

Der historische Landschaftsbegriff im ostasiatischen Kontext

Der französische Landschaftsspezialist und Kulturgeograph Augustine Berque (Beruku 2011: 49-51) stellt fest, dass ohne gewisse Regeln die Rede von der Landschaft wie „ein Gespräch zwischen Gehörlosen“ verlaufe. Zur Verhütung von Missverständnissen schlägt er daher sechs respektive sieben Standards vor, die einen Landschaftsbegriff bedingen: 1. das Bedichten / Besingen der Schönheit des Ortes, wozu – als zweiter Aspekt – der Ausdruck von Ortsnamen wie Bellevue oder Mirabeau (*belle, beau* = schön) gehört, 2. der Garten mit dem Zweck der Betrachtung, 3. eine Architektur, die den Genuss der Aussicht (*chōkan no kyōju*) erlaubt, 4. eine Malerei, welche die Umwelt zum Ausdruck bringt, 5. Wörter oder Begriffe, die Landschaft aus-

drücken, sowie 6. schließlich eine selbstverständliche Reflexion der Landschaft (ebd. 50). Diese zur Genesis (*tanjō*, wörtlich „Geburt“) der Landschaft führenden Bedingungen sieht Berque in der chinesischen Geistes- und Kulturgeschichte in den Jahrhunderten nach dem Verfall der Späteren Han (circa 220) bis zum Niedergang der Sechs Dynastien zum Ende des sechsten Jahrhunderts als erfüllt an. So tauche der Ausdruck *shanshui* 山水 („Berg und Wasser“) mit der „zweifelsfreien“ Bedeutung als Landschaftsbegriff bei einem poetischen Gartenbankett des Wang Xizhi 王羲之 (303–361; ebd. 52) auf, die „Authentizität“ der Landschaft in der Harmonie des Menschen mit der Natur“ (ebd. 63) wiederum bei Tao Yuanming 陶淵明 (365–427), dem berühmten Dichter ländlicher Idyllen (*yuantian* 園田). Doch mit Bezug auf zwei Zeilen aus dem fünften seiner zwanzig Trinklieder, die Eugen P. Feifel mit „Doch willst du’s näher erklären / so fehlt dir wohl das Wort“ (1959: 153) übersetzt, macht Berque den erforderlichen Schritt, nämlich die Überführung der „Landschaft aus dem Schweigen in die Rede“, das reflektierte und durch das Wort zum Ausdruck gebrachte „Wissen um die Landschaft“ – ein Wissen im Gegensatz zum bis in die graue Vorzeit zurückreichenden „landschaftlichen Wissen“ –, bei dem zwanzig Jahre jüngeren „Naturlyriker“ Xie Lingyun 謝靈運 (385–433) fest. Über ihn schreibt er:

Er bedichtete in großer Zahl die Landschaft als solche (*fūkei sono mono*) und war zugleich ein scharfsichtiger Denker der Landschaft. (2011: 64)

Im Folgenden (ebd. 67-76) geht Berque genauer auf die Prinzipien (*genri*, auch „Theorie“ etc.) bei Xie Lingyun und seinem Zeitgenossen Zong Bing 宗炳 (375–443) ein, die dieser kurz vor seinem Tod in dem berühmten, nur aus 424 Schriftzeichen bestehenden „Vorwort zum Malen von Berg und Wasser“ (*Hua shanshui xu* 画山水序) darlegt.¹⁰ Mathias Obert zufolge handelt es sich dabei um eine „der frühesten und zugleich wichtigsten Quellen zur Theorie der Landschaftsmalerei in China“. Allerdings kommt er nach ausgiebiger Diskussion zu dem Schluss, dass „das ‚Berg-Wasser [*shanshui*]-Bild‘ [...] in seinen Ursprüngen [...] nur in einem sehr eingeschränkten Sinne als ‚Landschaftsmalerei‘ bezeichnet werden“ sollte.¹¹ Die Landschaft bei Xie Lingyun jedenfalls, bei dem

10 Vgl. Berque (Beruku) 2011: 49-67; zu Xie Lingyun vgl. Röllicke 1996, zu Zong Bing Obert 2000.

11 Obert 2000: 839, 871; die Zeichenfolge 至於山水質有而趣靈, auf die sich Berque bezieht, übersetzt Obert wie folgt: „Was Berge und Gewässer angeht: Sie sind stofflich gegeben und neigen zugleich den geistigen Kräften zu“ (ebd. 842). Berque resümiert: „Kurz, die Landschaft folgt dem Sicht-

Wolfgang Kubin zufolge „der sichtbare Umschlag vom Daoismus zum Buddhismus in der Literatur“ erfolgt, und der „der erste große Dichter [ist], der eigenhändig Landschaften gestaltet [und dessen] Naturliebe in einer neuen Natursicht und -wertschätzung [kulminiert]“,¹² unterscheidet sich gewiss von einem alltäglichen Landschaftsbegriff. Denn nicht umsonst diskutiert Hermann-Josef Röllicke (1996) die Gedichte in Anlehnung an Richard Mathers Beschreibung als „Landscape Buddhism“ (1958) eben als „Landschafts-Buddhismus“.

Da es im folgenden Zusammenhang um japanische Literatur geht, kann dieser interessante Diskurs hier nicht weiter aufgerollt werden.¹³ Festzuhalten bleibt, dass Ende des vierten, Anfang des fünften Jahrhunderts in China eine reflexive und diskursive Auseinandersetzung mit der Landschaft aufblühte. Es ist sehr wahrscheinlich, dass diese zusammen mit Schrift und Literatur die japanischen Inseln erreichte. Was auf jeden Fall dort ankam, war die Schrift, und alle von Berque angeführten „Richtlinien“ lassen sich – mit einigen Jahrhunderten der Verspätung – einwandfrei im *Man'yōshū* ausmachen, jener großartigen Sammlung von über 4500 Waka-Gedichten. In meiner Habilitationsschrift¹⁴ behandle ich einige der angeführten Punkte näher und möchte mich hier daher auf kurze Hinweise beschränken: Zu Berques erstem Aspekt dürfte sich ein Beispiel erübrigen, da es im *Man'yōshū* von prächtigen Landschaften und entsprechenden Ortsnamen geradezu wimmelt. Der Garten mit dem Zweck der Betrachtung wurde ebenfalls bereits vorgestellt, wenn es auch dort um Erinnern und Gedächtnis geht.¹⁵ Zum dritten Aspekt, der Architektur, die eine genießende Aussicht erlaubt, liegen gleichsam genügend Hinweise vor. Bei dem Langgedicht Nr. 38 beispielsweise, wo es mitunter um die Betrachtung von blaugrünen Bergketten geht, die in mehreren Schichten hintereinander gelagert sind, ist Mori Asao (2008: 42-44) der Meinung, dass die Landesschau von einem höheren Gebäudeteil aus ge-

baren *und zugleich auch* dem Unsichtbaren. Sie ist materiell und zugleich auch geistig. Das Wesen der Landschaft, die Wirklichkeit der Landschaft liegt in dieser Doppeldeutigkeit“ (2011: 76). Genau diese Doppeldeutigkeit ist auch im deutschen Landschaftsbegriff gegeben.

- 12 Kubin 1985 (*Der durchsichtige Berg – Die Entdeckung der Naturanschauung in der chinesischen Literatur*), zitiert nach Naumann 1996: 39-40.
- 13 Einführend in deutscher Sprache (aber leicht veraltet) zu Tao Yuanming und Xie Lingyun vgl. Feifel 1959: 150-154.
- 14 *Altjapanische Erinnerungsdichtung – Landschaft, Schrift und kulturelles Gedächtnis im Man'yōshū* (2012).
- 15 Vgl. Ananieva und Wittkamp 2009.

schah. Das lässt sich wohl, um ein weiteres Beispiel zu geben, auch für das Gedicht Nr. 28 vermuten, in dem die junge Jitō Tennō 持統天皇 aus einer gewissen Ferne weiße, zum Trocknen ausgelegte Kleidung am grünen Berg Kaguyama erblickt und damit auf die Ankunft des Sommers schließt; auf dieses Waka komme ich weiter unten zurück.¹⁶ Was den fünften und den sechsten Punkt angeht, lässt sich zumindest eine reflexive Terminologie in der späten *Man'yōshū*-Zeit konstatieren, die in metaphorischen Landschaftsbegriffen festzumachen ist. In Vorworten und Anmerkungen finden sich Ausdrücke wie *bussboku* 物色 („Dingfarben“) bei Gedicht Nr. 3967 sowie in der Anmerkung zu Nr. 4484, *fūkei* 風景 (wörtlich „Wind- und Sonnenschatten“) z.B. in Nr. 3967, *bikei* 美景 und *fūkō* 風光 („schöne Landschaft“ und „Wind-Lichtschein“) im Textpassus zwischen den Gedichten Nr. 3972 und 3973 sowie zwischen Nr. 3975 und 3976 oder *fūdo* 風土 („Wind-Erde“, die „Gegendheit“, das „Klimatische“) in der Anmerkung zu Nr. 4238. Auch scheint Xie Lingyuns Werk im achten Jahrhundert in Japan bekannt gewesen zu sein.¹⁷ Insgesamt fällt auf, dass sich selbst Berques Garten zur Betrachtung und die den Genuss der Aussicht erlaubende Architektur unter die Schrift subsumieren lassen. Denn ohne sie wäre es vermutlich gar nicht erst zu städtischer Architektur mit erbaulichen Gärten gekommen.

Die einzige Ausnahme stellt unter Umständen die Malerei dar, da aus dieser frühen Zeit keine Beispiele erhalten sind, die man prüfen könnte. Die Waka-Sammlungen seit Beginn des zehnten Jahrhunderts enthalten allerdings ausreichend Hinweise auf eine Wandschirmdichtung (*byōbu-uta* 屏風歌), die eindeutig dafür sprechen, dass eine solche Malerei spätestens ab dem neunten Jahrhundert auftrat. So gibt es in Japan die Malerei von berühmten Orten (*meisho* 名所絵), deren Tradition sich bis in jene Zeit zurückverfolgen lässt. In der *Darstellung realer Orte*, einer Dissertation über *Die „wahren Landschaften“ des „malenden Reporters“ Tani Bunchō*, so der Untertitel, erläutert die Kunsthistorikerin Khanh Trinh wie folgt:

Damals begannen Darstellungen von japanischen Landschaften, die im einheimischen Malstil *yamatoe* [大和絵] ausgeführt wurden, auf Stellschirmen aufzutreten, wobei sie *waka*-Gedichte begleitend illustrierten. In der frühen Entwicklungsphase des Genres, d.h. während der frühen Heian-Zeit (794–1185), existierte der Begriff *meisho* jedoch noch nicht. Die schriftlichen Überlieferungen aus dieser Zeit bezeichneten solche Illustrationen auf den mit Gedichtblättern dekorierten Stellschirmen, *byōbuuta*,

16 Vgl. auch Ueno 2011: 37 zum *Man'yōshū*-Gedicht Nr. 52.

17 Vgl. Naumann 1996: 41.

als *shikie* [四季絵], „Bilder der vier Jahreszeiten“, oder *tsukinamie* [月並絵], „Bilder der zwölf Monate“. (2003: 56; Anmerkung ausgelassen)

Es ist erneut zu fragen, ob sich die Bedingungen für einen Landschaftsdiskurs – die reflektierte Landschaft in der Kunst und Literatur – nicht noch einfacher fassen lassen. Alle hier angerissenen *Modelle* angefangen mit Wang Xizhi über Tao Yuanming, Xie Lingyun bis zu Zong Bing – wie auch bei Francisco Petrarca im europäischen und Kunikida Doppo im postmodernen japanischen Landschaftsdiskurs – sind nämlich der Amalgamierung von zwei *Medien* geschuldet: Bewegung und Schrift. Der so extrahierte Landschaftsbegriff ermöglicht ein Raster der Analyse, das zur Beschreibung der Landschaft in der Literatur Bashōs geeignet ist. Umgekehrt freilich untermauert Bashōs Reiseliteratur dieses Landschaftskonzept.