

Buchbesprechungen

Wolfgang KUBIN: *Die chinesische Literatur im 20. Jahrhundert*. München: K.G. Saur, 2005. XI, 481 S. (Wolfgang KUBIN (Hg.): *Geschichte der chinesischen Literatur*. Bd. 7) ISBN 3-598-24547-5. 148,- €.

Durch eine räumliche Distanz vermag man, ähnlich wie durch eine zeitliche, einen klaren Blick auf die Dinge zu gewinnen. *Die chinesische Literatur im 20. Jahrhundert* von Wolfgang Kubin bietet eine Gelegenheit, die chinesische Literatur des 20. Jahrhunderts, ein bisher eher stiefmütterlich behandeltes Thema, aus einer solchen Perspektive kennenzulernen.

Was sind nun die Besonderheiten, die diese hundert Jahre geprägt haben? Und was ist das Allgemeine, das man in der Tradition wiedererkennen kann? Daß sich die chinesische Literatur im 20. Jahrhundert in vielerlei Hinsicht von der vormodernen unterscheidet, ist nicht von der Hand zu weisen. Doch wie sehr sie auch stetem Umbruch unterworfen ist, hat sie ihr Wesen bewahrt, bewahren müssen. „Literatur der Revolution“ und „Literatur auf Befehl“, zwei Begriffe, die Kubin in seinem Werk zwar erwähnt, aber nicht explizit erörtert (S. 107, 281), denke ich, markieren die beiden entgegengesetzten Pole der literarischen Entwicklung, in deren Spannungsfeld der Wandel sich vollzog.

Im Jahre 1932 legte Zhou Zuoren 周作人 (1885–1967) ein aus Vorträgen hervorgegangenes kleines Werk mit dem Titel *Zhongguo xin wenxue de yuanliu* 中國新文學的源流 („Ursprung und Entwicklung der Neuen Literatur Chinas“) vor. Um seine eigene These zur Wende von der traditionellen zur modernen chinesischen Literatur darzutun, greift er, wenn auch auf ungewöhnliche Weise, eine Idee seines bekannteren Bruders Lu Xun 魯迅 (1881–1936) auf: „Von der ‚Literatur der Revolution‘ bis zur ‚Literatur auf Befehl‘“ (*cong geming wenxue dao zunming wenxue* 從革命文學到遵命文學). Seiner Ansicht nach zählen die literarischen Werke, die nur dem „Bewahren des Rechten Weges“ (*zaidao* 載道) dienen, zur „Literatur auf Befehl“, während die, in welchen „eigene Gedanken und Gefühle ausgedrückt werden“ (*yanzhi* 言志), als die „Literatur der Revolution“ gelten.¹ Zhou Zuoren fürchtete schon damals, daß mit der Zeit die „Literatur der Revolution“ zu einer „Literatur auf Befehl“ verkommen werde. Qian Zhongshu 錢鍾書 (1910–1998) bemerkt dazu in seiner Rezension zu Zhou Zuorens Buch:

Daß man eine Revolution gegen andere ausruft, liegt daran, daß die anderen dem eigenen Befehl nicht gehorchen. [...] Sobald diese Revolution zum Erfolg gelangt ist, verlangt man schon von den anderen, dem eigenen Befehl zu gehorchen. [...] Folglich ist der Erfolg einer Revolution in der Praxis zugleich eine Niederlage derselben in der Theorie.²

Mit dieser paradoxen Auslegung konstatiert Qian Zhongshu, daß selbst eine revolutionäre Bewegung mit der Zielsetzung, „eigene Gedanken und Gefühle auszudrücken“, durchaus zur „Literatur auf Befehl“ werden kann. Als historische Parallelen nennt er die

1 ZHOU Zuoren: *Zhongguo xinwenxue de yuanliu*. Shanghai 1995, S. 50–51.

2 QIAN Zhongshus Rezension *Zhongguo xin wenxue de yuanliu*, in: *Qian Zhongshu sanwen* 錢鍾書散文. Zhejiang wenyi chubanshe 1997, S. 79–85.

Rebellion von Han Yu 韓愈 (768–824) und Liu Zongyuan 柳宗元 (773–819) gegen den Stil der Frühen Tang sowie der Widerstand von Ouyang Xiu 歐陽修 (1007–1072) und Mei Yaochen 梅堯臣 (1002–1060) gegen den Xikun-Stil 西昆體. Der springende Punkt hierbei ist, ob sich die Idee einer literarischen Strömung in ein einziges, erstarrtes Modell verwandelt. Blickt man auf die chinesische Literatur im 20. Jahrhundert zurück, läßt sich folgendes feststellen: Der Befehl, welchem Lu Xun noch aus freien Stücken folgen wollte,³ wurde bald zu Fesseln für die Literaten späterer Generationen, die bis heute noch nicht ganz abgeworfen sind.

Und nun, über 70 Jahre später, scheinen die Analysen von Zhou Zuoren und Qian Zhongshu bestätigt zu werden. Bei der Lektüre des vorliegenden Buches fühlte ich mich an jene Worte erinnert, weil Kubin die Degeneration von „revolutionärer“ zu angepaßter Literatur für den Leser fühlbar nachzeichnet, ohne dies allerdings direkt anzusprechen.

Die chinesische Literatur im 20. Jahrhundert hat eine übersichtliche Struktur, die aus drei Teilen besteht:

- Teil I: Die chinesische Literatur am Vorabend der Moderne (S. 1–19)
- Teil II: Die Literatur der Republikzeit (1912–1949) (S. 21–246)
- Teil III: Chinesische Literatur nach 1949: Staat, Individuum und Region (S. 247–408)

Mit dieser Einteilung sieht sich Kubin nach eigenem Bekenntnis (S. IX) in der Tradition der in China üblichen Einteilung in neuzeitliche (*jindai* 近代, 1842–1911), moderne (*xiandai* 現代, 1912–1949) und gegenwärtige (*dangdai* 當代, von 1949 bis heute) Literatur. Allerdings erlaubt er sich, seine Darstellung nicht Mitte des 19. Jahrhunderts, sondern erst mit der Abschaffung des offiziellen Prüfungswesens (1905) beginnen zu lassen, die er als Beginn der modernen Bildung interpretiert. Des weiteren sollte der Leser beachten, daß Kubin die Begriffe „neuzeitliche“ und „gegenwärtige Literatur“ nur selten, den Begriff „moderne Literatur“ im Sinne der chinesischen Periodisierung beinahe gar nicht benutzt. Wenn er von der chinesischen Literatur der Moderne spricht, meint er die Literatur der Republik und die nach 1979, welche er „ambivalente Moderne“ nennt. Die dazwischen liegenden drei Jahrzehnte seit 1949 bezeichnet er als „totalitaristische Moderne“.⁴

Ein erster Blick zeigt, daß Kubin den einzelnen Epochen der literarischen Entwicklung im 20. Jahrhundert unterschiedlich viel Aufmerksamkeit widmet. Am knappsten sind seine Ausführungen über den „Vorabend der Moderne“ im Teil I, wo er ein Jahrzehnt auf zwanzig Seiten abhandelt. Diese Knappheit bedingt viele Auslassungen von literaturgeschichtlich relevanten Autoren, Gattungen und Werken, und sie steht im Kontrast zur Ausführlichkeit der Teile II und III. Nichtsdestoweniger hat Kubin im ersten Teil adäquate Kriterien der Analyse gewählt, und ich folge ihm, wenn er, in Anlehnung

3 „*Zi xuan ji zixu*“ 自選集自序, in: *Nanqiang beidiao ji* 南腔北調集, Lu Xun, *Lu Xun quanji* 魯迅全集. Peking 1973, Bd. 5, S. 49–52.

4 „Dürfen wir also die Künste des Festlandes zwischen 1949 und 1979 bei unserer Betrachtung außer acht lassen? Gab es in jenen Jahren wirklich keine Literatur, die einer ästhetischen Deutung wert wäre? [...] Die Volksrepublik China war bereits mit ihrer Ausrufung am 1. Oktober 1949 ein modernes Staatswesen. Lediglich ihr Begriff der Moderne war ein anderer als der im Westen gängige. Gegen eine ambivalente Moderne setzte sie eine totalitaristische. [...] Ich möchte jedoch Dinge ernstnehmen, die heute eher belächelt oder beschwiegen werden, die aber helfen würden, die politische Religion des Maoismus zu erkennen und die neue Literatur seit 1979 oftmals als eine Gegenreaktion zu verstehen.“ (S. 272–275)

an C.T. Hsia, die Literatur des „Vorabends der Moderne“ als Ringen der Autoren um eine Umgangssprache (*baihua* 白話) als neues Ausdrucksmittel und Suche nach nationaler Identität beschreibt. Im Schwanken zwischen Altem und Neuem, Eigenem und Fremdem war jeder ständig aufgefordert, sich für das eine oder das andere zu entscheiden. Auch, ja gerade die Literaten konnten sich diesem Dilemma nicht entziehen. Mit dem Stichwort *obsession with China* von C.T. Hsia verweist Kubin auf ein Phänomen, das charakteristisch für die chinesische Literatur in dieser Phase ist: Ein „ganzheitliches Engagement“ der chinesischen Intellektuellen, „welches alles Denken und Tun so in Beschlag nimmt, daß alles außer acht bleibt, was sich nicht mit dem Vaterland in Verbindung bringen läßt“ (S.7). Die Literatur am Vorabend der Moderne hatte sich also nach Kubin ganz einem politischen Auftrag verschrieben, und dies erklärt auch viele und rasche Änderungen in den Stoffen und Formen der Literatur, Genre-Schwenks (S.6), die Abwendung von Dichtung und Hinwendung zur Erzählkunst, auch Änderungen im Theater, Verbreitung von Übersetzungen westlicher Literatur, Aufkommen von Zeitungen und Zeitschriften. Dabei haben freilich auch andere Faktoren direkt oder indirekt mitgewirkt, schreibt der Autor: „Dazu gehörten die Ausweitung des Druckereiwesens, des Büchermarktes, der Schulbildung, die einsetzende Angleichung von Stadt und Land und natürlich auch die veränderte Position der Künste.“ (S.12)

Kubin begnügt sich mit drei Beispielen dafür, wie sich die Literatur „im Rahmen der Tradition sprachlich, thematisch und formal“ (S.11) verändert habe, nämlich Huang Zunxians 黃遵憲 (1848–1905) Gedichte und Liu Es 劉鶚 (1857–1909) Roman *Reisen des Lao Can* (*Lao Can youji* 老殘遊記, 1903–1907) sowie Zeng Pus 曾樸 (1872–1935) Roman *Blumen im Meer der Sünde* (*Nie hai hua* 孽海花, 1905–1907). Leider macht er keine konkreten Aussagen dazu, welchen Einfluß ein Huang Zunxian, ein Liu E oder ein Zeng Pu auf spätere Literaten ausübten, wie sie rezipiert wurden, wo Kontinuitäten und Brüche zu finden sind. In diesem Zusammenhang wäre auch zu fragen, ob der Wandel des nationalen Bewußtseins und das Streben nach *baihua*-Literatur, das mit Kubin und C.T. Hsia so typisch für die Literatur am Vorabend der Moderne war, nicht auch noch für das spätere literarische Schaffen gilt. Beide Phänomene scheinen noch bis zur Gründung der Volksrepublik China gewirkt zu haben. Ja, selbst danach blieb meiner Meinung nach sowohl politisch als auch sprachlich vieles beim Alten, was deutlich in den immer wieder aufflammenden Auseinandersetzungen der folgenden Jahre zu erkennen ist. Der Höhepunkt dieser Entwicklung wurde mit der „Kulturrevolution“ (1966–1976) erreicht, deren zerstörerische Wirkungen man bis zum heutigen Tag zu spüren bekommt.

In Teil II wird die Phase der Moderne der chinesischen Literatur in drei chronologische Stufen gegliedert: Die mit Gründung der Zeitschrift *Xin Qingnian* (*Neue Jugend* 新青年) beginnende Grundlegung (1915–1927), ihre Entfaltung (1928–1937) und schließlich „die Radikalisierung der Literatur (1937–1949)“. Den bedeutendsten Autoren – Lu Xun, Guo Moruo 郭沫若 (1892–1978), Yu Dafu 郁達夫 (1896–1945) – wird jeweils ein Kapitel gewidmet, Bing Xin 冰心 (1900–1999) und Ye Shengtao 葉聖陶 (1894–1988) werden zusammen als Vertreter für Kurzgeschichten behandelt. Sodann werden die Gattungen Lyrik, Sprechtheater und Essay einzeln vorgestellt, bewertet und mit zahlreichen Beispielen herausragender, aber auch minderer Vertreter belegt. Zum Schluß wird die chinesische moderne Literatur während des Krieges gegen Japan (1937–1945) und des Bürgerkrieges (1945–1949) geschildert, die in so gegensätzlichen Zentren wie dem ländlichen Yan’an, dem Rückzugsgebiet der Kommunisten, und Großstädten wie Shanghai ganz unterschiedliche Impulse erfuhr und entwickelte. Anhand von erfolgreichen oder einflußreichen Exempla zeichnet der Autor ein umfassendes Bild der chinesischen

modernen Literatur mit all ihren Triumphen und Niederlagen, ihren Höhenflügen und Rückschlägen.

Die Darstellung von Teil III vollzieht sich unter verschiedenen Aspekten. Kubin beginnt mit einem „Blick vom Rand“ auf die „chinesischsprachige Literatur“⁵ in Taiwan, Hongkong und Macao (S. 251–270), um dann mit „Blick vom Zentrum“ die Geschehnisse auf dem Festland in den Mittelpunkt zu rücken. Die dortige Entwicklung vor der Kulturrevolution stellt er unter den Begriff „Militarisierung“ (S. 286–336), für die Zeit danach spricht er von „Humanisierung“ der Literatur (S. 336–381). Ausgeführt werden Genres wie „Erzählliteratur“ oder „historisches Drama“, Strömungen wie „Hermetische Literatur“ oder „Wundenliteratur“, Stile wie „das Volkstümliche“, daneben auch „Frauenliteratur“, „Reformliteratur“ oder „Literatur der Vergangenheitsbewältigung“ etc. Um der zeitgenössischen Literatur in ihren vielfältigen Facetten gerecht zu werden, ist eine solche Zuordnung nicht nur nützlich, sondern auch zutreffend.

Sein fundiertes Wissen über die chinesische Literatur und seine Begegnungen mit China und dessen Literatur seit den 70er Jahren, insbesondere seine persönlichen Verbindungen zu Schriftstellern, lassen Kubin die chinesische Literatur der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts sowohl mit dem kritischen Blick von außen als auch mit Verständnis für die Zwänge, die sich nur dem Eingeweihten zeigen, verstehen und beschreiben. Seine detaillierten Darstellungen und eingehenden Analysen mit ihren aufeinander verweisenden Hintergrundinformationen vermitteln dem Leser ein gutes Verständnis für die behandelten Themen im historischen Kontext. Zugleich hat sich der Autor, wie er es im ganzen Buch getan hat, ja immer zu tun pflegt, nicht davor gescheut, seine persönliche Meinung, manchmal gegen die landläufige, zum Ausdruck zu bringen.⁶ Dies verleiht seinem Werk einen lebendigen Charakter, welcher den Leser zum Nachdenken anregt.

Im „Ausblick: Kommerzialisierung der chinesischen Literatur am Ende des 20. Jahrhunderts“ (S. 382–408) skizziert Kubin die neuesten Trends mit ihren Figuren aller Couleur auf der Bühne der chinesischen Literatur. Trotz einer gewissen Distanz ist man überrascht, wie schnell in dem reformierten und geöffneten Land jene Besessenheit von China (*obsession with China*) verschwunden sein soll, die Kubin als eine der beiden Triebfedern der modernen chinesischen Literatur identifizierte. Doch auch die zweite Triebfeder, *baihua*, hat Schaden gelitten, im besonderen durch die Kulturrevolution. Dennoch gibt es keinen Grund, allzu pessimistisch zu werden. Der Wirrwarr in der Literatur und Literaturkritik ist Teil der jetzigen Gesellschaft. Deutet man dies als das An-

5 Um die chinesische Literatur außerhalb des Festlandes nach 1949 zu beschreiben, schlägt Kubin vor: „Es ist nun besser, von einer chinesischsprachigen Literatur zu sprechen, die ihren Weg in die Welt nimmt und nicht mehr an die chinesische Nation gebunden ist.“ (S. 249) Nach dieser Definition muß man ergänzen, daß „chinesischsprachige Literatur“ im Ausland über eine weitaus längere Tradition verfügt, man denke z. B. an jene nicht wenigen im Japan oder Korea der vormodernen Zeit geschriebenen Werke in chinesischer Schriftsprache.

6 „Die Geschichte einer chinesischen Literatur im 20. Jahrhundert hat, will sie nicht langweilen und nicht kommentarlos Fakten aneinanderreihen, etwas mit einer Wertung zu tun. Die Wertungen, die ich im folgenden mit einbringe, sind meine subjektiven, sie beanspruchen keine allgemeine Gültigkeit und vor allen keine Dauer. Jeder ist aufgerufen, zu einem anderen Urteil zu kommen; ... Die einen oder anderen notwendigen Abstriche gehören zum kritischen Handwerkszeug des Literaturwissenschaftlers. Meine persönliche Wertung macht sich an den drei konventionellen Kriterien von sprachlicher Meisterschaft, formaler Gestaltungskraft und individueller geistiger Durchdringung fest.“ (S. VIII)

zeichnen eines Pluralismus, wie Kubin es tut, dann ist es ein Versuch, diesen Zustand optimistisch zu beurteilen:

Diese Wende ist in vielfacher Hinsicht grundlegend. Sie bedeutet im positiven Sinne eine Pluralisierung von Kultur und Gesellschaft. Sie führt die Künste von ihrer einstigen Aufgabe als Transmissionsriemen der Partei weg und eröffnet den Künstlern die Möglichkeiten zu einem erstmals wirklichen individuellen Standpunkt, ganz gleich ob man diesen goutieren mag oder nicht. (S.398)

Vielleicht ist das Streben nach einer neuen chinesischen Literatur nach einer Unterbrechung wieder zurück zu jenem Punkt gelangt, wo es ein halbes Jahrhundert zuvor innegehalten hatte. Seit etwa 20 Jahren beobachten wir sowohl eine Restauration des Althergebrachten als auch eine Öffnung nach außen. Zum einen wurde die antitraditionelle Grundhaltung im literarischen wie gesellschaftlichen Bereich seit der Vierten-Mai-Bewegung sukzessiv revidiert; zum anderen nahm eine immer aufgeschlossenerere Gesellschaft Zivilisations- und Kulturgüter aus dem Westen auf. Die Zeiten haben sich geändert, während die Aufgaben doch dieselben bleiben. Historisch gesehen treten solche Rückschläge bei derartigen Umwandlungen nicht selten ein. Als versierter Sinologe weiß Kubin dies nur allzu gut und richtet seinen Blick nach vorn. In diesem Sinne sehen wir der Zukunft der chinesischen Literatur so zuversichtlich entgegen wie der Autor, der mit Bei Daos 北島 Vers: „Komm zurück, wir errichten das Haus neu“ sein Werk beendet.

Die chinesische Literatur im 20. Jahrhundert berührt, wie bereits angedeutet, zwei grundlegende Themen, auf die im folgenden noch etwas näher eingegangen werden soll: (1.) Der Ursprung und die Entwicklung der Neuen Literatur Chinas. (2.) Der Wandel von der Schriftsprache (*wenyan* 文言) zur Umgangssprache (*baihua*).

In seinem *Ursprung und Entwicklung der Neuen Literatur Chinas* spricht Zhou Zuoren von Gemeinsamkeiten zwischen der sogenannten Gong'an-Schule 公安派 und der Jingling-Schule 竟陵派 des späten 16., frühen 17. Jahrhunderts einerseits und dem modernen chinesischen Essay (*sanwen* 散文) andererseits. Mit Bezug hierauf schreibt Kubin kritisch:

Wenn auch der moderne chinesische Essay für Zhou Zuoren mit der sogenannten Gong'an-Schule eines Yuan Hongdao (1568–1610) beginnt, so dürfen wir ihm in dieser Hinsicht dennoch keinen Glauben schenken. Die Gong'an-Schule mag *neuzeitlich* sein, *modern* ist sie nicht. Was ihr fehlt, ist die Möglichkeit einer Verbindung mit etwas Nichtchinesischem, der Blick von außen gleichsam. (S.105, Hervorhebungen Yu Hong)

Diese Worte werden, wie mir scheint, Zhou Zuoren in zweierlei Hinsicht nicht gerecht: Erstens etikettierte Zhou Zuoren die Schulen Gong'an und Jingling keineswegs als modern, sondern sprach nur vorsichtig von einem „unbewußten Zufall“ (*wuyi zhong de qiaohe* 無意中的巧合)⁷ in ihrem Bestreben, „eigene Gedanken und Gefühle auszudrücken“ und sich nicht dem „Bewahren des Rechten Weges“ zu verpflichten. Mit anderen Worten sah Zhou Zuoren die beiden durch 300 Jahre getrennten literarischen Strömungen insofern als verwandt an, als sie nicht der „Literatur auf Befehl“, sondern der „Literatur der Revolution“ zuzuordnen seien. Eindeutige Worte fand Zhou Zuoren in der Einführung zu der von ihm betreuten Sammlung moderner Essays innerhalb des *Kompends der Neuen Literatur Chinas* (*Zhongguo xin wenxue daxi* 中國新文學大系, 1935):

⁷ *Zhongguo xinwenxue de yuanliu*, a. a. O., S.28.

Die Gemeinsamkeiten [beider Strömungen] liegen darin, daß sie zufällig das gleiche anstrebten, sie haben sich nicht nachgeahmt oder beeinflusst. Das heißt für uns, die Gong'an-Schule war Vorläufer der Bewegung der modernen Literatur, wir halten sie aber nicht für den Ahn der jetzigen Bewegung, [...] wir nehmen sie nicht als Vorbild zum Nachahmen.⁸

Auch die Interpretation Kubins, Zhou Zuoren habe den Einfluß des Westens auf den chinesischen Essay der Moderne übersehen, ist nicht begründet. Tatsächlich beanspruchte nämlich Zhou Zuoren neben chinesischen Vorläufern gerade auch westliche Vorbilder, im besonderen englische Essays, als Anregung des modernen chinesischen Essays: „Der Ursprung und die Entwicklung des chinesischen neuen Essays gehen meines Erachtens auf die Gong'an-Schule und die englischen Essays zurück“, schrieb er ausdrücklich.⁹ Er vertrat mit anderen Worten sogar die gleiche Meinung wie Kubin, daß bei der Entstehung der modernen Essays, ja Chinas moderner Literatur überhaupt, „etwas Nichtchinesisches“ bzw. „der Blick von außen“ eine entscheidende Rolle gespielt hat:

Die neue Epoche ließ sich damals [vor der Republikzeit] nicht hervorbringen, denn „alles lief nach Plan, es fehlte nur noch der Ostwind“, wie es in der *Geschichte der Drei Reiche* so schön heißt. Der „Ostwind“ sollte jedoch ein „Westwind“ sein – Wissenschaft, Philosophie, Literatur und ähnliches aus dem Westen. Bis zum Anfang der Republikzeit wurden westliche Gedanken nach und nach eingeführt, erst dann wurden die literaturrevolutionären Thesen [in China] offiziell aufgestellt.¹⁰

Es ist also festzuhalten: Für Zhou Zuoren hat die moderne chinesische Literatur, im besonderen der Essay, zwei Wurzeln, nämlich die literarische Tradition Chinas (vor allem Gong'an- und Jingling-Schule) und die westliche Literatur. Kubin seinerseits betont den Einfluß der westlichen Literatur, sieht aber keinerlei Kontinuität zwischen der Tradition und der Moderne:

Hiermit [d. i. mit der Erneuerungsbewegung vom 4. Mai 1919] bahnt sich ein Paradigmawechsel an, den ich gegen die landläufige These eines kontinuierlichen Übergangs von der Tradition zur Moderne als einen tiefgehenden Bruch interpretieren möchte. (S. 25)

Es ist zu bedauern, daß Kubin nicht ausführlicher darauf eingeht, mit welchen Stilen und Strömungen die Bewegung der *baihua*-Literatur unmittelbar konfrontiert war, wer die zeitgenössischen Widersacher der Literaturrevolution waren und wo sie ihre Gegner in der Geschichte ausmachte. Keineswegs ist ja eine Revolution ohne Gegner vorstellbar! Und Hu Shi 胡適 (1891–1962) hatte die von ihm und anderen Revolutionären „zu zerstörenden“ (*pohuai* 破壞) Gegner namhaft gemacht:

Gleichgültig, ob der Alte Stil der Tongcheng-Schule 桐城派 oder die Parallelprosa nach der Tradition des *Wenxuan* 文選派, die *shi*-Dichtung der Jiangxi-Schule 江西派, die *ci*-Dichtung im Mengchuang-Stil 夢窗派 oder die Erzählungen nach dem Vorbild des *Liaozhai zhiyi* 聊齋志異 [...] Der Grund, warum sie in China weiter existieren können, liegt eben darin, daß

8 Zitiert nach ZHONG Shuhe 鍾叔河 (Hrsg.): *Zhou Zuoren wen lei bian* 周作人文類編. Hunan wenyi chubanshe 1998. Bd. 3, *Bense* 本色, S. 675. Noch ausführlicher ist Zhou Zuoren in seinem Aufsatz „Ziji suo neng zuo de“ 自己所能做的 (1937), zitiert ebd., S. 145.

9 Siehe Nachwort zu Yu Pingbo 俞平伯 (1900–1990) Essaysammlung *Yan zhi cao* 燕知草, zitiert nach ZHONG Shuhe, a. a. O., S. 645.

10 *Zhongguo xinwenxue de yuanliu*, a. a. O., S. 56–57.

ihr Platz jetzt noch nicht besetzt wird von einer neuen Literatur, die echten Wert und Lebenskraft hat und wirklich als Literatur angesehen ist.¹¹

Diese Worte enthalten meines Erachtens die Aufforderung an den Literaturhistoriker, die oben genannten Stile oder Schulen in den jeweiligen Genres aufgrund ihrer damaligen Popularität und ungeachtet ihres ästhetischen Werts zu berücksichtigen. Denn nur durch ihr Dasein können wir die Notwendigkeit der Literaturrevolution und ihre Entwicklungsrichtung nachvollziehen, genauso wie die Sehnsucht nach einer neuen Sprache nach 1976 nur vor dem Hintergrund der in der Kulturrevolution malträtierten Sprache verständlich wird. Aus diesem Grund wäre es sinnvoll, wenn die Ausführungen zur „Literatur am Vorabend der Moderne“ umfangreicher ausgefallen wären. Ohne die letzte Strecke der vormodernen Zeit mit einzubeziehen, kann man den Weg zur Moderne voller Windungen und Wendungen schwerlich einschätzen.¹²

Damit zur zweiten Frage von grundsätzlicher Bedeutung, welche *Die chinesische Literatur im 20. Jahrhundert* berührt: Wie steht es um den Wandel der Schriftsprache zur Umgangssprache, was ist aus der Forderung der Vierten-Mai-Bewegung geworden, die Schriftsprache als Mittel des literarischen Ausdrucks zu verlassen? Kubin zeichnet ein pessimistisches Bild. Er beschuldigt die „Bilderstürmer von 1919“ (S.28), in langfristiger Perspektive großen kulturellen Schaden angerichtet zu haben. Allein deswegen, weil sie selbst durch ihre Erziehung sowohl über die alte als auch die neue Kultur verfügten, sei „die stilistische Eleganz eines Lu Xun oder eines Zhou Zuoren [...] bis heute weder eingeholt noch übertroffen worden“ (S.29). Doch:

Im Vergleich hierzu [zu Autoren wie Lu Xun und Zhou Zuoren] muß vor allem die sprachliche Inkompetenz der meisten Schriftsteller nach 1949 geradezu ins Auge stechen. Sie hat ihren Ausgang bei den Nachgeborenen, konkret bei denjenigen, die nicht mehr die klassische Ausbildung genießen und folglich kaum noch über das Alte, nur noch über das Neue verfügen konnten. Die Möglichkeit zu einem Schritt zurück gab es nicht mehr und wird es vielleicht nie mehr geben. Das, was China einmal konkret gewesen war, begann immer weiter zu verschwinden und durch ein Bild ersetzt zu werden, das bis heute stereotyp und inhaltsleer wiederholt wird. Es ist dies das Bild einer alten Kultur mit einer langen Geschichte. (S.29)

11 HU Shi: „Jianshe de wenzue geming lun“ 建設的文學革命論 („Konstruktive Thesen zur Literaturrevolution“, 1918), in: *Hu Shi gudian wenzue yanjiu lunji* 胡適古典文學研究論集. Shanghai 1988, S.50.

12 Ohne hier zu sehr ins Detail zu gehen, soll doch darauf verwiesen werden, daß in all den vorliegenden Bänden der Kubinschen Literaturgeschichte der sogenannte Achtgliedrige Aufsatz (*baguwen* 八股文) nur nebenbei erwähnt wird. Das ist schade und nicht ganz verständlich. Immerhin hat Zhou Zuoren dieses Genre ausdrücklich zu dem literarischen Erbe gezählt, wovon sich die moderne Literatur befreien wollte. In seinem *Ursprung und Entwicklung der Neuen Literatur Chinas* widmet er dem Achtgliedrigen Aufsatz ein eigenes Kapitel. In einem angehängten älteren Artikel (*Lun baguwen* 論八股文, 1930) spricht er außerdem dem Achtgliedrigen Aufsatz große literaturgeschichtliche Bedeutung zu. Darin heißt es: „Die Literaturrevolution zu Beginn der Republik ist nach meiner Interpretation auch eine Gegenbewegung gegen die Kultur des Achtgliedrigen Aufsatzes, der bislang unterschiedlich Lob oder Tadel erhielt, aber nie ganz verstanden wurde. Will jedoch jemand, der keine Ahnung hat, was ein Achtgliedriger Aufsatz ist, den Sinn dieser Bewegung begreifen, gleicht er einem, der zwar von der Geschichte der Qing-Zeit nichts weiß, aber die Revolution von 1911 begreifen können will. Völlig unmöglich.“ *Zhongguo xinwenxue de yuanliu*, a. a. O., S. 68.

Ist das nicht ein wenig überzeichnet? Selbst die Forderung, *baihua* zu schreiben, mußte anerkennen, daß man eben nicht so schreiben kann, wie man spricht. So entstand im Verlauf des 20. Jahrhunderts eine neue Schriftsprache im Umgangssprachstil (*wenzhangyu* 文章語 oder *shumianyu* 書面語), die sich von der gesprochenen Umgangssprache (*kouyu* 口語 oder *koutouyu* 口頭語) abhebt. Diese hat in einem natürlichen und wahrscheinlich unumkehrbaren Prozeß mittlerweile neben dem gesprochenen Chinesischen verschiedener Dialekte zahlreiche Ausdrücke und Konstruktionen aus dem europäisierten Chinesischen (*ouhuayu* 歐化語) und dem *wenyan* übernommen.¹³ Heute versuchen jüngere Schriftsteller, die kaum Ausbildung in *wenyan* und westlichen Sprachen genießen durften, sich in ihrem eigenen Dialekt auszudrücken, was z.B. Han Shaogong 韓少功 in Hunan-, Wang Shuo 王朔 in Peking-Dialekt, auch gelungen ist. Doch auch aus historischer Perspektive wäre es falsch, Schrift- und Umgangssprache als einander entgegenstehend und ausschließend zu betrachten. Vielmehr haben sie sich stets gegenseitig beeinflusst, eine Wechselwirkung, die auch im 20. Jahrhundert anhält.

Das Phänomen des Sprachwandels hat unter chinesischen Literaten und Gelehrten viel Aufmerksamkeit gefunden: Zhou Zuoren hat schon in den 20er und 30er Jahren auf Unterschiede zwischen der geschriebenen und der gesprochenen Umgangssprache hingewiesen.¹⁴ Und Hu Shi machte eine „Reformbewegung im Rahmen des Alten Stils“ (*guwen fanwei yinei de gexin yundong* 古文範圍以內的革新運動) ausfindig, konkret: Er zeigte, daß der sogenannte Alte Stil, den die Tongcheng-Schule im 17. und 18. Jahrhundert pflegte, eine Übergangserscheinung mit diversen Kompromissen darstellte, denen auch der Xinmin-Stil 新民體 von Leuten wie Liang Qichao 梁啟超 (1873–1929) folgte, bevor ein radikaler Bruch vollzogen wurde.¹⁵ Andererseits mußte sich *baihua* ebenso anpassen und trat nicht sozusagen über Nacht an Stelle des *wenyan*. So beobachtete der Zeitgenosse Zhou Zuoren 1932, daß *baihua* lediglich Übersetzungscharakter habe und ohne eigene inhaltliche und stilistische Besonderheiten in populären Texten auftrete, die er als Propaganda für das Volk bezeichnete. In aller Deutlichkeit stellte er über die er-

13 Aus Zhou Zuorens Sicht muß die Schriftsprache im Umgangssprachstil mit a) *wenyan*, b) Dialekten und c) neuen Begriffen und stringenter Grammatik angereichert werden. „Guoyu gaizao de yijian“ 國語改造的意見 (1922), zitiert bei ZHONG Shuhe, a. a. O., Bd. 9, *Yedu de jingjie* 夜讀的境界, S. 770–778.

14 „Guoyu wenxue tan“ 國語文學談 (1926), zitiert bei ZHONG Shuhe, a. a. O., S. 97–100; „Si wenxue yu huo wenxue“ 死文學與活文學 (1927), ebd., S. 102–104; „Guwen tan“ 古文談 (1939), ebd., S. 274–276.

15 Als letzte Phase der traditionellen Literatur teilt Hu Shi die Essays im Alten Stil in vier Schulen ein: 1. die Übersetzungsliteratur von Yan Fu 嚴復 (1853–1921) und Lin Shu 林紓 (1852–1924), 2. die Traktatliteratur von Tan Sitong 譚嗣同 (1865–1898) und Liang Qichao, 3. wissenschaftliche Abhandlungen von Zhang Binglin 章炳麟 (1869–1936) sowie 4. politische Aufsätze von Zhang Shizhao 章士釗 (1881–1973). Siehe HU Shi: „Wushi nian lai zhongguo zhi wenxue“ 五十年來中國之文學 (1922), in: *Hu Shi gudian wenxue yanjiu lunji*, a. a. O., S. 89. Ähnliche Einteilungen findet man oft in frühen chinesischen Literaturgeschichten. In QIAN Jibos 錢基博 (1887–1957) *Xiandai zhongguo wenxue shi* 現代中國文學史 (1932) werden Liang Qichao und Tan Sitong als Vertreter des Xinmin-Stils eingeordnet.

Man sieht, daß die frühen chinesischen Literaturhistoriker, wie die zeitgenössischen Intellektuellen insgesamt, den Begriff *wenxue* 文學 noch sehr weit gespannt hatten, so daß er u. a. politisches Schrifttum und wissenschaftliche Abhandlungen einschloß. Erst ab der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts wurde der Begriff eingeengt, um nach 1949 zumeist auf „schöne Literatur“ beschränkt zu werden.

sten zwei, drei Jahrzehnte, die unter den Devisen der *baihua*-Bewegung standen, fest: „*Guwen* war für die Herren, *baihua* für die Diener.“¹⁶

Ein weiterer Punkt, der näherer Untersuchung Kubins wert gewesen wäre, sind die komplexen Beziehungen zwischen *wenyan* und *baihua*. *Baihua* hat sich gegenüber *wenyan* durchgesetzt und dessen Position als Schriftsprache übernommen; das bedeutet allerdings nicht, daß *wenyan* als Sprachstil bei der Durchsetzung des *baihua*, oder überhaupt, den Status einer „toten“ Sprache angenommen hätte.¹⁷ Vielmehr haben beide Sprachstile voneinander profitiert, und *wenyan* hat sich dank *baihua* weiterentwickelt. Zhang Ailing 張愛玲 (1920–1995) und Zhong Acheng 鍾阿城 sind erfolgreiche Beispiele von Autoren, die sich bewußt an die *wenyan*-Tradition bzw. die in Umgangssprache geschriebenen Erzählungen und Romane aus der Ming- und Qing-Zeit anlehnten. Und mit *Tan yi lu* 談藝錄 (1948) sowie *Guan zhui bian* 管錐編 (1979) hat Qian Zhongshu zwei literaturkritische Werke in *wenyan* verfaßt, die einen hohen literarischen Wert besitzen. Aufschlußreich ist die Auskunft Qian Zhongshus, er habe sich im *Guan zhui bian* des *wenyan* bedient, weil er aufzeigen wollte, daß auch damit moderne Sachverhalte zum Ausdruck gebracht werden können. Diesen Gedanken hat er bereits 1934 formuliert:

Meines Erachtens haben das literarische und das moderne Chinesisch, vom literaturkritischen Standpunkt aus betrachtet, jedes seine Stärke. Es ist unmöglich zu beurteilen, welches der beiden besser ist. Die schönsten Werke in modernem Chinesisch sind keineswegs leicht zu verstehen und daher auch nicht populär. [...] Außerdem bin ich der Auffassung, daß die Verbreitung des modernen Chinesisch unbemerkt das literarische Chinesisch bereichert, indem seine Elastizität (*elasticity*) gestärkt wird. Das Genre Essay in Umgangssprache kommt in der letzten Zeit in Mode, es lehnt sich speziell an den familiären Stil der Jin-, Song- bis Ming-Dynastie an und nimmt möglichst viele Ausdrücke der Schriftsprache auf. Dies beweist die Möglichkeit, daß beide künftig vielleicht doch nicht auseinandergehen, sondern sich aufeinander zu bewegen.¹⁸

16 Siehe ZHOU Zuorens bereits erwähntes *Zhongguo xin wenxue de yuanliu*, a. a. O., S. 55–56, Zitat S. 56. In diesem Zusammenhang ist zu bemerken, daß die Feststellung Kubins, Su Manshu 蘇曼殊 (1884–1918) sei „der letzte große Meister der chinesischen Schriftsprache“ (S. 24), meines Erachtens verfehlt ist. Su Manshu mag ein Talent sein, und dafür steht ihm eine gebührende Position in der Literaturgeschichte in der Übergangszeit von 1911 bis 1918 zu. Aber wir können bei ihm nicht die Qualität wahrer sprachlicher Meisterschaft, weder in seinem lyrischen noch in seinem epischen Werk, erkennen. Dem Bericht seiner Freunde zufolge konnte er bis 1903, als er schon mit seiner literarischen Tätigkeit begann, „nicht sehr gut Chinesisch“ (漢文程度實在不甚高明) und hatte „vom ebenen und schiefen Ton sowie dem Reimen keine Ahnung“ (平仄和押韻都不懂). Dies hat zum Teil mit seinem Wanderleben in Japan und südostasiatischen Ländern zu tun. Su Manshus Schaffenszeit dauerte etwa zehn Jahre. Neben *Aufzeichnung vom einsamen Schwan* (*Duan hong ling yan ji* 斷鴻零雁記) sind nur noch vier Novellen, ein Fragment und etwa hundert Gedichte im traditionellen Stil überliefert. LIU Yazhi 柳亞子: *Ji Chen Zhongfu xiansheng guanyu Su Manshu de tanhua* 記陳仲甫先生關於蘇曼殊的談話, zitiert nach *Su Manshu xiaoshuo shige ji* 蘇曼殊小說詩歌集, interpretiert von Pei Xiaowei 裴效維. Peking 1982, S. 25.

17 Zhou Zuoren hält eben diese Ansicht Hu Shis für unbegründet: *Zhongguo xinwenxue de yuanliu*, a. a. O., S. 60–65.

18 Brief an Zhang Xiaofeng (*Yu Zhang jun Xiaofeng shu* 與張君曉峰書) vom 10. Juni 1934, in: *Qian Zhongshu sanwen*, a. a. O., S. 409–410.

Trotz aller gegenläufigen Trends bleibt zu hoffen, daß die Möglichkeit zur Vereinigung beider Sprachstile, die Qian Zhongshu schon vor sieben Jahrzehnten wünschte, noch besteht. Doch vielleicht bedarf es noch Generationen, bevor die chinesische Sprache wieder in neuem Glanz aus dem Schatten der Vergangenheit hervortritt.

Zum Schluß ist noch hinzuzufügen, daß die Literaturgeschichtsschreibung selbst ein Ergebnis der literarischen Entwicklungen des 20. Jahrhunderts ist. Es ist hinlänglich bekannt, daß sie in der chinesischen Tradition nicht als eigenständige Gattung existierte, sondern sich anderer Formen bediente: Biographien von Literaten (*wenyuanzhuan* 文苑傳), Anthologien wie *Wenxuan* 文選 und *Quan Tang shi* 全唐詩, Poetiken wie *Wen xin diao long* 文心雕龍 und *Shi pin* 詩品, Gespräche über *shi*- und *ci*-Dichtung (*Shihua* 詩話 und *Cihua* 詞話) sowie Vor- und Nachworte (*xuba* 序跋) zu literarischen Sammlungen und dergleichen mehr. 1903 erschien in Shanghai die erste aus dem Japanischen übersetzte chinesische Literaturgeschichte *Zhina lichao wenxueshi* 支那歷朝文學史 (japanisch 1898) von Sasagawa Tanerô 笹川種郎 (1870–1949). Ein Jahr später erschien mit Lin Chuanjias 林傳甲 (1877–1921) *Zhongguo wenxue shi* 中國文學史 die erste von einem Chinesen verfaßte chinesische Literaturgeschichte.¹⁹ Seitdem ist ein Jahrhundert vergangen, auf diesem Gebiet ist in China mittlerweile enorm viel publiziert worden.²⁰ Dabei ist, vor allem unter dem Einfluß des Westens, eine gewisse Verschiebung zu beobachten: Die Literaturgeschichte ist allmählich zu „der Gattung der Literaturforschung“ geworden, die „im Vergleich zur traditionellen Literaturkritik im 20. Jahrhundert einen neuen Typus der Gelehrsamkeit vertritt“.²¹ So nehmen wir mit Freude zur Kenntnis, daß die Kubinsche Reihe *Geschichte der chinesischen Literatur in China* Beachtung gefunden hat und eine chinesische Übersetzung in Angriff genommen worden ist.²² Möge damit eine Entwicklung Fortsetzung finden, die Anfang des 20. Jahrhunderts begann, und möge das Wort gelten: *Tuo shan zhi shi, ke yi gong yu* 它山之石,可以攻玉, „Mit Steinen aus fremden Bergen läßt sich die heimische Jade schleifen.“

Yu Hong, Münster

19 Lin Chuanjia schreibt im Vorwort zu seinem Buch, daß er von Sasagawas Literaturgeschichte inspiriert wurde. Zu dieser sowie anderen frühen chinesischen Literaturgeschichten siehe HUANG Lin 黃霖: *Zhongguo wenxue piping tongshi – Jindai juan* 中國文學批評通史–近代卷. Shanghai 1996, S. 782–785.

20 Im Katalog der chinesischen Literaturgeschichte *Zhongguo wenxueshi shumu tiyao* 中國文學史書目提要 von CHEN Yutang 陳玉堂, Huangshan shushe 1986, sind etwa 300 Titel, einschließlich 11 Übersetzungen aus der japanischen Sprache, im Zeitraum von 1904 bis 1949 aufgenommen. Berücksichtigt man die Veröffentlichungen nach 1949, insbesondere den Boom der Literaturgeschichtsschreibung auf dem Festland seit den 90er Jahren, muß die Zahl der Publikationen sehr hoch sein.

21 CHEN Pingyuans 陳平原: Vorwort zur *Reihe der Literaturgeschichtsforschung (Wenxueshi yanjiu congshu zongxu* 文學史研究叢書總序). CHEN Pingyuan: *Zhongguo xiaoshuo xushi moshi de zhuanbian* 中國小說敘事模式的轉變. Peking 2003, S. 1.

22 Susanne WEIGELIN-SCHWIEDRZIK: „Der Mönch am Schreibtisch, Großtat: Wolfgang Kubins Geschichte der chinesischen Literatur“, in: *Frankfurter Allgemeine Zeitung*, 16. Dezember 2005, Nr. 293, S. 40.