

In anderen Sprachen Dichten und Übersetzen am Leitbild klassischer chinesischer Literatur bei Bertolt Brecht und Günter Eich

Frank Kraushaar
(München)

内容提要: Dieser Essay ist das vorläufige Ergebnis einer andauernden gleichzeitigen Beschäftigung mit lyrischer Dichtung in klassischer chinesischer Schriftsprache und moderner Dichtung in westlichen Sprachen. Das oft gehörte Vorurteil, die geistige Begegnung des Westens mit der klassischen Literatur Chinas erschöpfe sich in einer zeitweisen Beeinflussung einiger literarischer Individuen ohne Wirkung auf die allgemeine literarische Entwicklung, läßt sich wohl am besten widerlegen, indem verdeutlicht wird, wie still und nachhaltig einige der maßgeblichsten Autoren gerade in den entscheidenden Phasen ihrer Entwicklung und folglich über den gesamten weiteren Verlauf durch Chinas Geist geleitet wurden. In diesem Fall wurden mit Bertolt Brecht und Günter Eich zwei deutsche Lyriker ausgewählt, deren Einfluß auf die Zeitgenossen bzw. die Nachwelt zwar gleichermaßen epochemachend war, die sich aber sonst in ihren individuellen Haltungen zu politischen und literarischen Grundproblemen der Mitte des 20. Jahrhunderts nicht klarer unterscheiden könnten. Zudem näherten sich beide aus gegensätzlichen Richtungen der chinesischen Literatur an: Brecht als ironischer Form- und Stilvirtuose, bei dem das "Chinesische" zunächst nur als eine von vielen Färbungen eines großaufgebauten Schauspektrums erscheint, Eich dagegen in den Anfängen als, zwischen Zu- und Abneigung oft schwankender, Student der Sinologie und später sogar zeitweise als literarischer Übersetzer klassischer chinesischer Dichtung. Dennoch läßt sich bei beiden im Lauf der lebenslangen Weiterentwicklung ihrer "chinesischen Gedankenwelt" beobachten, daß markante Stilelemente – rhetorische Figuren, sprachliche Intention, Motive, weltanschaulicher Gestus – nahtlos und selbstverständlich in das reife Spätwerk übergehen, und mithin die chinesische Klassik von der Klassik der Moderne

nicht mehr trennbar erscheint. Diese Beobachtungen werden anhand exemplarischer Textinterpretationen durchgeführt. Dabei zeigt sich, daß eine Wahrnehmung durch Übersetzungsliteratur, wie bei Brecht, und eine Wahrnehmung durch die Lektüre der Originalsprache und eigenständiges Übersetzen – Eich – zwar von verschiedenen-unzulänglichen Voraussetzungen ausgehen und folglich an äußerliche Grenzen stoßen müssen. Deshalb müssen sie aber keinesfalls in zweckdienlichen Exotismus auf der einen oder in unzugängliche Verspieltheit auf der anderen Seite ausarten. Die poetische Begegnung mit der literarischen Tradition Chinas führt die westliche moderne Lyrik in ihrem Grundstreben in die Zukunft – und zwar gerade dort besonders weit, wo die äußeren Grenzen vorläufiger China-Bilder am wenigsten mit der Intention des jeweiligen Autors übereinstimmen. Brecht und Eich gehören - wie sonst etwa Ezra Pound oder Claude Roy – zu den Lyrikern, für die das literarische China vor allem ein Modus der Neuentdeckung der eigenen Sprache in ästhetischer und ethischer Hinsicht ist. Die hier versuchten Ansätze werden im besten Falle zu einer literarisch - literaturwissenschaftlichen Diskussion anregen können.

Das Verhältnis der modernen und zeitgenössischen Literatur zur klassischen ist ein mehrdeutiges. In der deutschsprachigen Dichtung ist Klassizismus seit den Neuromantikern und deren Verstummen noch vor dem Ersten Weltkrieg ein eher gemiedenes Stilembem. Die Klassik als Ausdruck zeitlicher Vollendung dichterischer Ideen blieb aber für die moderne Dichtung immer ein Ansatz- und Ausgangspunkt ihrer Bestrebungen, Sprachliches neu zu denken. Vom Standpunkt einer vom Klassizismus befreiten Gegenwartsdichtung ist Klassik das Andere, ist ein Gegenüber an Form und Gehalt, das neue Deutungen des Eigenen ermöglicht. Diese Tendenz führte auch zur Entdeckung außereuropäischer Literaturen und zu deren fortgesetzter Wahrnehmung, Übernahme und Kritik durch Dichter und Übersetzer. Es wundert nicht, daß hinsichtlich chinesischer Literatur die Lyrik in den Werken deutschsprachiger Schriftsteller die am häufigsten wahrgenommene klassische Gattung ist. Ähnlich einflußreich waren nur die philosophischen Schriften des Altertums und die Literatenmalerei. Doch die Lyrik verdankt ihre Hervorhebung nicht nur ihrer aus europäischer Sicht unerhörten ästhetischen Repräsentationskraft innerhalb der chinesischen Geistesgeschichte, sondern auch ihrer Übertragbarkeit und Nicht-Übertragbarkeit; also der Herausforderung, die sie im direkten literarischen Sprachtausch darstellte, eine Herausforde-

rung, die für die Entwicklung der zeitgenössischen Poetik sicher von größerer Bedeutung ist, als bisher angenommen wurde.

Mit Bertolt Brecht und Günter Eich werden hier im wesentlichen zwei Dichter in Betracht gezogen, deren Berührungen mit dem traditionellen China und seinen literarischen Hinterlassenschaften zwar bekannt sind, die aber m.W. bisher nur im jeweiligen Kontext des individuellen Werkes gesehen wurden. In den folgenden Interpretationen versuche ich, die ungleichen Absichten, mit denen sich Brecht und Eich jeweils in entscheidenden Phasen der Entwicklung ihres lyrischen Stils der chinesischen Philosophie und Dichtung zuwendeten, nachzuzeichnen. Daraus entfaltet sich ein, in jedem Falle noch fragmentarisches, experimentelles Spektrum der ästhetischen Wirkungsmöglichkeiten klassischer chinesischer Literatur auf die Poesie der Moderne in deutscher Sprache.

1. Brechts Dichtung gegen „die völlige Unterwerfung des Beschauers“

Das früheste lyrische Werk des Bertolt Brecht (1898-1956), in dem ein grundlegender Einfluß seiner Ostasienlektüre nachgewiesen wurde,¹ ist der neunteilige Zyklus *Aus einem Lesebuch für Städtebewohner*. Die Zäsur, die dieser Zyklus in Brechts lyrischem Schaffen darstellt, läßt sich vor allem von motivischen und formalen Stilelementen ableiten, und erst daraus folgend zeigt sich, daß hier auch ein für die gesamte deutsche Lyrik zwischen den Weltkriegen neuartiger Ton entsteht, eine neue Richtung sich auf tut.

Freilich setzt der Titel zunächst für den Leser einen Kontext, der in der Regel kaum einen Zeitgenossen veranlaßt haben dürfte, daran zu denken, daß den folgenden Texten der maßgebliche Einfluß einer literarischen Welt zugrunde lag, die in der Regel für exotisch gehalten wurde. Das „Lesebuch“ wurde zunächst als Bestandteil einer bürgerlich-humani-

¹ Ich stütze mich hier und im folgenden auf die Dissertation Albrecht Kloepfers: *Poetik der Distanz. Ostasien und ostasiatischer Gestus im lyrischen Werk Bertolt Brechts*, München 1997. Kloepfer verfolgt die Entwicklung des lyrischen Werkes unter dem Aspekt einer dauerhaften Affinität des Dichters zu ostasiatischer Literatur in Übersetzungen und spürt den Ursachen dieser Entwicklung im biographischen und poetologischen Wesen dieses Dichters nach. Dabei gelingt es ihm ideologische wie anti-ideologische Vorurteile aufzuheben. Zum Vorschein kommt ein lyrischer Charakter, der dem des Berufsschriftstellers Brecht immer öfter zu widersprechen scheint und immer dann Halt an ostasiatischen Vorbildern sucht, wenn ihm die gesellschaftlich-politische Wirklichkeit den Halt entzieht. Diese Art der Beeinflussung zeichnet Kloepfer bis in das lyrische Spätwerk Brechts, bis zu den *Buckower Elegien* (1953), nach.

stischen Bildungstradition aufgefaßt, als eine verbindliche Textauswahl aus dem literarischen Kanon, die die Lektüre des Einzelnen leiten, seinen Bildungseifer fördern soll.² Es gehörte, aus Sicht eines Zeitgenossen der zwanziger Jahre, vornehmlich einer Welt an, die man vielleicht als Kind noch „intakt“ erlebt hatte, deren Erschütterung und drohender Untergang aber über das Schicksal der Gegenwart geschrieben standen, einer für viele vermeintlich „heilen“ Welt also. Der „Städtebewohner“ war dagegen – sowohl im Bild der expressionistischen Großstadtdichtung, aber gerade auch nach den frühen literarischen Konzepten Brechts – nichts als Teil eines diffusen, unberechenbaren Äußeren, gewissermaßen ein Freiwild im „Dickicht der Städte“, dem nichts fremder sein mußte, als bürgerlicher Bildungseifer.

Auf den ersten Blick scheinen sich die Gedichte auch in den zuletzt genannten Kontext einzufügen, um den zuvor genannten, den des „Lesebuches“, als Anachronismus eines spätbürgerlichen Zeitgeistes zu entlarven und letzteren dadurch dem Leser zu entfremden. Dieser Effekt entspräche wohl in etwa jener literarisch-revolutionären Strategie, die aus Brechts Theorie des epischen Dramas unter dem Stichwort „Verfremdungstechnik“ bekannt ist. So ließe sich auch begründen, warum der Ton des Zyklus bis in die jüngste Zeit als „kalt, ‚objektiviert‘ und inhuman“³ bezeichnet wird. Einige gezielte Hinweise auf die Funktion formaler Muster und Motive, die Brecht aus seinem damals schon fortgeschrittenen Studium klassischer chinesischer Philosophen und Dichter in Übersetzungen Richard Wilhelms⁴ ableitete, sollen nun zeigen, daß die Sprache des Zyklus zwar mit Absicht eine gewisse Distanz zu den Inhalten aufbaut, daß aber diese Distanziertheit an sich keineswegs „kalt“, viel weniger noch „inhuman“ tönen soll.

Eine verhältnismäßige Dichte solcher Muster und Motive kennzeichnet

² Vergleiche dazu allgemein: Gero von Wilpert: *Sachwörterbuch der Literatur*, Stuttgart 1989, S. 509.

³ Kloepfer (S. 49) zitiert nach: Bertolt Brecht: *Werke. Große kommentierte Berliner und Frankfurter Ausgabe*, hrsg. von Werner Hecht, Jan Knopf, Werner Mittenzwei, Klaus-Detlef Müller. Berlin, Weimar, Frankfurt 1988ff.; gibt aber leider die genaue Stelle dieses Kommentars nicht an.

⁴ Der Missionar und Sinologe Richard Wilhelm war der einzige unter den damals populären Übersetzern und Nachdichtern in Deutschland, dessen Kenntnisse und Ideen einer fundierten Sachgrundlage nicht entbehrten. Von daher war Brecht, was die Zuverlässigkeit seiner Vorlagen betrifft, gegenüber Zeitgenossen wie Klabund und Albert Ehrenstein, die sich häufig Autoren anvertrauten, welche wiederum selbst nichts von dem verstanden, was sie „übersetzt“ hatten, im Vorteil.

besonders das erste Gedicht des Zyklus:⁵

Verwisch die Spuren

Trenne dich von deinen Kameraden auf dem Bahnhof
Gehe am Morgen in die Stadt mit zugeknöpfter Jacke
Suche dir Quartier, und wenn dein Kamerad anklopft:
Öffne, oh, öffne die Tür nicht
Sondern
Verwisch die Spuren!
Wenn du deinen Eltern begegnest in der Stadt Hamburg
oder sonstwo
Gehe an ihnen fremd vorbei, biege um die Ecke, erkenne
sie nicht
Zieh den Hut ins Gesicht, den sie dir schenkten
Zeige, oh, zeige dein Gesicht nicht
Sondern
Verwisch die Spuren!
Iß das Fleisch, das da ist! Spare nicht!
Gehe in jedes Haus, wenn es regnet, und setze dich auf
jeden Stuhl, der da ist
Aber bleibe nicht sitzen! Und vergiß deinen Hut nicht!
Ich sage dir:
Verwisch die Spuren!
Was immer du sagst, sag es nicht zweimal
Findest du deinen Gedanken bei einem andern:
verleugne ihn
Wer seine Unterschrift nicht gegeben hat, wer kein Bild
hinterließ
Wer nicht dabei war, wer nichts gesagt hat
Wie soll der zu fassen sein!
Verwisch die Spuren!
Sorge, wenn du zu sterben gedenkst
Daß kein Grabmal steht und verrät, wo du liegst
Mit einer deutlichen Schrift, die dich anzeigt
Und dem Jahr deines Todes, das dich überführt!

⁵ Brecht: *Die Gedichte von Bertolt Brecht in einem Band*. Frankfurt 1988, S. 267f. Bei den noch folgenden Auszügen aus diesem Gedichtzyklus stütze ich mich auf dieselbe Textedition.

Noch einmal:
Verwisch die Spuren!
(Das wurde mir gelehrt.)

Sicher: abgesehen vom Titel und Refrain des Gedichts – worauf später noch eingegangen wird – scheint auch den Kenner auf den ersten Blick kein Gedanke, kein formales Element an klassische chinesische Literatur zu erinnern. Doch ein Gedicht entsteht nicht für die ersten Blicke, sondern für die immer folgenden.

Was bis heute am literarischen Schaffen des Brecht der zwanziger und dreißiger Jahre beeindruckt, ist eine „Fühllosigkeit für den städtischen Dekor, verbunden mit einer äußersten Feinfühligkeit für die spezifischen Reaktionsweisen des Städters“⁶, oder mit anderen Worten: die Fähigkeit, aus der inneren Distanz ein Großstadtleben zu zeichnen, das ohne die ihm scheinbar eigenen Illusionen auskommen muß. Brecht lebte in den Städten, betrachtete sie aber wie von außen, er beschrieb ihr Leben präzise, spielte aber zugleich in dichterischer Unverbindlichkeit mit seinen äußeren Umständen. Ein Blick auf die Anfangsverse der ersten drei Strophen läßt hinter Signalworten, die das deutsche Großstadtmilieu der zwanziger Jahre vergegenwärtigen – die „Kameraden auf dem Bahnhof“ (aus dem Krieg, Arbeitssuchende?), die „Stadt Hamburg oder sonstwo“ (Großstädte, die zu eintönigen Massen verwuchern), „iß das Fleisch, das da ist! Spare nicht!“ (die materielle Not der Industriestädte in den Wirtschaftskrisen) – Motive hervortreten, deren fast archaische Schlichtheit so gar nichts hat von dem, womit die großen Strömungen in der damaligen Lyrik das Lesepublikum überfluteten. Es geht weder mit provokant-kämpferischem Pathos um den literarischen Vatermord, noch sollen bizarre Harmonien der Sprache verschüttete Seelenschönheit beschwören.⁷ Brecht nennt das Bodenständige: die Kameraden, die Eltern, das Essen.

Doch nicht nur die Dinge selber zeichnen sich durch ihre Einfachheit aus,

⁶ Walter Benjamin: *Gesammelte Schriften*, Bd. II,2. Frankfurt 1977, S. 556. Ich zitiere hier nach Kloepfer: S. 58.

⁷ Stellvertretend für die literarischen Hauptströmungen der zwanziger Jahre, Expressionismus und Ästhetizismus, seien hier Namen wie Walter Hasenclever (1890-1940), Klavand (1890-1928) sowie Stefan George (1868-1933) und Rainer Maria Rilke (1875-1926) genannt. Meine Umschreibung der divergenten Stilrichtungen darf nicht als Werturteil mißverstanden werden; sie soll nur ein Schlaglicht auf den zeitgenössischen literarischen Geschmack werfen, von dem Brecht sich zu unterscheiden suchte.

auch das, worauf sie im poetischen Kontext deuten sollen, bleibt schlicht und allgemeinverständlich, deutet nicht auf das Individuum, sondern auf den Menschen-Typen der Großstadt: Kameradschaft, Familie, Nahrung, Gespräch, Tod (Bestattung) als minimale Basis, die den Einzelnen mit der Gesellschaft verbindet.

Hier zeigen sich nun zunächst vor allem Parallelen zum Menschenbild der klassischen chinesischen Philosophie, von der Brecht zu dem Zeitpunkt vornehmlich Kenntnis genommen hatte.⁸ Besonders in der Ethik Kongzis 孔子 (bei Brecht „*Konfutse*“ genannt) überwiegt bekanntlich das Typische gegenüber dem Individuellen, was sich auf die Bildung des „guten“ bzw. „edlen“ Charakters auswirkt, wie einzelne Stellen des *Lunyu* 论语 (bei Wilhelm *Gespräche*) prägnant zum Ausdruck bringen. So beispielsweise die folgende: 曾子曰 君子思不出其位 („Meister Dsong sprach: ‘Der Edle geht in seinem Denken nicht über seine Stellung hinaus’“).⁹ Immer wieder lehrt Kongzi sein Gegenüber, sich den Verhältnissen anzupassen und nur aus der Anpassung Einfluß zu nehmen. Auch für seinen klassischen Kontrahenten Laozi, dessen Schriften nicht weniger grundlegenden Einfluß auf Brechts Chinabild übten, ist nicht der individuelle, sondern der typische Charakter des Menschen die ethische Grundlage der Gemeinschaft. In diesem Sinn rät er dem Regierenden: 虛其心 實其腹 弱其志 強其骨 常使民無知無欲 („Er leert ihre Herzen und füllt ihren Leib. / Er schwächt ihren Willen und stärkt ihre Knochen / und macht, daß das Volk ohne Wissen / und ohne Wünsche bleibt“).¹⁰ Diese Grundhaltung findet in dem durch das obige Gedicht propagierten Gestus eine gewisse Entsprechung, wenn auch die sittliche Intention des Kongzi dabei unkenntlich zu werden scheint. Das Gedicht mahnt zum Handeln, zur Präsenz – „Iß das Fleisch, das da ist [...] setze dich auf jeden Stuhl, der da ist [...] – und zugleich zur Vorsicht, zur Anpassung an das Gesetz der Großstadt, die Anonymität. Die von Brecht in der Theorie des epischen Theaters – die im selben Zeitraum wie der hier behandelte

⁸ Die erste und grundlegende Übersetzerquelle neben den lyrischen Übertragungen Klabunds u.a. waren zu diesem Zeitpunkt vor allem die Klassiker-Übersetzungen Richard Wilhelms, aus denen im folgenden zitiert wird. Mit den Werken des englischen Sinologen Arthur Waley, seinen Übersetzungen japanischer Dramen und klassischer chinesischer Dichtung (letzte in *One hundred and seventy chinese poems*, London 1918) wurde Brecht erst anfang der dreißiger Jahre bekannt.

⁹ *Lunyu*: 14/27 / Wilhelm: *Kungfutse Gespräche – Lun Yü. Diederichs Gelbe Reihe*, Köln 1982, S. 147.

¹⁰ *Daodejing*: 3 / Wilhelm: *Laotse. Tao te king. Diederichs Gelbe Reihe*, München 1988, S. 43.

Zyklus entstand – ausgerufenen Strategie, nicht auf Besserung des Menschen, sondern der Verhältnisse zu zielen, ließ sich für ihn offenbar in der abstrakten Nachahmung eines der klassischen chinesischen Philosophie zugrunde liegenden Menschenbildes literarisch umsetzen. Er selbst hat das 1929 in einer eindeutigen Stellungnahme bestätigt.¹¹

Die Haltung des Konfuzius ist sehr leicht im Äußerlichen kopierbar und dann ungewöhnlich nützlich.

Das *Lesebuch* gilt als erste größere Publikation, in der Brecht von seiner bis dahin vorwiegend gereimten, rhythmisch gebundenen Lyrik zeitweise Abstand nimmt, um einen neuartigen Stil vorzustellen. An dem angeführten Beispiel sind die negativen Prinzipien – keine Reime, keine rhythmische Bindung – offensichtlich. Eine Analyse der positiven Prinzipien, die also denjenigen Merkmalen nachspürt, welche auf eine andere Regelmäßigkeit des sprachlichen Flusses schließen lassen, führt unmittelbar auf Wilhelms Übersetzungen klassischer Philosophen zurück.¹² Die Ergebnisse dieser Analyse sollen hier nun zusammenfassend wiedergegeben und exemplarisch veranschaulicht werden, wobei zunächst die Interpretation des obigen Textbeispiels fortgeführt wird.

Eine auffällige Besonderheit des Tones gründet sich auf die am Anfang jeder Strophe und im Refrain wiederholte Anrede des Lesers. Diese Form wird in Strophe 4 noch durch den Gestus einer dialektischen Frage ergänzt. Beide Formen lassen sich wiederum leicht auf Kongzis *Gespräche* zurückführen, besonders in der Form, in der sie von Wilhelm wiedergegeben werden. Folgender Abschnitt aus Buch II des *Lunyu* wurde vom Übersetzer mit *Menschenkenntnis: Worauf man sehen muß* übertitelt¹³:

¹¹ Zitiert nach Kloepfer, S. 59. Siehe auch: Brecht: *Werke*, Bd. XXI, S. 369.

¹² Die Analyse Kloepfers soll hier nicht Schritt für Schritt nachvollzogen werden, dient aber bis zu einem gewissen Grad als Leitfaden meiner Darstellung. Während Kloepfer die stilistischen Figuren, die Brecht nachahmte, gesondert herausarbeitet und in vier Rubriken – „Anrede“, „Fragegestus“, „archaisierendes Vokabular“, „parallele Satzstrukturen“ – einteilt, liegt mir mehr daran, neben einer Ebene des (abstrakten) Nachahmens von Stilfiguren, auch eine ästhetische Ebene aufzudecken, die den Grundton der Dichtung noch nachhaltiger beeinflusst (Kloepfers Untersuchung ist auf den Seiten 47 bis 62 seines Buches nachzulesen).

¹³ Wilhelm: *Konfuzius*. Köln 1982, S. 44.

Der Meister sprach: Sieh, was einer wirkt, schau, wovon er bestimmt wird, forsche, wo er Befriedigung findet: wie kann ein Mensch da entwischen? wie kann ein Mensch da entwischen?

子曰 視其所以 觀其所由 察其所安 人焉廋 (广叟) 哉 人焉廋 (广叟) 哉

Anrede und Frage folgen hier direkt aufeinander. Der Meister sucht den Schüler dazu zu bewegen, der vorgetragenen Maxime nachzudenken. Auf ähnliche Weise wendet sich in Brechts vierter Strophe das Textsubjekt dem Leser zu, doch während die Formen im wesentlichen übereinstimmen, scheinen die Intentionen entgegengesetzt:

Was immer du sagst, sag es nicht zweimal
Findest du deinen Gedanken bei einem andern:
verleugne ihn
Wer seine Unterschrift nicht gegeben hat, wer kein Bild
hinterließ
Wer nicht dabei war, wer nichts gesagt hat
Wie soll der zu fassen sein!
Verwisch die Spuren!

Doch unter den alten Philosophen ist es nicht allein Kongzi, dessen sprachlicher Gestus im *Lesebuch* unauffällig übernommen wird. Eine andere, für die gesamte klassische Literatur Chinas grundlegende Stilfigur, der Parallelismus 骈体 („pian ti“), wird von Brecht erkannt und in die experimentelle Entwicklung seiner eigenen lyrischen Sprache einbezogen. Daß es sich zu diesem Zeitpunkt bei den Vorlagen selbst nicht um Lyrik, sondern meistens um philosophische Textgattungen gehandelt haben dürfte, ist nicht allein auf die einseitige Übersetzerlektüre des Autors zurückzuführen, sondern auch auf die grundlegende Absicht, eine von Lyrismen freie lyrische Sprache zu schaffen. Diese Absicht fand in literarischen Stilfiguren der zhou-zeitlichen Klassiker, sofern es Wilhelm gelang, diese in der Übersetzung anzudeuten, ein Entgegenkommen. Als Brecht in den dreißiger Jahren seine China-Kenntnis auch auf die Gebiete der Dichtung und Malerei ausgedehnt hatte, gelang es ihm in einem Text *Über die Malerei der Chinesen*¹⁴, das künstlerische Motiv seiner so lange Zeit andauernden Beschäftigung mit Ostasien recht aufschlußreich zu

¹⁴ Zitiert nach Kloepfer, S. 128. Brecht: *Werke*, Bd. XXII, S. 134. Der Text wird in die Mitte der dreißiger Jahre datiert.

formulieren:

Die Grundfläche wird nicht einfach vom Künstler negiert, indem sie ganz zugedeckt wird. Der Spiegel, in dem sich hier etwas spiegelt, behält als Spiegel Geltung. Das bedeutet unter anderem einen lobenswerten Verzicht auf die völlige Unterwerfung des Beschauers, dessen Illusion nicht ganz vervollständigt wird. Wie diese Bilder liebe ich die Gärten, in denen die Natur von ihren Gärtnern nicht ganz verarbeitet ist; die Platz haben; in denen die Dinge nebeneinander liegen. (Unterstreichungen vom Verfasser)

Der ästhetische Zusammenhang von Unvollständigkeit der formalen Gestaltung und Parallelität als Strukturprinzip einer offenen Anordnung der Dinge wird also kritisch begriffen. Jahre zuvor ereignete sich die poetische Verarbeitung dieses Komplexes im *Lesebuch*. So wird beispielsweise der soeben behandelte Fragegestus in Strophe 4 durch eine syntaktisch parallele Häufung und Wiederholung der Satzglieder vorbestimmt: „Wer seine Unterschrift nicht gegeben hat, wer kein Bild hinterließ / Wer nicht dabei war, wer nichts gesagt hat [...]“. In den Laozi-Übersetzungen Wilhelms tritt dieselbe Figur immer wieder auf. Das folgende Textbeispiel, ein Auszug des Kapitels 68 des *Daodejing*, verwendet die parallele Satzstruktur, um im Zwischenraum der Zeilen die ethische Maxime des Buches, das Prinzip des Nicht-Handelns durchblicken zu lassen:

Wer gut zu führen weiß, / ist nicht kriegerisch.	善为士者不武
Wer gut zu kämpfen weiß, / ist nicht zornig.	善战者不怒
Wer gut die Feinde zu besiegen weiß, / kämpft nicht mit ihnen.	善胜敌者不与
Wer gut die Menschen zu gebrauchen weiß, / der hält sich unten.	善用人者为之下

Brechts analoger Parallelismus befremdet den deutschsprachigen Leser durch die bestimmende Sprechhaltung. Fragen ergeben sich: Wer ist das, der sich nicht verpflichtet, der keine Erinnerung an sich hinterläßt, der abwesend und stumm bleibt? Aber auch: *Wer* spricht da mit solcher Bestimmtheit und fordert den gesellschaftlichen Paradigmenwechsel ein? Diese Frage aber setzt den eigentlichen Denkprozeß in Gang; den

Denkprozeß, der den gesellschaftlichen Verhältnissen mißtraut, der sie als bedrohlich, als „kalt“ und als „inhuman“ entlarvt. Nicht der Ton dieser Verse hat etwas Abweisendes an sich, sondern das Gesicht der Verhältnisse, das sich zwischen den Zeilen spiegelt.

Indem sich somit aus einer Analyse der aus dem Chinesischen „kopierten“ Stilfiguren bzw. sprachlichen Haltungen auch eine, zugleich offene und versteckte, gesellschaftskritische Intention herleiten läßt, stellt sich die Frage nach dem Einfluß der rezipierten Literatur im motivischen Bereich. Näher eingehen werde ich im folgenden nochmals auf das Gedicht *Verwisch die Spuren* (1) sowie auf das anschließende *Vom fünften Rad* (2). Soziales Mißtrauen spiegelt sich bekanntlich auch in der Riten- und Kulturskepsis des philosophischen Daoismus wider, der, im Gegensatz zur Lehre des Kongzi und seiner Nachfolger, eine strikte Verpflichtung auf die amtliche Hierarchie und den Ritus vermied. Doch in *Verwisch die Spuren* findet sich kein Hinweis auf eine „daoistische“ Haltung, da nichts auf einen Zweifel an der grundsätzlichen *Möglichkeit* einer Besserung und damit Rechtfertigung der gesellschaftlichen Verhältnisse deutet. Letzteres war ja das politische Ziel, das Brecht in dieser Zeit als Literat ausdrücklich anstrebte.

Dennoch ist die sich dem Leser doppelt – als Titel und als Refrain – einprägende Aufforderung „Verwisch die Spuren“ alles andere als eine originelle Erfindung des Autors – das deutet sich bereits in der Schlußzeile („Das wurde mir gelehrt“) an. Das Motiv der mißtrauischen Distanzierung vom Geschehen ist im Grunde ein Plagiat der konfuzianischen Kernforderung nach einer strategischen Anpassung an ungünstige Umstände. Der Einzelne ist machtlos: daraus ergibt sich sowohl die Notwendigkeit der Eingliederung als auch die der beobachtenden Distanz. Die entsprechende Äußerung des Meisters lautet wie folgt:¹⁵

[...] wenn auf Erden Ordnung herrscht, dann sichtbar werden, wenn auf Erden Unordnung herrscht, verborgen sein.	天下有道 则见 无道 则隐
---	------------------

Das von Wilhelm mit „verborgen“ übersetzte Schriftzeichen 隐 repräsentiert aber nicht nur einen für die konfuzianische Moral entscheidenden Gedanken – nämlich daß man die Unordnung am Wirksamsten bekämpft, indem man sich ihr entzieht –, sondern auch ein in der klassischen

¹⁵ *Kungfutse*: Buch 8/13, S. 44.

Dichtung und Malerei leitendes Motiv: die Gratwanderung des Einzelnen zwischen der Macht der Verhältnisse und der des Gewissens. Oberstes Gebot war es, weder nach der einen noch nach der anderen Seite in allzu offenen Konflikt zu geraten. Dieses Gebot wirkte sich nicht nur auf die sozialen Verhaltensweisen der Gebildeten, sondern vor allem auf ihre ästhetischen Werte und Normen aus. Brecht dürfte das wohl erkannt haben, denn sein „Verwisch die Spuren!“ zielt darauf, daß der Einzelne sich weder über seine soziale Anerkennung noch über sein persönliches Gewissen *eindeutig* definiert.

Der Text des zweiten Gedichtes redet ein anonymes Du an, das an der Einsicht, überall in seiner Umgebung überflüssig („das fünfte Rad am Wagen“) zu sein, verzweifelt. Die Anrede bezweckt keinesfalls von vorneherein Trost, sondern bestätigt nur die Trostlosigkeit der Lage schonungslos und weist zugleich jede Empörung des durch die Verhältnisse Gerichteten zurück. Aber streng *und* mildernd tönt bereits die Mahnung:

Denke nicht, ich, der ich's dir sage
Bin ein Schurke
Greife nicht nach einem Beil, sondern greife
Nach einem Glas Wasser.

Und der Schluß drängt entschieden von der affektiven Abwehr der ungerechten Behandlung, von der zornigen Empörung gegen das Schicksal zur philosophischen Bejahung der Erkenntnis, zur Gelassenheit:

Denn nicht die vier sind zuviel
Sondern das fünfte Rad
Und nicht schlecht ist die Welt
Sondern
Voll.
(Das hast du schon sagen hören.)

Auch hier wird der Text in der letzten Zeile nochmals kommentiert, wodurch er als bloße Wiedergabe einer fremden Aussage erscheint. Entscheidend ist aber die Korrektur der Beurteilung des Weltzustandes. Die Welt ist nicht *schlecht*, sondern *voll*. Das drängt die Erwägung der Ungerechtigkeit eindeutig in den Hintergrund, denn die Fülle bedarf keines Zusatzes mehr; die Schicksalsklage des Einzelnen wird von diesem Standpunkt aus erst recht überflüssig. Brechts eigentliche Intention beginnt aber erst dort, wo die des Kongzi

aufhört. Während für Kongzi die Besserung der Verhältnisse (hinsichtlich der Wirkungsmöglichkeit des Einzelnen) Sache des Dao 道 ist, zählt Brecht, ideologisch bedingt, auf die Tatkraft des Menschen. Doch erst die nüchterne Erkenntnis (bei einem Glas Wasser), das die „Welt“ tatsächlich voll ist, eröffnet die Möglichkeit, eine Welt zu denken, die frei (im Sinne von teilnehmbar) ist. Intuitiv ist hier der konfuzianische Harmonie-Gedanke 和 inbegriffen. Erst die Zuordnung von Verschiedenem bestimmt den Wandel. Die „volle“ Welt ist von denen verschieden, die ausgeschlossen bleiben; gerade sie sind aber das Potential der Veränderung. Die Distanzierung des Einzelnen von der Menge ist ein notwendiger Schritt zum Frieden: „Der Edle ist friedfertig, aber macht sich nicht gemein. Der Unedle macht sich gemein, aber ist nicht friedfertig“. (君子和而不同 小人同而不和)¹⁶

Das verträgt sich nicht mit der Klassenkampffideologie, der sich Brecht als Dichter Ende der zwanziger Jahre noch verpflichtete. Das „Kopieren“ einer fremden „Haltung“ zu eigenen Zwecken war jedoch mehr als poetischer Raubbau. Die Weiterentwicklung der reimlosen, rhythmisch freien Lyrik mit bewußtem Rückgriff auf ostasiatische Schreibmuster, die hiermit ihren Anfang nahm, führt schließlich bis zu den *Buckower Elegien* (1953), dem letzten Gedichtzyklus des politisch abgeschlagenen und resignierten Brecht, der darin erneut Distanz zu einer unglücklichen Welt sucht. Diesmal aber nicht mehr als sozialistischer Utopist, sondern um sich ihr zu entledigen.

2. Die „Welt als Sprache“ sehen, ...

Günter Eich (1907-1972) ist ein von Brecht, in der kritischen Haltung zum Zeitgeist und den daraus sich ergebenden poetologischen Konsequenzen, grundverschiedener Dichter. Brecht, der überhaupt produktivere Schriftsteller, entwickelte auf experimenteller Basis ein ganzes Spektrum formal sehr verschiedener Stile, die, abgesehen von der oben angesprochenen, metrisch und rhythmisch freien Variante, meist an Gedichtformen der abendländischen Tradition (etwa das Sonett, die Ballade, Volksliedformen und antike Metren) angelehnt sind. Eichs lyrisches Werk ist nicht nur schmaler, sondern läßt sich auch in der Entwicklung unter rein formalem Aspekt knapper umreißen. Die frühen Gedichte (zwischen 1927 und 1932) verraten expressionistische Einflüsse und die Nähe zu sogenannten „Naturlyrikern“, besonders Oskar Loerke, Elisabeth Langgässer, Peter

¹⁶ *Kungfutse*, S. 137. *Lunyu*: 13/23.

Huchel, Wilhelm Lehmann¹⁷. Erst nach dem Erlebnis von Diktatur, Krieg und Gefangenschaft kehrte Eich als Lyriker zurück, doch von nun an setzte er offenbar konsequent auf eine Vereinsamung des lyrischen Tons. 1956, ein gutes Jahrzehnt nach Kriegsende – Eich galt bereits als der führende Dichter einer wieder-geborenen deutschen Lyrik –, umschreibt er seinen jetzt gefestigten, poetologischen Standpunkt folgendermaßen:¹⁸

Ich bin Schriftsteller, das ist nicht nur ein Beruf, sondern die Entscheidung, die Welt als Sprache zu sehen. ... Erst durch das Schreiben erlangen für mich die Dinge Wirklichkeit. Sie ist nicht meine Voraussetzung, sondern mein Ziel.

Unter dieser Prämisse wird die Abkehr von politischen und gesellschaftlichen Voraussetzungen selbst Voraussetzung einer poetischen Sprache. Zum wiederholten Mal grenzt sich Eich damit von der sozialistischen Theorie einer ideologisch wirksamen Literatur ab.

Doch es scheint, als habe diese Widerspenstigkeit gegen jede Vereinnahmung der geistigen Persönlichkeit durch eine von außen determinierte Wirklichkeit schon den jungen Studenten getrieben – und zwar in die Arme der literarischen Welt Ostasiens. So klingt jedenfalls eine autobiographische Bemerkung aus der Zeit nach dem Krieg, die angibt, Eich habe sich mit achtzehn Jahren (1925) zum Sinologiestudium entschlossen, weil er „etwas tun wollte, was niemandem besonders nützen könnte.“¹⁹

In jedem Fall wurde Eichs geistige Beziehung zu klassischen Dichtungen Chinas (und auch Japans) von der wissenschaftlich-kritischen Seite aus gestützt und intensiviert. Verglichen mit Brecht hatte Eich in jedem Fall den Vorteil schriftsprachlicher Kenntnisse (im Chinesischen); außerdem hatte er kein poetologisches Programm, in dem die Verwendung ostasiatischer Stilfiguren und Motive zunächst nur als eine Sequenz neben anderen – wie etwa der Verwendung der Sonett- oder Balladenform – gemeint scheint. Die Beschäftigung mit klassischer chinesischer Literatur entwickelte sich längst nicht so bald wie bei Brecht unter dem Aspekt einer Nutzbarkeit für die eigenen literarischen Projekte, sondern spielte sich jahrelang – gemäß dem frühen Wunsch nach äußerer Zwecklosigkeit

¹⁷ Vergleiche: Christian Kohlröß: *Theorie des modernen Naturgedichts*. Oskar Loerke - Günter Eich - Wilhelm Lehmann. Würzburg 2000, S. 148 f.

¹⁸ Zitiert nach: Dietz-Rüdiger Moser (Hg.), *Neues Handbuch der deutschsprachigen Gegenwartsliteratur seit 1945*. München 1993, S. 273/2.

¹⁹ Zitiert nach: Keiko Yamane: *Asiatische Einflüsse auf Günter Eich*. Frankfurt /Bern/New York 1983, S. 5.

– in ihren eigenen Grenzen, und ohne Absicht auf bestimmte literarische Erfolge ab. Erst in den Jahren 1949 bis 1951 ändert sich das plötzlich mit dem Entstehen von insgesamt 95 Übersetzungen aus dem klassischen Chinesisch.²⁰ Zehn davon erschienen schon 1949 in Heft 5 der neugegründeten Literaturzeitschrift *Sinn und Form*.²¹ Im Vorfeld dieser Übersetzungsarbeit, die von seiten der deutschen Sinologie bisher leider relativ wenig beachtet wurde, und im Zeitraum danach kristallisieren sich auch in Eichs lyrischem Werk bestimmte Motive bzw. Chiffren – Kranich, Pfirsich und Pflaumen(blüte), Vogelzüge, Regen-Nebel, Spurlosigkeit u.a. –, die nicht allein dem Bereich der „Naturlyrik“ zugeteilt werden können, sondern außerdem als Spuren dieser Phase intensiver Lektüre und Übersetzungsarbeit zu werten sind. Ferner zeigt sich aber auch in den späteren Gedichten, daß die eichsche Lebensweisheit in der altchinesischen Philosophie Wurzeln geschlagen hatte:²²

Verspätung

Da bin ich gewesen
und da,
hätte auch
dorthin fahren können
oder zuhaus bleiben.
Ohne aus dem Haus zu gehen,
kannst du die Welt erkennen.
Laotse begegnete mir
früher als Marx.
Aber eine
gesellschaftliche Hieroglyphe
erreichte mich im linken Augenblick,
der rechte war schon vorbei.

Der persönliche Bezug zu Laozi und der ursprünglich im *Daodejing* 道德经 literarisch verankerten, ethisch-philosophischen Maxime des Nicht-Handelns 无为 ist ebenso direkt und unmißverständlich ausgedrückt wie

²⁰ Gesammelt erstmals erschienen in: Günter Eich: *Aus dem Chinesischen* (1949, 1950/1951), Frankfurt 1976.

²¹ Johannes R. Becher und Paul Wieger (Hg.): *Sinn und Form. Beiträge zur Literatur*, 1. Jahr, 5. Heft, S. 88-91.

²² Günter Eich: *Gedichte*. Frankfurt 1981, S. 113.

die Ablehnung des Marxismus und aller politisch-literarischen Forderungen, die aus dessen damaligen Hochburgen – also auch aus China – in die unmittelbare Umgebung des Dichters vordrangen. Es gibt diese nominale Ebene, die aber erst gleich nach der Textmitte einsetzt und eine ironische Haltung zur Ideologie impliziert. Doch was hat das Ausspielen von Marx gegen Laozi im Gedicht mit dessen erster Hälfte zu tun? Wer die Sprache des letzteren ein wenig kennt, wird sich vielleicht im *Daodejing* auf die Suche begeben, wo er dann spätestens am Anfang des Kapitels 47 seine Mühe belohnt findet: 不出户 知天下 (wörtl: „Nicht aus dem Haus gehen / Die Welt kennen“). Hinter dem zunächst eher äußeren Gegensatz zweier kultur- und zeitfremder Namen verbirgt das Gedicht vielmehr den Kontrast – Konflikt? – zweier Erkenntnisweisen: der wissenschaftlichen Gesellschaftskritik des Marxismus und der kontemplativen Bewußtseinskritik des philosophischen Daoismus.

Allerdings war diese Scheidung von äußerer und innerer Wirklichkeit in Eichs Poetik niemals konfliktlos, auch wenn die ironische Selbstgewißheit des obigen Textes aus den sechziger Jahren darüber hinwegtäuschen könnte. Tatsächlich dürfte sie jedoch eher als reifere Abgeklärtheit zu begreifen sein. Ein um etwa zehn Jahre älteres Gedicht beschreibt denselben Sachverhalt wesentlich problematischer:²³

Reise

Du kannst dich abwenden
vor der Klapper des Aussätzigen,
Fenster und Ohren verschließen
und warten, bis er vorbei ist.
Doch wenn du sie einmal gehört hast,
hörst du sie immer,
und weil er nicht weggeht,
mußt du gehen.
Packe ein Bündel zusammen, das nicht zu schwer ist,
denn niemand hilft dir tragen,
Mach dich verstohlen davon und laß die Tür offen,
du kommst nicht wieder.
Geh weit genug, ihm zu entgehen,
fahre zu Schiff oder suche die Wildnis auf:
Die Klapper des Aussätzigen verstummt nicht.

²³ Ebenda, S. 27.

Du nimmst sie mit, wenn er zurückbleibt.
Horch, wie das Trommelfell klopft
vom eigenen Herzschlag!

Auch hier geht es um die Erkenntnisproblematik der Welt vor und der Welt in den Sinnen, deren Scheidung prinzipiell unmöglich ist. Infolge dieser Erkenntnis ergibt sich als Motiv des Textes jedoch nicht die Flucht, sondern die *Reise*. Diese hebt die künstliche Trennung heimlich auf („Mach dich verstoßen davon und laß die Tür offen [...]“) und führt erst dort ans Ziel, wo die äußere Welt, statt in der „Klapper des Aussätzigen, [...] wie das Trommelfell klopft / vom eigenen Herzschlag.

Nun aber besagt das Gedicht noch ein anderes: Nämlich, daß das Wesen der Welt Leiden sei und das Leiden wiederum einzige Form der Selbst- und Welterkenntnis. Hier scheint es ganz in einer christlich-abendländischen Geisteshaltung zu wurzeln. Ich möchte aber bemerken, daß der erste stilistische Kunstgriff innerhalb des Textes, die metonymische Wechselbezeichnung „Fenster und Ohren“, durchaus als bewußter Anklang chinesischer Dichtung interpretierbar ist.

Bei den Dichtern der Tang und Song (7. bis 13. Jahrhundert), von Eich in seinen Übersetzungen mit eindeutiger Vorliebe berücksichtigt, ist das Fenster-Motiv als solches keine Seltenheit. Auch hier beinhaltet es in der Regel ein ästhetisches Phänomen, nämlich die Partialität aller sinnlichen Wahrnehmung: der Fensterblick als bloßer Ausschnitt der Außenwelt, durch den diese in ihrer Präsenz jedoch erst einleuchtend wird. Doch der subjektive Sinn dieser Partialität ist offen. Der tangzeitlichen Landschaftsmetaphorik dient die natürliche Ganzheit der Außenwelt 景 („jin“) – im Gegensatz zur Gefühlswelt 情 („qing“) – oftmals zur Repräsentation des Dauerhaften bzw. des Überzeitlichen, dagegen steht die von einigen Song-Dichtern besonders ausgeprägte Metaphorik der äußeren Einzeldinge 物 („wu“), die im Fensterrahmen oder vielmehr in dem, was durch ihn herein dringt, das Vorübergehen der sinnlichen Erfahrung beobachtet. Der poetische Begriff 窗眼, „Fensterauge“, beinhaltet beide Funktionen des Fenster-Motives. Eich dürfte sie gekannt haben, d.h. ihm war bewußt, daß in der klassischen chinesischen Poesie Außenwelt zwar im („Fenster-“) Rahmen der Partialität sinnlicher Wahrnehmung entsteht, zugleich aber als objektive Gegebenheit jeder Erkenntnis auch Teil derselben ist. Unter diesem Aspekt fügt sich „Außenwelt“ in Eichs Konzept der „Welt als Sprache“, da sie ihre wahrhaftigste Wirkung erst *in* der Sprache entfaltet, statt sie von außen zu bedingen. Diese Erkenntnis scheint mir das Ziel der

Reise zu sein, denn die Verfolgtheit durch die „Klapper des Aussätzigen“, durch das abscheuliche Leiden des Anderen, endet mit dem Vers „Du nimmst sie mit, wenn er zurückbleibt“.

Die Problematisierung des Fenster-Motives – und der metaphorisch enthaltenen „qing-jing“ Dichotomie – ist eine nicht wegzudenkende Beeinflussung eichscher Poetologie. Die enge Verknüpfung derselben mit dem Übersetzen als Konzept einer sprachlichen Hinwendung zum Anderen, einer Überwindung der Vereinzelung ist in den folgenden Versen anschaulich und präzise dargestellt:

In anderen Sprachen

Wenn der Elsternflug mich befragte,
das Wippen der Bachstelze,
in allen Jahrhunderten vor meiner Geburt,
wenn das Stumme mich fragte,
gab mein Ohr ihm die Antwort.
Heute erinnert mich
der Blick aus dem Fenster.
Ich denke in die Dämmerung,
wo die Antwort auffliegt,
Federn bewegt,
im Ohr sich die Frage rührt.
Während mein Hauch sich noch müht,
das Ungeschiedne zu nennen,
hat mich das Wiesengrün übersetzt
und die Dämmerung denkt mich.

3. ... „aus dem Chinesischen“.

Als literarischer Übersetzer, dem eine fachwissenschaftliche Grundausrüstung zugute kam, traf Eich keine willkürliche Auswahl an Textvorlagen für seine Übersetzungsarbeit. Er berücksichtigte insgesamt 17 Dichter aus einem Zeitraum von etwa tausendfünfhundert Jahren, angefangen von Kaiser Wu der Han-Dynastie (2. Jahrhundert v. Chr.) bis zu dem Song-Literaten Dai Fugu (13. Jahrhundert n. Chr.). Dabei fällt zunächst auf, daß er die beiden ursprünglichen Anthologien 诗经 (*Shijing*; *Buch der Lieder*, 11. bis 5. Jahrhundert v. Chr.) und 楚辞 (*Chuci*; *Elegien aus Chu*, 4. Jahrhundert v. Chr. bis 1. Jahrhundert n. Chr.) nicht einbezog, was jedenfalls nicht aus Unkenntnis geschehen sein kann.

Ferner wurden von den vier bekanntesten Tang-Dichtern Wang Wei (699-759), Li Bo (701-762), Du Fu und Bo Juyi (772-846) fast doppelt soviel Texte übertragen (60) wie von den elf Vertretern der Song (37 Einzeltexte). Allerdings würdigte Eich die Song-Dichtung im Vergleich mit zeitgenössischen Übersetzern überdurchschnittlich, indem er überhaupt eine solche Vielfalt an Dichtern zusammenstellte, und schließlich waren es die 21 Übersetzungen nach Gedichten des Su Shi, unter denen Eich 1949 ein knappes Dutzend für die Publikation in *Sinn und Form* auswählte, die meines Wissens auch die einzige Veröffentlichung der Übersetzungen zu Lebzeiten blieb.

Was wollte nun Eich, der als Lyriker seine Lektüre chinesischer Gedichte bewußt verarbeitete, als Übersetzer erreichen und wie strebte er es an? Da für detaillierte Untersuchungen noch nicht hinlänglich vorgearbeitet wurde, können hier nur Ansätze erprobt werden. Mit dieser Absicht werden nun zwei gelungene, aber stilistisch völlig gegensätzliche Beispiele verglichen.

Das folgende Textbeispiel geht auf einen Vierzeiler des Li Bo zurück. Letzterer wurde von Eich am häufigsten übersetzt (22 Einzeltexte), gefolgt von Su Shi (s.o.) und Bo Juyi (19). Es gehört zu den oft wiederholten Klischees, daß westliche Übersetzer bestimmte Autoren der klassischen chinesischen Dichtung bevorzugten, weil ihre Sprache und ihr Gestus von der „typisch chinesischen“ Ausdrucksweise abwichen und sich, gewissermaßen blind, der westlichen annäherten.²⁴ Eich beabsichtigte dagegen etwas ganz anderes. Ihm kam es tatsächlich auf die Sprache an; und zwar nicht auf vermeintliche Ähnlichkeiten und Annäherungen, sondern auf den Versuch, die Distanz zu wahren. Die Übersetzung soll nicht vergebens nachahmen, was das Gedicht zu sagen scheint, sie soll vielmehr sagen wollen, was das Gedicht sagen will.²⁵

²⁴ Beispielsweise Keiko Yamane: „Die meisten von Bo Juyis Gedichten sind vor allem wohl wegen seines Stils vorzüglich übersetzt: Die etwas modernen, gesellschaftskritischen Themen seiner Lyrik fügen sich nicht so schwer in die Vorstellungswelt europäischer Leser ein, und seine rationale Dichtungsweise macht es weniger problematisch, einen adäquaten Ausdruck auf Deutsch zu finden.“ (*Asiatische Einflüsse auf Günter Eich*, S. 78).

²⁵ Meine Formulierung greift lediglich einen Kerngedanken des grundlegenden Essays Walter Benjamins *Die Aufgabe des Übersetzers* (Walter Benjamin: *Gesammelte Schriften*, Band IV,1. Frankfurt 1996, S. 9-21) auf. Darin heißt es über die Aufgabe des Übersetzers, sie bestünde darin, „diejenige Intention auf die Sprache, in die übersetzt wird, zu finden, von der aus in ihr das Echo des Originals erweckt wird.“

Allein auf dem Djing-Ting-Berg	独坐敬亭山
Ein Schwarm von Vögeln hohen Flugs entchwunden, Verwaiste Wolke, die gemach entwich. Wir beide haben keinen Überdruß empfunden, Einander anzusehn, der Berg und ich.	众鸟高飞绝 孤云独去闲 相看两不厌 只有敬亭山

Auch strengen philologischen Ansprüchen vermag diese Übersetzung durchaus standzuhalten. Der einzige, auf den ersten Blick scheinbare Widerspruch zum sprachlichen Gehalt des Ausgangstextes, nämlich die prägnante Klimax im Ausklang der Übersetzung („der Berg und ich“) – während im Chinesischen die Klimax vermieden wird – ist gerade ein kongenialer Kunstgriff im eigentlichen Sinn des Wortes. Das „ich“, das in der Übersetzung in Reimposition und als allerletztes, verzögertes Wort eine extreme Hervorhebung erfährt, kommt im chinesischen Text, wie üblich, gar nicht vor. Letzterer endet stattdessen mit dem vollen Namen des Berges 敬亭山, pars pro toto einer nach den ästhetischen Kategorien des Dichters hier die absolute Ganzheit verkörpernden Natur. Im Gedicht findet also ein Verlöschen des Ich in seiner subjektiven Wahrnehmung statt, seine spirituelle Selbstenthebung gemäß der „Vorsehung“ des Dao. Die ästhetische Nuance, die das Gedicht von der Übersetzung unterscheidet, ist seine Wirkung im Nachklang, während die der Übersetzung im Ausklang besteht. Ein Gedicht klingt aus, indem sich seine Musikalität in gewisser Weise übereinstimmend mit seiner Rationalität erschöpft. Genau das geschieht in der Übersetzung und ist die strukturelle Ursache der Klimax. Der poetische Gedanke wird logisch entwickelt und scheint in der abgeschlossenen Form aufzugehen. Eichs Übersetzung ist dennoch musikalisch und scheint darin der formalen Intention des Gedichtes entsprechen zu wollen. Der Kreuzreim ist dem klassischen jueju-Reimschema (aaba) an Strenge gleichwertig zuzuordnen. In den Versen 2 und 4 entsprechen jeweils zwei Silben im Deutschen einem (einsilbigen) chinesischen Schriftzeichen, womit der strengen Regelmäßigkeit des chinesischen Metrums (je Vers 5 Silben) vergleichsweise klar entsprochen wird. Die Klangfärbung der Reime variiert zwischen tiefen, langgezogenen (-unden) und hohen, kurzen (-ich) Vokal-Konsonant-Lauten, womit der in der traditionellen chinesischen Naturmetaphorik enthaltene, bildliche Gegensatz von flüchtiger Zeit (Zugvögel) und stetigem Raum

(die Aura des Berges, in der sich die Wolke aufzuhalten scheint) onomatopoetisch umgesetzt wird.

Aber dennoch: während die Schlußzeile des Gedichtes zu drei Fünfteln durch den voll ausgeschriebenen Bergnamen vereinnahmt wird, der das in Zeile 3 noch ausdrücklich betonte Gegenüberstehen von Ich und Berg (相看) mehr oder weniger aus dem Bild wischt, lautet diese Zeile der Übersetzung „Einander anzusehn, der Berg und ich“. Was sich in der Sprache des Gedichtes auflöst und in einer reinen Landschaft nachklingt, das Gegenüber von Natur und Ich, das manifestiert sich erst recht in der Sprache der Übersetzung. Ist das nun Abweichung aus Verständnismangel, typisch westliche Umdeutung, Anpassung, „Einbürgerung“?

Ich meine, es ist der strenge Versuch einer wörtlichen Übersetzung. „Wörtlich“ bedeutet jedoch nicht, den Inhalt und die Funktion der Worte in der Zielsprache nachzubasteln. Inhalt und Funktion sind aus dem jeweiligen Sprachkontext heraus vorbedingt und lassen sich ab einem gewissen Grad, der bei der Übertragung vom Chinesischen ins Deutsche schnell überstiegen ist, nicht mehr nachbilden. „Wörtlich“ heißt, die Worte nach ihrem Sinn im Gedicht zu befragen, jedem Wort wieder dieselbe Frage zu stellen. Ihre klare und stimmige Erwiderung ist das Ergebnis intensiver Lektüre und das Ziel der Übersetzung, nämlich ebenso klar und stimmig dem Leser der Zielsprache zu antworten, wie das Original seinem Leser.

Nichts ist wahrscheinlicher, als daß Eich in diesem Sinne ganz bewußt darauf verzichtete, das herbstliche Gefühl der Einsamkeit im ich-losen Bild des stetigen Berges nachklingen zu lassen. Weder die im Namen anklingende Berühmtheit dieses besonderen Berges, die ihn für Li Bo und seinesgleichen zu einem natürlichen Ortszeichen der dauerhaften Harmonie des Weltalls erhob, noch der in allem stillschweigend enthaltene Gedanke einer verborgenen Identität der Bestimmung des Menschen und der Natur im „großen Dao“ 大道 („da dao“) konnten (und können) im Deutschen unmittelbare Resonanz hervorrufen. Dies vermag dagegen die kategorische Gegenüberstellung von Ich und Natur. In ihr, die den Berg und das Ich dazu bestimmt „einander anzusehn“, drückt sich zugleich Verschiedenheit und Gemeinsamkeit aus. Das Gefühl des Alleinseins erhält damit eine Qualität und Intensität, die der des Originals durchaus zu entsprechen scheint, denn es ist zwingend und erlösend in Einem. Die kontemplativ verinnerlichte Natur ist der eigentliche, fremde Charakter einer sich selbst nicht fremden Sprache der Übersetzung.

Das letzte Beispiel zeigt einen anderen Ansatz, die Sprache der klassischen Dichtung in das moderne Deutsch zu übertragen. Ein Versuch,

der auf Äquivalenz im formalen Bereich verzichtet, der somit die Zeitfremdheit des Originals als stilistischen Faktor der Übersetzung ausspart, dafür aber das Original der Sprache des Dichters Eich – und damit dem Geschehen in der aktuellen zeitgenössischen Poesie – um so näher rückt.²⁶

<p>Zu Beginn des Jahres</p> <p>Der achte Tag ergraut in Regen, seit zwei Wochen trauert der Frühling so. Du siehst nur Wasser strömen, siehst, daß die Felder grün werden, Blüten sind schwer von Regen und fallen ab. Auch die Menschen verschwunden. Nur auf dem Flusse erschrecken Kraniche vor einem einsamen Kahn. Ich fühle mich verlassen, nur eines liebe ich hier: abends die Feuer am Fluß.</p>	<p>·新年</p> <p>晓雨暗人日 春愁连上元 水生条菜渚 烟湿落梅村 小市人归尽 孤舟鹤踏翻 犹看慰寂寞 渔火乱黄昏</p>
---	---

Schon der Ort der Publikation zeigt, daß sich die Übersetzung nicht in erster Linie an Philologen richtete. Es ging nicht um Korrektheit, sondern um anderes, und aus der Sicht des Dichters ging es um mehr; nämlich um Aufbruch und Neuanfang in einer in jüngster Vergangenheit fast gänzlich zu Tode mißhandelten lyrischen Sprache. Die endgültige Distanzierung von einer Ästhetik und literarischen Tradition, in der die meisten der jetzt wieder auftretenden Lyriker selbst aufgewachsen waren, wurde poetologisches Vermächtnis einer gebrochenen Generation. Am eindringlichsten wurde diese Ausgangslage der deutschen Lyrik 1958 von Paul Celan beschrieben²⁷:

Die deutsche Lyrik geht, glaube ich, andere Wege als die französische. Düsterstes im Gedächtnis, Fragwürdigstes um sich her, kann sie, bei aller Vergegenwärtigung der Tradition, in der sie steht, nicht mehr die Sprache sprechen, die manches geneigte Ohr immer noch von ihr zu erwarten scheint. Ihre Sprache ist

²⁶ Übersetzung in: *Sinn und Form* (1949,5) S. 88 und in: *Aus dem Chinesischen*, S. 117.

²⁷ Paul Celan: *Gesammelte Werke* Bd. 3. Frankfurt 1986, S. 167.

nüchterner, faktischer geworden, sie mißtraut dem „Schönen“, sie versucht wahr zu sein. Es ist also [...] eine „grauere“ Sprache, eine Sprache, die unter anderem auch ihre „Musikalität“ an einem Ort angesiedelt wissen will, wo sie nichts mehr mit jenem „Wohlklang“ gemein hat, der noch mit und neben dem Furchtbarsten mehr oder minder unbekümmert einhertönte.

Celan und Eich hatten gemein, daß sie als Übersetzer²⁸ intensiv auf die Entfaltung der eigenen Sprache in der Berührung mit zeit- oder kulturfremden Traditionen hinarbeiteten. Bei Celan ist schon früher erkannt worden, daß er sich unbedingt genötigt sah, das Sprechen der Dichter anderer Nationalitäten, Konfessionen, Zeitalter in ein Sprechen in's Gespräch der Gegenwartslyrik zu transponieren.²⁹

Eich läßt hier gleich mehrere Äquivalenzansprüche fallen, denen er im vorigen Beispiel streng gefolgt war: Reim und Reimdichte, regelmäßige Metrik, Altertümlichkeit der Wortwahl³⁰ und auch das Prinzip der Einheit von Vers und Satz, das in der klassischen *shi*-Dichtung gilt. Damit löst sich ein Gefüge, das gewissen „vormodernen“ Formen in China wie im Westen gleichermaßen eigen ist, in der Übersetzung auf. Doch die Übersetzung ist alles andere als klanglos. Ihr Klang entwickelt sich vielmehr trotzdem mit engem Bezug zur Dichtung des Su Shi. Um das zu verdeutlichen, muß zunächst erklärt werden, welche Elemente der klassischen Topik, nebst Verzicht auf die eher formale Äquivalenz, von Eich bewußt nicht übertragen werden. Übersichtshalber geschieht dies hier in Form einer tabellarischen Darstellung:

²⁸ Celan übersetzte aus acht Sprachen.

²⁹ Vergleiche zu dieser Untersuchung auch Peter Szondis Essay *Poetry of Constancy - Poetik der Beständigkeit. Celans Übertragung von Shakespeares Sonett 105*, in: Peter Szondi: *Schriften II/IV Celan-Studien*. Frankfurt 1978, S. 321-344.

³⁰ Ein Punkt, der bislang nicht erwähnt wurde, hier jedoch knapp angedeutet wird. Worte wie *gemach* oder *Überdruß* enthalten den Beigeschmack eines älteren, kaum noch gegenwärtigen Sprachgebrauchs und rücken die Übersetzung behutsam in scheinbare Zeitferne. Dies geschieht auch häufig in den übrigen Übersetzungen, abgesehen von denjenigen der Gedichte Su Shis.

Vers 1:	Morgendämmerung 晓, das traditionelle Fest zum „Tag des Menschen“ 人日 (eigtl. 7.1.)
Vers 2:	das Fest am Tag 上元, (shang yuan) fand am 15.1. statt und bildete den Abschluß des zweiwöchigen Frühlingsfestes (es ist also im Original eine zukünftige Zeitspanne gemeint)
Vers 3 - 4:	auch hier wird auf die feierlich empfundene Atmosphäre des beginnenden Frühlings angespielt. Der Ortsname „Ufer des Gemüsepfückens“ 挑菜渚 verweist auf das gleichnamige Kalendernfest (挑菜节) am 2.2. Ebenso ist das „Dorf der fallenden Pflaumenblüten“ 落花村, ein locus amoenus der älteren Dichtung, Andeutung melancholisch gefärbter Festlichkeit
Vers 5 - 6:	durch die direkte Gegenüberstellung der Ausdrücke „Städtchen“ 小市 und „verwaister Kahn“ 孤舟 spielt das Gedicht auf das Verbannungsmotiv der Literatendichtung an.
Vers 7:	das Verb „trösten“ 慰, das unmittelbar aus dem Verbannungsmotiv hervorgeht, wird durch eine andere Wendung (siehe unten) ersetzt
Vers 8:	sowohl der Fischer-Topos, der im Gedicht als Anspielung auf Weltverachtung zu verstehen ist als auch 乱, das „Schlüsselwort“ 字眼 des Textes, bleiben unübersetzt

Zusammen mit den formalen Stilelementen ist nun all das herausgefiltert, was gewissermaßen als historische Bedingtheit eines durch das Gedicht festgehaltenen Lebensmomentes, als eine Art Kostümierung, irritieren könnte. Freilich löst sich so nicht nur die sprachliche Restform, die sich im Deutschen dem Original nachbilden ließe, fast vollends auf, sondern auch die historischen Grenzen des subjektiven Charakters: Das schicksalhafte Ringen des konfuzianischen Literatenbeamten 儒家 mit den instabilen Realverhältnissen einer kosmoethischen Weltordnung, sein inneres Schwanken zwischen strenger Verpflichtung in den „sozialen Beziehungen“ 人伦 und dem bloßen „So-Sein“ 自然 im „rein“ naturgegebenen Zustand.

Nur so kann aber die Übersetzung Freiraum für eine schlichtweg poetische Qualität gewinnen, nämlich für das Sprechen aus der Daseins-

schwere einer komplizierten Gegenwart.

Wo das Gedicht die Verlorenheit, das Zurückgedrängtsein auf sich selbst bildlich auffaßt, also mit Hilfe der Metaphorik von „schwellendem Wasser“ 生水 und „Nebelfeuchte“ 烟湿, da erfindet die Übersetzung ein Du, das an dieser Stelle des Textes vergebens gesucht zu werden scheint. Die durch Enjambement zusammengezogenen Verse 5 und 6 enthalten die Erscheinung der Kraniche 鹤, deren symbolischer Gehalt im Chinesischen – Vögel, die den Weg vom gewöhnlichen Leben in die Unsterblichkeit mit wenigen Flügelschlägen zurücklegen – jedoch hier zu einer Chiffre wird, die sich in der Naturlyrik Eichs mehrfach wiederholt.³¹ Die vor dem Boot aufschreckenden Kraniche bezeichnen durch die Gleichzeitigkeit von Sehnsucht und Mißtrauen im Augenblick ihres Erscheinens das widerspruchsvolle Verhältnis zwischen Mensch und Natur schlechthin. Dies überträgt sich auf den Gestus der ganzen Übersetzung, der wiederum mit Eichs „Haltung des Mißtrauens und des Zweifels“³² gegenüber jeder äußeren Wirklichkeit in Einklang steht. Im vorletzten Vers erfolgt dann jene Wendung, die den kulturimmanenten Sinn des Gedichtes vollends leugnet. Nicht der Anblick der Fischerfeuer spendet gleichsam von außen Trost in die diffuse Dunkelheit – einen Trost, den die Leser Su Shis als stilles, vage flackerndes (乱) Licht in einer aussichtslosen Lage sehen –, sondern das Ich wird sich dessen, was es *liebt*, bewußt!

Im Chinesischen deutet das Aufkommen des Yang-Elementes Feuer inmitten der Yin-Dominanz des Wassers nach der zugrunde liegenden Theorie immerhin auf eine notwendig bevorstehende Wandlung der gegenwärtigen Daseinsbedingungen. Die Zeit kann demnach, philosophisch betrachtet, nicht still stehen. Dort, wo sich die Glut der Fischerfeuer aus dem diesigen Dunkel der Flußlandschaft hervorheben, zeichnet sich im Blickfeld des chinesischen Dichters eine philosophische Gewißheit ab, mit der er getrost, wenn auch nicht von der Traurigkeit des ihn umgebenden Zustandes befreit, resignieren kann. In dem Schlüsselwort 乱 („luan“: „wirr, ordnungslos“) schwingt also das noch unwägbare Hin-und-Wider des momentanen Zustandes mit, aus dem sich der Schicksalsfaden für den Einzelnen wie für die Gemeinschaft aller weiterspinnnt.

Eich dagegen legt die ganze Komplexität der Bedeutungsvielfalt, die er als Übersetzer dem Text mitgibt, in das Wort *lieben*. Dieses trägt hier die

³¹ Vergleiche z.B. *Der große Lübbe-See (Botschaften des Regens)*, S. 13) oder *Alte Postkarten/8 (Gedichte)*, S. 90).

³² *Neues Handbuch der deutschsprachigen Gegenwartsliteratur seit 1945*, S. 274,2.

entscheidende Veränderung in das Gefühl oder Bewußtsein einer, an sich ebenso unabsehbaren, Verlassenheit. Doch mit dieser kühnsten Stelle der Übersetzung entsteht definitiv jene Distanz zwischen ihr und dem Gedicht, die notwendig ist, um der dichterischen Sprache als solcher gerecht zu werden. Ihr zu entsprechen durch eine auf sie selber gerichtete Absicht, ist nur dann möglich, wenn diese Übersetzer-Absicht verfolgt, was der Dichter sagen *will*, und wenn sie vermag, sich dieses Wollen so weit wie möglich selbst anzueignen.

Wo Su Shi durch das Bild der verstreut flackernden Feuer im Dunkel in einer für seinen Stand und seine Zeit typischen Haltung sein Schicksal durch die philosophische Verknüpfung mit dem harmonischen Wandlungsgedanken tapfer *resignierend* annimmt, sucht Eich die Entsprechung dazu in der Haltung des Liebenden, die in der Beschränkung auf *nur eines* alles wiederzugewinnen glaubt. Derselbe sprachliche Gestus findet sich – nicht erstaunlich – in einem vermutlich zeitnah entstandenen Gedicht Eichs und erscheint dort beinahe als poetische Antwort auf das Gedicht Su Shis:³³

Blick durch die Fenster. An allem, was ich sehe,
liebe ich nur das.
Ein leicht zerstörbares Gefühl der Nähe,
ein Geflecht von Liebe und Haß.

Bezeichnenderweise ist das Geliebte, wodurch sich die „Welt als Sprache“ anstelle der sprachlosen Welt öffnet, in der Übersetzung bildlich, im Gedicht eher abstrakt dargestellt. Das ästhetisch Andere bleibt Teil der Übersetzung, stößt aber dort an seine Grenzen, wo die Evidenz der dichterischen Intention in der Zielsprache verstellt würde.

³³ *Gegen vier Uhr nachmittags* (erste Strophe“, in: *Gedichte*, S. 12).