

Lian Yang

Yang Lian, geboren am 22.2.1955 in Bern als Sohn eines Diplomaten. Da die Familie bereits 1956 nach China zurückkehrte, verbrachte Yang Lian seine Kindheit nahe des Alten Sommerpalastes in Peking. Nach Abschluß der Mittelschule wurde Yang Lian 1974 zur "Umerziehung" durch Bauern nach Changping in der Umgebung von Peking geschickt. 1977 konnte er aus dieser "Verbannung" nach Peking zurückkehren, wo er beim Chinesischen Rundfunk eine ungeliebte und auch nur selten ausgeübte Arbeit fand, die ihm jedoch die materielle Grundlage zum Schreiben sowie zur begierigen Lektüre der inzwischen immer zahlreicher ins Chinesische übertragenen philosophischen und literarischen Werke des Westens bot. 1979 schloß sich Yang Lian während des "Pekinger Frühlings" den Lyrikern um die Zeitschrift "Today" an, die ihm eine erste Gelegenheit zur Veröffentlichung seiner Gedichte bot. Zwischen 1980 und 1983 unternahm Yang Lian ausgedehnte Reisen zu den frühen Kultstätten der chinesischen Zivilisation. Als Ergebnis legte er mehrere großangelegte Gedichtzyklen vor, von denen besonders das nach einer tibetischen Gottheit benannte Gedicht "Nuorilang" während der "Kampagne gegen geistige Verschmutzung" (1983/84) so stark kritisiert wurde, daß zunächst keine weiteren Veröffentlichungen möglich waren. 1986 stellte sich Yang Lian anlässlich einer Einladung nach Deutschland und anschließenden Reisen nach Frankreich, Spanien, England, Österreich und Hongkong zum erstenmal einem ausländischen Publikum vor. Nach seiner Rückkehr gründete er 1987 in Peking den Dichterklub "Xingcunzhe". 1988 folgte Yang Lian einer Einladung nach Australien und Neuseeland, wo ihn im Juni 1989 die Nachricht von der blutigen Niederschlagung der chinesischen Demokratiebewegung erreichte. Da Yang Lians Werke aufgrund seiner Proteste in China erneut auf den Index kamen, folgte er 1989–1995 zahlreichen Einladungen ins westliche Ausland und lebt seit 1996 als freischaffender Künstler in London.

Yang Lian hat in China keine offiziellen Preise gewonnen. Die internationale Anerkennung, die ihm zuteil wird, drückt sich in den Einladungen als "writer in residence" aus, denen er seit 1989 gefolgt ist.

* 22. Februar 1955

von Mark Renné

Essay

"So schafft uns die Dichtung mitten in die Betrachtung unserer dumpfen und trügerischen Wirklichkeit hinein einen poetischen Raum, in dem sich die Möglichkeit der Geburt eröffnet." Dieser Satz zieht sich wie ein roter Faden durch das Werk Yang Lians, dem die Welt in den Schriftzeichen schon immer realer erschien als seine physische Existenz. Mit dem Schreiben von gereimten lyrischen Versen, über die Natur oder eine heimliche Liebe, hatte Yang Lian schon in der Mittelschule begonnen – sehr zum Leidwesen seines Vaters, der ihn zwar schon früh klassische Gedichte auswendig lernen ließ, aber gleichzeitig immer wieder darauf hinwies, "daß der Weg von der Sprache ins Gefängnis in China Tradition hat". So blieb das Schreiben auch während der Kulturrevolution eine heimliche Tätigkeit. Einsam und verzweifelt schrieb sich Yang Lian in diesen von ihm wie ein Todesurteil empfundenen Jahren auf dem

Land "unter dem Schein einer Öllampe in Nordchina auf einem weißen Blatt Papier seine Wut von der Seele". Nicht nur der frühe Tod der Mutter im Jahr 1976, sondern vor allem seine Einsätze als Sargträger bei ländlichen Trauerzügen haben den Tod für Yang Lian zu einer zentralen Lebenserfahrung gemacht, mit der er sich in allen seinen Werken auseinandersetzt.

Eine aus der Unmöglichkeit selbstbestimmten Handelns resultierende Hoffnungslosigkeit ließ Yang Lian während der Kulturrevolution jene Verbindung zu der gelben Erde Nordchinas finden, unter deren ausgetrockneter Oberfläche sich in seinen Gedichten immer wieder eine andere, von der totalen Freiheit des Geistes und tiefgreifender Erkenntnis durchdrungene innere Welt auftut. Wenn Yang Lians Lebensphilosophie und die Bildhaftigkeit seiner frühen Gedichte ganz entscheidend von den Jahren auf dem Land geprägt wurden, so setzte die bewußte Auseinandersetzung mit der eigenen Sprache erst nach seiner Rückkehr in das während des "Pekinger Frühlings" (1978–1980) von einem kulturellen Aufbruch gekennzeichnete Peking ein. 1979 lernte Yang Lian an der "Mauer der Demokratie" die Lyriker um die Zeitschrift "Today" kennen, die in ihren Gedichten nach einer neuen Sprache für eine Lyrik suchten, die ihr Ziel nicht länger in der Lobpreisung der Partei, sondern im Ausloten der unabhängigen Gedanken und Wahrnehmungen des Individuums sah. Diese von der herrschenden Kritik als unverständlich und dunkel verunglimpften "hermetischen" Gedichte beeinflussten Yang Lian so stark, daß er – der 1978 rund zweihundert klassische Gedichte geschrieben hatte – seit 1979 nur noch ,moderne' Lyrik schrieb und die Erforschung einer immer weitere Grenzen überschreitenden Sprache zu einem der Hauptziele seines literarischen Schaffens entwickelte.

Die Suche nach einer künstlerischen Identität ist für Yang Lian, im Gegensatz zu vielen anderen, sich eher an westlichen Vorbildern orientierenden Lyrikern seiner Generation, stets auch eine Auseinandersetzung mit der Tradition gewesen, die nicht erst in der Kulturrevolution, sondern bereits in der Chinas Moderne einleitenden "Bewegung vom 4. Mai 1919" als veraltet und unbrauchbar verworfen worden war. In seinem Essay "Chuantong yu women" (Tradition und Wir, 1982) wendet sich Yang Lian gegen die vereinfachende Tendenz, die Tradition entweder nur zu kopieren oder blindlings abzulehnen, und hält dagegen, daß der Dichter die eigene Tradition mit seinem zweifelnden Geist aus der Fülle seiner Schaffenskraft heraus neu befruchten und weiterentwickeln müsse. "Denn Moderne heißt ja keineswegs ,jetzt'; genau wie Tradition nicht mit Vergangenheit gleichzusetzen ist. Es geht hier nicht um irgendwelche Vorstellungen von Zeit, sondern um die unterschiedlichen Ebenen des Denkens – so daß diese Begriffe nicht im Widerspruch zueinander stehen, sondern sich im Gegenteil gegenseitig bedingen und miteinschließen. Eine lebendige und offene Tradition muß ganz natürlich auf dem Ich und damit eben auch auf der Moderne fußen", schreibt Yang Lian rückblickend in dem Essay "Das Meer des Odysseus". Als Vorbild, an das er bei der Vertiefung seiner Tradition anknüpfen möchte, nennt Yang Lian den Dichter Qu Yuan (343–290 v. Chr.). Denn im Gegensatz zu der auf die älteste chinesische Gedichtsammlung, das "Buch der Lieder" (ca. 5. Jh. v. Chr.), zurückgehenden literarischen Strömung des sprachlich brillanten Kurzgedichts repräsentierte Qu Yuan die aus den schamanischen Riten am Langen Fluß hervorgegangene Tradition des epischen Langgedichts, das über die Verknüpfung von Mythos und Historie mit dem persönlichen Empfinden des Dichters eine poetische

Welt erschafft, die den Bezug zur Außenwelt niemals aufgibt und sich doch gleichzeitig selbst genug ist.

Eine erste größere lyrische Umsetzung fand diese Theorie von der kreativen Wiederbelebung der Tradition in den zunächst im Selbstverlag erschienenen Gedichtbänden „Lihun“ (Ritual der Seele, 1984) und „Xizang“ (Tibet, 1984). In ‚großen‘, von beängstigender Dunkelheit durchtränkten Bildern verschmelzen die Toten des durch seine Ausgrabungen aus der Jungsteinzeit bekannt gewordenen Dorfes Banpo in dem gleichnamigen ersten Zyklus von „Lihun“ in der von einer Fülle sensiblen Lebens erfüllten Erde mit dem von einer Wiedergeburt zur nächsten, von Leben zu Leben wandernden Ich des Dichters. In dieser Welt unter der Erde „ist Geschichte nicht Zeit, sondern ein Stück Loeß, in dem wir alle zu einem einzigen Klumpen erstarrt sind. In dieser uralten Erstarrung ist die Zeit nichts weiter als eine Illusion. Sie fließt davon und läßt das zurück, was sich niemals ändert“, heißt es in Yang Lians unveröffentlichtem Essay „Lianxiben“ (Übungsheft). Nach einer archetypischen, die mythischen Anfänge der chinesischen Geschichte heraufbeschwörenden Bilderflut endet der sechsteilige Zyklus mit den Versen: „Die Frau ist zerstückelt, der Mann impotent / Das Tal ist gestorben (...) Vor uns die Nacht – dunkle, versiegelte Weite / und im Rücken die leuchtende Krallen des Todes (...) Warum nur kommen wir wieder?“

Die vergängliche und dennoch zur Ewigkeit verdamnte Existenz des Menschen steht auch im Mittelpunkt des ebenfalls sechsteiligen Zyklus „Dunhuang“, zu dem Yang Lian durch eine Reise zu den seit über tausendfünfhundert Jahren den Invasionen und dem Wüstensand standhaltenden, mit buddhistischen Wandmalereien verzierten Mogao-Grotten inspiriert wurde.

Inmitten einer gemalten Fata Morgana erscheinen die Höhlentempel dem Pilger als eine heilige Stätte, eine einsam in den unendlichen Treibsand der Wüste eingebettete Grabstätte, die den von der Geschichte zerquälten, mit Blindheit geschlagenen Menschen inmitten der von räumigen Köttern bewachten Ruinen auf eine im Stein wartende, die Grenzen menschlicher Existenz überwindende, höhere Welt hinweist. Leben und Tod durchdringen sich in einem kurzen, ekstatischen Augenblick, und wie schon in „Banpo“ enthüllt die Zeit auch an diesem erinnerungsträchtigen Ort endlich ihr wahres Gesicht, das Yang Lian in dem Bild des „Drei-Zeiten-Buddhas“ einfängt: Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft – „drei Welten in einem Augenblick (...) So kämpfen wir in dem schon lange abgesteckten Gefängnis der Zeit gegen die Zeit (...) Vom Grabstein zur Windel, lediglich ein Schritt / Wir faulen, durchdringen die Fäulnis und überwinden uns selbst.“

Während das lyrische Ich in „Dunhuang“ die Toten einer buddhistischen Kultstätte zu neuem Leben erweckte, verwandelt es sich in „Nuorilang“, dem dritten, während der Kampagne gegen geistige Verschmutzung (1983–1984) als dunkel, unverständlich und ideologisch „ungesund“ kritisierten Zyklus von „Lihun“, in die Natur selbst.

„Ich bin der Gott des Wasserfalls, ich bin der Herr des schneebedeckten Berges / hoch und mächtig herrsche ich über den Neumond“. Das ist Nuorilang, der von einer ursprünglichen Männlichkeit geprägte tibetische Gott. Gleichzeitig bezeichnet Nuorilang im Tibetischen aber auch einen

gleichnamigen Wasserfall und einen das ganze Jahr über schneebedeckten Berg, der sich in diesem Gedicht in eine sonnendurchtränkte Hochebene verwandelt, an deren Horizont mit der Abendsonne eine alte, von Weisheit getränkte Zivilisation versinkt. "Das ist die Hochebene unseres Lebens", erklärt Yang Lian in den "Anmerkungen für den Leser", "auf der in der Gestalt des Ich und des Ich die zwei Ebenen menschlichen Lebens, die von Gewalt und Leiden geprägte äußere Welt und die aus der Einsamkeit geborene spirituelle Suche, miteinander verschmelzen."

So ist auf dem Weg über die Phantasie eine Welt entstanden, die ihre Wurzeln in der Wirklichkeit hat und doch durch den Kontrast und die Kombination mit dem Spirituellen auf eine höhere, sich auf das allgemein Menschliche beschränkende Ebene erhoben wird. Im Vorwort zu "Lihun" bezeichnet Yang Lian diese Welt als einen "Raum des Verstandes" und entwirft damit die für ihn gültige Poetik:

Durch Niels Bohr und Albert Einstein hat auch die westliche Naturwissenschaft eine "alte Weisheit des Ostens" bestätigt, wonach Raum und Zeit keine objektiven, sondern veränderliche Größen und damit auch immer ein Symbol des menschlichen Geistes sind. Entsprechend seinem Bewußtseinsstand verleiht der Mensch diesem Raum eine Ordnung; und das ist Lyrik. Deshalb bemißt sich der Wert eines Gedichts nicht nach der Ausdruckskraft seiner Worte, sondern nach der Stärke des in diesem Gedicht erzeugten Raumgefühls, das heißt nach der Höhe oder Tiefe des Verstandes, mit der die komplexe Erfahrung der Wirklichkeit – also die Verschmelzung von analytischem Denken und sinnlicher Wahrnehmung sowie die gegenseitige Durchdringung von Geschichte und Gegenwart – möglichst vielschichtig zum Ausdruck gebracht wird. In diesem Sinne wird ein gutes Gedicht nicht nur das subjektive Empfinden des Dichters, sondern auch immer dessen Gegenpol in sich aufnehmen, so daß die Gesamtstruktur eines Gedichts an ein Magnetfeld oder eine Skulpturengruppe erinnert, in der die einzelnen Elemente ganz bewußt auf eine innere Kausalität verzichten und sich unabhängig voneinander zu einem Ganzen verbinden, das von einem stabilen Raumgefühl getragen ist. So wird das Gedicht selbst zum Bild; zu einer von lebendigen Gefühlen erfüllten Wirklichkeit, die nicht erklärt, sondern einfach da ist. Unbemerkt dringt das Gedicht in den Körper des Lesers ein; es nimmt ihn gefangen und verändert ihn.

Ihren konzentriertesten Ausdruck haben diese Überlegungen über den "Raum des Verstandes" in dem zweihundert Seiten umfassenden meisterhaften Zyklus "Yi" (Sonne und Mensch, 1991) gefunden. In seiner inneren Struktur knüpft "Yi" an das "Buch der Wandlungen" (Yijing bzw. I Ging, ca. 2.800 v.Chr.) an. Im Vorwort zu "Yi" wendet sich Yang Lian ausdrücklich gegen jene Interpretationen dieses uralten Orakelbuches, die den einzelnen Trigrammen eine ihrem weltanschaulichen Hintergrund entsprechende Ordnung zu unterlegen suchten, da der herausragende Stellenwert des "Yijing" innerhalb der chinesischen Literatur gerade darin liege, daß die einzelnen Trigramme, als Bilder für die Naturphänomene sowie deren Veränderung und zunehmend komplexere Betrachtungsweise, frei und ungebunden nebeneinander stünden. Ohne innere und äußere Beschränkung formten sie so, in aus acht mal acht Trigrammen gebildeten Hexagrammen, die auf dem rein räumlichen Miteinander aufbauende Welt des "Yijing", in der sich – inmitten des ständigen

Wechsels der Dinge, in der ewigen Bewegung – das Gleichgewicht des Universums bewahre. Yang Lian folgt diesem Gedanken, indem er die 64 Hexagramme in 64 Gedichte verwandelt, deren erster Teil jeweils einem der acht Trigramme gewidmet ist, die dann im zweiten Teil mit jeweils einem anderen Trigramm kombiniert werden. Indem Yang Lian den acht Trigrammen des "Yijing" die laufenden Zahlen 1 bis 8 zuordnet (Himmel = 1, Erde = 2, Berg = 3, Moor = 4, Wasser = 5, Feuer = 6, Donner = 7, Wind = 8), weiß der Leser, daß es sich zum Beispiel bei dem Gedicht "Wind Nr.5" um das aus den Trigrammen "Wind" (oben) und Wasser (unten) zusammengesetzte Hexagramm Nr.59 handelt, dessen Bild in der Übersetzung von Richard Wilhelm folgendermaßen beschrieben wird: "Der Wind, der oben über das Wasser fährt, zerstreut es und löst es auf." Die vor dem Hintergrund dieser Hexagramme entstandenen Gedichte hat Yang Lian in vier große, jeweils sechzehn Texte umfassende Kapitel unterteilt, die mit der Verknüpfung von jeweils zwei, den ersten Teil der Gedichte beherrschenden Trigrammen zugleich die vier Elemente der traditionellen chinesischen Philosophie zum Thema haben. Herausgelöst aus Raum und Zeit, ohne einen festen Symbolgehalt, symbolisieren diese Gedichte dennoch in ihrer Gesamtheit alles.

Über das ursprüngliche Zeichensystem, mit dem sich der Mensch einst die Natur zu eigen machte, sucht Yang Lian in "Yi" nach einer für ihn gültigen Tradition, die nichts anderes sein kann, als "das von allen kulturellen Rissen gekennzeichnete Ich", wie er es im Vorwort formuliert. So entsteht in "Yi" die Welt eines Menschen, in der durch die Wiederholung des ersten Verses am Schluß des letzten Gedichts der Anfang zugleich das Ende ist; ein endloser Kreislauf, in dem die Sprache durch immer neue Rhythmen und Tonarten bis an ihre Grenzen geöffnet und nur von einem, in bester daoistischer Manier, eigentlich gar nicht existierenden Schriftzeichen zusammengehalten wird. Denn das Zeichen "Yi" ist eine Erfindung von Yang Lian, bei der er die Piktogramme "Sonne" und "Mensch" so miteinander kombiniert hat, daß der Mensch nicht mehr, wie im alten China, von der Sonne beherrscht wird, sondern Himmel und Mensch eins werden. "Yi" – das sich auf "shi" (Lyrik) reimt und genauso wie das chinesische Wort für "Wandlung" ausgesprochen wird – bedeutet "eins": ein Mensch, eine Welt, ein Universum, ein Gedicht.

"Zizaizhe shuo" (Der Unbekümmerte spricht) heißt das erste Kapitel von "Yi", dessen zentrales Thema der Mensch im Angesicht der Natur ist. "Himmel" und "Wind" sind die beherrschenden Trigramme, über die in diesem Kapitel das Bild jener von den Chinesen als "Qi" bezeichneten, universalen Lebensenergie evoziert wird, das Yang Lian hier ganz im Sinne des klassischen Philosophen Zhuangzi (um 365–290 v.Chr.) verstanden wissen will: "Qi durchdringt Himmel und Erde. Wo es sich sammelt, entsteht Leben; und wo es sich zerteilt, Tod." Diesen doppelten Charakter des "Qi" bringt Yang Lian dadurch zum Ausdruck, daß er auf ein Himmelsgedicht jeweils ein Windgedicht folgen läßt. Während jedoch die Himmelsgedichte als voneinander unabhängige Einheiten "ganz allein in der Luft zu hängen scheinen", bilden die Windgedichte eine durch ihre gegenseitige Verknüpfung gleichsam die Bewegung des Windes nachahmende Linie, die schließlich genauso in die grenzenlose Ruhe des Himmels eingeht, wie sich auch der niemals rastende Mensch am Ende mit der Natur vereinigt. Die Gegensätzlichkeit, mit der die Natur auf den Menschen einwirkt, wird in der durch eine unterschiedliche Randgestaltung deutlich gemachten

Gegenüberstellung von These und Antithese zum Ausdruck gebracht: Während die am linken Rand beginnenden Verse die Natur als eine dem Menschen zur Überschreitung seiner eigenen Grenzen verhelfende Offenbarung beschreiben, thematisieren die zwei Stellen nach links eingerückten Zeilen die schmerzhaft Beschränkung und Unterdrückung, die der Mensch durch die Natur erfährt. Die Synthese dieser beiden Positionen erfolgt in den jeweils nur eine Stelle nach links eingerückten Versen, in denen diese ewigen Widersprüche über das kreative Empfinden des "Ich" zu einer Einheit verschmelzen, die über ein fettgedrucktes "gleich" am Ende eines jeden Himmelsgedichts noch einmal besonders betont wird: "Ein leeres Ich wird zu allen Dingen / Mit dem Eintritt in den Westen des Todes wird der finstere Stein zum ewigen Mittag / Ekstase, Himmelssturz umkreisen eine immer gleiche Zeremonie" (Himmel Nr.1).

Im Gegensatz zu den aufwendig strukturierten Himmelsgedichten sind die Windgedichte in einer voll Ungestüm gegeneinander wirbelnden Prosa geschrieben. Die extreme Bewegung wird eingebettet in eine aus drei Welten (These, Antithese, Synthese) gebildete Ruhe, die den Menschen die Natur in seinem Inneren noch einmal neu entdecken läßt.

Von einer ganz anderen Struktur und Sprache wird das zweite Kapitel "Yu siwang duichen" (Spiegelgleich zum Tode) bestimmt, das sich mit dem Verhältnis des Menschen zu seiner Geschichte, die hier im weitesten Sinne als die ganze menschliche Gesellschaft verstanden wird, auseinandersetzt. Erde und Berg verbinden sich zu dem zentralen Bild der Erde, deren körnige, stückhafte Konsistenz die sich in immer neuen Ablagerungen festschreibende Unverrückbarkeit der Geschichte symbolisiert. Hinter dem Bild der Erde scheint aber auch regelmäßig die Silhouette jenes lehmigen Hochlands am Gelben Fluß hervor, das den Chinesen die Wiege ihrer Zivilisation bedeutet. Eines der beherrschenden Elemente dieser Kultur ist für Yang Lian die Symmetrie, die sich nicht nur im Grundriß des Grabmals der Kaiserin Wu Zetian in Shanxi, sondern auch im Kaiserpalast in Peking oder im Sun-Yatsen-Mausoleum in Nanking festmachen läßt und die ihm nichts anderes als die Sprache bedeutet, mit der eine seit Jahrtausenden unveränderte Tradition sich selbst zum Ausdruck gebracht hat. Zu beiden Seiten einer gedachten Mittelachse stehen jeweils drei Erd-, zwei Berg-, ein Erd- und noch einmal zwei Berggedichte, die in ihrer symmetrischen Struktur wie ein Querschnitt durch das von oben wie eine auf dem Rücken liegende Frau erscheinende Grab der Kaiserin Wu Zetian wirken. Dabei stellen die vier mittleren Berggedichte das Qianling-Gebirge und die weiter am Rande stehenden Berggedichte die Doppelbrustberge dar, zwischen denen sich die über 800 Li weite Qinchuan-Ebene erstreckt.

Von der gleichen Bedeutungstiefe wie die Form ist auch die Sprache dieser sich um jeweils eine bekannte historische Persönlichkeit rankenden Gedichte gekennzeichnet. So berichten die am linken Rand beginnenden Verse der Erdgedichte in einem fast erzählerischen Stil von historischen Fakten und Anekdoten, denen rechtsbündig und durch einen Doppelpunkt gekennzeichnet ein direkt aus einer historischen Quelle übernommenes, klassisches Zitat gegenübersteht. In der Mitte dieses Raumes steht, zwei Stellen nach links eingerückt, moderne Lyrik. Durch das Aufeinandertreffen dieser drei in Rhythmus, Satzform und Tonart so unterschiedlichen Sprachformen sollen diese Gedichte in einer ersten Bedeutungsebene die abgründige Tiefe der

chinesischen Geschichte zum Ausdruck bringen, die sie dann jedoch, in einem zweiten Schritt, durch die ungewohnte sprachliche Kombination aus ihrem historischen Kontext herausreißen und mit den lebendigen Gefühlen eines modernen Menschen durchtränken.

Von einer ganz anderen Struktur werden die Berggedichte beherrscht, die sich entsprechend ihrer doppelten geographischen Zuordnung ebenfalls in zwei Gruppen einteilen lassen: So sind die am äußeren Rand stehenden, die Doppelbrustberge symbolisierenden Gedichte in der Form eines modernen Kurzgedichts geschrieben, das sich jeweils einer Gestalt aus der chinesischen Mythologie widmet, deren Name jedoch nur einmal in Klammern angegeben und dann am Ende eines jeden Textes lediglich als "es" bezeichnet wird – so wie ja auch der Mythos auf einen menschlichen oder nicht-menschlichen, auf einen geistigen oder materiellen Ursprung zurückgeführt werden kann. Mehr oder weniger absurd anmutende, umgangssprachliche Prosatexte bilden mit den das Qianling-Gebirge symbolisierenden Gedichten Berg Nr.3–6 nicht nur die formale, sondern auch die inhaltliche Mitte dieser "Symmetrie des Todes", in deren Zentrum sich nach Yang Lians Überzeugung nichts anderes verbirgt als das inmitten der allgemeinen Sinnlosigkeit ziellos vor sich hinlebende Ich. Doch indem das lyrische Ich die Leere des eigenen Daseins nicht nur passiv erträgt, sondern in der Kunst aktiv zum Ausdruck bringt, erweitert es die Sinnlosigkeit des eigenen Lebens zur Absurdität der Geschichte und der menschlichen Gesellschaft insgesamt. Durch das Herauslösen aus der zeitlichen Ordnung und den Wegfall der Namen wird die Geschichte in einen Haufen Bruchstücke zerschlagen, die jedoch alle in dieselbe Richtung, auf das in ihrer Mitte befindliche Ich (und damit auch immer wieder auf das Jetzt) verweisen.

Das Verhältnis des Ich zu sich selbst ist folgerichtig das zentrale Thema des dritten Kapitels "Youju" (Abgeschiedenheit). Yang Lian versteht dieses Ich als ein aus einer Vielzahl konzentrischer Kreise zusammengesetztes Gebilde, an dessen Rand sich die aus der Verschmelzung des Menschen mit der Natur und der Geschichte hervorgegangenen Ichs befinden, während weiter innen, in dem bodenlosen Dunkel dieser mit abnehmendem Radius immer komplizierter werdenden Kreise, jenes Selbst liegt, das sowohl den Anfang als auch das Ende der Hinterfragung der Welt bedeutet. Doch obwohl der Mensch weiß, daß dieses Ich in seinem Inneren existiert, kann er es dennoch niemals wirklich begreifen. "Abgeschieden von der Welt leben" heißt denn auch das Thema der ersten acht Gedichte, in denen Yang Lian die sich durch die erfolglose Suche nach sich selbst immer weiter verstärkende Einsamkeit jedes einzelnen Menschen beschreibt, die in weiteren acht Gedichten mit einer "Welt in der Abgeschiedenheit" verknüpft wird, in der die gesamte Menschheit trotz aller Verzweiflung niemals aufhören kann, nach sich selbst zu forschen. Diese von dem grenzenlosen Zweifel an der eigenen Existenz erzwungene Suche findet ihren lyrischen Ausdruck in dem aus den Trigrammen "Wasser" und "Moor" zusammengesetzten Bild des Wassers. Wie zwei sich aus verschiedenen Richtungen um eine gemeinsame Mittelachse schlängelnde Flüsse sind die sechzehn Gedichte arrangiert, die sich auch sprachlich zwei verschiedenen Strömungen zuordnen lassen: Während die Gedichte Moor Nr.1–4 und Wasser Nr.5–8 auf alle formalen Beschränkungen verzichten, sind die Gedichte Wasser Nr.1–4 und Moor Nr.5–8 durch die Gestaltung des linken und rechten Randes symmetrisch um eine gedachte Mittelachse herumgeschrieben.

Fettgedruckte Redensarten und Aphorismen schaffen in den formal freien Gedichten eine noch weiter in den Abgrund des Selbst hinabweisende Tiefe. In den symmetrischen Texten zeigen diese "Gedichte im Gedicht" dagegen die unterschiedlichen Blickwinkel auf, aus denen der Mensch dem immer wieder gleichen Thema, sich selbst, nachspürt. Die Suche nach dem Selbst endet mit der in dem Schlußgedicht Wasser Nr.8 formulierten Erkenntnis: "Nur die Geburt in der Form des Todes ist eine wirkliche Geburt." Denn erst wenn das innerste Selbst des Menschen in das Zentrum der Leere hinabgefallen ist, kann dieses Nichts die wirkliche Natur der Dinge noch einmal neu erkennen lassen.

Die einende Zusammenführung dieser mit dem "Ich der Natur", dem "Ich der Geschichte" und dem innersten Selbst erschaffenen drei Welten erfolgt erst im vierten Kapitel "Jianglinjie" (Das Fest der Ankunft). Über die Trigramme "Feuer" und "Donner" wird hier das Bild des Feuers heraufbeschworen, das mit seiner Hitze und Helligkeit die neugewonnene Bestimmtheit und Klarheit zum Ausdruck bringt, die der Mensch nur dadurch erreichen kann, daß er aus der Erkenntnis des in seinem tiefsten Inneren verborgenen Dunkels heraus über sich selbst hinauswächst und zu einem höheren geistigen Bewußtsein gelangt. In vier aus je einem Donner-, zwei Feuer- und noch einem Donnergedicht bestehende Gruppen hat Yang Lian dieses Kapitel unterteilt. Die am Anfang einer jeden Vierergruppe stehenden Donnergedichte bilden so etwas wie die geistigen Knotenpunkte dieser Struktur, die durch die dreifache Einrückung des linken Randes sowohl an die Himmelsgedichte des ersten als auch an die Erdgedichte des zweiten Teils anknüpfen, die sie dann jedoch durch die Verbindung des am Anfang eines jeden Gedichts stehenden "heute" mit einem im Text mehrmals wiederholten "für immer" in den Rahmen der Unendlichkeit spannen. Auf diese Donnergedichte, die den Zusammenhang mit dem Gesamtwerk herstellen, folgen je zwei mit einer eigenen Überschrift versehene Feuergedichte, in denen das lyrische Ich die nach seinem wirklichen Erwachen mit neuen Augen wahrgenommene Welt in jedem einzelnen Vers noch einmal neu benennt. Die Sprache dieser Feuergedichte ist kurz und klar; die Schönheit der Sprache verschmilzt mit der Wahrhaftigkeit der Dinge. Das jede Vierergruppe beschließende zweite Donnergedicht nimmt formal die prosahafte Form der Wind- und Berggedichte wieder auf. Im Gegensatz zu den ersten drei Kapiteln wird die Wirklichkeit, die der Mensch mit seinen Augen zu sehen glaubt, hier mit einem abstrakten, metaphysischen Denken durchtränkt, um in der so erfolgten Überwindung ihrer eigenen Grenzen eine neue Qualität zu erlangen. Nachdem der Mensch hinter seinem Dasein zunächst nur eine allgegenwärtige Leere entdecken konnte, "wird er erst durch die Öffnung dieser Leere in die sichtbare Welt hinein den wirklichen Charakter seiner Existenz erkennen. Sein / nicht sein / sein müssen das ist die wirkliche Tiefe unseres Daseins" (Vorwort zu "Yi"). Geburt, Leiden, Wiedergeburt – von dieser, in den ersten drei Vierergruppen des vierten Kapitels beschriebenen ewigen Wiederkehr wird nicht nur die physische Existenz des einzelnen, sondern auch die geistige Geschichte der Menschheit beherrscht. Einen Ausweg aus diesem Kreislauf findet der Mensch erst in der letzten Vierergruppe, wo er aus der vollkommenen Leere heraus zu der letztendlichen Wahrheit findet: Er kehrt am Ende zu sich selbst zurück und verwandelt sich in all die Dinge, die unter dem Himmel sind. So hat "Yi" über den ständigen Wandel der Sprache am Ende zu der Ruhe gefunden, in der der Mensch in der Überwindung seiner selbst mit der Natur eins wird.

Von 1985–1989 hat Yang Lian an “Yi” gearbeitet. Daß der auf “Yi” folgende Gedichtband “Masken und Krokodile” (1990) sich einer ganz anderen, außerordentlich knappen Form bedient, ist in Yang Lians Augen weniger eine Folge der äußeren Beschränkungen des Exils als vielmehr eine innere Notwendigkeit, sich selbst und sein Schreiben von Grund auf zu erneuern. Im Gegensatz zu dem alle Facetten der formalen und sprachlichen Vielfalt auslotenden “Yi” besteht der durch seine Kürze bestechende Band “Masken und Krokodile” aus zwei formal gleichen Teilen, die je dreißig sechszeilige Gedichte umfassen. Angeregt durch die Masken der Aborigines und Maori, die er auf seinen Reisen durch Australien und Neuseeland kennengelernt hatte, beschreibt Yang Lian in den Gedichten “Maske Nr.1–30” die sich immer systematischer auffüllenden Assoziationen, die ihn hinter dem Symbol der Maske nicht nur die seit Jahrtausenden unter der Erde begrabenen Gesichter der tönernen Wächter des ersten chinesischen Kaisers Qin Shi Huangdi sowie die mit ihren Nasen, Mündern und Ohren die Kanalisation verstopfenden Gesichtsteile der Toten des Pekinger Massakers, sondern auch die hinter einer unendlichen Vielfalt von Gesichtern verborgenen chinesischen Schriftzeichen, die Sprache selbst, erkennen ließen. “Vielleicht kann der Dichter nur immer von einem Wort zum nächsten, von Maske zu Maske irren, um so, unsichtbar, bis in alle Ewigkeit, nach jenem Ich zu suchen, das sich in einer anderen Zeit und an einem anderen Ort verbirgt”, schreibt Yang Lian im Vorwort über sein Ringen mit der Sprache in den Maskengedichten. Vielleicht ist es ja gerade diese durch nichts aufzuhebende Entfernung, die die Sprache für den Dichter auch immer zu einer zwischen Lust und Gefahr pendelnden Versuchung macht: ein in seiner Einsamkeit in allen Farben des Himmels schillerndes Krokodil, das sich schon in der Vergrößerung durch einen einzigen Tropfen Wasser in ein gefährliches Bronzegerät verwandeln kann (“Krokodil Nr.24”). “Ein Schriftzeichen reicht aus, damit du keinen Ausweg mehr hast”, heißt es in “Krokodil Nr.11” über die unausweichliche Vernichtung, welche die Wörter dem Dichter bedeuten. So beschreibt Yang Lian in diesen sechzig “Gedichten über das Gedicht” das Leben des Dichters, dessen einzige Wirklichkeit die Sprache ist, während die Gedichte nicht Sprache, sondern der Versuch sind, diese Sprache zu überwinden. Yang Lian beschreibt diese “Öffnung der Sprache”, die dem Dichter erst seine Existenzberechtigung verleiht, um ihn dann sofort wieder aus der so erschaffenen, poetischen Welt zu verstoßen, in dem diesen Band beschließenden Gedicht “Krokodil Nr.30”: “Unverändert sinkt das Gewicht des Todes / In die Augen der Krokodile / Gelassen schaust du deiner Verschlingung zu // Die Hand nicht vor Augen sehend / Hörst du die Dinge kaltblütig leben / Ein Wort schon schrieb die Welt zuende”.

1990 bis 1993 war für Yang Lian eine Zeit des Kurzgedichts. Gut einhundert solcher Texte schrieb er nach “Masken und Krokodile” an den verschiedenen Stationen seines Exils in Neuseeland, Australien, Berlin und den USA, die er, zusammen mit einigen älteren Werken, in den Sammlungen “Wu rencheng” (Sine Pronomina) und “Quexi” (Abwesend) zusammenfaßte. Obwohl Yang Lian bis jetzt nur einzelne Gedichte daraus in Zeitschriften veröffentlichen konnte, begreift er doch jeden dieser Bände als zusammenhängendes Ganzes. Genauso wie sich die einzelnen Sätze eines Musikstücks am Ende zu einer Sinfonie zusammenfügen, sind auch diese beiden Gedichtbände als zwei Zyklen zu verstehen, die sowohl über eine aus ihrer zeitlichen Entstehung abgeleitete, vertikale als auch über eine der vielfältigen Beziehung der einzelnen Gedichte untereinander entspringende horizontale Struktur

verfügen: Während “Wu rencheng” sich mit den Kapiteln “Ni, Yijing he qita” (Du, das Yijing und anderes, entstanden 1981), “Fangjianli de fengjing” (Landschaft im Zimmer, 1986), “Huangyan beihou” (Hinter der Lüge, 1989), “Liuwang de sizhe” (Der Tote im Exil, 1990), “Lao gushi” (Alte Geschichten, 1990), “Huanxiangzhong de chengshi” (Unwirkliche Stadt, 1991) und “Wu rencheng de xue” (Schnee ohne Pronomen, 1991) über einen zeitlichen Rahmen von zehn Jahren erstreckt, sind die Gedichte in “Quexi” alle 1992/93 entstanden. Über die horizontale Struktur dieses zweiten Bandes schreibt Yang Lian in dem unveröffentlichten Manuskript “Lianxiben”: “Von der Form her ist ‚Hei’anmen‘ (Dunkelheiten) ein längerer Zyklus, an den sich unter der Überschrift ‚Leisi yinying de fangzi‘ (Ein Haus gleich einem Schatten) eine Reihe von Kurzgedichten anschließt, auf die dann die von einem langsamen, schwerfälligen Rhythmus bestimmten Gedichte des Kapitels ‚Tiankong yidong‘ (Der bewegte Himmel) sowie die kurz und unruhig hin- und herspringenden Gedichte des Kapitels ‚Der verneinte Granatapfel‘ (Fouren de shiliu) folgen. Der Band endet mit dem die räumliche Struktur des Anfangs wieder aufnehmenden Zyklus ‚Dahai tingzhi zhi chu‘ (‚Wo das Meer stillsteht‘).” Auch wenn alle diese Gedichte von einem gegenseitigen “Rufen und Antworten” durchzogen sind und sich im Idealfall eines Tages zu einem aus der Summe aller Werke zusammengesetzten Gesamtkunstwerk vereinigen, stellt jedes einzelne Gedicht zugleich auch eine kleine, in sich abgeschlossene Welt dar, die – wie der Autor in “Lianxiben” erklärt – von drei wesentlichen Merkmalen bestimmt wird:

Wenn Yang Lian die komplizierte Struktur des Ich bereits in “Yi” mit Hilfe des Bildes der konzentrischen Kreise beschrieben hatte, so weitet er diese Konzeption in den Kurzgedichten zu einem Grundprinzip aus, das nicht nur die Wirklichkeit insgesamt, sondern auch alle seine Gedichte beherrscht. Jedes Gedicht ist solch ein konzentrischer Kreis, der den Leser dazu auffordert, sich immer tiefer in das Gedicht und damit auch in die Abgründe des Jetzt und seiner selbst hinabfallen zu lassen, solange, bis sich das Jetzt auf das “Trugbild der Zeit” und der Mensch auf die “Befindlichkeit des Menschen” reduziert hat. Vom “Ich / zum Nicht-Ich / zu allen Menschen” – so schafft der Dichter durch das immer tiefere Eindringen in die Sprache und damit eben auch immer in das Jetzt und in sich selbst eine neue, metaphysische Wirklichkeit (*xing er xia xia, xing er shang*).

Das zweite Merkmal der Kurzgedichte liegt für Yang Lian in dem exakt kalkulierten Verhältnis der einzelnen Bilder des Gedichts zur Gesamtstruktur. Zwar sollen die aus dem Zusammenspiel von Denken, Intuition und Phantasie hervorgerufenen Bilder beim Leser eine Art surrealistischer Erschütterung bewirken, die jedoch so kontrolliert sein muß, daß sie niemals die Grenzen des vorgegebenen Themas überspringt. Im Gegensatz zu vielen Vertretern des “Hermetischen Gedichts” wendet sich Yang Lian ausdrücklich gegen das keiner Sinnsuche verpflichtete, reine Spiel mit Worten und Assoziationen.

Als drittes Merkmal bezeichnet Yang Lian die für ihn aufgrund seiner genauen Kenntnis der klassischen chinesischen Lyrik so wichtige und doch in der modernen Dichtung oft hinter dem visuellen Charakter der chinesischen Schriftzeichen zurücktretende Musikalität der Kurzgedichte. “Vor der Suche nach einer angemessenen Sprache habe ich für jede einzelne Zeile meiner Gedichte immer schon einen Klang im Ohr, der mir sagt, ob dieser Vers stark

oder schwach und wie sein Verhältnis zu den vorangegangenen und nachfolgenden Zeilen sein muß”, erklärt Yang Lian in “Lianxiben”. “Kein formal abgerundetes Gedicht kann auf diese reife Musikalität verzichten; jenen Rhythmus, den der Dichter für jedes einzelne Gedicht immer wieder von neuem erfinden muß.” Als Beispiel für die Klangskulptur, die sich bei einer Lesung aus dem unterschiedlichen Rhythmus der verschiedenen Gedichte ergibt, nennt Yang Lian den den Band “Wu rencheng” abschließenden Zyklus “Wu rencheng de xue” (Schnee ohne Pronomen): “Während die auf ein bestimmtes ‚Du‘ in einer bestimmten Stadt verweisenden Gedichte 1, 3 und 5 aus freianeinandergereihten, tänzerisch schwebenden Versen bestehen, sind die von einem Besuch des Nietzsche-Hauses in Sils-Maria inspirierten, in sehr viel abstrakteren, volleren Bildern das Verhältnis zwischen Dichtung und Wirklichkeit untersuchenden Gedichte 2, 4 und 6, nicht zuletzt durch die Unterteilung in immer wieder gleiche Strophen, von einem sehr viel getrageneren Ton gekennzeichnet; wodurch der Zyklus insgesamt den Charakter eines Dialogs der Klangfarben erhält.”

Die inhaltliche Auffüllung dieser drei Kriterien wird auch in den Kurzgedichten von dem Leitmotiv des Todes beherrscht, der für Yang Lian die zentrale und nur auf dem Wege über die Phantasie zu überwindende Beschränkung des menschlichen Lebens darstellt. “Zwei weit aufgerissene Augen, durch die sich draußen in einem fort der Tod ereignet und dabei doch nicht ein einziges Mal in dir selbst, in einer Zeile deiner Gedichte eintritt” (“Das Meer des Odysseus”). In “Lianxiben” vergleicht Yang Lian das Schreiben der Kurzgedichte mit der Rückkehr von einer weiten Reise: “Mit dieser Reise meine ich die Suche nach den Quellen der historischen Tradition und den Ursprüngen der Sprache, so wie ich es in ‚Yi‘ versucht habe. Wohingegen meine Rückkehr all das bezeichnet, was ich auf dieser Reise gefunden habe, das sich nun alles in meinem Inneren befindet, Teil meines Ichs geworden ist. So bin ich noch immer derselbe und doch ein anderer Mensch. Jetzt, wo diese Kurzgedichte ganz tief in mich hinein, in die Welt in meinem Inneren genagelt sind.”

Die Allgegenwart des Todes inmitten einer Dichtung, in der es nicht darum geht “wer hier spricht”, sondern “wer hier von den Worten zum Ausdruck gebracht wird”, bildet auch den roten Faden der lyrischen Prosatexte, die Yang Lian in dem Essayband “Geisterreden” (1994) zusammengefaßt hat. “Das Schreiben der Geisterreden hat mit einem Tod begonnen. Nur daß ich nicht weiß, um welchen Tod es sich dabei handelt”, schreibt Yang Lian in der Einleitung. Nicht das Massaker auf dem Platz des Himmlischen Friedens, sondern jener lebendig zwischen den Menschen spazierende Tod, den man weder sieht noch hört und der sich dennoch in jedem Augenblick im Körper jedes einzelnen Menschen ereignet, ist das eigentliche Thema dieser Essays. So stirbt der Mensch, inmitten seiner täglichen Geschäftigkeit, an jedem Tag diesen abstrakten Tod, den er so gerne vergäße und dem er doch niemals entkommen kann, da er allein das Zentrum der Existenz bedeutet. “Die anderen Leute sagen, daß du über den Tod schreibst. Aber du weißt, daß du über das Leben schreibst”, heißt es in “Sonnenfinsternis”. Nicht von der Geburt zum Tod, sondern von dem sich an jedem einzelnen Tag ereignenden Letzten Tag zu einem aus dem Tod geborenen, von Träumen und Illusionen bereinigten neuen Leben, in dem die Dinge endlich ihr wahres Gesicht enthüllen, führt der Weg durch die Essays. “Der Letzte Tag, das ist das Geräusch, wenn du dir mit beiden Händen die Ohren zuhältst, während dir in

deinem Inneren die Organe platzen. Jeder Tag ist so ein Letzter Tag, der außerhalb seines Buches nichts anderes kennt als die Stille, die ihm die Form gibt, in die er seinen Wahnsinn einschließt. Wenn er dann aber innerhalb seines Buches ist, dann hindert ihn nichts mehr daran, seine Verrücktheit auszuleben und sich alle Zeit der Welt dafür zu nehmen, von dem Geschmack seines ewigwährenden Endes zu kosten. Und das, was nach diesem Tode kommt, das sind die vorstehenden ‚Geisterreden‘“.

So sind diese vierzehn Essays eine “abstrakte Reisebeschreibung” (so der Titel eines Essays) durch die innere Welt eines Menschen. Sie beginnt in der konkreten Wirklichkeit des Pekinger Massakers und mit dem Ausschluß des Dichters aus seinem Land und führt dann sehr schnell zu der unter dem Eindruck des Exils immer weiter aufreißenden Kluft zwischen Wirklichkeit und Illusion, die sich in einer weiteren Abstraktion dahingehend ausweitet, daß auch die Wirklichkeit in den Worten nichts anderes als ein Trugbild ist. Die Synthese dieser drei Erkenntnisstufen erfolgt erst in dem letzten Essay “Das Kellerzimmer und der Fluß”, in dem Wirklichkeit und Illusion nicht mehr im Gegensatz zueinander stehen, sondern sich gegenseitig durchdringen und eine aus ihrer organischen Verbindung hervorgegangene neue Welt aufzeigen. Die sprachliche Ausgestaltung dieser aus der Verschmelzung von “Ich”, “Du” und “Ihr” zu allen Dingen unter dem Himmel hervorgegangenen Welt gelingt Yang Lian durch die Wiederbelebung des bis auf die Vor-Qin-Zeit (770–225 v.Chr.) zurückgehenden und neben der Lyrik schon immer als zweite literarische Kunstform anerkannten chinesischen Essays (*sanwen*), den Yang Lian in der Einleitung als jene “Mischung aus Märchen, Fabel, Roman, Autobiographie und Philosophie, Reportage, Fiktion, Debatte und Lyrik” beschreibt, “zu der sich dann noch deine gewagten Gedankensprünge und deine unorthodoxen Assoziationen hinzugesellen; die jedoch alle nur für ein einziges Bild zu leuchten scheinen – das Bild unseres Lebens, denn ist unser Leben nicht ein ebensolches, immer weiterwachsendes Kunstwerk?”

Zwar hat Yang Lian den Gedichtzyklus “Dahai tingzhi zhi chu” (Wo das Meer stillsteht, 1994) in die Sammlung “Quexi” mitaufgenommen, er betrachtet dieses – wie eine Sinfonie – aus vier dreiteiligen, durch Wortwiederholungen und parallele grammatische Strukturen vielfältig miteinander verwobenen Sätzen bestehende Gedicht, mit dem er zum ersten Mal seit dem Verlassen Chinas wieder einen großangelegten Zyklus schrieb, aber dennoch als eine unabhängige Einheit. Mit “Dahai” beendete Yang Lian vorerst die Phase der Kurzgedichte, um sich noch einmal der Erschaffung jenes lyrischen Raumes zu widmen, wie er ihn zehn Jahre zuvor in dem “Raum des Verstandes” gefordert und zum letztenmal in “Yi” gestaltet hatte. Wenn “Dahai” in formaler Hinsicht auch an alte Ideen anknüpft, handelt es sich dennoch um einen inhaltlichen Neubeginn. Denn während “Yi” – wie fast die gesamte chinesische Dichtung – von dem allumfassenden Bild der Gelben Erde beherrscht wird, setzt sich Yang Lian in “Dahai” mit der erst im Exil erlebten azurblauen Endlosigkeit des Meeres auseinander: “Ende. Das ist das Ende. Hier und Jetzt”, schreibt Yang Lian in “Lianxiben” über den “Dahai” zugrunde liegenden, erleuchteten Moment auf einem Felsen in Sydney, in dem er nach Jahren innerer Entfernung endlich die Seele des Meeres zu fassen bekam. In “Dahai” ist jeder Tag solch ein Ende, das genauso wie das Meer in sich selbst endlos ist. Und der Mensch, der dort einsam auf seinem Felsen sitzt, ist noch mehr ein Ende, als es die Klippe ist; denn dieser Mensch ist nichts anderes als das Ende seines Lebens

und seines Schicksals. Genauso wie alle Sprechenden das Ende der Sprache sind. Da das einzig Sagbare eben genau das ist, was man nicht sagen kann – die Erfahrung des eigenen Endes. „Das Jetzt ist am weitesten entfernt“, heißt es in der Mitte des Gedichts. Erst, wenn der Dichter in jedem einzelnen Tag das Meer erkennt, kann er die Grenzen dieses Endes in einem Gedicht durchbrechen: „Hier, auf meinem Felsen, wo ich mich auf das Meer hinaustreiben sehe“. Die Grenzen von Raum und Zeit sind durchbrochen. In der ewigen Wiederkehr der Dinge fließen die in den vier Kapiteln beschriebenen und durch keine laufenden Nummern irgendeiner räumlichen oder zeitlichen Ordnung unterworfenen vier Orte, „wo das Meer stillsteht“, ununterbrochen in einem einzigen Punkt zusammen. Genauso wie die einzelnen Trigramme in dem „Buch der Wandlungen“ durch ihren ständigen Wechsel zu einem ewigen Gleichgewicht gefunden haben, ist auch das Meer „ein Stillstand an einem Ort, wo kein Sturm zu rasten vermag“; ein metaphysischer Stillstand, der den Leser zum Augenzeugen einer ohne Unterlaß davonfließenden Welt werden läßt.

Primärliteratur

- “Taiyang, mei tian dou shi xin de”. (Jeden Tag ist die Sonne neu). Gedichte. [Enthält: “Zibai – gei yi zuo feixu” (Selbstbekenntnis – für eine Ruine); “Dayanta” (“Große Wildganspagode”); “Wu peng chuan” (Boot mit schwarzem Segel); “Zhizihua shengkai de shihou” (Wenn die Gardenien blühen); “Huobajie” (Fackelfest); “Gu zhanchang” (Alter Kampfplatz); “Changjiang, sushuoba” (Erzähle, Langer Fluß)]. Peking (Samisdat) 1981.
- “Chuantong yu women”. (Tradition und Wir). Essay. Shanhua (Guizhou) 1982.
- “Haibian de haizi”. (Das Kind am Meer). Prosagedichte. Peking (Samisdat) 1982.
- “Lihun”. (Ritual der Seele). Gedichte mit programmatischem Vorwort. [Enthält: “Zhili de kongjian” (“Lyrik als Raum der Intelligenz”); “Banpo” (“Banpo”); “Dunhuang” (“Dunhuang”); “Nuorilang” (“Nuorilang”)]. Peking (Samisdat) 1984. Interne Veröffentlichung in: Xin shi chao. (Tendenzen der Modernen Lyrik). Peking (Beijing daxue neibuban) 1985. Offizielle Buchveröffentlichung: Xi’an (Dangdai Zhongguo qingnian shiren congshu) 1985.
- “Xizang”. (Tibet). Gedichte. Peking (Samisdat) 1984. Interne Veröffentlichung in: Xin shi chao (Moderne Lyriktendenzen). Peking (Beijing daxue neibuban) 1985.
- “Chonghe de gudu”. (“Die überlappte Einsamkeit”); “Shi de zijue”. (Lyrisches Bewußtsein). Essays. In: Dangdai wenyi tansuo. (Untersuchungen über die moderne Literatur und Kunst). Fujian 1984.
- “Tan shi”. (Über Lyrik). Essay. Interne Veröffentlichung in: Lao Mu (Hg.): Qingnian shiren tan shi. (Junge Dichter über Lyrik). Peking (Beijing daxue neibuban) 1985.
- “Huanghun”. (Die verödete Seele). Gedichte. [Enthält u.a. Auszüge aus: “Taiyang, mei tian dou shi xin de”]. Shanghai (Shanghai wenyi chubanshe) 1986.
- “Huang”. (Gelb). Gedichte. [Enthält: “Haibian de haizi” (Das Kind am Meer); “Yijing, ni he qita” (Das Yijing, Du und anderes); “Tianwen” (Fragen an den

Himmel); "Fangjianli de fengjing" (Landschaft im Zimmer); "Wu peng chuan" (Boot mit schwarzem Segel); "Banpo" ("Banpo"); "Dunhuang" ("Dunhuang"); "Nuorilang" ("Nuorilang"); "Xizang" (Tibet); "Shizhe" (Die Vergangenen)]. Peking (Renmin wenzue chubanshe) 1989. [Diese Ausgabe wurde makuliert].

"Ren de zijue". (Vom Bewußtsein des Menschen). Essay. Chengdu (Sichuan renmin chubanshe) 1989. [Diese Ausgabe wurde makuliert].

"Liuwang de sizhe". (Der Tote im Exil). Gedichte. [Enthält: "Huangyan beihou" (Hinter den Lügen); "Liuwang de sizhe" (Der Tote im Exil); "Fangjianli de fengjing" (Landschaft im Zimmer)]. Kingston, Australien (Tiananmen Publications) 1990.

"Mianju yu eyu". ("Masken und Krokodile"). [Chin.-engl.]. Gedichte. Sydney (Wild Peony) 1990. (University of Sydney East Asian Series).

"Taiyang yu ren". (Sonne und Mensch, Yi). Mit ausführlichen Anmerkungen von Yu Feng. Changsha (Hunan wenyi chubanshe) 1991. Langzeichenausgabe: "Yi". (Yi). Taipei (Xiandai shi she) 1994.

"Quexi". (Abwesend). Unveröffentlichte Gedichtsammlung. Abdruck von Einzeltexen seit 1992 in: Today (Oxford), Xiandai shi (Peking) und Xiandai hanshi (Peking).

"Guihua". ("Geisterreden"). Essays. Taipei (Lianjing chubanshe) 1994. Kurzzeichenausgabe (zusammen mit YoYo): "Renjing – Guihua". (Menschenlage – Geisterreden). [Enthält auch: "Piaobo shi women huodele shenme" (Was hat uns das Umherziehen gebracht) [Gespräch mit Gao Xingjian 1993]]. Peking (Zhongyang fanyi chubanshe) 1994.

"Wu rencheng". (Sine Pronomina). Gedichte. London (The Wellsweep Press) 1994. (Wellsweep Chinese Poets 6).

"Dahai tingzhi zhi chu". ("Der Ruhepunkt des Meeres" [der Autor lehnt diesen Übersetzungstitel ab und bevorzugt wörtliches "Wo das Meer stillsteht"]). Gedichtzyklus. In: Today (Oxford). 1994. H.2. S.137–148. Buchausgabe: London (The Wellsweep Press) 1995. (Wellsweep Chinese Poets 6+).

"China Daily". Gedichte. [Engl.-dt.-chin.]. Mit Fotografien hg. von Alexander Paul Englert. Berlin (Schwarzkopf & Schwarzkopf) 1995.

"Bei mousha de sixiang". ("Das ermordete Denken"). Essay. In: The Nineties (Hongkong). 1996. H.1. S.6f.

"Yinwei Aodexiusi, hai cai kaishi piaolin". ("Das Meer des Odysseus"). Essay. In: documenta documents. Stuttgart (Cantz) 1996. S.9–11.

"Bei daoqie de muqin". ("Die gestohlene Mutter"); "Mayi". ("Ameisen"); "Chuangshiji". ("Schöpfungsgeschichte"); "Huang tulu". ("Der gelbe Erdweg"). [Chin.-dt.]. Kurzprosa. In: Hefte für Ostasiatische Literatur (München). 20. 1996.

Übersetzungen

"Pilgerfahrt" Gedichte. [Enthält Auszüge aus: "Banpo" ("Banpo"); "Dunhuang" ("Dunhuang"); "Nuorilang" ("Nuorilang")]. Übersetzung: **Angelika Bahrke, Monica Basting, Marianne Fronhofer, Michael Helmprecht, Henrik Jäger,**

Christine Köhler, Christine Macht, Gabriele Müller, Karl-Heinz Pohl, Hans Hermann Schmidt, Jana Semperowitsch, Birgit Voigtländer, Andrea Wiehler Verena Wolpert Hg. von Karl-Heinz Pohl. Innsbruck Hand-Press 1987.

“Lyrik als Raum der Intelligenz” (“Zhili de kongjian”). Essay. Übersetzung: **Henrik Jäger**. In: die horen. 1989 H.155. S.147–152.

“Die Bedrohung der Schriftzeichen” (“Xingcunzhe de e'yun”). Essay. In: die tageszeitung, 03.06.1991.

“Sechs Gedichte und ein Prosatext” Übersetzung: **Peter Hoffmann**. In: Hefte für Ostasiatische Literatur. 1992 H.12. S.46–52.

“Dichtung in Wechselwirkung mit der Welt” Übersetzung: **Sabine Peschel**. In: Hefte für Ostasiatische Literatur. 1992 H.12. S.53–57.

“Gedichte” [Enthält: “Banpo” (“Banpo”); “Yüanmingyüan” (“Yuanmingyuan”); “Große Wildganspagode” (“Dayanta”)]. Übersetzung: **Albrecht Conze**. Zürich Ammann 1993.

“Die letzte Frage des Bertolt Brecht. Zwei Gedichte” Übersetzung: **Wolfgang Kubin**. In: minima sinica. 1994 H.1. S.116–118.

“Masken und Krokodile” (“Mianju yu eyu”). [Enthält: “Masken” (“Mianju”); “Alte Geschichten” (“Lao Gushi”); “Krokodile” (“Eyu”); “Schnee. Neutrum” (“Wu rencheng de xue”); “Unwirkliche Stadt” (“Huanxiangzhong de chengshi”)]. Übersetzung: **Wolfgang Kubin**. Berlin, Weimar Aufbau 1994.

“Außerhalb des Augenblicks” (“Shunjian zhi wai”). Gedichte. Übersetzung: **Sabine Peschel**. In: Lettre. 1995 H.30. S.4f.

“Geisterreden” (“Guihua”). Übersetzung: **Mark Renné**. Zürich Ammann 1995.

“China Daily” Gedichte. [Engl.-dt.-chin.]. Mit Fotografien hg. von Alexander Paul Englert. Übersetzung: **Brian Holton, Mark Renné**. Berlin Schwarzkopf & Schwarzkopf 1995.

“Das ermordete Denken” (“Bei mousha de sixiang”). Essay. Übersetzung: **Mark Renné**. In: Süddeutsche Zeitung, 16./17.12.1995.

“Das Echo der Einsamkeit” (“Chonghe de gudu”); “Das Meer des Odysseus” (“Yinwei Aodexiusi, hai cai kaishi piaoliu”). Übersetzung: **Mark Renné**. In: documenta documents. Stuttgart Cantz 1996 S.12–17.

“Das gelesene Licht” (“Bei langsong de guang”). Übersetzung: **Mark Renné**. In: du (Zürich) 1996 H.4. S.12.

“Die gestohlene Mutter” (“Bei daoqie de muqin”); “Ameisen” (“Mayi”); “Schöpfungsgeschichte” (“Chuangshiji”); “Der gelbe Erdweg” (“Huang tulu”). Übersetzung: **Mark Renné**. In: Hefte für Ostasiatische Literatur (München). 20. 1996.

“Der Ruhepunkt des Meeres” (“Dahai tingzhi zhi chu”). Übersetzung: **Wolfgang Kubin**. Stuttgart Edition Solitude 1996.

“Die Wahrheit ist niemals seicht, die Schreiber sind es” Übersetzung: N.N. In: Süddeutsche Zeitung, 25.09.1996 S.15.

“Das Tor des Schweigens” Übersetzung: **Wolfgang Kubin**. In: Frankfurter Rundschau, 17.–19.05.1997.

“Politik als Mythos in Chinas Literatur” Übersetzung: N.N. In: Lettre International. Europas Kulturzeitung. 1997 H.39. S.102–104.

Übersetzungen ins Englische

“Tradition and Us” (“Chuantong yu women”). Übersetzung: **Ginger Li**. In: Renditions. 1983 H.19/20. S.69–73.

“The Dead in Exile” (“Liuwang de sizhe”). Gedichte. [Enthält: “Behind the Lies” (“Huangyan beihou”); “The Dead in Exile” (“Liuwang de sizhe”); “Scenery in a Room” (“Fangjianli de fengjing”). Übersetzung: **Mabel Lee**. Kingston, Australien Tiananmen Publications 1990.

“Non-Person Singular” (“Wu rencheng”). Übersetzung: **Brian Holton**. London Wellsweep Press 1994.

“Where the Sea Stands Still” (“Dahai tingzhi zhi chu”). Übersetzung: **Brian Holton**. London Wellsweep Press 1995.

“Echoing Solitude” (“Chonghe de gudu”); “The Sea of Ulysses” (“Yinwei Aodexiusi, hai cai kaishi piaoliu”). Übersetzung: **John Minford, Chu Chi Yu, Andrew James Johnston**. In: documenta documents.Stuttgart Cantz 1996 S.4–8.

“A Few Thoughts on Literature and Arts in China in the 1990s” Übersetzung: **Tom Moran**. In: China Focus. 5. 1997 H.1. S.2f.

Sekundärliteratur

Yip, Wai-lim “Crisis Poetry – An Introduction to Yang Lian, Jiang He and Misty Poetry“. In: Renditions (Hongkong) 1985 Frühjahr. S.120–130.

Golden, Sean / Minford, John “Yang Lian and the Chinese Tradition“. In: Howard Goldblatt (Hg.): Worlds Apart. Recent Chinese Writing and its Audiences. Armonk (M.E. Sharpe) 1990 S.119–137.

Lee, Mabel “The Philosophy of the Self and Yang Lian“. In: Yang Lian: Masks and Crocodile / Mianju yu Eyu. Sydney (Wild Peony) 1990 (University of Sydney East Asian Series). S.9–36.

Lee, Mabel “Before Tradition: ‘The Book of Changes’, Yang Lian and the Affirmation of the Self Through Poetry“. In: Dies. / A.D. Syrokomla-Stefanowska (Hg.): Modernization of the Chinese Past. Canberra (Wild Peony) 1993 (The University of Sydney, School of Asian Studies Series 1). S.94–106.

Pohl, Karl-Heinz “Dichtung, Philosophie, Politik – Qu Yuan in den 80er Jahren“. In: Ders. u.a. (Hg.): Chinesische Intellektuelle im 20. Jahrhundert: Zwischen Tradition und Moderne. Hamburg (Deutsches Übersee-Institut) 1993 (Mitteilungen des Instituts für Asienkunde Hamburg 220). S.405–425.

Schwartz, Leonard “China in Exile – Some Recent Books“. In: Bard College Forum (New York). 1993 H.1. S.61–70.

Braun, Michael “Masken und Krokodile“. In: Die Zeit, 30. 09. 1994.

Kubin, Wolfgang “Nachwort zu ‘Masken und Krokodile‘“. In: Yang Lian: Masken und Krokodile. Berlin, Weimar (Aufbau) 1994 S.81–91.

Zhang-Kubin, Suizi "Die Geburt aus dem Tod". (Interview). In: minima sinica. 1994 H.1. S.104–115.

Holton, Brian "Five Poems of Yang Lian". In: Conjunctions (New York) 1995 H.23. S.43–50.

Keen, Ruth "Vor dem Notausgang. Eine Lesung des chinesischen Dichters Yang Lian in Berlin". In: Neue Zürcher Zeitung, 08.09.1995.

Li Xia "Poetry, Reality and Existence in Yang Lian's 'Illusion City'". In: Asian and African Studies. 4. 1995 H.2. S.149–165.

Mack, Daniela "Zigeuner in Sachen Literatur". In: Süddeutsche Zeitung, 02.03.1995.

Mayer, Susanne "Im Zimmer der Worte". In: Die Zeit, 15. 09.1995.

Peters, Sabine "Nicht wie unter Narkose leben". In: Basler Zeitung, 22. 09.1995 (Zu: "Geisterreden").

Strittmacher, Kai "Mit dem Tod fängt alles an. Das chinesische Schriftstellerpaar Yang Lian und You You über Exil, Lüge und Sinn des Lebens". In: Süddeutsche Zeitung, 05. 10.1995.

Kubin, Wolfgang "Das Meer und das Exil. Zur neueren Dichtung von Yang Lian". In: Orientierungen. 1996 H.2. S.96–100.

Kubin, Wolfgang "Das Schweigen öffnen". In: Jahrbuch 3 Akademie Schloß Solitude. Stuttgart (Edition Solitude) 1996 S.188f.

N.N.: "Republik der Ruhe – Oblomow in China". In: Frankfurter Allgemeine Zeitung, 15. 06.1996.

Woesler, Martin "Im Schreiben verloren". In: Neue Zürcher Zeitung, 4./5. 05.1996 (Zu: "Geisterreden").

N.N.: "Yang Lians verzweifelte Verse". In: Neue Zürcher Zeitung, 22./23. 02.1997 (Zu: "Der Ruhepunkt des Meeres").

Alle Rechte vorbehalten. © edition text + kritik im Richard Boorberg Verlag GmbH & Co KG und Munzinger-Archiv GmbH, Ravensburg

Originalquelle: Kritisches Lexikon zur fremdsprachigen Gegenwartsliteratur

Quellenangabe: Eintrag "Lian Yang" aus Munzinger Online/KLFG – Kritisches Lexikon zur fremdsprachigen Gegenwartsliteratur

URL: <https://online.munzinger.de/document/18000000499>

(abgerufen von Verbund der Öffentlichen Bibliotheken Berlins am 10.10.2024)