

Wolfgang KUBIN: *Die chinesische Dichtkunst. Von den Anfängen bis zum Ende der Kaiserzeit*. München: K. G. Saur 2002. XXV, 416 S. (Wolfgang KUBIN (Hg.): *Geschichte der chinesischen Literatur*. Bd. 1) ISBN 3-598-24541-6. 128,00 €.

Ein großer Schritt ist getan. Mit dem Erscheinen der ersten drei von zehn geplanten Bänden hat die Realisierung der „umfangreichste[n] Geschichte der chinesischen Literatur, die je geschrieben worden ist“ (S.VII) begonnen. Damit zeigt Wolfgang Kubin, Herausgeber und Mitverfasser der Reihe *Geschichte der chinesischen Literatur*, daß deutschsprachige Sinologen heute noch Monumentales wagen können. Angefangen hat diese Unternehmung in Zusammenarbeit mehrerer namhafter Fachleute im Jahre 1988. So kann man mit gutem Grund davon ausgehen, daß in den letzten fünfzehn Jahren alles, was die Geschichte der chinesischen Literatur anbelangt, von Grund auf durchdacht und abgewogen worden ist. In der Tat unterscheidet sich die neue Reihe wesentlich von bisher publizierten gleichartigen Werken dadurch, daß den verschiedenen literarischen Genres jeweils einzelne Bände gewidmet sind. Während sich die ersten sieben Bände jeweils einem Genre widmen, nämlich Dichtkunst (Bd.1), Roman (Bd.2), Erzählung (Bd.3), Prosa (Bd.4), Ästhetik und Literaturtheorie (Bd.5), Theater (Bd.6) und schließlich Literatur im 20. Jahrhundert (Bd.7), ist der 8. Band als Bibliographie zur chinesischen Literatur in deutscher Sprache, der 9. Band als biographisches Handbuch chinesischer Schriftsteller und der 10. Band als Gesamtregister konzipiert.¹

Die folgenden Bemerkungen beziehen sich auf den von Wolfgang Kubin verfaßten ersten Band der Reihe. Ich werde aber die Gelegenheit nutzen, über die Vorstellung des Werks einige grundsätzliche Fragen der chinesischen Literaturgeschichte und Literaturgeschichtsschreibung anzusprechen.

Nach einer „Einleitung“ (S.XI–XXV) gliedert sich das mehr als 400 Seiten umfassende Werk in fünf Hauptteile und einen „Ausblick“ genannten Anhang, in dem die Dichtkunst der letzten drei Dynastien Yuan, Ming und Qing in Umrissen dargestellt wird.

- Teil I: Das Altertum – Religion und Ritus (S. 1–51)
- Teil II: Das Mittelalter I – Der Hof und die Kunst (S. 53–97)
- Teil III: Das Mittelalter II – Der Hof und die Provinz (S. 101–245)
- Teil IV: Die Neuzeit I – Dichtkunst und Amt (S. 247–290)
- Teil V: Die Neuzeit II – Engagement und Häuslichkeit (S. 291–340)
- Ausblick: Die nachklassische Dichtkunst. Künstler und Epigonen (S. 341–369)

Wolfgang Kubin orientiert sich in seiner gesamten Darstellung an den von ihm selbst so genannten „drei roten Fäden“ Religion, Melancholie und Subjektivität (S. VII, XXV, 349). Vermittels dieses Konzepts stellt er dar, wie sich die chinesische Dichtkunst „vom religiösen zum säkularen Text, von der kollektiven Autorschaft im Ahnenkult über die höfische Gruppenschöpfung bis zum Werk individueller Autoren“ (Umschlagstext) entwickelte. Gleichzeitig benutzt Kubin sein Konzept der drei Fäden als analytisches Instrument seiner synchronen Betrachtungen – mit anderen Worten ist er davon überzeugt,

¹ Die Drucklegung der *Geschichte der chinesischen Literatur* fange mit dem Band über die Dichtkunst an, so der Herausgeber (S. XI), weil diese am Beginn der chinesischen Literatur stehe. Leider gilt das Kriterium der Gattungsentstehung nicht konsequent für die Reihenfolge der weiteren sechs Bände, sie scheinen bloß nach ihrer individuellen Fertigstellung geordnet zu sein. Es versteht sich außerdem, daß das, was in den Bänden 5 und 7 dargestellt wird, nicht als Genre im üblichen Sinne bezeichnet werden kann.

daß chinesische Dichtung grundsätzlich unter den Aspekten Religion, Melancholie und Subjektivität sinnvoll zu untersuchen sei.²

Die Gliederung zeigt, daß der Autor bewußt auf die konventionelle Periodisierung der Literaturgeschichtsschreibung nach dem dynastischen Modell verzichtet.³ Vergleicht man die Kubinsche Gliederung mit dem bekannten dynastischen Modell, ergibt sich folgende Vierteilung des Werks:

1. Von den Anfängen bis zum Ende der Han-Zeit. Nach den von Kubin gesetzten Kriterien ist die Dichtkunst dieser Epoche, die der Autor „das Altertum“ nennt, vorwiegend der Religion und dem Ritus verpflichtet. In diesem Teil werden die beiden Sammlungen *Shijing* 詩經 (Das Buch der Lieder) und *Chuci* 楚辭 (Die Lieder des Südens) sowie die drei wichtigsten Gattungen der Han-Zeit, nämlich *fu* 賦 (Poetische Beschreibung), *yuefu* 樂府 (Archaisches Lied) und *gushi* 古詩 (Gedicht im Alten Stil), abgehandelt.⁴
2. Von den Drei-Reichen bis zum Ende der Tang-Zeit. Dies ist die Zeit, die Kubin als „das Mittelalter“ betrachtet und der er zwei seiner fünf Teile widmet. In literaturge-

2 Wenn man genauer hinschaut, sieht man allerdings, daß sich Kubin hier und da bewußt erlaubt (S. XXV), von seinem Konzept der drei Fäden abzuweichen, um sein Werk insgesamt facettenreicher zu gestalten. Dies gelingt ihm beispielsweise dadurch, daß er Fachausdrücke aus westlichen Literaturtheorien übernimmt, um Phänomene der chinesischen Literaturgeschichte zu beschreiben: So übersetzt er den Begriff *xing* 興 mit dem der abendländischen Literaturgeschichte entlehnten Wort „Natureingang“; und die in China viel zahlreicher als im Westen vorhandenen Fest- und Widmungsgedichte bezeichnet er mit dem Begriff „Gelegenheitsgedicht“, dem von Goethe bevorzugten sogenannten *Casualcarmina*. – Wulf SEGBRECHT: „Goethes Erneuerung des Gelegenheitsgedichts“, in: *Goethe-Jahrbuch*. Weimar, Bd. 108 (1991), S. 135, charakterisiert das Gelegenheitsgedicht im engeren Sinne folgendermaßen: „Das Gelegenheitsgedicht ist angewiesen auf die Koinzidenz von Zeit und Gelegenheit. Mit ihm nimmt der Dichter das Gegenwärtige wahr, reagiert auf die lebendige Gegenwart, erkennt die Bedingungen an, in die er gestellt ist; die wesentliche Form des Gelegenheitsgedichts ist seine Okkasionalität; denn es ist wesentlich situationsbezogen und öffentlichkeitszugewandt, es vollzieht sich als ein gesellschaftlicher Akt; der Dichter sieht sich gehalten, im richtigen Augenblick auf angemessene Weise die Teilnehmenden anzusprechen und der besonderen Gelegenheit das Allgemeingültige abzugewinnen, um so dem vergänglichen Augenblick Dauer zu verschaffen. Das Gelegenheitsgedicht kombiniert persönliche Spontaneität mit gesellschaftlicher Verbindlichkeit“; weiteres bei Wulf SEGBRECHT: *Das Gelegenheitsgedicht*. München: Metzler 1977.

3 Man beachte, daß die vom Forschungsinstitut für Literatur der Chinesischen Akademie für Sozialwissenschaften 中國社會科學院文學研究所 in Peking besorgte und bei Renmin wenzue (Peking 1995ff.) verlegte Reihe *Zhongguo wenxue tongshi xilie* 中國文學通史系列, das bisher umfangreichste chinesischsprachige Werk seiner Art, streng nach den Dynastien gegliedert ist: Bd. 1: Vor-Qin-Zeit (1998); Bd. 2: Qin- und Han-Zeit; Bd. 3: Wei- und Jin-Zeit (1999); Bd. 4: Südliche und Nördliche Dynastien (1991); Bd. 5 (zwei Teile): Tang-Zeit (1995); Bd. 6 (zwei Teile): Song-Zeit (1996); Bd. 7: Yuan-Zeit (1991); Bd. 8 (zwei Teile): Ming-Zeit; Bd. 9 (zwei Teile): Qing-Zeit; Bd. 10: Literatur von 1911 bis 1949. – Meinem persönlichen Eindruck nach ist diese Reihe weit weniger ideologielastig als ältere Werke. Das mag damit zusammenhängen, daß die einzelnen Bände jeweils von mehreren Experten verfaßt sind, wodurch im übrigen gewährleistet wird, daß die neueste (chinesische) Forschung Berücksichtigung findet.

4 Wenn nicht anders angegeben, werden im folgenden stets die von Kubin verwendeten Begriffe für Gattungen, Termini *technici* etc. benutzt.

schichtlicher Hinsicht war die Zeit weiterhin durch das *yuefu* und *gushi* geprägt, wobei diese in der Tang-Zeit durch Erweiterungen des Inhalts und der Form neue Impulse bekamen. Im Mittelpunkt stehen die Entstehung und Vollendung des Klassischen Gedichtes: *jintishi* 近體詩, das „Gedicht im Neuen, d. h. im klassischen Stil“ (S. 146). Die Entwicklung unter dem Aspekt der „Subjektivität“ betrachtend, weist Wolfgang Kubin darauf hin, daß „namhaft faßbare Dichter [beginnen ...] aus dem Kollektiv herauszutreten und sich auf eine Gruppe einzuengen“ (S. 56).

3. Die Song-Zeit. Dieser als „die Neuzeit“ bezeichneten Epoche widmet der Band ebenfalls zwei Teile. Geistesgeschichtlich wird der Übergang vom „Mittelalter“ zur „Neuzeit“ als ein „Übergang von der Ästhetik zur Moral-Philosophie“ charakterisiert (S. 349). Dies ist die Blütezeit des in der Tang-Zeit entstandenen Genres *ci*-Gedicht 詞 (Kubin: Klassisches Lied), welches das *shi*-Gedicht in gewisser Hinsicht „verdrängt“ (S. 245), wiewohl sich das *shi* in diverse Richtungen weiter entwickelt hat.

4. Die Nach-Song-Zeit. Dies ist nach Kubin eine Zeit, in der infolge einer „Diversifikation der chinesischen Gesellschaft und des chinesischen Geistes“ die „bisher mitunter stiefmütterlich behandelte[n] Genres“ Essay, Erzählkunst und Theater in den Vordergrund traten und „die Dichtkunst in die zweite Reihe“ verwiesen (S. 349f.). Der Untertitel *Die nachklassische Dichtkunst* deutet schon auf den Niedergang, ja „das Ende der chinesischen Lyrik“ (S. 350) hin. Als Beispiel dafür wird das Genre *qu* 曲 oder *sanqu* 散曲 (Kubin: Nachklassisches Lied) genannt.

Anhand dieser Gliederung verschafft man sich einen Überblick über die Entwicklung der chinesischen Dichtkunst von den Anfängen bis zum Ende der Kaiserzeit, der auch zu einem besseren Verständnis einzelner Phänomene, Autoren und Werke beiträgt. Mit großer Präzision schärft der Verfasser durch ausgewählte Themen den Blick des Lesers für ideengeschichtlich relevante Tendenzen in der jeweiligen Zeit. Daher, so Kubin, „versteht sich diese Geschichte der chinesischen Dichtkunst über ihren Rahmen hinaus auch als Geschichte des chinesischen Geistes“. (S. VII)

Der Verfasser bedient sich vorhandener Übersetzungen und übersetzt nur im Einzelfall selber. Nichtsdestoweniger sind alle Textbeispiele im Original eingesehen und studiert worden. Es genügt schon ein Blick auf die mehr als 800 Fußnoten, um den Aufwand ungefähr einzuschätzen. Da sich Wolfgang Kubin für eine Mischung aus Literaturgeschichte und Literaturkritik entschieden hat, wird der Leser durch ausführliche Interpretationen zu jedem behandelten Gedicht Schritt für Schritt sorgfältig an die chinesische Dichtkunst herangeführt, wobei er nicht nur Kenntnis darüber erhält, unter welchen historischen Umständen die chinesische Dichtkunst entstanden ist und sich entwickelt hat, sondern auch darüber, wie man sie inhaltlich und formal versteht. Die meisten Interpretationen sind brillant. Allenfalls scheint mir der Aspekt des Religiösen gelegentlich überbetont zu sein. Hierfür ein kleines Beispiel, bei dem ich des chinesischen Sprichworts *xia bu yan yu* 瑕不掩瑜 eingedenk bleibe: „Ein Makel trübt den Glanz der Jade nicht“, m. a. W.: „Großer Tugend tun kleine Schwächen keinen Abbruch.“

Die letzten Worte Lu Yous 陸游 (1125–1210), sein sehr bekannter und häufig anthologisierter Vierzeiler *Shi er* 示兒 (Anweisung an meine Söhne), beginnen mit dem Doppelvers 死去元知萬事空, 但悲不見九州同, der in der von Wolfgang Kubin übernommenen Übersetzung Günther Debons lautet: „Wie leer die tausend Dinge sind, / ich fühl's, dem Tode nah. / Ein Schmerz nur blieb: daß ich nicht mehr / das Reich vereinigt sah.“ Aufgrund der „vorbildlichen“ Übersetzung, so Kubin, bedürfe das Gedicht „keiner ausführlichen Interpretation“. In seinen Worten:

Im Angesicht des Todes „weiß“ der Sprecher „zum ersten Mal“ (*yuan zhi*) um die letzte (taoistische) Wahrheit. Die Welt des Scheins verliert ihr Gewicht und gibt den Blick auf das Eigentliche frei. Doch nicht alles (*wan-shi*, hier: die tausend Dinge) ist tatsächlich leer, das heißt, nicht alles tritt tatsächlich in den Hintergrund. Dies macht das unscheinbare und hier unübersetzt gebliebene Zeichen *dan* (aber) zu Beginn des zweiten Verses klar. Das Politische bleibt zentral und läßt sich weder durch eine philosophische noch durch eine religiöse Erkenntnis und damit Sinngebung an den Rand drängen. (S.299)

Trotz des abschließenden Urteils, daß das Politische das religiöse und philosophische Element überwiege, muß doch bezweifelt werden, daß eine religiöse oder philosophische Note überhaupt mitschwingt. Abgesehen davon ist das Wort *dan* an dieser Stelle nicht im Sinne von „aber“ zu verstehen, sondern im Sinne von „nur“, wie es Debon in seiner Übersetzung richtig wiedergegeben hat. *Dan* in Verbindung mit *bei* (klagen, Schmerz empfinden) kommt außer an dieser Stelle in Lu Yous Gedichten noch einige Male vor, und all diese Verse würde ich als „nur ein Schmerz ...“ interpretieren, nicht als „aber ein Schmerz ...“.⁵ Im übrigen ist das Wort *yuan* in *yuan zhi* hier gleich *yuanlai* 原來 oder *benlai* 本來, es bedeutet „eigentlich“, „ursprünglich“; somit lautete eine eher wörtliche Übersetzung des ersten Verses: „Ich wußte schon immer, daß nach meinem Tod die Zehntausend Dinge leer/bedeutungslos werden.“⁶

Das bedeutet natürlich nicht, daß Lu You keine religiös gefärbte Lyrik verfaßt hätte. Eindeutig buddhistische Gedanken zeigt er etwa in folgendem schwer zu übersetzenden Doppelvers seines Gedichtes *Wan bu men wai san huai* 晚步門外散懷: 大千沙界一浮漚, 成壞元知不自由 – etwa: „In der dreifachen Tausendwelt des Ganges-Sandes (*trisāhasramahāsāhasralokadhātu*) bin ich nichts weiter als tanzende Gischt. / So wußt' ich schon immer, daß der Mensch, im Entstehen (*vivarta-kalpa*) wie im Vergehen (*samvartakalpa*), unfrei ist.“

Den folgenden Abschnitt möchte ich den oben erwähnten Grundfragen widmen, welche sich mir bei der Lektüre immer wieder aufgedrängt haben.

Zur Literaturgeschichtsschreibung

Das vorliegende Werk, so erklärt der Verfasser im „Vorwort“, „versteht sich nicht als die lückenlose Aneinanderreihung von Werken und Namen. Um des roten Fadens willen

5 Drei von sechs Beispielen aus Gedichten Lu Yous:

Wuchang gan shi 武昌感事: 但悲鬢色成枯草, 不恨生涯似斷蓬.

Bu shui 不睡: 但悲綠酒欺多病, 敢恨青燈笑不眠.

Ru du 入都: 不恨山林淹歲月, 但悲道路困風沙.

6 Lu You benutzte die Wendung *yuan zhi* „ich/man wußte schon immer, daß ...“ sehr häufig, jedoch nie im Sinne von „zum ersten Mal“. Aus seinen dreiundfünfzig nachweisbaren Verwendungen hier fünf Beispiele:

Pen chi 盆池: 人生何處不兒嬉, 一世元知孰是非.

Hou yuan du bu you huai *Zhang Jichang zhengzi* 後園獨步有懷張季長正字: 斯世元知少賞音, 道存何恨死山林.

Zui ti 醉題: 人情正可付一笑, 生世元知無百年.

Chu xia ye xing 初夏野興: 元知夢境無真實, 不待邯鄲覺後空.

Zui mian chu qi shu shi 醉眠初起書事: 身世元知似斷蓬, 流年分付酒盃中.

wurde bewußt eine repräsentative Auswahl getroffen und nicht alles mir Bekannte und Angelesene aufgelistet.“ (S. VIII) Ferner sagt er zur Auswahl der Tang-Dichter:

Man mag das eine oder andere vermissen, doch auch hier gilt: Wer alles bringt, bringt niemandem etwas. Notwendig erscheint es daher vielmehr, der Fülle eine Form und eine Norm zu geben. Der kundigen Leserschaft sei versichert: Was ihr in der folgenden Darstellung zu fehlen scheint, war wohlbekannt, hatte aber einer selbstaufgelegten Beschränkung geopfert zu werden. (S. 112)

Seine Bemerkung über den abschließenden Teil „Ausblick“ lautet:

Ein nicht unerheblicher Grund für die notorische Vernachlässigung ist die schiere Fülle dessen, was in Sammelwerken überliefert worden ist und weiter der Erschließung harrt. Es fällt schwer, das Innovative vom Konventionellen zu trennen. Zumal selbst eine großzügige Lektüre das Vorurteil, die chinesische Dichtkunst der letzten bald sieben Jahrhunderte sei epigonal, eher zu bestärken als zu widerlegen scheint. (S. 343)

Trotz all dieser Erläuterungen gibt die Auswahl in diesem Werk Anlaß zu bedenken, ob nicht doch manche Epoche, manches Genre, manches Werk oder mancher Dichter zu kurz kommen.

Jede Literaturgeschichte muß eine Auswahl treffen und jede Entscheidung wird letztlich immer subjektiv bleiben. Indes besteht durchaus die Möglichkeit, den literaturgeschichtlichen Aspekt von dem literaturkritischen zu unterscheiden. Nehmen wir einen Dichter als Beispiel. Während die Aufgabe der Literaturgeschichte darin besteht, sein Leben und Werk, seine Vorläufer und seine künstlerische Wirkung auf die Nachwelt zu beschreiben, fühlt sich die Literaturkritik der Bewertung seiner Kreativität verpflichtet. Anders ausgedrückt, der Maßstab für Literaturgeschichte ist die historische Bedeutung, hingegen ist der Maßstab für die Literaturkritik der ästhetische Wert. Bei dem einen geht es um die Feststellung von Tatsachen, bei dem anderen um die Bewertung der Schöpferkraft eines Autors. In der Literaturkritik kann man z. B. die ästhetische Qualität als Kriterium nehmen und entsprechend einen Dichter würdigen, kritisieren oder ganz einfach ignorieren. In einer Literaturgeschichte muß man jedoch bedenken, ob jemand die Entwicklung der Literatur beeinflusst hat, auch wenn er im literarischen Schaffen nichts Nennenswertes hinterließ. Die chinesische Literaturgeschichte kennt einige Beispiele von Dichtern, die Schulen gründeten oder sogar stilistische Paradigmenwechsel einleiteten, ohne selbst herausragende poetische Werke geschrieben zu haben: Genannt sei hier nur Jia Dao 賈島 (779–843), der den nach ihm benannten „Jia Langxian-Stil“ (*Jia Langxian ti* 賈浪仙體) begründete.⁷

Zur Zeit der ausgehenden Tang beherrschten drei Strömungen Gedichte im Neuen Stil (*jintishi*), die thematisch und stilistisch ihre Wurzeln bei je zwei bedeutenden Vertretern in der Mittleren Tang-Zeit 中唐 hatten: Zhang Ji 張籍 (766–830?) und Bai Juyi 白居易 (772–846) setzten sich mit Gesellschaftsproblemen auseinander, Li Shangyin 李商隱 (813–859) und Wen Tingyun 溫庭筠 (812?–866) beschrieben das private Leben, Jia Dao und Yao He 姚合 (781?–846?) schließlich konzentrierten sich auf Landschaften. Während Bai Juyi im Kapitel „Von der Kunst zur Kunstlosigkeit“, Li Shangyin und Wen Tingyun im Kapitel „Vom Ganzen zum Fragment, vom Öffentlichen zum Privaten“ von

7 YAN Yu 嚴羽: *Canglang shihua jiao shi* 滄浪詩話校釋. Peking 1983, 3. Aufl., S. 59; vgl. „Jia Dao-Art“ (*Jia Dao ge* 賈島格) in: CAI Juhou 蔡居厚 „Cai Kuanfu shihu“ 蔡寬夫詩話, in: *Tiaoxi yuyin conghua* 苕溪漁隱叢話, Peking 1984, 3. Aufl., Teil A, S. 375f.

Wolfgang Kubin behandelt werden, bleibt Jia Dao unerwähnt, obwohl er damals doch gleichberechtigt neben diesen beiden stand.

Jia Dao gehört zu jenen Dichtern, deren historische Position eher ihrem „kleinen Geist“ als ihrer „Geistesgröße“ zu verdanken ist. Die Geschichte der chinesischen Literatur stellt seine Gedichte neben die seiner Zeitgenossen Meng Jiao 孟郊 (751–814) und Yao He, wodurch auch die Merkmale seiner Dichtkunst ersichtlich werden. Mit Meng Jiao teilte er das sogenannte „leidvolle dichterische Schaffen“ 苦吟, wobei seine Gedichte trotz der großen Anstrengungen gelöst und ungekünstelt wirken. Beide Dichter gehören zur Schule Han Yus 韓愈 (768–824). Der Unterschied zwischen ihnen besteht darin, daß sich Jia Dao durch den fünfsilbigen Achtzeiler im Neuen Stil 五律 auszeichnete, und Meng Jiao durch den fünfsilbigen Achtzeiler im Alten Stil 五古. In bezug auf den fünfsilbigen Achtzeiler im Neuen Stil vertrat Jia Dao den harten und bitteren, während Yao He eher einen leichteren und schlichteren Stil repräsentierte. Die bekannteste Kritik an Jia Daos Werk kommt von Su Shi 蘇軾 (1037–1101), der die Gedichte von Jia Dao und Meng Jiao mit dem Ausdruck *Jiao han Dao shou* 郊寒島瘦 („Meng Jiaos Gedichte sind kalt, Jia Daos Gedichte sind mager“) als thematisch einfältig und stilistisch beschränkt charakterisierte. Andere Kritiker fanden für seine Lieblingsmotive – Stille, Kälte, dunkle Nacht, tiefer Winter, zerstörte, gelegentlich auch imposante Landschaften – differenziertere, wenngleich meist abschätzige Urteile, etwa: „klar und frisch“ 清新, „bizarr und herb“ 僻澀, „fade und dünn“ 淡薄, „kleinlich und begrenzt“ 瑣碎.

Im Unterschied zu dem großen Tang-Dichter Du Fu 杜甫 (712–770), dessen Gedichte bei seinen Zeitgenossen kaum Aufmerksamkeit fanden,⁸ hatte Jia Dao schon zu Lebzeiten viele Anhänger. Bis zum Ende der Tang-Zeit wurde seine Person von zahlreichen kleinen Dichtern, u. a. Fang Gan 方干 (809?–885), Li Pin 李頻 (818?–876), Li Dong 李洞 und Cao Song 曹松 (848–901), nahezu kultisch verehrt, seine Gedichte wurden sogar mit buddhistischen Sutren verglichen.⁹

Du Fu wurde in der Nördlichen Song-Zeit wieder entdeckt und von der Jiangxi-Schule 江西派 zu ihrem „Ahn“ 祖 stilisiert. Als aber Dichter der Südlichen Song-Zeit, z. B. die sogenannten Vier Seelen aus Yongjia 永嘉四靈, der Jiangxi-Schule überdrüssig wurden und nach neuen Wegen suchten, fanden sie ihr Vorbild in Jia Dao. Zhao Shixiu 趙師秀, eine der Vier Seelen, hat sogar über zweihundert Gedichte von Jia Dao und Yao He zu seiner Sammlung *Er miao ji* 二妙集 (Sammlung zweier Außergewöhnlicher) zusammengestellt. Diese Nachahmung des sogenannten Späten-Tang-Stils 晚唐體 wurde auch bei den Dichtern der Jianghu-Schule 江湖派 fortgesetzt.

Die Tatsache, daß ein Dichter wie Jia Dao, der sich nicht mit Du Fu zu messen vermag, hinsichtlich des Einflusses auf die spätere Zeit zu Du Fus Gegengewicht wurde, ist

8 Erst von Han Yu und Yuan Zhen 元稹 (779–831) wurde Du Fu als der große Dichter seiner Zeit bejubelt. Zwei repräsentative zeitgenössische Sammlungen – das 234 Gedichte von 24 Dichtern zwischen 714 und 753 versammelnde *He yue ying ling ji* 河岳英靈集 des Yin Fan 殷璠 und Gao Zhongwus 高仲武 *Zhong xing jian qi ji* 中興間氣集 (132 Gedichte von 26 Dichtern zwischen 756 und 779) – enthalten kein einziges Gedicht von Du Fu. Auch die jüngere Sammlung *Ji xuan ji* 極玄集 von Yao He würdigte Du Fu nicht, erst in ihrer von Wei Zhuang 韋莊 (836?–910) im Jahre 900 besorgten Fortsetzung *You xuan ji* 又玄集 wurden sieben Gedichte Du Fus aufgenommen.

9 Siehe *Junzhai dushu zhi* 郡齋讀書志, *juan* 18, nach Wen Yiduos Aufsatz „Jia Dao (779–843)“ in: WEN Yiduo *Tang shi za lun* 唐詩雜論. Shanghai 1998, S. 36f. FU Xuanzong (Hg.): *Tang caizi zhuan jiao jian* 唐才子傳校箋. Peking, Bd. 3, 1990, S. 371–388, Bd. 4 (1990), S. 211–221, 413–422. Bd. 5 (1995), S. 389–397, 462–465, 484f.

für die Literaturgeschichte besonders bemerkenswert. Dies zeigt zum einen die historische Bedeutungsvielfalt der Werke an sich, zum anderen spiegelt es die sich ständig verändernden Tendenzen in den verschiedenen Epochen wider. In der chinesischen Literaturgeschichte ist es nicht ungewöhnlich, daß nicht nur große, sondern gerade auch weniger große Dichter Scharen von Nachahmern inspirierten. Ohne solche weniger großen Dichter scheint mir eine Geschichte der chinesischen Dichtkunst nicht vollständig zu sein, zumal man die Größe eines Dichters mitunter am deutlichsten im Vergleich mit seinen minderen Zeitgenossen, Vorläufern oder Nachfolgern erkennt.

Zum *wen*-Begriff

Wolfgang Kubin beginnt seine „Einleitung“ mit der Etymologie des Begriffs *wen* 文 und der Erklärung des Begriffs *shi* 詩 (Lied, Gedicht). Um die Bedeutung des Begriffs *wen*, den er mit „Literatur“ übersetzt, zu verdeutlichen, verweist er u.a. auf Cao Pi 曹丕 (187–226), dem zufolge „die Literatur als das bedeutendste Geschäft des Herrschers“ zu gelten habe (S. XII); an anderer Stelle (S. 59) wird Cao Pi als Gewährsmann dafür genommen, daß „mit Hilfe des Geschriebenen (*wenzhang*) ... sich die Welt regieren und so bleibender Ruhm erlangen“ lasse. – Beide Aussagen Wolfgang Kubins beziehen sich auf ein- und denselben Satz in Cao Pis poetologischer Abhandlung „Über *wen*“ (*Lun wen* 論文), der folgendermaßen lautet: 蓋文章經國之大業不朽之盛事.

Ich fürchte, es ist nicht gerechtfertigt, das Binom *wenzhang* 文章¹⁰ mit „Geschriebenes“ oder mit „Literatur“ zu übersetzen. Dies führt allerdings zu einer grundsätzlichen Frage für jeden, der sich mit chinesischer Literaturgeschichte beschäftigt: Hat es überhaupt den übergeordneten Begriff „Literatur“ in der chinesischen Tradition gegeben, unter welchem man heute die sogenannte schöne Literatur oder Belletristik versteht?

Vielleicht aus praktischen Gründen bedient sich Kubin wie viele andere Sinologen des Notbehelfs, den Begriff „Literatur“ übergreifend für *wen* und für *shi* zu verwenden. Wenn man jedoch in diesem Zusammenhang auf das „Lun wen“ Bezug nimmt, so ist zu bedenken, daß der Ausdruck *wenzhang* dort auf die Schriften bestimmter Gattungen 體 gemünzt war, und zwar die, die Cao Pi zuvor einzeln aufführte. Hierzu gehörten u. a. *zou* 奏 (Bittgesuche) und *yi* 議 (Denkschriften), *shu* 書 (Briefe) und *lun* 論 (Traktate), *ming* 銘 (Inschriften) und *lei* 誄 (Totenklagen) sowie *shi* 詩 (Gedichte) und *fu* 賦 (Prosa Gedichte). Nach der heute gängigen Definition von Literatur werden nur *shi* und *fu* noch zur Belletristik gerechnet, während *zou*, *yi*, *shu*, *lun*, *ming* und *lei* der Sachliteratur angehören.¹¹

Dieses Verständnis von *wenzhang* bzw. *wen* läßt sich auch in Lu Jis 陸機 (261–303) *Wen fu* 文賦 verifizieren, in dem neben *shi*, *fu* und *song* 頌 (Lobgesänge), auch *bei* 碑 (Grabinschriften), *lei* (Totenklagen), *ming* (Inschriften), *zhen* 箴 (Ermahnungen), *lun* (Traktate), *zou* (Bittgesuche) und *shuo* 說 (Erläuterungen) einbezogen werden, ebenso wie in Liu Xies 劉勰 (466?–537) *Wen xin diao long* 文心雕龍, in dem mehr als dreißig Gattungen, einschließlich historiographischer und philosophischer Werke (in den Kapiteln 16, *Shizhuan* 史傳, und 17, *Zhuzi* 諸子), ohne Unterschied als *wen* behandelt werden. Da in der chinesischen Tradition das Bewußtsein von „Literatur“ im Sinne von

¹⁰ Das Wort *zhang* bezeichnet für sich genommen ein Genre der Sachliteratur, nämlich „Throneingaben“. In dem hier zu diskutierenden Passus bildet es allerdings zusammen mit *wen* das Binom *wenzhang*.

¹¹ Vgl. das Stichwort „Literatur“ in Gero VON WILPERTS: *Sachwörterbuch der Literatur*. Stuttgart: Kröner 1979, S. 463.

„schöner Literatur“ fehlte und das Verständnis des *wen* herrschte, ist es nicht verwunderlich, daß sprachliche Kunstwerke, die heute keiner literarischen Gattung zuzurechnen sind, selbstverständlich in die *Wen*-Anthologien, wie *Wen xuan* 文選 und *Wen yuan ying hua* 文苑英華, aufgenommen wurden. In der Tat ist *wen* als Begriff vielschichtig gebraucht. Dennoch läßt sich das *wen* bzw. *wenzhang*, welches Cao Pi im „Lun wen“ „als das bedeutendste Geschäft des Herrschers versteht“, weder auf den Begriff „Literatur“ beschränken noch auf die Bedeutung „Geschriebenes“ ausdehnen.

Während *wen* also im „Lun wen“ des Cao Pi, im *Wen fu* des Lu Ji, im *Wen xin diao long* des Liu Xie und in bedeutenden Anthologien neben anderen Gattungen auch *shi* einschloß, wurde *wen* in anderen Kontexten anders aufgefaßt. Insbesondere war dies der Fall in dem bei Kubin angesprochenen Schlagwort *wen yi zai dao* 文以載道, welches allerdings seinerseits von seinem frühen Protagonisten Han Yu ganz anders als von Zhou Dunyi 周敦頤 (1017–1073) und anderen songzeitlichen Neokonfuzianern verstanden wurde. Han Yu dachte ausschließlich an *guwen* 古文 „Prosa im Alten Stil“, wenn er vom „Erhellen des Tao“ 明道 oder „Überliefern des Tao“ 傳道 durch *guwen* sprach;¹² Zhou Dunyi dagegen behandelte „den kunstvollen sprachlichen Ausdruck“ 文辭 im Zusammenhang mit dem Tao aus neokonfuzianischer Perspektive, wonach *wen* – das er auf Prosa allgemein bezog – nur dazu dienen sollte, „das Tao zu tragen“ 文所以載道也.¹³ Trotz dieser Unterschiede waren Han Yu, Zhou Dunyi und andere *guwen*-Vertreter der Meinung, daß der Begriff *wen* die diversen Gattungen *shi* nicht einschloß, und folglich sollte man den Begriff *wen* nicht mit „Schreiben“ schlechthin gleichsetzen. *Wen yi zai dao* bedeutet also in seinem historischen Kontext nicht: „Schreiben ist die Vermittlung des Tao“ (S.252), sondern: „Prosa hat Trägerin des Tao zu sein“.¹⁴ An diesen einge-

12 Zum Beispiel in *Zheng chen lun* 爭臣論: „Erhält der Edle noch keine Position, strebt er danach, sich in seinen Ausdrücken zu vervollkommen, um das Tao zu erhellen“ 君子[··]未得位, 則思修其辭以明其道; und in *Ji Cui Ershiliu Lizhi* 寄崔二十六立之: „Meine Schriften überliefern von sich aus das Tao, / sie sind nicht darauf angewiesen, daß Geschichtsschreiber sie weitergeben“ 文書自傳道, 不仗史筆垂. Noch deutlicher sagt er in *Ti Ouyang sheng aici hou* 題歐陽生哀辭後: „Daß ich im *guwen* schreibe, liegt doch nicht nur daran, daß dessen Stil anders als der heutige ist. Ich sehne mich nach den Menschen des Altertums, kann ihnen aber nicht mehr begegnen. Daher versuche ich, indem ich das Tao des Altertums studiere, auch ihre Ausdrücke zu durchdringen; doch indem ich ihre Ausdrücke durchdringe, zielt meine eigentliche Absicht auf das Tao des Altertums.“ 愈之為古文, 豈獨取其句讀不類於今者邪. 思古人而不得見, 學古道而欲兼通其辭, 通其辭者, 本志乎古道者也.

13 Siehe das Kapitel 28 *Wenci* 文辭 in ZHOU Dunyi: *Tongshu* 通書; vgl. Zhu Xis 朱熹 (1130–1200) Bemerkung über die These „*Wen* ist ein Medium, welches das Tao zu enthalten hat“ 文者, 貫道之器 im ersten Teil des Kapitels „Lun wen“ 論文 in: *Zhuzi yu lei* 朱子語類, hg. von LI Jingde, 8 Bde., Peking 1999, 4. Aufl., S. 3305f.

14 Vgl. Alfred HOFFMANN: *Die Lieder des Li Yü, 937–978, Herrschers der Südlichen T'ang-Dynastie*. Hong Kong: Commercial Press 1982, S.6: „Als höchste Norm literarischer Wertung galt in der konfuzianischen Schule der Satz, daß die Literatur Trägerin des Tao (文以載道), d. h. des Prinzips der höchsten sittlichen und natürlichen Ordnung, zu sein habe, wenn sie überhaupt als Literatur gewertet werden wollte, und man vergegenwärtige sich, daß in der chinesischen Sprache die Begriffe Literatur, Kultur, geistige und sittliche Verfeinerung durch dasselbe Wort ausgedrückt werden und somit eine begriffliche Einheit bilden. Als die erste große Emanzipation von diesen Grundsätzen auf dem Gebiete der Dichtung (im engeren Sinne) muß die klassische Lieddichtung der Tz'u gelten.“ Das zeigt, daß auch für Alfred

schränkten Sinn von *wen* ist auch zu denken, wenn von der songzeitlichen „Prosaisierung des *shi*-Gedichtes“ (S. 349) 以文為詩 oder „Prosaisierung des *ci*“ (S. 338–340) 以文為詞 die Rede ist. Hier zeigt sich deutlich die klare Trennung der drei Gattungen *wen*, *shi* und *ci*. Daß sie sich miteinander vermischen können, ist gerade ein Beweis dafür, daß sie gemäß ihrer Natur verschieden sind.

Versucht man die diversen Gattungen der chinesischen Tradition nach Kategorien geordnet gegeneinander abzugrenzen, lassen sie sich einerseits nach Form oder Stil, andererseits nach Inhalt oder Funktion einteilen. Aufgrund ihrer Form und ihres Stils werden Werke danach beurteilt, ob sie einer Gattung „gerecht werden“ 得 oder sie „verfehlen“ 失, während die Gattungen nach Inhalt und Funktion in „höhere“ 尊 und „niedrigere“ 卑 geschieden werden. In dieser Hierarchie steht *wen* an oberster Stelle, es hat die Aufgabe, das Tao zu tragen; danach folgt *shi*, welches das Gefühl zum Ausdruck bringen soll 詩言志; in *ci* und *qu* schließlich konnte man nur das, was *wen* und *shi* nicht würdig ist, schreiben.¹⁵

Überdies ist zu bemerken, daß diese Feststellungen mit dem Stellenwert des Werks nichts zu tun haben. Li Qingzhao 李清照 (1084–1155?) hält z.B. die *ci*-Dichtung für etwas Eigenständiges 別是一家 und kritisiert, die *ci*-Gedichte von Yan Shu 晏殊 (991–1055), Ouyang Xiu 歐陽修 (1007–1072) und Su Shi seien bloß „*shi*-Gedichte mit ungeordnet langen Versen“ 句讀不葺之詩.¹⁶ Das bedeutet nicht, daß ihre *ci*-Gedichte dadurch minderwertig sind. Ebenso schrieb Li Qingzhao selbst neben *ci*- auch *shi*-Gedichte. Dennoch kann man nicht von der höherstehenden Position des *shi* gegenüber der des *ci* ableiten, daß ihre *ci*-Gedichte deshalb von weniger ästhetischem Wert seien als ihre *shi*-Gedichte. Auf diesen öfters ignorierten Aspekt weist Wolfgang Kubin hin:

In der Hierarchie der Gattungen rangierte das Klassische Lied hinter dem Gedicht und dem Essay an dritter Stelle, ja es wurde nicht einmal der hohen Literatur (*wen*) zugerechnet. (S. 281)

Diese Einschätzung ist völlig richtig, wenngleich das in Klammern stehende *wen* nach dem Wort „Essay“ gesetzt werden sollte. Denn die *ci*-Dichtung kann ohnehin nicht *wen* im Sinne von „Prosa“ oder „Essay“ als Gattung zugerechnet werden, obschon sie durchaus als „hohe Literatur“ anzusehen ist.

Damit kann man auch das Phänomen plausibel erklären, warum in den *shi*-Gedichten der Song-Zeit mit Ausnahme der wenigen Exempla des Lu You so gut wie nie das Thema Liebe behandelt wird: Dieses Thema zog sich damals auf ganzer Front in das Genre *ci* zurück. Beim Bewerten von Dichtern, die in verschiedenen Gattungen schreiben, sollte man ebenfalls Vorsicht walten lassen, da sie ihre Gedanken und Gefühle immer der Gattung entsprechend zum Ausdruck bringen. Liu Yong 柳永 (984–1053) beispielsweise ist dafür bekannt, daß seine *ci* ein ausschweifendes Leben thematisieren; aber wenn man sein *shi*-Gedicht *Zhu hai ge* 煮海歌 liest, in dem er das harte Leben der Salzarbeiter beschreibt, tritt einem plötzlich ein viel ernsthafterer Autor entgegen. Auch bei Kubin wird die funktionelle Differenz verschiedener Gattungen angedeutet:

Hoffmann *ci* nicht mehr zu *wen* im engeren Sinn (nämlich im Sinne von *wen yi zai dao*) gehört.

15 Hierzu siehe zwei Aufsätze von QIAN Zhongshu: „Zhongguo wenxue xiaoshi xulun (Einleitung zur *Geschichte der chinesischen Literatur im Grundriß*)“ und „Zhongguo shi yu zhongguo hua (Chinesische Dichtung und chinesische Malerei)“, in: *Qian Zhongshu sanwen* 錢鍾書散文. Hangzhou 1997.

16 Siehe *Tiaoxi yuyin conghua* 苕溪漁隱叢話. Peking 1984, 3. Aufl., Teil B, S. 254f.

Su Dongpo entfaltet seine lyrische Begabung nicht unbedingt in der *shi*-Form, sondern vor allem im Klassischen Lied, mitunter in der Poetischen Beschreibung und oft im Essay. Diese Verschiebung des Lyrischen hat nicht nur etwas mit der Vergedanklichung des *shi*, sondern auch mit dem langfristig sich abzeichnenden Wechsel innerhalb der literarischen Gattungen zu tun. (S. 277)

Wie wir gesehen haben, gibt es in der chinesischen Tradition strenge Abgrenzungen innerhalb der einzelnen Gattungen, jedoch nicht einen übergeordneten Begriff „Literatur“. Aber aus der heutigen Sicht, da *wen, shi, ci, qu* usw. allesamt literarische Gattungen sind, besteht zweifellos die Möglichkeit, ja die Notwendigkeit, sich mit der Problematik gattungsübergreifend auseinanderzusetzen.

Zum Literatur-Verständnis

Trotz des fehlenden „Literatur“-Begriffs ist natürlich weder dem westlichen noch dem chinesischen Forscher die Verwendung des Begriffs – „Literatur“ bzw. *wenxue* 文學 – als Arbeitsgrundlage verwehrt. Nur steht man dann vor der Entscheidung, was nun literarisch sei und was nicht. Im „Vorwort“ zum ersten Band gibt Wolfgang Kubin als Herausgeber und Mitverfasser der Reihe eine kurze Erklärung, wie und aus welchem Grund sie in der jetzigen Gestalt konzipiert worden ist:

Die Zeiten der Systematik mögen zwar endgültig vorbei sein, und der Zeitgeist mag sich weiterhin in der Erarbeitung des Details gefallen, doch wird vielleicht immer noch das Einzelne nur in seinem Kontext vollkommen sichtbar werden. Haben bisher einbändige Geschichten der chinesischen Literatur nicht nach literarischen Genres ihre Gegenstände getrennt, ja nichtliterarische oder historische Werke in die Literaturgeschichte mit einbezogen, so sieht die nun in Druck gehende Geschichte der chinesischen Literatur in zehn Bänden eine klare Scheidung vor: Jedem Genre gebührt ein eigener Band, Philosophie und Geschichte sind ausgesondert. (S. VII)

Diese Passage gibt zu verstehen, daß eine ausführliche Begründung für die „klare Scheidung“ überflüssig sei. Aber, was versteht man unter einem „literarischen“ Werk? Leider ist unbekannt, welche „nichtliterarischen“ Werke ausgesondert sind. Denn auch Kubin ist der Meinung, „daß die zwischen dem *Shijing* und den *Chuci* ‚fehlende‘ Dichtung u. a. in den philosophischen Werken der damaligen Zeit zu suchen ist“ (S. 16, Fußnote 114). Das heißt, ein philosophisches oder historiographisches Werk kann durchaus als ein literarisches Werk erfaßt und erforscht werden.

Eine Definition der Literatur hat der Autor an dieser Stelle nicht gegeben – zu Recht, denn es gibt auch keine angemessene, oder genauer, keine anwendbare. Aber das Undefinierbare ist nicht gleich dem Unbestimmten. Beispielsweise brauchen die Gedichte von Du Fu keine Definition der Literatur, um als literarisches Werk anerkannt zu werden. Damit meinen wir nichts anderes, als daß ein literarisches Werk nicht durch den Namen – das Bezeichnende –, sondern durch das Werk an sich – das Bezeichnete – bestimmt wird. „Die Literatur hat zwar keine Definition, ist jedoch mit bestimmten Texten verbunden (definite without being definable).“¹⁷ Das heißt, man kann trotz der fehlenden Definition der Literatur bestimmen, ob ein Werk einen literarischen Wert hat. Im Grunde

17 QIAN Zhongshu: „Zhongguo wenxue xiaoshi xulun“, in: *Qian Zhongshu sanwen*. Hangzhou 1997, S. 476.

genommen geht es hier nicht um die Definition der Literatur, sondern um das Literatur-Verständnis. *Zhuangzi* 莊子 ist ein philosophisches Werk, aber man kann es auch aus literarischen Interessen lesen. Ebenso ist das *Shiji* 史記 für Literaturforscher gewinnbringend, obgleich es als Universalgeschichte geschrieben ist. Es kommt eigens auf die Perspektive an, welche sich nach der Eigenschaft (Was) und der Qualität (Wie) des Werks richtet. Auf diese Weise wird die Grenze zwischen einem „literarischen“ und einem „nichtliterarischen“ Werk aufgehoben – Werke mit literarischem Wert kann man also in fast allen Genres finden.

Als Beispiel ist das Werk *Jiaoshi yilin* 焦氏易林 (Wandlungshexagramme des Herrn Jiao) von Jiao Yanshou 焦延壽 zu nennen, das aus divinatorischen Versen besteht. Die Schicksalsdeutungen besitzen wegen ihrer metaphernreichen Sprache einen hohen literarischen Wert, der ursprünglich wohl nicht angestrebt war. Das, was am Anfang kunstvoll für einen bestimmten Zweck gemacht wurde, bleibt letztlich als ein Kunstwerk erhalten, während der Nutzwert gänzlich verlorengegangen ist. Diese Orakelsprüche kann man heute zweifelsohne auch als Gedichte – Gedichte mit vier Worten pro Zeile 四言詩 – lesen, wie einige Gelehrte der Ming- und der Qing-Zeit, u. a. Yang Shen 楊慎 (1488–1559), Zhong Xing 鍾惺 (1574–1624), Tan Yuanchun 譚元春 (1586–1631) und Li Yesi 李業嗣 (1622–1680), es getan haben.¹⁸ Nach diesem Verständnis von Literatur kann man jene „nichtliterarischen“ Werke, welche über einen literarischen Wert verfügen, ebenfalls als Gegenstand in eine Literaturgeschichtsschreibung einbeziehen.

Zweifelnd fragt sich deshalb der Leser, was hier konkret mit dem „Aussondern der Philosophie und Geschichte“ gemeint sei. Denn man kann sich eine Geschichte der chinesischen Literatur ohne *Zhuangzhi* und das *Shiji* oder andere philosophische und historische Werke nur schwer vorstellen.

Alles in allem ist Wolfgang Kubins *Die chinesische Dichtkunst* ein in seiner Art beeindruckendes Werk, das unser Sachwissen über die chinesische Dichtkunst mit einem Schlag auf den neuesten Stand gebracht und nachkommenden Werken neue Maßstäbe gesetzt hat. Von nun an können wir unsere Auseinandersetzung mit der chinesischen Dichtkunst von diesem Werk aus in Angriff nehmen. Der erste Band der Reihe erfüllt, was er verspricht, um so mehr sind wir voller Zuversicht hinsichtlich der Vollendung des Gesamtwerks, denn ein Einzelband kann ja ohnehin nur einen Ausschnitt der chinesischen Literatur bieten, der sich erst dann ins Ganze fügt, wenn die *Geschichte der chinesischen Literatur* vollständig vorliegt.

Diese Bemerkungen, welche hier und da vielleicht haarspalterisch erscheinen mögen, treffen hoffentlich auf wohlwollende Aufnahme beim Herausgeber, der in beispielhaft aufrichtiger Manier zur Kritik am eigenen Werk auffordert:

Wissenschaft hat etwas mit Entscheidung zu tun; wer in Erwartung künftiger gesicherter Erkenntnis seine Entscheidung immer wieder vertagt und am Ende eines Lebens lediglich auf eine Dissertation und eine (unpubli-

18 Qian Zhongshu erläutert dieses Phänomen mit der Begründung des „Kunstwollens“ folgendermaßen: „Als Muster für die Gedichte mit vier Worten wird das Buch *Wandlungshexagramme des Herrn Jiao* beinahe dem *Buch der Lieder* gleichgestellt. [...] Die Orakelsprüche werden in gewählter Sprache ausgedrückt; obwohl deren Sinn in der Offenbarung von Glück und Unheil besteht, werden sie dennoch bewußt schön formuliert, was das sogenannte ‚Kunstwollen‘ zeigt (si carica l’operazione utilitaria / d’un intenzionalità formativa. [L. PAREYSON, *Estetica*, 2^a ed., 39.]) Dies geht bereits über das Gebiet der ‚Verse der Klassiker‘ hinaus und betritt den ‚Bereich der Gedichte‘“. QIAN Zhongshu: *Guan zhui bian* 管錐編. Peking 1991, 3. Aufl., S. 535–540, Bd. 5, S. 173.

zierte) Habilitationsschrift zurückblicken kann, hat seine wissenschaftliche Verantwortung nicht ernst genommen und sich dem Segen möglicher Kritik verweigert. (S. 3f.)

Yu Hong, Münster