

OKTOBER/DEZEMBER 1928

SINICA

3. JAHRG. / HEFT 5/6

ZEITSCHRIFT FÜR CHINAKUNDE UND CHINAFORSCHUNG

HERAUSGEBER: PROFESSOR DR. RICHARD WILHELM

Anfragen, Manuskripte und Korrekturen sind an den Herausgeber, Richard Wilhelm, China-Institut, Große Eschenheimer Str. 26, Frankfurt a. M., zu senden. / Telegrammadresse: Chinainstitut Frankfurtmain. Telefon Taunus 3314.

Alle zwei Monate erscheint ein Heft. Jahrgang 6 Hefte RM. 15.—, Einzelheft RM. 3.—

INHALT: *Richard Wilhelm*: Dichtung und Wahrheit im Osten / Buddhistische Studien: *Tai Hü*: Der Buddhismus in Geschichte und Gegenwart / Chinesischer Bildersaal: 1. *Franz Kuhn*: Chinas Macchiavelli / 2. *J. J. Duyvendak*: Schang Yang / *Yao Schi-ao*: Wang Kuo-Wei's Leben und seine Werke / *E. v. Zach*: Ein Gedicht Li Schang Yins / *Richard Wilhelm*: Die Krisis der chinesischen Kultur / Diskussionsreden anlässlich des Vortrags von Dr. R. Wilhelm / Umschau: Ein anthropologischer Fund in Peking / Entschließung des Internationalen Orientalistenkongresses vom 30. Aug. 1928 / Studien zur modernen chinesischen Geschichte: Manifest der chinesischen Nationalregierung vom 26. Oktober 1928 / Bücherbesprechung

DICHTUNG UND WAHRHEIT IM OSTEN

VON RICHARD WILHELM

Die Lyrik geht in China zurück in die urälteste Zeit. Sie ist eine organische Bewegung des chinesischen Seelenlebens, eine Bewegung, die in merkwürdigem Rhythmus immer wieder aufleuchtet und Neues bietet. Die Kunst des Liedes, wie jede Kunst, entsteht im Volke. Wo Menschen zusammen sind, wo Menschen eine Einheit bilden, da entsteht der gemeinsame Gesang, als Rhythmus zur Arbeit, als Wort zur Musik, die den Tanz begleitet, als gemeinsamer Ausdruck starken religiösen Empfindens. Dieser Gesang ist der Ursprung auch der chinesischen Lyrik. Er ist zunächst aus der unmittelbaren Wirklichkeit heraus entstanden. Er bedeutet nichts, er will keine Gedanken aussprechen, sondern er ist einfach das wortgewordene Empfinden der Arbeitenden, der Feiernden, der Opfernden, kurzum der gemeinsam sich betätigenden Menschen. Der Gesang schwebt über dieser Gemeinschaft und verleiht ihr Ausdruck. So geht hier die Wirklichkeit und die Dichtung ineinander über. Die Dichtung entsteht im Moment und findet ihren Ausdruck in der Wirklichkeit; das eine ist mit dem anderen aufs engste verwoben. Später tritt das Erinnerungsbild dazu, die Situationen werden festgehalten, die Gefühle werden reproduziert, und so tritt an die Stelle der Wirklichkeit die Phantasiewahrheit, und aus dem Spiel der Phantasie heraus entsteht eine neue Art der Dichtkunst.

Diese Volksdichtungen, aus dem Erinnerungsbild der Phantasie geschaffen, sind auch in China das Älteste, was an Dichtung vorhanden ist. Weise Herrscher haben in frühem Altertum die Bedeutung dieser Dichtung als Ausdruck erkannt. Denn die Dichtung, die in einem Kreise, in einer Gruppe organisch hervorquillt, nicht gemacht, sondern gewachsen ist, ist ein Symptom. Man kann an ihr erkennen, was in dieser Gruppe an Gedanken lebt, was die Tendenzen und Kräfte sind, die wirken. Und darum haben jene weisen Herrscher die Lieder des Volkes gesammelt, nicht aus ästhetischen Gründen, sondern aus ganz tiefen Lebensgründen: sie suchten dadurch in Berührung zu kommen mit den Regungen der Volksseele, mit der Wahrheit des Lebens, die keinen anderen Ausdruck fand als den halb unbewußten Ausdruck im klingenden Lied. So sind viele Lieder des Buches der Lieder, des Schi Ging, entstanden. Es sind dies die ältesten Proben chinesischer Dichtung, die auf uns gekommen sind. Aber auf der anderen Seite zeigte sich hier auch ein Weg, durch Dichtung Wahrheit zu schaffen. Indem nämlich von oben nach unten neue Lieder verbreitet wurden, die im Einklang waren mit den Volksliedern und eingingen auf das, was als Wunsch, als Streben, als Gefühl in den Volksliedern lag, und es leise umbildeten, um es zum Höheren zu entwickeln, waren diese Lieder, die als Kunstlieder im Volk verbreitet wurden, geeignet, aufs neue Wahrheit und durch Wahrheit Wirklichkeit zu schaffen.

So sehen wir am Anfang chinesischer Dichtung dieses Wechselspiel von Volkslied und Kunstlied, von denen das eine vom anderen gleichsam in die Beleuchtung des Bewußtseins erhoben wird und auf diese Weise durchleuchtet, geläutert, gestaltet wird, so daß neue Lebenswirklichkeiten geschaffen werden. Diese Volkslieder zeigen den Menschen in der unmittelbaren Verbundenheit mit der Situation¹⁾. Die Gefühle

¹⁾ Z. B. Schi Ging I, I, 9:

Vergebliche Sehnsucht.

Im Süden stehn die Bäume hoch,
Sie spenden Schatten nicht und Ruh,
In Han sind schöne Mädchen viel,
Sie wenden mir den Blick nicht zu.

Der Fluß ist so breit,
Daß niemand ihn durchschwimmen kann,
Der Strom ist so tief,
Daß kein Boot ihn durchqueren kann.

Das Dickicht wächst so dicht und wild,
Wie gern bräch ich die Dornen los!
Ach, wenn das Mädchen zu mir käm,
Wie gerne füttert ich ihr Roß!

Der Fluß ist so breit,
Daß niemand ihn durchschwimmen kann,
Der Strom ist so tief,
Daß kein Boot ihn durchqueren kann.

steigen auf, die Erinnerung tritt hinzu, eine bestimmte Situation, eine bestimmte Landschaft, ein bestimmter Vogelruf, ein bestimmter Baum, eine bestimmte Pflanze treten in der Erinnerung in die Erscheinung. Diese Erinnerung wird ausgesprochen, und damit verknüpft sich dann der Ausdruck des Gefühls. So ist Mensch und Situation eins. Wir suchen oft vergeblich nach einem logischen Zusammenhang zwischen Naturbild und Stimmung. Das Volkslied hat jedoch keine Logik, es kennt nur das Erlebnis. Die Einheit besteht nicht darin, daß der Mensch künstlich seine Gefühle sozusagen in die Natur hineinlegt und dann aus der Natur wieder herausholt, sondern das unmittelbare Nebeneinander der Situation gibt eine Wahrheit höheren Grades, die in diesen Liedern zum Ausdruck kommt.

Nachdem so eine Kunst geschaffen war, die durch Kungtse gesammelt und redigiert, schien es, als ob der Prozeß der Lyrik ein Ende gefunden habe. Die Lieder verstummten. Sie verstummten wahrscheinlich in Wirklichkeit nicht ganz, aber sie gingen wieder anonym unter in den Massen des Volkes. Das ist das Charakteristische am chinesischen Volkslied, daß ein breiter Strom in der Tiefe ununterbrochen weiterfließt und daß in diesem Strom sich immer neue Gebilde entwickeln. Diese Gebilde finden dann und wann ihre Beleuchtung vom Bewußtsein her, und dann treten sie als Kunstformen wieder in die Erscheinung. Oft aber strömen sie jahrhundertlang weiter und bleiben unbekannt. Das ist die Art, wie wir China ins Auge fassen müssen, wenn wir beurteilen wollen, ob die chinesische Kultur stagniert oder nicht. In Wirklichkeit gibt es keine Stagnation, sondern es ist so, daß — wie die Sonne im Tierkreis von Zeichen zu Zeichen wandert — auch in der chinesischen Kunst eine Seite nach der anderen in die Beleuchtung hervortritt. Dieses Wandern der Beleuchtung zeigt, daß keine Stagnation vorhanden ist. Gewiß, wenn man hätte fortfahren wollen, Schī Ging-Lieder zu dichten, so wären es kümmerliche Nachbildungen gewesen, und sehr viele Lieder, die in China gedichtet wurden, waren solche Nachbildungen. Denn das ist auf der anderen Seite ebenfalls eine Tatsache, daß in China nichts verloren geht. China ist der Boden, in dem geologische Versteinerungen der Seelenepochen sich so gut erhalten wie vielleicht nirgends in der Welt. Wir finden in China heute noch die Formationen urältester Zeit unmittelbar neben dem Neuen. Aber sie sind versteinert, und das kann den unerfahrenen Blick vielleicht zu dem Schluß verführen, daß Chinas Kultur versteinert sei. In

Das Dickicht wächst so dicht und wild,
 Wie bahnt' ich einen Pfad so gern!
 Ach wenn das Mädchen zu mir käm,
 Ihr Rößlein füttert ich so gern!
 Der Fluß ist so tief,
 Daß niemand ihn durchschwimmen kann,
 Der Strom ist so tief,
 Daß kein Boot ihn durchqueren kann.

Wirklichkeit sind es die erhaltenen Reste der Vergangenheit, nahe denen sich neues Leben fortwährend bildet.

So war es auch mit Dichtung und Wahrheit in China. Nachdem der Norden sein Wort gesprochen, tritt der Süden, die Gegend am Yangtse, in die Beleuchtung ein. Die Rhapsodien von Tschu, dem Südstaat, der bis dahin als halb barbarisch gegolten hatte, bringen auf einmal einen neuen Strom der Bewegung in die chinesische Lyrik. Jetzt ist es nicht mehr das patriarchalische Volkslied, es ist nicht mehr das Gleichgewicht zwischen oben und unten, das zwar die Gefühle des Volkes ausspricht, oft sehr stark ausspricht, auch dem Unwillen des Volkes Luft macht, das aber immer irgendwie von höherer Weisheit geordnet ist, sondern nun tritt ein Individuum auf den Plan, eine starke Persönlichkeit voll lebendigen Gefühls, eine starke Persönlichkeit, die zum Dichten gezwungen wird durch die Macht der Verhältnisse. Kü Yüan ist es, von dem diese neue Bewegung chinesischer Lyrik ausgeht. Er war ein Mensch, der gegen seine Zeit kämpfte, der das Rechte, das Wahre, das Klare in sich verkörpert wußte und so in einer Welt stand, die rings verkommen war, in der ganz andere Kräfte sich geltend machten als die, die als höchste Ideale in seinem Herzen lebten. Er war ein Mensch von tiefem melancholischem Empfinden, und so lebte er das Tassoschicksal durch, daß, wenn der Mensch in seiner Qual verstummt, ein Gott ihm zu sagen gibt, was er leide. Und er sprach es aus in jenem machtvollen Liede Li Sau, d. h. „Kummer des Elends“. Und diese Klage des Kü Yüan, in der er seinem Kummer Luft machte, ist ein Markstein in der chinesischen Dichtung. Die chinesische Dichtung zeigt eine neue Form auf Grund der Wahrheit eines neuen Erlebnisses.

Dieses Erleben hat den Dichter hinabgezwungen in die Fluten des Stroms, in dem er freiwillig ein Ende suchte, weil seine Zeit auf Erden nicht gekommen war. Und so hat er die Dichtung der Qual, die Dichtung der Schwermut, die Dichtung des Elends hereingebracht als einen scharfen Klang in die Welt chinesischer Gefühle. Und merkwürdig, „Sau Jen“, der Mensch der Trauer, ist ein Ausdruck geworden für den Dichter in China seit Kü Yüan seine Melodie gesungen, und diese Melodie Eigentum der chinesischen Seele geworden war. Denn, als er in den Fluten des Flusses verschwand, tauchte er wieder lebendig in der Seele des chinesischen Volkes auf, und dieses Volk hat ihn nicht vergessen bis auf den heutigen Tag.

Später, zur Zeit der Handynastie, hat man bei Hofe wieder Volkslieder gesammelt. Und da tauchten Töne auf voll von einer schwermütigen Verlassenheit, die vielleicht zum Schwermütigsten gehören, das überhaupt die Literatur zeigt. Diese Lieder der fernen Soldaten, die draußen in der Wüste kämpfen, die nach Hause zurückdenken und wissen, sie werden ihre Lieben niemals wiedersehen, die Frauen, die zu Hause sind und ihres Gatten warten, die ein Geschenk aus der Ferne bekom-

men, irgendeinen Fisch, irgendeinen Korb Blumen und die, wenn sie die Geschenke aufmachen, darin einen Brief von dem fernen Gatten finden, der ihnen zuredet, wacker durchzuhalten, zu essen und zu trinken, der ihnen erzählt von fernem Gedenken — von fernem Gedenken, das doch durch ewige Trennung am Wiedersehen verhindert ist. So finden sich denn um die Wende unserer Zeitrechnung wieder neue Quellen chinesischer Lyrik, hervorgegangen aus den schwermütigen Liedern des niederen Volkes in jener prächtigen, herrlichen Zeit des äußeren Glanzes, in jener Renaissancezeit des alten China.

Abermals neue Wirklichkeiten, neue Erlebnisse treten auf in der Dsindynastie. Es ist eine Richtung, die voll von Skeptizismus ist, voll von Zweifeln an allem, was besteht. Nie hat vielleicht der Mensch tiefer gezweifelt an allem, nie hat der Mensch vielleicht tiefer verzichtet auf alles, so tief verzichtet, daß er sogar auf den Selbstmord verzichtet in der Erkenntnis, daß das große Rad des Lebens doch unaufhaltsam sich weiterdreht, und daß es nur eine Rettung gibt: aus dem Meer des Wahns hinauszutreten, aus dem, was Wirklichkeit ist, zur Ruhe zu kommen im Tode, in einem Tode, der keine Wiedergeburt mehr kennt, in dem das Erleben zum Erlöschen kommt. Man sieht an diesen Stimmungen, daß es eine Zeit war, in der der Buddhismus in China einzudringen begann. Nicht nur in der eigentlichen Religion des Buddhismus finden sich diese Stimmungen, sondern auch bei anderen Denkern. Das Buch des Lië Dsi ist voll von solchen Auslassungen eines pessimistischen Skeptizismus, einer Gesinnung, die an allem zweifelt, was Heiterkeit und Leben bedeuten sollte. Und merkwürdig, aus dieser Stimmung heraus kommt auch wieder eine Lyrik zustande. Es ist der formende Geist des Chinesentums, der diese Verzweiflung zu bannen wußte. Es erinnert gewissermaßen an den Hergang in der griechischen Psyche. Auch dort war der Schrecken, die Finsternis, das Emporquellende, das Chaotische irgendwo vorhanden, auch dort lauerte eine Meduse mit ihrem versteinernen Haupt, und die griechische Heiterkeit ist eine Tat unendlicher Größe, die Tat der Sonne, gegenüber dieser quellenden Finsternis, die Tat der Ordnung, daß diese Finsternis entweder gestaltet wird oder daß sie verschwinden muß und sich nicht mehr zum Wort melden darf, sondern sich verkriechen muß in die geheimen Winkel, die kein Mensch betrachtet.

So kommt auch in China das — wenn der Ausdruck erlaubt ist — Appollinische der Kunst hervor. Die Kunst der Tangzeit benutzt den ganzen Stoff der Vergangenheit, sie nimmt die schwermütigen Volkslieder der Hanzeit auf, und mit wunderbarer Formkraft gestaltet sie Perlen daraus, Perlen der Kleinkunst, die auf engstem Raum das Tiefste sagen, was Lyrik zu sagen weiß. Ähnlich wie in der europäischen Musik die Sonatenform etwas bedeutete, durch das gewisse Gefühlsabläufe zu einem adäquaten Ausdruck kommen konnten, und daher eine Blütezeit der Musik

schuf, die mehrere Generationen dauerte, so hat im China der Tangzeit sich eine Liedform gebildet, die in ihrem Ablauf die Möglichkeit bot, gewisse Erlebnisse künstlerisch aufs höchste zu gestalten. Es ist der Vierzeiler.

Aber was für ein Vierzeiler! Teils zu fünf, teils zu sieben Silben. Das Künstlerische dieser aus dem Volkslied entwickelten neuen Form ist einmal der Wechsel des Rhythmus, daß der Rhythmus von je zwei Zeilen einander immer direkt entgegengesetzt ist; auf einen ebenen Ton in der einen Zeile kommt als entsprechender ein gebeugter in der nächsten und umgekehrt. So sind die Zeilenpaare durch den Rhythmus von ebenen und gebeugten Silben verbunden zu einem Metrum, das sich in merkwürdiger Weise dualistisch entspricht. Aber das ist nur das eine. Nicht nur die Metrik entspricht sich so, sondern auch die Gedankenbilder sind einander gegenübergestellt und entsprechen einander genau. Es ist nicht ein Parallelismus der Glieder, sondern es ist eine Gegenüberstellung von Gliedern, ein Zueinandertreten verschiedener Ideenbilder, die unter einem höheren Gesetz verbunden sind. Dazu kommt als weitere Kunstform der Reim. Aber der Reim ist nun merkwürdig verteilt, indem Zeile eins, zwei und vier sich reimen, aber die Zeile drei eine Sonderstellung hat, ungefähr wie in der Sonate: Thema, Gegenthema, dann Durchführung und schließlich Reprise.

Und ähnlich wie die Durchführung in der Sonatenform etwas bedeutet, das den beiden Themen eine neue Wendung gibt, so ist auch diese dritte Zeile eine Wendung im Gedicht. Es wird plötzlich irgendwie der Gedanke gewendet, und nun tritt etwas Neues herein, das dann in der letzten Zeile abklingt.

Nehmen wir z. B. ein Gedicht von Li Tai Bo:

Die Marmorstufen weiß vom Taue leuchten,
 Die Nacht ist spät, das Kleid beginnt zu feuchten.
 Mit dem kristallinen Vorhang schließt sie nun ihr Zimmer,
 Da schaut den Herbstmond sie durch Perlen leuchten.

In diesem Gedicht ist die Situation ganz kurz gegeben. Die Kunstform des Gedichts beruht ja eben darauf, daß alles „gedichtet“ ist, d. h. daß alles so dicht ist wie nur möglich, und alles so transparent wie nur möglich. Man sieht die Situation von selbst. Man braucht nicht zu sagen, daß es eine Kaiserin oder eine Haremsdame ist, die auf ihren Herrn wartet; irgend etwas Derartiges auszusprechen würde das Gedicht vernichten. Sondern die Situation ist gegeben: die Marmorstufen im Tau leuchtend. Man sieht dieses weiße Licht in der Nacht. Man sieht den Tau auf den Stufen. Das ist die Situation, und nun ihr gegenüber der erlebende Mensch. Der Tau erweckt den Gedanken, daß es spät ist. Der Tau fällt in den späten Stunden der Nacht. Also: Die Nacht ist spät. Und nun kommt das subjektive Empfinden:

Das Kleid beginnt zu feuchten — durch den Tau. Wir sehen nun plötzlich, ohne daß es gesagt wird, das Mädchen auf den Marmorstufen stehen, wir sehen sie warten, warten auf diesen leuchtenden Marmorstufen, bis der Tau fällt, bis das Kleid feucht wird. Wir sehen nun die lange, lange Zeit des Wartens. Und nun kommt die Wendung: das Warten war vergeblich. „Mit dem kristallinen Vorhang schließt sie nun ihr Zimmer.“ Sie geht hinein, sie läßt die Kristallperlen des Vorhangs vor dem Fenster herniederrieseln, sie blickt noch einmal zurück, da sieht sie den Herbstmond durch Perlen leuchten. Ist es der Schimmer der Kristallperlen des Vorhangs, ist es der Schimmer der Tränenperlen, die ihre Augen umdüstern? Es ist nicht ausgesprochen. Die Wendung ist, wie sie hineingeht und das Zimmer schließt. Und dann wird in der letzten Zeile ausgesprochen, was das ganze Gedicht durchzittert hat: woher leuchten denn die Marmorstufen, woher ist der Tau? Der fällt nur bei klarem Mondschein, bei hellem Himmel. Ja, der Mond war immer unausgesprochen gegenwärtig, und nun ganz zuletzt wendet sie sich um und sieht den Mond. Die Kunstform ist etwas geworden, das letzte Verdichtung eines Erlebnisses bedeutet. Auch die äußere Form dient dazu, daß gewisse Erlebnisabläufe ihren letzten Ausdruck finden.

So sehen wir viele Gedichte aus der Hanzeit, die unbeholfene Volkslieder waren, Stammeln ursprünglicher Gefühle, nun auf einmal konzentriert auf einen ganz geringen Raum, auf vier Zeilen, in denen alles gesagt ist. Wir sehen ein Gedicht aus der Hanzeit, das die Krieger zeigt, wie sie in die Schlacht ziehen, den Sieg erringen, und wie dann gesagt wird: sie fallen, niemand begräbt sie, die Raben fressen sie, die Pferde irren umher ohne Reiter, und die Gedanken kehren in die Heimat zurück zu den Söhnen, die die Mühsal der Väter hoffentlich zu genießen haben. Dieses lange Lied ist auch von Li Tai Bo zusammengefaßt in vier Zeilen: Der Kampf, die Schlacht, die Pferde, die herrenlos zum Himmel emporwiehern. Es ist ein Bild, das uns durch die Tangplastik der klagenden Pferde plötzlich auf ganz neue Weise lebendig geworden ist¹⁾.

¹⁾ Z. B. aus den Yüo-Fu-Liedern der Hanzeit:

Kampf im Süd,
 Tod im Nord.
 Tot auf dem Feld und unbegraben:
 Mögen uns fressen die schwarzen Raben!
 Sag zu den Raben: freßt nicht die Helden!
 Tot auf dem Feld und nicht begraben,
 Wer soll die faulenden Knochen sonst haben?
 Das Wasser, es rauscht so schaurig,
 Das Schilf, es flüstert so traurig.
 Auf stolzem Roß wir reiten in Kampf und Ehr,
 Wir fallen, und wiehernd irren die Pferde umher . . .

Aber freilich, diese Art der Formung des Erlebens ist etwas, das nur an einem Schnittpunkt der Kunst möglich ist, ebenso wie die Sonatenform in der Musik sich nicht durch die Jahrhunderte fortführen ließ. Gewiß kann man immer wieder Sonaten schreiben, aber schließlich ist das, was durch die Sonate gesagt werden kann, gesagt, und wenn man noch weitermacht, wird es nichts Neues mehr sein. Schon Beethoven war am Ende dieser Form. Und ähnlich war die Form der Tanglieder selbstverständlich nur zu einer Zeit möglich. Wenn das Erlebnis, das in dieser Form ausgedrückt werden konnte, ausgesprochen war, dann mußte die Form erstarren, dann konnte nichts Neues mehr geschehen. So ist diese Form heute zum Spiel geworden. Jeder gebildete Chinese kann dichten und besitzt die Technik dieser komplizierten Kunstform vollständig in den Fingerspitzen, ebenso wie er die Kunst des Schreibens und des Malens besitzt. Und er wird nie ein geschmackloses Gedicht machen, er wird niemals ein Gedicht machen, das etwa dem frommen Erzeugnis eines Gelehrten in Europa, der den Pegasus gelegentlich zu besteigen versucht, entsprechen würde. Die chinesischen Gedichte sind immer irgendwie genießbar. Aber es sind Erinnerungen, Nachklänge aus alter Zeit, es ist nichts Neues mehr, das sich in dieser alten Form darzubieten weiß.

Schon während der Tangzeit kam die Wendung. Die Tangzeit ist die glänzendste Zeit höfischer Pracht in China, die Zeit, da der Kaiser Ming Huang die Kunst an seinem Hofe versammelte, da Yang Gui Fe, jene schöne Frau, die so viele Menschen beglückt und so viele Menschen elend gemacht hat, am chinesischen Himmel leuchtete, da am Hofe die Dichter waren, ein Li Tai Bo, ein Du Fu und wie sie alle heißen, und da die Luft erklang von Kunst. Aber diese Zeit des höchsten Glanzes ging vorüber in jenem schrecklichen Aufstand des Türken An Lu Schan, eines Günstlings der schönen Yang Gui Fe, der, vom Hofe verbannt, sich empörte und einen Krieg entfachte, der das chinesische Reich von seiner höchsten Blüte ins Chaos stürzte. Damit war ein Erleben eingetreten, das die Kunst ins Stocken brachte. Die höchste klassische Kunst der Formvollendung wurde unmöglich durch diese Wirklichkeit.

Nun kommt anderes auf: die Schwere eines Du Fu, der aus sozialem Empfinden hineingreift in die Tiefen des Volksleids. Da sehen wir in gespensterhaftem Vorüberhuschen die Schatten von zwei alten Menschen, einem Mann und einer Frau. Der Mann wird zum Kriegsdienst gepreßt, er muß hinaus in seinem gebrechlichen Alter, er weiß, er wird nicht wiederkehren. Und wie diese beiden alten Leute sich zu trösten suchen, wie sie sich zusprechen, wie sie sich täuschen — jeder täuscht dem anderen

Dagegen vergleiche man, was Li Tai Bo aus der Szene gemacht hat:

Auf dem Felde die Schlacht
 Hat zu Tod sie gebracht.
 Die Pferde, sie wiehern
 So klagend bei Nacht.

Hoffnung vor —, und beide wissen ganz genau: es gibt keine Hoffnung mehr. — Solche Lieder tiefsten Empfindens treten nun auf, und es kommen allmählich Lieder wie die des Bo Gü I, der in seinem sozialen Empfinden sich Luft macht, wie z. B. im Lied vom Blumenmarkt¹⁾. Bo Gü I greift auch im Ausdruck auf die gesprochene Sprache des Volkes zurück. Es heißt, er habe seine Gedichte alle einer alten Frau aus dem Volke vorgelesen, und nur was sie verstand, habe er bei der endgültigen Redaktion aufgenommen.

So schaffen in der chinesischen Dichtung neue Erlebnisse neue Formen. Auch in anderem Sinne ist das wahr. An Stelle des kunstvollen metrischen und gereimten Liedes treten nun freie Rhythmen, gesungene Lieder, die als solche wieder dem Volke entnommen waren. Ich habe hier nur ein Beispiel:

Der Wind steht auf.
 Er bläst im Teich die Frühlingswasser zu Wellen.
 Müßig schwimmt in Straßen von Duft ein Entenpärchen.
 Ich greife nach den roten Pflaumenblüten.
 Auf dem Geländer sitze ich einsam,
 Des Haares Pfeile lösen sich mir sacht.
 Den ganzen Tag schau ich hinaus nach ihm, und er kommt nicht.
 Ich blick empor, da höre ich der Elstern Ruf.

Hier ist die Form des Gedichts, das seinen inneren Zusammenhalt durch die Melodie gewinnt, das weder durch Reim noch durch gleichmäßigen Rhythmus sich auszeichnet, das aber aufs neue hineingreift in die Ursprünglichkeit des Volkslieds.

¹⁾

Blumenmarkt.

In der Kaiserstadt im späten Frühling
 Lärmen Pferd und Wagen durch die Straßen.
 Sind die Tage der Päonienblüte,
 Und zum Kaufe drängen sich die Massen.
 Feilschend stehn die Händler an der Ecke.
 Nach den Blüten wird der Preis bemessen.
 Purpurn leuchtet 's hier von hundert Blumen,
 Bleiche, kleine stehen dort vergessen.
 Zelt und Tücher halten ab die Sonne,
 Dichtes Strohwerk schützt vor kaltem Wind.
 „Beim Verpflanzen muß man feucht sie halten,
 Bis sie wieder angewachsen sind.“
 So die Händler. Alles folgt der Sitte,
 Jeder geht im großen Taumel mit.
 Doch ein Greis aus einer Bauernhütte
 Kam zum Blumenmarkt mit müdem Schritt,
 Senkt das Haupt und seufzte tief und einsam;
 Doch sein Seufzen hat kein Mensch vernommen:
 „Um den Preis von einer solchen Blume
 Hat man zehn Familien ihr Brot genommen.“

So zeigt sich in der chinesischen Kunst eine fortwährende Erneuerung aus der Tiefe des Unbewußten. Immer neue Gebiete werden erleuchtet und immer Neues tritt aus den Jahrtausenden hervor. Das Drama war eine derartige Kunstform; es schlummerte lange Zeit, bis es in der Mongolendynastie zum klassischen Leben erwachte. Die Novelle, der Roman waren andere derartige Kunstgebilde; auch sie lagen Jahrhunderte brach, sie trieben weiter im großen Strom des chinesischen Erlebens, heimatlos, herrenlos, bis der Genius kam, der aus diesem Strom schöpfte und neue Kunstformen entstehen ließ.

Von der Dichtung Chinas wurde hier eine Skizze gegeben. Es wurde bewußt die Richtung der chinesischen Poesie ausgeschaltet, die nicht aus dem Originalen schöpft, sondern die aus Zitaten lebt und mosaikartige Gebilde von rhythmischer Prosa schafft, obwohl auch in dieser Richtung sehr viel Schönes und Tiefes vorhanden war. Aber es ist eine Richtung, die nicht mehr sozusagen Urgestein bedeutet, sondern dem Sedimentgestein verglichen werden kann, das sich zusammensetzt aus Resten anderer Urgesteine.

Nun noch eine Frage: In Europa ist das Erleben, die Wahrheit im Unterschied zur Wirklichkeit, das, was die Dichtung entfaltet. In Europa haben wir zwei Typen, die uns das Verhältnis von Leben und Dichtung zeigen: den subjektiven und den objektiven. Wir sehen auf der einen Seite Goethe, wie er aus dem Erlebnis heraus gezwungen wird, wie der erlebte Gehalt ihm die Form aufdrängt, wie der Stoff dadurch, daß er erlebt wird, zum Gehalt wird, und der Gehalt mit der Form untrennbar verbunden ist. So sehen wir, wie Goethes Gedichte eigentlich alle Gelegenheitsgedichte sind. Wir sehen hier den Menschen des großen Innenerlebens, der Innenschau, der das Seelische fühlt und empfindet und in gesteigerter Form nach außen bringt. Auf der Gegenseite steht Shakespeare. Shakespeares Menschen sind wie gläserne Uhren, wir sehen die Kausalität der Bewegung, wir wissen, wie sie handeln müssen, alles vollzieht sich mit Notwendigkeit. Goethes Gestalten haben alle etwas Lyrisches, sie sind wie organische Gebilde, die Irrationales an sich haben, das nur dadurch zu erklären ist, daß das Erleben unmittelbar ein Moment des Gestaltens geworden ist.

Wie steht es nun mit der chinesischen Dichtung? Sie steht ganz entschieden auf der Seite Goethischer Art. Auch bei ihr ist das Innenerleben das Primäre, aus dem heraus gestaltet worden ist. Aber das Östliche unterscheidet sich vom Westlichen darin: Das Irrationale, das Einmalige im Erleben ist das, was die westliche Kunst befruchtet hat und immer wieder befruchtet. Und dieses Einmalige, dieses ganz Besondere, „so nie Dagewesene und nie Wiederkommende“, das ist die Folge des großen Risses, der durch unsere westliche Welt geht, der, vielleicht von Griechenland herkommend, uns ganz sicher zum innerlichen Erlebnis geworden ist durch

das, was Jesus von Nazareth getan hat: Dieses Losreißen des Menschen vom Mutterboden der Gemeinschaft, dieses Auf-sich-selbst-stellen des Individuums als letzte verantwortliche Instanz. Hier sehen wir in China nun ein anderes. Auch in China kommt der Einzelne zum Bewußtsein. Darum gibt es nicht nur Volkslied, sondern auch Kunstlied. Aber das Bewußtsein führt ihn nicht dazu weiter, daß er sich trennt vom Volkserleben. Darum ist sein Erleben auch immer irgendwie typisch, und das, was wir bei Goethe als letztes finden, im Faust, im Wilhelm Meister, daß das Individuelle sich zum Typischen emporentwickelt, das ist von Anfang an ein Charakteristikum chinesischer Dichtung. Der Chinese lebt ja überhaupt typisch. Es gibt einen Typus des guten Menschen, und zu diesem Typus gehört ein ganz bestimmter Komplex des Erlebens. Alles ist geordnet und hängt in sich zusammen. Ein guter Mensch weiß, wie er in jeder Lage sich benehmen muß, damit er diese Güte zum Ausdruck bringt. Jede Lage ist so durchgestaltet, daß es in ihr ein Rechtes gibt, eine rechte Art zu denken, zu sein, zu handeln. Und dieses Rechte in jeder Lage, das eben ist chinesische Weisheit. Und darum gibt es in China auch keine Tragik. Denn wenn ich recht handle, so sind die Folgen, die daraus entstehen, von minderer Bedeutung. Wenn ich sterben soll, wenn meine Lage es erfordert, daß ich sterbe, so gehe ich in den Tod auf die rechte Weise. Das ist es, was Mong Dsi z. B. sagt: „Ich liebe die Fische und ich liebe die Bärenatzen. Wenn ich nicht beides haben kann, so lasse ich die Fische und halte mich an die Bärenatzen. Ich liebe das Leben und ich liebe die Gerechtigkeit. Wenn ich nicht beides haben kann, so lasse ich das Leben und halte mich an die Gerechtigkeit.“ Das ist nicht tragisch, denn es ist eine ganz klare Unterscheidung von Stufen. Das Tragische ist auch deswegen nicht hineingekommen in den allgemeinen Zusammenhang, weil das einzelne Leben nicht diese Bedeutung des Einzigen, des Niewiederholbaren hat. Es ist das Bewußtsein weit über den Buddhismus hinaus in China verbreitet, daß dieses Leben ein Akt eines großen Schauspieles ist, daß, wenn der Vorhang fällt, wenn der Akt zu Ende ist, das Spiel noch nicht aus ist: es kommt der nächste Akt, und wer weiß, was der an neuen Erlebnissen bringen wird! Und so entsteht denn eine Souveränität dem Erleben gegenüber, eine Fügung in das Schicksal in dem Bewußtsein, daß das Schicksal dieses Lebens eingebettet ist in einen weit größeren Zusammenhang. Und das gibt nun den Typus des Erlebens.

Aber nicht nur einen Typus des guten Menschen gibt es, es gibt auch einen Typus des Räubers, es gibt auch einen Typus des Verräters, es gibt auch einen Typus des Bettlers. Jeder Mensch hat, wenn er einen Typus repräsentiert, eine ganz bestimmte Art des Handelns und eine ganz klare Art des Fühlens und Denkens. Was z. B. den Chinesen am meisten erschüttert, wenn er die Bekanntschaft eines Europäers macht, das ist das Wilde, das Unberechenbare. Man hat einen Mann vor sich, von

dem man weiß, es ist ein großer, guter und edler Mensch. Nun kommt ein Typus des kleinen Mannes und will ihm eine Ware verkaufen und fordert ein wenig zuviel. Der Edle lächelt und gibt's ihm, denn der kleine Mensch ist ja eben darauf eingestellt, daß er vom Gewinn lebt. Aber dieser europäische große Mann, dieser Edle, bekommt nun plötzlich einen roten Kopf und feilscht mit dem kleinen Mann um seinen Pfennig. Das ist das Enttäuschende, das die Chinesen erleben, wenn sie Repräsentanten europäischer Kultur und selbst Repräsentanten europäischer Religion unter sich zu sehen Gelegenheit haben. Es ist leicht zu verstehen, was jenes Leben im Typischen bedeutet. Es hat natürlich eine ungeheure Überlegenheit zur Folge.

Aber auf der anderen Seite gibt das nun eben auch der Dichtung ihre Grenzen. Die Dichtung ist im Typischen begrenzt. Während sie lyrisch allerhöchste Blüten darbietet, während sie auch in der Erzählung und auch im Drama an Charakterbildern und Situationen einen ungeheuren Reichtum gibt, — ist doch alles aufs Typische beschränkt, und das, was wir als dramatische Bewegung bezeichnen, rückt in die zweite Linie. Es ist das ja auch ein Punkt, der die Dichtung Goethes mit der Dichtung Chinas irgendwie in eine Perspektive rückt.

So sehen wir, daß Dichtung und Wahrheit im Osten und Westen uns auch in besondere Menschheitszusammenhänge führen. Wir sehen hier verschiedene Arten des Seins. Welche Art ist die höhere? Ich möchte es nicht entscheiden. Daraus, daß wir der einen Art angehören, folgt noch nicht, daß die andere Art höher oder geringer ist, sondern es folgt daraus nur, daß beides ein möglicher Ausdruck des Menschheitsgedankens ist. Aber das eine können wir daraus entnehmen, daß es vergeblich wäre, unsere Art zu verlassen und zu versuchen, in eine andere Art uns hineinzuleben, die nicht unserem eigentlichen Wesen entspricht. Wohl aber können wir unsere Art bereichern durch das, was wir da drüben sehen an Weisheit und auch an letzter ästhetischer Gestaltung der Dichtung und des Lebens. Ebenso ist es auf der anderen Seite möglich, daß vieles von unserer Art zwar nicht restlos übernommen, aber doch organisch angeeignet wird. Dann ist zu hoffen, daß auch auf diesem Wege ein Beitrag gegeben wird zur Schaffung der Menschheit, zur Schaffung dessen, was doch unser letztes Ziel sein muß, daß die Unterschiede in der Menschheit nicht verwischt werden, daß nicht verschwommene Allerweltsmenschen entstehen, sondern scharf geprägte Eigenarten, von denen jede ihr eigenes Leben führt wie die Pflanzen im Walde, daß aber diese Eigenarten über der Ausprägung der Verschiedenheit das gemeinsame Blut nicht vergessen, das in ihnen allen fließt, und die gemeinsame Seele, die durch das Blut in allen Menschen lebt.