

# Shilla in der Lyrik Sô Chông Jus

von Wha Seon Roske-Cho (Frankfurt)

In der ersten Hälfte der sechziger Jahre, also rund sechs Jahrzehnte nach dem Beginn der modernen koreanischen Literatur, die sich als eine Verpflanzung der modernen westlichen Literatur versteht, wurde in der literarischen Welt Südkoreas das Problem der Eigenständigkeit (*chuch'esông*, auch mit *Identität* wiederzugeben), somit die Frage der Tradition und Klassik aktuell.

Es hat bis dahin an Bewegungen, den Anschluß an die eigene Kulturtradition zu finden, nicht gefehlt. So zählen dazu u. a. der *Chosôn jui* (Koreanismus) von Ch'oi Nam Sôn, die *Kungminmunhak*-Bewegung (Bemühungen um die Nationalliteratur) in den zwanziger Jahren, Untersuchungen über die koreanische Klassik um die Jahre 1936–39, die von dem Versuch begleitet waren, wesentliche traditionelle Momente in das moderne literarische Schaffen zu integrieren und schließlich nach dem zweiten Weltkrieg, als mit der Befreiung Koreas von der japanischen Herrschaft ein allgemeiner Drang zum Aufbau des eigenen Staates und der eigenen Kultur entfesselt wurde.<sup>1</sup>

All diese Ansätze erstickten jedoch in dem jeweils drückenden politischen Klima schon im Keim. Vor 1945 war es die fremde Regierung, die eine konsequente Entfaltung der koreanischen Eigenständigkeitsbewegung nicht duldete. Die Situation nach dem Kriegsende wirkte sich allerdings nicht weniger hemmend auf diese aus. Ideologische Auseinandersetzungen, die die Künstler in zwei unvereinbare Lager teilten. Gründung zweier verschiedener koreanischer Staaten und der koreanische Krieg, der bald danach ausbrach.

Koreanische Kritiker scheinen darüber einig zu sein, daß das umgreifende Aufkommen des Eigenständigkeitsproblems in den sechziger Jahren durch den Sturz des Rhee-Regimes durch die Aktivität der demokratiebewußten Studenten (die Revolution vom 19.4.1960) vorbereitet war, so daß das im Volk erwachte Freiheitsbewußtsein die Erforschung der eigenen, geistigen Existenzbasis beschleunigte. Der Dichter und Kritiker Ko Un sieht den unmittelbaren Anlaß zu dieser Bewegung in der Entwicklung der wirtschaftlich-politischen Verhältnisse in Korea unter der jetzigen Regierung. Als Folge der umfangreichen Einführung ausländischen Kapitals zeigte sich die wachsende Befürchtung im Volk, das Land gerate sowohl wirtschaftlich als auch politisch immer mehr in Abhängigkeit von USA und Japan. So betrachtet ist die von neuem aufgekommene Reflexion auf sich selbst als ein durch die Krise hervorgerufener Versuch der koreanischen Intellektuellen anzusehen, sich im Angesicht des drohenden Selbstverlustes ihrer

---

<sup>1</sup> CHO Yôn Hyôn 1974, p.327, 431 und 586ff.; CHO Yun Je 1971, p.550ff.; PAEK Ch'ôl 1964, p.267.

Identität zu vergewissern.<sup>2</sup> In der Philosophie,<sup>3</sup> in der Geschichtsschreibung,<sup>4</sup> in der bildenden Kunst,<sup>5</sup> auf allen kulturellen Gebieten wurde in dieser Zeit die Eigenständigkeit in den Mittelpunkt gestellt. In der Literatur wies der Literaturkritiker Paek Ch'ôl auf die dringende Aufgabe der Schriftsteller hin, das literarische Schaffen im Lande zu einem schöpferischen Niveau zu erheben. In einem Rückblick auf die Geschichte der modernen koreanischen Literatur stellte er fest, daß nach seiner Ansicht kaum qualitative Steigerung zu verzeichnen sei. Die negative Bilanz – „qualitative Armut und Stagnation“ – führte er auf den fehlenden Anschluß der modernen Literatur an die Vermächtnisse früherer Epochen zurück.<sup>6</sup>

Dies ist sicherlich eine bewußt strenge Wertung, die das koreanische literarische Leben – es ging in der Kritik von Paek Ch'ôl mehr um Erzählungen als um Gedichte – anspornen will. Denn einige Jahre zuvor hatte der gleiche Autor in bezug auf die qualitative Entwicklung der modernen koreanischen Erzählungskunst anläßlich der Verleihung des Literaturpreises *Tong'in sang* eine gegenteilige Meinung geäußert. Damals sprach er von Symptomen der Aufwärtstendenz des allgemeinen Niveaus.<sup>7</sup> Mit dieser Einschränkung kann die Anregung Paek Ch'ôls bei jeder Diskussion über Tradition und Klassik als der erste, wissenschaftlich fundierte Hinweis berücksichtigt werden.

Es wurden seit den Anfängen der modernen koreanischen Literatur zahlreiche Novellen und Romane mit einem der koreanischen Geschichte entnommenen, für die jeweilige politisch-soziale Situation aktuellen Stoff (*Yôksa sosôl*) geschrieben. Wenn die Autoren mit diesen Werken zur Erhaltung und Festigung des nationalen Gefühls beizutragen trachteten, nahm das koreanische Publikum seinerseits diese mit innerem Engagement auf. Es liegt jedoch in der Natur der Sache, daß diese Gattung auf der Bühne des gesamten literarischen Phänomens kaum mehr als eine untergeordnete Stellung einnahm, während die Hauptlinie der modernen koreanischen Literatur nach der westlichen Literatur hin orientiert war. Das Streben, mit der westlichen Literatur Schritt zu halten, ist wegen des Grundcharakters der modernen koreanischen Literatur unerläßlich. Die Frage ist nur, wie ein Anschluß an die eigene Überlieferung, die durch Freigabe der Untersuchung seit dem Ende des zweiten Weltkrieges in immer größerem Umfang an den Tag gefördert wird, gefunden werden kann, wenn diese nicht wie bisher nur ein totes Material – Überrest vorneuzeitlicher Lebensverhältnisse, über die die moderne Zeit hinweggehen muß oder denen ein Moderner höchstens voller Nostalgie nachhängt – bleiben, sondern einen fruchtbaren Boden für eine eigenständige koreanische Literatur abgeben soll.

---

2 Ko Ūn 1974.

3 PAK Chong Hong 1964.

4 Yi Ki Baek 1967,

5 KIM Byông Ki 1961.

6 PAEK Ch'ôl 1964, p.266.

7 Sasangke, Seoul 1960, 10, p.327.

Von den Vorlesungen amerikanischer Professoren (G. Hight, W.K. Wimsat u. a.) sowie anderen westlichen Autoren (T.S. Eliot, Carlyle u. a.) angeregt, hob Paek Ch'ôl die regenerierende Kraft der Klassik hervor, die im Fall der westlichen Literatur in wiederholten Auseinandersetzungen verschiedener Epochen mit ihr immer von neuem zum Moment literarischer Erneuerungen wurde.<sup>8</sup> Wenn die passiv Theorien und Ideen aus dem Westen übernehmende, moderne koreanische Literatur die Stagnation durchbrechen und als mehr denn epigonenhafte Produktion weiterführen will, so ist es nach Paek erforderlich, daß die junge moderne Tradition an den Stamm koreanischer Kultur angesetzt wird. Darum schlägt Paek Wiederbelebung, Weiterführung und Entfaltung der koreanischen Überlieferung in den modernen Werken vor. Als ersten konkreten Schritt macht er auf die notwendige Zusammenarbeit des Schriftstellers mit dem Spezialisten für die koreanische Klassik aufmerksam. Dabei wird von dem ersten verlangt, aus der Fülle der überlieferten Werke eine Auswahl zu treffen, die dem modernen Autor zur Anregung diene, während dem zweiten empfohlen wird, anstatt ausschließlich den westlichen literarischen Bewegungen nachzueifern, aus dem Ideengut und den Formprägungen der koreanischen Klassik zu schöpfen. Beispiele, die Paek für das heutige Schaffen ohne weiteres für anwendbar hält, sind satirischer Humor, ein charakteristischer Zug der älteren koreanischen Erzählliteratur, sowie der *Kasa*- bzw. *Shijo*-Rhythmus, der aus dem Gebrauch der Silbenzahl 4+4 oder 3+4 besteht.<sup>9</sup>

Bei seiner Anregung zur Herstellung eines Anschlusses an die koreanische Überlieferung betonte Paek Ch'ôl bei aller Forderung nach einer methodisch durchgeführten Auswahl der zu erforschenden Klassik, daß diese nicht auf literarische Werke beschränkt sein dürfe.<sup>10</sup> Die Kunst im allgemeinen, Sitten und Gebräuche in den verschiedenen Epochen, vor allem aber das Studium des Menschen in den vergangenen koreanischen Gesellschaften, z. B. das Bild des Menschen in der Shilla-Zeit, seien ebenfalls zu berücksichtigen.

Bei dieser Diagnose übergeht Paek leider ein wichtiges Zeugnis, das sich um diese Zeit längst bemerkbar gemacht hat. Auf dem Gebiet der Lyrik war nämlich 1960 ein Gedichtband *Shilla ch'o* („Shilla, eine Auswahl“) des Lyrikers So Chông Ju (1915 geboren) erschienen. Die darin enthaltenen Gedichte sind erste Früchte der Auseinandersetzung des Dichters mit der koreanischen Überlieferung, die von dieser Zeit an seinem Schaffen immer mehr gedankliche Tiefe zu vermitteln vermochte. Eine Beschäftigung mit der Überlieferung in weit umfassenderem Ausmaß ging von einem mit So Chông Ju lange befreundeten Lyriker namens Cho Chi Hun (1920–1968) aus, der als Universitätsprofessor beachtliche Beiträge

8 PAEK Ch'ôl 1964, p.253ff.

9 PAEK Ch'ôl 1964, p.250, 268ff. Der im 4-4-Rhythmus gehaltene Stil in Ch'oi In Hos Erzählung *Mara ûi ttal* ist eine positive Bestätigung dieser Suggestion. Vgl. die Aussage des Autors in: *Munhak sasang*, Seoul 1972, 10, p.136. Es sei in diesem Zusammenhang bemerkt, daß sich gerade die moderne koreanische Lyrik in den Anfängen dieses Rhythmus bedient hat; s. CHO Yôn Hyôn 1974.

10 PAEK Ch'ôl 1964, p.275.

zur Erforschung der koreanischen Kulturgeschichte geleistet hat. Aber anders als die breit angelegten wissenschaftlichen Untersuchungen Cho Chi Huns, die in seinen lyrischen Werken keine revolutionäre Spur hinterlassen haben, brachte das enger gefaßte Bild der Überlieferung Sô Chông Jus – eine einzige Dynastie, die jedoch als erste das Land geeinigt hat und außerdem kulturell die glänzendste ist – , was äußerste Konzentration dichterischer Intuition zu schauen imstande war: Die lebendige Dynastie Shilla mit einer einmaligen Strahlungskraft, die durch die wissenschaftlich kalkulierende, gleichsam von außen herangetragene Methode der Klassikbelebung eines Paek Ch'ôl – mikroskopische Untersuchung und Neuentdeckung der noch verborgenen Überlieferung, danach systematische Anordnung durch Addition all ihrer Teilchen<sup>11</sup> – nie zu erreichen wäre. Immerhin erfüllt der Fall Sô Chông Jus die Erwartung Paek Ch'ôls, daß das Eintauchen in die Welt der Klassik der modernen koreanischen Literatur unverwechselbar eigenständige Züge verleihen würde.

Bedenkt man, daß der Mitte der dreißiger Jahre mit dem Gedicht *Pyôk* („Die Wand“) begonnene Lyriker erst nach zweieinhalb Jahrzehnten zu diesem Ergebnis gekommen ist, erscheint die von Paek Ch'ôl negativ beurteilte Lage der gegenwärtigen koreanischen Literatur – ein im übrigen nicht ganz berechtigtes Urteil – positiv als ein kontinuierlicher Strom, in dem sich der langwierige Prozeß der Aufnahme internationaler Strömungen und ihre Verarbeitung vollzieht. Umso wichtiger wird in dieser Phase der Aufruf des Literaturkritikers zur kreativen Einschätzung der eigenen überlieferten Kultur.

Das Shilla Sô Chông Jus hat in der koreanischen literarischen Welt der sechziger Jahre einen Wirbel von Für und Wider hervorgerufen.<sup>12</sup> Die Diskussionen über die Klassik behandelten in der Regel – dies ist auch in Paek Ch'ôls Ausführungen der Fall – die aus der Yi-Dynastie überlieferten Werke, weil diese nicht nur zeitlich uns näher stehen, sondern weil sie quantitativ entsprechend vertreten sind, während sich Werke aus den früheren Dynastien in verschwindend geringer Anzahl erhalten haben. Das von Sô Chông Jus geschaut Shilla ist in seinem Charakter der gängigen Vorstellung der koreanischen Klassik diametral entgegengesetzt. Es ist keine von der Vorherrschaft der konfuzianischen Lehre intellektuell gefärbte, streng moralische Welt, es zeigt keine faßbaren Konturen, mit dem Verstand allein läßt es sich nicht begreifen. Es ist ein an Hand weniger Überreste rekonstruiertes Gebilde, seine Konturen verlieren sich in mythisch-mystische Ferne, es offenbart sich nur dem meditativen Schauen. Weil es durch zeitliche Ferne in die mythische Sphäre gerückt ist, spricht es eine tiefer liegende Emotionsschicht des Schauenden an, als die jüngeren Dynastien Yi und Koryô es vermöchten. Vor allem läßt es mit seinem ausgesprochen religiösen Charakter das Herz des Volkes mitschwingen.

Sô Chông Jus Shilla ist freilich der Inbegriff des Koreanischen. Es ist jedoch kein puristisches Gebilde, sondern eine Volksgemeinschaft, die ihren ureigenen

11 PAEK Ch'ôl 1964, p.268.

12 KIM Yun Shik 1963.

Glauben – eine geläuterte Form von Schamanismus – mit den von auswärts einströmenden Religionen, namentlich Taoismus, Konfuzianismus und Buddhismus, harmonisch zusammenschmelzen mußte, um dadurch ihre Eigenart zu bereichern.<sup>13</sup> Wichtig für das Shilla-Bild So Chong Jus sind der urkoreanische Glaube *Sôn* (auch *Park* oder *Kuksôn* genannt, ist als der koreanische Schamanismus aufzufassen)<sup>14</sup> und der Buddhismus. Der Natur-, Tier-, Geister- und Ahnenkult sowie die Identitätsvorstellung von Himmel und Mensch im *Sôn*-Glauben zusammen mit der buddhistischen Lehre von dem endlosen Kausalnexus liefern einem Dichter die willkommene ideelle Basis, einem Dichter, der versucht, die engen Schranken der modernen Ästhetik zu durchbrechen und die Kausalgesetze unsichtbarer Weltbezirke einzuführen.<sup>15</sup>

Dementsprechend ist das Shilla Sô Chông Jus eine durchgeistigte, idealistische Welt. In ihr vermag sich die Materie nicht gegen den Geist, der Leib nicht gegen die Seele zu behaupten wie im 20. Jahrhundert, wo der Materialismus überhand genommen hat. Vielmehr kennt diese Welt keinen Dualismus. Alles – Materie, Geist, Leib und Seele – wird als substanzloses Trugbild angesehen, wie der buddhistische Idealismus lehrt. Führend aber ist innerhalb dieser Erscheinungswelt Shillas nicht die Materie, sondern der Geist, nicht der Leib, sondern die Seele. Als eine Welt des unsterblichen Prinzips – Seele – ist Shilla eine Polis der Unsterblichen. Mit ihm verbinden sich zwei Grundbegriffe, auf die Sô Chông Jus Shilla-Gedanken zurückführbar sind: *Yôngwôn* (Ewigkeit) bzw. *Yôngsaeng* (Unsterblichkeit) und *Honkyo* (Symbiose der Lebenden mit den Geistern der Toten).

Der Ausdruck *Yôngwôn* ist zeitlich wie räumlich zu verstehen. Die Zeit als solche hat in *Shilla* (Sô Chông Jus Shilla sei hinfort so kursiviert chiffriert) wie im Buddhismus<sup>16</sup> keine unabhängige Eigenschaft. Sie bildet nur Einschnitte im endlosen Strom des Lebens, das all die Einzelexistenzen enthält, die geboren werden und sterben.<sup>17</sup>

*Yôngwôn* umfaßt die *drei Welten*, Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft.<sup>18</sup> Da sie keine Zeitlichkeit mit Anfang und Ende ist, kennt sie kein unwiderrufliches Verfließen. Sie ist eine kosmische Chiffre, die die zeitliche Koexistenz aller Existenzen in einer unendlichen, räumlichen Ausdehnung vorstellt.<sup>19</sup> *Yôngwôn* als zeitliche Dimension läßt sich nur mit der buddhistischen Maßeinheit *Kôp* (Kalpa, Zeitspanne zwischen Beginn und Ende einer buddhistischen Welt) messen.<sup>20</sup>

13 SC 11/196f.

14 CHO Chi Hun 1973, p.77–89, ferner KIM Kyông T'ak 1970, p.117–135.

15 SC IV/12.

16 U1 1943, p.463.

17 SC IV/11.

18 SC IV/14 und V/299.

19 SC V/276, s. auch SC 11/118.

20 Vgl. Gedichte *Irôn nara rûl ashinayo?* („Kennen Sie dieses Land?“), SC 1/413, *Halla-san sanshinnyô insang* („Die Berggöttin Halla“), SC 1/416f. u. a.

Eine bildhafte Andeutung von *Yôngwôn* als räumlicher Dimension gibt die Schilderung der Lotosblume in dem Sutra des Mahâyâna-Buddhismus, *Kwanmwryangsu-kyông* (*Amitâyur-buddha-dhyâna-sutra*), die die Gläubigen in ihrer Meditation aufgehen lassen sollen, wenn sie sich den Amitâbha-Buddha vergegenwärtigen wollen. Ihre einzelnen Blütenblätter sollen in einhundert kostbaren Farben schillern, je vierundachtzigtausend Rillen besitzen, die dem Himmelsbild gleichen; die Rillen ihrerseits funkeln in vierundachtzigtausend Farbtönen, und die kleinsten der Blütenblätter messen sechstausendzweihundertfünfzig *li* (250 *yोजना*).<sup>21</sup>

Diese unermeßliche Raumvorstellung gliedert sich gemäß der buddhistischen Kosmologie in viele verschiedene Himmelssphären (*Devas*) mit den in der jeweiligen Sphäre herrschenden Gottheiten. Diese Himmelssphären werden wiederum in mehrere Klassen eingeteilt, je nachdem, wie weit sie sich von der menschenbewohnten Sphäre abheben, d. h. nach dem Grad, wie weit sie sich von Begehren und Illusion gelöst haben. Diese buddhistisch aufgefaßte kosmische Ordnung schließt den Himmel der Gottheit Okhwangsangje im taoistischen und *Sôn*-Glauben nicht aus. Dieser ist zwar nicht genau lokalisiert, aber er ist unleugbar mit in einem der Himmel der *Shilla*.

Wenn in späten Gedichten *Sô Chông Jus* vom wolkenlosen Himmel die Rede ist, so lagern in dem Ausdruck der blaue koreanische Himmel im Herbst und der *Anabhraka*-Himmel übereinander, in dem sowohl Leid wie auch Freude erloschen sind. Ferner sind in seinen Werken *Trâyastrimsâ*-Himmel (*Tori-ch'ôn*), *Devârâja-kâyika*-Himmel (*Sach'ônwang-ch'ôn*), noch häufiger der *Tushita*-Himmel (*Tosol-ch'ôn*) zu finden. Der letzte ist der Aufenthaltsort des Maitreya, des Zukunftserlösers. Die wiederholte Erwähnung dieses Himmels spiegelt die Maitreya-Verehrung in der *Shilla*-Zeit wider.

Das Kriterium bei der Klassifizierung der Himmel, die Ablösung von Illusion und Irrtum, ist auch die Voraussetzung zur Erlangung von *Yôngwôn* bzw. *Yôngsâng* für den Menschen. Den aus der Koryô-Zeit stammenden Aufzeichnungen der Mythen und geschichtlichen Überlieferungen des Mönchs Iryôn, *Samguk yusa* genannt, entnimmt *Sô Chông Ju*, daß die *Shilla* ein in hohem Maße durchgeistigtes Leben geführt hätten. Darum nennt er sie die *Yôngwônin* (Unsterblichen) von *Shilla*. Ihre Freiheit von Illusion und allem irdischen Begehren, die nach dem buddhistischen Terminus als *nicht haftender Geist* (*much'ag ûi chôngshin*)<sup>22</sup> bezeichnet wird, findet er in Gleichmut, Einsicht und vor allem in umfassender Liebe der in *Samguk yusa* beschriebenen *Shilla*-Könige und Bürger.

Die abstrakte Ewigkeit in zeitlicher wie räumlicher Dimension wird erst durch ihre beiden *größten Inhalte*<sup>23</sup> – das Kausalgesetz und den *Samsâra* – für uns konkret faßbar. Die Unsterblichen von *Shilla* sind – wie alle buddhistischen Götter – noch dem *Samsâra*, dem endlosen Kreislauf von Geburt und Tod, unterworfen.

21 SC H/66f.

22 SC IV/316.

23 SC II/299.

Nur werden sie, dank ihres Geistes des Nicht-Haftens, in einer der Himmelsphären wiedergeboren. Folglich begegnet man im Spätwerk Sô Chông Jus fast nie den vier unteren, gräßlichen der insgesamt sechs Lebenswege, über die uns die buddhistische Ethik unterrichtet. *Asura* (kampfbesessene Titanen), Tier, *Preta* (hungernde Geister) und Höllenbewohner sind von der Welt der *Shilla* von vornherein ausgeschlossen. Wenn Tiere überhaupt vorkommen, sind sie weder Schlangen noch Würmer, sondern von einer den Menschen näher stehenden Art, Bären und Adler, die ebenso wie die *Shilla* religiöse Geister sind und Barmherzigkeit zeigen.

Dadurch wird die Eigenart des *Shilla* bestimmt: Es ist eine Welt der Seligen, in der nicht einmal ethische Gesetze nötig sind. Sehr wahrscheinlich stellt sich der Dichter sein *Shilla* als ein Buddha-Land vor. Vielleicht steht hier die *Chen-gt'u*-Schule des Mahâyâna-Buddhismus – die zusammen mit den Schulen der Gebote und *Huayen* unter dem Volk von Shilla verbreitet war – Modell mit ihrer Vorstellung des Reinen Landes vom Amitâbha, der nach buddhistischer Überlieferung bei der Erlangung der Erleuchtung u. a. das Gelübde abgelegt haben soll, daß nach seiner Erleuchtung keine Lebewesen mehr in die vier unteren Lebenswege geboren werden sollen.

Der von Sô Chông Ju zur Ausführung seiner lyrischen Welt aufgegriffene Buddhismus unterscheidet sich von der geläufigen Vorstellung des Buddhismus, der in viele alte asiatische Erzählungen einging, um den Leser durch Schilderungen schrecklicher Folgen böser Handlungen zum Guten zu ermahnen. Auch der moderne japanische Roman *Gubijinsô* von Natsume Sôseki liefert ein Beispiel hierfür. Sô Chông Ju schrieb einmal, er beabsichtige, ein freudevolles Leben zu besingen, das uns die Erkenntnis der religiösen Wahrheit bringe, anstatt wie die bisherige buddhistisch beeinflusste Literatur in Korea – hierbei dachte er vor allem an den größten koreanischen Romanschriftsteller, Yi Kwang Su – nur die Vergänglichkeit des Lebens zu betonen.<sup>24</sup>

Wenn dem *Samsâra* all sein Schrecken genommen ist, verwandelt er sich in einen glücklichen Kreislauf, der durchaus bejaht werden kann. „Shakyamuni hat gelehrt, daß man vom *Samsâra* erlöst werden solle ... Ich aber möchte den *Samsâra* noch ein wenig weiter fortsetzen“.<sup>25</sup> Mit dieser Aussage erweist sich Sô Chông Ju als Lyriker und nicht als ein Religiöser, dessen Ziel letztlich im völligen Erlöschen – Nirvâna – liegt. In dieser auf den ersten Blick dem buddhistischen Geist des Nicht-Haftens widersprechenden Haltung äußert sich in Wirklichkeit die mahâyânabuddhistische Auffassung, nirgends als in der vergänglichen Welt der Erscheinung das Absolute zu sehen.<sup>26</sup> Es ist vor allem in dem 1960 erschienenen Gedichtband *Shilla ch'o* („Shilla, eine Auswahl“) so, daß der *Samsâra* als ein lyrisches Thema bevorzugt wird. Die Bejahung des durch die Vergeistigung sublimierten Diesseitigen macht bereits in der nächsten Gedichtsammlung

24 SC H/285.

25 SC V/270.

26 GUNDERT 1935, p.48–69

*Tongsch'ôn* („Der Winterhimmel“, 1968) einer zunehmenden Sehnsucht nach dem Nichts bzw. der Leere (*Sûnyata*) Platz, wobei die buddhistische, taoistische und urkoreanische Vorstellung des Absoluten nah zusammengebracht werden.

Mit der Vertiefung der Religiosität des Lyrikers wandelt sich auch die Gestaltung des *Samsâra*-Themas in seinen Gedichten von den anfänglichen, recht bildhaft-schematischen Wiedergeburtketten – von einer konkreten zur anderen konkreten Daseinsform – zu dem in *Tongsch'ôn* auftretenden endlosen, modulationsreichen Nachhall gestaltloser Dinge.<sup>27</sup>

Der vergeistigte Kosmos *Shilla* ist, was das Verhältnis der Einzelexistenzen untereinander betrifft, einem organischen Körper vergleichbar, bei dem zwischen den einzelnen Körpergliedern keine Rangstufe besteht.<sup>28</sup> Da sämtliche Daseinskategorien ein Provisorium darstellen, so daß der Wandel von einer zur anderen stets und bei jeder Existenz vorausgesetzt wird, kann es keine festgefügte Wertordnung zwischen den Lebenswesen geben. Es ist alles relativ. Ein Mensch in diesem Leben hat durchaus die Hoffnung, im kommenden Leben in einer der Himmelssphären geboren zu werden.

Darum sind in diesem Kosmos Mensch und Gott, Erde und Himmel, ja die einzelnen Daseinskategorien alle gleichgestellt. *Shilla* ist wegen dieser relativen Lebensauffassung ein freier Kosmos, in dem sich kein Fatalismus bilden kann. Gegenüber dieser Lebensvorstellung, die die Erlösung aller Existenzen im Laufe unzähliger Wanderungen durch alle Stationen der Welt verspricht, nimmt sich die konfuzianische Weltordnung, die zwischen Erde, Mensch und Himmel keine Möglichkeit einer Überbrückung läßt, unvergleichlich starr aus. Diese fatalistische Weltordnung, der *Sô Chông Ju* Schuld für die fast einheitlich pessimistische Lebensauffassung der Koreaner seit der Koryô-Zeit gibt, ist den *Shilla* ganz und gar fremd.<sup>29</sup> Diese Ansicht des Dichters wird später wieder zu erwähnen sein.

In *Shilla* ist also der Mensch den Himmeln und Himmelskörpern gleichgestellt, die Natur gewährt ihm friedliche Wohnstätte, er erfüllt seinerseits die Wünsche der Tiere, wenn sie auch nur im Traum vorgetragen werden; die Tiere sind so sittsam, weise und religiös, daß Menschen zu ihren Ehren Tempel errichten. *Sô Chông Ju* bezeichnet diese Weltauffassung auch als *Chungsaeng ilga* (alle Lebewesen bilden eine Familie).<sup>30</sup> Hier kennt niemand Entfremdung, ein jedes Wesen ist gleich ein Mittelpunkt von *Yôngwôn*. Aufgrund dieser Welt- und Lebensauffassung vermag *Sô Chông Ju* die dichterische, ja alle künstlerische Tätigkeit im *Shilla*-Geist als eine Empfängnis zu verstehen, die in der Herzmitte der *Yôngwôn*, also in der Herzmitte der „Gesamtzeit der Geschichte“ stattfindet, und ihr den gewichtigen Sinn zu verleihen, Teilnahme am Weltganzen zu sein.<sup>31</sup>

27 S. das Gedicht *Sansuyu kkot namu e malhan bimil* („Das dem Sansuyu-Baum anvertraute Geheimnis“), SC 1/113f.

28 *Tângkûp ômnân yukiyônkwanch'e*, SC 11/303.

29 SC IV/69.

30 SC 11/268.

31 SC 11/43.



Der Weltraum von *Shilla* ist bevölkert von Existenzen, die, unsterblich durch ihre Vergeistigung, ihre Wanderungen durch die Lebenssphären fortsetzen. Der gemeinhin für leer, für lediglich mit Luft erfüllt gehaltene Raum erhält durch diese Auffassung einen mysteriösen Charakter. Er ist weder leer noch unbelebt, sondern ein *Honryông innûn Ch'ônji* (Himmel und Erde mit Seele und Geist).<sup>32</sup> Das Geschichtswerk *Samguk yusa* enthält eine Episode, die einen Beweis für die urkoreanische<sup>33</sup> Vorstellung des beseelten bzw. geisterbewohnten Raumes abgibt. Die Sage der ersten Königin vom Lande Kaya (42-532, ein von Shilla eroberter Länderbund in Südkorea), die ihren Hochzeitszug aufhielt, um noch vor der Hochzeitsnacht an einem einsamen Ort eines Waldes einer unsichtbaren Gottheit ihre seidene Wäsche, die sie bis dahin als Jungfrau trug, als Opfergabe darzubieten – spätere Zeiten sehen darin die Berggottheit-Verehrung des *Sôn*-Glaubens – ist ein von Sô Chông Ju gern zitiertes Beispiel für den Raumkult bei den *Shilla*.<sup>34</sup>

Für Sô Chông Ju ist der *Sôn*-Glaube keine Religion der vergangenen Epochen, sondern er erlebte ihn noch in der Kindheit, vor allem im Glauben der Dorffrauen. Nach der Vision seiner Großmutter ist die Luft voll von Seelen, die, „groß wie Porzellanschälchen“, in der Luft Beete bilden wie Baumwollfelder in der Blütezeit.<sup>35</sup> Junge, früh verstorbene Dorfmädchen und mitunter auch seine Mutter haben die geheimnisvolle Gabe, die von der Himmelssphäre des Obergottes, Okhwang-sangje, gesandten Zeichen zu vernehmen, was dem Knaben selbst allerdings nie gelang. Seine Zeugnisse sind bezeichnend, denn der Schamanismus ist in Korea eine Religion der Frauen.

Aus einer solchen Raumauffassung resultiert jene „parapsychologische“ Erscheinung des *Honkyo* (Verkehr der Lebenden mit den Geistern der Toten), von der die koreanischen Volkssagen – wie die chinesischen und japanischen-viel zu erzählen wissen. In den meisten Episoden geht es um Liebende, die durch den Widerspruch der Eltern oder sonstige Umstände verhindert werden, ihre Liebe zu verwirklichen. Der früher abgeschiedene Teil des Paares kehrt in Menschengestalt zum Leben zurück, um unerkannt in diesem Leben die Liebe zu erfüllen oder der lebende Teil folgt dem anderen ins Grab, während der in der Hand des ihn aufhaltenden Verwandten zurückgebliebene Kleidungsstücke sich in einen Schmetterling verwandelt (Schmetterling als Metamorphose der Seele).

Neben dieser volkstümlichen Art von *Honkyo* kennt die *Shilla*-Welt eine andere, die Beiträge zur Geschichte leistet. Dies geschieht in Form von Traum oder Präkognition. Die 27. Königin von Shilla, Sôndôk (632–646), hat, dem *Samguk yusa* zufolge, einmal, als niemand an ihren Tod dachte, gesagt, sie möchte nach

32 Vgl. SC 11/300.

33 Der Ausdruck „urkoreanisch“ soll auf keinen Fall so verstanden werden, als besage er, daß das „Urkoreanische“ keinerlei fremden Einschlag gekannt hätte.

34 SC II/300, *Samguk yusa*, p.83. Nach dem *Samguk yusa* war die Königin eine Prinzessin des altindischen Landes Ayodhyā (p.83). Über den rätselvollen Zusammenhang zwischen Kaya und Ayodhyā s. den Reisebericht Yi Chong Kis in *Munhak sasang* 1974, 3 und 8.

35 SC 111/60f.

dem Tod im *Trâyastrimśa*-Himmel – der zweite von den sechs Himmeln der Welt des sinnlichen Begehrens (*Kâmâ-dhātu*), also ein recht niedriger Himmel – begraben werden. Auf die Frage der Minister, die den Sinn dieser Aussage nicht begriffen, erklärte sie, daß dieser südlich des Nangsan-Berges liege. Nach dem Tode wurde sie, ihrem Wunsch gemäß, am Nangsan-Berg begraben. Über anderthalb Jahrzehnte später ließ der 30. König von Shilla, Munmu (661–680), unterhalb des Grabes der Königin einen Tempel errichten, dem er den Namen *Devârâja* (*Sach'ônwang-sa*) gab.<sup>36</sup> Der *Devârâja*-Himmel ist der niedrigste der sechs Himmel der *Kâmâ-dhātu*, befindet sich somit direkt unter dem *Trâyastrimśa* Himmel. Hierin sieht die Volkssage die Prækognition der Königin Sôndôk erfüllt. In dem vom Dichter geschätzten, bescheidenen Selbstbekenntnis der Königin, einen so niedrigen, der menschlichen Sphäre so nahen Himmel zum Ort ihrer Wiedergeburt zu wählen, erblickt er gleichzeitig ihre unermeßliche Liebe zu dem Shilla-Volk. Dieses Bild der Königin Sôndôk erinnert an Bodhisattvas, die zur Erlösung der Menschheit dem Nirvana entsagen.<sup>37</sup> Die Fähigkeit der Prækognition ist vielverheißend im Zusammenhang mit dem von Sô Chông Ju so verstandenen Willen der Königin zur immerwährenden, beschützenden Teilnahme an der Geschichte Koreas.

Ein anderes Beispiel für den *Honkyo* als den tragenden Faktor der Geschichte liefert ebenfalls das *Samguk yusa*. Im Traum der Nonne Chihye, die während der Regierungszeit des Königs Chinp'yông (579–631) lebte, erschien die Mutter des ersten Königs von Shilla. Durch Befolgung ihrer Hinweise gelang es Chinhye, die längst fällig gewesene Restauration des Tempels Anhüng erfolgreich durchzuführen.<sup>38</sup>

Auf diese *Shilla*-Sagen, wohl gleichfalls auf die buddhistischen, die z.B. berichten, daß Asanga in den *Tushita*-Himmel stieg, um bei Maitreya in die mahâyâna-buddhistische Lehre eingeweiht zu werden, stützt sich die einmalige Geschichtsauffassung Sô Chông Jus, die vielleicht jener des christlichen Mystikers N. Berdjajew vergleichbar wäre. Die Geschichte bildet sich nämlich durch *Honkyo*: Ohne das enge Zusammenwirken von Lebenden und Abgeschiedenen kann sich die Geschichte nicht sinnvoll vollziehen.<sup>39</sup> Für Sô Chông Ju ist die konsequente Verwirklichung des Geistes der *Shilla* in der heutigen Zeit der einzige Weg zur Überwindung des Materialismus, der die Welt zu einer völligen Zerstörung zu führen droht. Insofern ist der *Honkyo* die „einzige Fensteröffnung, die der Menschheit die Möglichkeit bietet, vor ihrem Untergang zu fliehen“.<sup>40</sup> Dies ist

36 *Samguk yusa*, p. 45.

37 Das Gedicht *Sôndôk yôwang ûi malssûm* („Erlasse der Königin Sôndôk“) beendet Sô Chông Ju mit der Aussage der Königin: „Ich kann (dieses Land) nicht verlassen“. SC 1/129. Näheres über Bodhisattva s. SECKEL 1957, p. 19f.

38 SC IV/246. s. ferner *Samguk yusa*, p. 156f.

39 SC V/284.

40 KIM Chong Kil 1964b, p. 274.

zweifelloso eine „recht beachtliche“<sup>41</sup> poetische Vision, die die moderne koreanische Lyrik bisher nie gekannt hat.

Verständlicherweise hat diese Auffassung dem Dichter den allgemeinen Ruf eines schamanistischen Lyrikers eingebracht. Ein Kritiker wies sogar darauf hin, daß manche Spätwerke den Eindruck erweckten, als wäre der Dichter ein schamanistisches Medium geworden.<sup>42</sup> Freilich hat die *Honkyo*-Auffassung Sô Chông Jus ihren Ursprung im schamanistischen Glauben, der bis in die neuere Zeit – man denke z. B. an die vom chinesischen *Chien-teng-hsin-hua* beeinflussten Erzählungen des Gelehrten Kim Shi Sûp aus der Yi-Zeit (*Kûmo shinhwa*) – eine lebendige Tradition in Korea bildete. Vor allem war es der Dichter selbst, der bei jeder Erläuterung des *Shilla*-Geistes auf dieses religiöse Substrat des Volkes verwies. Wenn er dennoch mit der Bezeichnung „schamanistischer Lyriker“ nicht glücklich, ja nicht einverstanden ist, so kommt dies von seiner Ansicht her, die in den in Korea seit den Forschungen Ch'oe Nam Sons (1890–1957) unter dem Namen „Schamanismus“ zusammengefaßten, religiösen Erscheinungen verschiedene Richtungen unterscheidet. Sô Chông Ju möchte sich nämlich nicht jener Form von Schamanismus zurechnen, bei der Berufsmedien in einem mit Hilfe ekstatischer Musik und Tänze herbeigeführten Trancezustand die Toten verkörpern oder wahr sagen, obgleich dies die am weitesten verbreitete Art ist. Für ihn besteht neben dieser gemeinhin mit Recht als „primitiv“ bezeichneten Religion eine zumindest genau so alte Glaubenstradition, die alles andere als barbarisch ist. Diese sich u. a. in der *Honkvo*-Erscheinung manifestierende, äußerst stille Tradition ist es, an die er sich anschließen will, weil er in ihr die mystische Religion seines Volkes erblickt, die, wie er glaubt, vor den beiden großen, mystischen Traditionen der Welt – der Buddhismus und das Christentum sind gemeint – sich nicht zu schämen braucht.<sup>43</sup> Gegenüber der allgemeinen Tendenz im Lande, die christliche Mystik bei den modernen westlichen Schriftstellern zu akzeptieren und dabei die vorhandene eigene Mystik als „veraltet“ und „irrational“ von vornherein zu ignorieren, ist Sô Chông Ju entschlossen, als Lyriker das mystische Erbe des Landes anzutreten.

Die Frage, ob er tatsächlich mit einem „mystischen Organ“ geboren wurde, beantworten seine Selbstzeugnisse negativ. Trotz der als mystisch orientiert beschriebenen Großmutter und Mutter ist der Dichter ein normaler „Aufgeklärter“ des 20. Jahrhunderts. Was ihn von seinen Zeitgenossen trennt, ist seine starke Vorliebe für die Mythen. Seine Nietzsche-Verehrung in jüngeren Jahren, die vor allem in seinem ersten Gedichtband *Hwasa* (Blumenotter) „hellenistische“ Spuren hinterlassen hat, erklärt er mit seiner Vorliebe für Mythen. Im Alter wandte er sich Mythen entgegengesetzter Art zu. Gegenüber dem Körperkult der Jugend

---

41 KIM Chong Kil 1964b, p.274.

42 KIM Chong Kil 1964a und 1964b.

43 SC 11/301.

stand nun Geisteswelt, gegenüber dem Mittag wurde jetzt die tiefste Nacht besungen, der früher schlangengebwohnte Raum machte einem Himmel Platz, an dem weiße Kraniche ausgeglichene Flügel vollführen.

Zwischen dem aufgeklärten modernen Verstand und der Welt der Mythen und der Mystik schlägt die Metapher eine Brücke. Man soll, so sagt er, die märchenhaften, mythischen Geschichten der *Shilla*, wie sie in den Büchern wie *Samguk yusa* oder *Taedong unho* berichtet werden, nicht „materialistisch“ nehmen, sondern sie schlicht als Metaphern des intensiv geistigen Lebens unserer Vorfahren akzeptieren.<sup>44</sup> Das geistige Leben der *Shilla* als Metapher uns zu vergegenwärtigen, bis dieses uns zur Wirklichkeit wird: Hier berühren wir wieder den Buddhismus, und zwar den Buddhismus mit seiner meditativen Schau, von der oben im Zusammenhang mit der Lotosblume die Rede war. In der Metapher treffen Mythen, Religionen und Dichtung zusammen. Wenn der Dichter mit dem Körperkult der früheren Jahre sich über die Trauer um das verlorene Vaterland hinwegsetzen wollte, so ist die Hinneigung zum Geistigen im Alter ein Versuch, Angst, innere Haltlosigkeit und allerlei Unruhen im heutigen Leben zu überwinden. Seine Begegnung mit *Shilla* durch die Lektüre des *Samguk yusa* fällt in die Jahre des koreanischen Krieges, nachdem sich der Dichter von einem totalen nervlichen Zusammenbruch durch die Kriegserlebnisse im ersten Kriegsstadium halbwegs erholt hatte. Das Gefühl, spät und in einer kulturellen Peripherie geboren zu sein, überwindet er ebenfalls mit der Entdeckung von *Shilla*.

Die gleiche gedankliche Quelle ist es, die dem Dichter jene großartige poetische Vision der in der Herzmitte des Weltalls beheimateten und so durch überzeitliche Aktionen *Honkyo* die Geschichte formenden Menschen eingab. Sô Chông Jus Gedanken erinnern uns an die von Erich Fromm unterstützte These des amerikanischen Psychiaters, Richard R. Bucke, daß der Mensch, bislang vom animalischen „einfachen Bewußtsein“ zum menschlichen „Ich-Bewußtsein“ entwickelt, sich nun auf dem Weg zur Bildung des kosmischen Bewußtseins befindet.<sup>45</sup>

Neben dem metaphorischen Verständnis bzw. der meditativen Schau spielt in der *Honkyo*-Auffassung Sô Chông Jus ein biographischer Faktor eine wichtige Rolle. Es sind Kindheitserlebnisse, die mit dem zunehmenden Alter immer anschaulicher in sein Gedächtnis zurückkehren. Wenn in seinen Gedichten von *Kwishin* (Geister der Toten) oder *Ch'ônyô kwishin* (Geister verstorbener Jungfrauen) die Rede ist, so braucht man den Dichter nicht der Fähigkeit eines Schamanen zu ‚verdächtigen‘. Wer den Dichter kennt und weiß, daß er Jugenderinnerungen oft als lebhaft Visionen erlebt, wird leicht den harmlosen, autobiographischen Charakter z. B. des folgenden Gedichts erkennen, das bereits einem Kriti-

44 SC IV/67ff.

45 Richard R. BUCKE, *Cosmic Consciousness*, New York 1901. s. ferner FROMM/SUZUKI/MARTINO, *Zen-Buddhismus und Psychoanalyse*. Frankfurt/M 1972, p.225.

ker Anlaß zu der Befürchtung gegeben hat, ob der Dichter nicht bald das Schreiben aufgeben und eine Religionsgemeinschaft in den tiefen Bergen gründen werde:<sup>46</sup>

Fünfundvierzig  
 ist ein Lebensjahr, in dem ich schaue,  
 wie die Geister mir vor Augen treten  
 wie Bambuswälder wie Bambuswälder  
 den Geruch des Winterknoblauchs verbreitend  
 treten die Geister der Jungfrauen  
 mir vor die Augen.  
 Nicht gediegen genug, um Geister zu beherbergen,  
 doch ist dies ein Lebensjahr,  
 in dem Geister sichtbar werden.<sup>47</sup>

Die hier besungenen Bambuswälder (*ch'amdae-bat*. *Ch'amdae* ist eine in Südkorea verbreitete Bambusart) assoziieren eindeutig jene Schilffelder, die in Sô Chông Jus Autobiographie *Nae maûm ûi p'yôllyôk* den Hintergrund des Heimatdorfes Chilmaje bilden. Die Geister der Jungfrauen lassen sich auch ohne Schwierigkeit mit den ebenfalls dort beschriebenen, älteren Gespielinnen des unbeholfenen kleinen Knaben Sô Chông Ju identifizieren. Das 45. Lebensjahr stellt sich als ein Anfang eines Lebensabschnittes dar, in dem sich der Dichter vollkommene Begegnungen mit diesen Geistern verspricht. Da es noch ein Anfang ist und die Begegnung nur flüchtig, ist es nicht gediegen genug. Damit gibt Sô Chông Ju zu erkennen, wie sehr seine *Honkyo*-Vorstellung durch seine persönliche Alterserfahrung gestützt wird. *Honkyo* ist für ihn noch ein Postulat, und doch erlebt er ihn gleichzeitig im Glauben als eine Wirklichkeit.

Sind *Honkyo* und *Yôngwôn*, diese beiden Schlüsselbegriffe von *Shilla* aus der Verschmelzung des Volksglaubens *Sôn* mit dem gigantischen System der buddhistischen Kosmologie hervorgegangen, so entspricht die gesamte, um diese herum sich konstruierende Wirklichkeit gleichfalls dieser geistigen Quelle. Jeder einzelne Aspekt der *Shilla*-Wirklichkeit vereinigt das Volkstümliche mit dieser oder jener buddhistischen Lehre. Eine vollkommene Verschmelzung der Kindheitserinnerungen als der dem Dichter subjektiv nächsten Wirklichkeit mit der *Huayen*-Lehre stellen drei Prosastücke über ein und dasselbe Thema „Chrysantheme“ dar.

Die vom *Avatamsaka-Sutra* (*Huayen-ching*) ausgehende, mahâyâna-buddhistische Schule lehrt, daß alle Erscheinungen letztlich eins sind und alle Dinge sich gegenseitig durchdringen.<sup>48</sup> Der Dichter selbst erwähnt nirgends die *Huayen*-

46 KIM Chong Kil 1964b, p. 278.

47 SCI/86.

48 *Bukkyôgaku jiten*, p.225f. (s. unter „Jûgenmon“). s. ferner a. a. O., p.463f. (*Rokusô enyû*), auch Wilhelm GUNDELT, *Japanische Religionsgeschichte*. Tôkyô und Stuttgart 1935, p.49.

Lehre. Doch von dieser Lehre geschult sind seine Augen, die in gelben Chrysanthemen, die er von allen Chrysanthemenarten am schlichtesten und darum am koreanischsten findet, die ganze Wirklichkeit erblicken: Den endlosen, klirrend kalten Winterhimmel, an dem Gänse fliegen, darunter seinen Vater im blütenweißen koreanischen Mantel auf dem Weg zum Totenreich; den See, der sich unter dem Ärmel des Vaters ausbreitet, die deutlich vernehmbaren Schritte, die der Vater mit den abgetragenen Gummisohlen auf dem trockenen Sand tut. Nicht nur die Natur und Gestalten aus des Dichters nächster Umgebung, sondern auch jene aus den in der Kindheit gern gehörten Märchen sind darin enthalten. Der bedrängte Knabe auf der Suche nach der entführten älteren Schwester ist identisch mit dem Kind Sô Chông Ju, dem ein Genius der *Sôn*-Religion eine rote und eine blaue, das Leben rettende Flasche übergibt. In gelben Chrysanthemen spiegelt sich ferner die Begegnung mit jener Lehrerin, deren mütterliche Liebe dem Schulknaben die Welt der Lyrik erschloß und die später vom alten Dichter mit der Ewigkeit schlechthin verbunden wird.<sup>49</sup> Der Chrysanthemenduft seinerseits verbindet sich aufs engste mit dem Duft des *Ssuk*-Krautes, das in dem Gründungsmythos des ersten koreanischen Reiches dem Urahn der Koreaner, einem Bären, während seiner 100-tägigen Askese zusammen mit Knoblauch zur Nahrung gedient hat, bis er nach bestandener Askese die Gestalt einer Frau annahm, den Himmelssohn Huanung heiratete und den ersten koreanischen König, Tankun, zur Welt brachte.

Das unverwechselbar heimatliche Kraut Knoblauch – der Dichter stammt aus Südwestkorea, Territorium des einstigen Paekje-Reiches, dessen herzhaft gewürzte Küche berühmt ist –, mag es in der modernen Welt noch so anrühlich klingen, ist für ihn zusammen mit dem *Ssuk*-Kraut ein Tor, ja ein durchsichtiges Fenster, hinter dem er die ganze Welt von Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft erblickt. Dies dürfte ihm den Anlaß dazu gegeben haben, seinen Alterssitz unterhalb des Kwanak-Berges bei Seoul „Pongsan-sanbang“ (Berghütte *Ssuk* und Knoblauch) zu taufen.<sup>50</sup> Sein unermüdliches Lob auf die koreanischen Pickles, *Kimch'i*, in denen Gewürze aus dem Berg und dem Meer zu einem undefinierbaren Ganzen – sowohl aromatisch wie auch geschmacklich -vergären, ruft in der Erinnerung des Lesers all die Begebenheiten um eine *Shilla*-Schönheit, Frau Suro, wach, deren Reiz nicht allein einen Genius aus dem Himmel hervorlockte, sondern auch den Drachenkönig im Meer verleitete, sie in seinen Palast zu entführen, so daß ein ganzes Dorf sie unisono von ihm zurückfordern mußte.<sup>51</sup> Die gegenseitige Durchdringung aller Dinge, insbesondere die gegenseitige Durchdringung bzw. das Zusammenschmelzen dreier Sphären, Erde, Luft und Meer, entdeckt Sô Chông Ju im banalsten Beispiel des koreanischen Alltags (*Kimch'i*) wie in der Sage der Frau Suro verkörpert.

49 SCIV/98f. und IV/100f.

50 SC IV/63f.

51 *Samguk yusa*, p.60. s. ferner die Nachdichtungen Sô Chông Jus.

Die mystische Wirklichkeitssicht der gegenseitigen Durchdringung aller Dinge, der Gedanke des unablässigen Kreislaufs von Geburt und Tod, sowie ein Nachhall der *Honkyo*-Vorstellung bilden das Thema des Gedichts *Dieser leere goldene Ring* (*I biin kûmgarakji kumông*):

Jener Finger,  
 der einst in diesem goldenen Ring steckte,  
 hielt sein Meer in diesem Ring hineingepreßt.  
 Es ist aber zu Wolken am Himmel verdunstet...  
 Jener Finger,  
 der einst in diesem goldenen Ring steckte,  
 hielt die Wolken am Himmel in diesem Ring kondensiert.  
 Sie sind wiederum als klagender Regen auf die Erde gefallen...  
 Jener Finger,  
 der einst in diesem goldenen Ring steckte,  
 ist nun, leidvoller Wanderungen müde,  
 in die Tasche eines anderen,  
 dies weiß ich wohl, eingekehrt. Aber  
 Wer bist du,  
 der du an sein nunmehr in deiner Tasche ruhendes Kopfende  
 unaufhörlich Flötentöne voller Paulowniaduft  
 durch diesen Ring hindurchsendest?<sup>52</sup>

Dieses von dem Modernisten Kim Chong Ku, wegen der Samsâra-Vorstellung und wegen irrationaler Bilderverknüpfungen verurteilte Gedicht verwendet ein Bild, das das buddhistische Ideal durch eine koreanische Konvention hindurchscheinen läßt. Goldener Ring ist zusammen mit *Kûm binyô* (goldener Haarpfeil) der kostbare Schmuck, den ein koreanischer Bräutigam bei der Eheschließung seiner Braut schenkt. Dieses Symbol des ewigen Eheglückes hat die Form und das Material mit zwei Kunstmitteln der buddhistischen Ikonographie gemeinsam: Kreis und Gold.

Die Sô Chông Ju-Forschung hat bislang die Bilderkomplexe *Nun-ssôp* (Augenbrauen/Augenwimpern), *Panji* (Ring), *Su* (Stickerei), *Hyangki* (Duft) etc. entdeckt.<sup>53</sup> Die Bedeutung und Funktion all dieser wichtigen Bilder in den Werken Sô Chông Jus sind noch nicht genügend untersucht worden. Vor allem fand bisher das in der späteren Schaffensperiode des Dichters einmalige Bild des goldenen Ringes noch keine Interpretation.<sup>54</sup>

52 SC 1/63f.

53 Ko Ân, *Sô Chông Ju shidae ûi bogo* („Bericht über die Sô Chông Ju-Ära“), in SY, p.308.

54 Ch'ôn I Du erwähnt es nur flüchtig im Zusammenhang mit dem Bild des Vollmondes, das er nicht an erster Stelle in Verbindung mit dem Buddhismus bringt, s. SY, p.256. Wôn Hyông Kap nennt dieses Bild ein Besitztum, das nur Sô Chông Ju gehört, s. SY p.113.

Die in Korea überlieferte Deutung der Ringform als Symbol des Endlosen, also der Ewigkeit, findet ihre Bestätigung in der Bedeutung der Kreisform als Symbol des im Nirvâna erreichten Absoluten<sup>55</sup> in der sakralen Kunst des Buddhismus. In dieser Kunst wird ferner die Farbe Gold nicht zum Zweck der Dekoration verwendet. Entweder kommt ihr als der absoluten Farbe des Buddha ein ontologischer Sinn zu oder sie hat den überempirischen Glanz der Buddha-Welt zu vergegenwärtigen.<sup>56</sup> So trifft die Farbe des kostbarsten Metalls im Leben der alten Koreaner mit der heiligen Farbe in der buddhistischen Kunst zusammen. Dementsprechend ist der goldene Ring als der positive Ausdruck, ja die Apotheose der buddhistischen Wahrheit und gleichzeitig des irdischen Lebens zu deuten. Mit anderen Worten ist der goldene Ring das Symbol der *Yôngwôn* schlechthin. Und es war die Vision dieser Ewigkeit, die bei Sô Chông Ju den schrecklichen Kausalnexus in einen glücklichen Samsâra verwandelte.<sup>57</sup> Wie dieses Gedicht aus der Gedichtsammlung *Tongch'ôn* („Winterhimmel“, 1968) beweist, lebt im *Tongch'ôn*, der zur Verherrlichung des völligen Erlöschens neigt,<sup>58</sup> die lebensfrohe, diesseitsbezogene Haltung des Gedichtbandes *Silla ch'o* (1960) mehr als unterschwellig weiter. Hinzu kommt in diesem Gedicht die gegenseitige Durchdringung verschiedener Sinnessphären. Das Zusammenspiel von Farbe (Gold), Klang (Flöte) und Duft bildet eine eigentümliche Welt der „Correspondances“.

In dieser Welt des „Goldenen Ringes“, also des glücklichen *Samsâra*, gewinnen die aus dem modernen Leben verdrängten, altchinesischen, bildhaften Maßeinheiten für die Zeit an Interesse. *Shun chien* (Augenblick),<sup>59</sup> *Tan chih* (die Dauer eines Fingerschnalzens), *Lo yü* (die Dauer der Vorbereitung eines Netzes), *Hsü yü* (die Dauer, über den Bart zu streichen): Diese im Unterschied zu den trockenen Einheiten aus der Zeit der mechanischen Uhr – *ch'o* (Sekunde), *bun* (Minute) und *shigan* (Stunde) – die Phantasie anregenden Bezeichnungen werden einmal sogar zum Thema eines Gedichts gewählt.<sup>60</sup>

Diese altchinesischen Zeiteinheiten jedoch entstammen alle dem menschlichen Leben. Sie lassen uns daher nicht frei von der einengenden Lebenssphäre. Die *Shilla*-Bürger hatten eine Zeitauffassung, die von der chinesischen stark abweicht und sich für das Bild der *Shilla* als Unsterbliche recht gut eignet. Den Beleg hierfür liefert die Geschichte der beiden *Shilla*-Mönche Kwanki und

55 SECKEL 1964, p. 128.

56 Näheres SECKEL 1964, p. 279f.

57 In dem Gedicht *I biin kûngarakchi kumông* taucht ausnahmsweise der Ausdruck *môrit-kolch'i* (nervliche Belastungen) auf. Sonst stellt sich der Dichter den *Samsâra* viel heiterer vor. s. das Gedicht *Inyôn sôlhwachô* (Im Ton einer Erzählung über den *Samsâra*), in dem zwei parallele Wege von Kettenwiedergeburt, Ich-Pfingstrose-Asche-Fisch-Wasservogel-Jungfrau einerseits und Jungfrau-Erde-Fluß-Meer-Wolke-Regenguß-Pfingstrose andererseits beschrieben werden, so daß der Anfang eines Weges den Schluß des anderen ausmacht.

58 Interpretation des Begriffes „Winterhimmel“ s. unten.

59 Dieser Ausdruck ist allerdings heute noch im Gebrauch.

60 *Kodae-jôk shigan* (Alttertümliche Zeit), SC 1/93ff. Dieser Ausdruck ist gleichzeitig auch die Überschrift einer ganzen Gedichtgruppe in dem Gedichtband *Tongch'ôn*.



Tosông aus dem *Samguk yusa*. Die beiden nördlich und südlich des Berges P'o wohnenden Mönche hatten eine heute nicht mehr vorstellbare, langmütige Abmachung getroffen, sich gegenseitig zu besuchen. Und zwar galten unter ihnen keine in der menschlichen Gesellschaft festgelegten Zeiteinheiten, sondern der Wechsel der Windrichtung, also gleichsam der Atem der Welt setzte ihren Besuchstermin fest. Wehte der Wind von Norden nach Süden, wurde dies als das Zeichen für Tosôngs Sehnsucht nach Kwanki ausgelegt, so daß sich Kwanki zu Tosông über den Berg begab und umgekehrt.

Das in dieser Geschichte sich manifestierende, völlige Aufgehen des Menschen in der Natur – diese ist nicht die entsetzliche Macht, die wie in der altchinesischen Ethik Naturkatastrophen verursacht, sondern die freundliche, uns beherbergende – stellt die konkrete Daseinsform des unsterblichen Menschen von Sô Chông Ju dar. Sie ergänzt somit die abstrakte Lebensweise *Honkyo*. Sie ist nur auf der Grundlage der Geisteshaltung „Nicht-Haften“, die nicht selten auch „Resignation“ (oder besser „Einsicht“, *Ch'enyôm*) genannt wird, möglich.

Die menschliche Ordnung zu verlassen, um in der großen Natur zu leben, in der beseelten Welt: Diese Tradition verfolgt Sô Chông Ju von der Geschichte der Saso, Mutter des ersten Königs von Shilla, die wegen des erwarteten, unehelichen Kindes der damaligen Sitte gemäß von ihrem Vater ins Gebirge vertrieben wurde, bis zu den heutigen Wanderern, die nach Verlust von Land und Vermögen zäh ihr Leben fortsetzen. *P'ungnyu* (wörtlich: Wind und Fluß) ist der einzige Ausdruck für dieses freie Leben in der Natur.<sup>61</sup> Die für Kwanki und Tosông gültige Zeiteinheit ist schließlich die Zeiteinheit von *P'ungnyu*,<sup>62</sup> das über die Hektik des heutigen Lebens zu lachen scheint. In einem der nach 1968 veröffentlichten Gedichte heißt es, „Meine Verabredungen sind nunmehr dürre Baumblätter, die von reinen Winden verweht, bald nach Osten, bald nach Westen sich beugen und flattern.“<sup>63</sup> In dem Gedicht *Kabyôï* (Unbeschwert) aus dem Gedichtband *Tongch'ôn* wirft der Dichter den Begriff „Pünktlichkeit“, den moderne Asiaten mit Mühe gelernt haben, mit einer „unbeschwerten“ Handbewegung um:

Liebste,  
 ich will mich nicht mehr an unsere Verabredung halten,  
 erlaube,  
 daß ich mich unterwegs ein wenig ablenke.  
 Statt an dich,  
 an einen Grashalm  
 mein unbeschwertes Denken richten,  
 zwischen dir und mir  
 einen Tempel errichten,

61 SC 11/297, 11/303, IV/215, V/299ff., 11/315.

62 SC IV/45.

63 SC 1/438. „Verabredungen“ heißen im Original „date“.

einen Tempel unbeschwerter Zerstreuung aus Grashalmen erbauen  
will ich nun mehr auf dem Weg zu dir.<sup>64</sup>

Damit will Sô Chông Ju nicht etwa ein unzuverlässiger Liebhaber sein, sondern er verspricht eine paradoxe Pünktlichkeit. Durch das Aufheben der Einmaligkeit in der Zeit vollendet er ein pünktliches Eintreffen in der Dimension der Ewigkeit. *P'ungnyu* ist wie manche ästhetischen Begriffe Ostasiens – wie *Aware*, *Sabi* und *Wabi* in Japan – ein Grenzfall zwischen religiöser Ethik und Ästhetik. Einen solchen Grenzfall stellt das aus Shilla überlieferte Gedicht von Ch'ôyong dar.

Ch'ôyong findet bei seiner Rückkehr von einem ausgedehnten Bankett in einer mond hellen Nacht vier Beine anstatt zwei in seinem Ehebett. Ch'oyong verläßt das Zimmer und tanzt, wohl auf koreanische Weise in gemächlichen Schritten und Handbewegungen. Der Epidemiegott, der sich in Ch'ôyongs Bett eingestohlen hatte, verläßt, von Ch'ôyongs Gleichmut beeindruckt, das Haus.

Ch'ôyong, wie sein aus dem Sanskrit (*Râhula*) übersetzter Name beweist, ist die koreanische Inkarnation des gleichmütigen Bodhisattvas.<sup>65</sup> In ihm verbindet sich die buddhistische Tugend mit der der Koreaner, die jene Mythe des durch Geduld und Ausdauer Mensch gewordenen Bären geschaffen haben.<sup>66</sup>

Sô Chông Ju sieht in der Gestalt Ch'oyong die wahre Verkörperung von *P'ungnyu*. Lächeln und Tanz des Einsamen in mond heller Mitternacht als Ausdruck einer in Worten nicht faßbaren Gemütslage: Hierin wurzelt die Kunst der *Shilla*, Kunst der *Ch'enyôm*, tiefer Einsicht in den von Karma durchwirkten Weltenlauf.<sup>67</sup>

Durchdrungen von *P'ungnyu*-Geist sind ferner die Geschichte des Priesters Wôlmyông und das Silla-Gedicht vom Kometen, *Hyesôngka*. Das Flötenspiel des Priesters Wôlmyông (Mondschein) war so entrückt, daß der Mond an seiner Schulter Halt gemacht haben soll, um ihm besser lauschen zu können.<sup>68</sup> Dies ist eine übliche mythisierende Hyperbel in alten Sagen. Jedoch erkennt der Dichter in dieser Sage, wie in der *Shilla*-Welt alles eine Familie bildete. Sonne, Mond und Sterne sind keine unzählbare Lichtjahre von uns entfernten Himmelskörper. Sie sind im menschlich-kosmischen Lebensbereich. Der Mensch lebt in einem so weiten, freien Weltraum, daß er mit den Gestirnen verkehrt. In einem solchen Lebensbereich vermag man Blumen an den *Tushita*-Himmel zur Verehrung des Bodhisattva Maitreya zu schicken.<sup>69</sup>

Eine von der Naturwissenschaft uns noch verwehrt Erweiterung des menschlichen Bewußtseins erkennt Sô Chông Ju bei seinem *Shilla*. Im Kommentar zu

64 SC 1/90

65 Yi Ô Ryông 1974, p.37. vgl. dazu SECKEL 1964, p. 149.

66 Yi Ô Ryông 1974, p.41.

67 Vgl. SC IV/35ff. und 11/284.

68 *Samguk yusa*, p. 161. s. auch SC IV/69.

69 *Samguk yusa*, p. 161. s. auch LEE 1959, p.66f.

dem *Hyesôngka* im *Samguk yusa* heißt es: Als drei Hwarang-Gruppen<sup>70</sup> in die Diamantberge (die landschaftlich berühmtesten Berge Koreas) reisen wollten, sei am Himmel ein Komet, ein unheilverkündendes Gestirn erschienen. Die zögernden *Hwarang* habe der Priester Yungch'ôn mit einem Gedicht zur Abreise ermahnt, in dem er sagte, für die Reise der *Hwarang* erleuchte der Mond die Straße und ein Stern schicke sich an, diese mit einem Besen zu fegen (der Komet ist in Asien als der besenförmige Stern bekannt), wo sei ein Komet überhaupt?<sup>71</sup> In diesem Gedicht ist nach Sô Chông Ju die Stellung des Menschen in der Welt nach der buddhistischen Auffassung klar ausgedrückt. Er preist die Gleichstellung erweckter Menschen mit Göttern und Gestirnen im *Hyesôngka*. Allerdings ist es nicht zu übersehen, daß der Shilla-Priester die Gestirne zu Dienern der *Hwarang* leicht degradiert hat, was bei Sô Chông Ju verschwiegen wird.

Hiermit wird ein wichtiger Punkt in der Poetik Sô Chông Jus berührt, die nur auf den ersten Blick apolitisch ist. Sein Weg in den letzten Jahren führte, wie schon erwähnt, in die buddhistische Philosophie, die alle nationalen Schranken zu brechen scheint. Völlig unpolitisch zeigt sich sein *Shilla* jedoch nicht. Vielmehr wäre es richtiger zu sagen, daß seine Liebe zu *Shilla* gleich seiner Liebe zu seinem Vaterland ist, das sich durch seine ganze Geschichte hindurch in einer politischen Zwischenlage befand und wohl noch weiter sitzen wird, ohne daß es politisch oder kulturell einmal auf internationaler Bühne eine führende Rolle gespielt hätte. Als Schüler hatte sich Sô Chông Ju mehrmals an den Bewegungen patriotischer Studenten unter der japanischen Regierung beteiligt. Er wurde von den Schulen praktisch verwiesen, so daß ein ordnungsgemäßer Schulbesuch unmöglich war. Im Alter wendet sich das Nationalbewußtsein nach innen. Anstatt in aktiver politischer Tätigkeit drückt es sich in der Bemühung aus, das koreanische Selbstverständnis zu erheben und zu festigen.

In der Ethik bzw. Ästhetik von *P'ungnyu*, völliger Selbstleugnung am Busen der großen Natur, sieht er eine Kraft, die paradoxerweise die Volkseinheit über wiederholte Prüfungen in der koreanischen Geschichte hinweggerettet hat. In seinem Gedicht *Han-guk sôngsa ryak* („Kurzgefaßte Geschichte der koreanischen Gestirne“) aus dem Gedichtband *Shilla ch'o* formuliert Sô Chông Ju die bitteren Erlebnisse unter der japanischen Regierung in einer stark metaphorischen Sprache:

Vor 1500 bis 1000 Jahren stieg ein Stern<sup>72</sup>  
zu Füßen junger *Hwarang* herab, die in die Diamantberge gingen,  
um für sie den Weg zu fegen.  
Seit (dem Aufkommen des) Neokonfuzianismus stieg er

70 Ein Ritter-Stand. *Hwarang* als Institution verdankt seine Entstehung dem Maitreya-Glauben des Königs Chinhûng von Shilla (540–575). *Hwarang* stellten die Inkarnation Maitreyas dar, hatten das Shilla-Volk zur buddhistischen Wahrheit zu führen, s. AN Kye Hyôn 1970, p.203f.

71 Vgl. *Samguk yusa*, p. 165. ferner LEE 1959, p.54f.

72 Gemeint ist der im Shilla-Gedicht *Hyesôngka* erwähnte Komet, dessen Form gern mit einem Besen verglichen wird; s. oben.

wieder auf eine für unsere Hände nicht erreichbare Höhe hinauf,  
 danach kamen zivilisierte Japaner, um die Entfernung  
 zwischen diesen Händen und dem Stern mit dem Nichts zu tapezieren.  
 Doch rückte ich in einsamem Streben durch die Erzadern im Leib  
 bis zum Zwölffingerdarm heran, aber,  
 ob es dort einen Riß gibt?  
 Auch in dieser Morgendämmerung schlüpft der Stern dort hinaus,  
 dann fließt er herein, um im Umlauf nochmals dort hinauszuschlüpfen.  
 Ich muß meinen Darm wieder flicken.<sup>73</sup>

Der Inhalt der ersten drei Zeilen ist uns bereits durch das Kometengedicht des Shilla-Priesters Yungch'ôn, *Hyesôngka* bekannt. Der Verlust der großdimensionalen Kosmologie des Buddhismus durch die Vorherrschaft der konfuzianischen Lehre im geistigen Leben der Koreaner nach der Shilla-Dynastie ist für Sô Chông Ju ein verhängnisvolles Ereignis. Die seelische Freiheit der *Shilla*-Bürger wurde mit der Koryô-Dynastie vom konfuzianischen „Determinismus“ abgelöst. Anstelle des harmonischen Kosmos, in dem sich alle Dinge gegenseitig durchdringen, herrscht nun die dualistische Auffassung von Himmel und Mensch. Der Mensch muß alles hinnehmen, was der Himmel verfügt. Wenn unsere kulturelle Überlieferung aus den beiden letzten Dynastien in erster Linie von Schicksalsgedanken (*Unmyông* oder *P'aljja*) sowie verhaltenen Wehklagen (*Han*) geprägt ist,<sup>74</sup> so darf zwar die äußere Ursache in der tragischen Entwicklung der koreanischen Lage im politischen Kräftespiel innerhalb Ostasiens, die innere jedoch in der konfuzianischen Lehre vom Himmelsauftrag gesucht werden.<sup>75</sup> Das „Nichts“ im Zusammenhang mit den „modernen Japanern“ in der sechsten Zeile ist nicht das taoistische Nichts, sondern ein Nichts im nihilistischen Sinne, eine Anspielung auf die Politik der japanischen Regierung, das koreanische Volk zu shintoisieren sowie die von den zivilisierten Japanern ins Land gebrachten, dem Weltbild von *Shilla* zuwiderlaufenden, westlichen Gedanken wie z. B. den „atheistischen Evolutionismus“.<sup>76</sup>

Der kosmische Einklang, der in der Koryô- und Yi-Dynastie zwar beträchtlich gestört, aber nicht ganz verloren gegangen war, wurde in der Zeit der japanischen Besetzung völlig zerstört. Ein radikaler Abbruch des Kontaktes zu den Gestirnen bedeutet innerhalb der Gedankenwelt Sô Chông Jus, daß die Stellung des Menschen, also der Nachkommen der *Shilla*, in der kosmischen Ordnung erheblich herabgesetzt wurde, was wiederum besagt, daß den neuzeitlichen Koreanern

73 SC 1/189.

74 Über den Schicksalsgedanken als ein Hauptzug der modernen koreanischen Novellentradition s. Kevin O'ROURKE, „The Korean Short Story of the 1920's and Naturalism“. In: *International Journal of Korean Studies*, Vol., 1973, Seoul.

75 Vgl. SC 11/118ff., IV/69, IV/179f.

76 SC IV/179.

durch die politische Erniedrigung die Selbstachtung völlig abhandengekommen ist.

In den letzten sechs Zeilen macht der Dichter den politisch-nationalen Sinn seiner einsamen Denkarbeit um das *Shilla* deutlich. Sein Heranrücken an das verlorene Gestirn versteht sich nicht als ein schöngestiger Mystizismus. Die auf den ersten Blick wirklichkeitsentrückte, anachronistische Mystik des *Honkyo* sowie seine für heutige Begriffe befremdende Schwärmerei für das ewige, unsterbliche Leben der *Shilla* können, richtig eingeschätzt, zur Überwindung des tief in das Volk eingedrungenen Nihilismus dienen. Sie sind selbst bereits erste Versuche, die verkannte Überlieferung richtig einzuschätzen. Sie wollen das „materialistische“ Weltbild aufheben, um damit die geschundene Selbstachtung wieder ins Leben zu rufen. Der Literaturkritiker Kim Yun Shik nannte den Fall Sô Chông Ju ein seltenes Beispiel in der koreanischen Literaturgeschichte. Sô Chông Ju habe das Problem der fehlenden Nationalklassik durch die Erbschaft der Geschichtswerke gelöst.<sup>77</sup>

Diese Aussage darf erweitert werden, da in *Shilla* nicht nur die Geschichte sich in Dichtung verwandelt, sondern das Ganze zugleich zu einem Politikum geworden ist. So Chông Jus Versuch läßt sich durchaus neben jenen Yi Ki Baeks stellen, der auf dem Gebiet der Geschichte ebenso darum bemüht ist, das durch die Hand japanischer Historiker im zwanzigsten Jahrhundert entstellte Bild der koreanischen Geschichte im Lichte des Selbstverständnisses freier Koreaner<sup>78</sup> richtigzustellen. Dieses Trachten nach einer Bewußtseinshebung ist nicht minder ein politisches Engagement als jene dichterische Aktivität, die den Kampf gegen alle Mißstände im Lande noch heute fortsetzt, ja sie ergänzen sich.

Unter diesem Aspekt sollte auch Sô Chông Jus konsequente Ablehnung betrachtet werden, abstrakte Begriffe, meist japanische Übersetzungen philosophischer Terminologie aus den westlichen Sprachen, ins lyrische Vokabular aufzunehmen.<sup>79</sup> Dies ist freilich in erster Linie durch seine lyrische Auffassung bedingt, die sich mit der Prädominanz des Intellekts in der modernen Lyrik nicht verträgt. Ein gefährlicher Sprachpurismus liegt ihm aber fern, verwendet doch der Dichter die im Lande so verbreiteten Amerikanismen wie „date“, „drive“ oder „coffee“ in seinen *Shilla*-Gedichten.

Sein Weg zu dem Stern, d. h. sein Weg zu der freien geistigen Welt von *Shilla* führt durch die „Erzadern im Leib“, weil der *Shilla*-Geist, wenn er überhaupt weiterlebt, dann nur in der Tiefe des inneren Lebens der heutigen Koreaner zu suchen ist. Einzelne Aspekte dieses Geistes schlummern in dunklen Schichten ihres Bewußtseins. In der metaphorischen Sprache des Lyrikers sind sie wie Erzadern, die durch ihren Leib verlaufen. Wenn der Dichter bis zum Zwölffingerdarm durchgedrungen ist, dann war er bei der schwierigen Arbeit der Wiederherstellung des

77 KIM Yun Shik 1963, p. 189

78 Vgl. Yi Ki Baek 1967 und HATADA 1974, p. 7-48

79 SC 11/37ff., SC H/257ff. und SC H/274ff. Über den Anti-Intellektualismus Sô Chông Jus s. ferner SC V/277f. und V/292.

Kontaktes zu den Sternen recht erfolgreich. Gleichzeitig ist er sich jedoch bewußt, daß er noch lange nicht am Ziel ist. Bis ihm das Erreichen seines Ziels gelingen wird, muß er seine durch allerlei „moderne, nihilistische“ Einflüsse angegriffenen Darmwände fleißig weiterflicken.

Sô Chông Jus Sorge um sein Vaterland verbindet sich nicht umsonst mit *Shilla*. Schon ein wehmütiger Flönton eines um Kunden werbenden blinden Masseurs erinnert ihn an jene Flöte der *Shilla*, die, *Manp'a shikjôk* (zehntausend Wogen beschwichtigende Flöte) genannt, nach der Vereinigung von Korea durch Shilla in der Königsfamilie von Generation zu Generation vererbt wurde. In ihr vermutete man das Zusammenspiel der das Land beschützenden Geister des Königs Munmu und Generals Kim Yu Shin -beide Männer, die bei der Vereinigung Koreas eine entscheidende Rolle gespielt haben. Den Ton dieser mit Wundergeschichten umwobenen Röte verspürt Sô Chông Ju noch heute im koreanischen Volksgeist lebendig nachklingen.

„Die Unsterblichen von Shilla glaubten, daß ihre Seelen weiterlebten und unzählige Male im Volksgeist wieder erschienen“, heißt es in einem seiner Essays.<sup>80</sup> In seinem Lob für die *Man-p'a shikjôk* tut er seinen unveräußerlichen Wunsch nach der Wiedervereinigung Koreas und nach der Erhaltung der Volkseinheit kund.<sup>81</sup> Die Ritter Shillas (sowohl der König Munmu wie auch der General Kim Yu Shin waren in jungen Jahren *Hwarang*) haben zwar durch ihre siegreichen Vereinigungskämpfe hohe Verdienste in der koreanischen Geschichte erworben. Jedoch war auch den *Shilla* als religiösen Menschen der innere Konflikt auf dem Schlachtfeld nicht fremd. Bei Sô Chông Ju wird dies nicht ausdrücklich erwähnt. Aber indirekte Zeugen davon sind die fünf Gebote, die der Shilla-Priester Wônkwang zur Erleichterung des buddhistischen Lebens für die Laien eingeführt hatte. Zwei von ihnen – kein Zurückweichen im Krieg, Wahl im Töten, also keine strikte Verdammung des Tötens – sind offensichtlich für die *Hwarang* bestimmt, die die Kluft zwischen dem Patriotismus und religiösem Gewissen überbrücken mußten.<sup>82</sup>

Die *Shilla* lebten in Fragen der Landesverteidigung nicht nach dem Prinzip des gewaltlosen Widerstandes. Für die Vaterlandsliebe ließen sie die religiöse Frömmigkeit einen Kompromiß mit den politischen Notwendigkeiten eingehen. Überhaupt hatten die *Shilla* den Buddhismus als eine das Land schützende Macht aufgenommen. Für das Wohl des Landes hat sogar Wônhyo, der Begründer der Wônhyo-Sekte, das Gebot der Enthaltensamkeit gebrochen.<sup>83</sup> In dieser widerspruchsvollen Kombination der buddhistischen Lehre von der Ichlosigkeit mit

80 SC 11/316

81 SC IV/67ff. s. das Gedicht *Irôn nara rûl ashinayo?*, SC 1/411ff.

82 AN Kye Hyôn 1970, p.207f.

83 Über den Priester Wônhyo (617–686), der das Enthaltensamkeitsgebot brach, um einen Sohn zu zeugen, der der Stützpfiler des Landes werden sollte, s. *Samguk yusa* p.142f., ferner Yi Hong Jik, *Kuksa daesajôn*, Seoul 1975, p.1077 und Yi Ô Ryông 1974, p.216. Über den paradoxen Sinn des Gebotsbruchs von Wônhyo, nämlich, daß er dadurch nicht nur dem Staat diente,

einem zähen Nationalismus ist Sô Chông Ju ein Erbe der Shilla. Daher können nicht erst die Ergebnisse der neuerlichen Ausgrabung des Königsgrabes Muryông die Basis der *Shilla*-Gedanken Sô Chông Ju gefährden, indem sie die Spuren der Vernichtung der Dynastie Paekche durch Shilla offenlegen.<sup>84</sup> Sô Chông Ju wird den Widerspruch in seinen *Shilla*-Gedanken austragen müssen.

Es wäre jedoch falsch, deswegen in den *Shilla* nationalistische Militaristen zu sehen. Der kriegerische Einsatz bleibt für Sô Chông Ju das Gebot des Fleisches, d. h. einer nicht eigentlichen Wirklichkeit. Wenn er darauf hinweist, daß die *Manp'a shikjôk* allein nicht den SM/a-Geist zu vertreten vermag,<sup>85</sup> so deutet er auf den absoluten Rang einer anderen Flöte der *Shilla*, jener des Priesters Wôlmyông, innerhalb der *Shilla*-Welt. Der allzu dem Menschlichen verhafteten *Manp'a shikjôk* kommt nur ein relativer Wert zu. Die friedfertige Flöte Wôlmyôngs, die im ganzen Kosmos von *Shilla* Nachhall gefunden hat, sie ist die Vertreterin der eigentlichen *Shilla*-Wirklichkeit.

Einer der vielen Züge der *Shilla*, die in der Poetik Sô Chông Ju eingegangen sind, ist auch die Sparsamkeit im Umgang mit Worten. Die Geschichte des Mönchs Hyehyôn, der zur Vermeidung von Reden die menschliche Gesellschaft verließ, um nach seinem Tode im Gebirge eine frisch erhaltene, nicht einmal von Raubtieren angerührte Zunge zu hinterlassen,<sup>86</sup> wird als ein wichtiges Beispiel für die Lyrik genommen.

Die absolute Schweigsamkeit Hyehyôn's hängt ohne Zweifel mit den drei Grundgeboten des Buddhismus, das Karma des Handelns (Körpers), der Rede (des Mundes) und der Gedanken (des Willens) zusammen. In Sô Chông Ju verbindet sich die ausschließlich nach jenseits gerichtete, für die Kunst sterile Religiosität eines Hyehyôn mit der strengen Frömmigkeit eines Künstlers gegenüber dem Leben. So ist es verständlich, wenn der Dichter in seiner aus der genannten doppelten Frömmigkeit resultierenden Poetik jene Lyrikauffassung zu schätzen weiß, die Rilke in den *Aufzeichnungen des Malte Laurids Brigge* formuliert hat: Man sollte mit Verseschreiben ein ganzes Leben lang warten, bis zum Schluß aus den mit großer Geduld gesammelten Erinnerungen wenige, aber gute Zeilen hervorgehen.<sup>87</sup>

Sô Chông Ju war schon immer ein Dichter mit sehr lakonischer Sprache. Er bringt wenige (sein gesamtes lyrisches Schaffen übersteigt nicht das Volumen eines umfangreichen Bandes), jedoch qualitativ erlesene Werke hervor. Wegen der

---

sondern gleichzeitig den Buddhismus weit unter das Volk verbreiten konnte, und den Zusammenhang zwischen dem späten Wônhyo und dem „Nembutsu-odori“ in Japan s. u. a. KIM Dong Uk, „Chongkyo wa kungmunhak“, in: *Taedong munhwa yônguwôn*, hrsg. Hanguk Sasang Taegyë, Seoul 1973 (p.90f.).

84 KIM Yun Shik, „Chônt'ong kwa Ye ûi ûimi“, in SY, p.280.

85 Vgl. SC IV/69.

86 *Samguk yusa*, p. 167f. s. auch SC IV/27 und *Shi ûi ônô*, SC 11/42ff. Über zwei ähnliche Fälle berichtet das japanische *Nihon ryôiki* im 3. Buch, in der 1. Episode.

87 *Shi ûi yôngsang*, SC 11/29, Vgl. auch R.M. RILKE, *Sämtliche Werke*, Wiesbaden/Frankfurt 1955/66, Bd. VI.

hohen Dichte seiner Sprache wird er in Südkorea für den „wohl wichtigsten Dichter“<sup>88</sup> gehalten.

Mit der Entwicklung seiner Gedanken in den letzten Jahren gewinnt seine Sprache immer mehr an symbolischem Gehalt. Die einzelnen Bilder schließen sich nach ihrem eigenen Gesetz zu einem Gebilde zusammen. Das mit 2.2.1969 datierte Gedicht *Sakyông* („Die tiefste Nacht“) zeichnet den seelischen Zustand des Dichters um drei Uhr morgens, also in der stillsten Stunde des Tages:

In dieser Stille  
 angehäufter  
 Schmutz meiner Hand  
 Jemand  
 schwenkt ihn  
 geräuschlos rein  
 Von neuem  
 tut sich die  
 gereinigte Stelle auf  
 Nacht  
 vor dem Morgengrauen  
 eine Orchidee.<sup>89</sup>

In diesen Zeilen äußerster sprachlicher Askese drückt sich das Bekenntnis zur buddhistischen Lehre aus. Die verschmutzte Hand ist eine Metapher für die verschmutzte, menschliche Seele (*Citta-samkilesa* die ursprünglich rein ist (*pabhas-sara*). Die Seele wird vom Staub des Lebens voller Sorgen bedeckt. Die Gläubigen des Buddhismus aber erhalten durch ihr Streben die ursprüngliche Reinheit zurück. Das Rein-Werden der Seele erfolgt nur aufgrund der seelischen Reinheit (*Citta-vodâna*).<sup>90</sup>

Die in der tiefsten Dunkelheit der Nacht vor dem Morgengrauen aufblühende Orchidee steht für die buddhistische Wahrheit, seelische Reinheit oder vielleicht auch für das völlige Erlöschen, Nirvâna. Die Orchidee ist ein kleines, unscheinbares Gewächs, keineswegs so überwältigend phantastisch wie der Lotos. Wenn Sô Chông Ju, vom üblichen Topos (Lotos) abweichend, hier die Orchidee eingesetzt hat, so sah er in ihrer scheuen, nach innen gekehrten Gestalt eine Entsprechung für die bescheidene, aber durchgeistigte Seele der *Shilla*.

Dieses Gedicht verdeutlicht Sô Chông Jus Gestaltungsprinzip, abstrakte Themen nur in faßbaren Bildern wiederzugeben. Die Verwendung begrifflicher Sprache ist bei ihm strengstens verpönt. Augenblicke voller Spannung, in denen Zeit und Ewigkeit sich berühren, werden mit dem Bild einer in tiefster Dunkelheit

88 KIM Chong Kil 1964b, p.272.

89 SC 1/403f.

90 Ui 1943, p.86



(Nacht vor dem Morgenrauen) auftauchenden Orchidee aufgefangen. Nicht einmal wird der Name des Buddha genannt. „Jemand“: Mit diesem indefiniten Pronomen trifft der Dichter effektiv die fühlbare Präsenz eines geheimnisvollen Erlebnisses. Mit dieser streng bildhaften Diktion unterscheidet er sich von Cho Chi Hun, dessen lyrische Welt von früh an stark zen-buddistische Züge zeigte. Einst sprach man Chông Chi Yong die beispiellose Erweiterung der Möglichkeiten zu, die die koreanische Sprache als lyrisches Material besitzt. Der sprachliche Beitrag Sô Chông Jus lag in der früheren Schaffensperiode im betörend Sinnlichen.<sup>91</sup> In der späteren Phase seines Schaffens hat er mit Erfolg die volkstümliche Sprache eingesetzt. Seine besondere Leistung in der letzten Phase ist, die dem Tagesbewußtsein verborgenen, tieferen Bezirke der koreanischen Sprache erschlossen zu haben, ohne daß er ein Surrealist wäre. Diese Leistung verdankt er seiner Vertiefung in die Glaubenswelt von *Shilla*:

Feine Augenbrauen meiner Liebsten, die in mir wohnt,  
spülte ich rein mit den Träumen der tausend Nächte,  
säte sie hoch in den Himmel.  
Ein Raubvogel im Dezember hat sie erkannt, denn mit einem freundlichen Nicken im Flug  
wich er ihnen aus.<sup>92</sup>

Dieses kurze Gedicht ist „Der Winterhimmel“ (*Tongch'ôn*) überschrieben. Kim Hae Song deutet dieses Gedicht ausschließlich aus buddhistischer Sicht. Er setzt den Dichter und den *Pratyeka-buddha* (buddhistischer Heiliger, der allein, ohne die Lehre Buddhas, zur Erleuchtung gelangt) gleich. Von dieser Auffassung ausgehend wertet er den „Winterhimmel“ als ein Produkt eines Geistes, der sich durch die Meditationsübungen zur Unterbindung der fünf Irrtümer<sup>93</sup> geläutert hat.

Demnach ist das Ich („in mir“) in diesem Gedicht ein erwachtes Ich, das die Essenz des Lebens erfaßt hat. Die „Liebste“ (im Koreanischen geht das Geschlecht des Pronomens *nim* nicht eindeutig hervor) steht für das Nicht-Ich oder Buddha. Mit den „feinen Augenbrauen“ kommt die augenblicklich erreichte Einsicht in die allerletzte Wahrheit der buddhistischen Lehre zum Ausdruck. Die „Träume der tausend Nächte“ sind nicht mit unseren trüben Träumen, Gegenstand psychiatrischer Analysen, zu verwechseln. Sie sind reine Träume, eine Welt der Phantasie, die das buddhistische Paradies widerspiegelt.

Der Interpret Kim Hae Song sieht sodann in der letzten Zeile des Gedichtes („Der Raubvogel wich ... ihnen aus“) die Trauer-Schau im Gegensatz zu der

---

91 Cho Chi Hun bezeichnet die lyrische Welt Sô Chông Jus als einen Lebensabgrund, „giftig wie Drogen, betörend, kräftig und tief. CHO Chi Hun 1973, p.202. Song Uk betont die „wilde Sinneslust“ bei Sô Chông Ju, den er mit Baudelaire vergleicht, s. SY, p.18ff; s. ferner Ch'ôn I Dus Interpretation der Bilder „Wind“ und „Blut“ bei Sô Chông Ju in SY, p.198-216.

92 SCI/26.

93 Diese Übungen stellen das Anfangsstadium des Weges zur Erleuchtung dar.

Mondlicht-Schau, die sich in den vorhergehenden Zeilen offenbart. Mit der Einführung der zu läuternden Zeit („im Dezember“, im Original: „im November und Dezember“) findet nach demselben Interpretieren der Rückflug der Phantasie (der Raubvogel) in die Sphäre der Vergänglichkeit statt. Beide Sparen, Sein und Nichts, so sagt er, vollenden sich mit dieser Rückkehr, d.h. sicherlich mit der Zurückfindung des religiös erhöhten Geistes in der alltäglichen Wirklichkeit.<sup>94</sup>

Es mag sein, daß der „Winterhimmel“ das einzige Gedicht in Korea ist, das uns den geistigen Zustand in der Meditation zur Unterbindung Fünf Irrtümer greifbar nah bringt. So hervorragend diese Interpretation auch ist, eine nur buddhistische Deutung vermag dem Gedicht nicht völlig gerecht zu werden.

Das aus fünf Zeilen bestehende Gedicht zeigt viele verschiedene Schichten. Der Rhythmus, den die alternierenden 7 und 5 Silben jeder Verszeile bilden, rückt dieses Gedicht metrisch in die Kategorie der modernen Kinderlieder. Dieses „Kinderlied von ungeheuer hohem Niveau“<sup>95</sup> soll offensichtlich in tiefe, verborgene Bereiche unseres Bewußtseins eindringen. Bei der Interpretation des Titels „Winterhimmel“, der gleichzeitig die Überschrift eines Gedichtbandes ist, muß man von dem konkreten, koreanischen Himmel im Winter ausgehen. Denn der Dichter Sô Chông Ju sucht die Wahrheit nicht außerhalb der ihn umgebenden Welt der Erscheinung. Der koreanische Himmel im Winter, durch die immer fahler werdende Sonne und durch die trockene, glasklare Luft unterstützt, lädt den Betrachtenden zu einer meditativen Schau in unendliche Weite und Leere ein. Die Monate November und Dezember nach dem Mondkalender sind Monate der „Unfruchtbarkeit“,<sup>96</sup> die Jahreszeit des Absterbens. So hat der von Sô Chông Ju geprägte Begriff *Tongeh'ôn* eine suggestive Kraft, die die Assoziation des Lesers stärker noch als der Ausdruck „Wolkenloser Himmel“ auf die Vorstellung „Nirvāna“ hinlenkt.

Dieser Himmel ist zugleich der beseelte, heilige Weltraum *Shillas*. Hier durchdringen sich alle Dinge gegenseitig, die Toten verkehren mit Lebenden, die Raubtiere zeigen nicht minder buddhistische Gesinnung als Menschen. In diesen leeren und beseelten Raum lassen sich „feine Augenbrauen“ säen, *Nunssôp* (Augenbrauen), die nach dem Sprachgebrauch Sô Chông Jus auch Augenwimpern bedeuten. In diesem Ausdruck *Nunssôp* führen also der altchinesische Topos für weibliche Schönheit (feine Augenbrauen) und das moderne, aus Europa übernommene Schönheitsideal *kân Sok-nunssôp* (lange Augenwimpern) gemeinsamen Haushalt. Dies wiederum löst eine ganze Assoziationskette aus der Autobiographie des Dichters aus, nämlich die unvergessenen Augenwimpern und Augenbrauen einiger Jungfrauen, die trotz flüchtiger Bewegungen fast als sakrale Figuren in das lyrische Leben des Dichters eingegangen<sup>97</sup> sind. Diese Gestalten

94 KIM Hae Song 1974, p.234–242.

95 CH'ŌN I Du, „Chiok kwa yôlban“, in SY, p.258.

96 CH'ŌN I Du, „Chiok kwa yôlban“, in SY, p.259.

97 S. Ch'ôn I Dus Ausführung über das Bild *Nunssôp* in SY, p.253ff.

werden zusammengefaßt in der Person der japanischen Lehrerin-Muse, einer Gestalt, die ihrerseits Assoziationen über die delikate Beziehung zwischen Japan und Korea nach sich zieht. Ohne die Überlagerung, ja ohne das Ineinander-Weben des „Diesseitigen“ und „Jenseitigen“ in diesem Gedicht klarzustellen, kann keine Deutung dieses Gedichtes seinem Wesen näher rücken.

Das Gedicht „Das Zimmer auf dem Lotos“ zeigt ein enigmatisches Gesicht:

Das Studium des Zimmers  
auf den Köpfen dreier Löwen  
habe ich abgeschlossen.  
In jenem auf drei Löwenköpfen getragenen Zimmer  
wischte ich  
die Augenbrauen deines Gesichtes, das ich  
als Letzter in der Welt noch kannte,  
und gab sie dem Kuckuck in der Ferne.  
Darauf bin ich  
in das Zimmer auf einem Lotos,  
der auf jenem Zimmer neu aufblühte,  
nach einer lotosförmigen Drehung soeben heraufgestiegen.<sup>98</sup>

Diese gegen die realistische Logik strebende Sprache entstand dadurch, daß das Gedicht sich durchaus auf ein real vorhandenes Objekt stützt, von dem aber alle nebensächlichen Umstände weggelassen werden. Dieses Reale wird sodann verquickt mit den lyrisch sublimierten persönlichen Erlebnissen – weltlichen und religiösen – des Dichters. Wenn die konkrete Ausgangsbasis (die Skulptur im Hof des Tempels Pobju, die drei Löwen, Schutzgötter der buddhistischen Lehre, mit einer Lotosblume, also symbolisch für die Lehre, auf ihren Köpfen darstellt. In der Lotosblume befindet sich das Meer der buddhistischen Lehre) erfaßt ist, lassen sich die beiden folgenden Strophen leichter verfolgen. Dabei erinnert die letzte Strophe an die Beschreibungen des Buddha-Landes in dem großen *Sukhâvatîvyûha*-Sutra der *Chengt'u*-Schule des Mahâyâna-Buddhismus.<sup>99</sup> Der Anfang des Gedichtes *Yôhaengka* („Reiselied“),

Die Passanten ziehen alle ihre zu Haus angezogene Kleidung aus,  
um sich mit den Flügelfedern  
der weit am Himmel ziehenden Kraniche anzutun“,<sup>100</sup>

spielt auf eine Sage aus dem *Samguk yusa*<sup>101</sup> an. Eine Strophe weiter im gleichen Gedicht heißt es:

98 SC 1/91f.

99 Vgl. SC 11/266ff.

100 SCI/98.

101 Ein Mann aus Kongju schoß für seine fleischliebende Mutter auf fliegende Kraniche. Heruntergefallen waren nur ein paar Federn der Flügel, die ihn zur Einsicht in die Grausamkeit allen

Wenn vom Winde  
 das Schilf in eine Richtung geweht wird,  
 spüre ich das Gewicht deiner Augenbrauen,  
 von denen mir in der vergangenen Nacht träumte...<sup>102</sup>

An diesen Beispielen zeigt sich, wie Mythos und Autobiographie eine Ehe eingehen, um die individuelle Stimme des Dichters zu formen. Wenn sich die kreative Phantasie von diesen entfernt, entsteht z.B. eine „Landschaftsschilderung“ wie folgende:

Von meiner Frau aufgefordert  
 ging ich hinaus, um den hellen Mond zu betrachten.  
 Ich sah Scharen von Vögeln, wert wohl ein Groschen das Paar,  
 beide Beine abgehauen. Wie gut sie fliegen!  
 Wie lange mögen sie das Fliegen einstudiert haben?  
 Nun fliegen sie um eine Hälfte des Mondes  
 eleganter noch als Vögel auf Porzellanvasen der Yi-Zeit.  
 Auf der anderen Hälfte des Mondes  
 liegt, vom heftigen Sturm niedergestürzt,  
 eine dürre Riesenuhle.  
 Auf einmal merke ich,  
 meine Frau und ich sind in der Tat  
 auch Vögel ohne Beine,  
 umfliegen graziös eine Mondhälfte.<sup>103</sup>

Das Gedicht nimmt von einer realen Mondnacht seinen Ausgang. Sogleich aber durchdringen sich reale Welt und Welt der Phantasie. Banale Vögel, die sich paarweise für nicht mehr als einen Groschen verkaufen ließen, rücken durch „abgehauene Beine“ in eine irrealen Sphäre. Weder die beiden Hasen, die den Reiskuchen stampfen, noch der Cassia-Baum, nichts, was die Volkssage auf dem Mond entdeckt hat, findet sich dort. Statt dessen liegt ein dem Mond fremder, umgefallener Baum wie die Leiche aller durch den Raumflug des 20. Jahrhunderts zerstörten Träume der Menschen auf dem Mond. Und doch ist schließlich alles wieder ineinander und beieinander. Der Mensch ist auf der Höhe des Mondes und der Mond befindet sich im Lebensbereich des Menschen. Vogel, Mond, Baum und Mensch sind alle eines.

Ein anderes, *Tongji ûi shi* („Gedicht der Wintersonnenwende“) überschriebenes Gedicht veranschaulicht die dichterische Verfahrensweise Sô Chông Jus:

---

Tötens brachten. Später begegnete ihm im buddhistischen Heiligtum im Odaesan-Gebirge ein Mönch, der die Federn als einen Teil seines Mönchsgewandes zurückverlangte. *Samguk yusa*, p. 126.

102 SC 1/49.

103 SC 1/48f. SCI/409.

Ein Tag  
wie der Atem,  
den zwanzigtausend  
Katjusha Maslowas in Sibirien  
hinterlassen haben.  
Die Rubine der Granatäpfel meines Granatapfelzweiges  
brachen vor einem guten Monat auf.  
In ihrem Elternhause in der farbigen Welt ohne Begehren  
trafen sie kürzlich ein,  
nun ruhen sie sich dort auf bestickten Kopfkissen  
im Kämmerlein aus.  
Jadesteine aus Ssuk-Kräutern,  
die im letzten Frühjahr meine langen Flußufer zierten, bereiten sich,  
nach monatelangem Aufenthalt,  
auf die Wiederkehr aus dem wolkenlosen Himmel vor.  
O, Kämmerlein der Jadesteine, groß wie ich.  
O, Kämmerlein der Jadesteine, groß wie meine Frau.  
O, Kämmerlein der Jadesteine, groß wie meine Frau in ihrem  
Elternhaus und ich, der ich zurückgeblieben bin.  
O, Kämmerlein der Rubine, groß wie mein Sohn,  
O, Kämmerlein der Rubine, groß wie meine Schwiegertochter.  
Kämmerlein der Rubine, groß wie meine Schwiegertochter in  
ihrem Elternhaus und mein Sohn, der zurückgeblieben ist.  
Anstatt den künftigen Wuchs der wiederzukeimenden Löwenzähnen zu  
messen,  
will ich mich auch begeben auf tausend Li,  
auf die Reise zur Wintersonnenwende.<sup>104</sup>

Dieses Werk wird von Wôn Hyông Kap als ein Gedicht, das den eigentlichen Sinn des Gedichtes überhaupt verkörpert,<sup>105</sup> bezeichnet. In seiner Interpretation, für die er die Existenzphilosophie Heideggers heranzieht, verweist Wôn auf die magische Funktion der Partikel *ûi* (gewöhnlich gilt sie als eine Genitivpartikel), die im Original in der 2. Strophe „Granatapfelzeig“ mit „Granatäpfeln“, diese wiederum mit „Rubinen“ verbindet. Die erste Verbindung ergibt nach Wôn die Seienden („Granatäpfel“ des „Granatapfelzweiges“). Sodann vollzieht sich mit der zweiten Verbindung die Verwandlung der Granatäpfel in einen Rubin, den der

104 *Sô Chông Ju ûi shinhwa* („Legende um Sô Chông Ju“), in SY, p. 106.

105 SY, p. 106f.

Kritiker als das Sein auffaßt. Diese Funktion der Partikel charakterisiert er mit Hilfe des altkoreanischen Wortes *Ssiôdim* (Metamorphose).<sup>106</sup>

Wôn mißachtet dabei, daß der Dichter nicht mit metaphysischen Kontemplationen allein arbeitet. Das Gedicht ist in dem Gedichtband *Tongeh'ôn* enthalten. Somit ist es klar, daß der *Winter* in der Überschrift die Sehnsucht nach dem Nirvâna zu verkörpern hat. Das Gedicht geht jedoch von „einem“ an die Kälte in Sibirien erinnernden kalten „Tag“ aus. Den konkreten Ausgangspunkt zeigt ferner der Übergang von „einem Tag“ um die Wintersonnenwende zu den Granatäpfeln, dem charakteristischen Obst dieser Jahreszeit in Korea. Diese erst im Winter reifenden, sehr sauren Früchte, oft als Hustenmittel geschätzt, haben die Eigenschaft, mit der Reife Risse an der Schale zu bekommen. Die daraus hervorgehenden, in je einen Samenfleischmantel gehüllten Kerne schillern nachts rot und silbern in der dürftigen Beleuchtung armer Bauernhütten. Sie sind dann die einzigen, vom Himmel bescherten, extravaganten Dekorationsgegenstände trostloser Räume. Die in späten Gedichten Sô Chông Jus kursierenden Edelsteinnamen wie Rubin, Jade, Diamant etc. haben kaum etwas mit den teuren Schmucksteinen der Könige zu tun. Daß die Granatapfelkerne Rubine sind und der aus der buddhistischen Symbolik entnommene Diamant zugleich der frische Morgentau auf koreanischen Wiesen, gerät allzu leicht in Vergessenheit. Die 3. Strophe des Gedichtes bestätigt uns die Herkunft des Wortes „Jade“ in der Lyrik Sô Chông Jus.

Die von Wôn Hyông Kap genannte Metamorphose vollzog sich schon immer auf diese Weise unter dem Himmel der Shilla. Innerhalb dieses Gedichtes beginnt sie bereits mit der 1. Strophe, wenn der Dichter in der kalten Winterluft den heißen Atem unzähliger verstorbener Frauengestalten deutlich spürt. Am deutlichsten wird dies in der 4. und 5. Strophe, wo Rubine und Jadesteine sich in „meine Frau“ und „meine Schwiegertochter“ verwandelt haben. Tolstois Katjusha Maslowa taucht in Vielzahl auf. Diese Katjushas sind die Rubine, und umgekehrt.

In einem anderen Gedicht *Sôngnyu kkot* („Granatapfelblüten“) aus dem gleichen Gedichtband heißt es, die „Granatapfelblüten“ seien Blüten, die „in die Ewigkeit“ heiraten, die „hinter den Wolken“ ist. Granatäpfel, ihre Zweige, ihre Blüten, Rubine und Jadesteine: Sie verkörpern alle bei Sô Chông Ju das Weibliche, ja das „Ewig-Weibliche“.

Die früher als der Dichter aus diesem Leben gegangenen Rubine halten sich im wolkenlosen Himmel der farbigen Welt ohne Begehren (*Rôpa-dhâtu*) auf, in der die noch früher verstorbenen Mädchen wohl aus des Dichters Heimatort (*Ssuk*-Kraut) ebenfalls geblieben waren.

All die Rubine=Jadesteine=Katjushas befinden sich auf dem Wege des glücklichen *Samsâra*. Sie sind nicht in der Welt ohne Farben, sondern stiegen nur bis zu dem *Anabhraka*-Himmel der farbigen Welt. So zeigen sie die Bereitschaft, wieder auf diese Welt herniederzukommen.

---

106 SC I/111.

Die Identität von allem mit allem wird in den Strophen 4 und 5 weiter ausgeführt. Die Ruhestätte der Jadesteine ist auch die des Dichters und seiner Frau. Die der Rubine ist zugleich die seines Sohnes und seiner Schwiegertochter. Hieraus ergibt sich, daß in der vollkommenen Identität aller Dinge der einzelne nicht weniger gilt als ein Paar. So paßt die Ruhestätte für den Dichter, aber auch für ihn und seine Frau beide gleichzeitig. Der Dichter schwelgt in der fröhlichen Identität, ja Austauschbarkeit von allem mit allem und weist alle Kritik von sich, die an der formalen Logik der Selbstidentität der Individuen klammert.<sup>107</sup>

Formal hört der Dichter an dieser Stelle auf, Sätze zu konstruieren. Der gedanklichen Schwelgerei entspricht nur noch die sprachliche Permutation in der 4. und 5. Strophe, bis der Dichter in der letzten Strophe den Entschluß faßt, sich den Pilgerscharen der Himmelsstationen anzuschließen.

Die Reise „zur Wintersonnenwende“ ist keine Reise auf Nimmerwiederkehr. So wie in der Natur die Wintersonnenwende die Wiederbelebung aller Dinge verspricht, enthält der von Sô Chông Ju ersehnte Winter eine Wintersonnenwende. Durch diese Verheißung verklärt sich sogar der sonst schreckliche, körperliche Tod. Sô Chông Jus Diktion trennt sich nie von Natur und Autobiographie, gerade in den Augenblicken, in denen sie ins Metaphysische hinüberzuwechseln scheint.

Diese Diktion mündet in die lyrische Arabeske der „Orchidee in der Nacht“:

Jedesmal, wenn eine Orchideenblüte aufblüht,  
 schlagen die Felsen ihre diamantfarbenen Augen auf.  
 Ihre Augen verwandeln sich in Scharen  
 weißbeflügelter Schmetterlinge,  
 die zur Milchstraße hinaufflattern.  
 Die auf Wiesen und Ufern Welten lang hallenden Kuckucksrufe,  
 ja, sie sinken unweigerlich auf den Boden  
 der Stille nieder,  
 als ein Rubin in deinem Ring  
 sinken sie nieder.<sup>108</sup>

Mit der Steigerung symbolischen Gehaltes beschränkt sich die Anzahl der Grundvokabeln bei Sô Chông Ju. Umso kühner ist er dafür in der Kombination seiner bildhaften Vokabeln. Man mag sich angesichts dieser phantastischen Ankettungen der Worte fragen, ob sie sich etwa aus der altkoreanischen Literaturtradition ableiten. Phantastisch sind freilich die Sagen und Mythen, denen z. B. das Bild der weißen Schmetterlinge entnommen ist. Aber sie stellen alle einfache Verknüpfungen oder Vertauschungen verschiedener Wirklichkeitsebenen dar. Die in den buddhistischen Sutras geäußerte Phantasie ist ebenfalls kein unmittelbares Vorbild für diese Kombinationsweise. Sô Chông Ju formt, von einem erlesenen

107 s. KIM U Ch'ang, „Hanguk shi wa hyông'isang“ („Koreanische Lyrik und Metaphysik“), in SY, p. 159ff.

108 SCI/480.

Grundvokabular ausgehend, diese zu einem surrealen Gebilde. Er selbst spricht von einem sprachlichen Experiment.<sup>109</sup>

Dabei dienen ihm koreanische Überlieferung und buddhistische Sutras gleichsam als Stoffe. Die Sutras seien bisher lediglich der Dogmen wegen studiert worden, sagte er einmal. Jetzt müsse man sie mehr vom literarischen Gesichtspunkt aus studieren, da darin eine unerschöpfliche Quelle für einen Dichter verborgen sei.<sup>110</sup> Die unmittelbare, methodische Anregung zur Kombination von Bildern kommt aber nicht aus den heiligen Schriften des Buddhismus. Wenn die westliche lyrische Tradition seit Baudelaire bis zum Surrealismus die Sensibilität Sô Chông Jus nicht Jahrzehnte lang vorbereitet hätte, wäre seine Entwicklung in den letzten Jahren nicht denkbar gewesen. Das von den heutigen Koreanern verkannte alte Shilla sowie die in den Sutras schlummernde Phantasie funkelten deswegen diesem Dichter entgegen, weil ihm seine moderne Schulung die Fähigkeit verliehen hatte, den verborgenen Edelstein zu erkennen.

Bei Sô Chông Ju hat die westliche, moderne Literatur die Rolle eines schöpferischen Momentes gespielt, so daß in der modernen koreanischen Lyrik eine ganz individuelle Stimme geboren wurde.

Sô Chông Jus *Shilla*-Bild als ein heiliges Buddha-Land ist keine moderne Erfindung. Nach den neueren, wissenschaftlichen Untersuchungen herrschte schon in der Shilla-Zeit dieser Glaube. Dieser Glaube ging vom Priester Chajang aus, dem während der Regierungszeit der Königin Sôndôk offenbart wurde, daß Korea ein Land sei, in dem in einem vergangenen Weltalter *Kâshyapa* die buddhistische Lehre gepredigt habe und in dem gegenwärtig sich ein Drache, ein buddhistischer Schutzgott, zur Unterstützung der Shilla-Königin aufhalte.<sup>111</sup>

Wie stark der Einfluß des Buddhismus in Shilla war, wird am Beispiel des Königs Chinhông deutlich. Er träumte davon, der weltliche König, *Cakravartirâjâ*, zu werden, der im kommenden Weltalter parallel zu Maitreya die Welt nach buddhistischen Gesetzen zu regieren hat. Er trachtete das ideale Land im damaligen Shilla bereits zu verwirklichen. Daß die Hwarang-Institution ihre Entstehung dem Traum des genannten Königs verdankt, daß die *Hwarang* demnach Maitreya auf Erden zu verkörpern hatten, wurde bereits angemerkt. Die Könige von Shilla setzten teilweise ihre Familie mit der Shakyamonis gleich. Der Name des Königs Chinp'yông, Paekjông, wurde z. B. von dem des Vaters des Shakyamoni, der Name der Königin ebenfalls von dem der Mutter Buddhas genommen.<sup>112</sup>

Die junge Tradition der modernen koreanischen Lyrik hat Sô Chông Ju mit seinem *Shilla*-Bild um einige Züge bereichert. Als erstes ist das starke Hervortreten der *Chuch'e-ûishik* (Eigenständigkeitsbewußtsein) zu nennen. In einem Land, wo ein moderner *Sadae-jui* (Verehrung mächtiger Länder) die meisten Wissenschaftler und Kritiker zu der pessimistischen Ansicht verleitet, daß es in Korea

109 SC 11/267.

110 SC 11/285.

111 AN Kye Hyôn 1970, p.210f.

112 AN Kye Hyôn 1970, p.201–206.



keine Klassik gebe, man solle darum, was dieses Land betreffe, diesen Begriff von vornherein abschaffen, ist der Schritt Sô Chông Jus nicht hoch genug zu schätzen. Der Pessimismus in bezug auf koreanische Klassik ist ganz gewiß eine irriige Auffassung, die dadurch entstand, daß bei dem Begriff „nationale Klassik“ die nationale Grenze zu unrecht zu eng gezogen wurde. So kommt es, daß sowohl die altchinesische wie auch die buddhistische Klassik bei der Betrachtung der koreanischen Klassik nicht beachtet werden, während dieselben Betrachter im Hinblick auf westliche Länder die weit über alle nationalen Grenzen reichende, griechisch-römische Klassik als selbstverständlich annehmen.

Einem Volk, das politisch ununterbrochen auf harte Probe gestellt wird, tut not, daß es seine Grenzen klar erkennt, ohne dabei einer Selbstunterschätzung zu verfallen. Es muß den Mut behalten, sich selbst mit all den Grenzen zu bejahen. Sô Chông Jus *Shilla*-Gedanke erfüllt diese wichtigen Punkte. Die Gefahr eines Chauvinismus liegt dabei fern, da der das ganze Asien umfassende Buddhismus eine der beiden Grundlagen des Selbstverständnisses der *Shilla* bildet.

Die Geburt eines mystischen Lyrikers ist zu begrüßen, zumal diese Richtung in der modernen ostasiatischen Literatur besonders schwach vertreten ist.

Auffällig ist ferner die Frauenverehrung in den späten Werken Sô Chông Jus. Sei es durch das *Samguk yusa* vermittelt, sei es als sublimierte Sehnsucht in der Kindheit, treten in der *Shilla*-Welt noble Frauengestalten in den Vordergrund: Saso, Mutter des ersten Königs von Shilla; Königin Sôndôk, die ewige Freundin aller Liebenden; die in der Nacht bei zwei Asketen erschienene Bodhisattvafigur als Wöchnerin, die schöne Frau Suro und die Frauen und Mädchen aus der nächsten Umgebung des Dichters. Diese ausgesprochene Frauenverehrung ist sicherlich so einmalig bei Sô Chông Ju wie seine Mystik. Kaum ein anderer Lyriker in Korea hat seine Dankbarkeit für das Jahrzehnte lang währende, geduldige Gebet seiner Ehefrau für sein Wohl so reumütig und mit stiller Verehrung in Gedichten und Essays ausgedrückt wie Sô Chông Ju in den letzten Jahren. Hierin zeigt sich wieder, wie fruchtbar die Berührung Ostasiens mit dem Westen und seiner christlichen Tradition gewesen ist, zumindest in dem Sinne, daß eine verborgene Überlieferung<sup>113</sup> endlich bewußt gemacht werden konnte.

Eine wachsende Liebe zum buddhistischen Gedankengut hat auch der japanische Erzähler Kawabata Yasunari in den dreißiger Jahren gezeigt. Das besondere Interesse an der buddhistischen Lehre der Seelenwanderung in *Jojôka* (1932)<sup>114</sup> sowie die Äußerung im *Bungaku teki jijoden* (1934), er verehere die Sutras nicht als religiöse Schriften, sondern als literarische Phantasien, er möchte ein Werk mit dem Titel *Tôhō no Uta* („Das Lied des Ostens“) zu seinem Schwanengesang machen, gewinnen mehr an Bedeutung, wenn sie als Worte eines Dichters betrachtet werden, der bis dahin eine avantgardistische literarische Bewegung in Anlehnung an die westlichen Kunstströmungen jener Zeit geleitet hatte.

113 Z.B. die buddhistische Bodhisattva-Verehrung Ostasiens, die einen Bodhisattva gern in weibliche Gestalten inkarniert sieht, s. SECKEL 1957, p. 35. Über Frauenverehrung in der Koreanischen Literaturgeschichte, s. KIM Yôl kyu 1971, p. 47ff.

114 HATORI 1965.

Während des zweiten Weltkrieges und in den Nachkriegsjahren, also in der Zeit schwerster Prüfung für sein Vaterland, vertiefte sich Kawabata in die vom Buddhismus geprägte japanische Geisteswelt. So läßt sich zwischen der 1932 geschriebenen Erzählung *Jojôka* und dem 1954 veröffentlichten Roman *Yama no oto* eine direkte Verbindung herstellen, insofern als sich im letzten Werk der Gedanke der Seelenwanderung wenn auch nur andeutungsweise bemerkbar macht.<sup>115</sup> Wenn Kawabata als moderner japanischer Erzähler eine unbestrittene eigene Position aufgebaut hat, so scheint es, daß die ewig junge Kraft der Tradition dabei mit im Spiele war.

Enger noch als bei Kawabata ist die Verbindung von Tradition und Moderne bei dem koreanischen Dichter Sô Chông Ju. Seine Welt verkörpert in dichter Konzentration die lebendige Überlieferung der *Sôn*- und buddhistischen Religion. Sie ist gleichzeitig an dem sprachlichen Experiment der Poesie des 20. Jahrhunderts beteiligt, die tiefen Schichten des Bewußtseins zu erschließen.

Auch ein so scheinbar naives Gedicht wie *Chaech'egi* („Niesen“) im Gedichtband *Tongch'ôn* ist nicht einfach nur auf den althergebrachten koreanischen Volksglauben zurückzuführen, der das Niesen als ein Zeichen dafür deutet, daß gerade in dem Augenblick irgendwo jemand von uns erzähle. Die „Blume“ in diesem Gedicht, so unauffällig sie auch an der Stelle eingesetzt ist, hat die ganze Vorstellung des Kosmos im *Amitâyur-buddha-dhyâna-sutra* im Hintergrund.

Der *Shilla*-Geist spürt bei einer banalen Reflexbewegung wie dem Niesen eine die gesamte Menschheit, ja alle Lebewesen verbindende Macht auf. Vor allem aber hat man die Funktion des Rhythmus zu beachten. Der trotz des wohlwogenen, metrische Freiheit vortäuschenden Schriftbildes unverkennbare 5-5-Rhythmus (5 Silben auf 5 Silben) ist der eines Kinderliedes. Wenn Sô Chông Ju in späten Jahren Rhythmen der Kinderlieder bevorzugt, will er dadurch offensichtlich das Übergewicht des Inhaltes ausgleichen, damit seine *Shilla*-Gedichte nicht zu schwerverdaulich sind:

Wo spricht  
jemand  
über mich?  
An einem blauen Herbsttag  
von dem an der Schiebetür spielenden Wind verlockt  
trete ich in den Garten hinaus,  
dem schönen Wetter entgegen,  
als mich plötzlich das Niesen einige Male nacheinander überfällt.  
Wo spricht jemand über mich?  
Wo spricht denn jemand über mich,  
so daß eine Blume mir das Vernommene weitergibt?  
Wenn ich aufblicke,

---

115 Vgl. FISCHER 1972, p.28f.

---

sonnige Flecken an den Westbergen.  
Verschwommene Spur jener Schaukel,  
um die einst meine Liebe Wellen schlug.  
Wo spricht jemand über mich?  
Wo spricht denn jemand über mich,  
so daß eine Kuh mir das Vernommene weitergibt?<sup>116</sup>

---

116 SC I/56f.

*NOAG 121–122 (1977)*

Quelle	Bibliographie
SC:	<i>Sô-Chông-Ju-Munhak chônjip</i> , 5 Bde. Seoul 1972.
Sekundärliteratur:	
AN Kye Hyôn 1970:	„Hanguk Pulkyosa, kodaep'yôn“, in: <i>Hanguk munhwasa taegye</i> , Bd. VI. Seoul 1964/72.
CHO Chi Hun 1973:	<i>Hanguk munhwasa sôsól</i> , 6. Aufl. Seoul.
CHO Yôn Hyôn 1974:	<i>Hanguk hyôndae munhaksa</i> , 2. Aufl. Seoul.
CHO Yun Je 1971:	<i>Hanguk munhaksa</i> , 2. revidierte Aufl. Seoul.
FISCHER 1972:	Claus M. FISCHER, „Die Assoziation in Yasunari Kawabatas Werk Yama no oto“, in: <i>Nachrichten der Gesellschaft für Natur- und Völkerkunde Ostasiens</i> 112, 1972.
GUNDERT 1935:	Wilhelm GUNDERT, <i>Japanische Religionsgeschichte</i> . Stuttgart und Tôkyô.
HATADA 1974:	HATADA Takashi, Hrsg., <i>Chôsenshi nyûmon</i> , 9. Aufl. Tôkyô.
HATORI 1965:	HATORI Kazuei, „Kawabata Yasunari to bambutsu ichijo rinne tensei shisô“, in: <i>Kokugo to kokubungaku</i> 1965, 3.
KIM Byông Ki 1961:	„Chuch'e ûishik ûi hwangnip ûl ch'okku handa“, in: <i>Sasangke</i> 1961, 5, p.238ff.
KIM Chong Kil 1964a:	„Shirhôm kwa chaenüng“. In: <i>Munhak ch'un-ch'u</i> 1964, 6, p.209–217.
KIM Chong Kil 1964b:	„Shi wa isông“, in: <i>Munhak ch'unch'u</i> 1964, 8, p.272–278
KIM Hae Sông 1974:	<i>Hanguk hyôndae shimunhak chônssa</i> . Seoul.
KIM Kyông Tak 1970:	„Hanguk wônshi chongkyosa II – Hanûnim kwallyôm paltalsa“, in: <i>Hanguk munhwasa taegye</i> , Bd. IV, Seoul.
KIM Yôl Kyu 1971:	<i>Hanguk minsok kwa munhak yôn'gu</i> , Seoul
KIM Yun Shik 1963:	"Yôksa ûi yesulhwa", in: <i>Hyôndae munhak</i> 1963, 10, p.182ff.
KO Un 1974:	„Chaaron ûi chaejomyông“, in: <i>Munhaksasang</i> 1974, 4, p.226–231.
LEE 1959:	Peter H. LEE, <i>Studies in the Saennaen-norae: Old Korean Poetry</i> , Rom.
PAEK Ch'ôl 1964:	<i>Hanguk munhak ûi iron</i> , Seoul.
Samguk yusa:	<i>Mönch Iryôn</i> . (Hrsg. Yi Pyông Do). Seoul 1973.
PAK Chong Hong 1964:	„Chuch'e ûishik ûi hyôngsông kwajông“, in: <i>Sasangke</i> 1964, 1, p.226ff.

- 
- SECKEL 1957: Dietrich SECKEL, *Buddhistische Kunst Ostasiens*, Stuttgart.
- SECKEL 1964: Dietrich SECKEL, *Kunst des Buddhismus, Werden, Wanderung und Wandlung*. 2. Aufl. Baden-Baden.
- SY: *Sô chông Ju yônku*, hrsg. von Cho Yôn Hyôn et al., Seoul 1975 (Dieser Band enthält 18 wichtige Beiträge).
- UI 1943: UI Hakuju, *Bukkyô shisô kenkyû*, Tôkyô.
- YI Ki Baek 1967: *Hanguksa shillon*, Seoul.
- YI Ô Ryông 1974: *Hangug'in ûi shinhwa*, Seoul.