

Die verlorene Mitte : Mundart (Xiangyin), ein Gedicht des chinesischen Lyrikers Bei Dao

Autor(en): **Kühne, Christine**

Objektyp: **Article**

Zeitschrift: **Asiatische Studien : Zeitschrift der Schweizerischen
Asiengesellschaft = Études asiatiques : revue de la Société
Suisse-Asie**

Band (Jahr): **48 (1994)**

Heft 4

PDF erstellt am: **10.08.2024**

Persistenter Link: <https://doi.org/10.5169/seals-147140>

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Inhalten der Zeitschriften. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern. Die auf der Plattform e-periodica veröffentlichten Dokumente stehen für nicht-kommerzielle Zwecke in Lehre und Forschung sowie für die private Nutzung frei zur Verfügung. Einzelne Dateien oder Ausdrucke aus diesem Angebot können zusammen mit diesen Nutzungsbedingungen und den korrekten Herkunftsbezeichnungen weitergegeben werden. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Die systematische Speicherung von Teilen des elektronischen Angebots auf anderen Servern bedarf ebenfalls des schriftlichen Einverständnisses der Rechteinhaber.

Haftungsausschluss

Alle Angaben erfolgen ohne Gewähr für Vollständigkeit oder Richtigkeit. Es wird keine Haftung übernommen für Schäden durch die Verwendung von Informationen aus diesem Online-Angebot oder durch das Fehlen von Informationen. Dies gilt auch für Inhalte Dritter, die über dieses Angebot zugänglich sind.

DIE VERLORENE MITTE: *MUNDART (XIANGYIN)*,
EIN GEDICHT DES CHINESISCHEN LYRIKERS BEI DAO

Christine Kühne, Zürich

Wie immer in Phasen der umfassenden Neuorientierung in der chinesischen Geistes- und Literaturgeschichte ging auch mit den Umwälzungen nach Ende der Kulturrevolution ein intensives Ringen um neue Formen des sprachlichen Ausdrucks einher. Vor allem die erste nachmaoistische Dichtergeneration hatte schon früh das enge Korsett vorgegebener literarischer Normen zu sprengen gesucht und sich gleichzeitig gegen jede Bevormundung von Schrift und Kunst durch Politik und Partei gewandt. Eine solche Herausforderung an die Orthodoxie inhaltlicher wie auch formaler Art stellte einen politischen Akt per se dar, und so wurde die als "obskur" (*menglong* 朦胧) diffamierte, experimentelle Lyrik jener jungen Leute in den frühen Achtzigerjahren zur beliebten Zielscheibe der Kulturbehörden. Seit der Niederschlagung der Protestbewegung von 1989 befinden sich die meisten Exponenten der obskuren oder *Menglong*-Lyrik (*menglongshi* 朦胧诗) wie auch eine Reihe anderer Schriftsteller ihrer Generation im Exil.

Bis dato sind zum Phänomen der *Menglong*-Lyrik, die im deutschen Sprachraum auch als "hermetische Schule" apostrophiert wird, sowohl in chinesischer wie auch in westlichen Sprachen zahlreiche Gesamtdarstellungen erschienen.¹ Einerseits drohen dabei jedoch oft politische und kulturpolitische Aspekte den Blick auf die Gedichte selbst zu verstellen, andererseits wurde, zumal auf westlicher Seite, eine nähere literaturwissenschaftliche Auseinandersetzung mit dem Werk einzelner Repräsentanten der gerne als Gruppe abgehandelten Dichter bis anhin weitgehend vernachlässigt.² Augenfällig ist der Mangel an theoretischer Aufarbeitung auch im

- 1 Die aktuellste und umfangreichste mir bekannte Bibliographie zur *Menglong*-Dichtung ist zu finden bei H.P. HOFFMANN 1993, *Gu Cheng - eine dekonstruktive Studie zur Menglong-Lyrik* (2 Bde; Frankfurt a.M. etc.: Lang) 1:423-426.
- 2 Abgesehen von einigen überblicksartigen Aufsätzen und einleitenden Kommentaren in diversen Anthologien ist hier als einzige löbliche Ausnahme die erwähnte Monographie von H.P. HOFFMANN zum Werk von Gu Cheng zu nennen. Eine Dissertation des holländischen Sinologen Maghiel VAN CREVEL über Duoduo ist in Arbeit.

Falle von Bei Dao 北岛³, dem neben Gu Cheng 顾城 wohl bekanntesten Vertreter des neuen chinesischen Gedichtes, der sich 1989 ebenfalls ins Exil gezwungen sah und seither in verschiedensten westlichen Ländern lebte. Nicht nur durch seine Lyrik und in geringerem Masse sein Prosa-werk, sondern auch durch seine Verdienste als Initiator und Mitherausgeber der richtungweisenden, inoffiziellen Literaturzeitschrift *Jintian*⁴ hat Bei Dao die neue Literatur Chinas entscheidend mitgeprägt. Besonders seine Gedichte wurden zwar in unzählige Sprachen übersetzt und fanden bei westlichen Kritikern ein ungewöhnlich hohes Mass an Anerkennung, sie sind bis anhin aber nur sehr beschränkt Gegenstand der sinologischen Forschung geworden. Massgebende Vorarbeiten leisteten hier Bonnie S. McDougall⁵ und Wolfgang Kubin, der Teile von Bei Daos Werk übersetzt⁶ und ihn im deutschen Sprachraum bekannt gemacht hat. Letzterer widmete dem Dichter eine überblicksartige Studie mit Bibliographie, in der er ihm "eine grosse Meisterschaft bei der engen, artistischen Verzahnung der Worte und Bilder" attestiert und anerkennt, dass sich in seiner Lyrik "klare strukturelle Aufschlüsselungen vornehmen lassen, wo aufgrund fast surrealistisch anmutender Manier keine erkennbare Ordnung gegeben zu sein

- 3 Pseudonym für den 1949 in Beijing geborenen Zhao Zhenkai 赵振开, der in seinen Prosaschriften auch noch weitere Namen wie 石默, Ai Shan 艾珊 u.a. verwendete.
- 4 Zur während des sogenannten ersten Pekinger Frühlings 1978-80 in neun Heften erschienenen und später verbotenen Zeitschrift *Jintian* 今天 (englischer Untertitel "Today") siehe PAN Yuan u. PAN Jie 1985, "The Non-Official Magazine *Today* and the Younger Generation's Ideal for a New Literature", in: *After Mao*, J.F. KINKLEY ed. (Cambridge, Mass. u. London: Harvard UP) 193-220. Die Zeitschrift wurde 1990 von Bei Dao vom Exil aus wieder ins Leben gerufen und erscheint seither vierteljährlich. Nr.1/94:1-17 enthält einen Rückblick auf die literarischen Untergrundzirkel während der Kulturrevolution (sog. "Salons") und auf die Entstehungsgeschichte von *Jintian*.
- 5 Bonnie S. MCDUGALL "Zhao Zhenkai's Fiction: A Study in Cultural Alienation", in: *Modern Chinese Literature* 1.1/84: 103-130 und "Bei Dao's Poetry: Revelation and Communication" in: *Modern Chinese Literature* 1.2/85: 225-252.
- 6 W. KUBIN 1991, *Bei Dao: Notizen vom Sonnenstaat. Gedichte* (München: Hanser), sowie Einzelveröffentlichungen.

scheint."⁷ Doch auch Kubins Gesamtschau kann auf wenigen Seiten leider nur in Ansätzen Hand bieten zur Ergründung dieser inneren Ordnungsgefüge in Bei Daos oft komplexen Versen. Insbesondere sind seine jüngeren, im Exil entstandenen Gedichte, die erst ganz vereinzelt in deutscher Übersetzung vorliegen⁸, noch nicht untersucht worden, obwohl sie offensichtlich eine neue Phase im Schaffen des Dichters signalisieren. Die Verdrängung vom Zentrum künstlerischen wie gesellschaftlichen Geschehens an die Peripherie⁹ stellte für Bei Dao wie für die meisten der chinesischen Schriftsteller, die sich nach 1989 über den ganzen Globus verstreuten, zweifellos einen bedeutenden Einschnitt nicht nur in der eigenen Biographie dar. Direkte und indirekte Spuren der Exilerfahrung, des Prozesses der Neupositionierung ausserhalb der bis anhin natürlich gegebenen Mitte, sind in einem grossen Teil der seither entstandenen Verse Bei Daos erkennbar.

Im folgenden soll deshalb exemplarisch eine Annäherung an eines dieser jüngeren Gedichte mit Titel "Mundart" (*Xiangyin* 乡音)¹⁰ versucht werden. Bei Dao verfasste es 1990 in Stockholm, zu einem Zeitpunkt also, da klar wurde, dass sich der Dichter im Westen für länger würde einrichten müssen, und dass die Trennung von seiner Familie in Beijing vorläufig eine definitive bleiben würde.

- 7 W. KUBIN 1989, "Bei Dao", in: *Kritisches Lexikon zur fremdsprachigen Gegenwartsliteratur*, H.L. ARNOLD Hrsg. (München: edition text und kritik, 18.Nlg., Bd.1), 9.
- 8 Einige Übersetzungen von W. KUBIN sind zu finden in *die horen*, Bd. 169/1993.
- 9 Diese Sichtweise widerspiegelt auch der Titel des in Hongkong erschienenen Sammelbandes mit Bei Daos nach 1989 entstandenen Gedichten, der auf "Am Ende der Welt" lautet (Bei Dao 1993, *Zai Tianya* 在天涯, Hongkong: Oxford University Press).
- 10 In: Bei Dao 1991, *Old Snow* 旧雪, B.S. MCDUGALL u. CHEN Maiping übers. (New York: New Directions) 50. Die vorliegende Übersetzung ins Deutsche stammt von mir.

	乡音	Mundart
1	我对镜子说中文	Ich spreche mit dem Spiegel Chinesisch
2	一个公园有自己的冬天	Ein Park hat seinen eigenen Winter
3	我放上音乐	Ich lege Musik auf
4	冬天没有苍蝇	Im Winter gibt es keine Fliegen
5	我悠闲地煮着咖啡	Ich koche gemütlich Kaffee
6	苍蝇不懂什么是祖国	Fliegen verstehen nichts von Heimat
7	我加了点儿糖	Ich nehm' mir etwas Zucker
8	祖国是一种乡音	Heimat ist eine Mundart
9	我在电话线的另一端	Ich höre am andern Ende der Leitung
10	听见了我的恐惧	Nur meine Furcht

Augenfällig ist zunächst die streng parallele Struktur der einzelnen Verszeilen. Mit Ausnahme der a-syntaktischen Versgliederung am Gedichtende (v. 9,10) umfasst jede Zeile einen vollständigen Satz, wodurch eine rhythmische Annäherung an die gesprochene Sprache erfolgt. Unterstützt wird der konversationelle Ton des Gedichts zusätzlich durch die Verwendung von Pekinger Alltags- und Umgangssprache. Nicht nur Vokabular, sondern auch Aussprache sind dem im Titel angesprochenen heimatlichen Idiom des Autors nachempfunden (offensichtlich in *dian(e)r* 点儿, v. 7). Das Gedicht "spricht" also in Chinesisch über das "Sprechen in Chinesisch" (v. 1), und es stellt sein Objekt, die Mundart (hier Pekinger Tonfall), gleich selber dar. Mit anderen Worten, der Text beschreibt sich selbst, ist Metasprache. Das Bild des Sprechens mit sich selbst vor dem Spiegel in der ersten Zeile verweist auf dieses selbstreflektierende, "metalinguale" Moment des Gedichtes und ist daher nicht nur, aber auch, Sinnbild für die Vereinsamung im Exil, wo der Akt des Sprechens und Dichtens zur Heimat wird.

Die erwähnte strikte Parallelität der Verszeilen erfüllt aber auch auf der Ebene der Objektsprache eine wichtige Funktion. Durch syntaktischen Parallelismus sind abwechslungsweise die Verse 2,4,6,8 und 10 einerseits sowie 1,3,5,7 und 9 andererseits als zusammengehörig gekennzeichnet. Die eine Versgruppe ist zusätzlich noch chiasmisch verknüpft ("Winter", "Fliegen", "Heimat" und schliesslich "Mundart", das mit "hören" in Vers 9 korrespondiert), während die übrigen Zeilen alle mit dem Pronomen "Ich" anheben. Zwei verschiedene innertextuelle Wirklichkeitsebenen sind auf diese Weise geradezu ineinander verschachtelt.

1. Ebene

1	我对镜子说中文	Ich spreche mit dem Spiegel Chinesisch
3	我放上音乐	Ich lege Musik auf
5	我悠闲地煮着咖啡	Ich koche gemächlich Kaffee
7	我加了点儿糖	Ich nehm' mir etwas Zucker
9	我在电话线的另一端	Ich höre am andern Ende der Leitung

2. Ebene

2	一个公园有自己的冬天	Ein Park hat seinen eigenen Winter
4	冬天没有苍蝇	Im Winter gibt es keine Fliegen
6	苍蝇不懂什么是祖国	Fliegen verstehen nichts von Heimat
8	祖国是一种乡音	Heimat ist eine Mundart
10	听见了我的恐惧	Nur meine Furcht

Betrachtet man die erste Versgruppe in ungebrochender Reihenfolge, so trifft man auf eine simple Ereigniskette. Jemand unterhält sich mit seinem Spiegelbild, hört Musik, macht Kaffee und telefoniert schliesslich. Die Schilderung zeigt also eine Alltagsszene: Die "Ich"-Figur verbringt einen scheinbar gemütlichen Nachmittag allein zu Hause. Dieses "Zuhause" ist durch Handlungen wie Kaffeetrinken und Hinzufügen von Zucker offenbar ausserhalb des chinesischen Kulturkreises situiert. Der Bezug zum Westen wird unter anderem noch verstärkt durch die grammatikalisch auffällige Markierung des Subjekts mit Hilfe des Pronomens "Ich", das in einem chinesischen Satz, insbesondere in der Dichtung, gewöhnlich entfällt (siehe auch Schema unten).

In diese private, scheinbar "heile" Welt ist nun eine zweite, in dialektischer Umkehrung dazu stehende Wahrnehmungsebene eingewoben (v. 2,4,6,8 und 10). Konzipiert sind die Zwischenzeilen der zweiten Ebene als innerer Monolog, in dem die Aussenwelt einer subjektiven Brechung im personalen Bewusstsein unterzogen wird. Die Gedanken und Erinnerungsfetzen, die hier im Zwiegespräch mit dem stummen Spiegelbild formuliert werden, sind daher weniger auf Anhieb greif- und begreifbar als die sachliche Schilderung der ersten Erzählebene; sie sind zudem teilweise metaphorisch verschlüsselt. Die Assoziationen führen zurück nach China, zu Reflexionen über das persönliche ambivalente Verhältnis zum Herkunftsland und damit zur Frage der eigenen Identität beziehungsweise zum identitätsstiftenden Kulturfaktor Nummer Eins, der Sprache - dies alles immer gebrochen im westlichen Spiegel (d.h. durch die Gegenrealität der ersten Erzählebene).

Die Komplementarität der beiden Ebenen verdeutlicht sich anhand des folgenden Schemas:

<i>1. Ebene</i>		<i>2. Ebene</i>
	NARRATIVER STIL	
objektive Schilderung		innerer Monolog
	ZEITSTRUKTUR	
chronologisch		achronologisch
	HANDLUNGSRAUM	
Privatbereich (Zimmer)		öffentlicher Bereich (Park)
	WAHRNEHMUNG	
physisch (4 von 5 Sinnen)		kognitiv / affektiv
	ATMOSPHERE	
Wärme (Kaffee)		Kälte (Winter)
Überfluss (Zucker)		Mangel, Sterilität (keine Fliegen)
	LINGUIST. BESTIMMUNGEN	
dynamisch (Tätigkeitsverben)		statisch (nicht-progressive Verben)
Subjekt pronominal ("Ich")		Subjekt nominal (unbestimmt / Plural)
	RELEVANTE SOZIALE GRÖSSE	
Individuum		Kollektiv, Allgemeinheit
	GEOGRAPHISCHE ZUORDNUNG	
Westen		China

Ausgespart ist in der obigen Darstellung vorläufig noch der Begriff des Innen und Aussen, der in dieser dualistischen Welt besonders komplex schillert. Bevor darauf noch näher eingegangen wird, soll versucht werden, die nur unvollständig wiedergegebene Assoziationskette der 2. Ebene beziehungsweise das Gespräch mit dem Spiegel nachzuzeichnen, wenn auch jede Paraphrasierung bei Gedichten die Gefahr der Trivialisierung in sich birgt.¹¹

11 Auf grundsätzliche methodologische Fragen kann im Rahmen dieses Aufsatzes nicht eingegangen werden. Hier nur soviel: Die Bilder, die Bei Dao in diesem und anderen Gedichten meist sprunghaft zusammenmontiert, sind in den wenigsten Fällen eindeutig referenzierbar und müssten zumindest in Bezug zum übrigen Werk des Dichters gesetzt werden, um den weiten Horizont der Auslegungsmöglichkeiten einzuschränken. Wo Dichtung absichtlich in dunkler, oft sowohl semantischer wie auch syntaktischer Unbestimmtheit belassen wird, kann eine Interpretation kaum abschliessende Sicherheit und Bestimmtheit für sich beanspruchen. Ich gehe aber mit P. BÜRGER davon aus, dass auch moderne

In Vers 2 wird der innere Monolog offenbar nach einem Blick durchs Fenster in Gang gesetzt. Die verschneite Umgebung vor dem Fenster weckt Erinnerungen an China, wo Natur nur in öffentlichen Gärten erfahrbar ist und ihren "eigenen", vom skandinavischen sehr verschiedenen Winter hat. Der Park, ein abgeschotteter Ort hinter Mauern, kann aber auch ganz direkt als Bild für China gelesen werden, und so führen alle weiteren Assoziationsstränge konsequent dorthin zurück, immer weiter weg von der unmittelbar erfahrbaren Realität des Hier und Jetzt. Wenn also beim Blick durch das Fenster auffällt, dass in dieser Jahreszeit keine Fliegen an den Scheiben kleben (v.4), liest sich das übertragen auf China so, dass die dortige winterliche Kälte — implizit das herrschende politische und gesellschaftliche Klima — kein Leben, keine (schöpferische) Vielfalt zulässt.¹² Aus diesem Kontext heraus drängt sodann in Vers 6 die eigene Situation des Ausgeschlossen- und Ausgegrenztseins ins Bewusstsein: Fliegen sind aus der Sicht des Exilierten geradezu beneidenswert, denn für sie sind Nationen und Staatsgrenzen von keinerlei Bedeutung. Nur Menschen vermögen die Dimensionen des Begriffs "Land der Ahnen" (wörtlich für *zuguó* 祖国, "Heimat") zu begreifen, sich nämlich als Wesen in Raum 国 und Zeit 祖 zu erkennen, und so sind auch Gefühle des Verlustes und Trennungsschmerz allein ihnen vorbehalten. Gerade der Verlust dessen, was landläufig unter Heimat verstanden wird, zwingt jedoch zum Ringen um ein neues Verhältnis zu diesem Begriff (v. 8): Die Frage nach der Herkunft ist dabei stets auch die Frage nach der eigenen, kollektiven wie auch individuellen Identität, und diese liegt, so Bei Dao hier, nicht in einem abstrakten Gebilde, einem von alten Männern regierten Staat (*zuguó* 祖国) begründet, sondern in der Sprache. Gerade dieses letzte Stück Heimat, die Muttersprache, ist jedoch ebenfalls gefährdet, das Exil ist nicht nur ein physisches, sondern auch ein sprachliches: Der Versuch,

Gedichte "als widerspruchsvolle Beziehung heterogener Teile" eine "wie immer prekäre Einheit" bilden (*Theorie der Avantgarde*. Frankfurt a.M., 1974:110). Die vorliegende Untersuchung versucht denn auch in erster Linie zu demonstrieren, mit welchen Mitteln Bei Dao eine solche Einheit erzielt und wie er seine Lyrik gerade in den Bruchstellen zwischen den einzelnen Bildern zum Leben erweckt.

- 12 Der Winter ist eine der häufigsten Metaphern in Bei Daos Dichtung und meiner Beobachtung nach unter anderem stark politisch konnotiert. Er kann insbesondere in Bezug gesetzt werden zu den "Pekinger Frühlingen" von 1979 und 1989, den kurzen Phasen demokratischen Aufbruchs, die jeweils wieder vom "Winter der Bürokraten" verdrängt wurden (der Ausdruck *guanliao de dongtian* 官僚的冬天 stammt aus dem Gedicht *Zoulang* 走廊 [Durchgänge], *Zai Tianya*: 54).

sich durch einen Telefonanruf in den vertrauten Tonfall der eigenen Mundart zu flüchten, schlägt im Schlussvers fehl, jede Kommunikation wird verunmöglicht, dem Ich schlägt nur noch die eigene Stimme entgegen. Damit scheint es nicht nur kein Entrinnen aus der Vereinzlung und Isolation zu geben — das Fehlen jeden zwischenmenschlichen Kontaktes wird noch dadurch verdeutlicht, dass in den der ersten Erzählebene zugeordneten Versen 1-7 der Reihe nach alle Sinne mit Ausnahme des Tastsinns angesprochen werden —, mit dem drohenden Sprachverlust geht auch ein eigentlicher Identitätsverfall einher.

Veranschaulicht ist diese Auflösung des Ich auch in der Darstellung von Innen- und Aussenwelt. Die Vorstellung von Innen und Aussen verschiebt sich im Gedicht je nach Perspektive wie in einem Spiegelgarten, Grenzen verschwimmen.

INNENWELT VS. AUSSENWELT		
<i>1. Ebene</i>		<i>2. Ebene</i>
	PERSPEKTIVE DES LYRISCHEN "ICH"	
Aussen		Innen
	PERSPEKTIVE ZIMMER	
Innen		Aussen
	PERSPEKTIVE CHINA - AUSLAND	
Aussen		Innen
	PERSPEKTIVE AUSLAND - CHINA (EXIL)	
Innen		Aussen

Vom lyrischen "Ich" aus betrachtet spielen sich die Ereignisse der 1.Ebene in der Aussenwelt ab, Gedanken und Erinnerungen sind ins Innere verlegt. Die Szenerie der Ebene 1 befindet sich jedoch in einem Innenraum, einem Zimmer, von wo aus die Welt ausserhalb des Fensters zu sehen ist; Ebene 2 gehört also nach aussen. Im Kontext China - Westen schliesslich ist aus chinesischer Sicht China das Zentrum, der Innenraum, der Rest der Welt liegt ausserhalb (etwa in der Dichotomie 国内 / 国外, inländisch / ausländisch.) Aus der Sicht des Exilierten schliesslich haben sich diese zuvor selbstverständlichen Relationen nun genau umgekehrt.

Der Austauschbarkeit der Sichtweisen entsprechend ist im letzten Verspaar auch der strenge Dualismus von Zeilen 1-8 in einer Art Synthese aufgehoben. Bei näherem Hinsehen hatte sich diese allerdings schon zuvor unauffällig angekündigt, denn die beiden dargestellten Welten sind zwar tatsächlich in den ersten acht Versen syntaktisch wie semantisch deutlich getrennt, doch wird eine schematische, allzu vereinfachende Aufteilung subtil unterlaufen und die beiden Ebenen sind fast unmerklich zusammen-

gesponnen. Der oben aufgezeigten, klischeehaft anmutenden Zuordnung des Attributes "dynamisch" zur Erfahrungswelt des Westens beispielsweise wird entgegengearbeitet, indem in die chinabezogene Gegenwelt, die durch die verwendeten Verben an sich als statisch charakterisiert ist, zeilenübergreifend ebenfalls ein dynamisches Element einfließt: Die Verse 2 bis 8 zeichnen eine Entwicklung nach, die von der anorganischen und pflanzlichen Stufe eines Parks über einfachste Organismen (die Fliegen) zu komplexen Lebensformen menschlichen Daseins führt. Im Schlussvers überwindet der einzige Zeilensprung des Gedichtes schliesslich die Distanz zwischen den beiden Wirklichkeitsebenen endgültig und legt stattdessen doppeltes Gewicht auf das letzte Wort, die Furcht. So endet "Mundart" mit dem surrealen Bild vom zwischen den Welten Hin- und Hergeworfenen, dem die Mitte und auch die Sprache der Mitte (*zhongwen* 中文) abhanden gekommen sind, und an deren Stelle als einzig verbindendes Element nur noch existentielles Grauen tritt. Der zweifache Herzradikal zeichnet diese Furcht oder das Grauen *kongju* 恐惧 als im Herzen, im Zentrum menschlicher Erfahrungen stehend aus, als Zeichen der Mitte, *zhong — wen* 中 — 文. (Die beiden Worte *zhongwen* 中文 und *kongju* 恐惧 stehen im ersten und letzten Vers denn auch je in Endstellung, sie "spiegeln" sich sozusagen ineinander.)

Schliesslich noch eine letzte Beobachtung, die zeigt, mit wieviel Bedacht Bei Dao seine sprachlichen Mittel zur Unterstützung der semantischen Aussage einzusetzen weiss: In "Mundart" greift er zu diesem Zweck in unkonventioneller Art auf ein zentrales Merkmal traditioneller chinesischer Dichtung zurück, die Tonalität. Ähnlich wie die Satzgliederung wirkt die Tonmelodie des Gedichtes schon beim ersten Lesen auffällig gleichförmig. Es zeigt sich, dass die beiden Endsilben der Verse zwar nicht wirklich reimen, die für die chinesische Reimbildung ebenfalls bedeutsamen Worttöne aber sehr bewusst gesetzt sind. Die betreffenden Silben weisen in den ersten neun Versen beinahe durchgehend Ebentöne (*ping* 平) auf, die wenigen Schieftöne (*ze* 仄) sind dabei gleichmässig auf die 3., 6. und 9. Verszeile verteilt, das heisst je zwei Zeilen lauten nur auf *ping* 平 aus, gefolgt von einer Zeile *pingze* 平仄 oder *zeping* 仄平. Das Überwiegen der still-verhaltenen Ebentöne bringt eine Qualität der Harmonie, des Ausgleichs in das ansonsten spannungsgeladene Gedicht ein, eine Harmonie, die aber gelegentlich von einem unterschwellig Unruhe anzeigenden Schieftön gestört wird. Das letzte Substantiv in Endreimstellung, die Furcht (*kongju* 恐惧), hebt sich dann deutlich von den übrigen ab: Es besteht aus zwei Schieftönen, das mühsam aufrecht erhaltene seelische Gleichgewicht des Subjekts gerät sozusagen

vollends ins Wanken. Ein vermeintliches Heimatlied (der Titel könnte wörtlich auch mit "heimatliche Töne" übertragen werden) endet auf diese Weise mit einem dissonanten Schlussakkord.