis zum Letzten" vereinigen sich der Überblick des Beobachters und das spontane Mitempfinden dessen, der sich als Teil einer ländlichen Gemeinde versteht, und das abschließende Bild des „Kerles" (*ding nan* 丁男), der sich auf der „Höhe des Tretrades lang streckt" (*zhang zai ta che tou* 長在踏車頭), ist so sehr eins mit dem Moment seiner Wahrnehmung, dass der Abstand zwischen Beobachter und Gegenstand darin überwunden scheint.

31 Tags geht's auf das Feld hinaus, nachts zwirnt man Hanf im Haus. 晝出耘田夜績麻
In den Dorffamilien gibt es gut zu tun für Männern und für Fraun 村莊兒女各當家
Auch die Bälge, die mit niemand pflügen oder weben können, 童孫未解共耕織
Üben, wie man Gurken pflanzt, im Schatten eines Maulbeerbaums. 也傍桑陰學種瓜

Das Thema der utopischen Urgesellschaft bäuerlicher Natur, das in Taos Dichtung von der Reise zum Pfirsichblütenquell gebannt ist, wird aus dem literarischen Kosmos herab in den momentanen Blick des Passanten gebannt. Dieser mag nun gegen Abend von seinem Spaziergang durch das Dorf und die Umgebung seiner Villa zurückkehren und dabei beobachten, wie hier die Männer von der Feldarbeit in ihre Hütten heimkehren, dort schon die Frauen mit dem Zwirnen oder der Arbeit am Webstuhl beginnen. Dabei werden die in 29 und 30 noch an getrennten Orten vorkommenden Männer und Frauen in der familiären Gemeinschaft mit den Kindern vereint. Das Augenmerk gilt einer dem Schein nach einfachen Ordnung, der dem Tagesablauf der Landbevölkerung folgt und wo das, was einer zu tun hat, schon aus der von der Natur getroffenen Vorentscheidung des Geschlechtes hervorgehen will. Soweit das erste Verspaar. Mit dem Wendevers irrt der Blick jedoch ab. Die „Bälge" sind nicht nur kindliche, noch keinem der beiden Geschlechter fest zugeordnete Wesen, sondern können auch „mit niemand pflügen oder weben" (*wei jie qi geng zhi* 未解共耕織). Im zweiten Verspaar stehen die Worte *gong* 共, „gemeinsam", und *xue* 學, „üben", auf parallelen Positionen. Sich zu üben ist, was den Kindern übrig bleibt, um sich am Ende doch einmal in die Gemeinschaft zu finden. Bemerkenswert, dass der Blick überhaupt auf die Kinder fällt und sie in ihrem ernsthaft-spielerischen Drang, es den Großen gleich zu tun, wahrnimmt. Das geschieht noch im Rahmen der Konventionen, die für das Genre gelten, denn bei Tao folgen die Kinder dem Dichter ab und an auf seinen Spaziergängen. Die Ironie in der Verwendung von *xue*, das für den Literaten eigentlich „üben" im Sinne von Bücherstudium, Erlernen einer Wissenschaft oder Kunst bedeutet, scheint mir hier daher den konfuzianischen Erziehungsdogmen für Knaben zu gelten. Wenn diese Jungens im Alter von drei Jahren an die Schrift und ab dem sechsten Lebensjahr an das Auswendiglernen kanonischer Literatur gewöhnt wurden, dann wurde ihr kindlicher Drang zum Nachahmen künstlich gesteuert, um in ihnen die charakterlichen Voraussetzungen einer „höheren" Kultur zu züchten. Das führte nur dazu, dass in ihren späteren literarischen Produkten jene „Einfachheit" und „Natürlichkeit" als utopische Idealbilder wieder geboren wurden, ohne die die Gartenlanddichtung nicht denkbar wäre. Bezeichnend für den Stil des Zyklus ist, dass die Ironie nicht etwa eine erziehungskritische Pointe enthält, sondern nur konstatiert und bezeugt, die Erfahrung eines Lebens, dessen Kristallisation sie letztlich ist, akzeptierend. Die politisch provozierende, subtile Schärfe der Tao'schen Pfirsichblütenquell-Utopie, die noch den Sinn des imperialen Machtapparates zu hinterfragen scheint, ist hier abgeschmolzen. Im Bewusstsein des Dichters scheint die Politik ihre Rolle an das Leben zurück zu geben, womit die Utopie von Neuem und auf eigene Art aus der Wirklichkeit geschaffen wird.

Mit der angedeuteten, indirekten Reflexion auf die Erziehung zum Literatenbeamten wird von den Alltagssorgen der einfachen Bevölkerung wieder zu denen des greisen Staatspensionärs übergegangen, der seine Amtsmüdigkeit längst verstanden und akzeptiert hat und damit beginnt, über Ursachen und Folgen seines einstigen Ehrgeizes nachzudenken. Die folgenden Ge-

dichte 32 bis 34 führen deshalb wieder in den Kreis jener Betrachtungen, die das Ich *hinter* den Kulissen, vor denen es seine bisherigen Lebensrollen spielte, suchen.

32	Rundum der Schnurbaum laubt, die Luft bei Tag bleibt kühl.	槐葉初匀日氣涼
	Sprießende Rattenöhrlein – paarweis ausgeformt ist dieses Grün.	蔥蔥鼠耳翠成雙
	Da's heißt, aus dreiso Stämmen sprießen Rang und Würden,	三公只是得三株
	Mag in der Schattenkühle unterm Fenster ruhig die Zeit vergehn.	閒客清陰滿北窗

Wieder zurück in Hof und Haus. Diese Situation kann im Anschluss an den Spaziergang der vorangegegangenen Gedichte gedacht werden. Der Schnurbaum war, nach einer Legende aus der Song-Zeit, ein lebendes Symbol der Hoffnung auf die Erfolge der nächsten Generationen in der Beamtenlaufbahn und zugleich für die Tugend der Hausvaterschaft. Ein gewisser Wang Hu 王祜 (10. Jh.), der über *yin de* 陰德, „außerordentliches [d. h.: kaum greifbares, schwer einzuordnendes; F. K.] Charisma", verfügte, soll einst im Hof seines Hauses eigenhändig drei Schnurbäume gepflanzt haben, denen er die Kraft zusprach, seine Söhne in hohe Ämter zu leiten.[21] In anderen Quellen ist *yin de* auch die im Dunkel liegende Wirkkraft der Erde, im Gegensatz zu *yang dao* 陽道, der hellen „Weise" des Himmels. In der überlieferten Legende, die in den Kreisen der Literatenfamilien offenbar schon bald allgemein bekannt war, deutet das symbolische Pflanzen der drei Schnurbäume auf eine Verbindung von Erdkraft und Himmelsweise durch den sukzessiven Aufstieg der Generationen einer Familie hin. Dieser Gedanke legt einen Akzent auf die Beharrlichkeit im Streben aller Familien, die ihre Söhne als Nachwuchs für das Literatenbeamtentum vorsahen. Der tatsächliche große Karriereerfolg, der den meisten versagt blieb, wird somit dem Streben danach untergeordnet. Die Hoffnung aller Einzelnen, es mal „zu etwas zu bringen", soll sich im Aufstieg der Familie erfüllen, welcher wiederum in Analogie zum Wachstum der Bäume als Ausdruck der harmonischen Himmel-Erde-Beziehung zu denken ist.

Die Bezeichnung seiner jungen Triebe als „Rattenöhrlein" spielt möglicherweise auf die dritte Ode des „Buches der Lieder" (*Shi jing* 詩經), „Juan er" 卷耳, an.[22] Der Titel, der mit dem Gedankenbild der ersten Strophe zusammen fällt, meint mit „eingerollten Öhrchen" noch kaum entfaltete Sprossen einer Busch- oder Baumart, die so winzig sind, dass die Sammlerin ihre Hoffnung, den Korb damit zu füllen, verliert. Diese verlorene Hoffnung und vielleicht auch der Schmerz des Hungers, werden dann auf das Thema, die Sehnsucht nach dem verlorenen Geliebten oder Ehemann, übertragen. Zhu Xi 朱熹 (1130–1200) und andere Kommentatoren scheinen darin überein zu stimmen, den Abwesenden als Staatsmann einzustufen und auch darin, dass seine Amtsgeschäfte Grund für die Trennung sind.[23]

Wenn diese Lesart stimmt, wird in der scheinbar beiläufigen Beobachtung des ersten Verspaares die Widersprüchlichkeit angesprochen, in der die meisten Familien der Literatenelite verstrickt blieben. Das Streben nach Ruhm und Macht trug ihnen private Entbehrungen und persönliche Verluste zu. So gesehen überrascht nicht, dass der „Wendevers" die Wendung ins Ironische bringt. Die Schatten der Schnurbäume werden von selbst dichter werden, doch der

21 Zhou Ruchang 1984, 242.
22 Zhou Ruchang 1984, 242.
23 Legge1871, 8.

Erfolg mag späteren Generationen aufgespart bleiben. Warum also nicht am Fenster im Schutz der Bäume ausruhen und die Zeit einfach verstreichen lassen? Jemand wie Fan, der selbst auf eine erfolg- und verdienstreiche Karriere zurück blickte, konnte sich solche Ironie ohne einen Beigeschmack von Bitterkeit leisten.

Und auch noch der folgende Text entwickelt aus demselben Gedanken nur ein anderes Bild, wobei wiederum anscheinend ein beiläufiges Ereignis das Material dazu spendet. Der anonyme Reisende kann nur als Person gleichen Standes, also als von Amts wegen reisender Zivilbeamter gedacht werden, den der gelassenere Hausherr zum Wegrand winkt und auf einen Plausch einlädt. Die Pointe liegt indessen auf dem Wort *zheng* 正, das ich als Verb im Sinne von „richtigstellen", „(die Begriffe / Sprache) läutern", verstehe. Es klingt somit das konfuzianische *zheng ming* 正名, das Richtigstellen der Titel / Bezeichnungen / Begriffe, durch, von dem die Funktionsfähigkeit der hierarchischen Autorität in Familie und Staat abhängt. Die Präzision der Anspielung liegt in der Ungenauigkeit ihrer Übereinstimmung mit dem „originalen" Kontext der kanonischen Terminologie, denn je weniger der Leser auf diesen fixiert bleibt, desto deutlicher vermag er den Zusammenhang zu erkennen, der zwischen einer wahrhaft moralischen Haltung, frei von Staub und Schweiß der Straße und der inneren Distanz des im kühlen Wind verweilenden Beobachters, besteht. (Zum folgenden Text vergleiche auch 6 und 50.)

33	Ein Reisender, bedeckt mit Staub, durch den der Schweiß ihm rinnt,	黃塵行客汗如漿
	Rastet vor meinem Haus und labt sich an des Brunnens Rand.	少住儂家啜井香
	„Nehmt doch nur platz mit mir am Gartentor auf diesem Fels!	借與門前磐石坐
	Im Weidenschatten läutert Euch zur Mittagzeit ein kühler Wind."	柳陰亭午正風涼

Abstecher auf die Fläche des Tai-Sees wie im nächsten Text bilden kurze Sequenzen des Zyklus, die in der Regel überleitende Funktion haben (vgl. auch 24, 43, 54). Der im Kahn Treibende sieht sowohl sich selbst wie auch seine Umgebung aus der Distanz über dem See. Es scheint, dass diese Distanz aus „leerer" Mitte Gelegenheit bietet, den Winkel der Perspektive erneut zu verschieben, ohne diese Verschiebung willkürlich erscheinen zu lassen. Am Übergang von 33 zu 34 wird das besonders klar, denn derselbe See, in dessen Weite eben noch auffliegende Enten die Position eines einsamen Müßiggängers im Kahn erahnen ließen, wird auf einmal zur Anbaufläche, auf die der überall Einnahmemöglichkeiten erspürende Staat Steuern zu erheben droht…

34	Tausend qing – der Kahn trieb frei nach Lust im Wasserrosenfeld.	千頃芙蕖放棹嬉
	In Blumen irrt der Weg, bis die Besinnung auf den Rückweg fehlt.	花深迷路晚忘歸
	Die Meinen ahnen wohl den Ort, wo sich mein Boot bewegt,	家人暗識船行處
	Wenn ab und zu ein Entlein schreckhaft aus dem Wasser schnellt.	時有驚忙小鴨飛
35	Wer das Pflügen aufgab, erntet dafür stachelige Wasserlinsen,	采菱梓苦廢犁鋤
	Dürr wie ein Gespenst, dem Blutstropfen vom Finger rinseln.	血指流丹鬼質枯
	Wenn Kapital zum Landkauf fehlt, pflanzt man im Wasser an,	無力買田聊種水
	Doch bald stehn auch im See auf ein Stück Oberfläche Zinsen.	近來湖面亦收租

36 Im Abendleuchten kocht ein uferloser Ozean von Zikaden. 蜩螗千萬沸斜陽
Die ganze Nacht brandet ans Ohr der Frösche Quaken. 蛙黽無邊聒夜長
Wen nicht des Idioten Taubheit schier dagegen wappnet, 不把癡聾相對治
Den fände kaum ein Traumgeist mehr auf seinem Laken. 夢魂爭得到藜床

Jeder, der China erfährt, wird in diesen Vierzeilen zunächst kaum mehr als eine realistische Beschreibung der Schlaflosigkeit in heißen Juninächten erkennen. Auf dem Hintergrund des vorangegangenen Gedichtes bekommt die Geräuschkulisse von Insekten und Wasserfröschen jedoch einen transparenteren Charakter. Schwillt das Getöse nicht von denselben Ufern herüber, an denen vorhin, bei Tag, noch jemand im Wasser stand, „dürr wie ein Gespenst, dem Blutstropfen vom Finger rinseln"? Braucht man nicht ebenso eines „Idioten" Blindheit, um an jenem Anblick vorüber und heim zu Bett gehen zu können? Mit dem radikal realistischen Bild in 35 knüpft Fan auf den ersten Blick unvermittelt an die durch Bo Juyi eingeleitete Tradition der sozialkritischen und politischen „Neuen Musikamtlieder" an, doch hatten im bisherigen Verlauf vereinzelte Texte diesen Ton bereits angeschlagen. Er wird auch im Folgenden durchgehalten und kommt im immanenten Zusammenklang nun zunehmend deutlich heraus (vgl. 6, 19, 29, 41, 45, 58). Hier, gegen Ende der Sommersektion, dominiert er dagegen erstmals einen zentrifugalen Übergang des Zyklus. So kann auch das betäubende Quaken der Frösche und der schrille Lärm der Zikaden kaum anders denn als surrealistische Steigerung des Mitleides an sinnlosen Qualen gelesen werden. Das trostarme „Menschendasein in der zeitlichen Welt" (*ren jian* 人間) lässt auch dem Müden keine Ruhe, selbst die natürliche Umgebung wird für den, der es einmal durchlaufen hat, zum Inferno.

Herbst

Der Herbst beginnt mit einem deutlich abgemilderten Bild. Das ohrenbetäubende Schrillen der Zikaden hat sich in ein „Zwiegespräch von Grillen" (*xiang ying yu* 相應語) verwandelt. Die Entfremdung von der Umgebung, die zuvor noch etwas Beängstigendes hatte, scheint rückläufig, doch noch nicht ganz aufgehoben, denn die von Spinnenweben vermummte, einsam im Abendwind schwankende Sonnenblume wirft ihren Schatten voraus auf die hernach folgenden Texte 39 und 40.

37 An Mispelbaum und Chrysantheme hängen Perlen, tropft der Tau. 杞菊垂珠滴露紅
In den Uferbüschen wird ein Zwiegespräch von Grillen laut. 兩蛩相應語沙叢
Eingemummt von Spinnen ganz, der Sonnenblume Blütengold. 蟲絲罥盡黃葵葉
Still und einsam schwankt im Abendwind das hohe Haupt. 寂歷高花側晚風

38 Unter Reichen läßt man sich am siebten Siebten lärmend gehen. 朱門巧夕沸歡聲
Auf den Feldern schließt man seine Türe still im Abendwehen. 田舍黃昏靜掩扃
Er macht sich schon als Ochsenhirt, sie webt gleich gern wie gut, 男解牽牛女能織
Die beiden müssen kein verlornes Glück vom Himmel flehen. 不須徼福渡河星

Partystimmung in der Stadt und auf den Anwesen in deren Weichbild. Es ist der siebte Tag des Siebten Monats, das Fest der Weberin und des Ochsenhirten, also des sagenhaften romanti-

schen Paares, dessen unglückliches Schicksal in zwei Sternbildern geschrieben steht, die durch die Milchstraße getrennt erscheinen. Nach dem Sonnenkalender liegt das Fest im Zeitraum, wenn der Himmel sternenklar wird. Als poetisches Motiv kommt die Sage sowohl in der Volksdichtung als auch in der vulgären Literatendichtung, die oft auf Anlässe weltlicher Feste entstand, häufig vor. Die traditionelle Deutung des Bildes wird hier absichtlich und gekonnt verdreht. Ihr sentimentaler Bezugspunkt im Erzählgut der Volksmärchen, der längst zum Klischee mondäner Feste geworden war, wird vom Himmel herab gezerrt und in die anscheinend unspektakuläre Alltagswelt der Landbevölkerung zurück verpflanzt, deren stille Hütten zwischen den Villen des See-Umlandes verstreut lagen. Hier, wo Geldvermögen und Aufwand keine Rolle spielen, muss auch niemand in den Sternen nach verlorenem Glück suchen. Aus dem Kontrast zwischen Vers 1 und 2 spricht die Erkenntnis des Selbstbetruges, den Geldwirtschaft, eine der herben Zivilisationserfahrungen der Songzeit, nach sich zieht. Der mit literarischen Vorkenntnissen imprägnierte Leser mag hier wiederum an die Idylle der Tao'schen Feld- und Gartendichtung erinnert sein, jedoch nur, um zu begreifen, dass Fan keineswegs den Rückzug Taos in die trügerische Idylle einer verlorenen Heimat imitiert. Während die Volksromantik ihren Platz im stillen Alltagsleben zu wahren scheint, verliert sie als dekadente Widerspiegelung in den Gesellschaftsfesten der Wohlhabenden jeglichen Halt.

39	Wie der Seidenwurm so die Orangenraupe ihren Punkt erreicht,	橘蠹如蠶入化機
	Im Kokon, der in den Zweigen hängend einem Binsenkittel gleicht.	枝間垂繭似簑衣
	Wenn die Hülle plötzlich abfällt – viele Blütenfalter,	忽然蛻作多花蝶
	Deren Puderflügel, kaum erst trocken, üben fliegen gleich.	翹粉纔乾便學飛
40	Still seh ich der Spinne zu, die vom Netz am Dache abwärts steigt,	靜看檐蛛結網低
	In welchem unversehens mancher kleine Brummer sich verfleucht.	無端妨礙小蟲飛
	Weil die Libelle sich verhing, und weil das Bienlein sich verfing,	蜻蜓倒挂蜂兒窘
	Befehl ich, dass mein treuer Bursche die Umzingelung zerreißt.	催喚山童為解圍

Die Regung des Mitleids, die hier ins Auge springt, können viele unmittelbar nachvollziehen. Dennoch wird durch das Schlüsselwort *jing* 靜, „still", das erste Schriftzeichen im Text, eine zweite Lesart ermöglicht. Im religiösen Sprachgebrauch ist *jing* die selbstlose, zwecklose Schau, die Ruhe des Nichts in Allem. Die Spinne ist hier nicht nur das bildliche Gegenstück zu dieser Vorstellung, da sie durch ihr Netz den Machtbereich schafft, dessen Zentrum nur sie selbst ist. Sie scheint mehr zu sein. Wenn wir bedenken, wie oft in den bisherigen Stücken der Blick auf Menschen gelenkt wurde, die sich beinahe verzweifelnd oder schon vergebens gegen ein Schicksal stemmten, das nur der unbeteiligte Betrachter von außen überschauen konnte, dann wird die Spinne hier zur Chiffre des Machttriebes, ihr Netz zu dessen Instrument. Und wenn wir zugleich darauf achten, dass der Herbst die Jahreszeit der Staatsprüfungen für den höheren Dienst ist, dann scheint selbst ein Zurückgehen auf das vorletzte Gedicht 39 angebracht, das übrigens mit 40 den Reimlaut teilt. Von hier aus lassen sich die eben erst geschlüpften Falter, die sich im Fliegen erst noch üben (*bian xue fei* 便學飛) müssen, den „kleinen Brummern", die sich im Netz der listigen Spinne „verfleuchen" (*xiao chong fei* 小蟲飛), zugesellen, und beide Texte lesen sich als allegorische Satire auf das Schicksal vieler, deren Karrieren durch Hof-

intrigen und Fraktionskämpfe zu einem vorzeitigen Ende kamen. Zugleich haben wir hier ein Beispiel für jenen milden Zynismus, der, *nolens volens*, eine der glänzendsten Früchte der Kultur chinesischer Literaten geblieben ist.

41 Die Ernte steht bevor, das ist die Zeit von Schweiß und Blut. 垂成穡事苦艱難
Erst peitscht der Wind den Regen, dann staucht Kälte den Mut. 忌雨嬚風更怯寒
Dem Himmel sei's geklagt, er lass nur einen Überschuss! Sonst 牋訴天公休掠剩
Bleibt die Hälfte Gläubigern, die Hälfte kommt dem Staat zugut. 半償私債半輸官

42 Nichts ist mehr gefürchtet als zum Herbstbeginn ein Dauerregen. 秋來只怕雨垂垂
Ein erster Tag, von Wolken frei, macht alles gut dagegen. 甲子無雲萬事宜
Ist erst das Korn gedroschen, will es noch getrocknet sein, 穫稻畢工隨曬穀
Der Sonnenschein kommt wie gerufen jetzt zum Erntesegen. 直須晴到入倉時

43 Im Mittherbst neigt die ganze Gegend sich den Abgetauchten zu. 中秋全景屬潛夫
Sticht Ruder in den hohlen Glanz, mit einem Blick auf den Taihu. 棹入空明看太湖
Weit ab von dir das Wasser und das Firmament – ein Silberstreif, 身外水天銀一色
Das, was die Stadt wohl hat – Mondschein zernichtet es im Nu! 城中有此月明無

Ein enigmatischer Text, der hier als kontemplativer Einschub zwischen Gedichten wirkt, deren Gegenstände profaner Art sind: Erntearbeit auf den Feldern, Dreschen in den Scheunen und Höfen, der beginnende Kornhandel. Der bewusst gesetzte Kontrast von *shen wai* 身外 und *cheng zhong* 城中 reflektiert das lyrische Ich in seiner Doppeldeutigkeit als Städter, der draußen auf dem Land die Schönheit der Mittherbstnacht wie etwas „weit ab" von sich bewundert. Die Komposition des Eingangsbildes (Vers 1) legte es nahe, den Ausdruck *qian fu* 潛夫 sehr wörtlich zu übersetzen. Kontextualisiert meint er einfach jene, die sich aus dem offiziellen Leben zurückgezogen haben und, wie der „abgetauchte Drache" (*qian long* 潛龍), das Wiederaufsteigen der Yang-Energie – imperiale Machtentfaltung – abwarten. Da sich hier aber „die ganze Gegend" jenen „Abgetauchten" „zuzuneigen" (*shu* 屬) scheint, löst sich das Bild gleich eingangs in sich selbst auf. Die Abgetauchten sind nicht viel mehr als Teil des „hohlen Glanzes" auf der Oberfläche des Tai-Sees. So ist das Ich hier isolierter Mittelpunkt eines leeren Horizontkreises und begreift: „die Stadt hat das" (*cheng zhong you ci* 城中有此), was hier nicht benötigt wird. Zugleich grenzt sich der Text auch vom Umfeld des Zyklus ab. Zuvor und hernach schreiten die Arbeiten der Herbsternte bei Tageslicht voran und mit ihnen das Schicksal der Lebenden zwischen Hoffnung, kurzem Glück und vielfältigen Verzweiflungen. Auch das wird für diesen einen Moment der Stille aufgehoben.

44 Scheunenhöfe frisch planiert und glatt wie Spiegelflächen. 新築場泥鏡面平
Herbstlicht, klar und kühl, erleichtert überall das Erntedreschen. 家家打稻趁霜晴
In die Lieder und das Lachen hallt ein Donner, leicht und fern, 笑歌聲裏輕雷動
Von den Flegeln durch die Nacht. Dann wird der Tag anbrechen. 一夜連枷響到明

45 Schwer beladene Getreideschiffe halten vor den Vorratsspeichern. 租船滿載侯開倉
Korn für Korn wie weiße Perlen, die dem Herbstfrost gleichen. 粒粒如珠白似霜
Wer geniert sich hier, noch einen Kübel auf das Fass zu geben? 不惜兩鍾輸一斛
Um die Jungen satt zu machen, wird die Spreu vom Weizen reichen. 尚贏糠覈飽兒朗

Ein offener Brief – im privaten Leserkreis – an Vorstände und Verwalter der großen Kornspeicher, die der Staat in allen Siedlungszentren anlegte, um der Versorgungsknappheit vorzubeugen und damit die Gefahr von lokalen Unruhen und Aufständen, die durch das strenge Steuerregime gesteigert wurde, zu bannen. Die Kornpreise wurden von den Behörden bestimmt. An diesen, wie an allen Schnittstellen zwischen privatem Handel und dessen Kapitalisierung durch die „öffentliche Hand", wuchs sich das System der Korruption, der Fluch der chinesischen Staatskultur, auch unter den Song weiter aus. Hier wird die Schärfe des Gegensatzes von Gewinn und Verlust auf beiden Seiten in der Verkehrung des Bildes deutlich: Anfangs liegen die über die Ränder gefüllten Getreidekähne vor den Speichertoren, der Wert ihrer Ladung scheint dem von Perlenhaufen gleich, denn die Illusion der frostweißen Farbe läst an die langen Wintermonate denken, in denen Nahrung knapp werden könnte. Der dritte Vers spricht die korrupte Handlung direkt aus. Zwei *zhong* für ein *hu* dürften in etwa einen Überschuss von drei Achteln ausgemacht haben, die die Speicherbeamten für sich einstrichen. Zum Schluss bleibt in den Kähnen nur noch die „Spreu vom Weizen" zurück, mit der sich eine wenig nahrhafte Grütze für die „Jungen", vielleicht die Söhne der Schiffer und privaten Händler, machen lässt. Der ironische Ton, den die Übersetzung durch den Anklang an das deutsche Sprichwort „die Spreu vom Weizen trennen" anschlägt, ist ein wahrer Fund aus den Untiefen zwischen den Sprachen.

46 Mit Bohnenkübeln und Getreidefässern ist das Haus zurand gefüllt. 菽粟瓶罌貯滿家
Aus „Himmelsrauscher" macht ein solcher seinen Lebensunterhalt. 天教將醉作生涯
Wer weiß, ob's für den Tropfen Neuen was zu schneiden gibt, 不知新滴堪芻未
Da auf das Fest der Doppelten Neun die Chrysanthemenblüte fällt. 今歲重陽有菊花

Auch hier bestimmt wieder der lakonische Ton des Beobachters den Gestus. Der Ausdruck *tian jiao jiang zui* 天教將醉 würde, wörtlich ins Deutsche übersetzt, „nach himmlischer Lehre betrunken werden" lauten. Dieses als Markenname eines Schnapses zu deuten, liest sich gut zum umgangssprachlichen *zuo sheng ya* 作生涯, „ein Auskommen [in etwas] finden". Durch die Sprache taucht der Blick tief in Momente und Daseinslagen des gewöhnlichen Lebens ein. Idealisierung, Kritik, Belehrung, die häufigsten Färbungen und Trübungen des reinen poetischen Blickes, müssten hier umsonst gesucht werden. Dichtung und Sprache beginnen *vor* Glaube, Kultur, Politik, in China wie überall. Die Deutung des Gesichteten und Erfahrenen, die keines Kommentars, keiner Erklärung bedarf um ihre volle Kraft zu entfalten, braucht auch sich selbst im Grunde nicht zu erklären – anders als es eine literarische Tradition und Konvention wie die der chinesischen Eliten des zwölften Jahrhunderts verlangte. Vielleicht kommt hier eine ähnliche Einsicht zur Sprache, indem ein an durchaus bekannten Stellen zu findender Ausdruck der literarischen Tradition, *sheng ya* 生涯 (*Zhuangzi*, Du Fu, Liu Shangqing u. a.), zu einer ganz unprätentiösen Wendung herab gespielt wird. Im zweiten Verspaar scheint dann alles zu verflachen. Die Übersetzung findet sich entsprechend zögerlich. Zum „Neuen" gehörten nach gutem Brauch geschnittene Chrysanthemenblüten, die zeitig abgeschlossene und reiche Ernte ändert nichts daran, dass die Zeit für jene noch auf sich warten lässt. Es ist bekanntlich das „Fest der Doppelten Neun" (*chong jiu* 重九) bzw. des „Doppelten

Yang“ (*chong yang* 重陽) im Oktober, zu dem vorwiegend Männer Berge und Hügel bestiegen und dort Schnaps mit Chrysanthemenblüten genossen. Wer allerdings den Text näher betrachtet, das Gedicht mehrmals vor sich hinspricht, um den längst versiegten Sprachfluss nachzuspielen, könnte doch noch ins Grübeln kommen. Das oben besprochene *zuo sheng ya* spiegelt sich im letzten Reim des Vierzeilers, *you ju hua* 有菊花, wörtlich „Chrysanthemenblüten sind da“, wider. Sollte es etwa Zufall sein, dass ausgerechnet jene literarische Ikone, zu deren Aura die Armut gehört und das totale Unvermögen, in irgend etwas „sein Auskommen“ zu finden, dass gerade Tao Qian auch der Dichter der Chrysanthemen und der Weinseligkeit war? Je weniger eine derart indirekte Form der Anspielung auf einen klassischen poetischen Text, hier also die einschlägigen Teile in Tao Qians Werk, ausgeschlossen werden kann, desto näher rückt ihre Annahme. Das Überraschende käme somit durch den plötzlichen Kurzschluss zwischen der Beobachtung profaner Vorgänge des Alltags – Ausschenken des Neuen als Beginn eines Saisongeschäftes – und der Verinnerlichung literarischen Wissens zustande. Das ist eine Bewegung, die zwar dem allgemeinen Stilgehabe der Songdichtung gut entspräche, die aber durch die provozierende Natürlichkeit, die sie bei Fan annimmt, über den Zeittrend hinausgeht. Literarisches Wissen befreit sich von der gekünstelten Tradition des Zitats und der Anspielung, die die Wahrheit des unmittelbar Gesagten verdecken. Der Text entblößt sich, indem er alles zuvor Gesuchte abwirft.

47	Zu feingestampftem Obst und Lauch kauft nun noch Fisch dazu!	細擣椒薑買鱠魚
	Flussauf treibt euch der West den Karpfen mit vier Kiemen zu.	西風吹上四腮鱸
	Locker wie Neuschnee, butterweiche Seidenfäden sein Fleisch -	雪鬆酥膩千絲縷
	Wenn nicht am Kiefernfluss, fängt man ihn auch nicht anderswo.	除卻松江到處無
48	Der erste Frost hat in der Früh den tiefen Herbst gebracht	新霜微曉報秋深
	Und aus dem grünen einen Farbenflickenwald gemacht.	染盡青林作纈林
	Nur im Orangengarten bietet sich ein andrer Blick:	惟有橘園風景異
	In grünen Büscheln im Gebüsche, Gold, vertausendfacht!	碧叢叢裏萬黃金

Winter

49	Die Sonne sinkt schon untern Berg, der Mond, ein hoher Luster.	斜日低山片月高
	Ein schläfriger Verdauungsgang am Fluss durch Fischernester.	睡餘行藥繞江郊
	Harsch stampft der Wind das Laub zu Boden, wälderweit -	霜風擣盡千林葉
	Am Bambus find ich Rast und Halt, und zähle Storchennester.	閒倚竿枝數鸛巢

Das erste Wintergedicht findet den Spaziergänger in den Vororten am Song-Fluss. Er scheint nach einem längeren Mittagsschlaf immer noch nicht wieder ganz frisch. Die Schwäche seines Alters zwingt ihn, eine Medizin einzunehmen, vermutlich, um die Verdauung zu stärken. Das Mit-sich-Schleppen des eigenen siechen Körpers geht in ein Gefühl des Zu-spät-Kommens über. Die Sonne erhellt zwar noch den Himmel, steht aber schon unterhalb des Berggrates. Ein „schläfriger Verdauungsgang“ ist das Leben im Alter

geworden. Die Übersetzung hat aus dem „Scheibchen/Splitter Mond“ (*pian yue* 片月) einen “Luster“ gemacht, nicht nur, um Reim und Rhythmus zu finden, sondern auch um einer psychologischen Wirkung, die der Gedichttext vorgibt, zu entsprechen. Der Zusatz „Scheibchen“ suggeriert etwas von der Schwerelosigkeit, mit der der Mond zur Höhe steigt. Ein Eindruck von Schwerelosigkeit liegt auch im Anblick eines Lusters. Zugleich ist der Luster ein Gegenstand, der an das Innere eines Saales oder großen Zimmers denken lässt. Die natürliche Umgebung erscheint gegenüber dem Nachmittagsschläfer, der darin noch gerade seinen Gang macht, *entfremdet*. Sicher wissen wir nichts Genaueres über Luster im China des 12. Jahrhunderts, abgesehen davon, dass es sie nicht gab, doch die Übersetzung spricht ja auch nicht für die Zeitgenossen des Autors.

Für den kunstvollen Effekt, den der chinesische Text genau in der Mitte der ersten Zeile macht, ließ sich kein Äquivalent im Deutschen finden. Um das Wort *shan* 山, „Berg“, sind die Worte *di* 低, „unterhalb“, und *pian* 片, „Scheibchen/Splitter“ gruppiert. Diese beziehen sich jeweils auf *ri* 日, „Sonne“, und *yue* 月, „Mond“, ebenso wie das erste und das letzte Wort dieser Zeile einmal die „sinkende“ (*xie* 斜) Sonne und zum Zweiten den „aufsteigenden“ (*gao* 高) Mond bezeichnen. Die suggerierte Bewegung gleicht also einer horizontalen, räumlich visualisierten Zeitschaukel, mit dem Berg als Achse in der Mitte. Doch das ist nicht eine Metapher kosmischer, sondern gebrochener Harmonie, denn der Betrachter selbst schleppt sich im Vordergrund dieses Panoramas, mühsam und vermutlich verstimmt.

Das Gefühl des Zu-spät-Seins wächst mit der Entfaltung der bildlichen Logik, um schließlich, beim „Zählen“ der leeren Storchennester, Betrachter und Umgebung zu vereinen. Diese aber ist nun entleert, während jener, verspätet, zurückbleibt.

50	Gerade unterhalb der Traufe backt die Sonne auf dem Rücken.	炙背檐前日似烘
	Aufgewärmt war ich vom Trinken, um dann trunken einzunicken.	煖醺醺後睏蒙蒙
	Am Tor vorüber jagt ein Pferd. Wen rief denn da die Pflicht,	過門走馬何官職
	Schiefbemützt mit Peitschenknall gegen den Nord ins Feld zu rücken?	側帽籠鞭戰北風
51	Noch ein Bündel Stroh verstärkt das Dach auf meinem Hause.	屋上添高一把茅
	Aus dickem Lehm die Wände, fest wie eines Mönches Klause.	密泥房壁似僧寮
	Der kalte Wind da draußen mag nur immer wilder toben,	從教屋外陰風吼
	Derweil ich liege und dem Flötenton der Bambushecke lausche.	臥聽籬頭響玉簫
52	Statt einer Kerze, ein beharzter Kiefernspan im Halter loht.	松節燃膏當燭籠
	Ein Tintenqualm, der Gang und Zimmer zu verdüstern droht!	凝煙如墨暗房櫳
	Beim Dämmern wische ich das Seidenpapier in den Fenstern rein,	晚來拭淨南窗紙
	Dabei erwacht die Abendsonne um ein Doppeltes so rot.	便覺斜陽一陪紅

Die erste Zeile ist eine klare Referenz an Tao Qian, wenn auch dafür umso bewusster auf jede wörtliche Gemeinsamkeit verzichtet wird. Das vorletzte Verspaar des letzen Gedichtes der fünfteiligen Reihe „Gui tian yuan ju" 歸田園居, „Rückkehr ins Leben, zwischen Feldern und Gärten", einer der charismatischsten Stellen im überlieferten Werk des Tao, lautet:

Die Sonne sinkt und in der Kammer dunkelt's,	日入室中暗
Anstatt von Kerzen steck' ich Brennholz an.	荊薪代明燭

In ihrer Diskussion der Gedichtreihe zeigt Xiaofei Tian immer wieder die Ambiguität des Heimkehrgefühls, das sich nun einmal nicht auf eine vemeintlich „daoistische" Weltverneinung (oder -bejahung) reduzieren lässt.[24] Auch wenn die Kommentartradition durch die Jahrhunderte mit der Kraft eines breiten Stromes ihre eigene Richtung bestimmte, schloss sie nie alle Interpretationen ein. Die kritischsten und fruchtbarsten Interpretationen fanden ihren Ort nicht in der Gattung der Kommentarliteratur – die oft eher sich selbst als das Werk kommentiert –, sondern in Gedichten wie etwa diesem. Um das verständlich zu machen, ist Tians Interpretation des Doppelverses im Kontext des Gedichtes und der Serie, der jenes zugeordnet ist, aufschlussreich. Schon Tao entwarf nie eine ländliche Idylle von der Art, wie sie von vielen schwächeren Dichtern, die sich seiner Nachfolge rühmten oder von genügsamen Lesern, die sich mit den stark vereinfachenden, ideologisierten und ab dem Zwanzigsten Jahrhundert dann allmählich verschulten Lesarten zufrieden gaben, gutgläubig angenommen wurde. Das Leben, das er in der Natur und bei einfachen Menschen wieder findet, erscheint besser als das hinter ihm liegende, von dem er verhältnismäßig wenig sagt. Doch er bleibt immer im Ungewissen darüber, *was* er eigentlich wieder gefunden hat. Die Sorgen bleiben, die Mühe bleibt, die Einsamkeit bleibt, und der Tod bleibt das Ungewisse nach allem. Nicht allein wird die bäuerliche Ansiedlung als Sinnbild der Gemeinschaft nur aus großer Distanz wahrgenommen, auch die eigenen Familienmitglieder und Hausgenossen erscheinen nur wie Facetten des äußeren Lebens, denen keine gesonderte Bedeutung zukommt und die in der Regel dann verschwinden müssen, wenn der Dichter von der Beschreibung einer Situation zur Sache kommt.

Dieses Zur-Sache-Kommen gilt bei Tao Qian der poetischen Entfaltung einer persönlichen Philosophie und spiegelt zugleich den Individuationsprozess im lyrischen Ich wider. Kultivierung wird, wie Tian deutlich zeigt, als entbehrungsreicher Kampf mit der Natur – nicht gegen sie – verstanden, vermutlich auch im nach Innen übertragenen Sinn. Der Ausdruck *kai huang* 開荒, „Land erschließen", bezeugt aber vor allem, dass Tao auch als Privatunternehmer nicht ganz ohne Mittel und Interesse war[25], nicht nur, dass er sich auch im Sinne des Gemeinwohls für den Zugewinn von Landwirtschaftsfläche einsetzte, was die bevorzugte Version der Kommentare ist. Zugleich enden die Bestrebungen, von denen letztlich seine Existenz abseits des offiziellen Lebens abhing, immer wieder in frustrierenden Erfahrungen: große Mühe, geringe Erträge, die Bedrohung auch dieser reduzierend vereinfachten Kulturform durch Naturkatastrophen und letztlich ihr Versagen vor

24 Tian 2005, 95-110.
25 Tian 2005, 99.

der Vergänglichkeit und dem Tod. Was bleibt, ist der stoische Wille zu bestehen, oder auch die Verweigerung, das Leben zu verachten. Mit dieser Erkenntnis empfängt die Dichtung Tao Qians ihr eigenes Licht, und es ist dieses Licht, kaum ein anderer Sinn, in dem die Beziehung zwischen Fans „Vermischten Bildern" und der großen Ikone der „Felder und Gärten" zu verstehen ist.

53 Unterm Winterhimmel, sternig, baut man an den Rinderställen. 乾高寅缺築牛宮
Starker Wein und Fersenfüße sollen dem Fürst der Erde gefallen. 卮酒豚蹄酹土公
Hier ziehen, von Seuchen verschont, Bullen und Kühe Kälber, 牯牸無瘟犢兒長
Im Frühjahr vermehren sie Saatland im Osten jenseits der Wälle. 明年添種越城東

54 Das Boot treibt und ich sehe ruhig die Berge, sonnig verschneit. 放船閒看雪山晴
Kein Wind, die Kälte zieht, bis sie am Abend dann beisst. 風定奇寒晚更凝
Hockend horche ich wie unter einem Staken Jade splittert – 坐聽一篙珠玉碎
Ich wusste noch nicht – längst war die Fläche dieses Sees vereist! 不知湖面已成冰

Dieses Winterbild entsteht aus einer Spannung zwischen großer Stille und dem vereinzelten Geräusch splitternden Eises – verursacht von einem anderen Kahn –, das den Horchenden aus seiner Einsamkeit im Boot schreckt, die er zuvor, versunken in die Betrachtung der kalten Umgebung, vergessen zu haben scheint. Man kommt nicht umhin, an zwei Gedichte aus dem relativ schmalen lyrischen Werk des Liu Zongyuan zu denken, die sich großer Beliebtheit unter Song-Literaten erfreuten, an „Yu weng" 漁翁 („Der alte Fischer")[26] und an „Jiang xue" 江雪 („Fluss und Schnee"). In beiden Texten experimentiert der Dichter, indem er in visuell groß angelegten Landschaftsentwürfen *Töne* isoliert und hervorhebt. Diese stehen in suggestiver Beziehung zur stereotypen Figur des namenlosen Fischers, den die Landschaft bald zu verschlucken, bald wieder hervortreten zu lassen scheint. Die Visionen jener beiden Gedichte leuchten damit in den philosophischen Raum von An- und Abwesenheit, Schein und Realität, Illusion und Wahrheit und die Texte bleiben bis heute klassische Stellvertreter einer semantischen Qualität von Landschaft, die besonders die chinesische Ästhetik für diesen gedanklichen Kontext vorsieht.

Während in „Der alte Fischer" noch das berühmte *ai nai* 唉乃 als lautmalerische Übertragung des Geräusches „ächzender" Ruderriemen verwendet wird, bevor es beim Anblick lautlos über Kopf treibender Wolken gleichsam verlischt, geht das Experiment in „Fluss und Schnee" deutlich weiter. Der Text selbst erwähnt kein einziges Geräusch, die Landschaft scheint vollends verstummt, vereist-glatt, sodass auch die langsam enthüllten Konturen des angelnden Alten keine Bewegung in das starre Bild bringen. Das ist das charakteristische Moment im Aufbau des Bildes, auf das sich Fan hier von Zeile 1 bis 3 bezieht. Erst im letzten Vers löst sich das Bild einer übermächtigen Stille überraschend in einen Ton auf, den kaum jemand an dieser Stelle erwarten konnte. Wörtlich liest sich der zweite Doppelvers:

26 Kraushaar 2003, Bd. II, Seite 7.

Verwaistes Boot, ein Greis in Schilfcape und Bambushut	孤舟蓑笠翁
Einsam angelnd Schnee im kalten Fluss	獨釣寒江雪

Keiner der mir bekannten Übersetzer mochte der Lesart der letzten Zeile Rechnung tragen, obwohl sie sich als Metapher des ziel- und zweckbefreiten Sinnens einer buddhistischen Logik ganz gut anpassen ließe. Ich selber habe mich auch anders entschieden, denn, wie bei Fan das Eis, lässt bei Liu nicht das Angeln, sondern der Schnee den in das Bild Vertieften wieder zu sich kommen. Wie anders ließe sich Schnee aus einem kalten Fluss „angeln", wenn nicht als das nur in tiefster Stille *hörbar* werdende, feine Geräusch der Flocken, wenn diese die Wasserfläche berühren und sogleich zerschmelzen? Das ganze Gedicht lautet in meiner Übertragung von 2003:

Berge über ragen / Vogelflüge weit.	千山鳥飛絕
Auf den Pfaden jede / Menschenspur zerstreut.	萬徑人蹤滅
Das verwaiste Boot des / Alten mit Schilfhut, der	孤舟蓑笠翁
Verlassen auf kaltem / Fluss angelt. Es schneit.[27]	獨釣寒江雪

Fan Chengdas Vierzeiler strebt dieses Höchstmaß an Suggestivität gar nicht erst an. Zugleich aber bezieht er sich darauf. Das „hockende Horchen" (*zuo ting* 坐聽) ist ein Aufhorchen, ein Erwachen vom sich in der wie toten Umgebung zerstreuenden Tagträumen zum Bewusstsein seiner selbst, dass hier allerdings mit dem Bemerken eines anderen Bootes zusammenhängt. Der beinahe unermüdliche Beobachter seiner nächsten Umgebung ist also zugleich in diese *und* zu sich selbst zurückgekehrt.

55	Schneeweiß am Boden, erntereif, der Kohl gleich bei den Füßen	撥雪挑來踏地菘
	Schmeckt durch seine Honiglotoswurzeln übertreffende Süße.	味如蜜藕更肥醲
	In reichen Häusern, wo nur der Geschmack von Fleisch was zählt,	朱門肉食無風味
	Gehört er schlechterdings zum allgemeinen Beilagengemüse.	只作尋常菜把供
56	Die Nächte sind verschneit und lang, rauchlos die Scheite glühn.	榾柮無煙雪夜長
	Auf irdnem Herd am Boden bleibt der Schnaps wie Suppe warm.	地爐煨酒煖如湯
	„Scheltet die Hausfrau nicht, dass Früchte auf den Platten fehlen,"	莫嗔老婦無盤飣
	Lacht jene und zeigt lachend in die Asche, wo Kastanien ziehn.	笑指灰中芋栗香
57	Vorm Frühlingsfest gebrannter Schnaps steht bis zum Winterfest.	煮酒春前臘後蒸
	Die Kübel bis zum Rand gefüllt, von denen man ein Jahr genießt.	一年長饗甕頭清
	Wie gleicht den Freuden in der Einsamkeit das Leben in der Stadt,	塵居何似山居樂
	Wo jüngst für Klebreis erst ein Einfuhrstopp erlassen worden ist?	秫米新來禁入城

Ein lakonischer Grundton lässt den Vierzeiler zunächst fast wie eine Randnotiz ohne „lyrische" Ambition klingen. Dennoch ist zumindest die Wortstellung in der ersten Zeile leicht verkehrt worden, vermutlich, um sie dem Tonschema des Regelgedichtes anzupassen. Die grammatisch schlüssigere Abfolge wäre *chun qian zhu jiu xi hou zheng* 春前煮酒

27 Kraushaar 2003, Bd. IV, 15.

臘後蒸. Es ist möglich, dass der penible Formalismus, der im Zyklus nicht durchweg so deutlich scheint, im bewussten Gegensatz zum lapidaren Charakter des Inhaltes steht. Denn wahrscheinlich dürften die immer neu angepassten Maßnahmen der Residenzbehörden von Fan, dem erfahrenen einstigen Zivilbeamten, als noch „penibler" empfunden worden sein als die etwas unnatürliche Verschiebung der Wortpositionen in der ersten Zeile. Da das aber letztlich nur vermutet werden kann, habe ich mich in der Übersetzung nicht darauf bezogen, sondern im Sinn des alle vier Zeilen verbindenden Sprachgestus die erste Zeile als einen beiläufig hingeschriebenen Satz ohne Verkünstelungen formuliert. Das stilistisch nicht Verkünstelte ebenso wie die Freiheit vom Behördenzwang sind die klassischen Ideale der sogenannten Feld- und Garten-Dichtung, worin schon ein Zusammenhang zwischen Sprache als Ausdruck eines freien, ungezwungenen Geistes und „Natürlichkeit" im Sinne von Zivilisationskritik und als selbsttherapeutische Antwort auf ein Unbehagen in der Kultur vorgegeben sind. Das Thema wird im nächsten Text fortgesetzt, nur bricht jetzt das Behördenchaos in die Idylle ein:

58	Ein gelber Brief erlässt die Schuld, ein weißer fordert um so mehr!	黃紙蠲租白紙催
	Die schwarzen Eintreiber fallen am Mittag übers Dörfchen her.	皂衣旁午下鄉來
	„Der Vorgesetzte hat den Kopf so voll und ist erst recht borniert.	長官頭腦冬烘甚
	Gib Kupfergeld! Ich kauf mir Schnaps, dann mach' ich kehrt."	乞汝青錢買酒迴
59	Herr Sohn, der durch die Gegend streifte, kommt am Tor vorbei:	探梅公子款柴門
	„Nicht hier, nicht dort hat sich ein Frühlingszweig gezeigt.	枝北枝南總未春
	Da sah ich plötzlich einen Pfirsichbaum so rot, wie in Brokat…	忽見小桃紅似錦
	Ein Weilchen schien mir, dass ich selbst der Mann aus Wuling sei!"	卻疑儂是武陵人

Wieder ist der Übergang vom unmittelbaren Geschehen, das sich im ereignisarmen täglichen Leben der Vorfrühlingszeit auf dem Land abspielt, zum literarischen Gewissen so fließend in die Struktur des Gedichtes eingegangen, dass das Erstaunen des Lesers darüber kaum geringer ausfallen müsste als das des jungen Sohnes über die schon nicht mehr vermuteten Pfirsichblüten. – Die Anfangsworte *tan mei* 探梅 müssen hier aus dem lakonischen Duktus des Textes heraus gelesen und interpretiert werden. Also nicht im lexikalischen Sinne von „sich in die Gärten begeben, um nach den Blüten der Winterpflaume, *mei* 梅, zu suchen", sondern als Verschleifung dieses Begriffes im Strom der Umgangssprache. Auf dem Land wie in den Städten zog es die Menschen gegen Ende des langweiligen Winters in die Natur, nach den Gärten und Böschungen, um zuerst die Freude an den frühesten Blüten zu finden. Dieser Brauch war nicht vor allem das ästhetische Vergnügen des Literatengelehrten, sondern viel enger mit dem verbunden, was deutsch „Frühlingsgefühle" heißt. Blütendüfte erwecken die Sinnlichkeit, und so mag sich der „Herr Sohn" (*gong zi* 公子 ist eine alte Form für *shao ye* 少爺, „Söhnchen, Sohnemann") beinahe unwillkürlich jenseits des hölzernen Tores auf Pfaden entlang von Böschungen und durch die Haine in der weiteren Umgebung verloren haben. Nach längerem Herumirren, während deren sich der Trieb angesichts der Erfolglosigkeit der Suche nur steigerte, wäre er dann unversehens vor einem blühenden Bäumchen gestanden. Im ersten Moment der Überraschung ginge dann der

einfache Sinn des allgemeinen Brauches – Suche nach den ersten Blüten in der noch fast leeren Natur – in der Wahrnehmung des jungen, literarisch gebildeten Mannes in die Deutung des von diesem Brauchtum inspirierten, literarischen Textes über: Tao Yuanmings „Aufzeichnungen vom Pfirsichblütenquell" (*Tao hua yuan ji* 桃花源記). So wird aus der ursprünglichen Überraschung die Begeisterung, in der der Junge über Stock und Stein zum Vater zurück hastet, um ihm das Erlebnis vom Tor aus zuzurufen. Er bezeichnet sich selbst als den „Mann aus Wuling", also als jenen Fischer, dem in Taos Erzählung vom „Pfirsichblütenquell" ein blühender Hain den schmalen Pfad in ein wunderbares Hinterbergen weist. Kaum von dort in die Welt zurückgekehrt, verkündet er – gegen das Schweigegelöbnis, das er seinen Gastgebern beim Abschied gegeben hatte – der Außenwelt sein unglaubliches Erlebnis. So schafft er die unerschöpflich lichte Legende, deren Wahrheitsnachweis allerdings niemandem gelingt. Aber gibt die wie zufällig in den Zyklus gefallene Figur des „Herrn Sohnes" soviel her? Oder beginnt hier die Allegorese? Lässt der Dichter seinen Sohn „wirklich" sprechen, oder spricht er an seiner Stelle? Letzteres angenommen, wäre der Text ein im wesentlichen fiktives Konstrukt, die für den engen Raum von achtundzwanzig Schriftzeichen/Silben sehr lebhafte Handlung wäre kaum mehr als ein Vorwand, während die Deutung der literarischen Referenz durch den Leser ins Zentrum der Aufmerksamkeit rückte. Die Deutung der Referenz – Tao Qians Texte zum „Pfirschblütenquell" – beschäftigt in Form von Interpretationen, Kommentaren und Adaptionen Gelehrte und Künstler bis heute. Auch Fans Vierzeiler kann als Adaption auf Taos Legende verstanden werden. Das hieße, dass in ihm Fans intellektuelles Verständnis von Taos Werk gelesen würde, nicht eines von sechzig „vermischten" (beliebigen) Bildern aus dem ländlichen Jahreslauf. Der Sohn würde damit zur allegorischen Figur „Jugend", in der der Vater sich selbst erkennt. Die Suche nach den seltenen Blüten, deren Duft in den Lüften kaum zu ahnen ist, würde zum Drang nach Wissen und Erkenntnis. Als Deutung scheint das möglich, doch der Text in seiner Form erscheint nicht als eindeutiges Bekenntnis dazu, sondern überlässt den Leser seinen Gedanken.

60	Auf dem Dorf zur Winterzeit wird schlichte Herzlichkeit gepflogen.	村巷冬年見俗情
	Vor dem Gatter hat ein Greis mir höflich seinen Gruß entboten.	鄰翁讓禮拜柴荊
	Weiß wie Schnee die lange Robe, die er trägt aus schlichtem Stoff.	長衫布縷如霜雪
	„Daheim am Webstuhl" sagt er „hab ich sie mir selbst gewoben."	云是家機自織成

Dieser letzte Text variiert das Thema der nachbarlichen Zuneigung, das ebenfalls in Taos Dichtung entwickelt wurde. Dort sieht man die „Greise aus der Nachbarschaft" (*lin weng* 鄰翁) kommen und gehen, trinken, lachen und überm Zaun von belanglosen Alltagsgegenstände, plaudern, bis sie endlich wieder verschwinden, ohne jemals aufdringlich zu werden.[28] Insofern unterscheiden sie sich allerdings deutlich genug von den „Freunden" (*jiao* 交), mit denen man sich „amüsiert" (*you* 游), um das Leben in Amt und Würden zu ermöglichen. Mit einzelnen kommt es zu zweisamen Gelagen und weltanschaulich-philosophischen Ge-

28 Lu Qinli 1988, 95.

sprächen[29], deren gegenseitige Achtung das Selbst bestätigt. Fans Bild eröffnet zunächst die „Einfachheit und Herzlichkeit" (*su qing* 俗情) dörflicher Sitten – oder deren Wirkung auf den hauptstadtgewohnten Ruheständler, um in Vers 2 das Tao'sche Thema durchblicken zu lassen. Dann aber erschließt sich eine komplexere Tiefe. Das – wörtlich – „frost- und schneeweiße" Gewand des Alten entspricht natürlich der Tracht demissionierter oder resignierter Beamter. Sollte es ein solcher sein, der vor dem Tor Halt gemacht hat? Auf den ersten Blick ist diese Frage nicht zu beantworten. In jedem Fall wirkt die Erscheinung nicht überraschend, eher so, als gehöre sie, wie beinahe alle Gegenstände der vorangegangenen neunundfünzig Gedichte, zu den alltäglichen Vorkommnissen in der Gegend. Dagegen überrascht die Behauptung des Alten, er habe seine Robe „selbst gewoben". Der Ausdruck *zi zhi cheng* 自織成 ist in diesem Zusammenhang ebenso eindeutig wie irritierend. Weben war zunächst Frauenarbeit, nicht die von müßigen Greisen (vgl. 29). Wie oben erörtert wurde, bedienten sich Literaten der Zeit der Metapher des Webens zur Charakterisierung der poetischen Technik, dazu wurden auch Schnee und Frost – vielleicht der flüchtigen Schönheit wegen – für Dichtung gesetzt.[30] Der Leser fühlt hier diese Doppeldeutigkeit mit leicht ironischem Unterton.

Schluss

Die Übersetzung des Zyklus und die darauf aufbauenden Kommentare laufen nicht auf das Ziel einer „erschöpfenden Interpretation" hinaus. Es ging darum, eine individuelle Form des lyrischen Dichtens bis zu einem möglichst hohen Grad der Adäquatheit in Übersetzung und Interpretation heraus zu arbeiten. Diese Form, die Fan wählte und tatsächlich vollendete, sprengt beinah die Grenzen des Subgenres, weniger wegen höchstwahrscheinlich zahlreicher Verstöße gegen dessen strenge formale Regeln[31], sondern eher aufgrund der das zeitgenössische Publikum vermutlich provozierenden Alltäglichkeit der Beobachtungen und der lapidaren Einfalt ihrer sprachlichen Kristallisation.

Der auf zivilisationsgeschichtlichem Hintergrund verfrüht erscheinende Gedanke einer „journalistischen" Komponente scheint bei genauerer Betrachtung doch auf der Hand zu liegen. Grund dazu gibt die beim Studium des gesamten Zyklus auffallende *akute* Grundstimmung vieler Szenen, die sich wie dringende, wenn auch literarisch verschlüsselte, Mitteilungen lesen. In diesen Texten erscheint das lyrische Ich tatsächlich mehr als Sprachrohr einer wie auch immer näher zu bestimmenden Allgemeinheit. Es ist keine einzelne menschliche Stimme, auch nicht im Eigentlichen die des in konfuzianischem Verantwortungsbewusstsein beobachtenden und bezeugenden Beamten, sondern ganz klar die einer weiteren Allgemeinheit, einer Öffentlichkeit, deren Empörung über Geschehendes zugleich nicht Selbstzweck bleibt, sondern, innerhalb der Struktur des Zyklus, wiederum übergeht und verhallt in der abgeklärten und nach all den abwegigen Erfahrungen eines

29 Lu Qinli 1988, 91-92

30 Vgl. Kraushaar 1999, 190ff.

31 Eine formale Untersuchung der Texte auf Übereinstimmungen und Dissonanzen bzgl. der metrischen Normen für das Sieben-Silben Regelgedicht (*qi yan lü shi* 七言律詩) wurde hier nicht unternommen.

um den Preis der Gesundheit durchlebten Lebens wieder in sich ruhenden Stimme des Alten, der zu guter Letzt seinem heiteren Ebenbild in Gedicht 60 zulächelt.

Obwohl der Druck von Gedichtsammlungen im zwölften Jahrhundert schon verbreitet war, *kursierten* lyrische Texte nach wie vor wohl überwiegend handschriftlich. Dennoch spricht vieles dafür, dass Fan mit diesem Zyklus *sowohl* ausdrücklich über sich selbst *als auch* von konkreten Geschehnissen und Zuständen spricht, die er wie jeder andere beobachten konnte. Er sieht nicht das „zeitlose" Elend der Bauern, sondern das Elend der Bauern „dieser" Zeit, er zeiht nicht den kleinen Steuereintreiber einen Lumpen, sondern er sieht die Lumperei eines Staates, den er selbst tragen hilft. Und er bleibt nicht, wie Tao Qian, den er durch sein Werk ehrt und fortleben lässt, mit Vorliebe hinterm eigenen Zaun stehen, sondern geht unaufhörlich, beinahe könnte man meinen ruhelos, durch das knarrend schwenkende Gartentor ein und aus als sei sein „Rückzug" in das Privatleben zugleich ein geschickter Winkelzug, um sich der Selbstkontrolle im Amt zu entziehen und die Welt seiner Zeitgenossen auf Augenhöhe betrachten zu können. Auf dieser Ebene scheint der stilistische Einfluss von Bo Juyis „sozial engagierten" Neuen Musikamtsliedern durch, die ebenfalls vorgeben, gelegentliche Vorkommnisse zu berichten, um sie zugleich als Symptome öffentlicher Misstände zu identitfizieren. Allerdings wirken bei Bo Figuren wie „der alte Aschenhändler" (*mai hui weng* 賣灰翁) oder „der Alte aus Xinfeng mit gebrochenen Armen" (Xinfeng *zhe bi weng* 新豐折臂翁) ausgedacht, auch wenn das erzählende Subjekt es anders darlegt. Bei Fan Chengda tritt dagegen sogar der Alte im weißen Gewand des letzten Gedichtes so beiläufig auf die Bildfläche, als habe der Dichter, der ihn dann sprechen lässt, seine Erfindungskraft keinen Augenblick anstrengen müssen.

Der Leser wird also einer Täuschung unterworfen, der er sich gerne hingibt. Er darf glauben, in dem Zyklus das dichterische Zeugnis eines sich unter der Ordnungsziffer 60 rundenden Jahres entfaltet zu sehen, er darf glauben, der Dichter habe jeden der sechzig Vierzeiler nur so hingestreut, während in Wahrheit eben dieser Dichter sich selbst als ein im Alter von sechzig Jahren zur Weltoffenheit, nach Konfuzius zum „Zuhören", gereiftes Subjekt *entwirft*. Fan gibt hier ein letztes Zeugnis von sich selbst, indem er sich als beinahe anonymen Müßiggänger in jenem trügerischen Idyll um den Steinsee – sein „vertrautes Refugium" (*jiu yin* 舊隱) – abbildet. Dieses Selbstportrait ist wie die Welt, durch deren Beschreibung es entsteht, voller Widersprüche, doch zugleich auch leer wie der Raum zwischen Himmel und Seeoberfläche, in dem das Subjekt immer wieder den verschiedensten Perspektiven entgleitet. Es ist dieses licht-schattige Wechselspiel zwischen den Metaphern einer komplexen Welterfahrung, die ein kompliziertes Bewusstsein wecken und der leichten Hingabe an ein Sein, das sich selbst im Gedanken an die kurze ihm verbleibende Zeit noch täglich frisch zu erneuern vermag, dessen dichterische Form den Zyklus auf eine selten erreichte Ebene sprachlicher Schönheit erhebt. Die Übersetzungen streben naturgemäß eine andere an. Doch auch dort – das bleibt dem Verfasser zu wünschen – setzt sich der sublime Strom von Texten, die hinter Texten hervorscheinen, während diese sich von selbst entfalten, ungeschmälert fort.

Bibliographie

Baishi daoren shi ji 白石道人詩集. Werksammlung von Jiang Kui. Wan you wen ku. Shanghai: Shang wu, 1937 [Reprint: Taipei, 1968].

„Baishi daoren shi shuo“ 白石道人詩說, von Jiang Kui, [unter dem Titel „Jiang shi shi shuo“ 姜氏詩說] in: *Baishi daoren shi ji*.

Bullett, Gerald. 1946. The Golden Year of Fan Chengda: A Chinese Rural Sequence Rendered Into English Verse by Gerald Bullett, with Notes and Calligraphic Decorations by Tsui Chi. Cambridge: Cambridge University.

Chengzhai ji 誠齋集. Werksammlung von Yang Wanli. Si bu bei yao [Reprint: Taipei: Zhonghua, 1967].

Fan Chengda 范成大, s. u. *Shihu jushi shi ji*.

Hargett, James Morris. 1989. On the Road in Twelfth Century China: The Travel Diaries of Fan Chengda. Stuttgart: Franz Steiner.

———. 2007. *Riding the River Home*: *A Complete and Annotated Translation of Fan Chengda's* (1126–1193) Diary of a Boat Trip to Wu (Wuchuan lu). Hong Kong: The Chinese University.

Martin Heidegger. 1980. *Hölderlins Hymnen „Germanien“ und „Der Rhein“*. Martin Heidegger: Gesamtausgabe; II. Abt. (Vorlesungen 1923-1944); 39. Frankfurt am Main: Klostermann, 1980 [Dritte unveränderte Auflage 1999].

Jiang Kui 姜夔. S. u. *Baishi daoren shi ji*.

Jing xi ji 荊溪集, von Yang Wanli, in: *Chengzhai ji* 9.55a-13.85a.

Kraushaar, Frank. 1999. „Das Werk des Dichters Jiang Kui (ca. 1155 – ca. 1221)“. Diss. Uni Hamburg [Download von: http://asiares.lv/publications/literature].

———. 2003. *Im Zeitmaß des Mondes: Eine Auswahl chinesischer Lyrik vom 3. bis zum 13. Jahrhundert.* München: Lyrik Kabinett [4 Bde.; online: http://asiares.lv/publications/literature].

Legge, James. 1871. *The She King, or The Book of Poetry*. The Chinese Classics; 4. Hongkong: Lane, Crawford [Reprint: Taipei: SMC, 1991].

Lu Qinli 陸欽立. 1988. *Tao Yuanming ji* 陶淵明集. Taipei: Li ren.

Palumbo-Liu, David. 1992. The Poetics of Appropriation: The Literary Theory and Practise of Huang Tingjian. Stanford University.

Schmidt, Jerry Dean. 1992. *Stone Lake: The Poetry of Fan Chengda (1126-1193)*. Cambridge, Mass.: Harvard University.

Shihu jushi shi ji 石湖居士詩集, von Fan Chengda. Wan you wen ku. Shanghai: Shang wu, 1937 [Reprint: Taipei, 1968].

„Si shi tian yuan za xing liu shi shou“ 四時田園雜興六十首, in: *Shihu jushi shi ji*, 27, 271-275.

Swartz, Wendy. 2008. *Reading Tao Yuanming: Shifting Paradigms of Historical Reception (427–1900)*. Cambridge, Mass.: Harvard University.

Tian Xiaofei [田曉菲]. 2005. Tao Yuanming & Manuscript Culture: Records from a Dusty Table. University of Washington.
Tao Yuanming 陶淵明. S. u. Lu Qinli 1988.
Yang Wanli 楊萬里. s. u. *Chengzhai ji*.
Zhou Ruchang 周汝昌. 1984. *Fan Chengda shi xuan* 范成大詩選. Renmin wenxue [2. Auflage von [1]1959].