

ALFRED HOFFMANN · DIE LIEDER DES LI YÜ

# DIE LIEDER DES LI YÜ

937—978

HERRSCHERS DER SÜDLICHEN T'ANG-DYNASTIE

*Als Einführung in die Kunst  
der chinesischen Lieddichtung  
aus dem Urtext vollständig übertragen und erläutert*

*von*

ALFRED HOFFMANN



---

GREVEN VERLAG KÖLN

DEM ANDENKEN MEINER ELTERN

Alle Rechte vorbehalten

Copyright 1950 by Greven Verlag Köln

Chinesische Zeichen auf dem Einband von Professor Dr. Hu Shih

Texte zu den Bildtafeln von Dr. W. Speiser

Printed in Germany

Gesamtherstellung: J.J. Augustin, Glückstadt

## VORWORT

Während uns durch die meisterhaften und gelehrten Übertragungen eines Legge, Couvreur, Forke, von Zach, von Strauß, Granet, Waley und Karlgren ein großer Teil des archaischen und vorklassischen Liedgutes der Chinesen erschlossen worden ist, harret die umfangreiche Literatur des klassischen, nachklassischen und modernen chinesischen Liedes noch der wissenschaftlichen Bearbeitung. Die Gründe dafür liegen in der Entwicklung der sinologischen Forschung, die sich zunächst des konfuzianischen Schrifttums annahm, in welchem uns das älteste Liedgut als kanonisches Werk in der geschlossenen Sammlung des „Buches der Lieder“ (Shihking) entgegentritt, da es der Überlieferung nach von Konfuzius (551—479 v. Chr.) selbst mit ethischen Zielen redigiert wurde. Auch die rhapsodischen Gesänge der „Elegien von Ch'u“ (um 300 v. Chr.) und die vorklassischen Lieder aus der Zeit der Han (206 v. Chr. bis 220 n. Chr.) und der Sechs Dynastien (221—589) gehören der Tradition nach in den Kreis konfuzianischer Dichtung.

In einen ganz anderen Bereich führt uns das klassische Liedgut der Chinesen, das — wie ich an anderer Stelle ausführen werde — nicht als orthodoxe Literatur betrachtet wurde. Wie kaum eine andere Gattung erschließt es uns jene leider oft übersehene Welt chinesischer Sinnenfreudigkeit, der feinen Geistigkeit und Eleganz, die mit der steifen Prüderie konfuzianischer Prägung nichts gemein hat und doch bis auf den heutigen Tag einen wesentlichen, hervorstechenden Zug aller künstlerischen und persönlichen Äußerungen des chinesischen Menschen bildet. Es war mein Bestreben in der vorliegenden Arbeit, an Hand der Übertragungen der Lieder des Li Yü einen Einblick zu geben in



die Eigenart und hohe dichterische Kunst dieses fast unbekanntes klassischen Liederschatzes. Sie ist die erste vollständige Übertragung der Lieder eines chinesischen Lieddichters überhaupt und schließlich das Ergebnis langjähriger Beschäftigung mit den Fragen des chinesischen Liedes und chinesischer Musik.

Bereitet schon das Studium der orthodoxen Dichtung und Literatur mit den üblichen chinesischen, mandschurischen, japanischen und abendländischen Hilfsmitteln große Schwierigkeiten, so sieht man sich bei der Bearbeitung der klassischen Lieder fast völlig auf sich selbst angewiesen. Gewiß zeigen die Lieder der verschiedenen Epochen viele wesentliche Gemeinsamkeiten, doch gerade die kennzeichnenden Züge — beim klassischen Liede z. B. die bei aller Zitatlosigkeit auf ihre Weise doch hintergründigere, bild- und bildnishaftere Sprache, die teilweise nicht-orthodoxen Ausdrucksformen und Inhaltsbereiche sowie die unregelmäßigen Metren und musikalisch-melodischen Zusammenhänge — sind mit den gemeinhin für die sog. „rechtmäßige“ Literatur geltenden Werkzeugen schwer zu erschließen. Hinzu kommt, daß kommentierte oder interpretierte Ausgaben, wie sie für die Dichtung strengen Stils in großer Zahl vorliegen, für das klassische Lied noch nicht geschaffen sind. In den lebendigen Gehalt dieser Dichtungsformen wird daher nur der eindringen können, der im Lande selbst steten Umgang pflegt mit jener begeisterten und begeisternden Schar chinesischer Gelehrter und Musiker, in deren Herzen die Lieder heute noch so lebendig sind wie vor tausend Jahren, wenngleich auch in den meisten Fällen die Melodien verklungen sind.

Das vorliegende Buch wendet sich in erster Linie an den ernsthaften Freund chinesischer Dichtung. Ist es schon für den sinologischen Spezialisten keineswegs leicht, sich ein annähernd angemessenes Bild vom Wesen chinesischer Dichtung zu machen, so muß der Eindruck, den der des Chinesischen Unkundige auf Grund der Übertragungen und Nachdichtungen gewinnt, mit Recht höchst verwirrend sein. Gerade im deutschen Sprach-

bereiche tritt dieser Umstand kraß zutage. Hier finden sich auf der einen Seite die bedeutendsten Übersetzungsleistungen auf dem Gebiete der chinesischen Dichtung in eine westliche Sprache überhaupt, und zwar in den genialen, leider sehr verstreuten und daher selbst in Fachkreisen zu einem großen Teile unbekanntes Übertragungen des Erwin Ritter von Zach (18. 4. 1872 bis 19. 1. 1942). Sie zählen zu den hervorragendsten Übersetzungsleistungen im deutschen Schrifttum schlechthin. Auf der anderen Seite dieser entsagungsvollen, wissenschaftlichen Übertragungen, die wegen ihrer philologischen Sachlichkeit freilich nur dem erfahrenen Kenner chinesischer Sprache und Dichtung noch etwas von der hohen Kunst des Urtextes enthüllen, stehen die auf den Übersetzungen anderer basierenden Nachdichtungen eines Klambund und Bethge, die sich durch das allgemeine Interesse, das sie für China erweckten, verdienstvoll erwiesen, im übrigen aber nichts weiter als höchst unzeitgemäße Chinoiserien des 20. Jhdts. mit leider verheerender Breitenwirkung sind. Einige hervorragende Kenner des Chinesischen, wie mein verehrter Lehrer Alfred Forke, brachten ihre Übersetzungen in gereimte Formen, die nicht mehr unserem heutigen Empfinden entsprechen.

In allen Fällen aber ging man auf die eigentliche Kunst der übertragenen Dichtungen entweder gar nicht oder nur am Rande ein. Indem ich in vorliegendem Buche neben der wörtlichen Übersetzung erstmalig in der Geschichte der Übersetzungen aus dem Chinesischen in eine westliche Sprache eine durchgehende Interpretation auch der künstlerischen Formen und Inhalte darbiere, hoffe ich, dem ernsthaft Suchenden die Eigenart und wahren Werte chinesischer Dichtkunst näher zu bringen als es jede n u r wörtliche Übertragung oder noch so kunstvolle Nachdichtung vermag.

In diesem Sinne lege ich dieses Buch mit besonderem Nachdruck in die Hände des Studenten der Sinologie, bevor er sich mit den unumgänglichen Übertragungen von Zach's und der anderen großen Übersetzer beschäftigt; denn ohne ein gewisses Maß grundlegender Kenntnis der chinesischen Poetik und Aus-

drucksformen werden diese wertvollen Übersetzungen für ihn nie fesselnd und lebendig werden. Die Beigabe des chinesischen Textes wird es ihm ermöglichen, sich jedes einzelne Lied — möglichst mit Worttönen — sorgfältig einzuprägen, es einige Tage in Gedanken mit sich zu tragen, um dann aus dem Gedächtnis einen selbständigen Übersetzungs- und Interpretationsversuch zu wagen und ihn schließlich mit dem meinigen zu vergleichen. Nur auf diese Weise wird er langsam, aber mit großer Sicherheit sein Empfinden für die mannigfachen Formen und Stilunterschiede chinesischer Lieder schärfen und auf selbständige Weise vertraut werden mit der Kunst der Interpretation chinesischer Dichtung überhaupt.

Diese Kunst ist aber auch in China keine absolute. Wer jahrelang Gelegenheit gehabt hat, hervorragende chinesische Gelehrte und Dichter als Interpreten zu hören, weiß, daß diese Kunst auch im Reiche der Mitte in hohem Maße von dem Einfühlungsvermögen des Deuters abhängt. Mehr als bei uns ist sie zugleich abhängig vom literarischen Wissen, von der Belesenheit. Ist es doch so, daß im Chinesischen kaum ein Vers „absolut“ begriffen wird, sondern daß vielmehr sein Wortlaut in der Vorstellung des chinesischen Gebildeten sogleich eine fast unbegrenzte Fülle von Assoziationen, ähnlichen Eindrücken und Inhalten aus den zahllosen, ihm geläufigen Schöpfungen des alten, reichen Schrifttums seines Landes heraufbeschwört, die mit dem Versinhalte magisch-visionär verschmelzen, ihn häufig weit über seine eigentliche Aussage hinaus zu etwas völlig Neuem, erst Ungeahntem erheben. Interpretation der Dichtung ist, wie so manches in China, unverbindliches Spiel geistreicher Köpfe, in welchem niemand für sich das Recht auf unbedingte Richtigkeit in Anspruch nimmt.

An dieser Stelle möchte ich mit größter Dankbarkeit und Verehrung meiner chinesischen Lehrer in Peking und Nanking gedenken, deren Unterweisung mir während meines siebenjährigen China-Aufenthaltes fast täglich zuteil wurde. Insbesondere gilt mein Dank Herrn Ts'ai Chung-hsün, einem hervorragend begabten jungen Gelehrten und Spezialisten der chinesischen Lied-

geschichte, mit dem mich von den ersten Tagen meines Aufenthaltes in Peking engste Freundschaft und gemeinsames Studium verband. Ihm verdanke ich meine tiefsten Einblicke in die Schönheit der dichterischen Kunstwerke Chinas. Unvergeßlich sind mir die zahllosen Anregungen, die ich während meines zweijährigen Aufenthaltes in Nanking aus den Gesprächen über das Wesen der Lieddichtung und aus den geistvollen Liedinterpretationen meines verehrten Lehrers, Professor Lung Mou-hsün, empfang, dem gründlichsten Kenner des klassischen Liedes überhaupt und zugleich einem der wenigen lebenden Dichter dieser äußerst schwierigen Gattung. Herrn Sun K'ai-ti, Professor für chinesische Literaturgeschichte an der Reichsuniversität Peking, danke ich für seine wertvollen Einführungen, die er mir in unzähligen Stunden in die Formen und zum Teil sehr schwierige Sprache vor allem des nachklassischen Liedes und des frühen Singspiels zuteil werden ließ. Nicht zuletzt bin ich Seiner Exzellenz Professor Dr. Hu Shih, dem bedeutenden chinesischen Forscher und Gelehrten, für manchen direkten und indirekten Hinweis meinen Dank schuldig. Seiner Freundlichkeit verdanken wir überdies die kunstvoll geschriebenen chinesischen Zeichen des Namens Li Yü auf dem Deckel des Buches. Allen diesen Persönlichkeiten gilt über die wissenschaftliche Unterweisung hinaus mein besonderer Dank für das große menschliche Vorbild, das sie mir auch in schweren Kriegs- und Nachkriegsjahren waren.

Schließlich bin ich Herrn Professor Dr. Fritz Jäger (Hamburg) für einige Ergänzungen und Berichtigungen meinen Dank schuldig, desgleichen Herrn Dr. Werner Speiser (Köln) für die mit großer Sachkenntnis getroffene Auswahl der Bildtafeln und die Abfassung des zugehörigen Textes.

Während meines zweijährigen Aufenthaltes in Nanking bin ich den Spuren der einstigen Palaststadt des Li Yü nachgegangen. Noch zieht sich schweigend und verloren der Wassergraben der Kaiserlichen Stadt der Herrscher jenes kurzlebigen Geschlechtes durch die geschäftigen, lärmenden Gassen der Südlichen Haupt-

stadt, und schemenhaft zeichnet sich der Umriß der einstigen Residenz des Li Yü aus dem Verlauf der heutigen Straßenzüge Nankings. Vom Palaste selbst blieb nur noch eine kleine Marmorbrücke am Nordausgang der Verbotenen Stadt, in Schutt und Unrat versunken. Der Glanz jener Zeiten ist vergangen. Li Yü's Dichtungen aber leben heute noch als unvergängliches Gut im Gedächtnis eines jeden gebildeten Chinesen.

Eschweiler, im Bach-Gedenkjahr 1950.

ALFRED HOFFMANN

## I. EINLEITUNG

Nachdem die Melodien des vorklassischen Liedgutes, der sog. *Yo-fu* 樂府 Gesänge, die etwa vom 1. Jhdt. v. Chr. bis zum 8. Jhdt. n. Chr. gesungen wurden, verklungen waren, kam gegen Mitte des 8. Jhdts. ein neues Liedgut auf, das unter dem Namen *Tz'u* 詞 (wörtlich „Text“ zu einer Melodie) bekannt wurde. Wir bezeichnen es als das klassische chinesische Lied. Während die *Yo-fu* Lieder ihren Höhepunkt in der Zeit der Sechs Dynastien (3.–6. Jhdt. n. Chr.) erreichten, entwickelten sich die *Tz'u*-Gesänge in der Zeit der Fünf Dynastien (10. Jhdt.) zu einer ersten Blüte, um dann in der Sung-Zeit (960–1279) zur höchsten Entfaltung zu gelangen. Obwohl Einzeluntersuchungen bisher fehlen, dürfen wir mit Sicherheit annehmen, daß in beiden Fällen die starken Impulse, die China durch seine Eroberung fremder, vor allem zentralasiatischer Länder in der Han-Zeit (vom 3. Jhdt. v. Chr. ab) und wiederum in der T'ang-Zeit (vom 7. Jhdt. ab) erfuhr, sich auch auf musikalischem Gebiet spürbar machten und zur Übernahme bzw. Bildung neuer Melodien Anlaß gaben. Wir wissen von einer Reihe von fremden Musikinstrumenten und Melodien, die in der Han-Zeit nach China kamen, und es ist bekannt, daß zentralasiatische Musik am chinesischen Kaiserhofe des 8. Jhdts. eine hervorragende Stellung als Unterhaltungsmusik einnahm, zu welchem Zwecke man ganze Orchester samt ihren eingeborenen Spielern aus Turkestan kommen ließ. Einen weiteren Antrieb erfuhr die chinesische Musik in der Mongolenzeit (1279–1368), die wiederum einen völlig neuen Lieder- und Melodien-Schatz zeitigte, der unter dem Namen *Ch'ü* 曲 bekannt geworden ist. In der neuesten Zeit spielt sich ein ähnlicher Vorgang ab, indem vor allem durch den Film und die Notwendigkeit

der Film- oder Kabarett-Chansons das chinesische Lied eine völlige Umgestaltung in Anlehnung an europäisch-amerikanische Vorbilder (in Instrumentation, Melodie und Inhalt) erfährt.

Das klassische Lied der Chinesen entstand zum Zwecke geselliger Unterhaltung im Kreise einfacher, sozial tiefstehender Musikanten und Musikantinnen, vor allem der Sing- und Freudemädchen, die in Teehäusern oder in den Residenzen reicher Beamten- oder Kaufmannsfamilien zur Unterhaltung der Gäste aufspielten und ihre Lieder mit einfachster Musikbegleitung (meist Laute, Mundorgel, Flöte, Langbrett-Zither oder später auch Geige) vortrugen. Es entsprach durchaus dem Milieu angeregter Geselligkeit bei Wein und schönen Frauen (Freudemädchen, Kurtisanen, Palastdamen, Musikantinnen und Tänzerinnen) und den Umständen der Entstehung (meist bei Gelagen im Freien, in offenen Hallen oder auf Terrassen in Parkanlagen oder an landschaftlich schönen Punkten), daß sich der Inhalt der frühesten Lieder dieser Gattung auf die schlichte, allgemeine Darstellung der Natur, besonders zur Zeit der festlichen Anlässe im Frühling (Blüten) und im Herbst (Mond), sowie der Eindrücke und Empfindungen in diesen Jahreszeiten beschränkte. Der Stil war ursprünglich volkstönhaft einfach, untermischt mit dialektischen, umgangssprachlichen Elementen, doch fanden sich im Laufe der Zeit auch begabte, gesellschaftlich hochstehende Dichter, die sich nicht scheuten, gewähltere, ja literarisch wertvolle Texte auf jene einfachen Melodien zu dichten. Dies traf besonders auf die hohen Beamten und Würdenträger zu, deren Auswahl und Ernennung in China auf Grund der Staatsprüfungen bekanntlich nach dem Grade ihres literarischen Wissens und Könnens erfolgte und die Festlichkeiten obiger Art entsprechend dem Lebensstil jener Zeit in großem Ausmaße pflegten. So entwickelte sich aus einfachen Anfängen im Laufe des 9. und 10. Jhdts. eine Natur- und Liebeslyrik, die in der chinesischen Literatur nicht mehr ihresgleichen hat und — was Verfeinerung und Sublimierung der Empfindung anbelangt — zu dem Besten zählt,

das die Weltliteratur auf dem Gebiete der Liedkunst aufzuweisen vermag. Hinzu kommt, daß die Worttöne der chinesischen Sprache, die etwa seit dem 6. Jhd. in der Dichtung in bestimmter Abfolge nach festen Gesetzen als dichterisches Kunstmittel („Worttonmelodie“) verwendet werden, prosodische Möglichkeiten von erstaunlicher Kunst bieten, die unserer Dichtung versagt bleiben müssen (vgl. das Kap. *Melodien*, Allgem. Teil, Darstellung der Melodie *Huan-hsi-sha*, S. 189 ff.).

Das Liedgut der *Tz'u* unterscheidet sich von den vorklassischen Gesängen durch eine völlig neue Metrik, die einen auffallenden, blühenden Formenreichtum offenbart (vgl. das Kap. *Melodien*, Einführung, S. 177). Die *Yo-fu* Gesänge weisen zum größten Teile noch Verse von gleicher Länge, meist 5 oder 7 Silben, auf und stehen damit formal — aber auch inhaltlich — den metrisch fast stets streng einheitlich gebauten Versen der eigentlichen chinesischen Dichtung, den *Shih* 詩, nahe. Die Verse der *Tz'u*-Gesänge sind durchweg von großer Unregelmäßigkeit in der Länge; Strophen mit gleichen Verslängen bilden seltene Ausnahmen und haben sich prosodisch fast alle aus den Formen der *Shih* oder *Yo-fu* entwickelt. Die Reime des klassischen Liedes sind entsprechend der sprachlichen Entwicklung andere als die des vorklassischen und durch strenge Vorschriften geregelt. Vor allem tritt, ähnlich wie in den prosodischen Gesetzen für die klassische *Shih*-Dichtung, eine Unterscheidung *ebener* und *unebener* Reime, d. h. von Reimen auf Wörter im *ebenen* bzw. *unebenen* Tone, erstmalig in der Lieddichtung in Erscheinung. Der wichtigste Unterschied zwischen dem klassischen und vorklassischen Liede ist aber, daß in den *Tz'u*, ebenfalls ähnlich der Prosodie der klassischen *Shih*-Dichtung, für die Abfolge der Worttöne innerhalb eines Verses feste Regeln gelten. Diese „Worttonmelodie“ steht in engstem Zusammenhange mit dem musikalischen Melodieverlauf und ist größtenteils durch sie bedingt. Im vorklassischen Liede sind worttonmelodische Gesetze nicht feststellbar, wie sich denn überhaupt das klassische Lied durch

stärkere, lebendigere Musikalität und ausgeprägtere Einzelformen auszeichnet.

Inhaltlich steht das vorklassische Lied der im allgemeinen strengeren und ernsteren *Shih*-Dichtung nahe, wenngleich das liedhafte, ja teilweise balladenhafte Element in den meisten Liedern deutlich spürbar ist. Dagegen sind die *Tz'u*-Gesänge in ihrer Frühzeit bis zur Mitte des 10. Jhdts. und zum Teil auch später noch sowohl ihrem Inhalte als auch ihrem Stile nach von einer Ungebundenheit und Freiheit, wie sie bis dahin keine der literarischen Formen der Chinesen aufwies. Die allgemeine Dekadenz jener Zeit, der politische Abstieg der Weltmacht der T'ang seit dem Ende des 8. Jahrhunderts bis zur völligen Auflösung des Reiches im 10. Jahrhundert, gingen mit dieser literarischen Entwicklung gleichen Schritt. Man wandte sich nach der letzten kühnen und mannhaften Verteidigung des Konfuzianismus durch Han Yü (768—824) bewußt von der orthodoxen Lehre ab, als deren wichtigste literarische Äußerung neben den kanonischen Schriften die strengen Formen der *Shih*-Dichtung betrachtet wurden. Als höchste Norm literarischer Wertung galt in der konfuzianischen Schule der Satz, daß die Literatur Trägerin des Tao (文以載道), d. h. des Prinzips der höchsten sittlichen und natürlichen Ordnung, zu sein habe, wenn sie überhaupt als Literatur gewertet werden wollte, und man vergegenwärtigte sich, daß in der chinesischen Sprache die Begriffe Literatur, Kultur, geistige und sittliche Verfeinerung durch dasselbe Wort ausgedrückt werden und somit eine begriffliche Einheit bilden. Als die erste große Emanzipation von diesen Grundsätzen auf dem Gebiete der Dichtung (im engeren Sinne) muß die klassische Lieddichtung der *Tz'u* gelten. Sie ist in ihrer Frühzeit bis zum 10. Jhd. völlig unbeschwert und frei von den einengenden Fesseln konfuzianischer literarischer Anschauungen, die in der orthodoxen Literatur meist durch strenges Ethos oder ständige Bezugnahme auf die kanonischen („heiligen“) Schriften oder würdige Vorbilder in offenen Zitaten oder versteckten An-

spielungen zu Tage treten. Von diesen Bindungen ist die *Tz'u*-Dichtung auch noch in den späteren Jahrhunderten größtenteils frei, doch setzen sich mit Beginn der Sung-Zeit (960—1279) auch ernstere und würdigere Inhalte in traditionellem, konfuzianischem Sinne zum Teil mit Zitaten durch, nachdem die großen Dichter sich der *Tz'u*-Formen ganz allgemein als dichterischen Ausdrucksmittels bedienten. Dieses hing wiederum damit zusammen, daß man sich der (niedereren) Herkunft dieser Liedgattung mittlerweile nicht mehr bewußt war. Ferner waren die Melodien meist verlorengegangen oder hatten, wenn sie noch vorhanden waren, durch ihr Alter bereits eine gewisse Würde angenommen. Wenn eine Melodie verloren war, dichtete man einfach nach ihrem prosodischen Schema, das sich aus den überlieferten Liedern leicht ermitteln ließ.

Die erste Wendung von den ursprünglichen Inhalten der einfachen, unbeschwerten Natur- und Liebeslyrik zu Schöpfungen allgemeineren, würdigeren Inhaltes vollzog sich im 10. Jahrhundert, und hier nimmt die Persönlichkeit des Dichters Li Yü (937—978), des letzten Herrschers der Südlichen T'ang-Dynastie, eine entscheidende Stellung ein. In den 45 Liedern, die uns von ihm überliefert sind, läßt sich jene bedeutsame Entwicklung und Inhaltsweiterung der neuen Liedformen klar aufzeigen. Sie ist äußerlich bedingt durch den Schicksalsweg des Dichters, der nach kurzen Jahren glänzenden, ja fast verspielten und genießerischen höfischen Lebens den Untergang seines Reiches und schließlich die Bitterkeit der Gefangenschaft erlebte und diesem Erleben in den Liedformen der *Tz'u* Ausdruck verlieh. Man hat dementsprechend in neuerer Zeit versucht, die Lieder des Herrschers chronologisch zu ordnen, und wir sind in dieser Hinsicht dem modernen Autor Tai Ching-su 戴景素 gefolgt, der — wahrscheinlich als erster — im Jahre 1927 in seiner Ausgabe der Lieder des Li Yü den allgemein anerkannten Versuch einer zeitlichen Einordnung unternahm. Es lassen sich demnach drei Zeitabschnitte in dem Liedschaffen des Li Yü aufweisen:

1. Die Zeit der Jugendjahre bis zum Todesjahre (964) der Gattin des Li Yü, der Kaiserin Chao-hui. Aus ihr stammen die Lieder 1—13, die uns Bilder und Eindrücke vom Leben am festesfreudigen Hofe des Prinzen oder jungen Herrschers vermitteln. Sie stellen inhaltlich Natur- und Liebeslyrik im leichten, höfisch-eleganten Stil dar, wie er für einen großen Teil der klassischen Lieddichtung der Frühzeit kennzeichnend ist.
2. Die Zeit vom Todesjahre (964) der Gattin bis zum Jahre des Untergangs seines Reiches und der Gefangennahme (975). Hierzu rechnet Tai die Lieder 14—31. Es ist bemerkenswert, daß Li Yü seiner Trauer über den Verlust der von ihm sehr geliebten Gattin nicht in den Liedern, sondern in den strengeren, würdigeren Formen der *Shih* ergreifenden Ausdruck verlieh. Für solche Inhalte erwies sich die Liedform als nicht angemessen oder pietätvoll genug. Die Gesänge dieser zweiten Schaffensperiode haben zwar auch meist Natur und Liebe zum Gegenstand, doch überwiegen die Gedanken der Einsamkeit, Verlassenheit, Trennung, Rückerinnerung, des Kammers um Verlorenes oder Vergangenes, der Herbstlichkeit und Enttäuschung. Es liegt in der Natur der Inhalte, daß sich gerade in dieser Gruppe eine Reihe von Liedern findet, die man zeitlich ebensowohl der ersten Schaffensperiode als auch einer späteren Zeit zurechnen könnte.
3. Die Zeit vom Jahre der Gefangenschaft (975) bis zum Tode (978). Aus dieser Periode stammen die Lieder 32—45, welche die bedeutendsten Lieder nicht nur Li Yü's sondern seines ganzen Zeitalters, des 10. Jhdts., sind, insofern als sich in ihnen der bis dahin leichte Ton der *Tz'u*-Gesänge weitete zur großen, erhabenen Klage über den Untergang und Verlust des Reiches, die Vergänglichkeit allen irdischen Glanzes und die Trauer der Gefangenschaft. Es liegt in der dichterischen Eigenart

des *Tz'u*-Liedes begründet, wenn dieser fast weltanschaulich-politische Inhalt in sehr unausgesprochener, verhaltener und andeutender Form zum Ausdruck kommt, verhüllt und eingebettet in die großen Bilder der Natur und ihrer Symbolik.

Auf eine Darstellung der Kunst der Lieder des Li Yü dürfen wir an dieser Stelle verzichten. Wir haben versucht, in unseren Ausführungen zu den Melodien, und vor allem in den Anmerkungen und Interpretationen zu den Liedern die hohe Kunst dieser Dichtung aufzuweisen. Die künstlerischen Werte und Feinheiten dieser Gesänge, wie der Liedgattung der *Tz'u* überhaupt, können weit weniger als die irgendeiner anderen chinesischen literarischen Form durch eine einfache Übertragung zum Ausdruck gebracht werden. Der Symbolik und den Assoziationen, die mit den Bildern und den Dingen der Natur in der Vorstellung des gebildeten Chinesen wachgerufen werden, kommt als dichterischen Kunstmitteln im klassischen Liede wesentlichere Bedeutung zu als in der sonstigen Dichtung. Die *Tz'u*-Dichtung darf in dieser Hinsicht als die höchste Verfeinerung chinesischer Dichtkunst und als eine der sublimsten Äußerungen chinesischen Geistes gelten. In ihr ist der Gedanke, daß das Auszusprechende außerhalb der Worte liegt und durch Assoziationen in magischer Schau vor das geistige Auge des Lesers zu beschwören ist, zum Prinzip erhoben. Wir haben in diesem Zusammenhang auch auf die Bedeutung des „Raumes“ in der chinesischen Dichtung an den entscheidenden Stellen hingewiesen und ferner zu zeigen versucht, daß diese Dichtung nicht klar gestaltete, zeitlich, örtlich, gedanklich („logisch“) oder persönlich fest umrissene Bilder oder Eindrücke vermitteln will, sondern vielmehr jeglicher Bindung bare, völlig in sich schwebende, allgemeingültige „Vision“ sein möchte.

Um eine möglichst umfassende Einsicht in die Kunst der Lieder zu vermitteln, haben wir im Übersetzungsteile unserer Arbeit zunächst eine wortgetreue Übertragung gegeben, die sich

nach Möglichkeit auch in der Wortstellung an den Urtext anlehnt. Die dort eingeklammerten Worte stehen nicht im chinesischen Text, sondern mußten, um den Satzsinn abzurunden bzw. zu ermöglichen, hinzugefügt werden. Dadurch soll auch dem Nichtkenner der chinesischen Sprache, etwa dem Nachdichter oder dem vergleichenden Literaturwissenschaftler, ein ungefährender Eindruck von der prägnanten Ausdrucksweise des Originals vermittelt werden. Es versteht sich, daß nur die bedeutenderen Zufügungen, nicht aber die im Chinesischen meist fehlenden Bindewörter etc., durch Klammern gekennzeichnet wurden. An zweiter Stelle folgen sachliche, grammatische, prosodische und andere Anmerkungen oder Hinweise zu den einzelnen Versen. Eine stichwortartige Inhaltsangabe erschien nützlich, da das chinesische Lied der Frühzeit als Überschrift nur den Namen der Melodie zu tragen pflegt, nach der es gedichtet ist. Dieser aber deckt sich nicht immer mit dem Inhalte (Näheres vgl. in dem Kap. *Melodien*, S. 177 ff.). Als Abschluß folgt jeweils die Interpretation. Diese versucht unter Einbeziehung der Assoziationen und Deutung der Bilder in engster Anlehnung an die Übersetzung eine möglichst umfassende Schau der Dichtung zu geben. Es muß aber nachdrücklich darauf hingewiesen werden, daß nur ein sorgfältiges Studium der Übersetzung und der Anmerkungen im Zusammenhang mit der Interpretation ein volles Verständnis der jeweiligen Dichtung ermöglicht, da sich diese drei Teile in den meisten Fällen gegenseitig ergänzen. Manchem werden diese „Einführungen“ besonders in den ersten 20—30 Liedern in einigen Teilen vielleicht zu ausführlich erscheinen. Man bedenke aber, daß eine umfassendere Einführung in die Kunst der chinesischen Dichtung und vor allem die des chinesischen Liedes bisher völlig fehlt. Diesem empfindlichen Mangel abzuhelpen, war ein weiteres Ziel, das wir mit unserer Darstellung der Lieder des Li Yü verfolgten.

Bevor wir zur eigentlichen Behandlung des Themas übergehen, sei noch kurz die Auffassung einiger moderner chinesischer

Literarhistoriker über Li Yü und seine Bedeutung als Lieddichter hier erwähnt. In diesem Zusammenhang darf noch einmal darauf hingewiesen werden, daß die Gattung der *Tz'u* in den Augen des strengen konfuzianischen Literarkritikers nicht als vollwertige Literatur angesehen wurde. Sie teilte damit das Schicksal, das der gesamten chinesischen Romanliteratur und dem Drama (Singspiel) zuteil wurde. Erst seit Beginn unseres Jahrhunderts, vor allem aber seit der von Dr. Hu Shih und seinen Anhängern erfolgreich durchgeführten Literarischen Revolution 1917, begannen chinesische Gelehrte sich ernsthaft mit der Geschichte dieser vernachlässigten Gattung zu beschäftigen und die großen künstlerischen, volkskundlichen und historischen Werte dieser Literatur aufzuzeigen. Wang Kuo-wei und Hu Shih zählen durch ihre bedeutenden Arbeiten zu den ersten, die beherzt eine Bresche auch für die *Tz'u* schlugen, — die Gattung, die unter den von den orthodoxen Kritikern gering geschätzten, zweifellos die höchsten künstlerischen Vorzüge aufwies. Wang Kuo-wei (1877—1927) war dabei der erste, der auf die Erweiterung und Vertiefung des Inhaltes hinwies, die die *Tz'u*-Gesänge durch das Liedschaffen des Li Yü erfuhren (Näheres vgl. u. a. Lied 39, Interpretation, 2. Absatz). Er führte auch in Anlehnung an ein Wort Nietzsches aus, daß Li Yü die Lieder mit seinem Herzblut geschrieben habe und daß dieser Herrscher seinen Schicksalsweg gegangen sei, ähnlich wie Christus und Buddha, wenngleich sicher in jedem dieser Fälle die Schuld verschieden groß gewesen sei (Wang Kuo-wei, *Jenchien tz'u-hua*, S. 8—9). Li Yü habe niemals die natürliche Einfachheit eines kindlichen Herzens verloren. „Daß er in tiefen Palasthöfen geboren wurde und von zarten Frauenhänden behütet heranwuchs, gereichte ihm als Herrscher zum Nachteil, ward für ihn als Lieddichter aber nur ein Vorteil“ (ebenda S. 7—8). Li Yü's literarische Bedeutung im Verhältnis zu den beiden bedeutendsten Vorgängern in der Lieddichtung, den Dichtern Wen T'ing-yün (9. Jhdt.) und Wei Chuang (um 900), umreißt Wang Kuo-wei mit der ihm eigenen Prägnanz in folgenden Worten: „Wen T'ing-yün



zeigt in seinen Liedern höchste Verfeinerung des Stils, Wei Chuang zeigt höchste Verfeinerung des Inhaltes, Li Yü offenbart höchste Verfeinerung des Geistes“ (ebd. S. 7).

Hu Shih führt in der von ihm 1927 herausgegebenen Liedersammlung (*Tz'u-hsüan*, S. 43—44) aus: „Die *Tz'u*-Gesänge waren ursprünglich Lieder bei freudigen, festlichen Anlässen und neigten sehr häufig zu leichter, unbeschwerter Liebeslyrik. Li Yü war der erste, welcher in wehmütig-traurigen Gesängen sein beklagenswertes Schicksal beschrieb, und diese tiefe und weite Trauer verlieh der *Tz'u*-Dichtung gehobeneren Inhalt und erhabener Stimmung. Seine Lieder schließen nicht nur die besten Leistungen der T'ang-Zeit und der Fünf Dynastien in sich ein, sondern sie eröffnen darüber hinaus den späteren Lieddichtern ein neues Feld des Inhalts und der Stimmung.“ Hu Shih weist äußerlich durch die Einordnung der Lieder des Li Yü an die letzte Stelle der Dichtungen der Vor-Sung-Zeit auf die abschließende Stellung Li Yü's innerhalb dieses Zeitraumes hin. Auch Cheng Chen-to vertritt diese Ansicht im 3. Bande seiner Geschichte der chinesischen Literatur, wenn er (S. 625) schreibt: „Außer dem gefallenem Herrscher Li Yü und dem gefallenem Minister Ou-yang Chiung gab es keinen neuen Dichter. Es ist viel zutreffender Li Yü und Ou-yang Chiung als den großen Ausklang einer Zeit zu betrachten als zu sagen, sie seien Wegbereiter einer neuen Zeit. Denn der eigentliche Wegbereiter einer großen neuen Zeit ist (der Sung-Dichter) Yen Shu mit seinen zeitgenössischen Dichtern und nicht Li Yü.“ Die Literaturhistoriker Lu K'an-ju und Feng Yüan-chün schließen sich dieser Ansicht an. Sie beginnen die Betrachtung der „Neueren (d. h. der nachklassischen) Dichtung“ im 3. Bande ihrer großangelegten „Geschichte der chinesischen Dichtung“ mit einem umfangreichen Kapitel, das den Titel „Das Zeitalter des Li Yü“ trägt. Sie kennzeichnen damit zunächst rein äußerlich die bedeutsame Stellung, die dieser Dichter innerhalb seiner Zeit, aber auch innerhalb der chinesischen Literaturgeschichte allgemein einnimmt. Sie weisen auf

die beiden Hauptrichtungen in der Lieddichtung des 9. und 10. Jhdts. hin und führen dann (a. a. O. S. 877) aus: „Diese beiden Richtungen nahmen ihren Anfang im 9. Jahrhundert. Führer der ersten ist Wen T'ing-yün 温庭筠; seine Anhänger waren Dichter wie Niu Ch'iao 牛嶠, Wei Ch'eng-pan 魏承班, Ou-yang Chiung 歐陽炯, Ku Ch'iong 顧夔 und Ho Ning 和凝. Begründer der zweiten Richtung ist Wei Chuang 韋莊. Ihm schlossen sich Dichter an wie Li Hsün 李珣, Niu Hsi-chi 牛希濟, Sun Kuang-hsien 孫光憲 und Li Ching 李璟 (der zweite Herrscher der Südlichen T'ang-Dynastie und Vater des Li Yü). Li Yü's Dichtungen aber bilden den abschließenden Höhepunkt dieses von Wei Chuang vertretenen Liedstiles.“ Die beiden Richtungen unterscheiden sich im wesentlichen in folgenden 4 Punkten: 1. Stilistisch vertritt Wen T'ing-yün Eleganz, doch auch eine gewisse aufdringliche Maniertheit, während Wei Chuang größere Verhaltenheit und Schlichtheit des sprachlichen Ausdrucks wählt. Chou Chi 周濟, ein Lied-Kritiker der Mandschu-Zeit, hat einmal diesen Unterschied des Stiles in einem feinen, dichterischen Vergleich ausgedrückt: „Wang Chao-chün und Hsi Shih waren die schönsten Frauen im Reiche. Sie waren schön, gleichgültig ob sie ihren Schmuck und ihre Schminke schwer oder zart trugen. Ja, selbst wenn ihre Gewänder mit Staub bedeckt waren oder ihr Haar ungeordnet war, so vermochte das nicht ihre hervorragende Schönheit zu verdecken. Wen T'ing-yün liebt schweren Schmuck und dicke Schminke, Wei Chuang liebt zarten Schmuck und zarte Schminke. Li Yü's Schönheit aber bleibt auch trotz des ‚Staubes auf dem Gewande‘ und der ‚Ungepflegtheit des Haares‘ bestehen.“ (Übersetzt nach dem Zitat in Hu Yün-i's Geschichte der chinesischen Literatur, S. 165). Diese Äußerung deckt sich in schöner Weise mit der des Wang Kuo-wei über das Wesen der Dichtung des Li Yü (s. o.). 2. Inhaltlich beschränkt sich Wen T'ing-yün fast ausschließlich auf die Liebeslyrik, während bei Wei Chuang darüber hinaus auch gelegentlich allgemeineren menschlichen Empfin-

dungen Ausdruck verliehen wird. 3. Zeitlich nahm die Schule des Wen P'ing-yün in der Mitte des 9. Jhdts. ihren Anfang und erlosch gegen die Mitte des 10. Jhdts. Wei Chuang's Wirken begann erst gegen Ende des 9. Jhdts., sein Liedstil erreichte mit Li Yü in der Mitte des 10. Jhdts. die höchste Entwicklung und wirkte noch nach bis gegen Ende des 11. Jhdts. 4. Wen P'ing-yün und seine Anhänger hatten ihren Wirkungskreis hauptsächlich im Westen Chinas, im Staate Shu, etwa dem heutigen Szuch'uan entsprechend, während Wei Chuang and seine Anhänger im Osten Chinas, am Unterlaufe des Yangtse, im Reiche der Südlichen P'ang-Dynastie ihre Lieder schufen. Lu K'an-ju und Feng Yüan-chün erinnern auch an die Herrscherhäuser der Ts'ao zur Zeit der Drei Reiche (3. Jhd.), der Liu und Hsiao zur Zeit der Sechs Dynastien, in denen Vater und Sohn, wie im Hause der Li der Südlichen P'ang-Dynastie, in gleichem Maße hervorragend literarisch begabt waren (a. a. O. S. 999). Überhaupt wäre es interessant aufzuzeigen, wie die geistige und politische Situation der Sechs Dynastien in mancher Hinsicht der der Zeit der Fünf Dynastien gleicht.

Eine sehr anschauliche allgemeine Schilderung der literarischen Situation der Zeit des Li Yü gibt Hu Yün-i in seiner Geschichte der chinesischen Literatur (S. 160—161): „Das Zeitalter der Fünf Dynastien ist ein Zeitalter der *Tz'u*-Lieddichtung. Um die literarische Renaissancebewegung der (orthodoxen) Richtung des Han Yü mit ihrer konfuzianisch-moralistischen Tendenz kümmerte sich niemand mehr. *Shih*-Dichtungen im Neuen Stil (d. h. P'ang-Stil) hatte man sattfam geschaffen. Die Lied-Dichtung hingegen stellte gleichsam ein noch unbebautes Land dar, das Anreiz gab zur Erschließung. Ferner kam die Lied-Dichtung der Freude am Vergnügen, an Lied, Spiel und Tanz entgegen. Die höfischen Literaten in ihrer lebensfreudigen Einstellung hatten den Wert dieser noch unerschlossenen Form der Dichtung erkannt. So legten die Dichter, da die *Shih*-Formen nicht mehr entwicklungsfähig waren, allgemein ihr Können in

die neuen Liedformen, die *Tz'u*, und brachten es zu den hervorragenden Leistungen der Liedkunst des 10. Jhdts. Ihre bedeutendsten Talente wirkten im Reiche der West-Shu und der Süd-P'ang, einmal weil diese Gebiete im Gegensatz zu anderen Teilen des Reiches relativ ruhig und vom Kriege verschont waren, zum anderen, weil die Herrscher dieser beiden Länder selbst literarisch interessiert und begabt waren und hervorragende Dichter und Gelehrte an ihren Hof zogen.“ In diesem Zusammenhang gewinnt auch die frühe Äußerung des Dichters Lu Yu (12. Jhd.) in einem Nachwort zur frühesten *Tz'u*-Sammlung, dem *Hua-chien-chi* 花間集 (10. Jhd.), an Bedeutung: „Die *Shih*-Dichtung war gegen Ende der P'ang-Dynastie und zur Zeit der Fünf Dynastien in ihrem ganzen Wesen verflacht, und zwar bei allen Dichtern in gleichem Maße. Lediglich die Lied-Dichtung der *Tz'u* war von einer Feinheit, Kunst und Schönheit, die in späterer Zeit nicht mehr erreicht wurde“ (Zitiert nach Hu Yün-i, Geschichte der chines. Literatur S. 160).

Keine der drei repräsentativen Literaturgeschichten Chinas in einer europäischen Sprache (von Giles, Grube und Wilhelm) erwähnt den Dichter Li Yü oder behandelt die Lieddichtung. Zottoli hat (1882) im V. Bande (S. 755) seines wegen des schwer verständlichen Lateins leider viel zu wenig beachteten *Cursus litteraturae sinicae* als erster einige (zwei) Lieder des Li Yü übersetzt. Florence Ayscough und Amy Lowell veröffentlichten in dem von Tietjens herausgegebenen Sammelbande *Poetry of the Orient*, S. 234, das Lied 41 unserer Zählung. Clara Candlin brachte in ihrem sehr wertvollen Büchlein *The Herald Wind* (London 1933 und 1947) vier Gesänge des Li Yü in gefälliger, zuverlässiger Übertragung, und zwar die Lieder 34, 39, 41 und 45. Einen größeren Beitrag zur Kenntnis der Lieder des letzten Herrschers der Südlichen P'ang lieferte schließlich Ch'u Ta-kao in seiner wohlgetroffenen Auswahl klassischer chinesischer Lieder, die 1937 unter dem Titel *Chinese Lyrics* in Cambridge erschien. Er veröffentlichte 13 Lieder des Li Yü in schlichter, ansprechender

Übersetzung. Feng Shu-lan hat in seiner Dissertation *La Technique et l'Histoire du Ts'eu* (Paris 1934) als erster eine Darstellung des Aufbaus und der Entwicklung des klassischen chinesischen Liedes in einer westlichen Sprache geliefert. Sein Verdienst besteht darin, uns damit eine geordnete Übersicht des wichtigsten, meist sehr verstreuten und schwer zugänglichen Materials chinesischer Forscher zur einschlägigen Frage vermittelt zu haben. Das erste Drittel der Arbeit ist den Melodien, den Tonarten, den Sprach-Tönen und Reimen, der Tonartencharakteristik, der Zugehörigkeit der Melodien zu den einzelnen Tonarten, den Reimvorschriften, dem Versbau und den rhetorischen Kunstmitteln gewidmet. Die dann folgenden Abschnitte über die Entwicklung der *Tz'u* (Entstehung, Blüte, Verfall und Wiederbelebung) bilden den wertvollsten Teil des Buches, indem die Ausführungen durch gut gewählte Lied-Beispiele gestützt und veranschaulicht werden. Li Yü ist auf den Seiten 86—90 kurz besprochen. Aus den drei Schaffensperioden des Dichters findet sich je ein Lied in Übersetzung angeführt (Lied 4, 34, und 41 unserer Zählung).

## II. DAS LEBEN DES LI YÜ

Li Yü wurde im Jahre 937 als sechster Sohn des 2. Herrschers der Südlichen T'ang-Dynastie, Li Ching, geboren. Sein ursprünglicher persönlicher Name war Ts'ung-chia 從嘉, sein Anrede-name (字) war Ch'ung-kuang 重光. Der Vater selbst war eine Künstlernatur und ein bedeutender Dichter, von dem sowohl Li Yü als auch zwei weitere Söhne, deren Gedichte uns ebenfalls überliefert sind, die literarische Begabung ererbt hatten. So wuchs der junge Prinz in einem höfischen Leben heran, das ihm weder geistig noch materiell etwas versagte. Die Lieder 1 und 2 vermögen einen Abglanz jenes Lebens zu vermitteln. Hu Chen-heng 胡震亨 (Ming-Zeit) berichtet im *T'ang-yin wu-ch'ien* 唐音戊籤, daß Li Yü bereits in seiner Jugend außerordentliche Begabung und dichterische Fähigkeiten gezeigt habe. Seine größte Leidenschaft war Büchersammeln, und besonders viele Werke der Palast-Bibliothek trugen seinen Stempel. In der „Halle zur Läuterung des Herzens“ verkehrte er mit Gelehrten und Dichtern, die er dorthin als Gäste lud. Er selbst wurde bald bekannt als hervorragender Maler und Schreibe-künstler und galt als glänzender Kenner der Musik. Der Sitte der Zeit entsprechend wurde er mit verschiedenen hohen militärischen und administrativen Rängen belehnt, so erhielt er u. a. den Titel „Vizefeldmarschall aller Provinzen“ und war „Prinz von Cheng“, dem Gebiete um K'ai-feng-fu in der Provinz Honan. Im Alter von 17 Jahren fand seine Vermählung mit einer geborenen Chou 周 statt, die sich durch Schönheit und Klugheit, Kunstverständnis und eigene künstlerische Begabung in gleicher Weise auszeichnete. Lu Yu schreibt in seiner Geschichte der Südlichen T'ang-Dynastie: „Die (spätere) Kaiserin Chao-hui 昭惠, eine geborene Chou, war äußerst belesen in den Klassikern; sie war eine glänzende Musikerin und Tänzerin und vor allem begabt im Lautenspiel.“ Sie

verstand es, auf Grund eines Fragmentes des berühmten Tanzspiels „Regenbogengewand und Federkleid“ (vgl. Lied 2 Vers 4, Anmerkungen), das in ihre Hände gelangt war, den Glanz der Ära des Kaisers Hsüan-tsung der T'ang-Dynastie, aus der jenes Tanzstück stammte, wiedererstehen zu lassen. Auch trat sie als Komponistin eigener Tanzlieder hervor und war zudem eine glänzende Schachspielerin. Li Yü liebte diese Frau, die wie keine andere in die künstlerische Atmosphäre jenes Hofes hineinpaßte, zärtlich. Ihr Tod (964) nach zehnjähriger Ehe bedeutete einen bestimmenden Einschnitt in seinem Leben und künstlerischen Schaffen. In einer Trauerode und mehreren anderen Dichtungen hat er seinem tiefen Gram über den Verlust der Gattin, die aus Kummer über ihren verstorbenen Sohn starb, Ausdruck verliehen. Li Yü heiratete bald darauf die jüngere Schwester der Verstorbenen, eine ebenfalls durch Anmut und Begabung ausgezeichnete Frau. Jedoch trotz mancher künstlerischer Anregung vermochte sie ihrer großen Jugendlichkeit wegen — sie war 15 Jahre alt, als sie den Herrscher heiratete — den Verlust der ersten Gattin nicht auszugleichen.

Inzwischen war der Bestand des Reiches der Südlichen T'ang ernstlich gefährdet worden. Der Herrscher Shih-tsung der Späteren Chou-Dynastie hatte in langjährigen, hartnäckigen Kämpfen um die rechtmäßige Vorherrschaft schließlich erreicht, daß Li Ching im Jahre 958 endgültig auf den Kaisertitel verzichtete, sich der Herrschaft der Chou unterordnete und auf alles Gebiet nördlich des Großen Stromes verzichtete. Drei Jahre später starb Li Ching, und Li Yü übernahm im Jahre 961, 24 Jahre alt, die Herrschaft. Li Yü trat seine Regierung unter ungünstigen Verhältnissen an. Die Zersplitterung des chinesischen Gesamtreiches verlangte immer drängender nach einer Lösung der Souveränitätsfrage. Li Yü war gemäß seiner künstlerischen Neigung und Begabung nicht der Mann, der diesen harten, rücksichtslosen und langwierigen Kampf hätte auf sich nehmen können. Er versuchte vielmehr nach Möglichkeit mit

friedlichen Mitteln das zu erhalten, was ihm geblieben war. Doch war seinem Hause, das durch den Reichtum seines Landes und die Gunst der geographischen Lage immer noch der mächtigste Rivale im Kampf um die rechtmäßige Vorherrschaft geblieben war, im Norden nach der Ablösung der Chou ein weit mächtigerer und ehrgeizigerer Gegner im Hause der Sung erstanden, das seit 960 die Souveränität über ganz China für sich in Anspruch nahm. Die Sung hatten schon zur Zeit der Thronbesteigung des Li Yü den größten Teil Nordchinas unter ihre Botmäßigkeit gebracht, und Li Yü wußte, daß er dem kraftvollen Vordringen der Generale des mächtigen ersten Sung-Kaisers, T'ai-tsu, auf die Dauer nicht würde Widerstand leisten können. Die nachgiebige, unkriegerische Haltung Li Yü's entsprach zudem seiner starken buddhistischen Gläubigkeit. Er suchte durch eine geschickte Politik der Willfährigkeit sich so lange wie möglich die Gewogenheit des Hauses Sung zu bewahren, indem er bei militärischen Siegen dem Kaiser und seinen Truppen kostbare Glückwünschgeschenke durch hohe Würdenträger übermitteln ließ und auch bei anderen festlichen Anlässen seine Aufmerksamkeit erwies. Seit dem Jahre 971 gab Li Yü seinem Staat den allgemeinen, anspruchslosen und dichterischen Namen „Land Südlich des Stroms“, um auch nach außen hin den Verzicht auf jeglichen dynastischen Ehrgeiz darzulegen.

Im Jahre 974 jedoch entschloß sich der Sung-Kaiser dem auf die Dauer unhaltbaren Zustande eines Reiches im Reiche ein Ende zu bereiten. Er entsandte gegen Ende jenes Jahres seine beiden fähigsten Generale, P'an Mei und Ts'ao Pin, mit dem Auftrage, das „Land Südlich des Stroms“, d. h. das ganze Land am Unterlauf des Großen Stroms mit Nanking als Hauptstadt, zu erobern. Ein Jahr lang wogten heftige Kämpfe mit wechselvollem Glück zu Wasser und zu Lande hin und her. Im Winter des Jahres 975 mußte sich Nanking nach mehrmonatiger Belagerung ergeben, und Anfang des nächsten Jahres wurde der letzte Herrscher des Südlichen T'ang-Hauses mitsamt der Familie und einigen

Dutzend seiner Anhänger nach K'ai-feng-fu, der damaligen Hauptstadt der Sung, abgeführt. T'ai-tsu (960—975) wies ihm eine Gefangenen-Residenz zu und verlieh ihm den schmachvollen Titel „Graf von Ungehorsam“, den erst der zweite Sung-Herrscher, T'ai-tsung (976—997), beseitigte und durch den Titel eines Herzogs von Lung-hsi (Provinz Kansu) ersetzte. Wie die offizielle Geschichtsschreibung andeutet, erwiesen die Herrscher der Sung dem gefangenen Kaiser in vieler Hinsicht Verständnis und Großmut. Daß T'ai-tsu bei der Gefangennahme das Leben des Li Yü schonte, darf hierher gerechnet werden. Von T'ai-tsu wird im *Hsi-ch'ing shih-hua* 西清詩話 auch eine Äußerung erwähnt, die er bei der Lektüre eines Liedes von Li Yü getan haben soll: „Hätte Li Yü die Zeit, die er auf das Dichten verwendete, auf die Verwaltung seines Reiches verwendet, wie hätte er dann mein Gefangener werden können?!“ Der zweite Sung-Herrscher soll dem gefangenen Kaiser auch die aus dem Nankinger Palast verschleppten Bücher in Anerkennung der Gelehrsamkeit und Freude an Büchern zur Verfügung gestellt haben. Dennoch waren die Jahre der Gefangenschaft die bitterste Zeit seines Lebens. Das *Pi-shu man-ch'ao* 避暑漫抄 zitiert den berühmt gewordenen Satz aus einem Briefe Li Yü's an eine frühere Palastdame aus der Gefangenschaft: „Hier wasche ich Tag und Nacht mein Gesicht mit Tränen.“ Nach kaum dreijähriger Gefangenschaft starb Li Yü völlig verarmt und vergrämt am 8. Tage des 7. Monats des Jahres 978, im Alter von 41 Jahren. Eine Überlieferung besagt, T'ai-tsung habe ihn durch vergifteten Wein, den ihm Hofleute einschenkten, ums Leben bringen lassen. (Für die näheren Umstände vgl. Lied 34, Interpretation). Als sein Todestag wird allgemein der 7. Tag des 7. Monats angegeben. Hu Shih hat jedoch (*Tz'u-hsüan* S. 44) darauf hingewiesen, daß in den gesammelten Schriften (Kap. 29, S. 2) des Gelehrten Hsü Hsüan (10. Jhdt.), der die Grabinschrift für Li Yü verfaßte, der 8. Tag des 7. Monats als Todestag angegeben sei. Li Yü's letzte Ruhestätte befindet sich auf dem Pei-mang-Hügel bei Loyang.

### III. ÜBERTRAGUNG UND INTERPRETATION DER LIEDER

I. Teil

Lied 1—13

Aus dem 1. Zeitabschnitt seines Schaffens  
(Jugendjahre bis zum Jahre 964)

LIED 1

Nach der Melodie: *Huan-hsi-sha* 浣谿沙。

ÜBERSETZUNG:

1. Die rote Sonne (steht) bereits drei Klafter hoch und dringt herein (ins Schlafgemach).
2. In die goldenen Räucherbecken legt man nacheinander Weihrauch in Tiergestalt (geformt) auf.
3. Der Boden-Teppich aus rotem Brokat (liegt) entsprechend den Schritten (der Tänzerin noch) in Falten.
4. Der Schönen ist beim Spitzentanz der goldene Pfeil (aus dem Haar) entglitten.
5. Vom Wein berauscht greift (der junge Herrscher) dann und wann zu Blüten, um daran zu riechen.
6. Aus anderen Hallen hört man in der Ferne (Längs-)Flöten und Trommeln aufspielen.

ANMERKUNGEN:

- Vers 1: „3 Klafter“ bedeutet soviel wie „sehr hoch“; statt dessen findet sich in Dichtungen auch häufig der Ausdruck 三竿 „3 Bambusstangen“ hoch.
- Vers 2: Teurerer Weihrauch wurde oft (gepulvert) in Tierform gepreßt. 金 „golden“ steht auch allgemein für „schön“, „kostbar“.

- Vers 4: 點 eigentlich „antupfen“; es drückt die leichte Beschwingtheit des Tanzes aus.
- Vers 5: Chao Ling-chih 趙令時, ein Schriftsteller der Sung-Zeit, schreibt im *Hou-ch'ing-lu* 侯鯖錄: „In Chin-ling (Nanking) sagt man statt 中酒 („berauscht“) 酒惡 („vom Weine übel“); das zeigt, daß Li Yü in dieser Dichtung einen Dialektausdruck verwendet.“ (Zitiert nach Tai, S. 2). — Man zog den Duft gewisser Blüten ein, um sich (nach dem Rausche) daran zu erfrischen.

## INHALT:

Die Dichtung vermittelt ein Bild vom Leben am festesfreudigen Hofe des jungen Herrschers.

## INTERPRETATION:

Die hohe Morgensonne scheint bereits in das Schlafgemach des jungen Herrschers, der noch vom Feste der vergangenen Nacht müde auf seinem Lager ruht. Schon legen Dienerhände in goldene Räucherbecken kostbaren, in Tiergestalt geprägten Weihrauch. Der Brokat-Teppich zeigt noch in seinen Fältelungen die Spuren der Tänzerinnen, die in der vergangenen Nacht durch ihre Kunst das Fest verschönten. Noch liegt ein goldener Haarpfeil auf dem Boden, dem glänzend schwarzen Haar einer Schönen beim Tanze entglitten. Um der Übelkeit nach dem Genusse des Weines zu begegnen, greift der junge Herrscher von Zeit zu Zeit zu einer Blüte neben seinem Lager und erfrischt sich an ihrem Duft. Noch ist er müde vom Gelage der vergangenen Nacht, noch tragen alle Dinge des Gemachs die Spuren der vergangenen Festlichkeit, da spielen in anderen, fernen Hallen des kaiserlichen Hofes die Instrumente schon zu neuen Festlichkeiten auf. — Dieses Lied ist nach Inhalt und Art, in seiner Kunst der Andeutung und des Ausdrucks des Unausgesprochenen ein echtes Beispiel der *Tz'u*-Dichtung. Festesfreude, Glanz und Pracht leuchten in allen Versen auf. Vers 3 und 4 sind durch

die Wahl des Ausdrucks von besonderer Schönheit. Der letzte Vers der Dichtung ist Ausdruck der Größe und Weite des Lebensraumes und Lebensstiles jenes kaiserlichen Hofes. Die weite Verlorenheit der Höfe und Hallen der kaiserlichen Residenz, die im letzten Vers vor allem durch die kunstvolle Verwendung des Wortes „fern“ ersteht, deutet zugleich die großzügige Unbekümmertheit höfischer Lebensart an. Beachte, daß in der chinesischen Dichtung der Ausdruck eines Raumes zugleich Andeutung der hintergründigen geistigen und seelischen Vorgänge oder Zustände ist.

## LIED 2

Nach der Melodie: *Yü-lou-ch'un* 玉樓春°

## ÜBERSETZUNG:

1. Die Abendtoilette ist gerade beendet, hell glänzt die Haut (der Palastdamen wie) Schnee.
2. In frühlings(haften) Hallen folgen die Palastdamen einander in (langen, dichten) Reihen wie Fische.
3. Auf den mit Phönixen bemalten Längsflöten bricht das Blasen ab, — Wasser und Wolken (treiben) müßig (dahin).
4. Dann wird von neuem aufgespielt das Tanzlied „Regenbogenkleid“, die Strophen des Gesangs schließen in höchster Vollendung.
5. Wer wirbelt angesichts des Frühlings noch (zudem) die gefallenen Blütenblätter auf?
6. Trunken schlägt man (im Takt der Musik) die Brüstung (der Terrasse), die (Festes-)Stimmung ist vortrefflich.
7. Auf dem Heimwege laßt nicht den (festlich-)roten Glanz des Kerzenlichtes leuchten (d. h. es braucht nicht der festlichrote Glanz der Lampen zu leuchten),
8. Sondern laßt freien Lauf den Pferdehufen in dieser klaren Mondnacht!



## ANMERKUNGEN:

- Vers 3: Eine andere Lesung hat hier 笙 „Mundorgel“ statt „Phönix“. Da aber die prosodischen Regeln für diese Melodie im ersten Worte dieses Verses einen unebenen Ton verlangen, ziehe ich die Lesung „Phönix“ (feng<sup>4</sup>) der Lesung „Mundorgel“ (sheng<sup>1</sup>) vor. Kaiserliche Instrumente waren rot und mit goldenen Phönixen bemalt. — Die große Kunst dieses Verses besteht in der unvermittelten, kühnen Nebeneinandersetzung: Musik-Ende — treibende Wolken und Wasser. Die Assoziationen sind folgende: Die Instrumente haben zu klingen aufgehört, doch hallen die Klänge jener wunderbaren Musik im Herzen der Hörer nach. Vortreffliche Musik ist hoch und weit, unbeschwert und selbstlos wie die Wolken, die am Firmament dahintreiben. Vgl. den Vers Tu Fu's, Vol. I Nr. 50: „Die lauten Lieder der Sängerinnen erheben sich bis in die Wolken“ (v. Zach, Mon. Serica I, S. 380), oder geläufige Ausdrücke wie 聲徹雲霄 „die Klänge dringen hin bis zu den Wolken am Firmament“; 歌聲入雲 „der Klang der Lieder geht in die Wolken ein“, Ausdrücke, die von dem unendlichen Nachhall verklingender Töne „überirdischer“ Musik gebraucht werden. Das Wasser, das dahinströmt, versinnbildlicht den (Empfindungs-)Raum in die Tiefe: so weit wie die Wasser des Großen Stromes dahinströmen und in der Unendlichkeit verströmen, so verloren groß ist die Empfindung, die im Herzen der Hörer nach dem Schweigen der Instrumente verbleibt, so unendlich weit verströmen auch Seele und Empfindung in das All. Solche Andeutungen kommen in der chinesischen Dichtung nicht selten vor. Berühmt sind die beiden Verse 曲終人不見, 江上數峰青 „Verklungen ist das Lied, kein Mensch zu sehen, und überm Strom das Grün von Bergesgipfeln (nur)“. Auch hier dient der zweite Vers nur zur Darstellung der Verlorenheit und Weite der Empfindung, die durch die magische Wirkung wunderbarer Musik in der Seele des Menschen geschaffen wurde. Das unvermittelte Nebeneinandersetzen dieser Impressionen bewirkt, daß der Vorstellungsraum durch den „Sprung“ von der Seele des Menschen in das räumliche All

- der Natur sich ins Grenzenlose steigert und die Wirkung eines solchen Verses eine fast magische wird. In diesem Zusammenhange wäre manches über die mystische Wechselwirkung von Musik und Natur zu sagen, von den Weisen, die im Angesicht der großen Natur, vor ungründigen Tälern und hohen Felsen ihre Musik erklingen lassen, um ihre Seele ebenso weit und groß zu machen wie dieser natürliche Raum und um schließlich zu verschmelzen mit dem unfaßbaren Wesen, dem Geiste der Natur, dem Tao.
- Vers 4: „Regenbogenkleid“. Der vollständige Name dieses berühmten Tanzliedes aus der T'ang-Zeit lautet 霓裳羽衣 „Regenbogengewand und Federkleid“. Die Legende berichtet, Kaiser Hsüan-tsung (713—755) habe die Melodie dieses Tanzliedes von einem Besuche bei der Mondfee im Mondpalast mitgebracht. Tatsächlich ist sie aber eine jener zahlreichen Melodien, die im 8. Jhdt. (samt den Musikern und ihren Instrumenten) aus den eroberten zentralasiatischen Ländern nach China eingeführt wurden und sich größter Beliebtheit erfreuten. Diese Balladen (chin. 大曲) bestanden aus vielen Einzelgesängen und Strophen in bestimmter Reihenfolge. Nur wenige sind uns überliefert und von Wang Kuo-wei zusammengestellt worden; sie sind für die Entwicklung des frühen Singspiels von entscheidender Bedeutung. — Die Erwähnung dieses Liedes, das unlöslich mit der Pracht des höfischen Lebens jenes T'ang-Kaisers verknüpft ist, ruft die Vorstellung des üppigen Lebens am Hofe dieses glänzendsten aller chinesischen Herrscher hervor und fordert zum Vergleich heraus.
- 按 „die Finger (auf die Löcher eines Blasinstrumentes oder die Saiten eines Saiteninstrumentes) niederdrücken“, d. h. spielen. 遍 = 篇 bezeichnet die Teile (Gesänge bzw. Strophen) eines Tanzliedes (ein technischer Ausdruck). 徹 „bis zum Äußersten gelangen“; hier schillert das Wort in beiden Bedeutungen des deutschen Ausdrucks „vollendet“ (d. h. „zu Ende“ und „vollkommen“). Im gleichen Sinne werden 通 und 達 gebraucht. Vers 3 und 4 enthalten eine Steigerung: kaum sind erhabene, bis zum Firmament nachhallende

Klänge der Musik verklungen (Vers 3), da wird ein noch glänzenderes Tanzlied angestimmt, dessen Musik aus einer anderen Welt stammt und zugleich an die glanzvollsten Tage chinesischen Hoflebens erinnert (Vers 4).

- Vers 5: 香屑 „duftige Reste“, d. h. gefallene Blüten.  
Inmitten dieser festlichen Stimmung wirbelt der Frühlingswind das ganze Rot abgefallener Blütenblätter noch einmal leuchtend auf. Dieser bedeutsame Vers läßt drei Dinge vor dem Auge des chinesischen Lesers erstehen: 1. Das neckisch-sinnliche Spiel des Frühlingswindes, der den ganzen Glanz des Frühlings noch einmal zur Schau trägt; Frühlingswind ist erregend und trägt einen Anflug von Sinnlichkeit mit sich. 2. Das Aufwirbeln des roten Teppichs abgefallener Pfirsich- und Aprikosenblüten weist auf den Höhepunkt der Blüten und der Jahreszeit und drückt damit zugleich die Mahnung aus, die Schönheit dieser Zeit zu genießen, ehe sie völlig dahingegangen ist.
- Vers 6: „berauscht“, d. h. vom Weine, der Festesfreude und der Schönheit der Natur, — und doch klingt hier der Unterton der Resignation durch, der Erkenntnis, daß dies ein Höhepunkt der Zeit ist, der heute noch zur Neige gehen wird. Den Kummer über solches Wissen verbirgt man am sichersten im Rausche. —  
情味 „Stimmung“, „Empfindung der Gemüter“.  
切 „abschneiden“, „zum Äußersten gelangen“, d. h. auf dem Höhepunkt sein, häufig mit dem Untertone des „Drängenden“, also „zum Höhepunkt drängen“.
- Vers 7: Der festliche (紅) Glanz der Kerzenlichter (Lampen aus roter Seide) braucht in dieser Nacht auf dem Heimwege nicht zu leuchten: so strahlend hell ist die Mondnacht.
- Vers 8: 待: in der *Tzu*-Dichtung sehr oft für „wollen“, „lassen“. Im Worte „Pferd“ liegt Eleganz, Luxus und Ausgelassenheit der höfischen Gesellschaft.

#### INHALT:

Fest in einer Frühlings-Vollmondnacht am Hofe des Herrschers.



## INTERPRETATION:

In einer Frühlings-Vollmondnacht hat der Herrscher auf einer Terrasse im kaiserlichen Park zum Fest geladen. Die Schar der Palastdamen hat sich festlich geschmückt. Musik erklingt weithin in wunderbaren Klängen, Tanzspiele und Tanzgesänge von außergewöhnlicher Eleganz und Schönheit werden vorgetragen. Ein Frühlingswind wirbelt in kühnem Spiel vor den Augen der Gäste den ganzen roten Glanz der Frühlingsblütenpracht empor: Trunken vom Wein und Festesfreude schlägt man im Takte der Musik mit den Händen die marmorne Brüstung der Terrasse, die Stimmung ist unübertrefflich. Dazu glänzender, heller Mondschein, der auf dem Heimweg, der stolz auf Pferdes Rücken angetreten wird, den Glanz der Lampen erübrigt.

## LIED 3

Nach der Melodie: *Keng-lou-tzu* 更漏子°

## ÜBERSETZUNG:

1. „(Dich, Schöne) mit dem goldenen Haarpfeil in Vogelform
2. (Und) dem roten Puder-Gesicht,
3. Dich (相) sah ich zwischen Blüten (ach), nur eine kurze Weile.“
4. „Du (Geliebter) kennst meinen Sinn,
5. Ich empfinde gerührt Deine Liebe.
6. (Wie tief) diese Gefühle (der Liebe zu Dir, Geliebter, sind), —  
darum mußt Du den Himmel befragen.“
7. Weihrauch brennt zu Asche,
8. Wachs (der Kerzen) schmilzt zu Tränen
9. Und (還) ähneln damit unserer beider Herzenstriebe.

10. Die korallene Nackenstütze ist fettig,  
 11. Die Brokat-Decke (meines Lagers) kalt.  
 12. Noch liege ich wachend, obgleich die Wasseruhr (gegen Morgen) zur Neige geht.

## ANMERKUNGEN:

- Vers 1: Haarschmuck in Blumen- oder Vogelform wird auch heute noch von chinesischen Frauen getragen.  
 Vers 3: 暫 „vorübergehend“, „kurze Weile“. Dieses Wort drückt das Bedauern über die Kürze der Liebe aus, zugleich auch das nur gelegentliche, heimliche Sich-treffen.  
 Vers 7: 穗 eigentlich „Ähre“; dann für alles gebraucht, was in ähnlicher Art wie reife Ähren herabhängt: Troddeln, Quasten, Fransen, Strähnen etc.; auch die Schnuppen (einer Kerze), jegliches Anhängsel an Ketten etc. In der Dichtung wird oft von der verglommenen Asche der Weihrauchstäbchen als von „herabhängenden Fransen“ gesprochen. [Gelegentlich liegt auch eine Anspielung auf den Gürtel vor, den Liebende als Unterpand ihrer Empfindungen austauschen (vgl. Lied 31 Vers 9). So wie Weihrauch in Asche zerfällt, so hat sich der Gürtel, der das Unterpand unserer Liebe war (in Fransen) aufgelöst. Vgl. auch Lied 16, Vers 4].  
 Vers 10: In schlaflosen Nächten werden die Nackenstützen vom unruhigen Hin- und Herwälzen fettig-schmierig und steigern die Qual der Schlaflosigkeit.  
 Vers 12: Statt 覺來 „während ich wach liege“ hat eine Textvariante 夜來 „die Nacht hindurch“. 來 an Verben oder Substantive angehängt drückt den Zeitraum aus, währenddessen etwas geschieht. Es ist meist einfach mit „während“, „seit“ oder „seitdem“ zu übersetzen.

## INHALT:

Ausklang der Liebe.

## INTERPRETATION:

Die Deutung dieses Gedichtes macht Schwierigkeiten, da ein klar ausgesprochenes Subjekt sowie eine Angabe des Tempus fehlt. Diese großen, künstlerischen Möglichkeiten der chinesischen Sprache, die der Impression und dem vagen Nacherleben des Lesenden keine Grenzen setzt, die schwebende Bilder von großer Zartheit zu schaffen vermag, werden in unserer Sprache durch die logische Fixierung der Person und der Zeit notwendigerweise zertrümmert. —

Das letzte Zusammensein am Tage mit dem Geliebten hat der Liebenden Klarheit über das Ende der Liebe gebracht. In der nächtlichen Stille ihres Schlafgemachs gehen ihr die Worte nach, die der Geliebte — der Herrscher selbst — zu ihr sprach (Vers 1—3), sowie die schlichten Worte, die sie als letztes Bekenntnis ihrer Liebe noch einmal entgegenbrachte. Die Weihrauchstäbchen, deren Glut im Becken vor ihrem Lager verglimmt und zu Asche verfällt, der Talg des Lichtes, der dahinschmilzt und sich in Tränen wandelt, — sie scheinen ihr ein Sinnbild der schmerzlichen Vergänglichkeit der Liebe. Kummervoll wälzt sie sich auf ihrem einsam-kalten Lager schlaflos hin und her, bis an den Morgen, wo das Wasser der Wasseruhr bereits zur Neige geht. —

Ganz offensichtlich gehören hier je 3 Verse zu einer Einheit zusammen. Bei dieser Betrachtungsweise ergibt sich der gleiche künstlerische Aufbau wie beim klassischen Vierzeiler: Vers 1 (d. i. Vers 1—3 unseres Liedes) „bricht das Thema auf“ (破題); Vers 2 (d. i. Vers 4—6) führt das Thema weiter (承題); Vers 3 (d. i. Vers 7—9), der Wendeverse (轉句), — stets der wichtigste Vers innerhalb der Dichtung, — bringt auch hier die entscheidende Wendung. Vers 4 (d. i. Vers 10 bis 12) enthält als 結句 „Ende und Ergebnis“ des Themas. Hier sind Aufbaugesetze der *Shih* 詩-Dichtung, wenn auch in anderen Vers-Einheiten, in die Lied-Dichtung übernommen worden. —

Dieses Lied wird auch dem Wen T'ing-yün zugeschrieben. Vgl. das Kapitel „Textausgabe und Textüberlieferung“, S. 232.

## LIED 4

Nach der Melodie: *P'u-sa-man* 菩薩蠻。

## ÜBERSETZUNG:

1. Die Blumen (scheinen) hell, der Mond (ist) verdunkelt, es fliegen leichte Nebel:
2. Diese Nacht ist gut, um zu dem Liebsten hin zu gehen.
3. Auf (ihren) Strümpfen schleichend schreitet sie über die duftenden Stufen.
4. In der Hand trägt sie die goldgestickten Schuhe.
5. Am Südrand der bemalten Halle erblickt sie (ihn, den Geliebten),
6. Geradezu schmiegt sie sich zitternd an den Geliebten.
7. „Für mich (deine Magd) war es (so) schwierig herzukommen,
8. (Nun) möchte ich, daß du mich (dafür) nach Herzenslust liebest.“

## ANMERKUNGEN:

- Vers 1: Die Blumen scheinen hell, d. h. stehen in vollem Glanze und leuchten selbst in dieser halbdunklen Nacht.
- Vers 2: Statt 今宵 „heute Nacht“ hat eine andere Lesung 今朝 „heute“. 朝 bedeutet in diesem Zusammenhang noch jetzt in einigen Dialekten (z. B. in Shanghai) „Tag“ (nicht „Morgen“).
- Vers 3: 剗屨 ein in der *Tz'u*-Dichtung mehrfach vorkommender Ausdruck: auf den Strümpfen heimlich und leise schleichen. 剗 heißt „sich eingraben, fest anschmiegen“, gemeint ist der am Boden haftende, schleichende Gang. Eine andere Lesung ist 袂屨 „mit (noch) offenen (d. h. ungebundenen) Strümpfen.“  
Duftende Stufen: d. h. von den fallenden Blütenblättern.

## INHALT:

Nächtliches Stelldichein im kaiserlichen Park.

## INTERPRETATION:

Die Dichtung bedarf bei der rührenden Offenheit der Aussage — besonders der letzten beiden Verse — keiner weiteren Deutung. Ma Ling berichtet in den Annalen der Südlichen T'ang-Dynastie, der Herrscher habe dieses Stelldichein mit der jüngeren Schwester seiner Gattin gehabt. Nach alter chinesischer Sitte heiratete Li Yü diese jüngere Schwester nach dem Tode seiner Gattin, nahm sie aber bereits in den Palast auf, als er sie noch nicht zu seiner Gemahlin gemacht hatte. Dies gab zu Gerede Anlaß, und auch seine Minister spielten in Gedichten, die bei Gelagen des Kaisers verfertigt wurden, darauf an.

Die beiden letzten Verse sind ihrer unverblühten Offenheit wegen berühmt geworden. In der *Shih*-Dichtung wären solche Verse undenkbar oder zumindest stillos, sie gehören aber zum (leicht erotischen) Kolorit der *Tz'u*-Dichtung, wenn auch für den höchsten Anspruch an diese Dichtung die Bitte, die Aufforderung zur Liebe, vielleicht nicht verhalten genug ausgedrückt ist. Um so überzeugender ist die rührende Echtheit und schlichte Offenherzigkeit des liebenden Mädchens. Ein Literatur-Kritiker der Ch'ing-Zeit, Hsü Ang-hsiao 許昂霄, dürfte das rechte Wort zu dieser Dichtung gefunden haben: „Die Empfindungen (情) sind echt, die Umstände (景) sind echt, im klaren Gegensatz zu frei erfundenen Versen (mancher anderer Dichter).“ (Übersetzt nach dem Zitat bei Tai, S. 6).

## LIED 5

Nach der Melodie: *P'u-sa-man* 菩薩蠻。

## ÜBERSETZUNG:

1. Der P'eng-lai-Hof birgt eine T'ien-t'ai-Jungfrau.
2. Im gemalten Gemach schläft sie am (hellen) Tage; nicht die Stimme eines Menschen (ist zu hören).

3. Es fällt auf das Kissen herab der schwarzen Wolken (i. e. Haare) Glanz.
4. Dem gestickten Gewand entströmt ungewöhnlicher Duft.
5. Beim Hineinschleichen (des Geliebten) bewegt sich der Schmuck des Perlenvorhangs.
6. Erschreckt erwacht (die Schlafende) aus ihrem Traume, (den sie) hinter silbernem Wandschirm (träumte).
7. (Erst) langsam zeigt (ihr) Antlitz (ein) Lächeln anmutvoll,
8. Sie schaut ihn (相) an mit unendlichen Gefühlen.

## ANMERKUNGEN:

- Vers 1: P'eng-lai ist die Insel der Seligen und Unsterblichen. — P'ien-t'ai ist der Name eines berühmten Berges in Chehkiang, seit alters als Wohnsitz der Genien und Feen bekannt.
- Vers 3: Haare werden in der Dichtung wegen ihrer wogenden, wallenden und hohen Formen (der damaligen Mode) häufig mit Wolken verglichen.  
翠 eigentlich „eisvogelfarbig, blau-grün“, doch in sehr vielen Verbindungen gebraucht wie 青 „schwarz“, „blauschwarz“.
- Vers 5: 鑰 oder 鎖 ist der Schmuck an Türen etc., vor allem dekorative Beschläge aus Metall an Palasttoren usw.
- Vers 6: Silber ist die Farbe der Einsamkeit, Freudlosigkeit und Kälte (vgl. u. a. Lied 15, Vers 10, Anmerkungen). Das Wort Wandschirm weist auf das Schlafgemach hin (vgl. Lied 15, Vers 6, Anmerkungen). Der Traum ist der der einsamen Geliebten oder Frau von ihrem Geliebten oder Gatten.
- Vers 7: 慢 ist äußerst fein gebraucht: langsam; halb wach, halb träumend; noch halb im Schlafe oder Traum.  
盈盈 deutet jeweils die anhaltende, nachhaltige und zugleich anmutige Art der im vorangehenden Verbum ausgedrückten Tätigkeit an.

## INHALT:

Heimlicher Besuch bei einer Palastschönen.

## INTERPRETATION:

In einem märchenhaften, weltentrückten Hofe (der Palaststadt) wohnt zurückgezogen und abgeschlossen eine feengleiche Schöne. Nicht die Stimme irgendeines Menschen stört sie bei ihrem Mittagschlaf in ihrem schmucken Gemach. Gleich schwarzen Wolken fällt das aufgelöste, glänzende Haar auf die Kissen herab. Dem gestickten Seidengewand entströmt betörender Duft. Leise schleicht der Geliebte durch den Perlenvorhang in das Gemach. Die Perlen klirren und wecken die Schlafende aus ihrem einsamen Liebestraum. Noch zögert sie, noch weiß sie nicht, ob das, was sie erlebt, ob das Kommen des Geliebten, noch Traum oder bereits Wirklichkeit ist; doch in dem Maße des Begreifens entfaltet sich auf ihrem Antlitz anmutvolles Lächeln, und sie schaut den Geliebten mit dem Ausdruck grenzenloser Liebe an. In Thema, Darstellung des Themas, Wahl des Ausdrucks ein echtes Tz'u-Lied. Von besonderer Schönheit sind die beiden letzten Verse.

## LIED 6

Nach der Melodie: P'u-sa-man 菩薩蠻。

## ÜBERSETZUNG:

1. Der Messing-Zungen Klänge sind rein und klar und erklingen (in den) kalten Bambus(-Rohren der Mundorgel).
2. Neue Weisen spielt (die Musikantin) langsam, (indem sie das) zarte Jade(-weiß der Finger) bewegt.
3. (Mit ihren) Blicken sucht sie heimlich (mich, ihn) zu fangen,
4. Herbstgewässer wollen querfließen [d. h. ihre Augen, die klar, rein und tief wie Herbstgewässer sind, drängen stets zu (mir, ihm) herüber].

5. Regen und Wolken sind tief verborgen im Stickereigemach [d. h. die verführerischen Reize (der Schönen) sind nun tief im Frauengemach verborgen].
6. Nicht war Gelegenheit auszutauschen der Herzen Innerstes.
7. (Nachdem) das Gelage beendet, ist wieder alles leer (und nichtig) geworden.
8. (Meine, seine) Seele ist betört in Frühlingsträumen [d. h. nur in beseligenden Frühlingsträumen ist es (mir, ihm) vergönnt, mit der Schönen zusammen zu sein].

## ANMERKUNGEN:

- Vers 1: 韻 = 韻調 „der harmonische, wohlgeformte Klang“. — 脛 wird von Klängen gebraucht, denen eine erhabene Reinheit zu eigen ist, „rein und klar“. Es entspricht in der Kategorie der Gefühlswerte dem Worte 寒 „kalt“, ein Wort, mit dem sich in der Dichtung ebenfalls der Begriff klarer Reinheit assoziiert. — Die sog. durchschlagenden Zungen der Mundorgel sind sehr wahrscheinlich das unmittelbare Vorbild für den Bau der Zungen in Mundharmonika, Harmonium und Bandonium gewesen.
- Vers 2: 聲 bedeutet in der Sprache der *Tz'u* häufig „Melodie“.
- Vers 3: Wörtlich: die Blicke (ihrer) Augen suchen heimlich mich zu „haken“.
- Vers 4: Oft werden die Augen schöner Frauen mit der Reinheit, Klarheit und Tiefe der Herbstgewässer verglichen. Der Begriff Herbst verbindet sich — wie 寒 — mit dem Begriff der klaren Reinheit.
- Vers 5: Die Umstellung des Binoms (雨雲 statt 雲雨) ist aus prosodischen Gründen notwendig. Zum Ausdruck selbst vgl. Waley, *The Temple*, S. 65. Er ist hier allgemeiner von den Reizen einer verführerischen Frau gebraucht. — Das Stickereigemach ist das Frauengemach.
- Vers 6: Nachdem die Musikantin ihre Musikdarbietungen vollendet hat, ist sie heimgekehrt in ihre Kammer, so war zu einem Austausch der Empfindungen keine Gelegenheit.

Dieser Vers zeigt in den einzelnen Ausgaben offenbar auf Schreibfehlern beruhende Textabweichungen. Ich lese mit Lü Yüan 未便 „nicht war Gelegenheit“. Tai Ching-su u. a. haben die Variante 來便 „Komme ich (zu ihr), dann. . .“ bzw. „Kommt sie (zu mir), dann (tauschen wir der Herzen Innerstes)“. Beide Lesungen ergeben einen guten Sinn, erfordern jedoch eine etwas abweichende Interpretation des Liedes.

Vers 7: „leer“ hat neben der räumlichen Bedeutung den Sinn von „eitel“, „zunichte“, „dahin“. Vgl. auch Lied 42, Vers 7.

Vers 8: Eine andere Lesart dieses Verses lautet 夢迷春睡中 „ich träume betört (von der Schönheit der Spielerin) in meinem Frühlingsschlaf“.

## INHALT:

Unerfüllte Liebe zu einer Musikantin.

## INTERPRETATION:

Klänge von wundervoller Klarheit und Reinheit und neue, unbekannt Weisen entlocken die zarten, jadeweißen Finger der Musikantin den Pfeifen der Mundorgel. Mit heimlichen Blicken ihrer bezaubernden Augen sucht sie sich der Zuneigung des jungen Herrschers zu vergewissern. Doch nur kurze Weile währt das Spiel. Bald ist die Schöne nach dem Vortrag ihrer Lieder wieder in der Tiefe ihrer Gemächer verschwunden, zu einem weiteren Austausch der Gefühle war keine Gelegenheit gegeben. (Musikanten werden — auch heute noch — oft nur zum Spiel eines Liedes oder weniger kurzer Stücke zur Unterhaltung der Gäste bestellt und treten, da sie, sozial niedrigstehend, niemals unter die Gäste aufgenommen werden, ebenso unauffällig ab wie sie im Kreise der Gäste erschienen sind. Auch dieses Bewußtsein sozialen Unterschiedes mag es dem Herrscher nicht erlaubt haben, sich noch weiter mit der Musikantin trotz gegenseitigen Gefallens einzulassen). Nachdem das Gelage beendet ist und die Gäste alle gegangen sind, läßt die Verlassenheit und Leere den Dichter die sehnsüchtige Erinnerung an die Schöne um so stärker empfinden. Doch nur in beseligenden Frühlings-



träumen vermag er, betört von ihrer Schönheit, mit ihr zusammen zu sein.

Da kein persönliches Pronomen in der Dichtung vorkommt, läßt sie sich auch als auf eine dritte Person bezogen auffassen (wobei die dritte Person dennoch der junge Herrscher sein könnte). Die Dichtung gewinnt dadurch an Allgemeingültigkeit.

### LIED 7

Nach der Melodie: *Hsi-ch'ien-ying* 喜遷鶯。

#### ÜBERSETZUNG:

1. Der Morgen-Mond geht unter,
2. Die nächtlichen Wolken weichen.
3. Stumm lehne ich mich liegend immer wieder an meine Kissen.
4. Vom Traum (ist meine Seele) zurückgekehrt (d. h. ich bin aufgewacht), aber meine sehnsüchtigen Gedanken, (die weit-hin) über duftende Frühlingsfluren (zu dir, Geliebte, schweiften), hängen noch (an dir).
5. Der Himmel ist (unendlich) weit, und Wildgans-Rufe (die mir Kunde von dir bringen könnten) sind selten.
6. Die rufenden Pirole haben sich zerstreut.
7. Die verbliebenen Blüten treiben (im Wind) wild umher.
8. Einsam und verlassen sind die buntbemalten Hallen in den tiefen Höfen.
9. Der abgefallenen Blütenblätter Rot fegt nicht hinweg, sondern laßt sie doch (liegen):
10. Wir wollen sie bewahren bis die Tänzerin (d. h. die Geliebte) zurückkehrt.

#### ANMERKUNGEN:

- Vers 1—3: Die Erwähnung des am Morgenhimmel untergehenden Mondes, des Sich-verziehens der nächtlichen Wolken, des stets neuen Sich-anlehns an die Kissen der Lagerstatt deuten durchwachte Nacht oder Unruhe des Schlafes an.
- Vers 2: 宿 bedeutet, wie so oft in der Dichtung, mehr als nur „gestern Nacht“. Es drückt einen unbestimmten Zeitraum von langer Dauer aus, mehr im Sinne von „lange an einem Platze verweilen“ oder „unentwegt verweilen“: Wolken, die gestern schon da waren und nun nach der langen Nacht noch immer da sind. Wolken, Regenwolken, Regen sind durchweg stark gefühlsbetont, sie deuten, indem sie den Himmel verdunkeln, die freudlose, düstere Stimmung der Seele an. „Verweilende Wolken“, „alte Wolken“, „alter Regen“ etc. sind daher Anlaß zu anhaltender, d. h. stets „neuer“ Betrübnis (新愁). Vgl. auch Lied 23, Vers 3, Anmerkungen; Lied 28, Vers 4, Anmerkungen; Lied 30, Vers 9).
- Vers 3: 無語 „stumm“ ist in der *Tz'u*-Dichtung stärkster indirekter Ausdruck der Einsamkeit: man hat niemanden, zu dem man sprechen könnte; und hätte man jemanden, so könnte man doch die Tiefe seines Kummers nicht in Worten zum Ausdruck bringen. Vgl. auch Lied 41, Vers 1.
- Vers 4: 芳草 „duftende Fluren“. In der *Tz'u*-Dichtung hat dieses Binom, das in den Elegien von Ch'u auf die hervorragende Tugend eines Mannes angewandt wird, sein moralisches Mäntelchen abgelegt und sich zu einem sehr wichtigen assoziationsreichen Ausdruck der unendlichen Sehnsucht nach dem geliebten Menschen entwickelt, der folgende Gedankengänge in sich schließt: Wenn im Frühjahr die Natur sich mit neuem Grün schmückt, wird der Gedanke an den fernen geliebten Menschen (der Ausdruck wird meistens mit Bezug auf Frauen verwendet, doch kommt er, wie in unserem Gedicht, auch auf Männer bezogen vor) besonders stark. So weit die unendlichen, grünen und duftenden Frühlingsfluren reichen — weiter, viel weiter als das Blickfeld vom Gemach aus reicht — so unendlich weit schweiften auch die sehnsüchtigen Gedanken zu dem Geliebten, Gatten, Bruder oder



Kind, mit dem Ziele, die schönsten Tage des Lebens und des Jahres nicht in trauriger Einsamkeit und Verlassenheit zu verbringen, sondern in liebender Gemeinschaft die Blüten und das neue Grün zu genießen. 芳草 „frühlingsduftende Fluren“ schließt also Trennung — Sehnsucht — Weite — Frühlingsglanz und Bangen um die Flüchtigkeit der schönen Dinge in sich. Ausdrücke wie 芳草夢 „Traum von frühlingsduftenden Fluren“ oder 落花夢 „Traum von fallenden Blüten“, beides Umschreibungen für den Traum zu dem geliebten Menschen in der Ferne, sind ausgesprochene Wendungen der Tz'u-Dichtung, die auch in ihren ganzen Assoziationen typisch für diese Lieder sind. In der Shih 詩-Dichtung wird in ähnlicher, doch entsprechend sachlicher und farbloser Weise zum Ausdruck der Assoziationsreihe „Sehnsucht — Trennung — Weite“ meist das Binom 天涯 „Himmels-Grenzen“ verwendet. Vgl. auch Lied 17, Vers 7 und 8.

Vers 5: Dieser Vers ist Fortführung der Steigerung der im vorangehenden Verse ausgedrückten Weite: selbst die himmlische Weiten querenden Wildgänse bringen kaum (d. i. keine) Nachricht. Vers 4 und 5 sind von beachtenswerter Schönheit.

Vers 6: Der Pirol (*Oriolus chinensis diffusus*, der *Chinesische Pirol* oder *Schwarznackepirol*) zählt zu den spätesten Zugvögeln aus dem Süden und mit seiner Erwähnung verbindet sich stets der Gedanke an den Hochfrühling, an die Zeit, wo der Frühlingsglanz zur Neige geht. Der Pirol ist es auch, der durch sein anhaltendes, oft lästiges Rufen Liebende aus den Frühlingsträumen weckt (so in unserem Gedicht und vor allem in dem bekannten Gedicht des T'ang-Dichters Chin Ch'ang-hsü in den 300 T'ang-Gedichten, Bynner und Kiang, *Jade Mountain*, S. 20) und sie so an der einzig möglichen Vereinigung mit dem (oder der) Geliebten hindert.

Vers 1 (der 1. Strophe) und Vers 6 (Vers 1 der 2. Strophe) stehen über den äußeren Parallelismus hinaus in gedanklichem Zusammenhang. 曉月啼鶯 „Morgendlicher Mond und Oriolen-ruf“ sind zu einem feststehenden Begriff geworden für langdurchwachte, einsame und sehnsuchtsvolle (Hoch-)Frühlingsnächte und haben unter diesem Thema auch in der Malerei ihren Niederschlag gefunden.

Vers 9: Die Blüten sind oft das Sinnbild der Liebe und der Erwartung. Vgl. in diesem Zusammenhang Li Po's Verse: „Die Pfirsich- und Pflaumenbäume, die ich einst gepflanzt habe, wie mögen sie jetzt wohl aussehen? Sie dürften vor Deinem Fenster ihre herrlichen Blüten entfalten. Lasse sie nicht durch den Wind verwehen; pflege diese roten, duftenden Blüten und warte auf mein Kommen.“ (Übersetzt von E. von Zach, *Deutsche Wacht*, Jg. 17, Nr. 21, S. 27). Oder ähnlich: „Wenn ich all den Frühlingsglanz zurückhalten könnte, so daß er nicht verginge, würde ich ihn dem lieben Freunde am weiten Horizonte schenken“ (Li Po, Buch I, Ged. 4, E. von Zach in *Asia Major III*, S. 433).

Vers 10: Der Ausdruck Tänzerin ist hier gleichbedeutend mit „Geliebte“ und spielt an auf den berühmten „Tanz der abgefallenen Blüten (落花舞)“, den die Geliebte des letzten Kaisers der Ch'en-Dynastie (陳後主, 6. Jhdt.) an einem Festgelage um die Wette mit den im Frühlingswinde wirbelnden roten Pfirsichblüten tanzte.

## INHALT:

Frühlingseinsamkeit.

## INTERPRETATION:

Während der Liebende in sehnsüchtigen Gedanken an die Geliebte die lange Nacht wachgelegen hat, ist am morgengrauen Himmel der Mond bereits untergegangen und die nächtlichen Wolken verziehen sich allmählich. Einsam und stumm wälzt er sich voll Unruhe auf seinem Lager. Aus kurzem Traum haben Oriolen-Rufe ihn aufgescheucht, — aus einem Traum, der ihn über weite Frühlingsfluren zur Geliebten führte, und nun im Wachen wandern seine sehnsüchtigen Gedanken unablässig weiter zu ihr hin, zu ihr, die in solcher Ferne weilt, daß selbst die den unermeßlichen Himmelsraum überquerenden Wildgänse kaum eine (d. i. keine) Nachricht von ihr überbringen. Der Frühling geht zur Neige, die Oriolen sind verschwunden, und was an Blüten verblieben ist, wirbelt wild und welk im Frühlingswind. Wie traurig, daß diese schönste Zeit des Jahres, die ebenso zu ge-

meinsamem Genusse herausfordert wie die farbenfrohen Hallen und Gemächer meines Hofes, verstreicht, während ich (der Liebende) in der tiefen Zurückgezogenheit einsam und verlassen auf die Rückkehr der Geliebten warte. Fegt nicht der Blütenblätter rote Pracht hinweg, laßt sie; ich hege noch den Frühlingswunsch, daß die Geliebte, schön und glänzend wie die Tänzerin des lebensfreudigen Herrschers Ch'en Hou-chu, noch in diesen letzten Tagen der Möglichkeit gemeinsamen Frühlingsgenusses zurückkehrt und mit den im Frühlingswinde wild wirbelnden roten Blütenblättern um die Wette tanzt!

## LIED 8

Nach der Melodie: *Ch'ang-hsiang-szu* 長相思。

## ÜBERSETZUNG:

1. (Haare wie) Wolken (gleichen einem Knäuel) schwarzblauer Seidensträhne.
2. (Finger wie weißer) Jade (sind fein wie) eine Spindel.
3. Schlicht und zart getönt das Kleid, fein und dünn die Seide.
4. Leicht verzieht (sie kummervoll) die beiden schwarzen (Augenbrauen, die feingeschwungen sind wie die Spiralen eines) Schneckenhauses.
5. (Weht erst) Herbstwind viel
6. (Und) stimmt der Regen (erst) mit ein
7. (Draußen) auf den zwei bis drei Bananenstauden vor dem (Fenster-)Vorhang:
8. (Wie wird es dem) Menschen (dann, wenn) die Nächte lang sind, (erst) ergehen?!

## ANMERKUNGEN:

Vers 1 und 2: Die Kunst dieser beiden Verse [„Wolken eine (schwarze) Seide, Jade eine Spindel“] läßt sich nur noch mit der andeutenden Kunst impressionistischen Pointillismus' vergleichen: in wenigen Worten, gleich 6 leichten Tupfen, entsteht irgend-

wie ein vages, zartes Bild der Schönen, das in seiner unbestimmten Andeutung zugleich die vollendete Darstellung der anders nicht darstellbaren Anmut und Zartheit der empfindsamen Frau und ihres Wesens ist. Und dennoch ist äußerlich das zarte Bild durch den strengen Parallelismus sprachlichen Ausdrucks kraftvoll gebunden. — Eine andere Interpretation spricht von den „Zähnen“ (statt von den Fingern).

Vers 4: 攀 „zusammenziehen“, ein Schlüsselwort, das den seelischen Zustand erschließt und stets den Kummer andeutet, ähnlich unserer Wendung „die Stirn furchen“.

Augenbrauen der Frauen sind fein und zart geschwungen wie die Mondsichel, wie ein Weidenblatt, wie die Fühler eines Nachtfalters oder wie die Spiralen eines Schneckenhauses.

Vers 7: Dieser Vers steht im engsten Zusammenhang mit Vers 6. Regen auf Bananenblättern ist stark gefühlsbetont: auf den riesigen Blättern vervielfältigt und verstärkt sich das strömende, traurig stimmende Geräusch des trommelnden Regens. Er schafft eine Stimmung, die man im Chinesischen mit 鬱悶 bezeichnet: Eine Melancholie oder Traurigkeit, die bedrückend und unauflösbar auf der Seele lastet. Im ähnlichen Sinne wird der Regen auf den Blättern des Firmiana-Baumes (*梧桐 Firmiana simplex*) in der Dichtung zur Unterstreichung trauriger Empfindungen verwendet. Regen auf diesen großen, prachtvollen Blättern deutet eine Traurigkeit an, die mehr die fröstelnde Einsamkeit zum Unterton hat und im Chinesischen mit 淒涼 wiedergegeben wird. (Näheres zu 梧桐 s. Lied 23, Vers 1, Anmerkungen). Beide Ausdrücke sind Schlüsselwörter für die Jahreszeit: sie finden sich fast ausschließlich in Herbst-Gedichten. — 窠 bedeutet hier soviel wie 棵, doch gibt das deutsche Wort „Staupe“ (statt Stamm) den chinesischen Begriff 窠 besser wieder. —

Vers 8: 人 „Mensch“ ist, besonders in der *Tz'u*-詞- und *Ch'ü*-曲-Dichtung, oft stark gefühlsbetont. Es ist der Mensch, dem in der Dichtung in besonderem Maße Beachtung, Gefühle, Zuneigung oder Mitgefühl zuteil wird; häufig mit „Freund, Freundin, Geliebter oder Geliebte etc.“ zu übersetzen (vgl. u. a. Lied 4, Vers 6; Lied 9, Vers 3; Lied 28, Vers 1 und zahlreiche andere Stellen).

## INHALT:

Gedanken beim Anblick einer Schönen.

## INTERPRETATION:

Diese Dichtung läßt mehrere Deutungen zu: Vers 3 deutet auf den Frühling (zarte Tönung, feine Seide). Dementsprechend wäre die ganze erste Strophe als in jener Jahreszeit sich zutragend auszulegen: Bild einer anmutigen Schönen in zartgetöntem, seidenem Frühlingsgewande, die bekümmert vom offenen Fenster ihres Gemachs oder von der Terrasse ihres Hofes in die Ferne schaut: Kummer der Einsamkeit im Frühling. Strophe 2: Wenn im Frühling schon der Kummer so groß ist, wie wird sie erst den Herbst ertragen mit seinen widrigen, kalten Nordwest-Winden, in dessen Rauschen sich das monotone Trommeln traurig-stimmenden Regens unendlich langer (Herbst-)Nächte mischt?

Neben dieser Interpretation jahreszeitlichen Gegensatzes zwischen Strophe 1 und 2 wäre die Deutung der ersten Strophe als ebenfalls herbstlich möglich: Bild einer anmutigen Schönen, die in noch frühlingshaft oder sommerlich zartem Gewande aus feiner Seide fröstelnd und bekümmert den herbstlichen Aspekt der Natur betrachtet: den starken Wind, der die Äste ihres letzten Laubs beraubt, den Regen, der in monotonem Trommeln auf die Riesenflächen der Bananenblätter klopft. Wenn dieser Anblick schon bei Tage so traurig stimmt, wie erst wird die empfindsame Seele jenes Menschen (d. h. der Frau) die unendlich lange Nacht dieser Jahreszeit ertragen können? — Beide Interpretationen entsprechen durchaus dem Geist der *Tz'u*-Dichtung.

Beachte: In keinem Wort tritt die geschilderte Person selber hervor, selbst das Wort „Mensch“ im letzten Verse hat Allgemeingültigkeit, auch der seelische Vorgang wird nur in äußeren Bildern angedeutet. Diese Indirektheit, „Hintergründigkeit“ ist in der Gattung der *Tz'u* zum Grundsatz erhoben; es ist etwas dargestellt, was „jenseits der Worte (言外)“ liegt. Sie stellt die höchste Verfeinerung chinesischer Dichtkunst dar.

## LIED 9

Nach der Melodie: *I-hu-chu* — 斛珠。

## ÜBERSETZUNG:

1. Die Abendtoilette (hat sie) gerade beendet.
2. Vom schweren (kostbaren) Sandelholz legt (sie) mit (anmutvoller) Leichtigkeit noch etwas (in das Räucherbecken) auf.
3. Dem Freunde enthüllt sie verhalten-leicht (ihre wie) Gewürznelken (niedliche und erfrischend duftende Zunge).
4. Ein Lied unbeschwerten Gesanges (singt sie).
5. (Dabei) öffnet sie für eine Weile ihren Mund (der klein und rot wie) eine aufgesprungene (reife) Kirsche (ist).
6. Auf seidenem Ärmel die verbliebenen (殘) Flecken roter Farbe (sehen reizend aus).
7. Der Becher ist tief, und doch (旋) ward sie befleckt vom duftenden, noch ungeklärten Wein.
8. Auf ihrem reichbestickten Lager (liegt sie) schräg (hin)gelehnt, liebreizend und verspielt.
9. Einen weich-gekauten roten Seidenfaden
10. Spuckt sie lächelnd ihrem Liebsten zu.

## ANMERKUNGEN:

- Vers 1: Statt 晚 (Abend) liest eine Textvariante 曉 (Morgen).
- Vers 2: 沈檀 „in Wasser versinkendes Sandelholz“. Verschiedene kostbare Holzarten, die zu Räucherzwecken verwendet werden, sind — teilweise durch eine besondere Behandlung und jahrelange Lagerung im Wasser — so fest und schwer, daß sie im Wasser untersinken; sie sind unter dem Namen 沈香 bekannt.
- Vers 3: Zu 人 „Mensch“ vgl. Lied 8, Vers 8, Anmerkungen. — Die Gewürznelke (chin. wörtlich „Näglein-Duft“) heißt mit einem anderen chinesischen Namen, offenbar ihrer Form

wegen, auch „Hühnerzungenduft“ (雞舌香), vgl. auch *Tz'u-yüan* sub voce. Dieser Name in seiner verkleinernden, verniedlichenden Eigenschaft zusammen mit der Tatsache, daß die Nelken zur Erfrischung des Mundgeruchs benutzt wurden, haben die „Gewürznelke“ einfach zur Bezeichnung der Frauenzunge werden lassen. 顆 ist Zahlwort und steht des Reimes wegen nach; aus dem gleichen Grunde steht auch 破 in dem übernächsten Verse nach.

- Vers 4: 清歌 sind leichte, einfache Lieder ohne Musikbegleitung.  
 Vers 5: Der dunkelrote, zierliche Mund chinesischer Frauen wird häufig mit aufgesprungenen Kirschen verglichen.  
 Vers 6: 般 in der Lesung *yen*<sup>1</sup> bedeutet rot. 可 hier im prägnanten Sinne: gut passend; wohlstehend; reizend.  
 Vers 7: 澆 „beflecken, färben“. Trotzdem sie in ihrer Ungeniertheit aus tiefen Bechern trank, aus denen man nicht so leicht den Wein verschütten kann wie aus den gemeinhin sehr flachen chinesischen Weinschälchen, hat sie doch in ihrer übermütigen Laune und Lässigkeit ihr Gewand mit Wein befleckt.  
 Vers 8: 嬌, häufig mit 媚 verbunden, ist die reizende Ungeniertheit, der natürlich-unverdorbenen Charme eines jungen Mädchens. 無那 (lies *wu-no*; *no* angeblich kontrahiert aus 奈何 *nai-ho*) hat dieselbe Bedeutung wie 無聊 und ist ein sehr charakteristischer Begriff, vor allem in der *Tz'u*-Dichtung, zur Schilderung des seelischen Zustandes einer „gelangweilten“ Frau. Wenn auch in ihm häufig ein Unterton mitschwingt von verhaltener Trauer über die Einsamkeit und Verlassenheit, von einer seelischen Unruhe und Unstetigkeit, einer inneren „Haltlosigkeit“ (無聊), da man keinen tröstlichen Gedanken noch tröstenden Menschen hat, so herrscht doch das aus solcher innerer Unruhe bei der chinesischen Frau hervorgehende, launige, neckische Spiel, der kindlich-unverdorbenen Einfall, die Vorstellung einer liebeizenden Verspieltheit durchaus vor. Das deutsche Wort „Langeweile“, mit dem man meist den chinesischen Ausdruck übersetzt, ist zu farblos und negativ. [Beachte auch, daß dort, wo in der abendländischen Literatur (bei seelischer Unruhe) gemeinhin das ‚dramatische‘ Element einsetzen würde, beim Chinesen,

dem die Dramatik in unserem Sinne völlig fremd ist, die Dichtung ins Lyrische übergeht].

Vers 9: 茸 steht hier für 絨 „Seidenfaden“.

Vers 10: 檀郎 wörtl. „der duftige Bursch“, ein Ausdruck für den Liebsten. P'an Yo, der bei den Frauen gefeierte und begehrte Dichter des 4. Jhdts., hatte in seiner Jugend den neckischen Anredenamen „Knecht Sandelholz“, weswegen ihn die Frauen gerne „Bursch-Sandelholz“, d. h. den „duftigen Bursch“ nannten.

#### INHALT:

Laune der verliebten Schönen.

#### INTERPRETATION:

Gerade hat die Schöne sich geschmückt, gepudert und geschminkt, um mit ihrem Gefährten den Abend zu verbringen. Kostbares, schweres Sandelholz legt sie mit behender Anmut auf die Glut im Räucherbecken, um durch den bezaubernden Duft der langsam verglimmenden Holzstäbchen dem Raume die Stimmung anheimelnder Wärme und Behaglichkeit zu verleihen. Keck, und doch in ihrer Weise anmutvoll-verhalten, weist sie ihrem Gaste die kleine, duftig-frische Zunge, öffnet ungezwungen ihren kirschenroten Mund und singt, wie es ihr gerade einfällt, ein leichtbeschwingtes Lied. In ihrer unbekümmerten Lässigkeit achtet sie nicht auf die roten Flecken, die noch vom Schminken auf ihren weißen Seidenärmeln verblieben sind; sie passen ganz zu ihrem Wesen und steigern noch den Reiz ihrer unverdorbenen Natürlichkeit. Dem Weine spricht sie gerne zu und genießt ihn unbeschwert, nicht aus geziemend flacher Schale, sondern aus tiefem Becher, und doch vermag auch der hohe Rand dieses Bechers nicht zu verhindern, daß sie in ihrer Ausgelassenheit beim Trinken ihr Gewand mit Wein befleckt. Kokett und ungeniert hat sie sich auf ihr schöngesticktes Lager hingelehnt, zieht aus den farbenfrohen, roten Stickerien einen Faden, nimmt ihn in spielerischer Langeweile

in den Mund und spuckt ihn schließlich übermütig ihrem Liebsten zu. —

Der Dichter hat es meisterhaft verstanden, in wenigen Versen die spielerischen Launen einer gelangweilten Hofschönen darzustellen. Trotzdem im äußeren Verhalten die Grenzen des „Anstößigen“ fast erreicht scheinen, so ist doch durch kunstvolle Wahl der Worte das Gesamtbild in verhaltene, reizende Anmut gehüllt. Worten wie 輕, 微, 暫 (in welchen das Unverbindliche des Verhaltens zum Ausdruck kommt), 嬌, 無 那 kommen neben den Bildern und dem umschriebenen Verhalten besondere Bedeutung zu. Höfische Dekadenz tritt in dieser Dichtung am stärksten zu Tage. Kein Wunder, wenn Shen Chi-fei 沈際飛 (späte Ming-Zeit) im Anschluß an dieses Gedicht sagt, daß Li Yü, ähnlich dem Kaiser Yang der Sui-Dynastie, nicht zum Kaiser geboren gewesen sei, wohl aber zum unübertroffenen Genießer unter den Literaten geworden wäre.

#### LIED 10

Nach der Melodie: *Tzu-yeh-ko* 子夜歌。

#### ÜBERSETZUNG:

1. Bei der Suche des Frühlings muß man früher als der Frühling sein.
2. Beim Genießen der Blüten warte nicht bis die Blütenzweige alt (welk) sind.
3. Das blasse Gelb-grün (des Weines) halten (Frauenhände) in (ihrer) jadeweißen Geschmeidigkeit.
4. Der Wein steigt (perlend-)klar von dem Grunde der Weinschale empor.

5. Was hindert (uns), immer wieder ausgelassen zu lachen?
6. Im Frühling kehrt man spät vom kaiserlichen Park zurück.
7. (Darum lasset uns) gemeinsam trinken und gemächlich plaudern
8. Und entsprechend (dem Klang) der Hunnen-Trommel Gedichte dichten!

#### ANMERKUNGEN:

- Vers 1: In China geht man dem Frühling entgegen (迎春), man geht ihn suchen. Von Meng Hao-jan wird erzählt, daß er im Schnee hinausging, um den ersten Vorboten des Frühlings, die Prunusblüten aufzusuchen (踏雪尋梅). Zur Begrüßung des Frühlings gab es große Feste vor dem Osttor der Stadt. (Der Frühling kommt von Osten, daher wird z. B. ein Tor, das den Namen 迎春門 „Frühlings-Willkomm-Tor“ trägt, immer an der Ostseite zu finden sein und sich gegen Osten öffnen). Vor den Toren der Stadt trifft der Frühling zuerst ein. Am sog. Frühlingsfeste (清明節) wandert man daher hinaus in die Fluren vor der Stadt und erfreut sich am frischen Grün (踏青), — alles in dem Wunsche, den Frühling, der sich so rasch wieder verzieht, so lange wie möglich zu genießen.
- Vers 3: 縹色 eine transparente, gelblich-grüne bzw. grün-gelbliche Farbe, die Farbe des frischen, chinesischen Weines. Auch finden sich Weinnamen mit der Bezeichnung 綠 (grün). 玉柔 „jadeweiße Geschmeidigkeit“ bezieht sich auf die Hände einer schönen Frau.
- Vers 5: 粲 erlesener, reiner Reis; rein; glänzend; „hell“ auflachen.
- Vers 8: 羯鼓, d. h. die Trommel der Chieh-Hunnen, die von den zahlreichen Orchestern, welche im 8. Jhd. aus den westlichen Grenzgebieten nach China kamen, eingeführt wurde, sich am chinesischen Hofe unter Kaiser Hsüan-tzung besonderer Beliebtheit bei allen Festen erfreute und selbst vom Kaiser und von hohen Würdenträgern gespielt wurde. Nan Ch'ö 南卓 (T'ang-Zeit) schreibt in seiner aufschlußreichen Schrift *Chieh-*

*ku-lu* 羯鼓錄 (Ausgabe *Ts'ung-shu-chi-ch'eng* 叢書集成, Bd. 1659, S. 1): „Sie (die Hunnen-Trommel) ist besonders geeignet in (hohen) festlichen Hallen bei Abendstimmung, bei Vollmondschein und erfrischender Brise, ihr Klang dringt bis zum Firmament und reicht bis in die fernsten Weiten.“ — Es verbindet sich also mit ihr die Vorstellung abendlicher Festgelage am Hof, und es ist möglich, daß der Dichter lediglich diese Stimmung in unseren Versen erwecken wollte. Wahrscheinlich aber liegt hier eine Anspielung auf eine der mannigfachen Arten oder Umstände vor, unter welchen man bei frohen Gelagen zu dichten pflegte, nämlich, indem man innerhalb einer bestimmten Anzahl von Schlägen auf eine Trommel oder Metall ein Gedicht zu verfertigen hatte, wollte man den Wettstreit nicht verlieren. Man nannte dies 点鼓催詩 „Die Trommel schlagen und (dabei) jemanden zu einem Gedichte drängen“. (Vgl. auch *Hung-lou-meng* Kap. 37/38, Vol. III, Seite 10ff. der Hu Shih Ausgabe).

Andere Spiele dieser Art hießen z. B. *k'o-chu* 刻燭, d. h. wenn man beim Kerzenschein dichtete, machte man eine Marke in das Wachs. War die Kerze bis zur Marke abgebrannt, mußte die Dichtung fertig sein. Unter 定香催詩 verstand man, daß man seine Verse beendet haben mußte, wenn eine bestimmte Länge eines Räucherstabes abgebrannt war u. a. m.

## INHALT:

Festesstimmung in einer Frühlingsnacht im kaiserlichen Park.

## INTERPRETATION:

Die Dichtung bedarf keiner weiteren Deutung. Die beiden ersten Verse weichen in ihrer stilistischen Schlichtheit von den übrigen ab. Vielleicht hat diese Tatsache Ch'en Yao-wen, den Verfasser (Ming-Zeit) der *Tzu*-Sammlung *Hua-ts'ao-ts'ui-pien* (s. unten Kap. V, *Textüberlieferung*) zu der Bemerkung veranlaßt, daß von diesem Liede nur die ersten beiden Verse mit Sicherheit dem Li Yü zuerkannt werden könnten. Leider ist mir dieses sehr seltene Werk z. Zt. nicht zugänglich, um die Argumentation prüfen zu können.

## LIED II

Nach der Melodie: *Hou-p'ing-hua p'o-tzu* 後庭花破子。

## ÜBERSETZUNG:

1. Jade-Bäume (—) vor den hinteren Gemächern,
2. Edelstein-Pflanzen (—) neben dem Toilette-Spiegel.
3. Die Blüten des vergangenen Jahres sind nicht älter geworden,
4. Der Mond in diesem Jahre ist wieder rund geworden.
5. Möchte doch (der Himmel) nicht so einseitig sein,
6. Und im Einklang mit dem Mond, im Einklang mit den Blüten
7. Möchte (uns doch) der Himmel eine ewige Jugend (schenken)!

## ANMERKUNGEN:

Vers 1 und 2: Diese beiden Verse sind ein weiteres gutes Beispiel der Kunst der Andeutung und der Metapher in der Lieddichtung. Die Gedankengänge sind folgende:

Vers 1: 1. „Jade-Bäume“, d. h. seltene, kostbare Bäume mit prachtvollen Blüten, weisen auf den kaiserlichen Palast hin. 2. „Hintere Gemächer“ sind die Gemächer der Kaiserin und der Palastdamen, die stets in den hinteren (nördlichen) Höfen der Palaststadt standen. 3. 玉樹 „Jade-Bäume“ und 後庭花 „Blumen der hinteren Gemächer“ sind die Namen zweier berühmter Melodien, die der letzte Herrscher der Ch'en-Dynastie (vgl. Lied 7, Vers 10, Anmerkung) selbst zu den besten Versen seiner hohen Gäste komponierte, welche bei abendlichen Festgelagen die Schönheit seiner ersten Nebenfrau Chang (張貴妃) besangen. Somit ruft der erste Vers das glänzende, von eleganten Frauen bestimmte Hofleben des Kaisers Ch'en Hou-chu in Erinnerung. Die Schönheit dieses Verses liegt darin, daß die kunstvolle Wahl der Metaphern das äußere Bild kostbarer, prächtiger Blütenbäume vor Gemächern kaiserlicher Frauen mit der Vorstellung glanzvollen Treibens am festesfreudigen Hofe des

Ch'en Hou-chu belebt und das Ganze sich so zum allgemeinen Ausdruck höchster Lebenslust und Frauenschönheit weitet. Vers 2: Das Wort 瑤 („Edelstein“) wird vornehmlich als schmückendes Beiwort bei Dingen überirdischer Schönheit oder Herkunft verwendet (vgl. 瑤臺, 瑤池 etc. jenen Plätzen, wo die Königin-Mutter des Westens die Unsterblichen zu versammeln pflegte). So heißt auch 瑤草 „Edelstein-Pflanzen“ eigentlich „Gewächs der Unsterblichen“ und deutet die fengleiche Anmut der Palast-Schönen an. — „Toilette-Spiegel“ steht *pars pro toto* für das „Frauengemach“, wobei freilich auch die Kraft und Eigenart des dichterischen Parallelismus zu berücksichtigen ist, der mehr ist, als nur die äußere, gleichmäßige Anordnung der Versbestandteile: Die Worte 後庭 („hintere Gemächer“) beeinflussen sinngemäß durch die straffe Bindung des Parallelismus die ihnen im nächsten Verse entsprechenden Worte 妝鏡 („Toiletten-Spiegel“), so daß dieser Ausdruck sich über den eigentlichen (konkreten) Sinn zur Bedeutung „Gemach, in dem der Toilette-Spiegel steht“ erweitert, und zwar mehr im Sinne einer vagen Vorstellung, einer Abstraktion. So erst wird die Freiheit des dichterischen Ausdrucks im zweiten Verse begreiflich. Aus der Wertung der ersten beiden Verse innerhalb des Gedichtganzen ergibt sich, daß jeder die Umschreibung für „Frau“ ist. Diese Frau ist aber nicht jede Frau schlechthin: hier tritt u. a. die dichterische Funktion der beiden einleitenden Binome 玉樹 („Jade-Bäume“) und 瑤草 („Edelstein-Pflanzen“) in Kraft, die durch ihre Aussage von Dingen der Unwirklichkeit, der Übernatürlichkeit und des Glanzes sowie durch die Andeutung geschichtlicher Begebenheiten (Chang Kuei-fei etc.) diese Vorstellungen hinüberstrahlen auf die Frau selbst. Der Inhalt dieser beiden Verse ist schließlich: die Frau, die Kurtisane im höchsten Glanze ihrer Schönheit. — Man beachte bei der künstlerischen Wertung der beiden Verse ferner, daß es nicht die Absicht des chinesischen Dichters ist, klare, logische Beziehungen auszudrücken. Sein Ziel ist vielmehr, die „Impression“, die „Andeutung“ eines Bildes in wenigen Tupfen





oder Strichen, das durch die Kraft seiner Suggestion den Leser um so stärker in seinen Bann zieht, ihn zur eigenen Ausmalung und Versenkung veranlaßt. Das äußere Bild in der Dichtung ist, wie in der chinesischen Malerei, nicht mehr als die Anregung, der starke, und doch verhaltene Impuls zu einer Ausgestaltung der künstlerischen Absicht im Innern, in der geistigen Vorstellung des Lesers oder Betrachters. Je unvermittelter die dichterischen Elemente nebeneinander gestellt werden, wie in unseren Versen hier oder in Vers 3 des 2. Liedes u. a., desto größer ist der Impuls und um so weittragender und großartiger die Vision. —

Natürliche und menschliche Schönheit tragen in der chinesischen Dichtung stets den starken Unterton des Gedankens an die Vergänglichkeit in sich. Dieser, in den beiden ersten Versen angeschlagene Unterton wird zum dominanten Thema unseres Liedes.

- Vers 3 und 4: Die Zeiten der Frühlingsblüte und des Herbstmondes sind die hohen Zeiten des Jahres und stehen für den Jahresablauf insgesamt: die Natur ist unveränderlich und erstet in jedem Jahre neu in ihrem Glanze, doch der Mensch wird alt und seine Zeit geht unwiederbringlich dahin.
- Vers 5: 教 ist gleich 要. Das Subjekt (天 „Himmel“) dieses Verses steht in Vers 7, wo 教 gleich 叫 und 使 ist.

#### INHALT:

Vergänglichkeit des Menschen.

#### INTERPRETATION:

Wunderbar sind die Hofdamen in der Zeit der höchsten Entfaltung ihres Glanzes und ihrer Schönheit, — und doch, wie vergänglich ist im Gegensatz zur Natur all ihre Pracht! Die Blüten, die zur Frühlingszeit des letzten Jahres (den kaiserlichen Park) schmückten, sind in gleicher Schönheit, unverändert, auch in diesem Jahre aufgeblüht; der Mond, der am Mittherbstfeste (des letzten Jahres) in vollem runden Glanze erstrahlte, hat sich auch in diesem Jahre wieder in



alter Schönheit gerundet. Ach, wäre doch der Himmel nicht so ungerecht! Wollte er doch auch die Menschen in ihrer Schönheit, im Einklang mit dem Monde und im Einklang mit den Blüten, in jedem Jahre unverändert wieder aufblühen lassen und ihnen somit eine ewig währende Jugend verleihen! —

Tai zitiert (S. 12) Quellen, die besagen, daß Ch'ên Ch'ang 陳揚 (Sung-Zeit), in seinem berühmten Werke über Musik (樂書) erwähne, daß die Verse dieses Liedes von Li Yü und seinem als Lieddichter ebenfalls berühmten Minister Feng Yen-chi 馮延巳 abwechselnd gedichtet worden seien. Demnach wäre also nur ein Teil der Verse von Li Yü.

#### LIED 12

Nach der Melodie: *Yü-fu* 漁父°.

#### ÜBERSETZUNG:

1. Wogenblüten (d. h. Wogenkämme) (werfen) mit Absicht tausendfachen Schnee (den Gischt) (auf).
2. Pfirsiche (und) Pflaumen (bilden) wortlos eine Reihe („Parade“) Frühling.
3. Eine Kanne Wein,
4. Eine (Stange) Angelschnur:
5. Auf der Welt wieviele (d. h. wie wenige!) Menschen gibt es wie mich?

#### ANMERKUNGEN:

Vers 1 und 2: 有意 „mit Absicht“. In der Belebung der Natur kommt das Gefühl innerer Verbundenheit des Fischers mit seinem Element, dem Wasser, zum Ausdruck. Der Begriff umschließt die gütige Absicht aber auch die Schönheit (vgl. 有意 = „interessant“) des weiten wogenden Sees. Das Binom steht

innerhalb des völligen Parallelismus von Vers 1 zu Vers 2 im Gegensatz zum nachfolgenden 無語 „ohne Worte“, d. h. still und schweigend, weltverloren, ohne zu fragen, für wen sie dort blühen.

Pfirsich- und Pflaumenbäume werden auch oft als Sinnbild der Selbstlosigkeit und Stille (des Edlen) verwendet. Vgl. Li Po Buch IX, 7. Gedicht: „Du (mein edler Freund Fan) brauchst ebensowenig von Dir viel Wesens zu machen wie Pfirsich- und Pflaumenbäume“ (E. von Zach, Asia Major V, S. 46). Oder sie deuten Frieden und Glück an: „Pfirsich- und Pflaumenblüten (d. h. Friede und Glück) erfüllen wieder das Mittelreich“ (Li Po Buch X, 2. Gedicht; E. von Zach, Asia Major V, S. 79).

一隊春 „eine Reihe Frühling“, d. h. gleichsam eine Frühlingsparade bilden die dort am Ufer verloren blühenden Pfirsich- und Pflaumenbäume.

Beachte, um wieviel malerischer die chinesische Ausdrucksweise (Wogenblüten, Schnee) des Verses ist.

Statt 重 („Schicht“) hat eine Textvariante 里 („Meile“), also „tausend Meilen (weiter) Gischt“, was die Verlorenheit und Weite des Wassers noch stärker zum Ausdruck bringt.

Beachte das mundartliche 儂 „ich“, das noch in den ganzen Wu-Dialekten (um Shanghai, Soochow etc.) üblich ist, in Nanking heute aber nicht mehr gesprochen wird.

#### INHALT:

Fischerleben.

#### INTERPRETATION:

Das völlig weltabgewandte, ehrgeizlose Leben des Fischers in innigster Verbundenheit mit der Natur, dem Wasser, war neben der weltabgeschiedenen Zurückgezogenheit des Einsiedlers in den Bergen das Ideal des Chinesen. In unzähligen Bildern und Dichtungen ist dieses Thema dargestellt worden. Entsprechend der Schlichtheit und Anspruchslosigkeit des Fischerlebens ist auch der Stil dieser Lieder stets von größter

Einfachheit. Die beiden ersten Verse schildern die Natur: die Weite des Wassers, das mit seinen unendlichen Wogenkämmen tausendfachen Gischt aufwirft, sowie die Verlorenheit der am Ufer still für sich dahinblühenden, gleichsam eine Frühlingsparade bildenden Pfirsich- und Pflaumenbäume. Nur eine Kanne Wein und eine Bambusstange mit einer Angelschnur: das ist alles, was der Fischer zu seinem Leben braucht. Und wieviel Menschen gibt es auf der Welt, die glücklich und sorglos sind wie er?

In der *Ch'en-feng-ko*-Ausgabe wird in einer Note bemerkt, daß sowohl das *Ch'üan-T'ang shih-hua* 全唐詩話 als auch das *Li-tai shih-yü-lu* 歷代詩餘錄 bei diesem und dem folgenden Fischerlied an der Autorschaft Li Yü's zweifeln. Auch Liu Yü-p'an hat seine Bedenken gegenüber der Echtheit dieser Lieder geäußert (vgl. *Tz'u-shih* 詞史, S. 5b).

### LIED 13

Nach der Melodie: *Yü-fu* 漁父

#### ÜBERSETZUNG:

1. Ein Ruder (voll) Frühlingswind, ein Blatt (großes) Boot,
2. Ein Seidenfaden Angelschnur, ein leichter Haken,
3. (Von) Blüten voll das Gestade,
4. (Von) Wein voll den Becher:
5. Inmitten (einer Fläche) von zehntausend Morgen (von) Wogen vermag ich (völlig) frei zu sein.

#### ANMERKUNGEN:

Vers 1: Zählwörter finden sich in der chinesischen Dichtung oft in sehr bedeutsamer und gewählter Verwendung in quantitativem Sinne. Hier wird z. B. in sehr anmutiger Weise als

Maß des Frühlingswindes das Ruder des Bootes verwendet. Das winzige Boot auf der unendlichen Wasserfläche erscheint nicht größer als ein treibendes Weidenblatt, daher das Blatt als Zählwort. Vgl. auch Ausdrücke wie 一簾月 „ein Vorhang Mond“, d. h. das, was an Mondschein durch den Vorhang in das Zimmer dringt; 一牕春 „ein Fenster Frühling“ das, was vom Fenster aus an Frühling zu erblicken ist, oder auch „ein ganzes Fenster voll Frühling“ etc. Vers 5: 頃 ein chinesischer „Morgen“ (ca. 6 ha) ist das in der gewöhnlichen Rechnung größte chinesische Flächenmaß (von hundert *Mou*).

#### INHALT:

Fischerleben.

#### INTERPRETATION:

Auch hier kommt in einfachster Sprache die unbeschwerte Freude an der verlorenen Weite und Schönheit der Natur, an anspruchslosem Leben und unbeschränkter Freiheit zum Ausdruck. Ein winziges Boot, milder Frühlingswind, der um die Ruder streicht, die seidene Angelschnur mit Haken, das Ufer voller Blüten, der Becher voll Wein: so treibt der Fischer auf den unermeßlich weiten Flächen der Ströme und der Seen in unbegrenzter Freiheit unbeschwert dahin.

II. Teil

Lied 14—31

Aus dem 2. Zeitabschnitt seines Schaffens (964—975)

LIED 14

Nach der Melodie: *Tieh-lien-hua* 蝶戀花。

ÜBERSETZUNG:

1. In tiefer Nacht (wandle ich nahe) einer Pavillon-Anhöhe,  
gemächlich mich (meinen) Schritten anvertrauend.
2. Kaum ist das Frühlingsfest vorübergegangen,
3. Schon fühle ich (mein Herz) betroffen (d. i. traurig gestimmt)  
vom Frühlingsende.
4. Einiger Tropfen Regen Rauschen hat der Wind in Schranken  
gehalten (d. h. bezwungen) und zum Schweigen gebracht  
(d. h. verscheucht).
5. Verschwommen, halb verhüllt der Mond, die Wolken kommen  
(und) gehen.
  
6. Pfirsich- und Pflaumenblüten (trennen sich nur) unwillig  
(vom) Frühling, (der) verstohlen dahingegangen.
7. Wer auf der Schaukel plaudert
8. Bei Lachen leise, (ganz) leise?
9. In e i n e m frühlingsduftenden Herzen tausend, zehntausend  
Gefühle!
10. Unter Menschen gibt es keine Stätte, wo ich sie (die Gefühle)  
unterbringen könnte (d. h. wo ich mich mitteilen könnte)!

## ANMERKUNGEN:

- Vers 1: 泉 kao<sup>1</sup>, kleine, mit Blumen oder Bäumen bestandene Hügel oder Anhöhen, wie sie meist als Aussichtspunkt in den chinesischen Parkanlagen zu finden sind. Häufig sind sie künstlich aus bizarren Steinen, die aus dem Erdreich hervortreten, aufgeschichtet und haben grottenartig ausgesparte Durchgänge.  
信步 „den Schritten vertrauend“, d. h. ganz für sich hin, ohne ein bestimmtes Ziel.
- Vers 2: Das Frühlingsfest, 清明節 („Fest der reinen Klarheit“), am 5. oder 6. April gefeiert, ist ein Volksfest, bei dem Alt und Jung vor die Tore der Stadt wandert, um zum erstenmal das frische Grün des Frühlings zu genießen (vgl. auch Lied 10, Vers 1, Anmerkungen). Gleichzeitig wird auch den Gräbern ein Besuch abgestattet, die tagelang vorher sauber hergerichtet und geschmückt worden sind.
- Vers 4: 約 wörtlich „zusammenfassen“; „einschränken, beschränken, in Schranken halten“. 住 „aufhören“ (vom Regen etc.); man könnte auch 約住 als einen Begriff (住 nachgestelltes, determinierendes Hilfsverb) auffassen wie 站住, 拿住 etc., der Sinn wäre ungefähr der gleiche: „fest in die Schranken weisen.“ Die sehr gewählte, lebendige Sprache dieses und des nächsten Verses hat diese beiden Verse berühmt gemacht.
- Vers 5: 朦朧 „halbverdeckt, unklar, verschwommen“. Wie der Radikal zeigt, in erster Linie auf den von Dunst oder Wolken halbverhüllten Mond bezogen.
- Vers 6: 依依 „immer noch da sein“, „sich nicht trennen können von“, „in Gedanken hängen an“: ein sehr bedeutsames Binom der chinesischen Dichtung. Der Ausdruck ist im Chinesischen positiv und bringt das Nachklingen, Nachwirken eines Erlebens oder eines Vorganges, von dem man sich aus einer inneren Anhänglichkeit nicht trennen kann, zum Ausdruck. Mit solchen Gefühlen und Empfindungen der Anhänglichkeit, — eines Wissens um das Dahinschwinden oder Dahingegangensein (einer Zeit, eines Dinges etc.) und des dennoch Nicht-wissen-wollens von dieser Vergänglichkeit aus einer inneren Treue, — wird in der Dichtung auch die Natur

- belebt. Die so beseelte Natur ist dann das Bild des Menschen mit seinen Gefühlen. Wenn von den schlanken Weidenzweigen und ihrer Anhänglichkeit gesprochen wird, so deutet dies zugleich die Empfindungen des scheidenden Freundes an. Ja, die Interpretation geht noch einen Schritt weiter: wenn schon die gemeinsam im Winde sich wiegenden langen, zarten Weidenzweige ihre Anhänglichkeit untereinander und, indem sie sich um die Schultern des Scheidenden schmiegen, dem Abschied nehmenden Menschen erweisen, um wieviel mehr werden erst beim Menschen die Gefühle der Bindung und der Schwere des Abschieds empfunden werden! — Nach E. von Zach, P'oung Pao XXV, S. 360 hat das Binom die Bedeutung „voll Kummer“. Diese sehr „ausgesprochene“ Wiedergabe der Bedeutung ist zweifellos in vielen Fällen sehr zutreffend, dürfte jedoch der Unbestimmtheit des chinesischen Ausdrucks nicht ganz entsprechen.
- Vers 7: Das Schaukelspiel, — auch auf Bildern häufig dargestellt —, war das Spiel reicher, junger Mädchen im Freien. Mit ihm verbindet sich in der chinesischen Vorstellung die Stille eines abendlichen, mondbeschiedenen Parkes, durch den verloren der Klang von Stimmen junger, sich harmlos erfreuender Mädchen aus reichem Hause schwingt. Raumsymbol.
- Vers 9: 片 ist Zählwort für Herz; sonst findet sich häufig stattdessen 腔; steht 纒, so kann es nur auf das Herz einer Frau bezogen sein.  
芳 „(Frühlings-)Duft“. 芳心 „(frühlings-)duftendes Herz“, d. h. das Herz voller Frühlings- und Liebesempfindungen.
- Vers 10: Der Begriff des „Plazierens“ (安排) seiner Empfindungen spielt in der chinesischen Dichtung eine große Rolle. Statt 安排 findet sich auch häufig in ähnlichem Sinne 寄, 托 oder 憑. Diese Ausdrücke werden meist verwendet, wenn die von Trauer, unglücklichen Empfindungen oder Verlassenheit beunruhigte oder gequälte Seele „nicht weiß wohin“, wenn sie haltlos in ihrem Schmerz ohne einen Ruhepunkt (安排處) — d. h. ohne einen tröstlichen Gedanken oder einen tröstenden Menschen — ist.

## INHALT:

Beschreibung der Gefühle, die den Dichter bewegen, als er an einem Abend im Spätfrühling die Stimmen spielender Gefährtinnen hört.

## INTERPRETATION:

In später Nacht wandelt der Dichter einsam durch den Hofpark mit seinen schmucken Pavillons und den kleinen, kunstvoll angelegten Anhöhen. Das Frühlingsfest, die Zeit des höchsten Glanzes des Frühlings, ist kaum vergangen, und schon befällt den Dichter im Gedanken an die rasche Vergänglichkeit der schönsten Zeit des Jahres tiefe Wehmut. Schon scheint die Regenzeit mit ihren trostlosen, unendlich langen Regennächten beginnen zu wollen, — doch das Rauschen fallender Regentropfen wird vom Winde bald zum Schweigen gebracht. Matt scheint der Mond durch die Hülle ziehender Wolken. Wenn auch der Frühling sich schnell und unbemerkt verflüchtigt hat und treulos die Natur und den Menschen in wehmütiger Stimmung zurückgelassen hat, — ein paar Pfirsich- und Pflaumenbäume prangen dennoch in rührender Anhänglichkeit im vollen Blütenschmuck und leuchten mit ihren hellen Blüten in das Dunkel der Nacht. Ebenso überraschend und wohltuend sind die kichernden und verhaltenen Stimmen junger Mädchen, die unbekümmert um den scheidenden Frühling sich wie an den schönsten Frühlingstagen in aller Heimlichkeit bis in die späten Abendstunden mit harmlosem Spiel auf der Schaukel erfreuen. Die Blüten, die zarten Stimmen und das Lachen schöner Frauen — zu einer Zeit, wo die Natur den Menschen bereits traurig stimmt —, haben im Herzen des einsamen Dichters Frühlingslust und Liebesfreude neu entfacht zu einem unendlichen Gefühl des Glücks, so groß und stark, daß diese Welt sein Glücksgefühl nicht zu fassen vermag, zumal ihm in seiner Einsamkeit die Menschen fehlen, mit denen er es teilen (dies ist die freie Übersetzung für 安排) könnte.

In mehreren anderen Sammlungen, so im *Tsun-ch'ien-chi*, erscheint als Autor dieses Liedes Li Kuan 李冠 (vgl. Tai Ching-su, S. 14, und den Abschnitt „Textüberlieferung“, S. 233).

## LIED 15

Nach der Melodie: *Keng-lou-tzu* 更漏子。

## ÜBERSETZUNG:

1. Die Weiden-Seide (d. h. Zweige) (hängt) lang (herab).
2. Der Frühlings-Regen (ist) fein.
3. Draußen (bei den) Blumen das tropfende Geräusch (des Regens klingt wie) aus weiter Ferne und unablässig.
4. Es scheucht die Wildgans (aus) den (nördlichen) Grenzgebieten auf.
5. Es jagt die Krähen auf der Stadtmauer auf.
6. Auf dem prächtig verzierten Wandschirm: goldene Frankoline.
7. Duftes-Dunst (ist) dünn,
8. Er durchdringt die vielfach geschichteten Vorhänge.
9. Voll Trauer sind die schönen Gemächer (der Schönen aus dem) Hause (das reich wie das der) Hsieh.
10. Den roten Kerzen wendet sie den Rücken.
11. Die gestickten Vorhänge läßt sie herab.
12. „Der Traum (war) lang, (doch) du, (Geliebter), weißt nichts“.

## ANMERKUNGEN:

- Vers 1: Die glänzenden, gelben, schmiegsamen Zweige der in China so häufigen Trauerweide (*Salix babylonica*) werden häufig mit Strähnen der Rohseide verglichen. — „Lang“ deutet auf den Spätfrühling hin.
- Vers 2: Regen am Frühlingsende: mit ihm beginnt (in Mittel- und Süd-China) die freudlose, traurig stimmende Regenzeit. — Zu ähnlicher Verbindung Frühlingsende — Regen vgl. Gedicht 14, Vers 3 und 4, Übersetzung und Interpretation, sowie Lied 45, Vers 1 und 2.

Vers 3: 花外 wörtlich „jenseits der Blumen“. Nachgestelltes 外 ist nicht immer exakt aufzufassen, es soll damit eine unbestimmte größere Entfernung bzw. räumliche Verlorenheit (als Sinnbild der seelischen Einsamkeit) ausgedrückt werden: draußen bzw. dort hinten bei den Blumen im Park. Vgl. Ausdrücke wie 天外 „hoch oben am unendlichen Himmel“, 雲外 wörtl. „jenseits der Wolken“, d. h. „hoch oben bei den Wolken am Firmament und noch darüber hinaus“ etc.

迢遞 „ununterbrochen lang und weit hingezogen“. Beachte, daß — wie in vielen anderen Sprachen — ursprüngliche Ortsadverbien häufig neben der lokalen auch temporale Bedeutung haben; in unserem Falle ist das weit draußen im Blumengarten unablässige Tropfen des Regens gemeint. Mit solchen Adverbien werden in der Vorstellung räumliche und zeitliche Tiefen geschaffen, die wiederum nur das sinnfällige Bild des hintergründigen seelischen Zustandes sind, nämlich der langen und tiefen Trauer über die Einsamkeit.

Vers 4: Wildgänse haben ihre Brutplätze jenseits der Großen Mauer im Norden (Mongolei, Mandschurie etc.), in Gebieten, mit denen sich in der chinesischen Vorstellung seit alters her die Unwirtlichkeit und Einöde, Hunger, Elend, Kälte und Tod verbinden. Wildgans steht hier zudem für 孤雁 „einsame Wildgans“, welche die Schar ihrer Zuggefährtinnen verloren hat, zu der sie als geselliges Wesen eigentlich gehört, nun aber einsam, fremd, verlassen umherirrt und den Weg zu ihren Genossinnen nicht mehr findet, ein Thema, das auch in der Malerei unzählige Male dargestellt worden ist. So verbindet sich also mit dem bedeutsamen Ausdruck 塞雁 („Grenz-Wildgans“) die Vorstellung eines Wesens, das seine Gefährten verloren hat und fremd in unwirtlichen, fernen Gegenden umherirrt: dies ist das Sinnbild des verlorenen menschlichen Gefährten. Das Rauschen des Regens scheucht die Wildgans auf: hinter diesem schönen äußeren Bilde geht der seelische Vorgang vor sich; das monotone, traurig stimmende Tropfen und Klopfen des Regens bringt die Einsamkeit zum Bewußtsein und weckt die sehnsüchtige Erinnerung nach dem in der fernen Fremde irrenden Geliebten.

Vers 5: 城鳥 „Krähen auf der Stadtmauer“. 城 ist in diesem Zusammenhang die „alte verlorene und verfallene Stadtmauer“, daher in der Dichtung meist 古城 („Alte Mauer“). Krähen sind heimatlose Wesen, die auf unwirtlichem, verfallenem Gemäuer traurig und unheilvoll rufen. Das äußere Bild des Regens, der vom verfallenen Gemäuer die Krähen aufjagt, versinnbildlicht den inneren Vorgang der (durch den einsam und traurig stimmenden Regen) im Herzen der Geliebten ausgelösten Sorge und Kummernis um Heimatlosigkeit und Verlassenheit des Geliebten in der Fremde. Beachtenswert ist der Parallelismus der beiden Verse 4 und 5, sowie der Verse 1 und 2.

Vers 6: 畫屏 „bemalter, (oder ganz allgemein:) schön verzierter, prächtiger Wandschirm“. Dieser Ausdruck deutet stets das Frauengemach, in noch engerem Sinne das Schlafgemach der Frau bzw. der Ehegatten an. Die Zimmer waren, wie auch heute noch häufig, durch einen faltbaren Wandschirm getrennt, der mit schönen Malereien oder Stickereien verziert war. Meistens waren auf ihnen, besonders zur Schlafzimmersseite hin, Mandarin-Enten (Sinnbild ehelicher Treue und Verbundenheit) oder Frankoline (chinesische Perlrebhühner) dargestellt. Beide Tiere finden sich stets paarweise, und es ist auch heute noch ein fester Glaube, selbst unter Gebildeten, daß bei der Mandarin-Ente (*Dendronessa galericulata*) das eine Tier ohne das andere nicht leben kann und sich zu Tode grämt, wenn es seinen Gefährten verloren hat. Auch der Frankolin (*Francolinus pintadeanus pintadeanus*) hängt mit größter Anhänglichkeit an seinem Gefährten; während die Mandarin-Ente (d. h. nur das Männchen) durch die märchenhafte Pracht des Gefieders die Aufmerksamkeit des Menschen auf sich zieht, fällt das sonst äußerst scheue und versteckte Perlrebhuhn durch seinen weithin von den Hügeln durch die Bergtäler hallenden und anhaltenden Ruf auf, den die Chinesen sehr anschaulich mit *hsing-pu-têh yeh, ko-ko* (in deutscher Umschrift *hsing-bu-dô yä, go-go*) 行不得也, 哥哥 „ach, du darfst nicht gehn, Geliebter!“ oder „ach, du hättest nicht gehen dürfen, Geliebter!“ wiedergeben. — 金 „golden“

deutet die prächtige Ausführung der Darstellung der Frankoline an, oft in Goldbrokat auf die feine Seide der Wandschirmflächen gestickt. —

Die Bedeutung des 6. Verses liegt also zunächst darin, daß hier zum ersten Male, — zwar noch indirekt, aber doch klar — der Ort der Dichtung, das Frauengemach, und damit die Hauptperson der Dichtung, eine Frau, bezeichnet wird. Er ist ferner der Höhepunkt der ersten Strophe: zunächst stellt der Dichter in diesem letzten Vers die Schönheit des Frauengemachs heraus, die aber der verlassenen Frau um so mehr die quälende Sinnlosigkeit der Einsamkeit zum Bewußtsein bringt: wozu all diese schönen Dinge, die zum gemeinsamen Genuß bestimmt sind, wenn sie sie nicht genießen kann, da sie alleine ist? Gesteigert wird dieses Gefühl der Einsamkeit noch durch das Motiv des Schmucks: während die Frankoline, die doch den weithallenden, traurig-stimmenden Ruf „Du hättest nicht gehen dürfen, Geliebter!“ haben, in friedlicher und glücklicher Eintracht beieinander sind, bin ich von meinem Gefährten durch unendliche Weiten getrennt. Die Versinnbildlichung der Trauer über die Einsamkeit in diesem Verse ist nichts weiter, als die Fortführung und höchste Steigerung des eigentlichen Inhaltes der beiden vorangegangenen Verse. Kühn ist die Gegenüberstellung lebender Tiere, der Wildgänse und Krähen, mit den in der Stickerie dargestellten, leblosen Tieren, als gegensätzlicher Ausdruck des freien Umherschweifens des Geliebten und der Gebundenheit der Frau an das Gemach. Trennung und Schmerz werden dadurch noch schärfer angedeutet.

Vers 7: 霧 „Nebel, Dunst“ deutet das Vage, Verschwommene und Schemenhaft an, gehört charakterisierend zu 香 (Duft) und ist vielleicht mit „Anflug, Andeutung, Spur, Feinheit etc.“ zu übersetzen. Nun, nachdem der Frühling mit der Fülle seiner Blüten vergangen ist, ist der Duft spärlich geworden, nur vage und verschwommen nimmt man ihn wahr.

Vers 8: 重 „geschichtet“, die „Flucht“ oder „Folge“ der einzelnen Vorhänge oder trennenden Wände, die das Frauengemach oder das eheliche Schlafgemach von den übrigen Räumen

trennen. Solche Worte sind dichterische Mittel, um die Zurückgezogenheit und Verborgenheit (hier des Frauengemachs) anzudeuten. Vgl. auch Vers 11, Anmerkungen.

Vers 9: 謝家 „Das Haus der (Familie) Hsieh“. Das Haus der Hsieh, das gleich dem der Familie Wang im 4. und 5. Jhdt. Generationen hindurch hohe Würdenträger und Künstler stellte, war auf Jahrhunderte hinaus zum Begriff unschätzbaren Reichtums geworden. — Andererseits war Hsieh Ch'iu-niang 謝秋娘 die berühmte und vielbesungene Konkubine des Ministers, Dichters und Lebenskünstlers Li Têh-yü 李德裕 (787—849). Sie stammte aus einem Teehaus (Freudenhaus), weswegen man die ganze Dichtung auch auf eine verlassene Konkubine beziehen kann. Gleichgültig, worauf der Dichter hier anspielt, der Name deutet in jedem Falle Reichtum und Eleganz an. Hierzu gehört der Ausdruck 池閣 wörtl. „Parkteich und hohe Halle“, der in der Dichtung zu einem Begriff luxuriöser Gemächer in schöner Umgebung geworden ist.

Vers 10: 紅燭 „rote Kerzen“. Sie sind das Sinnbild der Freude oder des freudigen Anlasses (vgl. Lied 2, Vers 7), vor allem das Symbol zweier Liebender in der Hochzeitsnacht. Wenn in der Mitte der chinesischen Theaterbühne (bei hellbeleuchteter Bühne) zwei rote (nicht brennende) Kerzen auf einen Tisch hinter einem Vorhang gestellt werden, so weiß jeder Zuschauer, daß nun die Hochzeitsnacht beginnt. Rote Lichter gehören zudem in die Assoziationsreihe „Frühling“, während in Herbsdichtungen meist der Ausdruck 銀燭 „silberne Kerzen“ verwendet wird, wobei das Wort „Silber“ (als Metall dem Herbst zugeordnet) die weiße Farbe (Farbe der Trauer) sowie die Kälte des Metalls suggeriert; gemeint ist in solchem Falle „der silbernen-kalte Glanz des Kerzenlichts“ (vgl. auch Lied 5, Vers 6).

Vers 11: 帷 sind Vorhänge innerhalb eines Zimmers, um einen Teil des Raumes abzutrennen oder um etwas der Sicht zu verschließen, z. B. an Betten. Dieses Wort alleine weist schon meist auf das Frauengemach oder die Schlafstatt der Frau hin, um so mehr aber, wenn, wie in unserem Falle, ein schmückendes Beiwort (繡 „gestickt“) hinzutritt.

## INHALT:

Eine elegante Schöne denkt im späten Frühling an ihren fernen Geliebten.

## INTERPRETATION:

Jeder Vers dieses Liedes atmet in Inhalt und Ausdrucksform echten Geist der *Tz'u*-Dichtung und darf als Meisterwerk angesprochen werden. Es ist ein chinesisches Liebeslied bester Art und spiegelt die Seele und Denkweise der chinesischen Frau, die unverändert blieb. — Es ist Spätfrühling. Die Uferweiden lassen ihre feinen Zweige schon in langen Strähnen wie aus zarter Seide herabhängen. Die Zeit des traurig stimmenden Sommerregens hat begonnen. Unablässig tropft der Regen draußen auf die letzten verbliebenen Frühlingsblüten, und sein Geräusch scheucht die einsame, verspätete Wildgans auf, die in abendlicher Stunde am Parksee einfiel, und jagt die Schar der Krähen hoch, die heimatlos auf dem verfallenen Stadtgemäuer ein Nachtquartier suchten, — doch unbewegt und unberührt erscheinen die beiden prächtigen Perlrebhühner, die in schwerem Goldbrokat auf die Seide des Wandschirms im Gemach der Schönen gestickt sind: Die langen Weidenzweige mahnen sie (die Schöne), die von ihrem Gemach weithin in das abendliche Spätfrühlingsbild hinausschaut, daß nun die schönste Zeit des Jahres bereits verstrichen ist, die Zeit des Frühlings, die wie keine andere des Jahres zu gemeinsamem Genusse all des Schönen auffordert. Schon trommelt der Regen sein eintöniges Lied und läßt an diesem langen Abend die Einsamkeit und Verlassenheit nur stärker zum Bewußtsein kommen und ihre Gedanken sehnsuchtsvoll und bekümmert weithin in die Ferne zu ihrem Geliebten wandern. War die einsame Wildgans, die vom Süden in den hohen Norden zieht, nicht ein Gleichnis ihres Geliebten, der fern von seiner Gefährtin in unwirtlichem, fremdem Lande weilt? Glichen nicht die abendlichen Krähen, die heimatlos auf kümmerlichen Mauerresten ihre Ruhe suchten, dem heimatlos umhergetriebenen

Geliebten in der Ferne? Nur die auf dem Wandschirm als Symbol der Anhänglichkeit und Unzertrennlichkeit prachtvoll gestickten Frankoline scheinen leblos und innerlich unberührt. Ja, höhnen sie in ihrer starren Teilnahmslosigkeit nicht ihrer Einsamkeit und Verlassenheit? Der starke Duft der Blütezeit des Frühlings hat sich längst verflüchtigt, nur schwach und kaum verspürbar dringt ein letzter Lenzeshauch in das durch verhüllende Vorhänge verborgene Gemach der Schönen, in welchem sie trotz allen äußeren Glanzes der Lebensführung (Reichtum und prächtige Halle) traurig über ihre Verlassenheit die Tage verbringt. Nachdem sie lange sinnend und voll Sehnsucht vom Fenster in die Weite geschaut hat, ist es Abend geworden. Sie mag nichts von den roten Kerzen wissen, die sie an manche frohe Liebesnacht erinnern und wendet ihnen enttäuscht den Rücken. Voll Müdigkeit und Gram läßt sie den feinbestickten Seidenvorhang ihrer Bettstatt herab und verschließt sich aller Welt. In langen Träumen wandern ihre sehnsüchtigen Gedanken zu dem Geliebten in der Ferne, und mit verhaltener Enttäuschung klingt die Dichtung in der Traum-Zwiesprache aus: „Ich war bei Dir in langen Träumen, doch Du (Geliebter) weißt nichts“ (— weißt nicht, wie unablässig meine Gedanken bei Dir sind, weißt nichts von meiner Frühlings-einsamkeit und -trauer). —

Beachte die Unbestimmtheit der Aussage des letzten Satzes. Man täte der dichterischen Absicht Abbruch, wenn man hier genau festlegen wollte, was nun wirklich gemeint ist. Es soll nur in der Vorstellung des Lesers eine ganz vage, unbegrenzte Impression erstehen, grenzenlos wie der Kummer der Geliebten. —

Zur Frage der Autorschaft s. Kap. „Textüberlieferung“, S. 232.



## LIED 16

Nach der Melodie: *Yang-liu-chih* 楊柳枝。

## ÜBERSETZUNG:

1. Jugendliche Lebenslust und -freude sind allmählich geschwunden; sieht (die Schöne) den Frühling, so ist sie beschämt.
2. All-überall wird ihre (einst) frühlingsduftende (d. h. lebensfrohe) Seele (wehmütig) ergriffen, wenn sie (d. h. die Seele, in Erinnerung) (auf) alten (Pfad) wandelt.
3. Sie (die Schöne) sieht viele schlanke (Weiden-)Zweige, die sie zu kennen scheinen.
4. Aufdringlich streicheln die lang herabhängenden dichten Strähnen (der Weidenzweige) ihren Kopf.

## ANMERKUNGEN:

Vers 1: 風情 (wörtl. „Wind-Gefühle“; elliptisch für 風月之情 „Wind-Mond-Empfindungen“) ist der Sinn, der auf den Genuß der sinnlichen Schönheiten dieser Welt gerichtet ist, auf den Genuß der hohen Feste des Jahres zur Zeit des Frühlingswindes (春風) und des Herbstmondes (秋月). Vor allem sind die Freuden der Jugend gemeint: Wind, Mond, Blüten, Wein und Geselligkeit. Frühlingswind (春風) trägt stets — bis in den heutigen Sprachgebrauch — mit sich den Hauch frühlingshafter Sinnlichkeit. Ist er es doch, der mit seinem lauen Atem die Blüten zu angemessener Zeit (d. h. nach festen Daten) aus ihren Knospen weckt (vgl. *Tz'u-yüan* unter 花信風 oder 風信) und somit die ganze Pracht der Blüten erstehen läßt und auch im Herzen der Menschen, vor allem aber der Frauen — die gleich Blüten (花) sind und Seelen haben, die den Blüten und ihrem Duft (芳魂) gleichen — die Frühlingsregungen erweckt. 風月 „Wind und Mond“ sind ein Ausdruck für unbeschwerte, freudige Geselligkeit

und Liebesflirt; die beiden Worte zaubern die Vision marmer Terrassen vor hohen Hallen hervor, die in Frühlingswind und Vollmondlicht getaucht sind. — Der Wind ist mild und lau und wird zu einem Fluidum, das Dinge, Menschen und Erscheinungen mit unfaßbarem Charme umgibt; in diesem Sinne erklären sich Begriffe wie 風景 („Wind-Aspekt“) oder 風光 („Windglanz“), beide im Sinne des schönen Anblicks einer Landschaft etc. verwendet. 風姿 („Wind-Haltung“) ist ein Ausdruck der anmutigen Erscheinung der Frau. Der Begriff 風流 („Windströmung“) schillert in allen Farben zwischen sinnlicher Lebensfreude und elegantem Lebensstil. Unschwer ließen sich zahlreiche andere Beispiele anführen. Die Auswahl dieser bekanntesten Ausdrücke sollte lediglich dem Zwecke dienen, den Assoziationskreis, der sich mit dem ersten Worte unserer Dichtung („Wind“) verbindet, anzudeuten. Denn mit ihm ist der zarte sinnliche Unterton, der die ganze Dichtung durchweht, gleich zu Beginn angeschlagen. Er steht in engstem Vorstellungszusammenhang mit dem in Vers 3 dargelegten Begriff der Weiden.

- Vers 2: 芳魂 „frühlingsduftende Seele“. Eine Seele voll Frühling, Frühlingsduft, Frühlingsempfinden und Frühlingsliebe; in seiner Zartheit ein Ausdruck für die Frauenseele. 芳 drückt fast immer die Bezogenheit auf eine Frau aus. 舊 sind die alten, meist verstorbenen Freunde, und die wehmütigen Erinnerungen an sie; hier darüber hinaus die ganze gemeinsam verlebte Vergangenheit.
- Vers 3: 長條 „lange Zweige“, die schlanken, lang herabhängenden Weidengerten. Diese langen Zweige sind das Sinnbild der Anmut, Schmiegsamkeit („Weidenhüften“ 柳腰 sind die schlanken, schmiegsamen Hüften einer jungen Frau) und Leichtigkeit, aber auch der Inbegriff des Frühlings und der (Frühlings-)Sinnlichkeit. Sie sind die Bäume, die das erste Grün zeigen, sie wachsen allerorten, hängen in wenig zurückhaltender Art ihre Zweige über Zäune und Mauern auf die Straße und umkosen mit ihrem, in lauem Frühlingswinde sich wiegenden, anmutigen Gezweige jeden Vorübergehenden.

(Anspielung auf Freudenmädchen). „Weidengasse“ (柳巷) ist ein Ausdruck für die Freudenhäuser. „Weidenanmut“ (柳媚) ist die kokette, sinnlich verführerische Schönheit eines Mädchens. „Blüten und Weiden“ (花柳) ist ein Ausdruck für venerische Krankheiten. — Indem in unserer Dichtung auf die Bekanntschaft der Schönen mit den Weiden angespielt wird, wird zugleich auf ihre eigene Freude an ausgelassenem Leben und ihre Stellung als Haremsschöne hingedeutet.

Vers 4: 強 „zwingen“, d. h. aufdringlich und entgegen dem Willen der Schönen.

煙 wird in der Dichtung häufig in der Bedeutung „dicht und viel“ verwendet; vielleicht in Anlehnung an Ausdrücke wie 人煙 „Menschen und Rauch (aus ihren Hütten)“, d. h. Bevölkerung, Menschenmenge.

Zu 穗 „Ähre“ vgl. Lied 3, Vers 7, Anmerkungen.

拂 „streicheln“. Dieses Wort kennzeichnet in reizender Weise die unter Vers 3 bereits skizzierte, rührende und verführerische Anhänglichkeit der Weiden.

#### INHALT:

Einer früheren Palastschönen (Haremsdame) gewidmet.

#### INTERPRETATION:

Unverändert und gleichsam ewig jung ist allerwärts der Frühling eingekehrt, und seine lauen Winde (風) haben in Bäumen und Sträuchern zu angemessener Zeit die Blütenpracht geweckt. Blumen und Blüten sind auch die Frauen in ihrem jugendlichen Glanze (花 „Blüte“ bzw. „Blume“ ist identisch mit „schöner Frau“, vor allem „Freudenmädchen“ oder „Palastschöne“). Doch ach, ihr Glanz ersteht nicht gleich dem Frühlingsglanze in jedem Jahre neu, noch weckt der Frühlingwind die zarten Knospen sinnlicher Gefühle in ihrem Busen stets zu neuer Lebenslust und -freude auf: der Mensch wird alt. Die Freude am Genuß des Windes und des Mondes, der langen Nächte auf marmornen Terrassen in-

mitten anmutiger Geselligkeit und Frühlingspracht (vgl. Lied 2, Vers 5) sind nun geschwunden, und mit Beschämung und Bedauern stellt die Schöne fest, daß sie nicht mehr in den Kreis des Frühlings mit seiner jugendlichen Anmut paßt. Ja, auf Schritt und Tritt ruft er in ihrer Seele, die selbst einst einer duftenden Frühlingsblume glich, wehmütige Erinnerungen wach an alte, dahingeschiedene Freunde, an frohe Feste. Sie alle sind dahin. Allein die Weidenzweige scheinen in ihrer rührenden Anhänglichkeit die einzigen zu sein, die ihr aus früher Zeit als Freund verblieben sind und sie erkennen; und wie die anmutigen und geschmeidigen Hände einer Frau streicheln sie, halb sinnlich und halb tröstend, das graue Haar der Palastschönen, die nur mit Scheu und unwillig diese Liebkosung annimmt, die ihr nicht mehr geziemt.

Das Gedicht steht und fällt mit den Begriffen *Frühling*, *Wind*, *Weide*, *Mensch*: nur wer es vermag, diese vier Begriffe in all ihren Assoziationen vor seinem geistigen Auge zur Vision eines zarten, duftigen, getuschten Bildes zu sammenwirken zu lassen, der wird die Anmut dieser Dichtung erfassen. Nirgends findet sich ein Pronomen, so daß ebensowohl die Ich-Form gewählt werden kann, indem man die Frau von sich selbst berichten läßt. Die dritte Person ist vorzuziehen, da sie die allgemeinste Ausdrucksform unserer Sprache darstellt. Aber auch diese Form vermag kaum eine Vorstellung von dem Reiz und der Anmut des person-losen Stils chinesischer Dichtung mit seiner unbegrenzten Vagheit, Ungebundenheit und Unverbindlichkeit zu verschaffen.

Aus mehreren Quellen, z. B. *Ch'üan-T'ang-shih*, wissen wir, daß Li Yü diese Dichtung, auf einem gelben Fächer geschrieben, der früheren Palastdame Ch'ing-nu 慶奴 gewidmet hat. — Der metrische Aufbau gleicht dem des klassischen sieben-silbigen Vierzeilers. Es ist daher dem dritten Verse, dem Wendeverse, in der Interpretation besondere Beachtung zu schenken.

## LIED 17

Nach der Melodie: *Ch'ing-p'ing-yo* 清平樂。

## ÜBERSETZUNG:

1. Seit der Trennung ist der Lenz halb vergangen.
2. (Wohin auch) das Auge trifft: (alles stimmt mich so) traurig, (daß es mir) die Eingeweide zerschneidet.
3. Die am Boden aufgehäuften, herabgefallenen Prunus(blüten) wirbeln wie Schnee durcheinander.
4. (Kaum) habe ich sie (von meinem Gewande) abgeschüttelt, so ist (im Nu) mein ganzer Leib wieder voll (davon).
5. Die Wildgänse kommen, doch ihre Nachricht bietet keinen Halt (d. h. keinen Trost).
6. Der Weg ist (so) weit, (daß) Heimkehr selbst im Traume schwer zu vollführen ist.
7. Der Kummer über meine Trennung gleicht ganz der Frühlingsflur,
8. (Die), je weiter man geht, um so weiter sich erstreckt und noch (weiter) wächst.

## ANMERKUNGEN:

- Vers 1: 別來 ist gleich 自分別以來. Zur Funktion des 來 vgl. auch Lied 3, Vers 12, Anmerkungen.
- Vers 2: 腸斷 „Die Eingeweide zerschneiden“. Die Eingeweide galten ähnlich wie in unserer Dichtung als Sitz der Gefühle. (Vgl. u. a. Goethe: „Es schwindelt mir, es brennt mein Eingeweide.“)
- Vers 3: 砌 „(sich) aufhäufen“. Ursprünglich von aufgeschichteten Steinen gebraucht.

Vers 5: 無憑 „ohne Anhalt“, „ohne Gewißheit“, „ohne Trost“. Vgl. Lied 14, Vers 10, Anmerkungen.

Vers 7 und 8: Vgl. dazu die Ausführungen in Lied 7, Vers 4, Anmerkungen zu dem Ausdruck 芳草 „duftende Fluren“.

## INHALT:

Trennung.

## INTERPRETATION:

Die Dichtung bedarf keiner weiteren Darlegung. Der Ton ist weit strenger und ernster als der aller vorangegangenen Lieder. Sie bezieht sich daher wahrscheinlich auf einen Mann in der Fremde, auch ist es nicht ausgeschlossen, daß Li Yü diese Verse während seiner Gefangenschaft dichtete, in Gedanken an seine Heimat und sein verlorenes Reich. — Beachte, daß Vers 3 und 4 die in äußeren Bildern fortgeführte Darstellung des in Vers 2 angedeuteten Kummers ist: so groß wie jener Haufen welker Prunusblüten am Boden ist auch mein Kummer, gleich so wird auch meine Seele von traurigen Gedanken hin und hergezerrt; und kaum habe ich versucht, sie von mir abzuschütteln, da bedrängen sie schon wieder meine ganze Seele. Vers 5 und 6 bringen den Gedanken der Verlassenheit und Einsamkeit zum Ausdruck: Die Wildgänse, die himmlischen Boten, bringen keine Nachricht, und selbst im Traume findet meine Seele wegen der Ferne und Entlegenheit den Weg nicht heim. Hier wird dem Gedanken des Kummers zudem die räumliche Tiefe verliehen, die in den letzten Versen ins Grenzenlose gesteigert wird: endlos wie die Frühlingsflur, mit der das Land sich schnell und üppig überzieht und die immer weiter sprießt, so grenzenlos ist auch mein ständig wachsender Kummer.

## LIED 18

Nach der Melodie: *Juan-lang-kuei* 阮郎歸。

Gewidmet dem Prinzen von Cheng 鄭, dem jüngeren Bruder, dem 12.  
in der Reihe der Geschwister.

## ÜBERSETZUNG:

1. Ost-Wind bläst das Wasser, die Sonne nimmt die Berge in den Mund (d. i. geht hinter den westlichen Bergen unter).
2. Seitdem der Frühling da ist, fühle ich mich unendlich freudlos.
3. Gefallene Blüten liegen welk und wild umher, der Wein ist schal und geht zur Neige.
4. Berauscht träume ich von Mundorgel und Liedern (d. h. von festlichen Gelagen).
5. Der Klang von Gürtel-Jade ist still geworden (verstummt).
6. Am Abend ist meine Frisur ungepflegt.
7. Wen (könnte ich) bitten, den schwarzen Haarknoten herzurichten?
8. Ich hänge an dem Glanz (früherer Tage) und der Schönheit (früherer Plätze), und denke in wehmütiger Liebe an die Zeit rosigen Gesichts (d. h. an die Jugend).
9. Im Abenddämmern lehne ich einsam an die Brüstung.

## ANMERKUNGEN:

Vers 1: Der Ostwind ist — im Gegensatz zum europäischen Klima — stets der Frühlingswind, der nach dem Staub und der eisigen Kälte des winterlichen Nordwest-Windes milde und würzige Luft vom Ozean herbringt. Die Erwähnung des Wassers deutet an, daß die Gewässer schon eisfrei sind. Bekanntlich beginnt der Frühling nach chinesischer Rechnung mit dem

chinesischen Neujahr, d. h. meist etwa Ende Januar oder Anfang Februar nach unserem Kalender. Im März pflegt das Eis im Norden Chinas zu weichen, das ist also nach chin. Kalender im 2. der drei Frühlingsmonate, also mindestens bereits Frühlingsmitte bzw. Beginn des Spätfrühlings. — Drei Worte von höchster Einfachheit genügen, um in der Wahl des Ausdrucks das Bild des Sonnenuntergangs über den Westbergen in seiner ganzen Größe vor uns erstehen zu lassen. — Der „Sprung“ vom Wasser (in der ersten Vershälfte) zu den Bergen (in der zweiten Vershälfte) schafft zudem mit einfachsten dichterischen Mitteln die Tiefe und Weite des Raumes, — stets auch die Weite und Tiefe des der Dichtung zugrundeliegenden Gefühls vorbereitend und mit einbeziehend —, in den uns der Dichter versetzt: Der Begriff des Wassers verbindet sich mit den unendlichen Weiten der Ebene, mit ihren Strömen, Seen, zahllosen Wasserläufen und Kanälen; der Begriff des Berges mit den endlosen und tiefgeschichteten Ketten gewaltiger Gebirgszüge des Westens Chinas. Berge und Wasser sind bis in den heutigen Sprachgebrauch das Symbol des Landes schlechthin. Nur wer alle diese umfassenden, weiträumigen Vorstellungen vor seinem geistigen Auge zu bildlicher Vision verwirklicht, wird die Schönheit und Größe der Darstellung und Empfindung des ersten Verses erfassen. — Darüber hinaus dürfen wir aus den nachfolgenden Versen und aus dem Untertitel schließen, daß Li Yü die Dichtung verfaßte, als er bereits den Untergang seiner Herrschaft voraussah (s. u. Interpretation), daß also in den Grundbegriffen „Wasser — Berge“ des ersten Verses das (verlorene) Reich gemeint ist, auf das er bei Sonnenuntergang von der Brüstung einer hohen Halle oder Terrasse Ausschau hält (vgl. den letzten Vers).

In diesem Zusammenhang gewinnt der Sonnenuntergang als Hintergrund der äußeren Ereignisse, des Untergangs des Reiches, tieferen Sinn [vgl. dazu die vier berühmt gewordenen Verse Li Shang-yin's in seinem Gedicht 登樂遊原 (enthalten in den 300 T'ang-Gedichten), in denen er sich bei Sonnen-Untergang auf einen Hügel bei Ch'ang-an begibt und

- seinem Kummer über die eigene Vergänglichkeit und den Untergang des T'ang-Reiches Ausdruck verleiht]. Spätfrühling — Reich — Sonnenuntergang sind also die Grundmotive, die im ersten Vers angedeutet werden, und aus denen die Gedankengänge der Dichtung sich entwickeln.
- Vers 2: 閒 eigentlich „müßig“, „sinnlos“, „freudlos“: im Gegensatz zu der Zeit, als er rauschende Frühlingsfeste im kaiserlichen Parke feierte.
- Vers 3: 狼藉 Neben der gewöhnlichen Bedeutung „wild umherliegen“, „verstreut“ liegt auch die Bedeutung „zerstört“, „zertrümmert“, (von Blumen) „welk“ darin. 闌珊 (Phonem lan-shan oder lan-san in zahlreichen Schreibvarianten): ein sehr suggestiver Begriff, dem ganz allgemein die Idee des qualitativen und quantitativen Wenigerwerdens zu Grunde liegt, „dahinschwindenden oder dahingeschwundenen Glanz“ andeutet; von Getränken im Sinne von „schal“, „fade“ bzw. „zur Neige gehen“; sehr oft ist dieser Ausdruck nur subjektiv zu werten: zwar ist der Glanz und der Duft (des Weins) noch da, aber da ich traurig bin und nicht genießen kann, erscheint mir alles fade und schal. Die Erwähnung des Weins in solchem Zusammenhang deutet stets auf Traurigkeit; mit ihm betäubt man seinen Kummer. Was aber bleibt an Trost, wenn auch der Wein noch schal und fade? (Zu „Wein“ und „Rausch“ vgl. Lied 40, Vers 7, Anmerkungen).
- Vers 4: 笙歌 „Mundorgel und Lieder“. Dieser Ausdruck, der als feststehender Begriff eigentlich nicht in seinen Einzel-elementen übersetzt werden sollte, bedeutet festliches Gelage mit Musikantinnen und Sängerinnen. Mundorgel- und Liedmusik wurden entsprechend der Musikpraxis der damaligen Zeit fast ausschließlich von Musikantinnen und Sängerinnen ausgeführt.
- Vers 5: Jade in mancherlei Form wurde als Schmuck von Männern, vornehmlich aber von Frauen, am Gürtel oder Gewand getragen. Das zarte, reine Klingen dieser Steine wird in der Dichtung oft erwähnt und weckt den Gedanken an vornehme, anmutige Frauen (hier Palastdamen). Vgl. auch den

- schönen Vers Tu Fu's: „Im Frauengemach des Palastes sind die Edelsteine der Gürtelgehänge kalt geworden“ (d. h. Yang Kuei-fei ist tot und trägt sie nicht mehr). Vgl. von Zach SB III, S. 49, Tu Fu XIV. Buch.
- Vers 6: Dieser Vers deutet die Einsamkeit an: für wen sich noch schmücken und schön machen?
- Vers 7: Die Männer trugen in der damaligen Zeit Haarknoten auf dem Kopf ähnlich dem, den taoistische Priester heute noch tragen.
- Vers 8: 光景 steht elliptisch für 時光 und 景物 (oder 風景), d. h. glanzvolle Zeit und herrliche Plätze. 朱顏 „rot(geschminktes) Gesicht“, „das jugendliche Antlitz“, „rosiges Gesicht“. Ein dichterischer Ausdruck 1. für die schöne Frau, 2. für die Jugend allgemein, auch auf den Mann bezüglich.
- Vers 9: Über die Bedeutung der „Dämmerung“ s. o. Vers 1. — Einen Ausdruck höchsten Gefühlswertes bilden die letzten beiden Zeichen der Dichtung: 倚闌 „an die Brüstung lehnen“ (häufig auch die vollständige Form 倚欄杆). Er erweckt die Vorstellung an die in der chin. Malerei so häufige Darstellung von vornehmen, hohen Bauten (樓 oder 閣), die das Landschaftsbild weithin beherrschen. Von den kunstvoll ausgeführten Brüstungen der hohen, offenen Stockwerke dieser Baulichkeiten oder den Marmorbrüstungen der vorgebauten tiefen Terrassen schaut man weithin über Ebenen, Täler, Ströme und Gebirge. Unendlich tief und grenzenlos wie dieser Raum, der sich von solchen Brüstungen erschließt, ist auch der Kummer dessen, der sich einsam und schweigend an sie lehnt. Es schweigt das dichterische Wort, da der Kummer mit Worten nicht zu schildern ist; an seine Stelle tritt der Raum, der unbegrenzt ist. Es ist das Bild der Klage, die in das All verhallt — wie in zahllosen chinesischen Gedichten — und in uns die Vision unbegrenzten Kummers oder Leides schafft.

## INHALT:

Kummer um Verlorenes.

## INTERPRETATION:

Auffällig ist der Untertitel der Dichtung: „Gewidmet dem Prinzen von Cheng, dem jüngeren Bruder, dem 12. in der Reihe der Geschwister“. Sie ist der einzige Untertitel in den Liedern Li Yü's und hat daher Zweifel an ihrer Echtheit aufgenommen lassen. Die Behauptung, daß es sich um einen späteren Zusatz aus der Ming-Zeit handelt, hat Wang Kuowei in einem Aufsatz zurückzuweisen versucht. In jedem Falle deuten sowohl Inhalt wie Stil der Dichtung auf eine Zeit der Abfassung hin, in der er sich des Unterganges oder des Verlustes seines Reiches bewußt gewesen sein muß.

Offenbar waren Li Yü's Beziehungen zu diesem jüngeren Bruder, der mit dem Lande um K'ai-feng-fu belehnt war, besonders eng. So ist es wohl auch zu erklären, daß dieser im Jahre 971 als Vertrauter und Gesandter zu Unterhandlungen an den Hof des Kaisers der Sung geschickt wurde, die in K'ai-feng residierten. Der Sung-Kaiser gestattete ihm jedoch trotz persönlichen Ersuchens Li Yü's nicht die Rückkehr nach Nanking, sondern wies ihm ein Anwesen in der Sung-Hauptstadt K'ai-feng zu. „Der Herrscher (Li Yü)“ so heißt es in den Annalen der Südlichen T'ang-Dynastie von Lu Yu 陸遊, „ging dann noch mehr als bisher traurigen Gedanken nach. Jedesmal, wenn er von einem erhöhten Platz nach Norden (d. h. K'ai-feng-fu) schaute, benetzten Tränen sein Gewand und seine Begleiter (Minister) wagten nicht, zu ihm aufzuschauen. Seit jener Zeit stellte er die alljährlich während der einzelnen Jahreszeiten veranstalteten Vergnügungen und Festlichkeiten fast alle ein, da er keinen Gefallen mehr daran fand.“ Li Yü hat eine ergreifende Elegie als Ausdruck seines Kummers verfaßt. Im Jahre 987 starb sein Bruder im Alter von 48 Jahren, überlebte also den Herrscher noch um 9 Jahre. (Alle Angaben und Texte nach dem Zitat bei Tai, S. 18—19). —

Spätfrühling. Abenddämmerung. Von der hohen Brüstung einer Terrasse schaut der Herrscher einsam über das weite Land, das sich vor seinen Augen ausbreitet. Ein lauer Frühlingswind weht über die klaren Frühlingsgewässer, die

Sonne wirft ihre letzten Strahlen über die Berge im Westen. Das Frühlingsbild weckt die Erinnerungen an ungezählte Festlichkeiten im kaiserlichen Park im Kreise eleganter Frauen und hoher Würdenträger. Wie anders ist es nun! Statt glänzender Geselligkeit nun grenzenlose Einsamkeit, — grenzenlos wie das Land, das sich mit seinen Strömen und Bergen in der Unendlichkeit verliert. Statt der Freude an der Blütenpracht, zu dessen Schau man, ach, so manches Mal im kaiserlichen Garten Gäste lud, nun nichts als das bittere Bewußtsein, daß man sie nicht mehr genießen kann: die Zeit der Blüten ist vergangen, und sinnlos, ohne daß man sich ihrer erfreut hätte, wirbelt das Rot der abgefallenen Blüten im Frühlingswind. Selbst der Wein, durch den man allen Kummer vergessen möchte, hat seinen Geschmack verloren und weckt im Rausche nur die Erinnerung an die festlichfrohe Zeit vergangener Tage. Der bezaubernde Klang des Jade-Schmucks am Gürtel und Gewande eleganter Frauen ist verstummt, — die Zeit ist nicht mehr angetan zu irgendwelcher Festlichkeit, und statt sich wie einst herzurichten zu abendlichem Fest, verbleibt der Herrscher nun am Abend stets ungepflegt. Wer könnte ihm in seiner völligen Verlassenheit das schwarze Haar auch pflegen? Und für wen? Unbändig stark lebt die Erinnerung an alten Glanz und frohe Stätten in ihm, mit Wehmut denkt er an die Zeit der Jugend, die Zeit der lebensfrohen, freudigen Geselligkeit. Doch nun ist Sonnenuntergang, und Einsamkeit, und unaussprechlichgrenzenloser Kummer füllt sein Herz, — unendlich wie die stumme Größe und Verlorenheit der Landschaft der Berge und des Stroms, auf die er von der Brüstung seiner Halle schaut.

## LIED 19

Nach der Melodie: *Ts'ai-sang-tzu* 采桑子。

## ÜBERSETZUNG:

1. Vor dem Pavillon hat der Frühling den roten Blütenglanz völlig vertrieben.
2. Die Tanzgesten (der Tänzerin) sind anmutig-verhalten.
3. Ein feiner Regen sprühend leicht.
4. Nicht glättet (die Tänzerin) die beiden Augenbrauen und entspannt sie (nicht) für eine Weile.
5. (Um das mit) grüner (Seide bespannte) Fenster ist es kalt und still (geworden), duftende Nachricht ist abgeschnitten.
6. Der geprägte Weihrauch ist zu Asche geworden.
7. Was kann man tun (gegen) eine Brust (voller) Empfindungen?
8. (Ich) möchte schlafen, damit (die Schöne) verloren (mir) im Traum erscheine.

## ANMERKUNGEN:

- Vers 1: Die Metrik verlangt für die letzten vier Worte dieses Verses die worttonmelodische Folge  $\wedge - - \wedge$ , aus diesem Grunde kann 盡 (unebener Ton) nicht unmittelbar auf 逐 folgen, sondern das Objekt 紅英 (zwei Worte im ebenen Ton) tritt entgegen den Regeln der Syntax zwischen Haupt- und Hilfsverb.
- Vers 2: 徘徊 eigentlich „zögernd hin- und hergehen“. Dieser Ausdruck ist das äußere Bild der inneren Unruhe und in der Dichtung stets gefühlsandeutend; er ist je nach dem Zusammenhang mit „verhalten; kummervoll, betrübt; verzweifelt“ etc. zu interpretieren. In unserem Verse klingt als Beschreibung der Tanzgesten ein leichter Unterton von verhaltener Beschwingtheit mit hinein: beschwingt und doch verhalten.

- Vers 4: Hinter dem Bilde zusammengezogener Augenbrauen verbirgt sich der Kummer. — Die Umstellung 時暫 statt 暫時 erklärt sich wiederum aus worttonmelodischen Rücksichten, die an vorletzter Stelle dieses Verses ein Wort im unebenen Ton (chan<sup>4</sup>) erfordern. Solche Umstellungen, ähnlich den aus metrischen Gründen in unserer abendländischen Dichtung, zählen zu den dichterischen Freiheiten und steigern, wenn sie in maßvollen Grenzen gehandhabt werden, die Gehobenheit des Stils.
- Vers 5: 綠牕 „grünes Fenster“, das sind die besonders feinen, mit grüner Seidengaze bespannten Fenster des Frauengemachs und damit das Frauengemach und die Frau selbst. 冷 „kalt“ im Sinne von „verlassen“, „einsam“. — 芳 „Frühlingsduft“ bezieht sich, wie wir in Lied 7, Vers 4; Lied 14, Vers 9; Lied 16, Vers 2 etc. andeuteten, meist auf die Frau; 芳音 „duftende Nachricht“ sind Nachrichten aus der Hand einer Frau.
- Vers 6: 香印 kostbarer Weihrauch wurde oft in mancherlei Formen (Blumen, Tiere etc.) „geprägt“. Vgl. Lied 1, Vers 2, Anmerkungen. Verglimmender Weihrauch ist Ausdruck der dahinschwindenden langen Zeit (des Wartens, der Sehnsucht etc.) und der Hoffnungslosigkeit der Empfindungen. Vgl. u. a. Lied 3, Vers 7.
- Vers 7: 可 findet sich in der Dichtung häufig für 如何 oder 何. (Vgl. auch das Beispiel im *Tz'u-yüan* unter 可).
- Vers 8: 朦朧: verschwommen, undeutlich; schemenhaft; still und geisterhaft.

## INHALT:

Reminiszenz an eine Tänzerin.

## INTERPRETATION:

Der Dichter denkt zurück an den Tanz der Tänzerin in einem Pavillon des kaiserlichen Parks. Die hohe Zeit der Blütenpracht war schon dahin. Der leichte späte Frühlingsregen hatte mit seinem feinen Sprühen eingesetzt. Beschwingt zwar, doch mit zögernder Verhalteneheit tanzte die Schöne.

Es war, als hemmte stiller Kummer ihre Schritte. War es ein stilles Frühlingsleid? Gedanken der Vergänglichkeit, die sie empfand, als sie beim Tanz die letzten Reste roter Blüten sah? . . . Die Festlichkeit war nun beendet, und jeder kehrte heim in sein Gemach. Einsam und still war es um die Tänzerin geworden, dem Dichter ward keine Nachricht aus ihrer Hand zuteil. In langer, abendlicher Erwartung ist Stab auf Stab des Weihrauchs zu Asche geworden, gleichsam ein Sinnbild seiner getäuschten Hoffnung. Doch wohin mit den Empfindungen in seiner Brust? Nichts bleibt ihm als die Hoffnung auf den Schlaf, in welchem ihm gleich einem Zauberbild die Schöne neu erscheinen mag.

## LIED 20

Nach der Melodie: *Tao-lien-tzu-ling* 搗練子令。

## ÜBERSETZUNG:

1. Die tiefe (Flucht des) Anwesens ist still.
2. Der kleine Hof ist leer.
3. In Abständen (hallt durch die herbstlich) kalte Klarheit (der Schlag des Schlägels auf dem) Waschstein, in Abständen (weht ein) Wind(-Stoß).
4. Nichts kann man tun gegen die lange Nacht, und man schläft nicht.
5. Der Klang mehrerer Schläge (des Waschschlägels) und der Mond dringen (bis) zum Vorhang.

## ANMERKUNGEN:

Vers 1: 深 „tief“ deutet 1. die tiefe Flucht oder das Labyrinth der einzelnen Höfe eines chinesischen Anwesens (und damit häufig zugleich Wohlstand, Reichtum) an, die jeden verwirren und in bewunderndes Erstaunen versetzen, der sie

zum erstenmal betritt, 2. die Zurückgezogenheit und Verborgtheit der einzelnen Höfe; vor allem der hinteren Höfe, in denen sich die Frauengemächer befanden.

Vers 2: Während 院 mehr den abstrakten Begriff, hier etwa „Flucht der Höfe (des Anwesens)“, andeutet, liegt dem Worte 庭 des nachfolgenden Verses mehr die Idee des Einzelhofs, in dem die Person der Dichtung wohnt, zugrunde.

空 „leer“. Bei der Interpretation dieses Wortes in dichterischem Zusammenhang ist stets darauf zu achten, daß es seinem Klang („*k'ung*“) als auch seiner eigentlichen Bedeutung nach die Vorstellung des dreidimensionalen Raumes erweckt (eigentlich „hohl“). Es bedeutet nicht „leer“ in dem Sinne, daß kein Baum, Strauch, Mensch oder Haus darin sei, vielmehr ist die „Verlorenheit“ im Gesamtraum gemeint. Der in der Dichtung sehr häufige Ausdruck 空山 „leerer Berg“ ist nicht der baum- oder menschenlose Berg (also nicht zweidimensional verstanden), sondern es ist die endlose Verlorenheit der Berglandschaft, die Tiefe der Schluchten und Täler, in die der Mensch seine Sehnsucht nach dem Unendlichen versenkt, ein Thema, das auf unzähligen Bildern dargestellt ist. Es wäre reizvoll, diesem Begriff des „leeren“ in der chinesischen Dichtung in einer Einzeldarstellung nachzugehen, besonders in bezug auf seine geistigen Hintergründe. Vgl. ferner Lied 44 Interpretation der Verse 4 und 5.

Vers 3: 斷續 „abbrechen und wieder fortsetzen“. In diesem hier kunstvoll verwendeten Binom kommt der eintönige, abgerissene Rhythmus des Wäscheschlagens zum Ausdruck. 砧 *chen*<sup>1</sup> ist der schwere, flache Stein, den noch heute an jedem Wasserlauf, meist vor den Toren der Stadt oder am Dorfrande, die Frauen allgemein als Unterlage benutzen, um ihre Wäsche auf ihm zu wringen, zu kneten und mit dem Wäscheschlägel zu schlagen. Der klatschende Schlag ist in der Vorstellung stets mit der Reinheit, Klarheit sowie der verlorenen Stille und Einsamkeit herbstlicher Atmosphäre verbunden, die diesen Klang vom Dorfrand, Stadtgraben oder Dorfteich weit herüberträgt (Raumvorstellung!). Das Wort 砧 ist Schlüsselwort für die Jahreszeit, da es sich



nur in Herbstdichtungen findet. Das Geräusch dient, wie oft in der chinesischen Dichtung, zur Darstellung der Stille. —

寒 „Kälte“. Neben der Empfindung der Kühle oder Kälte vermittelt dieser Begriff die Vorstellung der kalten Klarheit, Reinheit, Unsinnlichkeit, hier der Limpidität herbstlicher Luft, die für diese Jahreszeit in China charakteristisch ist.

Vers 4: 無奈 „es gibt kein Mittel“, d. h. „trotzlos“, „unerträglich“. Zu 人 „man“ vergleiche Lied 8, Vers 8, Anmerkungen.

Vers 5: Die Erwähnung des Mondlichts gehört zum Herbstgedicht wie die der Blüten zur Frühlingsdichtung. Als Fest gefeiert wird der Mond am Mittherbstfest (am 15. Tage des 8. Monats), dem schönsten Vollmond des ganzen Jahres. Mit dem geschlossenen, runden Mond dieser Jahreszeit ist die Vorstellung der Geschlossenheit und Vollzähligkeit (團圓) der Familie verbunden und jeder, der es nur irgendwie ermöglichen kann, wird versuchen, aus der Ferne heimzukehren, um diesen Tag im Kreise der Familie zu erleben. So deutet der Herbstmond stets die starke Sehnsucht nach der Heimat, nach dem Familien- und Freundeskreise an. Zudem setzt nun die kalte Jahreszeit mit Reif und Frösten ein, und der, der ohne eigenes Heim und Obdach in der Fremde irrt, wird seiner Heimat zustreben. Für den, der in der Fremde weilt, und dem die Heimkehr nicht vergönnt ist, ist der Mond der einzige Freund, der sich dem Heimatlosen in seiner Einsamkeit zugesellt, und dem er die Gefühle seiner Sehnsucht nach der Heimat oder dem geliebten Menschen anvertraut. So wird der Mond, indem man zu ihm aufschaut, zugleich zum Mittler gegenseitigen Gedenkens in der Ferne, er ist die raumüberspannende Brücke (Raumvorstellung!): der Mond, zu dem ich hier aufschaue, ist der gleiche Mond, zu dem die Geliebten in der Heimat aufschauen; der Mond, der mir hier scheint, leuchtet mit seinem Glanze auch denen daheim. Im Gegensatz zum viel besungenen, warmen roten Glanz der Frühlingsblütenpracht ist der Glanz des Herbstmondes kalt und silbrig weiß (vgl. auch Lied 5, Vers 6), an Reif gemahnend. So schafft also die Erwähnung des einen Wortes „Mond“ die stark gefühlsbetonte Assoziationsreihe: Fremde, Einsamkeit,

Unwirtlichkeit kalter Herbstnächte, Sehnsucht, Heimweh, verloren silbrig-kalter Glanz, an Reif gemahnend, Himmelsumspannenden Raum. —

櫳 ist der gemeinhin nicht aufzurollende, äußere Teil des vor Türen etc. aufgehängten Bambusvorhangs, während 簾 der (mittlere) Ausschnitt innerhalb des ganzen Vorhanges ist, durch den man schreitet bzw. den man aufrollt oder beiseite schiebt beim Durchschreiten. Es bedeutet auch den Fensterrahmen, Türrahmen etc.

#### INHALT:

Einsame Herbstnacht.

#### INTERPRETATION:

Die Atmosphäre verlorener Stille und Verlassenheit zurückgezogener Höfe wird mit einfachsten Mitteln durch die Vernehmlichkeit des durch die glänzende Mondnacht weithin getragenen Schalles klopfender Waschschlägel geschaffen. Es wäre durchaus möglich, diese Dichtung statt auf den Dichter, auch auf eine einsame Schöne zu beziehen. — Abendliche Stille liegt über der tiefen Flucht der Höfe, und weltverloren erscheint der kleine Hof, in den der Dichter sich zurückgezogen hat. Nichts dringt zu ihm als nur der ferne, doch vernehmbare Klang und eintönige Rhythmus der Schlägel der noch in späten Abendstunden am Weidenufer des Stadtgrabens waschenden Frauen, — ein Klang, den dann und wann ein herbstlich-frischer Windstoß durch die klare, abendliche Kühle trägt. Wie stark bewegt in dieser Herbst-Mondnacht die Sehnsucht nach geliebten Menschen (Heimat usw.) seine Brust! Doch nicht ein Mensch, nicht ein tröstlicher Gedanke verschafft ihm Ruhe in dieser unerträglich langen Nacht. Statt eines Trostes nichts weiter als das unablässig-monotone Pochen und der ferne Klang des Wäschschlängels, die mit dem kalten Silberglanz des Mondlichts, der nur die Wehmut und die Sehnsucht erweckt, in die verlorene Stille des Gemachs dringen.

Yang Shen 楊慎 (Ming-Zeit) und mit ihm der Ch'ing-Gelehrte Hsü Ch'iu 徐鉉 glaubten, daß dieses sowie das folgende Lied jeweils die zweite Strophe von Dichtungen nach der Melodie *Chéh-ku-p'ien* 鷓鴣天 sei. Diese Behauptung ist aber von verschiedenen Seiten, sicher mit Recht, unter Berufung auf metrische Unstimmigkeiten zurückgewiesen worden.

## LIED 21

Nach der Melodie: *Tao-lien-tzu* 搗練子。

## ÜBERSETZUNG:

1. Die (wie schwarze) Wolken (aufgetürmten) (Schläfen-)Haare sind ungeordnet.
2. Am Abend ist das Äußere (d. h. äußere Erscheinung) ungepflegt.
3. Die Kummer tragenden Augenbrauen (gleichen) fernen (feingeschwungenen) Bergzügen (und sind) zusammengezogen.
4. Schräg stützt (die Schöne) die duftenden Wangen auf die (wie) Bambussprossen zart(en) (Finger).
5. Um wen lehnt sie mit Tränen an die Brüstung?

## ANMERKUNGEN:

Vers 1: Zu „Wolke“ in der Bedeutung „Haar“ vgl. u. a. Lied 5, Vers 3; Lied 8, Vers 1. Der Ausdruck „Schläfenhaar“ steht für das Haar überhaupt. Die Gefühlswerte, die in Ausdrücken wie „wirr“ und „ungepflegt“ (ganz wörtl. „beschädigt“) zum Ausdruck kommen, sind stets die der Unlust, Einsamkeit und Verlassenheit: man schmückt sich nicht mehr, da man keinen Anlaß mehr dazu hat, da man niemanden mehr um sich hat, für den man sich schmücken könnte oder möchte. Die Haare werden „wirr“, da man sich unruhig und schlaflos auf seinem Lager hin- und herwälzt.

- Vers 2: Diesem Vers sind wir bereits in Lied 18, Vers 6 begegnet. Dort bedeutet 妝, auf den Mann bezogen und unter Berücksichtigung des nachfolgenden Verses, die Haarfrisur, während es hier, auf eine Frau bezogen, Frisur, Schminke, Puder, Kleidung, kurzum, alles, was zum Schmuck der Frau gehört, umfaßt.
- Vers 3: In Lied 8, Vers 4 (Anmerkungen) sahen wir, daß Augenbrauen mit den Fühlern eines Nachtfalters oder der Spirale eines Schneckengehäuses umschrieben werden. Hier werden sie verglichen mit den feinen Linien langgezogener, ferner Bergkämme. Solche Augenbrauen sind auch unter dem Namen 遠山眉 „ferner-Berg-Augenbrauen“, d. h. langgezogene und nur leicht geschwungene Augenbrauen, bekannt. Schöne Augenbrauen zu malen, galt als eine Kunst, und Chang Ch'ang 張敞, ein Gelehrter und hoher Beamter des 1. Jhdts. v. Chr., brachte es darin zu unübertroffener Fertigkeit. — 攢 „zusammenraffen“, „zusammenziehen“ ist ähnlich wie das in Lied 8, Vers 4 erwähnte, häufigere 翳 Ausdruck des Kummers.
- Vers 4: Finger werden mit den zarten, spitzen und (wenn ohne Hüllblätter) schneeweißen „Frühlings-Bambussprossen“ verglichen. Stattdessen finden sich auch Ausdrücke wie 玉筍 „jade(-weiße) Bambussprossen“ oder 春葱 „Frühlingszwiebel(-sprossen)“.
- Vers 5: „An die Brüstung lehnen“ drückt die Unendlichkeit des Kummers aus. Vgl. dazu meine Ausführungen in Lied 18, Vers 9, Anmerkungen.

## INHALT:

Verlassene Schöne.

## INTERPRETATION:

Die Dichtung bedarf keiner weiteren Erklärung. In einfachen, zart und doch klar gezogenen Linien (d. h. Zeilen) hat der Dichter uns die Vision der Ausschau haltenden, anmutigen

Frau gezeichnet, zart in der Andeutung wie die transparenten Farben der Tusche des chinesischen Malers. Beachte, wie auch in dieser Dichtung schließlich die Unbegrenzbarkeit und Unaussprechlichkeit des Kummers in der stummen Verlorenheit des unbegrenzten Raumes, der sich vor den Augen der Schönen auftut, ihren Ausdruck findet. (Ähnliches Kunstmittel in Lied 18, s. d.).

## LIED 22

Nach der Melodie: *San-pai-ling* 三臺令°

## ÜBERSETZUNG:

1. (Ich) finde keinen Schlaf, (bin) müde, lang (dehnen sich) die Nachtwachestunden.
2. (Ich) hänge (mein) Gewand um, verlasse (mein) Gemach und schreite hinaus.
3. Der Mond(glanz) (ist) kalt, herbstlicher Bambus fröstelnd-einsam.
4. Der Wind (ist) schneidend, (vor dem) nächtlichen Fenster (geht ein) Rauschen.

## ANMERKUNGEN:

Vers 1: In den Dörfern und auch noch in einigen großen Städten geht der Nachtwächter durch die Straßen und Gassen seines Dorfes oder seines Stadtbezirks und schlägt mit einem Schlägel auf seiner hölzernen Schlitztrommel in festgelegtem Takt die Nachtwache-Stunden. Je 2 Stunden bilden eine Einheit. Eine Nacht hat 5 Nachtwach(-Doppel-)Stunden. Die erste Nachtwache ist von 7—9 Uhr abends, die dritte Nachtwache ist die Zeit um Mitternacht von 23—1 Uhr. Je

nach der Zahl der Schläge und ihrer rhythmischen Markierung auf der Schlitztrommel kennzeichnet der Nachtwächter die einzelnen Nachtwachestunden und ihre Untereinheiten (meist halbe Stunden). So bedeuten 3 Hauptschläge mit 3 darauffolgenden rhythmisch schnelleren Schlägen die dritte Halbstunde der dritten Nachtwache, d. h. die erste halbe Stunde nach Mitternacht.

- Vers 3: Zu 寒, einem vorwiegend herbstlichen Begriff, vgl. Lied 20, Vers 3, Anmerkungen. Hier ist der klare, kalte Glanz des Mondes gemeint, der das Gefühl der Einsamkeit noch stärker empfinden läßt. — 冷 vermittelt den Eindruck des Fröstelnden, Einsamen, Verlassenen, Trostlosen.
- Vers 4: Das Rauschen des Windes im Bambus wird in der Dichtung häufig erwähnt oder beschrieben. Eintönigkeit und Einsamkeit, Herbst und Kälte assoziieren sich mit ihm. Häufig deutet er auch das Gefühl der einsamen Zurückgezogenheit, der Unsinnlichkeit und Ehrgeizlosigkeit des Einsiedlers an. Dies trifft aber nicht für unser Lied zu. Beachte, daß die Verse 3 und 4 dichterischen Parallelismus aufweisen.

## INHALT:

Einsame Herbstnacht.

## INTERPRETATION:

Die Form ist die des Vierzeilers. In ihm bringt der 3. Vers, der sog. Wendevers, die entscheidende innere und äußere Wendung (vgl. dazu meine kurzen Ausführungen im letzten Teil der Interpretation des Liedes Nr. 3). Daher ist es angebracht, in der Interpretation die Erwähnung der zeitlich zwischen Vers 2 und 3 liegenden, in der Dichtung nicht ausgedrückten Rückkehr in das Gemach zum Ausdruck zu bringen, dies auch mit Rücksicht auf den letzten Teil des letzten Verses („vor dem nächtlichen Fenster geht ein Rauschen“). Es wäre auch möglich, daß der Dichter nur bis kurz vor die Pforte des Gemachs getreten ist und von dort

herbstliche Eindrücke beschreibt; so gäbe das nächtliche Rauschen vor den Fenstern auch einen Sinn, ohne daß er in sein Zimmer zurückgekehrt wäre, da er in ihrer unmittelbaren Nähe steht. Im übrigen lege man der zeitlichen Einordnung kein zu großes Gewicht bei: eine chinesische Dichtung ist eine einheitliche, völlig in sich schwebende, von allen Zeiten und Personen losgelöste Vision. — Auch in dieser Dichtung findet sich im chinesischen Text kein Personal-Pronomen und die Dichtung ist ebensowohl auf einen Mann als auf eine Frau beziehbar. Der Strenge des Stils wegen möchte ich sie als auf den Dichter selbst bezogen glauben, und zwar in einer späteren Zeit seines Lebens. Die „Wendung“ im dritten Verse muß — falls man sich zu einer solchen Interpretation entschließt — in der Interpretation auch im Hinblick auf die hinter den äußeren Bildern (景) geschilderten Empfindungen (情) zum Ausdruck kommen: Von Sehnsucht und Unruhe gequält erhebt sich nach lang durchwachten Nachtstunden der Dichter von seinem Lager, legt in mitternächtlicher Stunde sein Gewand über die Schulter, um sich im stillen Hofe zu ergehen. Doch auch diese Flucht aus der Enge des Gemachs vermag ihm nicht die erwünschte Ruhe zu bringen, im Gegenteil, der kalte Glanz des Mondes (vgl. meine Ausführungen in Lied 20, Vers 5, Anm.), der traurige Anblick des fröstelnd-fahlen Herbstbambus, in dem ein unwirtlicher Nordwest-Wind raschelt, steigern nur die unglücklichen Empfindungen in seiner Brust und umso enttäuschter kehrt er in die Stille seines Gemachs zurück, vor dessen Fenster der kalte Herbstwind rauscht.

## LIED 23

Nach der Melodie: *Ts'ai-sang-tzu* 采桑子。

## ÜBERSETZUNG:

1. (Über dem mit einer Brunnen-)Winde (versehene) goldenen (d. h. schönen und herbstlich-kalten) Brunnen (unter) den Firmiana-(Bäumen) (liegt) Abend.
2. Einige Bäume (sind schon vom) Herbst berührt.
3. Der alte Regen brachte neue Traurigkeit.
4. (Der aus) hundert Fuß (langen, wie) Krebsfühlern (zarten und biegsamen Stäbchen verfertigte Bambusvorhang) (hängt) im Jade-Haken (d. h. im Licht der Mondsichel).
5. Vor dem Edelstein(-geschmückten) Fenster ist der Frühling abgeschnitten; die beiden (wie die Fühler der) Nachtfalter (zartgeschwungenen Augenbrauen der Schönen) sind zusammengezogen.
6. (Die Schöne) wendet ihr Haupt zu den äußersten Enden (des Landes).
7. (Sie) will (durch Fisch-)Schuppen (Nachricht) senden.
8. (Aber) die (herbstlich-)kalten Fluten (des Huang-ho mit seinen) Neun Windungen strömen nicht in entgegengesetzter Richtung (d. h. nach den westlichen Grenzlanden, wo der Geliebte weilt).

## ANMERKUNGEN:

Vers 1: Außer dem Klang des Waschschlängels (vgl. dazu meine Ausführungen in Lied 20, Vers 3, Anmerkungen) gibt es ein zweites Geräusch, das die kalte Klarheit und reine Stille herbstlicher Atmosphäre und Landschaft schildert: das eintönige Geräusch der hölzernen oder metallenen Sperrklinken an Brunnenwinden oder den von Eseln oder Maultieren gezogenen Schöpfrädern. Wer je durch die Felder der großen

chinesischen Ebenen mit ihren unzähligen Brunnen gewandert ist, vergißt die eintönige Verlorenheit dieses weithin vernehmlichen Geräusches nicht. Der Ausdruck *lu-lu* 轆轤 ist schallnachahmend und erweckt somit in der Vorstellung neben dem Ding an sich auch den Klang, was für das Verständnis der Dichtung (Klang als dichterisches Mittel zur Andeutung der Stille) wichtig ist. —

金井 „goldener Brunnen“. 金 steht hier (wie in Lied 1, Vers 2, s. d. Anmerkungen) im Sinne von „schön“, da der Brunnenrand häufig aus Marmor bestand und mit schönen Steinmetzarbeiten verziert war. Zudem erweckt die Erwähnung des Metalls gefühlsmäßig die Vorstellung der herbstlichen Kälte; vgl. dazu Ausdrücke wie 金天 „goldener Tag“, d. i. „Herbsttag“; 金風 „goldener Wind“, d. i. „Herbstwind“ etc. (Es ist unnötig, dabei an die spekulative Zuordnung des Metalls zum Westen — Westwind ist der Herbstwind — und zu der Jahreszeit des Herbstes zu denken). Ferner steht 井 „Brunnen“ in der Dichtung auch für den (ganzen) Hof. So zaubert der „schöne Brunnen“ weit über seine wörtliche Bedeutung hinaus die Vision der verlorenen, einsamen Stille eines herbstlichen chinesischen Hofes.

梧桐 *Firmiana simplex*. Dieser prachtvolle, Platanen-ähnliche Baum mit seinen großen Blättern (mit Stiel häufig rd. 1 m lang), der oft in chinesischen Höfen und an Brunnen gepflanzt wird, gilt als der Baum, der „um den Herbst weiß“, „den Herbst kennt“ (知秋), d. h. in seinen vergilbenden Blättern kündigt sich die Ankunft des Herbstes zuerst an (was bei alleiniger Betrachtung der großen, dekorativen Bäume im allgemeinen zutrifft). Seine Blätter werden blaßgelb, und auf kaum einem chinesischen Herbstbilde fehlt die Darstellung dieses Baumes. Er gehört ebenso in das Requisit der chinesischen Herbstdichtung. Der Ausdruck ist Schlüsselwort und kann nur in Herbstdichtungen verwendet werden. Wo er sich dennoch ausnahmsweise in Dichtungen anderer Jahreszeiten findet, deutet er Einsamkeit und Verlassenheit an. Vgl. ferner Lied 8, Vers 7, Anmerkungen, sowie Lied 41, Vers 3. Berühmt sind die beiden Verse Po Chü-i's aus seinem

*Ch'ang-hen-ko* 長恨歌, in denen er den höchsten Glanz und die tiefste Trauer, die Kaiser Ming-huang und seine Geliebte Yang Kuei-fei erlebten, kurz in den Versen andeutet 春風桃李花開日, 秋雨梧桐葉落時 „(Sie waren beisammen) in Tagen, wo im Frühlingswinde Pfirsich- und Pflaumenbäume ihre Blüten öffneten, und zu Zeiten, wo im Herbstregen Firmiana-Bäume ihre Blätter abwarfen.“ Der große Yüan-Dramatiker Po P'u 白樸 behandelte das traurige Liebes-schicksal dieser beiden Unglücklichen in seinem bekannten Drama *Wu-pung-yü* 梧桐雨 „Regen auf Firmiana(-Blättern)“. — Die Firmiana ist ferner der Baum, auf dem der Phönix sich niederläßt, wenn er als Kündler glückverheißender Zeiten erscheint. Auch die Anspielung auf diese Legende findet sich in der Dichtung gelegentlich. Man könnte den Baum dichterisch den „Phönixbaum“ nennen. So reihen sich im ersten Verse verschiedenartige Vorstellungen des Herbstes zusammen, ohne daß mit einem Worte der Herbst selbst erwähnt würde. Mit der *Winde*: Stille und räumliche Verlorenheit. Mit dem *Brunnen*: das kalte, klare Weiß des Marmors, herbstlich klare Kälte des Hofes. Mit der *Firmiana*: Herbstsensibilität, am stärksten auf die Empfindsamkeit der im Hofe weilenden, vom Herbst und Herbststimmungen „betroffenen“ Person hindeutend.

Vers 3: Von Regen, Regenwolken, oder Wolken sprechen die chinesischen Dichter häufig als „alt“, im Sinne von „immer wieder (oder noch) derselbe Regen etc. (von gestern, vorgestern und ehemdem)“. Vgl. auch Lied 7, Vers 2, Anmerkungen. Die unentwegte Wiederkehr oder das unentwegte Verharren des Regens etc. weckt im betroffenen Menschen stets von neuem die Gefühle der Freudlosigkeit.

Vers 4: Bambusvorhänge werden mit Krebs-Fühlern verglichen; offenbar ist dabei an die Schlankheit und zarte Biegsamkeit der einzelnen feinen, runden Bambusstäbchen gedacht. Zudem erscheinen diese Stäbchen durch die Bindfäden, mit denen sie untereinander verknüpft sind, in regelmäßige Abschnitte geteilt, ähnlich den Gliedern der Krebsfüher. 玉鉤 „Jade-Haken“. Die hochgerollten Vorhänge werden

oft in schön verzierte Haken eingehängt und hoch gehalten. In unserem Verse ist in dichterischer Ausdrucksweise der Mond gemeint.

Vers 5: „Edelstein-Fenster“, d. h. Marmorfenster (wie im Palast) oder besonders schönes Fenster. Der Ausdruck steht meist für Frauengemach bzw. Frau. —

Frühling steht ganz allgemein (ohne Rücksicht auf die Jahreszeit) für „Freuden des Frühlings“, d. h. die Liebe.

Vers 6: 回首 „Das Haupt wenden“. Dies ist ein häufiger und stets stark gefühlsbetonter Ausdruck. Es ist das Sich-wenden nach dem Vergangenen, nach dem Dahingegangenen, sei es Mensch oder Ding, es umfaßt Abschied, Trennung, Sehnsucht in unerreichbare Ferne, nach vergangenen Tagen der Freude und nach den Menschen jener Zeit gemeinsamen Glücks. Es ist ein vornehmlich herbstlicher Ausdruck (vgl. (Lied 34, Vers 4) in seiner (unausgesprochenen) Rückschau auf den Frühling, d. h. die Zeit des höchsten Glanzes des Jahres und des Lebens.

邊頭 „das äußerste Ende (頭) der Grenzen“, gemeint sind hier die endlosen Weiten der westlichen Grenzen des chinesischen Reiches, die unwirtlichen Gebiete des Nordwestens, die sich in die öden und steinigen Wüsten Zentral-Asiens und der Mongolei verlieren.

Vers 7: 鱗 „Schuppe“ steht *pars pro toto* für „Fisch“. Wildgänse, Schwalben und Fische (Karpfen) sind Liebesboten in der Dichtung. Im Bauche eines Karpfens von einem Paare, das ein Gast aus der Ferne als Geschenk mitbrachte, fand eine Frau einen fußlangen, zärtlichen Brief ihres Gatten auf weißer Seide geschrieben. (Vgl. von Zach S.B. II, S. 68, Wenhüan Kap. 28).

Vers 8: 九曲 „Neun Windungen“. Name eines Militärbezirks im Westen Chinas, in der Provinz Kansu, doch wird der Ausdruck in der Vorstellung stets mit dem aus den fernen westlichen Grenzgebieten in zahllosen Windungen nach China strömenden Gelben Fluß verknüpft. Das Wort „Windungen“ deutet zugleich das quälende Hin und Her sehnsüchtiger Gedankengänge an (vgl. Ausdrücke wie 心曲 etc.). Wenn

auch der Strom zunächst im Zusammenhang mit dem Karpfen nur die Unmöglichkeit der Nachrichtenübermittlung besagt, so hat seine Erwähnung doch den tieferen Sinn des Vergleiches mit dem Kummer, wie er sich häufig in der chinesischen Dichtung vorfindet und z. B. im letzten Verse des Liedes 34 (s. d.) offen ausgesprochen ist: Grenzenlos, tief, unaufhörlich stark und drängend wie sich die Fluten des Stromes nach Osten ins Meer ergießen, ebenso unermeßlich ist der Kummer des Menschen.

#### INHALT:

Herbstgedanken einer einsamen Frau.

#### INTERPRETATION:

Die Erwähnung des „alten“ Regens in Vers 3 scheint im Widerspruch zu der herbstlich-klaaren Atmosphäre der Verse 1 und 4 zu stehen. Aber eine chinesische Dichtung ist „zeitlos“; Geschehnisse und Gedanken der Gegenwart, Vergangenheit und Zukunft vermögen unvermittelt nebeneinander zu stehen. Dadurch gewinnt das Bild in der Dichtung neben der in ihm fast regelmäßig zum Ausdruck kommenden räumlichen Tiefe auch eine umfassende zeitliche Tiefe und Verlorenheit. Es liegt weder im Wesen unserer Dichtung noch im Willen des Dichters ein in der räumlichen und zeitlichen Perspektive genaues äußeres Bild zu vermitteln. Ferner ist das äußere Bild nur Mittel der Darstellung des seelischen Vorgangs (chin. 以景寫情), es soll der Kummer und nicht der Herbst dargestellt werden. — Die Gedankengänge in unserem Lied sind etwa folgende: Der Abend ist über die verlorene Stille des Hofes, in dem die einsame Schöne ihr Gemach hat, hereingebrochen. Bekümmert denkt sie an ihren Geliebten, der in den unwirtlichen Grenzgebieten fern im Westen des Reiches (in kaiserlichen Diensten) steht. Schon hat der Herbst die ersten Spuren seiner Ankunft in dem blassen Gelb der sonst so üppig-grünen Firmiana-Blätter angedeutet und ihr Anblick mehrt die bange Sorge, die das

Herz der jungen Frau um das Ergehen ihres Gatten bewegt, nun, wo in jenen öden Grenzgebirgen alle Unbill des Wetters (Kälte, Eis, Schnee- und Herbststürme) das Leben zur Qual werden läßt. Leblos und kalt wirkt das makellose Weiß des Marmor-Brunnens und schweigend ruht die Brunnenwinde, deren eintöniges Klipp-Klapp sonst das Gefühl verlorener Herbst-Einsamkeit und -Stille nur noch stärker hervortreten läßt. Der Regen, der immer wieder, dann und wann, in neuen Schauern den Himmel verdüstert und auf den riesigen Firmiana-Blättern seine eindringlich-monotone Weise trommelt, bedrückt die Seele in der Enge des Gemaches stets mit neuer Trauer. Und scheint in langen Nächten der Mond mit seinem kalten Silber-Glanz durch zartes Gitterwerk des Bambus-Vorhangs, dann weitet sich die Sehnsucht bis zu den fernen, weltverlorenen Plätzen, wo der Geliebte weilt. Denn abgeschnitten von allen Freuden dieses Lebens verbringt die junge Frau ihre beste Zeit einsam hinter den schmucken Fenstern ihres Gemachs. Mit Wehmut schaut sie in Gedanken auf die kurzen, vergangenen Tage gemeinsamer Freude mit ihrem Geliebten zurück, die ach, so fern zu liegen scheinen wie die fernen Weiten des öden Grenzgebietes, in welchem der Geliebte weilt, und die ebenso unwiederbringlich erscheinen, wie jene Fernen ihr unerreichbar sind. Grenzenlos und tief ist ihr Kummer gleich den uferlosen, tiefen Wassermassen des Gelben Flusses, die unaufhörlich nach Osten strömen und sich ins Meer ergießen. Und wollte sie dem Geliebten im Westen Nachricht senden, welcher Fisch als Liebesbote wäre imstande, den endlos langen Lauf des Stromes mit seinen Schnellen und unzähligen Windungen stroman zu schwimmen? Und ebensowenig wie je der nach Osten drängende Strom mit seinen herbstlich-kalten Fluten die Richtung ändern und zu seinen Quellen im Westen zurückfließen wird, ebensowenig wird je ihm Kunde werden von ihrer grenzenlosen, tiefen Traurigkeit.

## LIED 24

Nach der Melodie: *Ch'ang-hsiang-szu* 長相思°

## ÜBERSETZUNG:

1. Eine Kette (von) Gebirgen,
2. Noch eine Kette (von) Gebirgen.
3. Die Berge (sind) weit, der Himmel (ist) hoch, das dunstige Wasser (herbstlich-)kalt.
4. (Die Sinnbilder) gegenseitiger Sehnsucht, die Ahornblätter, (sind) rot.
5. Die A stern-Blüten entfalten sich,
6. Die A stern-Blüten gehen zur Neige.
7. Die Grenz-Wildgänse fliegen hoch (am Himmel), (doch) der (geliebte) Mensch kehrt noch nicht heim.
8. Ein Vorhang (voll von) Wind und Mond (ist) müßig.

## ANMERKUNGEN:

- Vers 1: 重 wörtlich „Schicht“. Dieses Wort erweckt stärker als das Wort „Kette“ die räumliche Tiefe.
- Vers 3: 天高 „Der Himmel ist hoch“ ist ein für die Herbsdichtung typischer Ausdruck: Auf die bedrückende, enge Schwüle des heißen Sommers, über dem die himmelhohen Cumuli subtropischer und tropischer Gewitterwolken lasten, folgt fast unmittelbar im Laufe des August die frische, herbstliche Kühle mit strahlend blauem, hohem Himmel und kristallklarer, limpider Atmosphäre. Die ganze Natur atmet auf, und der Himmel ist von einer Weite und Klarheit, die nicht zu Unrecht seit alters von den chinesischen Dichtern in ihrer Schönheit besungen worden ist.
- 煙水 „dunstiges Wasser“. Während die Atmosphäre des herbstlichen Himmels hoch, kalt und klar ist, bilden sich über dem Wasser die malerischen Nebel, besonders in den Morgen-

und Abendstunden. Mit diesem Begriff des „Dunstes über dem Wasser“ verbindet sich die Vorstellung des Unbegrenzten, da der Dunst am fernen Horizont die Grenzen zwischen Himmel und Erde aufhebt und beide ineinander verschmelzen läßt.

Vers 4: Das dunkle Rot der Herbstfärbung verschiedener Bäume und Sträucher, vor allem aber einiger Ahorn-Arten stammt — in der dichterischen und volkstümlichen Vorstellung — von den blutigen Tränen der Liebesehnsucht einsamer und verlassener Menschen. In unzähligen Versen ist darauf angespielt worden. Aus der frühen Fassung des *Westzimmers* (von Tung Chieh-yüan) habe ich den folgenden Vers notiert, in welchem die Geliebte ihren Geliebten wissen läßt: 君不見滿川紅葉、盡是離人眼中血 „Siehst Du (Geliebter) nicht den Strom voll roter Blätter? — Es sind (die Tropfen roten) Blutes aus den Augen der Getrennten und Verlassenen (d. h. der einsamen Frau, meine Tränen).“ — Oder aus einer späteren Fassung des *Westzimmers* (von Wang Shih-fu): 曉來誰染霜林醉、總是離人淚 „Wer hat in diesen Morgenstunden den reifbedeckten Wald so trunken-rot gefärbt? — Nichts anders als die Tränen der Verlassenen (i. e. der einsamen Frau, meine Tränen).“ — Noch heute wandert man im Herbst in großen Scharen in die Berge, um die Pracht der roten Blätter zu genießen (看紅葉), und manch ein junges Mädchen schreibt in feiner Tuscheschrift ein Liebeslied auf solch ein rotes Blatt. Einige Bergwälder sind berühmt wegen ihrer Laubfärbung im Herbst, so z. B. der Kaiserliche Jagdпарк bei Peking und der Ch'i-hsia-Berg bei Nanking.

Vers 7: „Grenz-Wildgans“, d. h. die Wildgans aus den nördlichen Grenz-Gebieten, vgl. Lied 15, Vers 4, Anmerkungen. — Sie fliegen hoch, weil der herbstliche Himmel hoch ist (vgl. Vers 3), doch liegt darin zugleich ausgedrückt, daß die Wildgänse, die Nachricht bringen könnten, in unerreichbar weiter Ferne vorbeifliegen und keine Nachricht bei sich tragen. Zudem wird so die Verlorenheit des sehnsüchtig Ausschau haltenden Menschen im weiten Raume der Natur angedeutet.

Zu 人 „Mensch“ vgl. Lied 8, Vers 8, Anmerkungen.

Vers 8: Zu 風月 „Wind und Mond“, vgl. Lied 16, Vers 1, Anmerkungen. Eigentlich der Frühlingswind (春風) und der Herbstmond (秋月), d. h. die freudigsten Anlässe im Jahreskreislauf. Im weiteren Sinne alle Lust und Freude, die das Leben bietet. 簾 „Vorhang“ ist Zählwort für „Wind und Mond“, nämlich aus der Perspektive des Gemachs: so oft auch der Frühlingswind oder der Herbstmond durch den Vorhang in mein Gemach dringen (und zum Genuß der Freuden dieser Jahreszeiten auffordern), so oft auch ist ihr Erscheinen müßig (d. h. sinnlos), da ich ihrer Aufforderung zum Genusse der Freuden, die sie bieten, in meiner Traurigkeit und Einsamkeit nicht nachkommen kann.

#### INHALT:

Herbsteinsamkeit.

#### INTERPRETATION:

Das Lied fällt auf durch seinen stark rhythmischen, sanglichen und im Ausdruck volksliedhaften Ton. Geschildert ist die Verlassenheit und Sehnsucht eines einsamen Menschen nach seinem Gefährten, — hinter den herbstlichen Bildern, die sich dem sehnsüchtig Ausschauenden vom Fenster seines Gemachs darbieten. Die Dichtung selbst bedarf unter Berücksichtigung der Anmerkungen zu den einzelnen Versen wegen ihrer Schlichtheit keiner ausführlichen Interpretation. Beachte, daß Vers 1 und 2 Tiefe und Weite der Empfindung, ja, auch das Ziel (westliche Grenzgebirge) andeuten. Vers 3 ist Ausdruck der Kälte und Verlorenheit des Empfindungsraumes, Vers 4 der Stärke der Sehnsucht. Vers 5 und 6 sind Sinnbild der Vergänglichkeit der Zeit, Vers 7 drückt die Enttäuschung des sehnsuchtsvoll Ausschau haltenden Menschen aus und Vers 8 die Sinnlosigkeit des Daseins. Weit hallt die Klage in den unendlichen Raum, dessen Größe und Verlorenheit der Dichter in wenigen Zügen angedeutet hat. Die Einheit von Empfindung und Raum tritt in dieser Dichtung



besonders stark hervor, und in kunstvoller Weise ist das Gefühl der Sehnsucht in die limpide Klarheit herbstlicher Aspekte und die Allgemeingültigkeit der Natur versenkt, wodurch die verhaltene Unaufdringlichkeit und die aller persönlichen Bindung entrückte und erhabene Unverbindlichkeit der Dichtung geschaffen wird. Zudem ist jede Zeile dieses Liedes voll anschaulicher Bildhaftigkeit. —

Träger der Empfindung dieses Liedes kann sowohl ein Mann als auch eine Frau sein.

Nach einer Anmerkung der *Ch'en-feng-ko*-Ausgabe gilt dieses Lied auch als von Teng Su 鄧肅 (1091—1132) verfaßt.

## LIED 25

Nach der Melodie: *Hsieh-hsin-en* 謝新恩°

Fragment: (nur 1 Vers erhalten).

## ÜBERSETZUNG:

(Hinter dem) goldenen Fenster (sind) die Kräfte matt (geworden), die Schöne erhebt sich noch träge.

## ANMERKUNGEN:

金 steht allgemein für „schön“ (vgl. Lied 1, Vers 2, Anmerkungen). Der Ausdruck 金牕 „goldenes Fenster“ weist wie die Binome 瓊牕 (s. u. a. Lied 23, Vers 5, Anmerkungen), 綠牕 (Lied 19, Vers 5, Anmerkungen) und 紗牕 (Lied 27, Vers 8, Anmerkungen) in der Regel auf das Frauengemach. — 慵. Dieser Ausdruck ist in der Dichtung gemeinhin von großer Zartheit und deutet mehr die innere, seelische Trägheit als die physische Müdigkeit an; bei Frauen ist es eine anmutige Frühlings-Müdigkeit mit einem Unterton von leichter Langeweile und verhaltenem Kummer.

## LIED 26

Nach der Melodie: *Hsieh-hsin-en* 謝新恩°

## ÜBERSETZUNG:

1. Auf dem Ch'in-Altan ist die Längsflöte-blasende Schöne nicht mehr zu sehen.
2. Leer verblieben ist der kaiserliche Park in seinem Glanze.
3. Puderweiße Blütenblätter (und) goldene Staub- und Stempelblüten fallen und wachsen unbekümmert (d. h. sich selbst überlassen, wild).
4. Der Ostwind ärgert mich,
5. Indem er gerade einen Rockaufschlag (voll) Duft (zu mir herüber) sendet.
6. (Nach einem Mittags-)Traume hinter Edelstein-Fenstern ist verblieben die sich neigende Sonne.
7. Der Kummer, der (mir) aus jenen Jahren (des Zusammen-seins mit ihr) zuteil (得) wurde: wie lang (währt der)?
8. Jenseits der Jade(-weißen) Brüstung glänzen Trauerweiden.
9. Nur kurze Zeit sahen wir einander.
10. (Es war) wie ein Traum, nur ungern denke ich (darüber) nach.

## ANMERKUNGEN:

Vers 1: 秦樓 „Ch'in-Altan“. Die Legende berichtet, daß Prinz Mu von Ch'in (7. Jhdt. v. Chr.) seine Tochter Nung-yü 弄玉, die eine ausgezeichnete Längsflötenspielerin war, einem ebenso berühmten Flötenbläser namens Hsiao-shih 簫史 in die Ehe gab und ihnen einen hohen Altan erbaute. Als Nung-yü eines Abends blies, erhob sie sich auf einem Phönix und Hsiao-shih auf einem Drachen empor in die himmlischen Gefilde der Unsterblichen. Die Erwähnung des Söllers von Ch'in deutet also eine feengleiche Schöne an, die mit ihrer Musik alle bezaubert und, einem überirdischen Wesen gleich, spurlos verschwunden ist.

- Vers 2: 空 d. h. 1. „leer“, weil die Schöne verschwunden ist.  
2. „eitel“, „sinnlos“, weil nach dem Verschwinden der Schönen der ganze Glanz (d. h. Blütenpracht, herrliche Gebäude und Szenerien) des kaiserlichen Parks eitel (d. h. unnütz, sinnlos) erscheint, da der Herrscher ihn ohne die Schöne nicht genießen kann. Zu 空 vgl. besonders Lied 44, Interpretation der Verse 4 und 5.
- Vers 3: 英 „Blüten-(blatt)“ und 蕊 „Staub- und Stempelblüte“. Man nehme diese beiden dichterischen Ausdrücke nicht in zu engem (botanischen) Sinne; gemeint sind ganz allgemein Blüten oder Blumen.  
低昂 „sich senken und sich heben“, ein sehr unbestimmter Ausdruck, der sowohl das Kommen und Gehen der Blüten als auch das ungleichmäßige, ungepflegte Wachstum, „(kleine und große Blüten) wild durcheinander“, andeutet.  
自 „von alleine; sich selbst überlassen; unbekümmert; wild; ohne daß sie jemand genießt“ etc.
- Vers 4: Zu „Ostwind“ (d. h. Frühlingswind) vgl. Lied 18, Vers 1, Anmerkungen.
- Vers 5: „Rockaufschlag“ ist (quantitatives) Zählwort für Duft. Das Wort ist gleichbedeutend mit „Brust“, „Busen“. Man würde im Deutschen vielleicht frei übersetzen „indem sein duftiger Atem meine Brust berührt“.
- Vers 6: Der Text ist im dritten Wort dieses Verses korrumpiert. Es muß ein Wort im unebenen Ton sein und man könnte in Anlehnung an die häufige Wendung 綠牕午夢 und unter Berücksichtigung der im Nachsatze angedeuteten Zeitverhältnisse das Wort 午 „Mittag“ einsetzen. Man wäre versucht, die vier ersten Worte dieses Verses mit „(Mittags-)traum von einem Edelstein-Fenster“ (d. h. Frauengemach, Frau; vgl. Lied 23, Vers 5, Anmerkungen) zu übersetzen, doch läßt die chinesische textlich-grammatische Auffassung solcher viergliedriger Ausdrücke nur die Interpretation „Traum *hinter* (am, unter) dem Fenster“ zu. In unserem Falle steht „Edelstein-Fenster“ also nicht für Frauengemach, sondern für das besonders schmucke Fenster allgemein, hier das Gemach des Herrschers. Daß dennoch dieser Nachmittagsschlaf den

- Dichter im Traum zur Geliebten führte, ergibt sich aus der dichterischen Bedeutung des Traumes.
- Vers 7: 當年 „jene Jahre“, steht häufig ohne Rücksicht auf die tatsächliche Dauer ganz allgemein für „jene Zeit“.
- Vers 8: Die Erwähnung der Weiden bedeutet die Erinnerung an die kurze, gemeinsam verlebte Zeit des Frühlings (d. h. schöner Tage). Vgl. in diesem Zusammenhang auch die bekannten Verse der Sängerin (Freudenmädchen) Su Hsiao-hsiao 蘇小小 (5. Jhd.): 何處結同心、綠楊柳下陰 „Wo knüpften wir die Liebesbände? — Im Schatten grüner Weidenbäume.“ — Wir sahen die Weiden bereits als Sinnbild des Frühlings schlechthin (vgl. u. a. Lied 16, Vers 3, Anmerkungen).
- Vers 9: Statt „sahen wir uns“ kann auch übersetzt werden „sah ich dich“.

## INHALT:

Unglückliche Begegnung.

## INTERPRETATION:

Sehnsüchtig denkt der junge Herrscher an die Flötenbläserin zurück, die mit ihrem zauberhaften Spiel so manches Frühlingsfest am Hofe verschönte. Nun ist sie nicht mehr da. Leer und verlassen scheint der kaiserliche Park und sinnlos aller Glanz des Frühlings: die Blütenpracht entfaltet sich, verweht, blüht für sich hin, wild, unbekümmert, ungenossen. Der Frühlingswind, der sich mit Blütenduft und milder Lauheit betörend in das Herz des Dichters einzuschmeicheln versucht und in ihm (Liebes-)Sehnsucht und die Begierde zu geselligem Genuß der Frühlings Schönheit entfacht, erbost ihn nur: Ist das nicht böses Spiel mit seiner Einsamkeit? — Der Schlaf erscheint als einziger Trost, es ist der Weg, auf dem allein die Seele zur Geliebten gelangen kann. Auf einsamem Lager seines reichen Gemaches träumt der Verliebte einen langen Frühlingstraum hin zur Geliebten, aus dem er erst beim fahlen Schein der Abendsonne erwacht. Dann wird der Kummer um so stärker in ihm wach: wie lang noch wird er an ihm tragen? Die schlanken, zarten Zweige der

Weide, die sich so anmutvoll im Frühlingswinde über die marmorne Brüstung der Terrasse wiegen, sind Abbild der grazilen Anmut der Geliebten und rufen die Erinnerung an die gemeinsam verbrachte Zeit glücklicher (Frühlings-)Tage wach. Doch, ach, nur traumhaft kurz war diese Zeit glücklichen Zusammenseins; und nur unwillig und mit Zögern erwägt der Dichter in Gedanken (ihr gemeinsames Liebeschicksal, da dessen Kürze und Unerfülltheit ihn doch nur traurig stimmen).

## LIED 27

Nach der Melodie: *Hsieh-hsin-en* 謝新恩。

## ÜBERSETZUNG:

1. Die Kirschblüten sind sämtlich abgefallen, vor den (Treppen-)Stufen Mondschein.
2. Auf elfenbeinernem Lager lehnt (die Einsame) traurig an den Räucherofen.
3. Weit (zurückzuliegen) scheint der heutige Tag (Datum) des vergangenen Jahres,
4. (Doch) der Kummer ist der gleiche.
  
5. Die beiden Haarrollen (an den Schläfen) sind ungeordnet, (das wie) Wolken (wallende Haar ist) matt und ungepflegt.
6. Tränen benetzen ihr rotes Mieder.
7. Wo ist (das Gefühl der) Sehnsucht (am) bitter(sten)?
8. In dem (unter dem) Seidengaze-Fenster trunken (geträumten) Traume.

## ANMERKUNGEN:

- Vers 2: 熏籠, d. h. kleinere oder größere Becken aus Steingut oder Metall mit einem gewölbten Deckel in durchbrochenem Dekor. Man füllt sie mit Holzkohle zum Wärmen oder auch mit duftenden Hölzern, um Kleidungsstücken und anderem einen angenehmen Duft zu verleihen. — Das eigentliche chinesische Bett bzw. der Schlafplatz hat stets eine harte Unterlage (aus einfachen Brettern, kostbarstem Holz oder gemauerten Steinen), auf die das zusammenrollbare Bettzeug abends ausgebreitet wird. Tagsüber dient derselbe Platz oft als Sitz- oder Liegeplatz. Häufig ist nur ein Teil der Lagerstatt mit Bettzeug bedeckt, so daß man niedrige Tischchen oder kleine Wärmeöfchen auf der Bettstatt stehen haben kann. Alte Leute tragen an kalten Wintertagen ein kleines Holzkohlebecken („Tragöfchen“) bei sich. In unserem Vers deutet die Erwähnung des Ofens die Einsamkeit (Kälte) des (Schlaf-)Lagers der Schönen an.
- Vers 6: 抹胸 „Mieder“, d. h. ein Latz aus rotem, häufig schön besticktem festem Baumwolltuch, mit dem chinesische Frauen ihre Brust bedecken, sehr ähnlich dem Brusttuch, das moderne europäische Frauen beim Baden tragen. Man trägt sie heute nur noch ausnahmsweise (gelegentlich noch die Teehausmädchen) und sieht sie häufiger auf „Frühlingsbildern“ (erotischen Szenen) als Bekleidung der Frau. Meist bedecken sie dann auch noch einen Teil des Bauches, und in dieser Form eines kurzen Schurzes (兜肚 genannt), trifft man sie heute noch viel an heißen Sommertagen bei spielenden Kindern als einzige Bekleidung.
- Vers 8: 紗牕 „Seidengaze-Fenster“. Einfache chinesische Fenster waren (und sind) mit matt-weißem, durchscheinendem Papier beklebt, während die der reicheren Häuser mit feinsten Seidengaze bespannt wurden. „Seidengaze-Fenster“ steht für Frauengemach und Frau. (Vgl. ferner Lied 19, Vers 5, Lied 23, Vers 5, Lied 25, Versfragment, Anmerkungen). 醉 „trunken“, nämlich vom Weine, in den sie ihren grenzenlosen Kummer zu versenken suchte, und von dem berauschenden Zusammensein mit ihrem Geliebten im Traume.

Diese zwiespältige Bedeutung des Wortes „berauscht“ als Ausdruck höchsten Kummers und zugleich höchsten „Berauschtseins“ (Gelöstseins, Erhabenseins über das Elend und die Kümernisse dieser Welt) ist bemerkenswert für die chinesische Dichtung. Vgl. ferner Lied 40, Vers 7, Anmerkungen.

## INHALT:

Frühlingskummer im Frauengemach.

## INTERPRETATION:

Der Text des Liedes ist verstümmelt. Obgleich nur etwa drei Viertel erhalten sind, ist der Sinn der Dichtung verständlich geblieben. — Frühlingsabend im Gemach der Frau. Die Kirschblüten, die im Garten als erste Frühlingsblüten den Frühling ankündeten, sind vergangen; hell scheint der Mond auf die marmornen Stufen im Hofe und weckt die Sehnsucht in die Ferne zu dem Geliebten. Auf ihrem einsam-kalten Lager liegt die junge Frau wach und unruhig an den kleinen Räucherofen gelehnt. Es ist der Jahrestag der Trennung von ihrem Manne. In fast vergessene Ferne scheint dieser Tag (nach all den langen Tagen und Nächten des Wartens) gerückt zu sein, doch stark und unverändert wie am ersten Tage ist der Trennungsschmerz. Obwohl die Natur im Frühlingsglanze steht und alle Welt sich schmückt, beherrschen Freudelosigkeit und Unlust die Gefühle der Verlassenen. Für wen sollte sie sich schmücken in ihrer Einsamkeit? Es fallen Tränen auf ihr rotes Mieder, denn in den langen Abenden, die sie bei einer Schale tröstenden Weins unter den mit Seidengaze bespannten Fenstern ihres einsamen Gemachs in Gedanken oder (beseligenden) Träumen an ihren Geliebten verbringt, sind die Gefühle ihrer Trennung und ihrer Sehnsucht am bittersten und stärksten.

## LIED 28

Nach der Melodie: *Hsieh-hsin-en* 謝新恩。

## ÜBERSETZUNG:

1. Der Hof ist leer, die Gäste haben sich zerstreut, (auch) der (geliebte) Mensch ist heimgekehrt.
2. In der bemalten Halle schließt (die Schöne) (nur) halb den Perlenvorhang.
3. Der Wind rauscht in den Bäumen, die Nacht ist endlos lang.
4. Ins enge Gemach (scheint) der neue (d. h. der junge) Mond.
5. (Die Schöne) wendet (ihr) Haupt zu dem verloren-milden Glanz (des Mondlichts).
6. Der Frühlingsglanz behauptet sich und bleibt (d. h. kehrt jedes Jahr unverändert wieder), und nur der Mensch wird sinnlos (d. h. ohne daß man den tieferen Sinn begreift) alt.
7. Neue Traurigkeit und Gram aus vergangener Zeit: wann werden sie ihr Ende finden?
8. (Hinter dem) goldenen Fenster (sind) die Kräfte matt geworden, (die Schöne) erhebt sich träge.
9. Der Klang einer Barbarenflöte
10. Hat sie emporgeschreckt aus trunkener Seligkeit.

## ANMERKUNGEN:

Vers 1: Zu 人 „Mensch“ vgl. Lied 8, Vers 8, Anmerkungen.

Vers 2: 淅淅 *hsi-hsi*, lautmalender Ausdruck, vom Rauschen des Windes gebraucht.

厭厭 muß aus metrischen Gründen im ebenen Ton gelesen werden (und entspricht deshalb dem Binom 厭厭). Der Ausdruck wird im Shih-king (Legge III, S. 276) von der festes-freudigen, langen Nacht verwendet. In unserem Verse liegt der starke Nachdruck auf „lang“.

- Vers 4: In dem Ausdruck 小樓 drückt 小 „klein“ die Enge, Einsamkeit und Langeweile aus. Ähnliche Stellen in Lied 31, Vers 3; Lied 33, Vers 1; Lied 34, Vers 3.  
新月 „der neue Mond“, d. h. der junge Mond; der wieder mit seinem Glanze erschienene Mond (nicht „Neu-Mond“!). Es liegt dabei weniger der Nachdruck auf dem „Alter des Mondes“ als vielmehr auf der Tatsache, daß er wieder erschienen oder aufgegangen ist (gleichgültig in welcher Phase) und damit die ganze Reihe der mit dem Monde verknüpften seelischen Kümernisse (Sehnsucht, Einsamkeit etc.) heraufbeschworen wird. Das Wort 新 hat hier eine ähnliche dichterische Funktion wie in Lied 30, Vers 9; Lied 33, Vers 4 bzw. wie 舊 oder 宿. Vgl. dazu Lied 7, Vers 2, Anmerkungen. Über Mondassoziationen vgl. Lied 20, Vers 5, Anmerkungen.
- Vers 5: Zu 回首 vgl. Lied 23, Vers 6, Anmerkungen. — 自 bedeutet „sich selbst überlassen“, „verloren“, „einsam“. Vgl. auch Lied 26, Vers 3, Anmerkungen. — 纖纖 wird vom milden, feinen Glanz des Mondlichts bes. des jungen Mondes verwendet.
- Vers 6: 空 „leer“, d. h. die Sinnlosigkeit, Zwecklosigkeit, Nichtigkeit unseres Daseins. Vgl. Lied 44, Interpretation der Verse 4 und 5.
- Vers 7: 新愁往恨 verbatim „neue Traurigkeit und vergangener Gram“. Solche viergliedrigen Ausdrücke deuten durch ihre antithetischen Adjektive „neu“ und „alt“ den unaufhörlichen Wechsel an.
- Vers 8: Vgl. den Vers-Torso Lied 25. In der Ausgabe des Lü Yüan fehlt dieser Vers, und es ist möglich, daß der Vers 金刀力困起還慵, den die Kaiserliche Tabulatur (Kap. 10, S. 16) und Ch'en Yao-wen im *Hua-ts'ao ts'ui-pien* an dieser Stelle überliefert haben, ursprünglich nicht hierher gehört. Jedenfalls läßt sich der Ausdruck 金刀 „goldenes Schwert“ nicht ohne weiteres erklären, es sei denn, daß wir es unternehmen, von einem zweifelhaft überlieferten Verse aus die ganze Dichtung zu interpretieren. Das Lied wäre dann auf den Herrscher selbst bezogen, der sich nach einer Festlichkeit in sein Gemach begibt, die Hinfälligkeit alles Irdischen bedenkt und

- zur Erkenntnis kommt, daß er mit seinem Schwerte nicht mehr die Kraft besitzt, der Not des Reiches zu steuern. Der Klang einer Barbaren-Flöte (d. h. Flöte des Feindes) schreckt ihn aus seinen Gedanken auf. Gegen diese Deutung spricht in erster Linie die Tatsache, daß alle übrigen Lieder Li Yü's nach dieser Melodie sich ganz eindeutig auf eine Frau beziehen und in Stimmung und Ausdruck nahezu gleich sind. Zudem würden die beiden letzten Worte 怡容 „Heiterkeit“, „Freude“ mit dem Ausdruck ernster, männlicher Haltung in der übrigen Dichtung nicht leicht in Einklang zu bringen sein. Ich ziehe es daher vor, in Anlehnung an den Vers-Torso (Lied 25) statt 刀 „Schwert“ das Wort 牕 „Fenster“ zu setzen bzw. — was das gleiche und auch metrisch möglich ist — den von der Kaiserlichen Tabulatur und Ch'en Yao-wen überlieferten Vers durch den Vers-Torso zu ersetzen.
- Vers 9: 羌笛 „Barbaren-Flöte“, „Tanguten-Flöte“. Eine kurze Flöte mit 3 oder 4 Löchern, die schon zur frühen Han-Zeit von den fremdstämmigen Völkern im Westen nach China kam. Der Klang fremder Flöten oder Hörner (vgl. u. a. die häufige Erwähnung des „barbarischen Krummhorns“ 胡笳 in der Dichtung) stimmt den (chinesischen) Hörer wehmütig und traurig, er ruft zudem in ihm die Vorstellung der weiten, verlorenen Steppen, der Einsamkeit, Kälte und Unwirtlichkeit der Grenzgebiete (Mongolei, Turkistan etc.) wach. Der ganzen Stimmung entspricht, daß der Klang meist mit dem Herbst, dem Abend und dem Herbstmond (Heimweh) in Verbindung gebracht wird. Das berühmteste Lied dieses Inhalts dichtete Li I (um 800) in seinem Vierzeiler 夜上受降城聞笛 „Als ich bei Nacht die Mauern einer Grenzfestung bestieg und eine Schalmel hörte“ (aufgenommen unter die 300 T'ang-Gedichte). Vgl. auch Li Po's Gedicht „Ich sehe einem flötenspielenden Tartaren zu“, in Buch XXV, Gedicht 16; übersetzt von E. von Zach in DW. Jg. 17, Nr. 21, S. 25.
- Vers 10: 怡容 „Heiterkeit“, „beseligter Zustand“. Gemeint ist (hier) das Glück, das die Frau im Traume (Begegnung mit dem Geliebten) empfindet; vgl. dazu den analogen Schluß des

vorangehenden Liedes sowie die Anmerkungen dazu (Vers 8). 容 eigentlich „Miene, Gebaren, Haltung“ etc. hat in Zusammensetzungen häufig abstrahierende Funktion, indem es sowohl den inneren (seelischen) Zustand als auch seine Äußerung (in Miene, Haltung etc.) ausdrückt.

## INHALT:

Einsamkeit.

## INTERPRETATION:

Vgl. meine Ausführungen in den Anmerkungen zu Vers 8. Eine in allen Teilen überzeugende, einheitliche Interpretation (besonders der letzten beiden Verse) der Dichtung ist schwierig; dies beruht wahrscheinlich auf den Mängeln textlicher Überlieferung. Statt im 1. Vers 人 mit „Geliebter“ zu übersetzen kann man auch den ganzen Vorgang des Liedes als vom Dichter beobachtet oder vorgestellt auffassen und dementsprechend interpretieren: Der Hof ist leer geworden, die Gäste haben sich zerstreut, und auch die Geliebte ist in ihr Gemach zurückgekehrt. Noch angeregt von heiterer Geselligkeit und der Begegnung mit dem Geliebten wandern ihre Gedanken lebhaft zurück zu den Erlebnissen des Abends, — zurück zu Glanz und Festlichkeit des Parks und seinen Menschen. Ihr ist, als könne sie die bedrückende Einsamkeit nicht ertragen, als müsse sie dem Nachhall dieses Festes (dem Wind, dem Mond, der Sehnsucht, dem Geliebten, dem abendlichen Duft) Einlaß verschaffen in die Enge ihres Gemachs. Sie schließt den Eingang ihres Zimmers nur halb. Unendlich lang erscheint die Nacht; das leise Rauschen des Windes und der milde Glanz des (jungen) Mondes lassen die Einsamkeit und Sehnsucht nur stärker empfinden. Warum muß alles Menschenglück so schnell vergehen, warum welkt alle Menschenschönheit so sinnlos rasch dahin, während die Natur in jedem Jahre unverändert neu aufblüht? Wann werden Kummer und Gram in ihrer unablässigen Folge einmal ein Ende haben? Im Weine und im Schlaf (der sie bzw.

ihre Seele zum Geliebten führt) möchte sie ihr Leid vergessen; doch kaum hat sie des Traumes Seligkeit genossen, schreckt sie der traurig stimmende Klang einer fremden Flöte auf, und müde und zerschlagen erhebt sie sich von ihrem Lager unter den schmucken Fenstern ihres Gemachs.

## LIED 29

Nach der Melodie: *Hsieh-hsin-en* 謝新恩。

## ÜBERSETZUNG (Fragment):

1. Die Kirschblüten sind sämtlich abgefallen, der Frühling will zur Neige gehen.
2. Als (die Schöne) vom Schaukelgerüst heimkehrt,
3. (Liegen) die Stufen voll Glanz des langsam sinkenden Mondes . . . . .
4. (Der) über den Blütenzweigen . . . . .
5. „Bis hin (徹) zum Morgen unter dem (mit) Seidegaze bespannten Fenster,
6. Warte ich auf dich, (doch) du (Geliebter) weißt nichts (davon).“

## ANMERKUNGEN:

- Vers 1: Statt der von Tai übernommenen Lesart 櫻桃 („Kirsch- und Pfirsichblüten“) lese ich mit der *Ch'en-feng-ko*-Ausgabe und entsprechend dem Beginn von Lied 27 櫻花 („Kirschblüten“).
- Vers 2: Zum Begriff der „Schaukel“ vgl. Lied 14, Vers 7, Anmerkungen.
- Vers 3: Statt 漏暗 „vorgerückte Stunde“ lese ich mit Lü Yüan's Konjektur 滿階 „die Stufen voll (Glanz)“.

## INHALT:

Enttäuschung.

## INTERPRETATION:

Von den 58 Silben (Wörtern), die die Normalform dieser Melodie Li Yü's erfordert, sind nur 32 erhalten. Die Dichtung ist daher textlich noch schlechter überliefert als Lied 26. Vers 4 ist nur das Bruchstück eines Verses. Im Anschluß an diesen Vers bemerkt Lü Yüan, daß die auf ihn folgenden 12 Silben (Wörter) fehlen. Die unter 5 und 6 erscheinenden Verse sind nach Metrik und Inhalt die Schlußverse, also eigentlich Vers 9 und 10 des Liedes. Die Lesung einiger Stellen (zumindest in Vers 1 und 3, vgl. Anmerkungen) ist zweifelhaft. Trotz dieser Lücken und textlichen Mängel ist der Sinn der Dichtung, das vergebliche Warten einer Schönen auf ihren Geliebten in ihrem einsamen Frühlingsgemach, noch erkenntlich.

## LIED 30

Nach der Melodie: *Hsieh-hsin-en* 謝新恩。

## ÜBERSETZUNG:

1. Still und langsam schwindet des Herbstes Glanz dahin, er ist nicht mehr zu halten.
2. Besät mit roten Blättern sind die Stufen in der späten Zeit (des Jahres).
3. Und wieder ist vergangen das Fest des 9. Tags im 9. Monat.
4. Auf den Terrassen und den bepflanzten Anhöhen, den Plätzen, (die man zum Fest) bestieg (und von denen man den schönen Anblick herbstlicher Natur) genoß,
5. Ist der Evodia-Zweige Duft verweht.

6. Purpurner Chrysanthemen Odem
7. Weht durch die Höfe und Gemächer,
8. (Und) abendlicher Dunst umhüllt den feinen Regen.
9. „Yung-yung“ erklingt klagend aus herbstlich-kalten Kehlen der Ruf der wieder (新) (ziehenden) Wildgänse:
10. Traurigkeit und Gram, Jahr für Jahr, und immer wieder gleich!

## ANMERKUNGEN:

- Vers 1: 冉冉. Der Ausdruck wird vom unmerklichen Dahinschwinden der Zeit gebraucht. — 留不住 „nicht mehr zurückhalten können“ ist in seiner Freiheit und Anschaulichkeit ein echter *Tz'u*-Ausdruck und in der strengen *Shih* 詩-Dichtung kaum denkbar.
- Vers 2: 暮 ist die späte Jahreszeit (nicht „Abendzeit“). Zu 紅葉 „rote Blätter“ vgl. Lied 24, Vers 4, Anmerkungen.
- Vers 3: Das Fest des 9. Tages im 9. Monat (d. i. etwa Mitte Oktober nach unserer Zeitrechnung) wurde gefeiert, indem man einen Berg oder Aussichtspunkt bestieg und in frohem Freundes- oder Familienkreise bei einem Krüge warmen Weins, der mit Chrysanthemenblüten gewürzt war, die strahlende Schönheit herbstlicher Natur genoß. Man pflückte Zweige vom Unheil abwehrenden Evodia-Strauche, die man sich an die Kopfbedeckung oder Kleidung steckte. Es war ein Fest, an dem man aller derer gedachte, die in der Fremde weilten, und ein Fest des Abschieds vom Herbste, dessen leuchtend warme Tage dann oft unvermittelt rasch zu Ende gehen, indem Reif und Frost in stärkerem Maße einsetzen. In unzähligen Gedichten ist das Fest besungen worden. — Eine exakte botanische Bestimmung des im Zusammenhang mit dem Fest am 9. Tag des 9. Monats häufig erwähnten *chü-yü* 茱萸 Strauches war mir nicht möglich, da das Fest im östlichen Nord- und Mittelchina mit dieser Sitte nicht (mehr) begangen wird. Die Wörterbücher führen völlig verschiedene Arten an: Die beiden Rutaceae *Evodia rutaecarpa* und *Xanthoxylum ailanthoides* sowie die Cornaceae *Cornus officinalis*. Zumindest

- Evodia rutaecarpa* und *Cornus officinalis* haben rote Früchte, von denen auch in der Dichtung gelegentlich die Rede ist.
- Vers 4: 臨 „sich hinbegeben“, nämlich zu einer Landschaft (Strom, Bergtal, Gebirge etc.) um die Schönheit dieser Stätten auf sich wirken zu lassen und zu genießen.  
 榭 „bepflanzte Anhöhen“, das sind die künstlich angelegten, reizenden Hügel in chinesischen Parks, mit Blumen, Büschen und niedrigen Bäumen bestanden, die zwischen Felsen wachsen, von deren Höhe man stets eine besonders schöne Sicht genießt.  
 臺榭 ist in der Dichtung oft ein Synonym für „Park“.
- Vers 5: Zu *Evodia* vgl. oben Vers 3, Anmerkungen.
- Vers 9: 誰誰 *yung-yung* ist der klagende Ruf der Wildgans. — Wer in langen Herbstnächten am Großen Strom oder über der unendlichen Weite der Nordchinesischen Ebene den Ruf ziehender Wildgänse vernommen hat, der weiß etwas von der grenzenlosen Wehmut und Verlorenheit des Wildgans-Rufs in China. — Grammatisch ist 聲 zu 誰々 zu beziehen; ferner ist 寒 Objekt zu dem Verbum 咽 (*yen<sup>4</sup>*, nicht *yen<sup>1</sup>*), wörtlich „(Gänse, die) Kälte schlucken“ (wodurch nach chinesischer Auffassung der klagende Ton entsteht). Meine Übersetzung „herbstlich-kalte Kehle“ ist frei. Auf keinen Fall ist 寒 Adjektiv zu 聲.

## INHALT:

Herbstklage.

## INTERPRETATION:

Die Dichtung bedarf nach den vorangegangenen Anmerkungen keiner ausführlichen Interpretation mehr. Sie kann ebensowohl auf einen Mann wie auf eine Frau bezogen werden. Vers 10 erscheint durch die unvermittelte Erwähnung menschlicher Empfindung nach 9 Versen (scheinbarer) Naturschilderung vielleicht ungewöhnlich. Beachte jedoch, daß auch in dieser Dichtung, wenn auch nicht so ausgeprägt wie in einigen vorangegangenen Liedern, hinter den Bildern der Natur der seelische Vorgang oder Zustand angedeutet ist, und daß auch hier, wie oft in der chinesischen Dichtung, der

„Raum“ und damit die Größe der Klage und der Empfindung von der Enge des Hofes in die grenzenlose Weite des Himmelsraumes, den die Wildgänse durchqueren, gesteigert wird und der letzte Vers der sinngemäße Höhepunkt der Dichtung ist. — 又是 „und wieder“ (des 3. Verses) ist stark gefühlsbetont (Flüchtigkeit der Zeit) und der Gedanke wird später mit den Worten 年年 „Jahr für Jahr“ wieder aufgenommen. Gemeint ist: Und wieder ist das letzte Fest des Jahres dahin und vor der Türe steht die kalte, freudelose Zeit, und Jahr für Jahr erscheint es so, als gäbe es bei der Flüchtigkeit der kurzen, schönen Tage nur immer wieder die lange Zeit des Kummers und des Grams.

## LIED 31

Nach der Melodie: *Lin-chiang-hsien* 臨江仙。

## ÜBERSETZUNG:

1. Die Kirsch- und Pfirsichblüten sind gänzlich abgefallen, der Frühling ist vergangen.
2. Schmetterlinge flattern (mit) goldigem Puder (Flügel-schuppen) paarweis fliegend.
3. Der Kuckuck ruft, der Mond (senkt sich) im Westen des engen Gemachs.
4. (Hinter den mit) Jade-Haken (hochgerafften) Seidenvorhängen
5. (Ist die Schöne) traurig, (als) abendlicher Dunst sich nieder-senkt.
6. Haus und Straße sind verloren-still (geworden), nachdem der (geliebte) Mensch gegangen ist.
7. Unendlich-lang schaut sie (hinaus auf die) dunstige (Früh-lings-)Flur, (auf die sich) Verschwommenheit herniederläßt.



8. Aus dem Räucherbecken in Phönix(-form) steigt lässig in anmutigen Linien (der Weihrauch) Dunst empor.
9. Sinnlos hält sie (in ihren Händen) den seidenen Gürtel (das Unterpand der Liebe).
10. Sie wendet ihr Haupt (d. h. denkt sinnend zurück an Dahingegangenes und den dahingegangenen Geliebten), der Kummer ist ohne Ende.

## ANMERKUNGEN:

Vers 2: In der Erwähnung von Schmetterlingen schwingt stets ein starker Unterton von sinnlichem Genuß (Liebesspiel und Paarung) mit. Das gleiche ist — noch stärker — in dem Ausdruck „Gold-Puder“ angedeutet. Wenn sich die Schmetterlinge paaren, verlieren sie den bunten Staub auf ihren Flügeln, wenn die Bienen sich paaren, verschwindet ihr Gelb. Vgl. *Tz'u-yüan* unter 蝶粉蜂黃. Ich habe aus einem Liede des Sung-Dichters Chou Pang-yen den Vers notiert: „*Der Schmetterlinge (Flügel-)Puder und der Bienen Gelb ist ganz geschwunden*“, d. h. unsere Liebe, in der wir unser Glück (gleich sich paarenden Faltern etc.) nach Herzenslust genossen, ist zu Ende gegangen. 金 „Gold“ bedeutet über den eigentlichen Sinn des Wortes hinaus „schön, bunt, prächtig“, vgl. u. a. Lied 1, Vers 2, Anmerkungen. — Der Ausdruck „paarweise“ deutet ebenfalls die Liebesgemeinschaft an. — Der ganze 2. Vers ist inhaltlich Gegenwart, sinngemäß aber auf die Vergangenheit bezogen, d. h. so wie die Schmetterlinge dort mit ihrem Goldstaub auf den Schwingen in unbeschwertem Liebesspiel ihr Glück genießen und zusammenfliegen, so war auch ich einst mit meinem Geliebten in Liebe vereint. Doch nun ist aller Glanz (Liebesrausch, Schönheit, Glück) dahin und ich bin einsam. Beachte die auffällige „Paradoxie“ dieses Verses: Das im äußeren, natürlichen Bilde „Vorhandene“ (goldiges Puder, paarweis) dient sinngemäß auf den Menschen bezogen zur Aussage des „Nichtvorhandenen“. Hier decken sich „Bild“ und „Sinn“ nicht, sondern klaffen gegensätzlich auseinander.

- Vers 3: 1. Der Kuckuck, ähnlich dem Pirol ein sehr später Zugvogel, trifft in Mittelchina (Nanking) in den letzten Tagen des April, in Nord-China (Peking) in der ersten Hälfte des Monats Mai ein, d. h. in beiden Fällen nach dem chinesischen Kalender im letzten der drei Frühlingsmonate. Mit ihm verbindet sich also zeitlich die Vorstellung des Spät-Frühlings bzw. des frühen Sommers.
2. Es gibt zahlreiche Kuckucksarten in China. Bei den Arten, auf die in der chinesischen Dichtung angespielt wird, handelt es sich nur ausnahmsweise um den gewöhnlichen Kuckuck — *Cuculus canorus* subsp. mit seinem bekannten zweisilbigen Rufe, chinesischer Name „*Bu-gu*“ oder „*Ko-gu*“, der auch in China in einer Unterart, nämlich *telefonus* vorkommt — sondern um mehrere andere in China und Indien heimische Kuckucks-Arten. Wenn Tu Fu in einem seiner Gedichte (ed. Chang Chin, Buch VII, Gedicht 24) den Vers bringt: „*Warum kommen in seiner Klage stets die Worte vor: meine Wenigkeit* (區區, altchinesisch etwa „*ku²-k'u*“)“ so handelt es sich ganz offensichtlich um *Cuculus canorus telefonus*. Wird aber der Ruf, wie meist üblich, mit den 4 Silben 不如歸去, lautlich altchinesisch (in grober Transkription) „*Bu-gu ki-ko*“, d. h. „(Du, Geliebter) kehrt am besten heim“ oder „ach, kehr doch heim, (Geliebter)“, wiedergegeben, so kann es sich nur um *Cuculus micropterus* mit seinem jedermann bekannten viersilbigen Ruf handeln. Bei Ausländern in China ist dieser Kuckuck unter dem sehr anschaulichen Spitznamen „One more bottle“ bekannt und im chinesischen Volksmunde werden seinem Rufe, dem volkstümlichsten Kuckucksrufe, landschaftlich sehr verschiedene und reizende Texte unterlegt. (Vgl. dazu meine Pekinger und Nankinger Studien über *Cuculus micropterus* in: Bonner zoolog. Beiträge, Jahrg. 1 (1950), H. 1). — Diesen sogen. Indischen Kuckuck aber übertrifft an Eindringlichkeit, Lautstärke und Ausdauer des Rufs bei weitem eine Kuckucks-Art (*Cuculus sparverioides*), die vornehmlich im Südwesten Chinas (Szu-ch'uan) heimisch ist, in Mittel-China (Nanking) nur selten und in Nord-China gar nicht vorkommt. Seine Rufe sind dreisilbig und werden,

wie bei *Cuculus micropterus* zu allen Tag- und Nachtstunden in einer Rufserie vorgetragen, in der die an sich schon klagenden Einzelrufe sich in Tonlage, Tonstärke und Tempo derart steigern, daß die Tiere in den tropisch-heißen und schwülen, schlaflosen Nächten durch die Ausdauer und Eindringlichkeit ihres Schreiens äußerst lästig oder einfach zur Qual werden. Sie sind daher, aber auch in Anlehnung an den Klang ihres Rufs, von den Europäern mit dem Namen „brain-fever-bird“ belegt worden. Es ist kein Wunder, daß die eindringliche Klage dieses Kuckucks, für die das deutsche Wort „herzzerreißend“ nicht übertrieben ist, als Ausdruck tiefen Schmerzes empfunden wurde. „Sein Weinen erinnert an das eines kleinen Kindes. Ist sein Schnabel trocken geworden und fließt daraus Blut, so klingen die Töne um so jammervoller, als ob er dem Himmel ein Leid melden wollte“ schreibt Tu Fu in einem seiner Lieder vom Kuckuck (XIII. Buch; v. Zach SB III, S. 25-26). „Wie kann man, wenn man voller Kummer in der Fremde sitzt, diese traurigen Laute ertragen?“ schreibt derselbe Dichter in einem anderen Gedicht (XIII. Buch; v. Zach SB III, S. 22). Die Anspielung auf die blutigen Tränen oder das Blut aus seinem Schnabel (啼血 „Blut schreien“) steht wahrscheinlich im engen Zusammenhang mit der rötlichen Brust des Tieres. Das eintönig dunkelgraue oder grau-braune Gefieder seiner Oberseite ist ein weiterer Ausdruck des (angeblich) freudlosen Wesens dieses Vogels. So ruft also die Stimme des Kuckucks nicht nur in eindringlicher, quälender Weise die Vergänglichkeit des Frühlings ins Bewußtsein (s. o. Abschnitt 1), sondern weckt durch den klagenden Ton auch traurige und kummervolle Empfindungen, vor allem in der Brust dessen, der in der Fremde weilt und den er mit seinem Rufe zur Heimkehr mahnt.

3. Die Legende berichtet, daß die Seele eines alten Herrschers von Szu-ch'uan (Shu) namens Tu Yü 杜宇, der vor seinem Tode vergeblich den Wunsch geäußert hatte, seine alte Heimat noch einmal wiederzusehen, in einen Kuckuck verwandelt wurde und nun in dieser Gestalt unglücklich und

heimatlos im Lande umherirrt. Doch erkennen die anderen Vögel seine kaiserliche Abkunft an und ziehen daher ehrerbietig seine Jungen groß. Nach alter Sitte erheben sich die Einwohner des Landes aus gleichem Grunde der Verehrung, wenn der Kuckuck ruft. „Wenn die Leute von Szu-ch'uan ihn hören, stehen sie alle (ehrerbietig) auf. Bis heute hat die Erziehung diese alte Sitte überliefert. . . . Ist es etwa unbekannt, daß er vormals in einem tiefen Palast gethront und ihm rechts und links Hofdamen wie rote Blumen zur Seite gestanden?“ heißt es bei Tu Fu in einem Gedicht (XIII. Buch, v. Zach SB III, S. 25/26). Unzählig sind die Anspielungen in der chinesischen Dichtung auf diese Legende, die gelegentlich zur Verbrämung politischer Gedanken verwendet wird (klassisches Beisp.: Tu Fu XIII. Buch, Ged. 12; v. Zach SB III, S. 24). — So trägt auch die Legende ihren Anteil zur Kummer und Heimweh weckenden Vorstellung des Kuckuckrufes bei.

Zu 小樓 vgl. Lied 28, Vers 4, Anmerkungen. — Der Mond senkt sich im Westen, d. h. es ist später Abend geworden.

Vers 4: Für diesen Vers finden sich noch 3 weitere, völlig abweichende Überlieferungen (alle Zitate nach Tai, loc. cit. S. 29/30):  
1. Der Sung-Gelehrte Hu Tzu 胡仔 hat in seinem Werke *T'iao-hsi-yü-yin ts'ung-hua* 苕溪漁隱叢話 die Version: 曲闌金箔 „gewundene Brüstungen und goldene (d. h. kostbare) Vorhänge“.

2. Im *Hsüeh-chou ts'o-yü* 雪舟脞語 lautet der Vers: 曲闌瓊室 „gewundene Brüstungen und Edelstein- (i. e. prächtige) Gemächer“.

3. Lü Yüan hat in seiner Ausgabe der Lieder des Li Yü die Version: 畫簾珠箔 „bemalte (d. h. verzierte) Bambusvorhänge und Perlvorhänge“.

Zu 玉鉤 „Jade-Haken“ vgl. auch Lied 23, Vers 4.

Vers 5: Statt 暮烟垂 „abendlicher Dunst senkt sich“ findet sich in einigen anderen Texten die Variante 卷金泥 „den mit Gold bestrichenen (d. h. kostbar bemalten) Bambusvorhang hochrollen“. Dies würde andeuten, daß die verlassene Frau die Enge des Gemachs empfindet und den Bambusvorhang hoch-

- rollt, um ihren Empfindungen Raum zu verschaffen und hinauszutreten. In diesen Kontext würde jede der in den Anmerkungen zu Vers 4 mitgeteilten 3 Textvarianten passen.
- Vers 6: 門 „Tor“ steht *pars pro toto* für „Haus“. — Zu 人 vgl. Lied 8, Vers 8, Anmerkungen.
- Vers 7: 望殘 eine wörtlichere Übersetzung dieses Binoms wäre „sich die Augen aussehnen“, d. h. sich müde schauen. — Zu 艸 „(Frühlings-)Flur“ vgl. meine Ausführungen in Lied 7, Vers 4, Anmerkungen; ferner Lied 17, Vers 7 und 8.
- Vers 8: Aus metrischen Gründen steht das Attribut „Phönix“, das zu „Räucherbecken“ gehört, nach und am Ende des Satzes. Dem Worte 兒 (lies *ni*<sup>2</sup>) im Ausdruck 鳳皇兒 ist keine besondere Bedeutung beizumessen; es verleiht dem Verse stilistisch ein leichteres (der Umgangssprache nahes) Kolorit und dient nahezu als Reimfüllsel. (Reimworte dieser Strophe sind *mi* 迷, *ni* 兒 und *i* 依).  
閒 „lässig“ deutet die freudlose Stille des Gemachs an.  
裊 *niao*<sup>3</sup> beschreibt die (anmutigen) Linien aufsteigenden Rauches.
- Vers 9: Liebende tauschten als Unterpfand der Liebe rote Seidengürtel aus. Vgl. auch Lied 3, Vers 7, Anmerkungen.
- Vers 10: Zur Bedeutung des Ausdrucks 回首 vgl. Lied 23, Vers 6, Anmerkungen.
- Vers 8—10: Es ist zweifelhaft, ob diese drei Verse von Li Yü selbst stammen. Angeblich blieb diese Dichtung unvollendet, da Li Yü durch die nach mehr als einjähriger Belagerung der Stadt Nanking unerwartet hereinbrechenden Truppen der Sung überrascht und an der Fertigstellung des Liedes verhindert wurde. Ts'ai Pao 蔡條, ein Schriftsteller der Sung-Zeit, schreibt in seinem Buch *Hsi-ch'ing shih-hua* 西清詩話: „Der letzte Herrscher (d. h. Li Yü) dichtete dieses Lied in der belagerten Stadt (Nanking), und ehe er es vollendet hatte, wurde die Stadt gestürmt. Ich (Ts'ai T'ao) habe das bruchstückhafte Manuskript (dieser Dichtung) gesehen, das mit Tuscheflecken beschmiert war und (zahlreiche) unleserliche, unklare Änderungen (aufwies), (offenbar) weil (Li Yü's) Gedanken gerade in äußerster Bedrängnis waren und nicht

bei dem, was er schrieb.“ — Auch das *Hsüeh-chou ts'o-yü* 雪舟陸語 vertritt diese Ansicht, wenn es dort heißt: „Der letzte Herrscher der Südlichen T'ang-Dynastie dichtete noch Liederverse in der belagerten Stadt. Doch ehe er sie vollendet hatte, wurde die Stadt gestürmt. Es handelt sich um das Lied ‚Kirsch- und Pfirsichblüten‘ . . .“ — Lü Yüan hat in einer Anmerkung zu diesem Gedicht auf diese Behauptung folgendes entgegnet: „In den *Shih-lu* 實錄 (d. h. den Aufzeichnungen, die als wichtigste Quellen für die spätere Abfassung der offiziellen Geschichte einer Dynastie dienen) heißt es, daß im 10. Monat des 7. Jahres der Ära K'ai-pao 開寶 (November des Jahres 974) der Krieg gegen den Staat „Südlich des Stroms“ einsetzte und daß im 11. Monat des folgenden Jahres (Dezember des Jahres 975) Sheng-chou (Nanking) erobert wurde. Das vorliegende Lied aber besingt den Frühling, es kann daher keinesfalls im Zeitpunkt der Eroberung der Stadt gedichtet worden sein. Da aber die kaiserlichen Truppen (der Sung) Nanking ein ganzes Jahr lang belagerten, besteht die Möglichkeit, daß er es (irgendwann) in der belagerten Stadt gedichtet hat.“

Man nimmt jetzt allgemein an, daß der im *Ch'i-chiu hsü-wen* 耆舊續聞 des Ch'en Ku 陳鵠 (Sung-Zeit) überlieferte Text des Liedes die größte Wahrscheinlichkeit der Echtheit besitzt. Dieser Meinung pflichtet nicht zuletzt der große Ch'ing-Gelehrte Chu I-tsun 朱彝尊 (1629—1709) bei, wenn er in seinem Werke *Tz'u-tzung* 詞綜 schreibt: „Von diesem Liede fehlen in der Überlieferung die drei letzten Verse, weshalb Liu Yen-chung 劉延仲 sie ergänzte. . . . jedoch ist der im *Ch'i-chiu hsü-wen* enthaltene Text sicherlich die vollständige Fassung, der man folgen sollte.“ — Unserer Übersetzung liegt dieser Text zugrunde.

Neben dieser allgemein anerkannten Version sind die beiden folgenden Ergänzungen zu erwähnen:

1. Die des Liu Yen-chung 劉延仲 (Sung-Zeit). Dazu schreibt Chang Pang-t'ung 張邦同 (Sung-Zeit) in seinem Buche *Mo-chuang man-lu* 墨莊漫錄: „In der Ära Hsüan-ho 宣和 (1119 bis 1125) hatte Ts'ai Pao-ch'en 蔡寶臣 mehrere Konvolute

von Werken des letzten Herrschers der Südlichen T'ang-Dynastie erhalten und sie in die Hauptstadt (K'ai-feng-fu) gebracht, um sie dem T'sai P'ao 蔡條 zu verehren. Darunter befand sich der Text eines Gebetes zu Buddha, das Li Yü in aller Eile und Unruhe während der Erstürmung durch die kaiserlichen Truppen niedergeschrieben hatte, ferner ein Gelübde, verfaßt beim Lesen einer heiligen Schrift (看經發願文), das er selbst mit „Einsiedler vom Lotusgipfel, Li Yü“ unterschrieben hatte. Außerdem war darunter noch ein Lied nach der Melodie *Lin-chiang-hsien* 臨江仙, welches lautete: (hier folgt der Text) . . . . . Jedoch fehlten die Schlußverse, die daher Liu Yen-chung folgendermaßen ergänzte:

8. 何時重聽玉驄嘶
9. 撲簾飛絮
10. 依約夢回時
8. „Wann werde ich (d. h. die Schöne) das Wiehern seines (des Geliebten) prächtigen Pferdes wieder hören?
9. Die fliegenden Weidensamen (die wie mein Geliebter unetw umhergetrieben werden) stoßen an die Bambusvorhänge (meines Gemachs).
10. Dabei ist mir, als wache ich von einem Traume auf.“

2. Die Ergänzung des Sung-Dichters K'ang Yü-chih 康與之, die uns Liu Chi-tseng (s. S. 228) in seiner Ausgabe der Lieddichtungen des Li Yü überliefert hat. Sie lautet:

8. 閒尋舊曲玉笙悲
9. 關山千里恨
10. 雲漢月重規。
8. „Vergebens suche ich (d. h. die Schöne) nach alten Liedern, (der Klang) der (mit) Jade (gezierten) Mundorgel (stimmt mich) traurig.
9. Mein Kummer (erstreckt sich) tausend Meilen weit über Pässe und Berge (hinweg zu meinem Geliebten in der Ferne).
10. Wann wird der Mond am Himmelszelte wieder rund werden (d. h. wann werden wir wieder vereint sein)?“

## INHALT:

Frühlingskummer einer verlassenen Frau.

## INTERPRETATION:

Über die sehr uneinheitliche Überlieferung des Liedes vgl. vor allem die Anmerkungen zu den Versen 4 und 8—10. Meine Interpretation folgt der in der Übersetzung benutzten, jetzt allgemein üblichen Lesung des Liedes: Es ist Spätfrühling geworden. Einsam sitzt die verlassene Frau am Fenster ihres Gemachs und schaut hinaus in die Frühlingslandschaft. Der Glanz der Kirschblüten ist dahin, der Frühling ist vergangen. Leicht beschwingt tanzt ein Schmetterlingspaar mit der bunten Pracht seiner Flügel in unbeschwertem Liebesspiel vor den Augen der Einsamen dahin: Ein unzeitiges und wehmütige Erinnerung weckendes Bild des Glanzes, Liebesrauschs und Glücks gemeinsam genossener Freuden. Der Ruf des Kuckucks bringt durch seine unerträgliche Eindringlichkeit und laute Klage („kehr doch heim“) die Trennung von dem Manne schmerzlich zum Bewußtsein; der Mond, der nun nach langer Zeit des Wartens und der Ausschau im Westen ihres Gemachs niedergeht, weckt quälende, beengende Gefühle der Verlassenheit. Jenseits der durch kostbare Haken gehaltenen Seidenvorhänge senkt sich der Dunst der Abenddämmerung, der ihre Trauer größer werden läßt. Wie einsam sind doch Haus und Hof geworden, seit der Geliebte sie verließ! Ihr ist, als müßten ihre Augen hindringen bis zum anderen Ende jener unbegrenzten Frühlingsfluren, auf die sich die Verschwommenheit des Abendnebels senkt, um schließlich doch ein Zeichen des in der Fremde Weilenden zu erblicken. Verloren-still steigt aus dem Phönix-Räucherbecken der blaue Rauch des Weihrauchs hoch. In ihren Händen hält die Verlassene — sinnlos und eitel — den roten Seidengürtel, das Unterpand der Liebe; und Sehnsucht, Gram und Frühlingskummer sind unbegrenzt wie die in zartes Mondlicht getauchten Fluren, die sich vor ihren Augen in Dunst und Dämmerung verlieren.



III. Teil

Die Lieder 32—45

Aus dem 3. Zeitabschnitt seines Schaffens  
Die Jahre 975—978  
Lieder gedichtet in der Zeit der Gefangenschaft

LIED 32

Nach der Melodie: *P'o-chen-tzu* 破陣子。

ÜBERSETZUNG:

1. Vierzig Jahre hindurch (ward unserem Geschlecht) ein Heim und Reich (zuteil),
2. Dreitausend Meilen Land (von) Bergen (und von) Strömen.
3. Phönix-Hallen und Drachen-Gemächer vereinten sich (mit) dem Himmelsstrom (d. h. der Milchstraße).
4. Jade-Bäume und Edelstein-Zweige bildeten ein dichtes Gewirr (d. h. standen in üppiger Fülle).
5. Wie (hätte ich je) gewußt was Schild, was Hellebarde (d. h. Krieg) sei?!
6. Eines Morgens (d. h. über Nacht) ergab (ich mich, um) Diener und Gefangener zu werden.
7. (Meine) Hüften (magerten ab wie die des) Shen (Yo), (meine) Haare (ergrauten wie die des) P'an (Yo), (so) verzehrte (ich mich in Kummer).

8. Voll wirrer Unruhe war ich an dem Tag, da ich vom Ahnentempel Abschied nahm.
9. Hofmusiker (Musikantinnen und Sängerinnen) spielten (mir) noch Abschiedslieder.
10. (Und mir) die Tränen wischend, stand ich vor den Palastdamen.

## ANMERKUNGEN:

- Vers 1 und Vers 2: Diese beiden Verse stehen (bis auf das 4. Wort jeweils) in strengem Parallelismus; der Ausdruck 家國 „Heimreich“ ist eigentlich ein fester Begriff (meist vom Herrscher verwendet) für „das Reich“. Ich habe ihn, um den Parallelismus herauszustellen, in seinen Elementen übersetzt. Ebenso ist 山河 „Berge und Ströme“ ein geläufiger, dichterischer Ausdruck für „das Land“. Man könnte also auch statt „Heim und Reich“ und „Berg und Ströme“ einfach „Reich“ bzw. „Land“ übersetzen. — Li Yü wurde 937 geboren; das war zugleich das Jahr, in dem sein Vater die Herrschaft seines Hauses, der Südlichen Tang-Dynastie, begründete. Li Yü selbst herrschte von 961—975 über sein Land. Nachdem das Reich im Jahre 975 von den Sung erobert worden war, verbrachte Li Yü die Jahre bis zu seinem Tode (978) in Gefangenschaft. Das Lied ist also, wie auch klar aus Vers 6 hervorgeht, in der Gefangenschaft gedichtet.
- Vers 3: Phönix und Drachen waren Embleme des Kaisers und dienten als Schmuck auf den Säulen, Hallen, Dächern und in den Gemächern des Palastes.
- Vers 4: „Jade-Bäume“ und „Edelstein-Zweige“. Beide Ausdrücke sind gleichbedeutend mit kostbaren und seltenen, prächtig blühenden Bäumen im Kaiserlichen Park und den Höfen der Palaststadt. Vgl. auch Lied II, Vers 1, Anmerkungen.
- Vers 5: 干戈 „Schild und Hellebarde“ ist ein dichterischer Ausdruck für „Krieg“.
- Vers 6: 臣 „Diener“, „Untertan“ („Minister“) steht im Gegensatz zu 君 „Herrscher“, d. h. der Stellung, die Li Yü nun verloren hatte.

- Vers 7: Shen Yo (441—513; Giles, *Biogr. Dict.* Nr. 1702), der berühmte Geschichtsschreiber, Dichter und Gelehrte, war von äußerst gebrechlicher Gesundheit und sein Leibumfang nahm während einer Krankheit täglich um einen halben Zoll ab. (Vgl. u. a. *Tz'u-yüan*, Fortsetzungsband unter 沈腰). Die Anspielung kehrt in der Literatur häufig wieder und wird fast immer auf Personen angewendet, die sich in Kummer und Schmerz verzehren.
- P'an Yo (4. Jhdt.; Giles, *Biogr. Dict.* Nr. 1613), der gefeierte Dichter, hatte schon mit 30 Jahren die Hälfte seiner Haare weiß. Auch diese Anekdote findet in der Dichtung häufig Verwendung zur Andeutung des Kummers und Grams.
- Vers 8: Der Ahnentempel war der bedeutendste Tempel in der Kaiserlichen Stadt. Bestand oder Zerstörung dieses Heiligtums war gleichbedeutend mit dem Bestand oder dem Untergang eines Herrscherhauses. Den kaiserlichen Ahnen wurde an festen Tagen im Jahr in feierlicher Zeremonie über wichtige Vorgänge Bericht erstattet.
- Vers 9: 教坊 war seit dem 8. Jhdt. der Name für das kaiserliche Musik- und Schauspielamt. Ihm unterstand vor allem die Ausbildung und Betreuung der Hofmusikantinnen, Schauspielerinnen und Tänzerinnen, die am Hofe bei Festlichkeiten die Gäste zu unterhalten hatten. Ts'ui Ling-ch'in 崔令欽 (8. Jhdt.) hat uns in seiner Schrift *Chiao-fang-chi* 教坊記 kurze Aufzeichnungen über die Frühzeit dieser Einrichtung hinterlassen, die besonders wertvoll sind durch die Aufzählung von rund dreihundert Namen von Melodien jener Zeit.

## INHALT:

Des Reiches Untergang.

## INTERPRETATION:

Diese Dichtung hat zu mancherlei Kritik Anlaß gegeben. Su Tung-p'o, der große Gelehrte, Staatsmann und Dichter des 11. Jhdts., soll in dem Werke *Tung-p'o chih-lin* 東坡志林 — dessen Echtheit sehr angezweifelt wird — geäußert

haben, für Li Yü hätte es sich gebührt, den Verlust seines Reiches vor seinen Ahnen im Ahnentempel schmerzlich zu beklagen, statt dessen aber habe er mit Tränen in den Augen vor seinem Harem (Palastdamen) gestanden und sich die Abschiedslieder angehört, die ihm die Hofschönen aufspielten. Dazu nimmt das *Nan-pang shih-i-chi* 南唐拾遺記 Stellung indem es sagt: „Dieses Lied ist wahrscheinlich nachträglich gedichtet worden, denn hätte Li Yü es zur Zeit (d. h. am Tage seiner Gefangennahme) noch gedichtet, so hätte er nicht das geringste Feingefühl (Takt) besessen. Was die Stelle (im Lied) anbelangt, daß er sich die Tränen aus den Augen gewischt habe, und die Lieder der (Musikantinnen) angehört habe, so ist das die zufällige (nicht auf einen speziellen Anlaß bezogene), insbesondere einem Lied-Dichter eigene Ausdrucksweise. Zudem ergibt sich aus dem Liede Li Yü's, daß er sich die Tränen doch aus dem Grunde aus den Augen wischte, weil er im Ahnentempel weinte, und das Abschiedslied spielten die Hofmusikanten aus eigenem Antriebe, als sie Li Yü Abschied vom Ahnentempel nehmen sahen.“

Liang Shao-jen 梁紹壬, ein Schriftsteller der Ch'ing-Zeit, schreibt in seinem *Liang-pan ch'iu-yü an* 兩般秋雨齋: „Diejenigen, die Li Yü in diesem Lied bespötteln, führen aus, daß, wenn jemand in wirrer Unruhe vom Ahnentempel Abschied nimmt und, statt Tränen vor seinen Ahnen zu weinen, mit Tränen in den Augen vor seinen Palastdamen (Harem) steht, ein solcher wohl sein Reich mit Recht verliere. Aber solche Kritiker wissen nicht, daß, wenn sie Li Yü nach den Grundsätzen für einen Herrscher tadeln, sie ihn dann schon vorher hätten tadeln müssen — nämlich an dem Tage, als er (den Sung-Kaiser durch seinen Abgesandten Hsü Hsüan 徐鉉) unter Tränen bitten ließ, ihn als 臣, d. h. Minister, Diener, Untertan anzuerkennen — und nicht erst zur Zeit des Unterganges seines Reiches. Beurteilt man Li Yü aber nach den (dichterischen) Grundsätzen für die Lieddichtung, so sind die Tränen, die er im Angesicht der Palastdamen weinte, ein Zeichen seiner Empfindsamkeit, würde er sie angesichts der Ahnen weinen, so wäre dies (in einer Lied-

dichtung) eine Geschmacklosigkeit. Wenn Sung Jung-t'ang 宋荅唐 (in seinen Dichtungen) den Dichter Po Chü-i mit den Worten verspottet hat, daß dieser größere Anhänglichkeit seinen Freudenmädchen als dem (ihm als Gouverneur unterstellten) Volke erwiesen habe, so ist dieser Tadel ebenso absurd (d. h. verständnislos wie der, daß es für Li Yü geziemender gewesen wäre, vor seinen Ahnen statt vor seinen Palastschönen zu weinen).“ —

Das *Hsi-pung-lu* 希通錄 vergleicht schließlich das heldische Lied Hsiang Yü's, das dieser mitten in der Nacht anstimmte, als er sich und seine Armee von den feindlichen Truppen umzingelt sah, mit dem des Li Yü. Er beschließt den Vergleich mit den Worten: „(Beide) Lieder (sind Ausdruck) der Trauer und Bekümmernis und sind daher im Prinzip einander gleich. Aber Hsiang Yü's Trauergesang ist der einer großen Seele, in ihm steckt etwas vom Aufschrei des Zorns, während Li Yü's Haltung nichts weiter als die eines verzärtelten Mutter-söhnchens ist.“

Der Schriftsteller Yu T'ung 尤侗 (1618—1704) weist schließlich darauf hin, daß Li Yü's Haltung mit der des glänzendsten aller chinesischen Herrscher, des Kaisers Hsüan-tsung (713 bis 756), zu vergleichen sei, der sich während der Rebellion des Türken An Lu-shan in der Hauptstadt unmittelbar vor der Flucht nach dem Westen noch ein Tanzlied habe aufspielen lassen. „Welch Unterschied besteht zwischen der Anhänglichkeit dieses Kaisers zu einem Tanzliede der kaiserlichen Schauspieltruppe und Li Yü's Tränen, die er vor den Palastdamen weinte?“ —

Schließlich hat es nicht an Stimmen gefehlt, die die Autorschaft Li Yü's an diesem Liede bezweifeln und es als eine Elegie eines späteren Dichters auf das Schicksal des Herrschers ansehen. Zu ihnen rechnen die beiden modernen Gelehrten Tai Ching-su 戴景素 und Jen Erh-pei 任二北. Sie führen stilistische Gründe für ihre Zweifel an. Besonders Vers 3 und 4 seien zu grob und plump in der Ausdrucksweise. Ferner sei das oben genannte *Tung-p'o chih-lin*, auf welches die ganze Legende um das Lied zurückgehe, eine Fälschung,



und schließlich lasse sich die Melodie des Liedes mit Sicherheit erst nach der Sung-Zeit nachweisen. — Ich selbst hege ebenfalls einige Zweifel in die Echtheit des Liedes; besonders erscheint mir Vers 7 in der Verwendung der Zitate ungewöhnlich für den Stil des Li Yü und die Frühzeit der *Tz'u*-Dichtung.

Gleichgültig zu welcher dieser verschiedenen Ansichten wir uns entscheiden, eines ist sicher: Li Yü war kein Held wie etwa Hsiang Yü, der mit heroischem Schwanengesang seine Herrschaft beschloß. Li Yü ging, seinem Schicksal unentrinnbar, bis zu seinem Ende konsequent den Weg, den er seiner Natur und künstlerischen Veranlagung gemäß beschreiten mußte. So entbehrt seine Persönlichkeit trotz mancher Mängel seines Herrschertums nicht einer gewissen tragischen Größe. Hsiang Yü's Trauergesang wäre aus Li Yü's Munde nur unechte Pose gewesen. Zudem wäre, vom dichterischen Standpunkt aus betrachtet, solcher Heroismus in der Gattung der *Tz'u*-Dichtung stillos. Im Falle Li Yü verschmelzen hier Schicksal und Dichtung zu überzeugender Einheit und Geschlossenheit. —

Das Lied bedarf keiner weiteren Darlegung des Inhaltes. Da kein Personalpronomen in der Dichtung vorkommt, kann sie sowohl in der 1. Person (Ich-form) als auch in der 3. Person ausgelegt werden.

## LIED 33

Nach der Melodie: *Yü-mei-ien* 虞美人°

## ÜBERSETZUNG:

1. Der (Frühlings-)Wind ist wiedergekommen in (mein) kleines Anwesen, des Hofes Kräuter werden grün.
2. Die Weidenknospen (künden, daß) ein (neuer) Frühling sich (wieder an den vergangenen) reiht.
3. Einen halben Tag (d. h. schon lange Zeit) lehne ich mich an die Brüstung, einsam und stumm:
4. Wie ehemals des Bambus' Rauschen, der neue Mond gleicht dem aus jenen (d. h. vergangenen) Jahren!
5. Mundorgel und Gesänge sind noch nicht verklungen, und Krug und Becher (sind) da.
6. Auf der Fläche des Sees löst sich das Eis gerade auf.
7. Die Kerzen hell, der Duft unmerklich-zart, die bemalten (hohen) Hallen (eine) tief(e) (Flucht).
8. (Nun sind meine) Haare voll reinen Reifs und (gleichem) einem Rest von Schnee (in ihrer weißen Farbe), schwer erträglich (wird mir zumute in meinen) sehnsüchtigen Gedanken (an jene vergangene Zeit).

## ANMERKUNGEN:

Vers 1: Über den Begriff des (Frühlings-)Windes im allgemeinen s. Lied 16, Vers 1. Hier ist die Menschen und Natur zu neuem Leben weckende Kraft des Windes gemeint. — Über den Unterschied zwischen 院 und 庭 vgl. Lied 20, Vers 2. Bei dem geringen Bedeutungsunterschied handelt es sich aber meist nur um einen Wechsel im Ausdruck, der aus prosodischen Gründen durch den Wechsel von unebenem (院 *yüan*<sup>4</sup>) und

ebenem (庭 *ping*<sup>2</sup>) Ton oft sehr willkommen ist. — 小 „klein“ ist der Ausdruck der räumlichen und seelischen Beengtheit, Bedrängtheit. Vgl. auch u. a. Lied 28, Vers 4, Anmerkungen. 蕪 bedeutet hier kleine Pflanzen, Kräuter und Sträucher.

Vers 2: 柳眼 „Weidenknospen“ (wörtl. „Weidenaugen“); auch die sich frisch öffnenden Knospen und jungen Blättchen der Weiden. — Die Weide, an allen Wegen, Gärten und Feldern der häufigste Baum Chinas, zeigt im Frühjahr das erste Grün und ist das Symbol des Frühlings schlechthin. Über die Assoziationen vgl. Lied 16, Vers 3, Anmerkungen.

Vers 3: 半日 „halber Tag“ ist wie das umgangssprachliche 半天 ein Ausdruck der langen Zeitdauer. — Zu 憑闌 „an die Brüstung lehnen“ vgl. Lied 18, Vers 9, Anmerkungen. — Zu 無言 „stumm“ vgl. Lied 7, Vers 3, Anmerkungen.

Vers 4: 竹聲 „Bambusrauschen“. Vgl. auch Lied 22, Vers 4, Anmerkungen. Beachte, wie an dieser Stelle der Dichter in einem Frühlingsgedicht stark herbstlich betonte Elemente wie „Bambus“ und „Mond“ anführt, da sie in ihrer Stimmung zu dem im vorangehenden Verse angedeuteten Assoziationskreis des Kummers und der Einsamkeit gehören. Dennoch sagt der Vers sinngemäß von der Schönheit vergangener Tage aus! —

Zu 新月 „der neue Mond“ vgl. Lied 28, Vers 4, Anmerkungen.

Vers 5: Zu dem Ausdruck 笙歌 „Mundorgel und Gesänge“ vgl. Lied 18, Vers 4, Anmerkungen

Vers 7: Zu 深 vgl. Lied 20, Vers 1, Anmerkungen.

## INHALT:

Vergangener Glanz.

## INTERPRETATION:

Der Ernst des Inhalts und des Ausdrucks läßt kaum Zweifel daran bestehen, daß dieses Gedicht aus der Zeit der Gefangenschaft stammt. In der 1. Strophe ist Vers 4, der äußerlich sehr schlicht und einfach erscheint, inhaltlich von großer dichterischer Schönheit durch die Kraft und Tiefe

seiner andeutenden Elemente (vgl. oben die Anmerkungen zu diesem Verse) und sein inneres Verhältnis zu Vers 3. In ihm kommt zudem die Klage über die Vergänglichkeit des Menschen gegenüber der Beständigkeit und Unveränderlichkeit der Natur verhalten aber nachhaltig zum Ausdruck: Wie einst im Parke meiner Residenz in Nanking rauscht auch hier der Wind sein ewig einsam-stilles Lied im Bambus, und auch der Mond steigt wie in jenen Jahren meines Glücks im alten Glanz empor. — Während die dichterische Situation der 1. Strophe eindeutig ist, läßt die 2. Strophe, vor allem in den Versen 5—7, mehrere Deutungen zu, deren wichtigste die folgenden beiden sind: 1. Der Inhalt von Vers 5—7 kann reine Rückerinnerung des (gefangenen) Dichters an festliche Trinkgelage mit seinen Palastmusikantinnen (笙歌) sein. 2. Die Rückerinnerung an solche Festlichkeit kann ausgelöst sein durch eine frohe, ausgelassene Gesellschaft, die der Dichter gerade hört oder sieht, während er von seinem einsamen Gefangenen-Gemach aus Ausschau hält. In diesem Falle ist folgendermaßen zu interpretieren: Nicht nur des Windes Rauschen und des Mondes Glanz sind unverändert geblieben (Vers 4), sondern, wie ich von meinem Platz der Ausschau hier vernehme (sehe, höre), wird auch noch frohe Festlichkeit mit schönen Frauen bei gutem Wein geübt, — genau wie in den Tagen meiner Freiheit, wenn an den ersten Frühlingstagen das Eis von den Teichen im Kaiserlichen Parke wich und wir uns bei hellem Kerzenlicht im zarten, abendlichen Duft (des Weihrauchs und der Blüten) in den tiefen Höfen mit ihren prächtig geschmückten Hallen erfreuten. Nun aber bin ich alt geworden, ergraut sind meine Haare vor Kummer über das verlorene Reich, und schwermütig werde ich, denke ich an jene glänzende Zeit zurück.

## LIED 34

Nach der Melodie: *Yü-mei-jen* 虞美人°

## ÜBERSETZUNG:

1. Frühlings-Blüten und Herbst-Mond: wann werden sie ein Ende nehmen?
2. Der vergangenen Dinge (d. h. Erlebnisse): wieviele sind in (meinem) Bewußtsein (mit den Frühlings-Blüten und dem Herbst-Mond verknüpft)?!
3. (In mein) kleines Gemach (drang) gestern Nacht wiederum der Ost-Wind.
4. Im hellen Mondschein (nach meinem) alten Reich (sinnend mein) Haupt zu wenden vermag (vermochte) (ich) nicht.
5. Die geschnitzten Brüstungen und Jade-Stufen (des Palastes) dürften wohl noch da sein,
6. Allein die rosigen Gesichter haben sich geändert.
7. (Ich) frage Dich, wieviel Traurigkeit (ich) wohl haben mag;
8. Sie (die Traurigkeit) gleicht ganz einem Strome Frühlings-Wasser, (das) nach Osten fließt.

## ANMERKUNGEN:

- Vers 1: „Frühlingsblüten“ und „Herbstmond“ sind der Inbegriff der schönsten Zeiten des Jahres überhaupt, der Zeiten festlicher Anlässe. Sie sind aber auch das Symbol der steten Erneuerung und Beständigkeit der Natur im Gegensatz zum menschlichen Dasein: „Frühlingsblüten“ und „Herbstmond“, die glanzvollen Zeiten des Jahres und der Natur, werden nie ein Ende nehmen, allein des Menschen Glanz geht bald dahin.
- Vers 2: 往事 „vergangene Dinge.“ Dieser Ausdruck umfaßt die Gesamtheit der (unvergeßlichen) Erlebnisse und Erinnerungen, die sich mit den festlichen Zeiten des Jahres [der Frühlings-

festen im Kaiserlichen Park (vgl. z. B. Lied 2), der Mittherbst-feste etc.] verbinden.

- Vers 3: Zu 小 „klein“ vgl. u. a. Lied 28, Vers 4, Anmerkungen, und Lied 31, Vers 3. — Zu „Ostwind“ (d. h. Frühlingswind) vgl. Lied 18, Vers 1, Anmerkungen.
- Vers 4: Die Wortstellung dieses Verses im chinesischen Text ist: „(Nach meinem) alten Reich vermag (vermochte) ich nicht (sinnend mein) Haupt zu wenden im hellen Mondschein.“ — Zu „das Haupt wenden“ vgl. Lied 23, Vers 6, Anmerkungen. — Zur Erwähnung des Mondlichts und seiner tieferen Bedeutung vgl. Lied 20, Vers 5, Anmerkungen.
- Vers 5: Man beachte, wie hier die Vorstellung des Palastes und festlicher Terrassen angedeutet wird durch die beiden Ausdrücke „geschnitzte Brüstungen“ und „Jade-Stufen“, die bei ihrer starken Gefühlsbetontheit zugleich Glanz und festliche Geselligkeit im Kreise der Hofdamen andeuten. „Jade-Stufen“ sind die prachtvollen, hohen Marmortreppen, die von den Höfen zu den Terrassen hinaufführen, dann die Terrassen selbst. Sie werden in der Dichtung häufig erwähnt und deuten Festlichkeit und Geselligkeit im Kreise der Hofdamen und damit zugleich Liebesfreude und Liebesleid an. Vgl. u. a. Li Po's berühmtes Gedicht 玉階怨 „(Liebes-)Klage an den Jadestufen (des Palastes)“ (in den 300 T'ang-Gedichten).
- Vers 6: Zu „rosige Gesichter“ vgl. Lied 18, Vers 8, Anmerkungen. Man kann auch singulariter übersetzen „das rosige Gesicht“; dann ist es aber auf den Herrscher selbst bzw. seine Jugend bezogen.
- Vers 7: 問君 „(ich) frage Dich“, oder „fragt man Dich“. Im Chinesischen ist in dieser häufigen, rhetorischen Wendung die pronominale Kraft des 君 („dich“) so schwach und verallgemeinernd, daß man sinngemäß ebensogut übersetzen kann „fragst Du mich“ bzw. „fragt man mich“. 君 ist aber keineswegs Subjekt.
- Vers 8: Zur Interpretation dieses berühmten Verses vgl. u. a. Lied 23, Vers 8, Anmerkungen. Ein besonderer Ton liegt auf dem Worte „einem“, d. h. dem riesigen Strome in seiner Gesamtheit. Der Strom ist der Große Strom, der Yangtsekiang, an

dem Li Yü's Hauptstadt, das heutige Nanking, lag. In den Worten „nach Osten fließen“ kommt die schicksalhafte Unabwendbarkeit des Kummers zum Ausdruck: Ebenso wie die Fluten des weiten Stromes in unabänderlichem Lauf nach Osten unaufhaltsam dem Meere zuströmen müssen, ebenso unabänderlich und unaufhaltsam ist der Lauf meines Leids und meines Schicksals. (Vgl. dazu auch den letzten Satz der Interpretation des Liedes 23).

## INHALT:

Kummer um das verlorene Reich.

## INTERPRETATION:

Dies ist das berühmteste Lied Li Yü's und eines der bekanntesten der chinesischen Dichtung überhaupt. Es ist aber weniger die dichterische Kunst, auf Grund deren dieses Lied noch heute im Gedächtnis eines jeden gebildeten Chinesen lebt, vielmehr hat der Umstand, daß der Überlieferung nach Li Yü's tragischer Tod schicksalhaft mit den Versen dieser Dichtung verknüpft ist, ihr eine besondere Wertschätzung zuteil werden lassen. Lu Yu 陸游 (1125—1210) schreibt darüber in seinem Werke *Pi-shu man-ch'ao* 避暑漫抄: „Nachdem Li Yü sich den Sung ergeben hatte, war er niedergeschlagen und traurig. Dieses kommt auch in seinen Liedern zum Ausdruck. Am 7. Tage des 7. Monats [dem Fest, an dem sich die Weberin (Wega) und der Hirte (Ataïr) ihr himmlisches Stelldichein geben, außerdem der Geburtstag des Dichters] ließ Li Yü in dem ihm vom Kaiser zur Verfügung gestellten Anwesen (Gefangenen-Residenz) ehemalige Palastmusikantinnen zur Musik aufspielen. Die Klänge drangen über das Anwesen hinaus nach außen, und T'ai-tsung (der Sung-Kaiser) ward zornig darüber; ferner kam (das Lied mit) den Versen *„In mein kleines Gemach (drang) gestern nacht wiederum der Ostwind, und ... ein Strom Frühlingswasser, (das) nach Osten fließt“* in seine Hand. Wegen dieser beiden Anlässe strafte (der Sung-Kaiser) ihn und dann ereilte Li Yü

das Unglück [indem der Sung-Kaiser ihm Gift reichen ließ].“ Hierzu berichtet das *T'ang-yü chi-chuan* 唐餘紀傳: „Li Yü veranstaltete am 7. Tag des 7. Monats, da es sein Geburtstag war, eine Festlichkeit, deren Klänge — von Musikanten und Musikantinnen dargeboten — bis zu den Kaiserlichen Gemächern drangen. T'ai-tsung (der Sung-Kaiser) grollte ihm, daß er das Lied (mit dem Verse) *„Nach meinem alten Reiche vermag ich nicht mein Haupt zu wenden“* bei ihm vorfand, schließlich war er unwillig darüber, daß Li Yü sich bei Weine erheiterte. Er befahl daher u. a. dem Prinzen von Ch'u, Yüan Tso 元佐, sich mit Wein und Bechern in die Residenz des Li Yü zu begeben und ihm bei seinen Freuden „behilflich“ zu sein. Als das Gelage zu Ende war, starb Li Yü an dem ihm kredenzten Gift.“ —

Der gedankliche Aufbau entspricht dem des klassischen Vierzeilers oder Achtzeilers (vgl. dazu Lied 3 und 8, Interpretation). Vers 1 und 2 geben das Thema an: Frühlings-Blüten und Herbst-Mond unter besonderer Andeutung ihrer Erlebnis- und Gefühlsbetontheit. Vers 3 und 4 führen das Thema weiter, und zwar Vers 3 in bezug auf den Frühling („Ostwind“ ist der „Frühlingswind“), Vers 4 mit der Erwähnung des Vollmonds auf den Herbst. Vers 5 und 6 bringen die „Wendung“, die in Vers 6 besonders betont ist. Vers 7 und 8 ziehen den Schluß und beschließen (chines. 結句 „Schluß“-Verse) die Dichtung.

Beachte in Vers 3 und 4 die Behandlung des Zeit-Raumes: Vers 3 bezieht sich auf den Frühling; ebenso kann man, da Vers 3 und 4 auf das engste zusammengehören, auch Vers 4 auf diese Jahreszeit beziehen. Aus Gründen der allgemeinen dichterischen Vorstellung der Chinesen und den oben genannten Gesetzen des Aufbaus aber herrscht die Vorstellung des Herbstes in Vers 4 vor. Diese zeitliche „Verschwommenheit“ ist dichterisches Ausdrucksmittel zeitlicher Unbegrenztheit, welche wiederum — wie die räumliche Unbegrenztheit — Sinnbild und Andeutung menschlicher Einsamkeit und Verlorenheit ist.

Vers 7 und 8 gelten, nicht zuletzt durch die Größe und Aus-

druckskraft des Empfindungs-Raumes allgemein als die bedeutendsten Verse Li Yü's. Vers 6 wird von einigen Kritikern als für die *Tzu*-Dichtung nicht verhalten genug und als zu wenig andeutend („suggestiv“) empfunden. Er besagt nichts über die Worte hinaus. — Ein Ausdruck wie 幾多 in Vers 7 kennzeichnet den halb umgangssprachlichen, leichten und unbeschwerten Stil der *Tzu*-Dichtung. Er könnte in der *Shih*-Dichtung auch verwendet werden, würde aber der weit strengeren, gehobeneren Ausdrucksweise dieser Dichtungsgattung nicht hinreichend entsprechen und leicht als „vulgär“ (俗) empfunden werden, während er in der Lied-Dichtung durchaus natürlich und angemessen wirkt. — Das Lied selbst bedarf unter Berücksichtigung der Anmerkungen zu den Versen keiner weiteren Interpretation.

## LIED 35

Nach der Melodie: *Wang-chiang-mei* 望江梅。

## ÜBERSETZUNG:

1. Müßig träumend (denke ich an die) Ferne.
2. (Im) südlichen Lande (ist es) gerade duftender Frühling:
3. Auf den Booten Rohr- und Saiten(-Instrumente) (d. h. Musik), des Stromes Fläche grün.
4. Die Stadt voll fliegender (Weiden-)Seide (d. h. Weidensamen), die sich vermengt mit leichtem Staub,
5. (Und) in höchster Eile die Leute, die die Blüten schauen.

## ANMERKUNGEN:

- Vers 1: 夢 „träumen“, auch „die Gedanken (träumend) schweifen lassen.“  
 Vers 2: 南國 „Südliches Land“, d. i. das Land im Süden am Strom,

- hier Li Yü's altes Reich. — 芳 „duftend“ deutet zugleich die blühendste, prächtigste Zeit an. Vgl. Ausdrücke wie 芳年 i. e. die Blütejahre eines Mädchens (in China zwischen 16 und 20 Jahren); 芳華 die Glanzzeit; die schönste Zeit; der Glanz.
- Vers 3: 管弦 „Rohr und Saiten“, ein häufiger dichterischer Ausdruck für Musik. Auf großen schmucken Booten lud man an langen Frühlings- und Sommerabenden Gäste; Sängerinnen und Musikantinnen trugen zur Unterhaltung bei. Diese Vergnügungsboote („Blumenboote“) auf den Kanälen und Seen der Stadt Nanking, besonders aber die nahe dem Vergnügungsviertel auf dem Ch'in-huai-Fluß, waren bis in die neueste Zeit hinein berühmt. — 綠 „grün“, bezieht sich auf die Ufer und auch die Wasserflächen selbst, auf denen bei der tropisch-wuchernden Wasserpflanzen-Vegetation einige Fahrrinnen freigehalten werden. Gelegentlich wird „grün“ auch auf das Wasser im Sinne von „klar“ bezogen. — Man lege dem Worte „Fläche“ keine zu große Bedeutung bei; gemeint ist der Ch'in-huai-Fluß bzw. ganz allgemein „die Gewässer“.
- Vers 4: Die leichten, mit feinen Seidenhärchen besetzten Samen der Weiden fliegen zur Zeit der Reife in China fast überall in solchen Mengen, daß sie wie Schneeflocken in dichtem Schneegestöber durcheinanderwirbeln und umhertreiben und den Boden in Höfen und an Wegen mit einem dichten Wattedeppich bedecken oder sich dort zu großen lockeren Kugeln zusammenrollen. Das ist in Nanking etwa um die Zeit von Mitte bis Ende April, nach chines. Kalender also gegen Frühlingsende. So mahnt der Weidensamen Flug stets an die Vergänglichkeit des Frühlings und ihr unstetes Umhertreiben im Winde an die wechselvolle Unbeständigkeit menschlichen Schicksals überhaupt. Oft sind sie ähnlich den „duftenden Fluren“ (vgl. Lied 7, Vers 4, Anmerkungen) und dem Frühlings- oder Herbstregen (vgl. Lied 15, Vers 2; Lied 14, Vers 3 und 4; Lied 8, Vers 6 etc.) direkter Ausdruck des Kummers: wie der wirbelnde Weidenschnee (so dicht, viel, wirr, weit und ruhelos) ist mein Kummer. — Das Wort „Staub“ schafft die Atmosphäre der Geschäftigkeit, der Ruhelosigkeit der Menschen. 紅塵 „roter Staub“

ist Inbegriff all der vergänglichen Güter dieser Welt, namentlich des Ruhms, Ansehens, Reichtums und Genusses und des eitlen Strebens nach diesen Dingen. In unserem Verse deutet das Wort die Menge der Leute an, die zu Fuß, zu Pferd, mit Sänfte oder Wagen auf staubigen Frühlingswegen zur Blütenschau wandern.

Vers 5: 忙殺 „in höchster Eile“, genauer „zu Tode eilig“; der Ausdruck schließt Geschäftigkeit und Besorgtheit mit ein, weil nämlich der fliegende Weidenschnee das Frühlingsende kündigt und zum Genuß der wenigen verbliebenen Frühlingstage mahnt. — Eine andere Version des Textes hat 愁 „traurig“ statt „eilig“; d. h. „zu Tode traurig“, daß der Frühling nun zu Ende geht.

## INHALT:

Frühling im alten Reich am Strom (um Nanking), Traumbild des gefangenen Herrschers.

## INTERPRETATION:

Aus dem 1. Verse ergibt sich, daß Li Yü dieses Lied als Gefangener dichtete. Hinter den Worten eines jeden Verses verbirgt sich die wehmütige Sehnsucht nach dem verlorenen Reiche. Eitle Vergänglichkeit kommt besonders stark in Vers 4 zum Ausdruck. Die deutsche Übersetzung vermag von der Zartheit und Duftigkeit des in wenigen Worten angedeuteten Frühlingbildes nur schwerlich eine Vorstellung zu vermitteln.

Die Anmerkungen erübrigen eine ausführliche Interpretation.

## LIED 36

Nach der Melodie: *Wang-chiang-mei* 望江梅。

## ÜBERSETZUNG:

1. Müßig träumend (denke ich an die) Ferne.
2. (Im) südlichen Lande (ist es) gerade klarer Herbst:
3. (Das) tausend Meilen (weite Land der) Ströme und Gebirge im (herbstlich-)kalten Glanz zur Ruhe geht.
4. (Zwischen) Riedblumen (d. h. den silberweißen Büscheln der Wollhaare an den Riedsamen), (an verborgen-) tiefem Ort, geht vor Anker ein einsames Boot;
5. (Und) Flöten(-Klang) von mondbeschiedenem Altan (wörtl. „Turmgemach“).

## ANMERKUNGEN:

Vers 1: Vgl. dazu Lied 35, Vers 1, Anmerkungen.

Vers 2: 清 „rein“ ist — nach der dunstigen Schwüle sommerlicher Hitze — die lautere Klarheit der chinesischen Herbst-Atmosphäre. Die jahreszeitlichen Gegensätze sind in China viel stärker und spürbarer als in Europa. Daher ist Ausdrücken wie 清, 爽, 郎, 明, 寒, 高 und anderen Attributen des Herbstes besondere Beachtung zu schenken. Vgl. auch Lied 24, Vers 3, Anmerkungen.

Vers 3: 江山 „Strom und Gebirge“, d. h. das Land weithin. Vgl. auch Lied 18, Vers 1, Anmerkungen.

寒色 „kalter Glanz“. 寒 („kalt“) ist geradezu ein Synonym für „herbstlich“; gemeint ist stets die strahlende Klarheit herbstlichen Himmels. Der Begriff umfaßt also neben der angedeuteten „klaren Kälte“ durch den Inhalt „leuchtender, hoher Helligkeit“ zugleich einen gewissen Grad von Wärme. Es ist nie die nasse Kälte noch die kalt-lassende, tote Kälte, wie sie etwa im deutschen Ausdruck „kalte Pracht“ zum Ausdruck kommt.

暮 „zur Neige gehen“, vom Tage, von der Jahreszeit, vom Jahre gebraucht. Man könnte auch die gewöhnliche Be-

- deutung „Sonnenuntergang“ verwenden, doch muß versucht werden, der Weite des chinesischen Ausdrucks gerecht zu werden, denn gerade diese Unbestimmtheit des Ausdrucks ist es, die die mannigfaltigen Assoziationen heraufbeschwört und der chinesischen Dichtung die visionäre Tiefe verleiht.
- Vers 4: 蘆花 „Riedblumen“, ein allgemeiner Ausdruck für die von weitem wie silberweiße Blüten aussehenden glänzenden Büschel der Wollhaare an den Riedsamem.
- Vers 5: Der Klang der Flöte ist „herbstlich“, d. h. „klar und kalt“ (chin. 清寒的聲音; zu „kalt“ vgl. oben Vers 3, Anmerkungen) und stimmt wehmütig. Ähnliche Klangvorstellungen verbinden sich gelegentlich mit der Mundorgel (笙), in den Grenzgebieten mit barbarischen Blasinstrumenten, vor allem dem Horn (角) und dem Krummhorn (笳). Vgl. auch Lied 28, Vers 9, Anmerkungen.

## INHALT:

Herbst im alten Reich am Strom (um Nanking) als traumhafte Vision des gefangenen Herrschers.

## INTERPRETATION:

Die Dichtung bildet das herbstliche Gegenstück zur vorangegangenen Frühlingsdichtung. In der Ausgabe des Lü Yüan finden sich diese beiden selbständigen Dichtungen zu einem (zweistrophigen Gesang) als eine Einheit zusammengefaßt. Dies geht offenbar auf die Vorliebe der Sung für längere Liedformen zurück. — Ein Vergleich der beiden Dichtungen ist höchst aufschlußreich für die Verschiedenartigkeit der Vorstellungen, die sich mit dem Frühling und Herbst verbinden. Vor allem der Gegensatz zwischen froher Geselligkeit (Frühling) und verlorener Einsamkeit (im Herbst) ist bemerkenswert.

Die traumhafte Vision des Herbstes ist in dieser Dichtung vollendet zum Ausdruck gekommen. Verlorener Klang der Flöte über dem weiten, mondbeschiedenen See oder Strom verleihen dem Liede unbegrenzte Tiefe.

Die Anmerkungen erübrigen eine ausführliche Interpretation.

## LIED 37

Nach der Melodie: *Wang-chiang-nan* 望江南。

## ÜBERSETZUNG:

1. Wieviel Kummer:
2. Gestern Nacht im Traume
3. Gleich wie in alter Zeit erging (oder: vergnügte) ich mich im kaiserlichen Park.
4. Karossen wie strömendes Wasser, Rosse wie Drachen,
5. (Und) Blüten (und) Mond gerade im Frühlingswind.

## ANMERKUNGEN:

- Vers 4: Der Sinn ist „die (kaiserlichen) Karossen bildeten einen ununterbrochenen Strom“. — Der Vergleich prächtiger Rosse mit Drachen ist häufig; hier gewinnt er besonderen Reiz in Zusammenhang mit der vorangehenden Erwähnung des Wassers, dem Element, in dem der Drache lebt. Gleichzeitig aber ist der Drache das Symbol kaiserlicher Würde und Macht.

## INHALT:

Schmerzliches Erwachen aus einem Traum vom kaiserlichen Park.

## INTERPRETATION:

Der Name der Melodie „Ausschau (nach dem Lande) südlich des Stroms“ (d. h. das Land um Nanking, Li Yü's altes Reich) steht noch mit dem Inhalte des Liedes in engstem Zusammenhang. Wie in den beiden vorangegangenen Liedern ist die traumhafte Vision durch die Kürze der Verse und des Ausdrucks kunstvoll wiedergegeben. Vers 5 ruft in seiner suggestiven Prägnanz den Inhalt des Liedes Nr. 2 wach.

## LIED 38

Nach der Melodie: *Wang-chiang-nan* 望江南°

## ÜBERSETZUNG:

1. Wieviel Tränen! . . .
2. (Sie, die Tränen) durchfurchen (mein) Gesicht und queren (meine) Wangen.
3. (Meines) Herzens Dinge (d. h. Kümmernisse) (ver)mag ich bei (all meinen) Tränen nicht auszusprechen.
4. (Die) Phönix-(verzierten) Mundorgeln blast nicht zu meinen Tränen [wörtl. zur Zeit (meiner) Tränen].
5. (Ihre Klänge) würden ohne Zweifel meine Eingeweide (nur) noch mehr zerschneiden (d. h. würden mich nur noch trauriger stimmen).

## ANMERKUNGEN:

- Vers 3: Der Sinn dieses Verses ist: Meiner Tränen sind so viel, daß ich von meinem Kummer, der Ursache meiner Tränen, erst gar nicht reden kann noch mag, da er noch „größer (als die Zahl) meiner Tränen“ und unaussprechlich ist. Eine andere, einfachere Interpretation ist: Von meinem Kummer brauche ich nichts zu sagen, da meine (vielen) Tränen hinreichend Ausdruck meiner Traurigkeit sind.
- Vers 4: Zu „Phönix-Mundorgel“ vgl. Lied 2, Vers 3, Anmerkungen. Das *Ch'üan-T'ang-shih* hat statt 淚時 „zur Zeit (meiner) Tränen“ die Version 月明 „beim hellen Mond“, eine Lesung, die man, um die dreimalige Wiederholung des Wortes „Tränen“ zu vermeiden, fast vorziehen möchte.
- Vers 5: Der festliche Klang der Mundorgel würde den gefangenen Herrscher noch trauriger stimmen, da er ihn an seine einstigen Festlichkeiten im kaiserlichen Park erinnern würde. Vgl. u. a. Lied 18, Vers 4, Text und Anmerkungen.

## INHALT:

Des gefangenen Herrschers Traurigkeit.

## INTERPRETATION:

Wie in den vorangegangenen drei Liedern ist auch in dieser Dichtung der 4. Vers der bedeutsamste. Er gibt den Schlüssel für die Situation in der Dichtung, indem er die Zeit (Gefangenschaft) und die Ursache (wehmütige Rückerinnerung) des Inhaltes (d. h. der Tränen) andeutet. — Tränen eines Mannes sind in der chinesischen Dichtung gemeinhin häufiger als in der abendländischen, doch finden sie sich in der nach Stil und Ausdrucksform weichlichen *Tz'u*-Dichtung häufiger als in der herberen und männlicheren *Shih*-Dichtung. Man beachte, daß Glanz und Festlichkeit früherer Zeit und damit in Wirklichkeit das verlorene Reich des Herrschers durch den einen Ausdruck „Phönix-Mundorgel“ heraufbeschworen wird. Dies ist — vor allem durch die Wahl des Ausdrucks — in hohem Grade kennzeichnend für die dichterische Ausdrucksweise und den Stil der *Tz'u*-Lieddichtung. Noch stärker und ausgeprägter als die *Shih*-Dichtung sieht sie in allem Glanz zugleich die Traurigkeit, in aller Festlichkeit zugleich Vergänglichkeit. Was Hans Heilmann einmal sehr fein von Li T'ai-po und seinem Verhältnis zum Leben gesagt hat, gilt mehr oder weniger von allen chinesischen Dichtern und in hohem Grade von Li Yü: „... das Leben drückt ihn mehr noch als mit den Leiden mit den Freuden zu Boden, denn seine höchste Schönheit stürzt ihn in die tiefste Schwermut, und was alle Welt beglückt, wird in dem feinsten sensitiven Geiste zum Schmerz...“ (Hans Heilmann, *Chinesische Lyrik*, Einleitung, S. 44).



## LIED 39

Nach der Melodie: *Wu-yeh-t'i* 烏夜啼。

## ÜBERSETZUNG:

1. (Im) Wald (der) Blüten ist dahingegangen des Frühlings Rot (d. h. die rote Blütenpracht)
2. Zu hastig-schnell!
3. Nichts kann (ich, man) dagegen tun, daß morgens kalter Regen und abends Wind.
4. Puder (und) Schminke Tränen (d. h. Tränen über das Puder und die Schminke im Gesicht einer geschmückten Frau)
5. Ließen (d. h. machten) mich trunken.
6. Wann wird das wieder sein?
7. Allein, des Menschen Leben (muß) steter (ewiger) Kummer (sein, so wie das) Wasser stets (nach) Osten (strömen muß).

## ANMERKUNGEN:

- Vers 1: „Blüten-Wald“, das sind die kleinen Haine von Blütenbäumen in chinesischen Gärten und Parkanlagen.
- Vers 3: Regen und Wind zerstören oft in einer Nacht die ganze Blütenpracht. Damit gilt dann bei der durch andere klimatische Verhältnisse bedingten äußerst kurzen Dauer des Frühlings in China der Lenz meist als beendet, da man in China (wie in Japan) eigentlich nur die kurzlebigen, zeitlich nicht weit auseinanderliegenden Kirsch-, Pflaumen-, Aprikosen- und Pfirsich-Blüten in geselligem Kreise genießt.
- Vers 7: 自是 bedeutet „von jeher ist es doch so, daß ..“, „von Anbeginn ist es so, daß ..“.

## INHALT:

Vergänglichkeit.

## INTERPRETATION:

Vers 4 und 5 sind — wie auch aus Vers 6 hervorgeht — als Rückerinnerung an vergangene Tage zu deuten. Ihr Sinn ist: selbst das, was scheinbar traurig war (nämlich die Tränen auf den Wangen einer schönen Frau, das ganze Liebesleid vergangener Tage etc.), war (doch im Grunde) berauschend, (von dem, was reines Glück war, brauche ich daher erst gar nicht zu sagen). — Man kann daher auch präsentisch übersetzen: Noch heute bin ich trunken, wenn ich an die Zeit denke, wo schönen Frauen Tränen auf den Wangen standen. Wann wird es wiederkommen, daß eine Frau um meinetwillen Liebes-tränen weint? (Nie! —): Denn gleich einem gewaltigen und unabänderlichen Naturgesetz ist es bestimmt, daß das menschliche Leben steter Kummer sei, so unabänderlich (in solcher Unbegrenztheit, Unendlichkeit und Tiefe) wie die Ströme sich nach Osten hin ins Meer verlieren. —

Kein Geringerer als Wang Kuo-wei hat die Schönheit und Kraft dieses letzten Verses hervorgehoben. Er schreibt (*Jen-chien tz'u-hua* 人間詞話, S. 7): „Seit Li Yü weiterte sich erstmalig der Bereich der *Tz'u*-Dichtung. Gefühle und Empfindungen werden tiefer und das Lied des einfachen Musikers wandelt sich in das des Gebildeten. Wenn Chou Chi 周濟 (ein Gelehrter der Ch'ing-Zeit und *Tz'u*-Kritiker) Li Yü niedriger stellt als die beiden Lieddichter Wen T'ing-yün 溫庭筠 und Wei Chuang 韋莊, so kann man wahrlich sagen, daß er die Tatsachen auf den Kopf stellt. Wo in den Sammlungen dieser beiden Dichter finden sich Verse von der Größe und Kraft der beiden Verse Li Yü's: „Von Urbeginn ist alles Menschenleben ewig Kummer gleich wie der Ströme Lauf auf ewig ostwärts sich ergießt“ und „Das Wasser treibt dahin, die Blüten fallen, verschwunden ist des Frühlings Pracht! (Wohin?) — Zum Himmelsraum, zur Welt der Menschen?!“ —?“

Ähnliche Versinhalte finden sich in Lied 34, Vers 8; Lied 23, Vers 8; Lied 45, Vers 9 und 10. Es ist kein Zufall, daß solche Verse stets am Ende oder gegen Ende der Dichtung stehen: Es ist der Hall der Klage, der in die Unendlichkeit verströmt und in der Seele des Lesers sich ebenso gewaltig und un-

endlich weitet. Dieser Nachhall, der verbleibt, wenn man die Dichtung zu Ende gelesen hat, die Wirkungskraft mehr noch des Unausgesprochenen als des Ausgesprochenen, nennt man im Chinesischen 氣象. Der Begriff umfaßt auch das „Volumen“ der Dichtung, d. h. die Größe, Weite, Kraft und Stärke der Vorstellung, die sie vor den Augen des Lesers zu erwecken vermag. —

Man beachte auch die Herausstellung des Gegensatzes: Alles in dieser Welt ist vergänglich (Vers 1—6), allein der Kummer ist beständig (Vers 7).

## LIED 40

Nach der Melodie: *Wu-yeh-pi* 烏夜啼。

## ÜBERSETZUNG:

1. Gestern Nacht Wind und Regen,
2. (In) Bambusvorhängen und Zimmervorhängen herbstliches Rauschen („sa-sa“).
3. (Das) Kerzen(-Licht) ging zur Neige, die Wasseruhr hörte auf (zu tropfen), immer wieder lehnte ich mich stützend auf die Kissen.
4. (Ob ich mich von meinem Lager) erhob (oder ob ich mich nieder-)setzte: ich vermochte keine Ruhe ( zu finden).
5. Die Dinge der Welt folgen gemächlich (unbekümmert) dem dahinfließenden Wasser.
6. Bedenkt (man sichs): (gleich) einem Traume ist die Unbeständigkeit des Lebens.
7. (Zur) Welt des Rausches (ist) der Weg sicher, man sollte immer wieder sich dorthin begeben,
8. (Denn) außer diesem (Weg sind alle anderen Wege in dieser Welt) unerträglich zu wandeln.

## ANMERKUNGEN:

- Vers 2: 簾幃 wörtl. „Bambusvorhänge und Stoffvorhänge“. Erstere hängen draußen vor den Türen und Fenstern, letztere innerhalb des Hauses oder Raumes zur weiteren Unterteilung. Einsame Zurückgezogenheit des Menschen einerseits sowie Stärke des rauschenden Windes und Regens andererseits werden hier durch diese Unterscheidung angedeutet.
- Vers 3: Niederbrennendes Licht der Kerze und zur Neige gehendes Wasser der Wasseruhr deuten die durchwachte Nacht an.
- Vers 4: 起坐 „sich erheben (und) sich setzen“. Hier ist der Ausdruck „sich setzen“ nur als gebräuchliche Antithese zu 起 („sich erheben“) aufzufassen und kann daher genau so gut mit „sich niederlegen“ übersetzt werden.
- Vers 5: 漫 (= 謾). Hier im Sinne von „gemächlich“; „unbekümmert“; „unbesorgt“; „ungebunden“; oft fast bedeutungslos, dem Satzganzen ein gewisses Kolorit der Leichtigkeit verleihend und in diesem Sinne kennzeichnend für den leichteren Stil der *Shih*-Dichtung, ganz allgemein aber für die *Tz'u*-Dichtung. Vgl. insbesondere Lied 44, Interpretation der Verse 4 und 5. 流水 „dahinfließendes Wasser“. Ein stark gefühlsbetontes Sinnbild der Vergänglichkeit. Die rote Blütenpracht des Frühlings wird mit ihm dahingetragen in die Unendlichkeit. Vgl. auch Lied 45, Vers 9.
- Vers 6: Statt 夢裡 „im Traume“ lese ich entsprechend der Kaiserlichen Tabulatur Kap. 6, S. 21b 一夢 „ein Traum“.
- Vers 7: 醉鄉 „Land, Welt, Reich des Rausches“. Mehr als in unserer (abendländischen) Dichtung ist in der chinesischen Literatur vom Weine und vom Rausch die Rede. Nichts aber wäre irreführender als anzunehmen, daß sich darin Ausschweifung oder Trunksucht offenbare. Im Gegenteil, in kaum einem Lande der Welt vollzieht sich der Genuß des Weines im allgemeinen mit so viel Kultur und Anstand wie in China, und Betrunkene sieht man selbst in langen Jahren Aufenthaltes nie oder nur selten, vor allem kaum je in der Öffentlichkeit. — Der Rausch im chinesischen Liede ist Ausdruck tiefster, quälender Erkenntnis der offenbaren Nichtigkeit, Sinnlosigkeit und Wandelbarkeit allen Daseins. Er zeigt die gleiche

Doppelsinnigkeit und Hintergründigkeit, die, wie wir sahen, in der Blüte den Glanz und die Vergänglichkeit zugleich erblickt, die im Frühlingswind die erregende Kraft aller Lenzesfreuden aber auch die Ursache des Kummers empfindet (vgl. Lied 2, Vers 5, Anmerkungen; Lied 34, Vers 3; Lied 18, Vers 1; Lied 26, Vers 4 etc.), die in den zarten Schwingungen der schlanken Zweige der Trauerweiden den Inbegriff der Anmut aber auch der Wehmut sieht („*Wie sehr bekümmert den Menschen das machtlose Schwingen ihrer Äste im Winde*“, Li Po I, 4; Übersetzung von E. v. Zach, Asia Major Bd. III, S. 432), die im berausenden Anblick wirbelnder Blüten höchste Lust und Trauer zugleich empfindet [vgl. Lied 2, Vers 5; Lied 17, Vers 3 und 4 Interpretation sowie einen Vers von Li Po (Buch I, 4. Gedicht; E. v. Zach in Asia Major III, S. 433): „*Im Frühling überfällt mich verworrene Trauer wie wirbelnder Schnee*“]. Denn hinter der scheinbaren Heiterkeit des Rausches verbirgt sich der Ausdruck des Weltschmerzes, der „furchtbare Gram der Welteinsamkeit“ (H. Heilmann, a. a. O. S. XLVI), die unheimliche Stimmung „klagender Affen in mondbeschiedenem Leichenhaine“, die Richard Dehmel im 4. Vers der Nachdichtung eines Trinkliedes von Li Po, (das bezeichnenderweise im Original „Lied von der Traurigkeit“ betitelt ist) sehr frei aber vortrefflich geschildert hat. Er schafft aber auch den erhabenen, erstrebten Zustand, in dem der Mensch mit seiner Persönlichkeit, seinen Wünschen und Begierden (den Ursachen allen Kummers) sich völlig auflöst und die Seele gewissermaßen eins mit der Weltseele (道) wird.

## INHALT:

Herbstgedanken.

## INTERPRETATION:

Die Dichtung bedarf unter Berücksichtigung der Anmerkungen keiner weiteren Erklärung. Sie kann ganz allgemein als Herbstgedicht auf einen Mann oder eine Frau bezogen interpretiert werden, doch ist es wahrscheinlich richtig, anzunehmen, daß Li Yü sie in der Gefangenschaft in Rück Erinnerung an sein verlorenes Reich gedichtet hat.

## LIED 41

Nach der Melodie: *Hsiang-chien-huan* 相見歡。

## ÜBERSETZUNG:

1. Stumm (und) alleine (einsam) besteige ich den westlichen Altan (wörtl. Turmgemach).
2. Der Mond gleicht (einem) Haken (d. h. einer Sichel).
3. Einsame Firmiana im tiefen Hof, (der) klaren Herbst umschließt.
4. Unzertrennbar,
5. Unentwirrbar
6. Ist der Trennung Traurigkeit.
7. (Von) einer (ganz) besonderen Art ist ihr (der Traurigkeit) Geschmack in (meiner) Seele.

## ANMERKUNGEN:

- Vers 1: Zu „stumm“ vgl. Lied 7, Vers 3, Anmerkungen. — „Alleine“ hat natürlich hier den Gefühlswert von „einsam“, doch wäre die Übersetzung mit „einsam“ nicht verhalten genug.
- Vers 3: Zu „Firmiana“ vgl. Lied 23, Vers 1, Anmerkungen. — Zu „tief“ vgl. u. a. Lied 20, Vers 1, Anmerkungen. Man beachte wie dieses Wort — nicht unbedingt — aber vornehmlich „herbstlich“ ist. Vgl. auch Lied 36, Vers 4.
- Vers 4: Dieser und der nächste Vers gewinnen an Verständlichkeit, wenn man sich vergegenwärtigt, daß in chinesischen Ausdrücken für Gedanken und Empfindungen häufig die Vorstellung von „Fäden“ (in ihrer Dichte, Verworrenheit, Vielheit) verwendet wird [vgl. z. B. ganz allgemeine Ausdrücke für „Empfindung“ wie 情絲 („Seidenfäden der Gefühle“), 情緒 („Fäden der Empfindung“) und 心緒 („Fäden des Herzens“) etc.]. Unser bildlicher Ausdruck „Bande“ ist weit gröber in der Vorstellung, kommt aber in mancher Beziehung

der chinesischen Vorstellung nahe. Die wörtl. Übersetzung dieses Verses ist also: „[Versucht man, die Fäden (der Sehnsucht)] mit der Schere zu zerschneiden: (man kann sie) nicht durchschneiden“, d. h. die Bande, die mich auch jetzt in der Zeit der Trennung (und Gefangenschaft) mit den geliebten Menschen, meiner Heimat und meinem verlorenen Reiche verbinden, sind so stark und zahlreich, daß man sie nicht durchtrennen kann; sie sind unlösbar.

Vers 5: Wörtl. „[Versucht man die zahllosen, wirren Fäden (der Sehnsucht)] zu ordnen, so sind sie im Nu wieder wirr (durcheinander)“. Ch'u Ta-kao (a. a. O. S. 7) übersetzt knapp und gut: „Cut it, yet unsevered, Order it, the more entangled — Such is parting-sorrow“.

## INHALT:

Herbsttraurigkeit.

## INTERPRETATION:

Die ersten 3 Verse sind mit großem, starkem Pinsel gemalt und wiederum ein gutes Beispiel der hohen Kunst der Schilderung des seelischen Vorgangs hinter Bildern der Natur. Indem erst (Strophe 1) das natürliche Bild (景) und dann (Strophe 2) die Empfindungen (情) erwähnt werden, gleicht der Aufbau der von Wei Chuang bevorzugten Darstellungsweise der Voranstellung des Bildes („szenische Vorbereitung“), während Wen T'ing-yün gerne den umgekehrten Weg geht (vgl. u. a. Lied 43, Strophe 1, Interpretation). — Kraftvoll und steil steigt die Linie der Empfindung gleich im ersten Verse an: Aus der niederen Enge des Gemaches und des Hofes drängt der unaussprechliche Kummer („stumm“) den einsamen Dichter hinauf zur befreienden Weite des Blickes vom hohen Altan, wo sich der Kummer in die Unendlichkeit mondbeschienener Landschaft (Empfindungsraum!) verströmt (Vers 2). Beachte die schon mehrfach angedeutete Funktion des Wortes „Westen“, das die Gefühlswerte „Unwirtlichkeit, Kälte, Metall, Herbst, Sonnenuntergang“ mit-

klingen läßt. (Es wäre unmöglich, hier das Wort „Osten“ zu gebrauchen, da sich mit ihm „Frühling, Erwartung, Milde, Hoffnungsfreudigkeit“ etc. assoziieren). Einsamkeit, Herbstsensibilität (Firmiana!), Verlorenheit und Abgeschlossenheit zugleich, sowie kalte Klarheit herbstlicher Stimmung deutet in vollendeter Ausdruckskraft Vers 3 an. Vers 4—7 spiegeln in der „Unfaßbarkeit, Unentwirrbarkeit“ der Empfindung die Verschwommenheit und Unendlichkeit mondbeschienener Landschaft wieder.

So weben Empfindung und Natur in unlösbarer, harmonischer Einheit zu vollendeter „Stimmung“ zusammen. Vers 7 in seiner vagen Andeutung und seiner Unausgesprochenheit schwingt lange nach; der Trennungsschmerz, den er als früherer Herrscher nun in der Gefangenschaft fern von seinem einstigen Reiche empfindet, ist von besonderer Art. Nur wenige haben ihn je gekostet und selbst für ihn, der ihn nun empfindet, bleibt nur die vage Andeutung der Unausprechlichkeit. Die Verlorenheit der Dichtung wird gesteigert durch die person-lose Ausdrucksweise. Das Pronomen „ich“ des ersten Verses ist nur eine Notlösung der deutschen Übersetzung. Auch ließe sich die Dichtung auf eine verlassene Frau — von besonderer Traurigkeit — beziehen. Das alles zeigt, wie „unendlich“ und „allgemeingütig“ die chinesische Dichtung in ihrem Inhalte zu sein vermag. — Das Lied gehört zu den besten Li Yü's.

## LIED 42

Nach der Melodie: *Tzu-yeh-ho* 子夜歌。

## ÜBERSETZUNG:

1. Des Menschen-Lebens Traurigkeit und Kummer: wie kann (könnte) man sie vermeiden?
2. Gerade (獨) mir (我) aber verzehren (Traurigkeit und Kummer meine) Seele, (meine) (schmerzlichen) Empfindungen sind grenzenlos (wörtlich: wie hätten Empfindungen eine Grenze?!).
3. (In mein) altes Reich bin ich im Traume mehrfach zurückgekehrt,
4. (Wenn ich) erwache, fließen (in) doppelten (Reihen die) Tränen herab.
5. Das hohe Turmgemach, wer besteigt es mit mir?
6. (Mein Leben) lang erinnere ich mich der herbstlich-klaren Sicht.
7. Die vergangenen Dinge (d. h. Glanz und Herrlichkeit meines einstigen Reiches) sind schon zu Nichts geworden,
8. Ganz (還) als wären sie in einem Traum (erlebt) gewesen.

## ANMERKUNGEN:

- Vers 1: Statt „wie kann (könnte) man sie vermeiden?“ kann man auch übersetzen „wer kann (könnte) ihnen entgehen?“
- Vers 2: 銷魂 „Es zehrt an meiner Seele“; „die Seele schwindet mir“, d. h. vor Kummer und Leid. 獨 „allein“, hier mit herausstellender, verstärkender Bedeutung, wie sie bei diesem Wort auch häufig vor Negationen vorkommt (獨無, 獨不 etc.).
- Vers 3 und 4: S. u. a. die Traumlieder 35, 36 und 37. Das Erwachen bringt ihm die Schmerzlichkeit des Verlustes zum Bewußtsein.

- Vers 7: Zu 往事 vgl. auch Lied 34, Vers 2; Lied 43, Vers 1. — Zu 空 vgl. Lied 6, Vers 7, Anmerkungen.
- Vers 8: Zu 還如 vgl. auch die entsprechende Wendung 還似 in Lied 3, Vers 9 und Lied 37, Vers 3. Dem Worte 還 kommt in solcher Verbindung häufig eine leicht verstärkende Bedeutung zu (etwa „ganz wie“). Eine ähnliche Funktion hat das Wort 恰 in den entsprechenden Wendungen 恰如 (Lied 17, Vers 7) und 恰似 (Lied 34, Vers 8), doch ist seine Bedeutung wesentlich stärker und ausgesprochener.

## INHALT:

Herbstempfindungen des gefangenen Herrschers.

## INTERPRETATION:

Der Aufbau ist ähnlich dem des klassischen Vier- bzw. Achtheilers (vgl. Lied 3, Interpretation). Dementsprechend ist den Versen 5 und 6, die in ihrer Stellung dem dritten Verse („Wendever“) des Vierzeilers entsprechen, besondere Beachtung zu schenken. Vers 5 ist

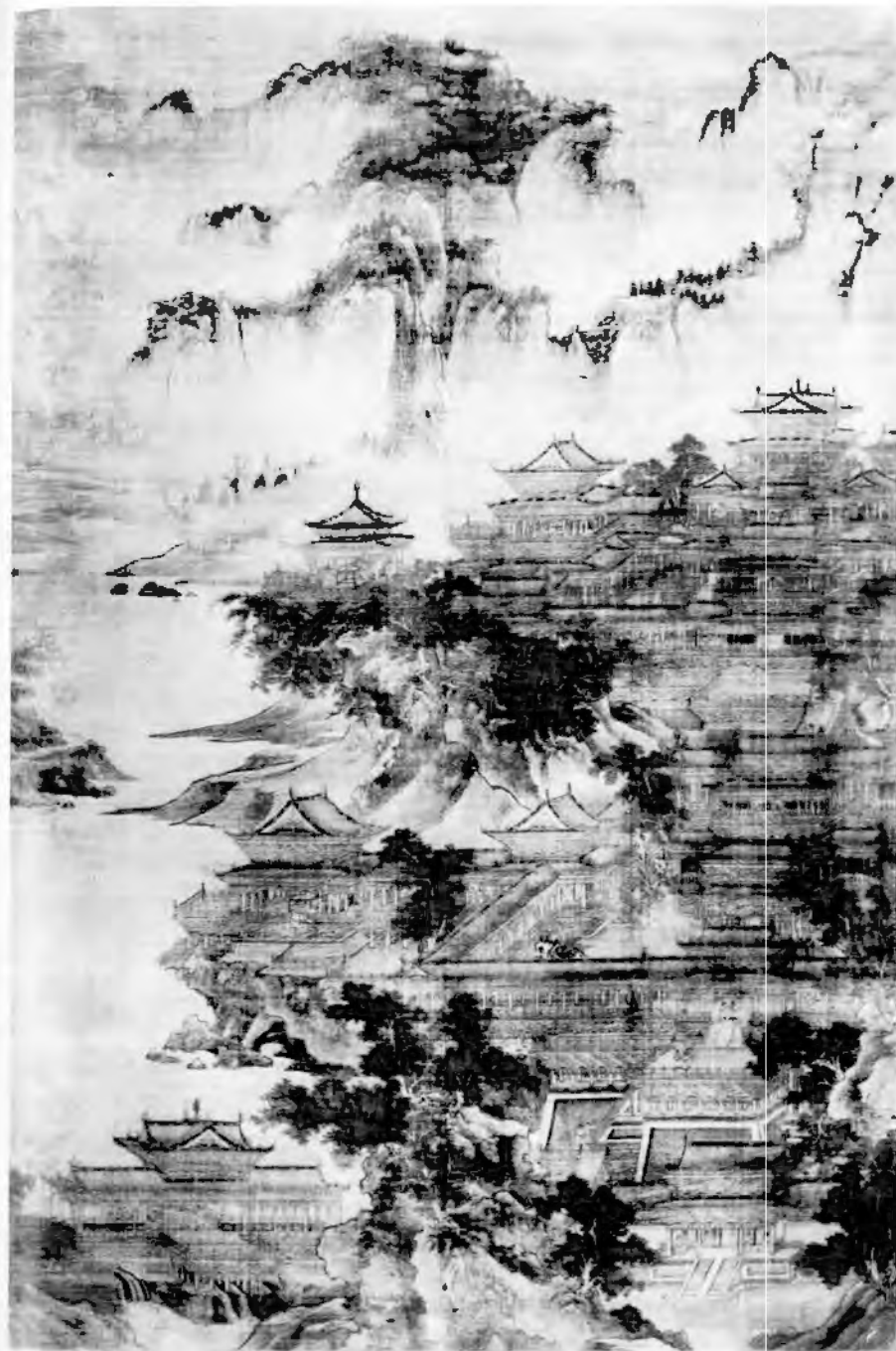
1. Ausdruck der Sehnsucht: Er besteigt den Altan, in sehnüchtiger Ausschau nach seinem verlorenen Reiche. Vgl. dazu Lied 18, Vers 9, Anmerkungen.

2. Ausdruck der Rückerinnerung: Wie oft habe ich mich einst als Herrscher in den hohen Hallen, Altanen und Terrassen meines Parks im festlichen Kreise der Hofgesellschaft der Frühlings- und Herbstschönheiten und des Glanzes meines Reiches erfreuen können. Nun aber — und darin kommt z. T. die Wendung zum Ausdruck — bin ich einsam geworden und vergeblich suche ich nach den Gefährten aus früherer Zeit, die mir Gesellschaft leisten könnten, oder die, wenn sie mit mir den Altan besteigen würden (aus gemeinsamen Erlebnissen heraus) meinen Kummer begreifen könnten. In der rhetorischen Frage kommt somit

3. die Einsamkeit zum Ausdruck. Vers 6 ist Fortführung und Vertiefung dieser Gedanken. Hier kommt dem Worte 望

„Sicht“ besondere Bedeutung zu, das in unserem Zusammenhang die ganze Reihe der ihm zu Grunde liegenden Bedeutungen und Vorstellungen: *Sicht, Ausschau, Erwartung, Sehnsucht, Vollmond, Glanz, Festlichkeit* u. a. umfaßt und in uns wachruft. Die durchdringende Klarheit herbstlicher Atmosphäre vermag noch am ehesten eine Möglichkeit zu bieten, das Ziel der Sehnsucht, sein altes Reich am Großen Strom zu schauen. Zu solchen Rückblicken ist ohnehin die Jahreszeit des Herbstes angetan (vgl. u. a. Lied 34, Vers 4, Lied 23, Vers 6, Anm. etc.). Unvergeßlich ist ihm die Schau (d. h. das Erlebnis) des reinen, ungetrübten Glanzes vergangener Tage, und da heute wieder ein glanzvoller Herbsttag ist, ist ihm, als müßten seine Augen die alte Pracht (im konkreten und figurativen Sinne) wieder erblicken können. Jedoch der Blick vom hohen Altan bringt ihm nicht die erhoffte Sicht (望, engl. „expectation“), sondern vielmehr die schmerzliche Erkenntnis, daß aller Glanz einstiger Herrlichkeit gleich einem Traumgebilde zunichte geworden ist (Vers 7 und 8). —

Vers 3 bringt den klaren Hinweis, daß seine Trauer dem verlorenen Reiche gilt. In diesem Sinne ist dieses Lied, ähnlich dem berühmten Liede 34, ein „politisches“ Lied, wenngleich auch — entsprechend der Ausdrucksweise der *Tz'u*-Dichtung — in durchaus lyrischer Verkleidung. Diese (ersten Ansätze der) Weiterung und Vertiefung des Inhaltes sind Li Yü's wichtigster Beitrag zur Entwicklung dieser Dichtungsgattung. Sie waren bahnbrechend für die später (in der Sung-Zeit) verwendeten historischen und philosophischen Inhalte der Lieddichtung.



LIED 43

Nach der Melodie: *Lang-pao-sha* 浪淘沙。

ÜBERSETZUNG:

1. Die vergangenen Dinge (d. h. Glanz und Herrlichkeit meines einstigen Reiches) gereichen (mir) nur zur Trauer,
2. Angesichts des Aspektes (der Natur, der Jahreszeit) (kann ich mich der Trauer nur) schwer erwehren:
3. Herbstlicher Wind in Höfen und Gemächern, Moos (Flechte) dringt in die Stufen ein.
4. Der ganze Perlenvorhang (hängt) müßig und nicht hochgerollt,
5. (Denn) wer kommt den ganzen Tag?
  
6. (Mein) goldenes Schwert ist schon (lange) tief vergraben,
7. (Mein) Mannesmut ist hingewelkt (gleich) ödem Kraut.
8. Der Abend (ist) frisch, der Himmel (ist) still, des Mondes Pracht entfaltet sich.
9. Das läßt mich denken an den Widerschein (Schatten) der Jade-Gemächer und Edelstein-Hallen,
10. Der sich verloren-sinnlos im Ch'in-huai (Fluß) (wider-) spiegelt.

ANMERKUNGEN:

- Vers 1: Zum Ausdruck „vergangene Dinge“ vgl. Lied 34, Vers 2 und Lied 42, Vers 7.
- Vers 2: 景 „Aspekt“. Dieser Begriff bezieht sich in erster Linie auf den Aspekt der Natur und der Jahreszeit, doch umfaßt er auch die Gesamtheit der Umstände, also auch die Lebensumstände, Umgebung etc.

- Vers 3: Moos (oder Flechte) wächst auf den Stufen, da niemand die Stufen betritt. Ein häufiger, indirekter Ausdruck der Einsamkeit.
- Vers 4: 一行 wörtl. „eine Reihe“ als anschauliches Zählwort für den „Perlenvorhang“. Wir müssen unter Berücksichtigung des Wortes „hochrollen“ an aus Perlen gestickte Vorhänge denken oder das Verbum in einem allgemeineren Sinne auffassen: „(die einzelnen hängenden Perlenschnüre des Perlenvorhangs) hoch und zur Seite schieben“. — Statt 一行 „eine Reihe“ findet sich auch die Lesung 一任 „ganz (unberührt) lassen“. — Mensch und Ding verweben in der Dichtung oft in eins. Dieser Vers ist ein Beispiel dafür. Statt der obigen Übersetzung, in der das „Ding“ (der „Perlenvorhang“) Subjekt ist, läßt der chinesische Text auch die Bezogenheit auf den Menschen zu: „Ich habe den Perlenvorhang in meiner Müßigkeit (aus innerer Trägheit und Unlust) nicht hochgerollt.“ Solche Verse sind beachtenswerte Grenzfälle zwischen der öfter erwähnten rein bildlichen Darstellung eines seelischen Vorgangs und der direkten Aussage, da die Verschwommenheit des Ausdrucks dem Leser die Beziehung des Inhaltes auf Ding und Mensch zugleich ermöglicht.
- Vers 6: 金劍 oder 金刀 „goldenes Schwert“, „kostbares Schwert“ (des Herrschers etc.), d. h. Macht und Herrlichkeit.
- Vers 7: 蒿萊 sind die verkümmerten und verwahrlosten Pflanzen öden, wüsten Bodens.
- Vers 8: 月華 „des Mondes Pracht“. 華 „Blüte“ hat im Gegensatz zu 花 meist abstrakte Bedeutung. Vgl. Ausdrücke wie 年華 „Blüte der Jahre“ (d. h. die glanzvollste Zeit des Lebens), 露華 „Blüte des Taus“ (d. h. der Glanz des Taus) etc. — Statt 靜 „still“ hat eine Lesart 淨 „klar“. 素淨 ist die weite, hohe Klarheit herbstlichen Himmels.
- Vers 9: „Jade-Gemächer“ und „Edelstein-Hallen“ sind Umschreibungen für Glanz und Pracht des Palastes. Zu „Jade“ und „Edelstein“ vgl. auch Lied 11, Vers 1 und 2, Anmerkungen. — Schatten, Widerschein und Erscheinung sind im Chinesischen ein Begriff.
- Vers 10: Der Ch'in-huai ist der vielbesungene, mit großen Dschunken

und Booten befahrbare Fluß, an welchem Nanking liegt. Er mündet (heute) unweit westlich der Stadt in den Großen Strom (Yangtse). — 空 wörtl. „hohl“, „eitel“, „sinnlos“ etc. umfaßt darüber hinaus die Vorstellung der Einsamkeit, Verlassenheit und Verlorenheit (vgl. Lied 44, Interpretation zu Vers 4 und 5, sowie Lied 20, Vers 2, Anmerkungen).

## INHALT:

Herbsteinsamkeit.

## INTERPRETATION:

Erinnerung und Anblick der Natur erwecken die traurigen Empfindungen in der Seele des gefangenen Herrschers. In der 1. Strophe ist — u. a. im Gegensatz zu Lied 41, s. dort die Interpretation — erst (Vers 1—2) von den Gefühlen (情), dann (Vers 3—5) von dem äußeren Bild (景) die Rede, eine Darstellungsweise, die sich vornehmlich bei dem frühen Lieddichter Wen T'ing-yün findet. — Man beachte, wie mit dem aufgehenden Monde sich zugleich (Vers 9—10) die sehnsüchtigen Gedanken an seine Heimat und sein Reich entfalten (vgl. dazu Lied 20, Vers 5, Anmerkungen). Die „Verlorenheit“, „Wesenlosigkeit“ und „Vergänglichkeit“ einstigen Glanzes ist mit der Erwähnung sich einsam-sinnlos spiegelnder Schatten marmorner Hallen auf dahinfließendem Wasser (Lied 40, Vers 5, Anmerkungen) kunstvoll zum Ausdruck gebracht.



## LIED 44

Nach der Melodie: *Huan-hsi-sha* 浣溪沙。

## ÜBERSETZUNG:

1. (Das Leben ist flüchtig wie schnell-)wechselndes Kerzenlicht, (unbeständig wie im Winde) treibende Samen (Pappus), (unwirklich wie) ein Traum, (aus dem die Seele) zurückkehrt (d. h. aus dem man erwacht).
2. Man möchte die alten Spuren (die alten Stätten der eigenen Vergangenheit) suchen, (wird aber dabei) traurig (darüber, daß) die Menschen nicht (mehr) sind.
3. Der Himmel läßt (die) Herzenswünsche und (den) Leib (des Menschen) in Widerstreit geraten.
4. (An) Teichen und Terrassen, über denen man den Mond erwartet(e), strömt verloren das Wasser vorbei.
5. (Über) hohe Gemächer und Hallen, die von Blüten dicht umschattet sind (waren), senkt sich unbekümmert (der Abendsonne) schräger Glanz.
6. Man bedauere nicht, (die Terrassen und hohen Hallen) zu besteigen (und die Schönheit der Natur) zu genießen, auch wenn (更) (der Tau der langen Nacht) die Gewänder netzt.

## ANMERKUNGEN:

Vers 1: 轉燭 „wechselndes Kerzenlicht“. Der Ausdruck bezieht sich auf die rel. kurze Dauer des Kerzenlichts, bei dem im raschen „Wechsel“ (d. h. in kurzen Zeitabständen) ein Licht das andere ablöst. Er deutet die Flüchtigkeit der Zeit und die Unbeständigkeit (oder steten Wechsel) der Dinge an. Vgl. ähnliche Ausdrücke mit 轉, die (nur) die Kürze der Zeit ausdrücken, wie 轉漏, 轉瞬, 轉背 u. a. — Die im Winde treibenden federleichten Samenkronen (der Distel, des Löwen-

zahns u. a.) sind ein in der chinesischen Dichtung häufig verwendetes Sinnbild der Unbeständigkeit des Lebens. —

Während des Traumes verläßt die Seele den Körper und begibt sich an den Ort des Traumes. Daher verwendet man häufig statt „vom Traume erwachen“ (夢醒 oder 夢覺) den Ausdruck „vom Traume zurückkehren“ (夢歸 oder 夢回). Vgl. auch Lied 7, Vers 4.

Vers 2: 非 „nicht sein“ ist ein sehr umfassender Begriff und bedeutet in diesem Verse 1. daß die Menschen (die alten Freunde) nicht mehr da sind, 2. daß man selbst (d. h. der Dichter) nicht mehr der gleiche geblieben ist.

Vers 4: „Teiche und Terrassen“ ist ein Ausdruck für den (kaiserlichen) Park.

Vers 5: „(hohe) Gemächer und Hallen“ bezeichnen den Palast.

Vers 6: Dem Ausdruck 登臨 „(eine hohe Terrasse, einen Altan, ein hohes Gemach, eine Höhe etc.) besteigen (登) und (unter dem Eindruck und im Anblick der Natur) verweilen (臨)“ begegneten wir bereits in Lied 30, Vers 4.

## INHALT:

Vergänglichkeit.

## INTERPRETATION:

Flüchtig, unbeständig und traumhaft ist das Leben und sind die Dinge dieser Welt. Gern wandelt man auf alten Pfaden der Erinnerung. Allein, mit Wehmut stellt man fest, daß die Gefährten jener Tage nicht mehr sind und daß man selbst die alten Stätten nun mit anderen Augen sieht. So hat der Himmel es gewollt, daß des Menschen Sehnsucht und Wünsche ewig jung sind (und immer wieder zurückdenken lassen an den Glanz und die Schönheit vergangener Tage), des Menschen Leib aber alt wird und dahingeht: Ein Widerspruch, der traurige Empfindungen weckt. Einmal kommt der Tag, wo man die schönsten Dinge dieses Lebens (Mond und Blüten) nicht mehr genießen kann: Verloren und vergessen rauscht dann das Wasser und die Zeit vorüber an hohen

Hallen und Altanen, auf denen man beim Vollmondschein die schönsten Feste seines Lebens feierte, und unbekümmert, unabänderlich geht der Glanz des Tages und des Lebens zur Neige über hohen Gemächern und Terrassen, auf denen man inmitten duftender Blüten (scil. Frauen) den Lenz seines Lebens verbrachte. Darum verweile man auf jenen festlichen Plätzen im Anblick der großen Natur und im Kreise froher Menschen so lange die (Tages- und Lebens-)Zeit es gestattet, — bis in die späte Nacht, wo kalter Tau die festlichen Gewänder netzt.

Vers 2 enthält in vager Andeutung den in der Dichtung häufigen Gegensatz zwischen Vergänglichkeit und Veränderlichkeit des Menschen und Unveränderlichkeit der Natur bzw. der alten Stätten aus den Tagen der Vergangenheit (vgl. auch Lied 34, Vers 5 und 6). Vers 3 ist sinngemäß Fortführung des Inhaltes des 2. Verses: dem Verbum 欲 „wünschen“, „mögen“ entspricht der Ausdruck 心願 „Herzenswünsche“; der traurigen Erkenntnis der Nichtigkeit (非) des Menschen entspricht die Andeutung der Vergänglichkeit des Leibes (d. h. des physischen Menschen). Man beachte ferner im Aufbau die Durchführung des gedanklichen Parallelismus: Der Unvergänglichkeit der Natur bzw. der alten Stätten (in Vers 2) entspricht die Unabänderlichkeit der Sehnsucht (in Vers 3), der Nichtigkeit des Menschen (in Vers 2) entspricht die Vergänglichkeit des Leibes, die in Vers 3 durch den durch das Verbum angedeuteten inneren Gegensatz zum Ausdruck gebracht ist. —

Vers 4 und 5 sind Verse von großer Schönheit und unendlicher Assoziationskraft, durch strengen syntaktischen Parallelismus untereinander gebunden. Auch hier ist jeweils im ersten Teil des Verses bis zur Zäsur (jeweils die ersten vier Worte) von den unvergänglichen Dingen der Erinnerung (Park, Palast, Frühlings- und Herbstmond-Festen) die Rede, während der zweite Versteil jeweils von den Sinnbildern der Vergänglichkeit (dahinströmendem Wasser; Sonnenuntergang. Vgl. dazu Lied 40, Vers 5; Lied 45, Vers 9; Lied 18, Vers 1, Anmerkungen etc.) aussagt. — Zu „Blüten“ und

„Mond“ vgl. u. a. Lied 34, Vers 1. — Die Andeutung der Festlichkeit des Palastes geschieht mit ähnlichen Mitteln wie in Lied 34, Vers 5, s. d. Anmerkungen.

Besondere Beachtung schenke man den beiden bedeutsamen Worten 空 und 漫, die den gesamten Satzinhalt der beiden Verse entscheidend bestimmen, ähnlich einem starken Grundton in einem Akkord. Zwar ist das Wort 空 („leer“) syntaktisch dem Verbum 逝 zugeordnet, aber seine Kraft reicht über den ganzen Vers hinweg: Verloren-leer und sinnlos stehen die Hallen und Terrassen (da niemand sich ihrer Schönheit erfreut), verloren (d. h. umsonst, unnützlich) geht der Mond über ihnen auf (da sich niemand mehr seines Glanzes freut). Und einsam-verloren, ohne Sinn, umsonst würde man, wenn man wirklich dort wäre, den Mond erwarten, da die alten Gefährten alle dahin sind und man deshalb doch keine Freude empfinden würde. So ergibt sich als wichtigste Funktion dieser Worte die Andeutung der „Gefühllosigkeit“, „Gefühls-Entbundenheit“ (chin. 無情), d. h. sie deuten an, daß die Dinge — chin. 景, in unserem Falle Terrassen, Hallen, Mond, Blüten etc.) — ihre Beziehung zum Menschen verloren haben bzw. der Mensch keine Beziehung mehr zu ihnen hat, und daß sie damit ihren „Sinn verloren haben“ (空 d. h. „leer“ geworden sind); sie sind „das Ding an sich“ geworden und damit — auf den Menschen bezogen — zunächst inhaltlos, sinnlos, verloren, „unbekümmert“ geworden [i. e. in dem Sinne, daß sich niemand um sie (d. h. die Dinge, die eigentlich genossen sein wollen) kümmert und umgekehrt die Dinge teilnahmslos, freudlos, herzlos (i. e. weitere, steigende Umschreibungen des Wortes 空) den Menschen gegenüberstehen]. In diesem Zusammenhang versteht man die häufige Klage chinesischer Dichter über die „Gefühllosigkeit“ (無情) der Dinge, die lediglich die gefühlsbetonte, dichterische Steigerung des Ausdrucks der Empfindung jener „Leere“ ist. Man denke an Tu Mu's berühmten Vers aus dem Gedicht, das allen Verfall der einstigen Pracht der Park-Residenz des Shih Ch'ung (3. Jhdt.) im Chin-ku-Tale schildert: 流水無情草自春 „Das fließende Wasser ist

ohne Gefühl und die Natur ist für sich (d. h. ohne daß ein Mensch Anteil daran hat oder nimmt) frühlingshaft geworden“. Das Wasser ist gefühllos, weil es „unbekümmert“, ohne Rücksicht auf den traurigen Verfall des Parkes, unverändert weiter dahinfließt wie einst in den Glanzzeiten des Parkes. (Beachte, daß das Wasser auch Sinnbild der Zeit ist; der Vers hat also, ähnlich wie der in Li Yü's Dichtung, den Nebensinn von: „Die Zeit geht rücksichtslos und unbekümmert weiter“). Oder man erinnere sich der bekannten Verse aus Wei Chuang's Vierzeiler über die vergangene Herrlichkeit Nankings: 六朝如夢鳥空啼, 無情最是台城柳, 依舊烟籠十里隄 „(Der Glanz) der Sechs Dynastien, (die in Nanking residierten), ist wie ein Traum (dahin), die Vögel „sinnlos“ (空) rufen; am gefühllosesten aber sind die Weiden an der alten Festungsmauer, (die) noch wie einst auf dem in Frühlingsdunst gehüllten zehn Meilen langen Deiche (stehen)“. Die Vögel rufen „sinnlos“ [stattdessen könnte man freier sagen „der Vogelgesang verhallt ins Leere“, „verloren klingen Vogelrufe“ oder „unbekümmert rufen (nach wie vor) die Vögel“ etc.], weil sie über leeren Palast-Ruinen singen, weil niemand mehr da ist, für den sie singen bzw. der sich ihres Gesanges freuen könnte. Noch „unbekümmerter“ als die Vögel aber sind die Weiden, die unverändert, „unberührt und ungerührt“ von der Vergänglichkeit aller übrigen Pracht, genau noch wie einst zu den Glanzzeiten Nankings auf dem alten Festungsdeich am Hsüan-wu-See (nördlich der Stadt) stehen. (Man müßte hier auf die Symbolik der Weiden eingehen, um den Versinhalt völlig verständlich zu machen). Jedenfalls zeigt gerade dieses Beispiel sehr schön den Übergang und die Steigerung der Gefühlsbetontheit von 空 („leer“) zu 無情 („gefühllos“).

Ähnlich liegen die Verhältnisse bei dem Worte *man* 漫 des 5. Verses, wobei wir uns auf den Hinweis beschränken, daß hier vor allem die „Selbstverständlichkeit“, „Gefühllosigkeit“, „Unbekümmertheit“, „Gleichgültigkeit“ angedeutet wird, mit der die Sonne (d. h. die Zeit) über allem Schönen (Blüten, Frauen, Hallen, Festlichkeiten etc.) zur Neige geht. Das

Wort 漫 wird in der Umgangssprache meist mit 隨便 („nach Belieben“, „gleichgültig“, „ohne Rücksicht auf Menschen oder Dinge“) wiedergegeben. — In Anbetracht der betonten Bedeutung der beiden Wörter dürfte es vielleicht angebracht sein, sie in einer deutschen Übersetzung an den Satzanfang zu stellen: Verloren strömt das Wasser vorbei an Teichen und Terrassen, über denen man den Mond erwartet(e), unbekümmert senkt sich die Sonne über Gemächer und Hallen, die von Blumen dicht umschattet sind (waren).

Der Inhalt der Verse 5 und 6 kann allgemeingültig interpretiert werden (in dem Sinne: Aller Glanz geht einst zu Ende, auch über hohen Hallen und Gemächern kommt einmal die Zeit des Niedergangs etc.) oder aber man interpretiert ihn persönlich auf den gefangenen Herrscher bezogen: Verloren und vergessen rauscht das Wasser und die Zeit vorüber an den hohen Hallen meines Palastes, auf deren Terrassen ich bei Vollmondschein einst frohe Feste feierte etc. In jedem Falle ist die umfassendere, allgemeingültige Interpretation vorzuziehen. Man beachte, wie auch hier sich die Persönlichkeit, der Mensch im Ganzen „verliert“. — In ähnlicher Weise läßt auch Vers 6 eine Interpretation in der Ich-Form zu: Ich bedaure nicht, daß ich (einst als Prinz und junger Herrscher) die Schönheiten des Lebens bis tief in die Nacht genossen habe. —

Zur Autorschaft des Liedes vgl. S. 233.

## LIED 45

Nach der Melodie: *Lang-p'ao-sha-ling* 浪淘沙令。

## ÜBERSETZUNG:

1. Draußen vor dem Vorhang unaufhörliches Rauschen des Regens.
2. Die Frühlings-Stimmung geht zur Neige.
3. Unter (meiner) seidenen Decke kann ich nicht ertragen der fünften Nachtwache Kälte.
4. Im Traume weiß (ich) nicht, daß (mein) Leib Fremdling ist,
5. (Daher) trachte (ich) alle Zeit nach den Freuden (des Traumes).
6. Alleine lehne nicht an die Brüstung:
7. Grenzenlos der Strom und das Gebirge . . .
8. Leicht (kommt) die Zeit der Trennung, schwer (kommt) die Zeit des Wiedersehens.
9. Es strömt das Wasser dahin, es fallen die Blüten, der Frühling (ach), er ist dahingegangen —
10. (Wohin?) (Hinauf) zum Himmel, in die Welt der Menschen?!

## ANMERKUNGEN:

- Vers 1: Statt „unaufhörliches Rauschen“ steht im Chinesischen lediglich der lautmalende Ausdruck „*ch'an-ch'an*“, der vom rauschenden Wasser verwendet wird. Zu „Regen“ am Frühlingsende vgl. Lied 15, Vers 2, Anmerkungen.
- Vers 2: 春意 „Frühlings-Stimmung“ wörtlich: „Frühlings-Ab-sicht“. — Zu 闌珊 vgl. Lied 18, Vers 3, Anmerkungen.
- Vers 3: Zu „Nachtwache“ vgl. Lied 22, Vers 1, Anmerkungen. Die fünfte oder letzte Nachtwache ist die Zeit von 3—5 Uhr morgens. Sie deutet die unruhige oder langdurchwachte Nacht an. — Die Erwähnung der „seidenen“ Decke (welche

Leichtigkeit und Feinheit, entsprechend den milden, warmen Frühlingstagen andeutet) in Zusammenhang mit der „Kälte“ d. h. der relativ empfindlichen Kühle der Morgenstunden an den gegen Ende des Frühlings einsetzenden Regentagen, hat einen tieferen Sinn. Sie deutet an, daß der Mensch noch in den Dingen des Frühlings lebt oder an ihnen hängt, während die Jahreszeit, namentlich in der feuchten Frische und Kühle der Morgenstunden, ihm schmerzlich zum Bewußtsein bringt, daß der eigentliche Frühling schon vorbei ist. Es ist die Zeit des Übergangs von einer Jahreszeit zur anderen, die mit der Unbeständigkeit und den starken Schwankungen ihrer Witterung in verstärktem Maße körperliches und seelisches Unbehagen im Menschen auslöst. Oft sind die Andeutungen dieser „Spannungen“ — wie in unserem Liede oder ähnlich auch in Lied 8, Interpretation 2. Absatz — von großer Zartheit, doch findet sich auch häufig offenere Klage, auch in Liedern der herbstlichen Übergangszeit. (Vgl. die Verse der Dichterin Li Ch'ing-chao (1081—ca. 1140) aus ihrem berühmten Herbstliede nach der Melodie 聲聲慢: 乍暖還寒時候, 最難將息 „In einer Zeit, wo es bald warm und wieder kalt ist, kommt schwerlich man zur Ruhe“.

Vers 4: 身 „Leib“ steht — ähnlich dem altjapanischen *waga-mi* 我身 — für „ich“.

Vers 6: Zum Ausdruck „an die Brüstung lehnen“ vgl. u. a. Lied 18, Vers 9, Anmerkungen. — Das Wort 莫 läßt 2 Übersetzungen und damit 2 Interpretationen dieses Verses zu: 1. 莫 in der Bedeutung „nicht“, „wolle nicht“. Dann ist — gleichsam als inneres Zwiegespräch des Dichters — zu übersetzen: „Alleine lehne nicht an die Brüstung“, denn der Blick über das unendlich weite Land mit seinen Strömen und Gebirgen weckt in dir unerträgliche Sehnsucht nach deiner Heimat etc. 2. 莫 in der Bedeutung 暮 „Abenddämmerung“. Dann lautet die Übersetzung: „Allein und einsam lehne ich im Abenddämmern an die Brüstung“, grenzenlos wie das Land, das sich vor meinen Blicken weitet, ist meine Sehnsucht nach meinem alten Reich etc. — Zur Bedeutung der Abenddämmerung (d. h. das „Zur-Neige-gehen“ aller Dinge) vgl.

- u. a. auch Lied 18, Vers 1, Anmerkungen. Hu Shih 胡適 gibt in einer Fußnote zu dem Verse dieses Liedes dieser Deutung den Vorzug (vgl. Hu Shih, *Tz'u-hsüan*, S. 48).
- Vers 7: Zu „Strom und Berge“ (d. h. das Land, das Reich) vgl. meine Bemerkungen zu „Wasser und Berge“ in Lied 18, Vers 1, Anmerkungen; Lied 32, Vers 2 etc.
- Vers 8: Eine ganz allgemeine Übersetzung dieses Verses, ohne Berücksichtigung des chines. Wortes 時 „Zeit“ wäre „Scheiden ist leicht, (wieder)sehen ist schwer“. Oder man setzt „Tag“ statt des Wortes „Zeit“ ein: „Leicht kommt der Tag der Trennung, aber nur schwer kommt ein Tag des Wiedersehens“.
- Vers 9: Zu den Bildern dieses Verses „strömendes Wasser“ etc. vgl. Lied 40, Vers 5, Anmerkungen. — Das finale 也 ist stark emphatisch; in der Übersetzung durch (eingeklammertes) „ach“ angedeutet.

## INHALT:

Vergänglichkeit.

## INTERPRETATION:

Die Dichtung bedarf unter Berücksichtigung der Anmerkungen keiner ausführlichen Interpretation. Vers 4 und 5 hat Ch'u Ta-kao wie folgt übersetzt: „In a dream I forgot that I was in a strange land, And indulged myself in merry-making.“ Diese Übersetzung, die weniger allgemeingültig und mehr „auf einen Fall“ bezogen erscheint, trägt der Zeitlosigkeit und Verlorenheit chinesischen Ausdrucks meines Erachtens weniger Rechnung. Grammatisch sind beide Lösungen einwandfrei. — Zur Interpretation von Vers 6 s. oben, Anmerkungen. Vers 9 und 10 zählen zu den großartigsten und berühmtesten Versen Li Yü's. Vgl. dazu Wang Kuo-wei's Bemerkungen, unter Lied 39, Interpretation, 2. Absatz. Ch'u Ta-kao (S. 10) übersetzt diese Verse: „Flowing waters and faded flowers are gone for ever, As far apart as heaven is from earth.“ Er versucht den „Raum“ (der Klage und der Vergänglichkeit) durch den „Abstand“

zwischen Himmel und Erde „klarer“ (im abendländischen Sinne „definitiver“) auszudrücken, während Li Yü in seinem letzten Verse, der halb Frage, halb verzweifelte Klage und Aussage ist, den Raum unbegrenzt und völlig offen läßt: Unwiederbringlich ist aller Glanz (meines Reiches) dahin — unwiederbringlich wie das Wasser, das irgendwo in die Unendlichkeit verströmt, wie die rote Pracht der Blüten, die irgendwo hin verweht, wie der Frühling, der gleich einem Traumgebilde in dieser Welt erscheint und wieder entschwindet — und niemand weiß wohin sie (alle drei Sinnbilder der Vergänglichkeit) entschwinden: irgendwo in den weiten Raum des Himmels oder in die unendlich weite Welt der Menschen. Man beachte, wie auch in dieser Dichtung sich die Klage vom 1. Verse an aus der Enge des Gemachs heraus — gewissermaßen über den zweidimensionalen Raum der unendlichen Weite der Ebene (Vers 7) — weitet bis zur Verlorenheit im Weltenraum des letzten Verses: eine großartige Konzeption in einem Zuge zu Ende geführt, bei der die einzelnen Bilder nicht unbedingt der streng-logischen zeitlichen und örtlichen Einordnung bedürfen, sondern in der sie alle zusammenwirken zur Darstellung des abstrakten Gedankens der Verlorenheit und Vergänglichkeit alles Irdischen. — Erhaben wirkt die Dichtung durch ihre Allgemeingültigkeit: Obgleich hinter jedem Verse das tragische Schicksal Li Yü's angedeutet liegt, so ist doch mit keinem Wort auf seine Person hingewiesen und nirgendwo erscheint im chinesischen Text dieser Dichtung auch nur ein persönliches Pronomen. Diese „Entpersönlichung“, diese völlige Auflösung der Person im „Raume der Dichtung“, steigert das Visionäre, die Verlorenheit und Unbegrenztheit der Dichtung. Sie weist zudem auf den wunderbaren Einklang der Grundanschauungen dieser Kunst mit den der übrigen chinesischen Künste, vor allem der Malerei und der Philosophie.

#### IV. DIE MELODIEN DER LIEDER

## A. EINFÜHRUNG

Eine Einzeldarstellung der Melodien, die einigermaßen den Ansprüchen auf Vollständigkeit genügen wollte, müßte folgende wesentlichen Punkte umfassen: 1. Den Namen der Melodie, seine Bedeutung und Herkunft, sowie Angaben über die verschiedenen anderen Namen derselben Melodie und deren Ursprung. 2. Geschichte und Entwicklung der Melodie und ihrer verschiedenen Varianten. 3. Darstellung der Prosodie der Melodie und ihrer Varianten. Hierbei wäre neben dem äußeren metrischen Bau (Strophenzahl, Verszahl, Verslänge, Zäsur und Reim) vor allem der Worttonmelodie, d. h. der festgelegten Abfolge der ebenen und unebenen Töne innerhalb eines jeden Verses, größte Beachtung zu schenken. 4. Eine Untersuchung über das Verhältnis des Namens der Melodie zum Inhalt des Liedes. 5. Angaben über die Musik der Melodien (soweit sie überhaupt erhalten ist), über die Tonarten, den Charakter der Melodien, Rekonstruktionsversuche der Musik auf Grund der alten Worttonmelodie und neuere Vertonung. Eine solche Darstellung würde weit über das Ziel unserer Arbeit hinausgehen. Wir beschränken uns bei jeder einzelnen Melodie auf allgemeine Hinweise, soweit sie vielleicht für den Nachdichter oder den Erforscher fremder Liedmetrik von Bedeutung sein könnten. Lediglich Lied 1 hat, um als Beispiel zu dienen, eine etwas ausführlichere Darstellung seiner Melodie und Metrik erfahren, ohne daß wir dafür den geringsten Anspruch auf Vollständigkeit erheben; insbesondere mußten — wie auch bei allen übrigen Melodien — die musikalischen Probleme unberücksichtigt bleiben. Bevor wir den allgemeinen Teil der Melodien behandeln, seien noch einige praktische und erläuternde Hinweise gegeben.

Unumgängliche Hilfsmittel für die Untersuchung der Melodien sind: 1. Die 1715 von einem Gelehrtenausschuß auf Befehl des Kaisers K'ang-hsi zusammengestellte Liedersammlung *Ch'iating Tz'u-p'u* 欽定詞譜. Ich nenne sie in Anlehnung an den Meistersinger-Ausdruck „Tabulatur“ für Liedersammlungen, die genaue Vorschriften für den Aufbau ihrer Gesänge enthielten, die „Kaiserliche Tabulatur“ (im Text durchweg abgekürzt: K.T.). Sie bringt die prosodischen Schemata von 826 Melodien mit insgesamt 2306 Varianten samt den Gesetzen für die Reimstellung und die Abfolge der Worttöne innerhalb der einzelnen Verse sowie kurze Angaben zur Geschichte der Melodie und ihrer verschiedenen Namen. Die Melodien sind nach der Anzahl der Silben (= Wörter) geordnet, beginnend mit den kürzesten Liedern von 14 Silben bis zu den langen Gesängen mit über 200 Silben. In diesem wertvollen Sammelwerk ist die oft sehr schwierige Frage, ob eine vorliegende Melodie die Normalform oder lediglich eine Variante der Normalform darstellt; leider häufig willkürlich oder gar fehlerhaft entschieden worden. Ein großer Vorzug ist ihre Reichhaltigkeit, sowohl an Melodien als auch der Ausführungen dazu, sowie die ausführliche Angabe der (Wort)-Töne neben einem jeden Wort des Lied-Beispiels.

In jedem Falle aber muß 2. die 1687 von Wan Shu 萬樹 in manchen Teilen kritischer und knapper zusammengestellte Tabulatur *Tz'u-lü* 詞律 mit herangezogen werden, ein Werk, das mit wichtigen Kommentaren, Zusätzen und Verbesserungen, vor allem der Gelehrten Hsü Pen-li 徐本立 und Tu Wen-lan 杜文瀾, Ende des vorigen Jahrhunderts (Vorwort des Yü Yüeh 俞樾 vom Jahre 1876) herausgegeben und seitdem auch in billigerem Stein- druck erschienen ist. Nach dem Vorwort des Tu Wen-lan enthält diese Tabulatur 660 Melodien mit rund 1180 Varianten, ferner in einem ersten Nachtrag zusätzliche 165 Melodien und weitere 495 Varianten sowie im zweiten Nachtrag weitere 50 Melodien, insgesamt also 875 Melodien mit rund 1675 Varianten. Auf die näheren Unterschiede dieser beiden Tabulaturen sowie andere

wichtige Hilfsmittel kann hier nicht eingegangen werden. Wir haben im *Besonderen Teil* (S. 197 ff) zu Beginn der Darstellung einer jeden Melodie Kapitel- und Seitenzahl der beiden Tabulaturen angegeben, wo Näheres über die betreffende Melodie zu finden ist. Auch haben wir uns in unseren Ausführungen nach Möglichkeit an die dortigen Vorbilder gehalten und uns häufig in der Terminologie den chinesischen Bezeichnungen angepaßt. Dazu sei folgendes bemerkt:

Das chinesische Lied ist in der Regel einstrophig (chin. *tan-tiao* 單調) oder doppelstrophig (chin. *shuang-tiao* 雙調); Lieder mit mehr als 2 Strophen bilden die (seltene) Ausnahme. Die Strophe selbst heißt *tuan* 段 „Abschnitt“. Die erste Strophe heißt *ch'ien-tuan* 前段 „Vorder-Abschnitt“, die zweite Strophe dementsprechend *hou-tuan* 後段 „Hinter-Abschnitt“. Der Vers heißt *chü* 句 „Satz“. Dieses Wort (句) am Ende eines Verses als erklärender Zusatz bedeutet in der K.T. „reimloser Vers“, während sich am Ende des reimenden Verses die Bezeichnung *yün* 韻 „Reim“ findet. Der Reim kann auf ein Wort im ebenen Ton vorgeschrieben sein; man nennt einen solchen kurz *p'ing-yün* 平韻 „ebenen Reim“, während ein Reim auf ein Wort im unebenen Ton *tséh-yün* 仄韻 „unebener Reim“ heißt. Der sog. reiche Reim (Reim auf dasselbe Wort) heißt *tieh-yün* 疊韻; er findet sich in der chinesischen Dichtung weit häufiger als in der abendländischen und gilt nicht als fehlerhaft. Im allgemeinen sind Reime auf Wörter im ebenen Ton („ebene Reime“) des größeren Wohlklanges wegen (beim Rezitieren und Singen) bevorzugt. Meist gilt ein Reim für das ganze Lied, doch kommen sowohl beim ebenen als auch beim unebenen Reime (in Ausnahmefällen) Reimwechsel [chin. *huan* (*p'ing* bzw. *tséh*) *yün* 換韻] vor, durchweg aber erst von der 2. Strophe ab. Reimwechsel ist also viel seltener als gemeinhin in der westlichen Lyrik. Der Reim ist entsprechend der fortschreitenden sprachlichen Abschleifung weniger differenziert als in der klassischen *Shih*-Dichtung, z.B. reimen bereits Wörter wie 東, 冬 und 鍾, die in den *Shih*-Dichtungen noch



unterschiedene Reimgruppen bilden etc. — Zur Vereinfachung des prosodischen Schemas drücken wir die Verslängen in Ziffern aus, wobei zu bemerken ist, daß im Chinesischen bei der Einsilbigkeit der Sprache 1 Wort = 1 Silbe ist; z. B. bedeutet: 1. Strophe: 7, 5, 4, daß in der 1. Strophe der 1. Vers 7 Silben, der 2. Vers 5 Silben und der 3. Vers 4 Silben zählt. Wir bedienen uns ferner folgender wichtiger Abkürzungen:

eR = ebener Reim (d. h. Reim auf ein Wort im ebenen Ton).  
Derselbe Reim gilt, soweit nichts weiter vermerkt ist, für das ganze Lied.

uR = unebener Reim (d. h. Reim auf ein Wort im unebenen Ton). Derselbe Reim gilt, soweit nichts anderes vermerkt ist, für das ganze Lied.

reR = reicher Reim auf ein Wort im ebenen Ton.

$\left. \begin{array}{l} eR_1 \\ eR_2 \end{array} \right\}$  deuten an, daß in dem betreffenden Liede zweierlei ebene Reime gefordert werden, also an der Stelle  $eR_2$  Reimwechsel eintritt.

$\left. \begin{array}{l} uR_1 \\ uR_2 \end{array} \right\}$  deuten an, daß in dem betreffenden Liede zweierlei unebene Reime gefordert werden, also an der Stelle  $uR_2$  Reimwechsel eintritt.

Ein Beispiel (Melodie *Keng-lou-tzu*) möge die Anwendung der Reim-Kürzungen erläutern:

1. Strophe: 3, 3 (uR<sub>1</sub>), 6 (uR<sub>1</sub>), 3, 3 (eR<sub>1</sub>), 5 (eR<sub>1</sub>).
2. Strophe: 3 (uR<sub>2</sub>), 3 (uR<sub>2</sub>), 6 (uR<sub>2</sub>), 3, 3 (eR<sub>2</sub>), 5 (eR<sub>2</sub>).

Lesung: In der 1. Strophe sind 6 Verse, von denen 2 (Vers 1 und 4) reimlos sind. Vers 2 und 3 erfordern unebenen Reim, Vers 5 und 6 ebenen Reim am Versende. Man beachte, daß sich „unebene Reime“ niemals mit „ebenen Reimen“ reimen können! Es reimen sich also in diesem Vers nur der 2. und 3. Vers bzw. der 5. und 6. Vers untereinander (nicht aber etwa der 5. und 6. auf den 2. und 3. Vers!). Die 2. Strophe weist

nur einen reimlosen Vers, nämlich Vers 4 auf; Vers 1—3 verlangen unebenen Reim, Vers 5 und 6 ebenen Reim, wobei beide Reime andere sein müssen als die der ersten Strophe.

In den worttonmelodischen Schemata bedeutet der einfache, ebene Strich (—) den ebenen Ton, der gebeugte Strich (∧) den unebenen Ton. Im übrigen dürften die stichwortartigen Angaben der Kennzeichen der Melodien, die sich jeweils im Anschluß an das prosodische Schema finden und die in enger Anlehnung an die kurze Charakterisierung der einzelnen Melodien in der K.T. formuliert wurden, hinreichende Klarheit verschaffen.

## B. ALLGEMEINER TEIL

Die 45 Lieder des Li Yü finden sich in der von uns benutzten Ausgabe des Tai Ching-su unter 28 verschiedenen Namen von Melodien, die wir aus praktischen Gründen im folgenden in alphabetischer Reihenfolge anführen:

- |                                       |             |
|---------------------------------------|-------------|
| 1. <i>Ch'ang-hsiang-szu</i> 長相思       | Lied 8, 24  |
| 2. <i>Ch'ing-p'ing-yo</i> 清平樂         | Lied 17     |
| 3. <i>Hou-p'ing-hua p'o-tzu</i> 後庭花破子 | Lied 11     |
| 4. <i>Hsi-ch'ien-ying</i> 喜遷鶯         | Lied 7      |
| 5. <i>Hsiang-chien-huan</i> 相見歡       | Lied 41     |
| 6. <i>Hsieh-hsin-en</i> 謝新恩           | Lied 25—30  |
| 7. <i>Huan-hsi-sha</i> 浣谿沙            | Lied 1, 44  |
| 8. <i>I-hu-chu</i> 一斛珠                | Lied 9      |
| 9. <i>Juan-lang-kuei</i> 阮郎歸          | Lied 18     |
| 10. <i>Keng-lou-tzu</i> 更漏子           | Lied 3, 15  |
| 11. <i>Lang-p'ao-sha</i> 浪淘沙          | Lied 43     |
| 12. <i>Lang-p'ao-sha-ling</i> 浪淘沙令    | Lied 45     |
| 13. <i>Lin-chiang-hsien</i> 臨江仙       | Lied 31     |
| 14. <i>P'o-chen-tzu</i> 破陣子           | Lied 32     |
| 15. <i>P'u-sa-man</i> 菩薩蠻             | Lied 4—6    |
| 16. <i>San-p'ai-ling</i> 三台令          | Lied 22     |
| 17. <i>Tao-lien-tzu</i> 搗練子           | Lied 21     |
| 18. <i>Tao-lien-tzu-ling</i> 搗練子令     | Lied 20     |
| 19. <i>Tieh-lien-hua</i> 蝶戀花          | Lied 14     |
| 20. <i>Ts'ai-sang-tzu</i> 采桑子         | Lied 19, 23 |
| 21. <i>Tzu-yeh-ko</i> 子夜歌             | Lied 10, 42 |
| 22. <i>Wang-chiang-mei</i> 望江梅        | Lied 35, 36 |
| 23. <i>Wang-chiang-nan</i> 望江南        | Lied 37, 38 |
| 24. <i>Wu-yeh-p'i</i> 烏夜啼             | Lied 39, 40 |
| 25. <i>Yang-liu-chih</i> 楊柳枝          | Lied 16     |
| 26. <i>Yü-fu</i> 漁父                   | Lied 12, 13 |
| 27. <i>Yü-lou-ch'un</i> 玉樓春           | Lied 2      |
| 28. <i>Yü-mei-jen</i> 虞美人             | Lied 33, 34 |

Eine vergleichende Untersuchung der prosodischen Struktur der 45 Lieder und 28 verschiedenen Melodie-Namen des Li Yü ergibt folgendes: ~

1. Die Lieder 4, 5, 6 (nach der Melodie *P'u-sa-man*) sowie die Lieder 10 und 42 (nach der Melodie *Tzu-yeh-ko*) weisen alle das gleiche prosodische Schema auf, das in der rein äußerlichen Silbenzählung der Verse (ohne Berücksichtigung der Vorschriften für den Reim und die Worttonmelodie) folgende Form hat:

1. Strophe: 7, 7, 5, 5.
2. Strophe: 5, 5, 5, 5.

Aus der K.T. (Kap. 5, S. 1) erfahren wir, daß bei Li Yü die Melodie *P'u-sa-man* auch den Namen *Tzu-yeh-ko* trägt. Hier liegt also der Fall vor, daß zwei verschiedene Namen dieselbe Melodie bezeichnen.

2. Die Lieder 20 und 21 tragen verschiedene Melodie-Namen, von denen sich der erstere von dem nachfolgenden durch den Zusatz „*ling*“ 令 unterscheidet. Das Silbenzahl-Schema der einzelnen Verse dieser beiden einstrophigen Lieder sieht aber einheitlich folgendermaßen aus: 3, 3, 7, 7, 7. Auch Reimstellung und Worttonmelodie gleichen sich in allen entscheidenden Punkten. Die K.T. (Kap. 1, S. 25 b) bemerkt: „Ein anderer Name (der Melodie *Tao-lien-tzu*) ist *Tao-lien-tzu-ling*.“ Auch hier bezeichnen verschiedene Namen die gleiche Melodie. Das Wort *ling* 令 erscheint am Ende zahlreicher Melodienamen und deutet das kurze Lied an. [*ling* 令 „Befehl“ hat manches mit unserem Worte „Spruch“ in allen seinen verschiedenen (auch literarischen) Bedeutungen gemeinsam]. — Yang Shen's Behauptung, daß beide Lieder nur die „Hälften“ zweier Lieder nach der Melodie *Chêh-ku-Pien* 鷓鴣天 seien, ist aus prosodischen, vor allem worttonmelodischen Gründen abzulehnen. (Vgl. dazu Lied 20, Interpretation, letzter Absatz.)

3. Das Lied 31 (nach der Melodie *Lin-chiang-hsien*) und die Lieder 25—30 (nach der Melodie *Hsieh-hsin-en*) weisen silben-

mäßig, soweit sie überhaupt vollständig überliefert worden sind, das gleiche prosodische Schema auf, nämlich:

1. Strophe: 7, 6, 7, 4, 5.
2. Strophe: 7, 6, 7, 4, 5.

Die K.T. (Kap. 10, S. 13 b) vermerkt, daß die Melodie *Lin-chiang-hsien* bei Li Yü auch den Namen *Hsieh-hsin-en* trägt. Wie in den vorangegangenen beiden Fällen bezeichnen auch hier verschiedene Namen die gleiche Melodie.

4. Ein Blick auf die Lieder 35—38 zeigt, daß die einzelnen Verse silbenmäßig alle nach dem Schema 3, 5, 7, 7, 5 aufgebaut sind, obgleich Lied 35 und 36 den Melodiennamen *Wang-chiang-mei* und Lied 37 und 38 den Melodiennamen *Wang-chiang-nan* tragen. Der eigentliche Name dieser Melodie ist *I-chiang-nan* 憶江南 und die K.T. (Kap. 1, S. 19) vermerkt zu dieser Melodie, die mehr als ein Dutzend verschiedener Namen trägt, daß sie auf Grund eines Verses von Wen P'ing-yün auch den Namen *Wang-chiang-nan* trage und bei Li Yü auch *Wang-chiang-mei* benannt sei. Die Melodien sind also trotz verschiedener Namen identisch.

5. Ein Vergleich des prosodischen Schemas des Liedes 39 nach der Melodie *Wu-yeh-Pi* mit dem des Liedes 41 nach der Melodie *Hsiang-chien-huan* ergibt übereinstimmend für beide Lieder das Silbenschema:

1. Strophe: 6, 3, 9.
2. Strophe: 3, 3, 3, 9.

Bei beiden sind klar die Reimvorschriften erfüllt, die in der ganzen 1. Strophe und in den beiden letzten Versen der 2. Strophe den Reim auf ein Wort im ebenen Ton erfordern und für die beiden ersten Verse der 2. Strophe den markanten Wechsel zu einem Reim auf ein Wort im unebenen Ton vorschreiben. Die K.T. (Kap. 3, S. 1) bemerkt, daß die Melodie *Hsiang-chien-huan*, — dies ist der gewöhnliche Name der Melodie — auch den Namen *Wu-yeh-Pi* trägt. — Durch seine Berühmtheit gab Li Yü's Lied 41 der Melodie nicht weniger als drei neue Namen: Da in ihm von

einer Herbstmondnacht die Rede ist, erhielt die Melodie auch den Namen: *Ch'iu-yeh-yüeh* 秋夜月 „Herbstmondnacht“. Da ferner im 1. Verse die Worte „Das westliche Gemach besteigen“ vorkommen, wurde die Melodie auch *Shang-hsi-lou* 上西樓 „Das westliche Gemach besteigen“ und schließlich einfach auch *Hsi-lou-tzu* 西樓子 „Das westliche Gemach“ benannt.

6. Lied 43 nach der Melodie *Lang-p'ao-sha* hat dasselbe prosodische Schema wie das Lied 45, das den Melodienamen *Lang-p'ao-sha-ling* trägt, nämlich:

1. Strophe: 5, 4, 7, 7, 4.
2. Strophe: 5, 4, 7, 7, 4.

In der K.T. (Kap. 10, S. 20b) ist Lied 45 des Li Yü als Normalform der Melodie angeführt, und in den Erläuterungen dazu wird auf Lied 43 lediglich mit dem Vermerk hingewiesen, daß dieses mit einem Wort im unebenen Tone (*wang*<sup>3</sup> 往) beginne, während Lied 45 an dieser Stelle ein Wort im ebenen Tone (*lien*<sup>2</sup> 簾) habe. Die Identität der beiden Melodien wird also als selbstverständlich vorausgesetzt. Hierzu sei bemerkt: Es gab anscheinend seit dem 8. Jhdt. eine Melodie namens *Lang-p'ao-sha*, die aber prosodisch dem 7silbigen klassischen Vierzeiler glich (vgl. K.T. Kap. 1, S. 30b). Im 10. Jhdt. entstand eine völlig neue, zweistrophige Melodie gleichen Namens, die durch Li Yü's Dichtung bald bekannt wurde und mit geringfügigen prosodischen Varianten während der ganzen nördlichen Sung-Zeit beliebt war. Seit dem 11. Jhdt. tritt dann entsprechend der Vorliebe der Sung für längere Melodien eine dritte Melodie namens *Lang-p'ao-sha* auf, die statt der bisherigen 54 Silben der Normalform Li Yü's 133 Silben zählt. Um nun diese beiden Formen äußerlich zu kennzeichnen, erhielt die kürzere Form den Zusatz „*ling*“ und die lange Form (von 133 Silben) den (lange Liedformen kennzeichnenden) Zusatz „*man*“ 慢. Es war dem Ermessen des Dichters oder des Herausgebers von Liedsammlungen überlassen, die Melodien durch solche Zusätze näher zu bestimmen oder

nicht; daher fehlen sie auch häufig, zumal wenn die Melodie noch lebendig war. Andererseits spielen Fragen der Überlieferung eines Liedes mit hinein. In verschiedenen Sammlungen waren gleiche Melodien unter verschiedenen Namen überliefert; man übernahm dann einfach die in den betreffenden Sammlungen vorgefundenen, bekannten Namen, ohne die Namen zu vereinheitlichen, auch wenn ein und dieselbe Melodie vorlag.

Während in den vorstehenden 6 Fällen trotz verschiedener Namen gleiche Melodien vorliegen, findet sich unter den Liedern des Li Yü auch ein Fall, wo bei gleichen Namen verschiedene Melodien gemeint sind. Lied 39 und 40 tragen beide den Namen *Wu-yeh-p'i*. Ein Blick auf das prosodische Schema aber weist die Verschiedenheit der beiden Melodien auf:

- Lied 39: 1. Strophe 6, 3, 9.  
2. Strophe 3, 3, 3, 9.
- Lied 40: 1. Strophe 5, 6, 7, 5.  
2. Strophe 6, 6, 7, 5.

Ich habe oben unter Abschn. 5 gezeigt, daß die Melodie des Liedes 39 identisch ist mit der bekannten Melodie *Hsiang-chien-huan* des Liedes 41. Lied 40 hingegen ist melodisch identisch mit der in der K.T. (Kap. 6, S. 21b) angeführten Melodie *Wu-yeh-p'i*, unter der Li Yü's Lied 40 als Normalform angeführt ist. Näheres vgl. auch im Abschnitt Melodien, *Bes. Teil*, unter der Melodie *Wu-yeh-p'i*, S. 219.

Die vorstehenden sehr summarischen Untersuchungen zeigen, daß die 45 Lieder des Li Yü nach der Ausgabe Tai Ching-su's 28 verschiedene Melodienamen aufweisen, daß aber in 6 Fällen trotz verschiedener Namen gleiche Melodien zugrunde liegen und in einem Falle bei gleichem Namen nach abweichenden Melodien gedichtet wurde. Das ergibt insgesamt 23 verschiedene Melodien für die 45 Lieder des Li Yü. —

Wenn eine Melodie noch stark im Bewußtsein des Sängers oder Dichters lebt, so wird im allgemeinen die Melodie mit dem In-

halte in engem Zusammenhang stehen, d. h. es wird z. B. eine Melodie freudigen Charakters und Namens auch einen Liedtext entsprechenden Inhaltes haben. Die Chinesen nennen solche Lieder, in denen Melodienname und Inhalt einander entsprechen, *pen-i* 本意 „im ursprünglichen Sinne“, und sie finden sich in der frühen Zeit der Lieddichtung, wo die Melodien noch lebendig sind, verhältnismäßig häufig. Ganz klar liegt die Übereinstimmung von Thema und Inhalt bei den Fischer-Liedern (Lied 12 und 13); bei Lied 16, wo der Melodie-Name *Yang-liu-chih* „Weidenzweige“ bedeutet; bei Lied 20, wo der Melodienname *Tao-lien-tzu-ling* bedeutet „Die kurze Weise (der Melodie) ‚Die Seiden(-Wäsche) schlagen‘“; bei den Liedern 35–38, die alle nach der Melodie *I-chiang-nan* (vgl. S. 185 Abschn. 4) d. h. „Gedenken an das Land südlich des Stroms“ gesungen wurden. Auch Lied 11 nach der Melodie „*Hou-p'ing-hua p'o-tzu*“ gehört in diese Gruppe. *Hou-p'ing-hua* bedeutet „Blumen der hinteren Höfe“ (vgl. dazu Lied 11, Vers 1, Anmerkung) und dient als Melodiebezeichnung bereits seit dem 6. Jhd. Der Zusatz *p'o-tzu* 破子 (auch 破字 und 破聲) deutet an, daß man bei der betreffenden Melodie an den reich mit Melismen (melodischen Verzierungen) durchsetzten Stellen, an denen entsprechend dem stark melismatischen Melodieverlauf auch zahlreiche Silben in den Vers als Melodiestütze eingeschoben waren, die Melismen samt den nicht unbedingt in den Verszusammenhang gehörigen Worten strich und so eine schlichtere, ursprünglichere Fassung herstellte. — Häufig aber ist der Name der Melodie nurmehr ein abstrakter Begriff, der gelegentlich noch im Lied-Inhalt erkenntlich ist. Die Melodie *Lang-p'ao-sha*, d. h. „Wellen spülen den Sand“, wurde vorzugsweise für Inhalte der Vergänglichkeit (vgl. die Lieder 43 und 45) benutzt, da Wogen und Wasser vornehmlich dichterische Sinnbilder der Flüchtigkeit des Irdischen sind.

Wir haben im *Bes. Teil* am Ende der kurzen Darstellung einer jeden Melodie versucht, das Verhältnis zwischen Melodienamen und Inhalt des Liedes aufzuweisen. Es zeigt sich, daß in den

meisten Liedern der Zusammenhang zwischen Namen und Inhalt noch erkennbar ist.

Formal überwiegt bei den Liedern des Li Yü entschieden der doppelstrophige Gesang gegenüber dem einstrophigen. Sie gehören ferner durchweg zum Typ der kurzen Melodien, die für die T'ang-Zeit und das 10. Jhd. charakteristisch waren. Das kürzeste (Lied 22 nach der Melodie *San-p'ai-ling*) zählt 20 Silben, das längste (Lied 32 nach der Melodie *P'o-chen-tzu*) ist 62 Silben lang. Längere Melodien wurden allgemein erst in der Sung-Zeit üblich.

Als Beispiel der ausführlicheren Darstellung einer Melodie behandeln wir im nachstehenden die Melodie des 1. Liedes des Li Yü, das nach der Melodie *Huan-hsi-sha* 浣谿沙 gesungen wurde. Die musikalischen Fragen bleiben unberücksichtigt.

MELODIE: *Huan-hsi-sha* 浣谿沙。

„Am Gebirgsbach die Seide waschen“.

Li Yü: Lied 1 und Lied 44.

*Tz'u-p'u*: Kap. 4, S. 18.

*Tz'u-lü*: Kap. 3, S. 15.

Name der Melodie: Statt *sha* 沙 „Sand“, einer Schreibung, die sich offenbar u. a. in falscher Analogie zu dem Worte *sha* 沙 „Sand“ der bekannten Melodie *Lang-p'ao-sha* 浪淘沙 allmählich durchsetzte, hat eine andere Version die Lesung *sha* 紗 „Seide“. Diese Lesung ist vorzuziehen. Sie nimmt Bezug auf die bekannte Erzählung der schönen Hsi Shih (5. Jhd. v. Chr.; vgl. Giles, *Biogr. Dict.* Nr. 679), die ihren Lebensunterhalt verdiente, indem sie am Jo-yeh-Bache (in Chehkiang) Seide wusch, wobei sie eines Tages den Minister Fan Li kennenlernte, der sie auf Grund ihrer Schönheit zu einem listig ausgedachten Plan politischer Machenschaften benutzte. *Huan-sha-hsi* 浣紗谿 „Gebirgsbach, an dem man Seide wusch“ ist ein anderer Name für den Jo-yeh-Bach und zugleich der Fluß, an dem der Dichter Hsieh Ling-yün (385–433)

seine Begegnung mit den beiden, aus silberglänzenden Brassens verzauberten Wasserjungfern hatte (vgl. *Tz'u-yüan* unter 浣紗溪).

Keines der frühen Lieder nach dieser Melodie nimmt Bezug auf die Begebenheiten am Jo-yeh-Bach; vielmehr war entscheidend, daß sich mit dem Namen der Melodie der Gedanke an eine schöne Frau verband. Dementsprechend wurde, solange wir die Lieder nach dieser Melodie zurückverfolgen können, die Melodie von jenen Vorgängen am Jo-yeh-Bach gelöst („abstrahiert“) und ganz allgemein zur Schilderung der Empfindungen schöner Frauen (Liebe, Kummer, Einsamkeit etc.) verwendet. Von diesen Inhalten bis zum Liebeslied allgemeinsten Art, in denen, wie z. B. in Li Yü's Lied 1 nur noch die Andeutung eines Verhältnisses (Herrscher-Tänzerin) zum Ausdruck kommt, war kein weiterer Schritt. In Li Yü's Lied 44 nach dieser Melodie, einem Gesang der Einsamkeit und Trauer, sind schließlich auch die letzten direkten Andeutungen des eigentlichen, frühesten Melodie-Inhaltes geschwunden. Hierbei ist freilich zu berücksichtigen, daß Li Yü in seinen späten Liedern bewußt und zum ersten Male in der Geschichte des klassischen Liedes ernstere, über die reine Natur- und Liebeslyrik hinausgehende Inhalte schuf.

Die K.T. (Kap. 4, S. 18) gibt an, daß die Melodie bereits dem Musikgut des Staatlichen Musik- und Schauspielamtes der T'ang-Dynastie angehörte. Zur Zeit der Entwicklung der *Tz'u*-Lieder erhielt die Melodie zahlreiche andere Namen, die aus Versen berühmter Dichtungen nach dieser Melodie abgeleitet wurden: 1. Chang Pi (10. Jahrh.) schuf nach dieser Melodie einst den Vers „Dichter Tau und wogender Duft über den Blüten im kleinen Hofe“. Daher erhielt die Melodie den Namen „*Die Blüten im kleinen Hofe*“. 2. In einem Liede sang Han Piao (1160–1224): „Päonien und frischgegotener Wein: der ganze Hof voll Frühling“. Oft wurde daher die Melodie auch „*Der ganze Hof voll Frühling*“ benannt. 3. Derselbe Dichter schuf nach dieser Melodie den Vers „Der Frühlingswind streicht über (meines Hofes) Schwelle, der Tau (zeigt) noch Kälte“. Ungewöhnlich an diesem Verse war,

daß im lauen Frühlingswinde der morgendliche Tau noch winterlich-kalt war. Man verband daher bei der Namensbildung den Frühlingswind mit dem Worte „Kälte“ und kam zu dem Namen „*Kälte im Frühlingswind*“. 4. In einem Liede fand sich der Vers: „Im Westwind liege ich trunken unter Cassia-Bäumen“. Dies gab Anlaß zu dem Namen „*Trunken unter Cassiabäumen*“. 5. Aus dem Vers „Nach dem Reif erblühen still die gelben Chrysanthemen“ bildete man den Namen „*Gelb sind die bereiften Chrysanthemen*“. 6. Der Vers „An der Kuang-han Palasthalle pflückte (ich, er, sie) einst den höchsten Zweig“ wurde zu dem Namen „*Der Zweig an der Kuang-han Palasthalle*“ gestaltet. 7. Der beliebte Vers „Im Frühlingswind versuche ich zum erstenmal mein dünnes Seidenhemd“ wurde bald in der Form „*Duftige Seide versuchen*“ zu einem weiteren Namen für die Melodie. 8. „Im klaren, milden Winde hat sich zum erstenmal ein grünes Schatten(dach) (aus Laub) gebildet“ war ein weiterer Vers aus einem Liede nach dieser Melodie, der ihr in der Form „*Der klare, milde Wind*“ ebenfalls bald als Name diente. 9. Schließlich war der Name „*Dem rufenden Kuckuck grollen*“ für diese Melodie einem Verse entnommen, der eigentlich lautete: „Bei (meinem) Frühlingskummer grolle ich dem rufenden Kuckuck“.

Die vorstehende, ausführliche Aufzählung soll lediglich zeigen, wie mannigfaltig und bunt die Namensgestaltung der Melodien bei den chinesischen Lieddichtern war. Ähnliche Beispiele aus der deutschen Liedgeschichte, vor allem aus der Meistersinger-Zeit, ließen sich beliebig anführen. —

Die K.T. verzeichnet als Normalform dieser Melodie ein Lied des Dichters Han Wo 韓偓 (um 900), das folgendes prosodisches Schema aufweist:

1. Strophe: 7 (eR), 7 (eR), 7 (eR).
2. Strophe: 7, 7 (eR), 7 (eR).

Die Normalform ist also äußerlich gekennzeichnet durch Doppelstrophigkeit. Ferner besteht das Lied aus insgesamt 42 Silben,

jede Strophe ist aus 3 siebensilbigen Versen aufgebaut. Jeder Vers der 1. Strophe sowie die beiden letzten Verse der 2. Strophe erfordern den Reim, und zwar auf ein Wort im ebenen Ton.

An zweiter Stelle führt die K.T. ein Lied des Hsieh Chao-yün 薛昭蘊 (um 930) als Varianten-Typ an, der dadurch gekennzeichnet ist, daß er im ersten Vers der 1. Strophe auf den Reim verzichtet, also nur 2 ebene Reime in jeder Strophe aufweist. Das Schema ist demnach:

1. Strophe: 7, 7 (eR), 7 (eR).
2. Strophe: 7, 7 (eR), 7 (eR).

Als dritter Varianten-Typ der Melodie erscheint ein Lied des Sun Kuang-hsien 孫光憲 (gest. 968), das aus 44 Silben besteht. Hier ist der letzte Vers der 2. Strophe in drei Verse aufgebrochen, so daß das Schema dieser seltenen Variante wie folgt aussieht:

1. Strophe: 7 (eR), 7 (eR), 7 (eR).
2. Strophe: 7, 7 (eR), 3, 3, 3 (eR).

An vierter Stelle führt die K.T. eine 46silbige Variante des Ku Ch'ung 顧夔 (um 930) auf, in der die bei Sun Kuang-hsien auftretende Verserweiterung der 2. Strophe auch in der 1. Strophe erscheint. Ihr prosodisches Schema ist dementsprechend:

1. Strophe: 7 (eR), 7 (eR), 3, 3, 3 (eR).
2. Strophe: 7, 7 (eR), 3, 3, 3 (eR).

Schließlich führt die K.T. als letzte Variante Lied 1 des Li Yü an, das an dieser Stelle genauer zu behandeln wäre. Jedoch ist die Einordnung dieses Liedes an die letzte Stelle der Varianten willkürlich, denn Li Yü's Lied stellt im Versbau den einfachen 42silbigen Typ der Normalform dar, hat als Abweichung statt der ebenen Reime am Ende eines jeden der sechs gleich langen siebensilbigen Verse je einen unebenen Reim. Li Yü's Lied als Variante wäre also an 2. oder 3. Stelle nach der Normalform einzuordnen, jedenfalls vor den Varianten mit Verserweiterung.

Tatsächlich bringt Wan Shu (Kap. 3, S. 15) Li Yü's Lied an zweiter Stelle, verzeichnet dafür aber keine der entwicklungs-geschichtlich bedeutenden Varianten mit Verserweiterung vom 44- oder 46silbigen Typ, sondern führt lediglich den Endtyp dieser Entwicklung an, nämlich die 48silbige Form, in einem sehr bekannten Liedbeispiel des Vaters des Li Yü, Li Ching, die unter dem Namen *T'an-p'o huan-hsi-sha* 攤破浣溪沙 „Erweiterte und aufgebrochene (Form der Melodie) *Huan-hsi-sha*“ verzeichnet wird und folgendes Schema aufweist

1. Strophe: 7 (eR), 7 (eR), 7, 3 (eR).
2. Strophe: 7 (eR), 7 (eR), 7, 3 (eR).

In einer zusätzlichen Note zu diesem Typ heißt es bei Wan Shu (Kap. 3, S. 16): „Bei dieser Melodie hat man eigentlich nur den Schlußvers der Melodie *Huan-hsi-sha* von 7 auf 10 Silben (erweitert und) aufgebrochen (d. h. aufgeteilt). Daher erhielt sie den Namen „Erweiterte und aufgebrochene (Form der Melodie) *Huan-hsi-sha*“. Sie heißt mit anderem Namen auch *Shan-hua-tzu* 山花子 „Berg-Blüten“. Weil in späterer Zeit die beiden ersten Verse der 2. Strophe des obigen Liedes des 2. Herrschers der Südlichen T'ang-Dynastie (d. i. Li Ching) allgemein als hervorragend gepriesen wurden, nannte man die Melodie auch „Die *Huan-hsi-sha* Weise der Südlichen T'ang“.

Es besteht kaum ein Zweifel, daß von der 42silbigen bis zu dieser 48silbigen Form eine stetige Entwicklung ein und derselben Melodie stattgefunden hat. Ganz offenbar wies die melodische Linie des Schlußverses einer jeden Strophe einige Melismen auf, die durch in den Text interpolierte Silben gestützt wurden, wodurch die Texterweiterung zustande kam. Dieser offensichtliche Zusammenhang der Melodien wird aber in der K.T. leider verdeckt, indem diese die 48silbige Form nicht als Variante der Melodie *Huan-hsi-sha* führt, sondern sie an anderer Stelle (Kap. 7, S. 2) unter dem Namen *Shan-hua-tzu* (s. o.) gleichsam als selbständige Melodie gesondert behandelt, „weil diese

Melodieform in der frühesten Liedersammlung *Hua-chien-chi* bereits unter dem Namen „*Shan-hua-tzu*“ erscheint“. Sie bemerkt aber an gleicher Stelle (Kap. 7, S. 2), daß diese Melodie nur eine andere Form der Melodie *Huan-hsi-sha* sei.

Wan Shu führt außer der 48silbigen noch eine 93silbige Form unter dem Melodie-Titel *Huan-hsi-sha* an. Dies aber zu Unrecht, denn diese — wie die meisten der in der Sung-Zeit allgemein aufkommenden langen Lied-Typen — hat prosodisch und melodisch mit der alten Melodie nichts weiter als den Namen gemein, der, wie für die langen Lied-Typen der späteren Zeit üblich, durch den Zusatz „*man*“ 慢 (d. h. „langgezogen, langsam“) näher bezeichnet wird. Die K.T. behandelt diesen völlig neuen Melodie-Typus mit Recht als selbständige Melodie unter dem Titel *Huan-hsi-sha-man* an anderer Stelle (Kap. 23, S. 3).

Wie oben bemerkt, verzeichnet die K.T. Li Yü's Lied nach der Melodie *Huan-hsi-sha* wegen seiner abweichenden Reimgesetze als Varianten-Typ. Li Yü's Lied zeigt im Gegensatz zur Normalform (s. o.) folgendes Schema:

1. Strophe: 7 (uR), 7 (uR), 7 (uR).
2. Strophe: 7 (uR), 7 (uR), 7 (uR).

Die Worttonmelodie der einzelnen Verse unseres Liedes ergibt folgendes Bild:

1. Vers: — ^ ^ — — ^ ^
2. Vers: — — ^ ^ — — ^
3. Vers: — ^ ^ — — ^ ^
4. Vers: — — ^ ^ — — ^
5. Vers: ^ ^ — — — ^ ^
6. Vers: ^ ^ — — — ^ ^

Ein Blick auf dieses Schema zeigt, daß die Verse 1 und 3, 2 und 4 sowie die beiden Schlußverse worttonmelodisch jeweils untereinander gleich sind. Bemerkenswert ist, daß die Verse 1—4 so-

zusagen in einem „umgekehrten worttonmelodischen Kontrapunkt“ zueinander stehen, d. h. Vers 2 ist beispielsweise die völlige Umkehrung des Verses 1, wenn man statt der ebenen Werte des 1. Verses unebene, statt der unebenen Werte ebene einsetzt und dabei vom Ende des ersten Verses beginnt u.s.f. Vers 5 und 6 stehen zu Vers 4 im einfachen worttonmelodischen Gegensatz, d. h. einem ebenen Ton des einen Verses entspricht ein unebener Ton im nächsten Verse; die Ausnahmen in der drittletzten und letzten Silbe sind durch die Reimung bedingt, die als letztes Wort ein Wort im unebenen Ton erfordert und im 5. Verse eine Häufung (dreier) unebener Töne ergeben hätte, die zu Beginn oder innerhalb eines Verses wohl gestattet ist, am Versende aber als fehlerhaft gilt. Die worttonmelodische Gleichheit der Verse 5 und 6, die wahrscheinlich auch einer annähernden musikalischen Übereinstimmung entsprach, verleiht gewissermaßen in der Art eines Refrains dem Liede als Ganzem einen wohlgesetzten Schluß. Daß bei solch vollendeter Abgewogenheit und makelloser Ebenmäßigkeit der worttonmelodischen Elemente eine fast umgangssprachliche Natürlichkeit der Diktion der Verse gewahrt bleiben konnte, stempelt das Lied zu einem Kunstwerk ersten Ranges.

Der Versbau (Zahl der Silben, Zäsur etc.), die Einheitlichkeit der Verzlängen und der worttonmelodische Aufbau der Verse weisen deutlich auf die prosodische Herkunft dieser Melodie von den Formen des klassischen siebensilbigen Achtzeilers her, und zwar des seltenen, auf ein Wort im unebenen Ton reimenden Achtzeilers. In der Tat enthält keiner der Verse dieses Liedes worttonmelodische Neuigkeiten gegenüber den bereits Jahrhunderte vorher entwickelten Formen der *Shih*-Dichtung. Lediglich die Wiederholung des worttonmelodischen Schemas eines Verses in dem ihm unmittelbar folgenden (vgl. Vers 5 und 6 unseres Liedes) ist in der *Shih*-Dichtung nicht gestattet und weist auf freiere, liedmäßige Handhabung.



## C. BESONDERER TEIL

In diesem Teile bringen wir eine knappe Darstellung der einzelnen Melodien in alphabetischer Reihenfolge.

### 1. MELODIE

*Ch'ang-hsiang-szu* 長相思 „Lange aneinander denken“

Li Yü: Lied 8 und Lied 24

*Tz'u-p'u*: Kap. 2, S. 33.

*Tz'u-lü*: Kap. 2, S. 16.

Beide Tabulaturen bringen als Normalform dieser Melodie ein Lied von Po Chü-i (772—846) mit folgendem Schema:

1. Strophe: 3 (eR), 3 (reR), 7 (eR), 5 (eR).

2. Strophe: 3 (eR), 3 (reR), 7 (eR), 5 (eR).

Kennzeichen der Normalform: Doppelstrophig. 36 Silben. Jede Strophe zu 4 Versen; jeder Vers auf einen ebenen Reim, wobei der 2. Vers einer jeden Strophe einen reichen Reim (chin. 疊韻), d. h. einen Reim auf dasselbe Wort wie im ersten Verse erfordert.

Die K.T. bringt neben dieser Normalform noch 4 Varianten, die sich untereinander im wesentlichen durch ihre Reimstellung unterscheiden.

Das Lied 8 des Li Yü weist die gleiche Prosodie auf wie die 4. Variante der K.T., die dadurch gekennzeichnet ist, daß in allen Versen ein anderes Wort im ebenen Tone als Reim auftritt, d. h. der reiche Reim ist völlig verschwunden. Die K.T. bringt als erstes Beispiel dieser Art ein Lied von Ou-yang Hsiu (1007 bis 1072), doch hätte der zeitlichen Priorität wegen zumindest Li

Yü's Lied hier angeführt werden müssen. Li Yü's Lied 24 hat dagegen den reichen Reim noch im 2. Vers der 1. Strophe bewahrt. Er folgt in dieser Reimstellung einem Vorbilde Po Chü-i's, das die K.T. als 2. Variantentyp dieser Melodie anführt.

Name der Melodie und Inhalt des Liedes entsprechen auch bei Li Yü noch im wesentlichen. In beiden Fällen handelt es sich um Liebeslieder oder Lieder des Gedenkens.

## 2. MELODIE

*Ch'ing-p'ing-yo* 清平樂 „Musik des reinen Friedens“

Li Yü: Lied 17

*Tz'u-p'u*: Kap. 5, S. 22.

*Tz'u-lü*: Kap. 4, S. 16.

Beide Tabulaturen bringen als Normalform dieser Melodie ein in der Überlieferung fälschlich dem Li Po (701—772) zugeschriebenes Lied mit folgendem Schema:

1. Strophe: 4 (uR), 5 (uR), 7 (uR), 6 (uR).
2. Strophe: 6 (eR), 6 (eR), 6, 6 (eR).

Kennzeichen der Normalform: Doppelstrophig. 46 Silben. Jede Strophe zu 4 Versen. Jeder Vers der 1. Strophe reimt auf ein Wort im unebenen Ton, während die 2. Strophe 3 Reime im ebenen Ton aufweist, und zwar in den Versen 1, 2 und 4.

Die K.T. bringt neben dieser Grundform 2 Varianten, die geringfügige Änderungen des Rhythmus bzw. des Reims aufweisen.

Li Yü folgt in allen Teilen der Normalform der Melodie. Der Name der Melodie, „Musik des reinen Friedens“, hat mit dem Inhalte nichts zu tun. Wir müssen an dieser Stelle auf eine Darlegung der verschiedenen Anschauungen über die Geschichte der Melodie verzichten. Inhaltsmäßig ist sie in der *Tz'u*-Dichtung durchweg mit Liebesliedern verbunden.

## 3. MELODIE

*Hou-ping-hua p'o-tzu* 後庭花破子

„Gekürzte Weise (der Melodie) ‚Blumen der hinteren Gemächer‘“

Li Yü: Lied 11

*Tz'u-p'u*: Kap. 2, S. 13.

*Tz'u-lü pu-i*: (Kap. 1) S. 2.

Beide Tabulaturen bringen als Normalform dieser Melodie ein Lied von Wang Hui 王輝 (1227—1304) mit folgendem (einstrophigem) Schema:

5 (eR), 5 (eR), 5, 5 (eR), 3 (eR), 4, 5 (eR).

Kennzeichen der Normalform: Einstrophig. 7 Verse mit insgesamt 32 Silben. Die Strophe erfordert 5 Reime auf Wörter im ebenen Ton in den Versen 1, 2, 4, 5 und 7.

Die K.T. bringt neben dieser Grundform noch 1 Variante von Chao Meng-fu (1254—1322), die im letzten Verse eine Silbe mehr zählt, also insgesamt 33 Silben umfaßt.

Li Yü's Lied zeigt das gleiche prosodische Schema wie die Normalform. Der zeitlichen Priorität wegen hätte zumindest Li Yü's Lied an Stelle des Beispiels von Wang Hui in der K.T. angeführt werden müssen. Die Behauptung der beiden Tabulaturen, daß die Melodie erst in der Chin- und Yüan-Zeit aufgekommen sei, wird durch einen Hinweis des Ch'en Ch'ang 陳揚 (Sung-Zeit) in seinem Werke *Yo-shu* 樂書 widerlegt (vgl. u. a. Tai, loc. cit. S. 12). Im übrigen nimmt die K.T. in einer Anmerkung zu worttonmelodischen Varianten der Normalform auch auf Li Yü's Lied Bezug, ohne aber die Autorschaft zu berühren.

Der Name der Melodie und der Inhalt des Liedes stehen noch im engsten Zusammenhange. Näheres vgl. Melodien, *Allg. Teil*, S. 188 sowie auch die Anmerkungen zu Vers 1 und 2 in der Übersetzung des Liedes, S. 53.

## 4. MELODIE

*Hsi-ch'ien-ying* 喜遷鶯

„Freude über (oder: Glückwünsche für) den sich aufschwingenden Pirol“

Li Yü: Lied 7

*Tz'u-p'u*: Kap. 6, S. 11.*Tz'u-lü*: Kap. 4, S. 12.

Während die K.T. ein Lied des Wei Chuang (ca. 855—920) als Normalform anführt, bringt Wan Shu dieses Lied Wei's an zweiter Stelle und gibt einem Liede des Chang Yüan-kan 張元幹 (1067—1143) den Vorrang, das wiederum von der K.T. als 5. Variante verzeichnet wird.

Wir halten uns mit der K.T. an Wei's Normalform, die folgendes Schema aufweist:

1. Strophe: 3, 3 (eR<sub>1</sub>), 5 (eR<sub>1</sub>), 7 (eR<sub>1</sub>), 5 (eR<sub>1</sub>).
2. Strophe: 3, 3 (uR), 6 (uR), 7 (eR<sub>2</sub>), 5 (eR<sub>2</sub>).

Kennzeichen der Normalform: Doppelstrophig. 47 Silben. Jede Strophe zu 5 Versen. Die erste Strophe erfordert 4 Reime im ebenen Ton (in den Versen 2, 3, 4 und 5), während in der 2. Strophe Vers 2 und 3 sich auf Wörter im unebenen Ton, Vers 4 und 5 auf Wörter im ebenen Ton reimen müssen, wobei der ebene Reim der 2. Strophe von dem der 1. Strophe verschieden sein muß.

Diese alte, aus der T'ang-Zeit stammende Melodie erfreute sich äußerster Beliebtheit, und die K.T. zählt neben der Normalform nicht weniger als 16 Varianten auf, wovon freilich über die Hälfte einem melodisch völlig verschiedenen (längeren), späteren Melodie-Typ angehört.

Li Yü hält sich formal an die Normalform des Wei Chuang, doch geht er in der Reimstellung eigene Wege, indem er im ersten Vers der 2. Strophe gleich ein unebenes Reimwort einführt und auf diese Weise drei unebene Reime (statt 2) in der 2. Strophe

erhält; ferner läßt er die beiden ebenen Reime (in Vers 4 und 5) der 2. Strophe auf die ebenen Reime der ersten Strophe reimen. Schema also:

1. Strophe: 3, 3 (eR), 5 (eR), 7 (eR), 5 (eR).
2. Strophe: 3 (uR), 3 (uR), 6 (uR), 7 (eR), 5 (eR).

Die K.T. betrachtet diese Unterschiede der Reimung als entscheidend genug, um Li Yü's Lied als Varianten-Typ anzuführen (Kap. 6, S. 13b), zumal sich spätere Dichter gerne dieser Form Li Yü's bedienten. Doch finden sich auch von dem Varianten-Typ Li Yü's wiederum geringfügige Abweichungen in Liedern von Yen Shu und Ou-yang Hsiu. Die Grenzen zwischen Normalform, Varianten-Typ und Subvariante sind oft unmöglich zu ziehen, wenn man nicht ins Uferlose geraten will.

Der Name der Melodie und der Inhalt des Liedes stehen in kaum erkennbarem Zusammenhang. Ursprünglich wurde die Melodie vornehmlich in Glückwünschgedichten (bei Beförderungen, bestandenen Staatsprüfungen etc.) verwendet, indem die Verse eines Liedes im *Shihking* (Legge IV, S. 253), in welchem von einem Vogel, der aus einsam-unbekanntem Tale sich auf hohe Bäume schwingt, die Rede ist, (bis auf den heutigen Tag) bildlich für den Beförderten verwendet wurden. Eigenartigerweise wurde — offenbar durch den apokryphen „Vogelklassiker“ *Ch'in-ching* 禽經 — auf Grund des im *Shihking* angegebenen Rufes jener unbekanntes, sich aufschwingende Vogel als Pirol identifiziert (vgl. z. B. *Tz'u-yüan*, unter 鶯遷). Neben Glückwünschgedichten finden sich seit früher Zeit auch Liebeslieder unter diesem Melodienamen, in denen häufig — wie auch in unserem Liede — auf den Pirol Bezug genommen wird. (Zu den Pirol-Assoziationen vgl. Lied 7, Vers 6, Anmerkungen).

## 5. MELODIE

*Hsiang-chien-huan* 相見歡 „Freuden des Wiedersehens“

Li Yü: Lied 41; ferner Lied 39

(vgl. Melodien, *Allg. Teil*, Abschnitt 5, S. 185)

*Tz'u-p'u*: Kap. 3, S. 1.

*Tz'u-lü*: Kap. 2, S. 15.

Während Wan Shu Li Yü's Lied 41 als Normalform anführt, bringt die K.T. ein Lied des Hsieh Chao-yün 薛昭蘊 (um 930) an erster Stelle, das folgendes Schema aufweist:

1. Strophe: 6 (eR), 3 (eR), 9 (eR).
2. Strophe: 3 (uR), 3 (uR), 3 (eR), 9 (eR).

Kennzeichen der Normalform: Doppelstrophig. 36 Silben. Die erste Strophe besteht aus 3 Versen mit je einem Reim im ebenen Ton; die zweite Strophe besteht aus 4 Versen mit 2 unebenen Reimen (in Vers 1 und 2) und 2 ebenen Reimen (in Vers 3 und 4). Letztere reimen auf die ebenen Reime der ersten Strophe.

Die K.T. bringt neben dieser Normalform noch 4 Varianten, die bei gleicher Silbenzahl nur geringe Abweichungen in der Worttonmelodie und der Reimstellung zeigen.

Li Yü's Prosodie ist in beiden Liedern die der Normalform. Der Name der Melodie und der Inhalt des Liedes stehen nicht mehr im eigentlichen Zusammenhang. Statt der „Freuden des Wiedersehens“ sind schmerzliche Empfindungen der Trennung geschildert. Hier weitet sich also der Rahmen der Melodie zu dem des Liebeslieds schlechthin. Beachte jedoch, wie Einsamkeit und „Herbstlichkeit“ im weitesten chinesischen Sinne — angedeutet durch die Wortsymbole „Herbst, Mond, Nacht, hinaufsteigen, Turmgemach“ — in den anderen Namen der Melodie (vgl. Melodien, *Allg. Teil*, Abschn. 5, S. 185—186) zum Ausdruck kommt. Häufig wurde der Lied-Inhalt einer Melodie, besonders wenn in späterer Zeit ihre Musik verloren gegangen war und die Dichter nur noch

nach dem prosodischen Schema dichteten, durch ein besonders bekanntes („klassisches“) Liedbeispiel — im Falle unserer Melodie zweifellos durch Lied 41 des Li Yü — entscheidend beeinflusst und bestimmt, ohne Rücksicht auf frühere Inhalte der Melodie.

## 6. MELODIE

*Hsieh-hsin-en* 謝新恩 „Dank für die neue Gunst“

Die K.T. führt diese Melodie unter ihrem anderen Namen *Lin-chiang-hsien*, s. d.

## 7. MELODIE

*Huan-hsi-sha* 浣谿沙 „Am Gebirgsbach die Seide waschen“

Diese Melodie ist oben S. 189 ausführlich behandelt worden, s. d.

## 8. MELODIE

*I-hu-chu* 一斛珠 „Ein Malter echter Perlen“

Li Yü: Lied 9

*Tz'u-p'u*: Kap. 12, S. 25.

*Tz'u-lü*: Kap. 8, S. 18.

Beide Tabulaturen führen Li Yü's Lied als Normalform der Melodie an. Es zeigt folgendes Schema:

1. Strophe: 4 (uR), 7 (uR), 7 (uR), 4, 5 (uR).
2. Strophe: 7 (uR), 7 (uR), 7 (uR), 4, 5 (uR).

Kennzeichen der Normalform: Doppelstrophig. 57 Silben. Jede Strophe zu 5 Versen, mit jeweils 4 unebenen Reimen in den Versen 1, 2, 3 und 5. — Die K.T. bringt neben dieser Normalform noch 2 Varianten mit gleicher Silbenzahl und nur unbedeutenden worttonmelodischen Unterschieden, die z. T. auf Unterschieden in der Tonart zurückzuführen sind.

Der Name der Melodie hat mit dem Inhalt des Liedes nichts mehr zu tun. Das *Tz'u-yüan* bringt unter dem Stichwort der Melodie folgende Notiz zu ihrer Geschichte: „Mei-fei [d. i. eine Nebenfrau des T'ang-Kaisers Hsüan-tsung (713—756)] wurde von der T'ai-chen (der späterhin berühmten Nebenfrau Yang Kuei-fei) in den Shang-yang-Palast (einen Neben-Palast) verdrängt. Der Kaiser aber gedachte ihrer noch im Hua-ngo-Turmgebäude. Als einst ein fremder Gesandter an den Hof kam, mit echten Perlen als Tribut, ließ der Kaiser ein versiegeltes Maltergefäß voll Perlen der Mei-fei als Geschenk überreichen. Diese aber lehnte das Geschenk mit folgendem Gedicht ab:

*Mein wie Weidenblätter fein geschwungenes Augenbrauenpaar  
habe ich lange nicht mehr gemalt.  
Verblaßt ist all mein Glanz vor Tränen, die die rote Seide  
meines Gewandes beflecken.  
Verstoßen all die Zeit pflege ich weder mein Haar noch mein  
Gesicht.  
Wozu noch echte Perlen mir als Trost in meine Einsamkeit  
senden?*

Der Kaiser ließ daraufhin ein Lied mit einer neuen Weise komponieren, die den Namen ‚Ein Malter echter Perlen‘ erhielt.“

Wir wissen nicht, wieviel an dieser Überlieferung wahr ist. Jedenfalls bringt sie die Melodie inhaltsmäßig in den Kreis der höfischen Liebeslyrik.

## 9. MELODIE

*Juan-lang-kuei* 阮郎歸 „Der gute Bursche Juan kehrt heim“

Li Yü: Lied 18

*Tz'u-p'u*: Kap. 6, S. 23.

*Tz'u-lü*: Kap. 4, S. 19.

Während Wan Shu ein Lied des Sung-Dichters Wu Wen-ying (gest. um 1260) an erster Stelle anführt, bringt die K.T. Li Yü's Lied als Normalform der Melodie, die folgendes Schema aufweist:

1. Strophe: 7 (eR), 5 (eR), 7 (eR), 5 (eR).
2. Strophe: 3, 3 (eR), 5 (eR), 7 (eR), 5 (eR).

Kennzeichen der Normalform: Doppelstrophig. 47 Silben. Die erste Strophe besteht aus 4 Versen mit je einem Reim im ebenen Ton, während die 2. Strophe aus 5 Versen besteht, von denen die Verse 2, 3, 4 und 5 auf den gleichen Reim im ebenen Ton wie den der ersten Strophe reimen müssen.

Die K.T. bringt neben dieser Normalform nur eine Variante mit geringfügiger Reimänderung. Unsere Melodie besaß also offenbar eine stark ausgeprägte musikalische und prosodische Form.

Der Name der Melodie steht mit dem Inhalte des Liedes in keinem direkten Zusammenhang mehr. Er geht zurück auf die Erzählung von den beiden jungen Männern Liu Ch'en und Juan Chao (1. Jhdt.), die einst gemeinsam im T'ien-t'ai-Gebirge wanderten und dort am Ufer eines Baches 2 Jungfrauen trafen, die ihnen zu ihrer Verwunderung wie einstige Bekannte vorkamen und welche die jungen Männer zu sich zum Verweilen einluden. Sie blieben einige Monate und kehrten dann aus jener Märchenwelt in die Welt der Menschen zurück, wo sie feststellten, daß hier mittlerweile mehrere Generationen dahingegangen waren. Sie beschlossen, wieder zu den Feen des T'ien-t'ai-Gebirges zurückzukehren, fanden aber den Weg dorthin nicht mehr (vgl.

auch Giles, *Biogr. Dict.* Nr. 1278). Ganz allgemein steht der Ausdruck Juan-lang (d. h. der gute Bursche Juan) für den Geliebten in unbestimmbarer Ferne, dessen Rückkehr völlig ungewiß ist. Das Thema der Einsamkeit und Verlassenheit klingt auch in unserem Liede in ganz allgemeiner Form nach. In der oben erwähnten Variante (*Tz'u-p'u* Kap. 6, S. 24) aber lautet der 3. Vers noch ganz eindeutig: „Sich von seinem Burschen (d. h. Geliebten) zu trennen ist einfach, aber den Burschen wiederzusehen ist schwierig.“

## 10. MELODIE

*Keng-lou-tzu* 更漏子 „Die Nachtwachen-Wasseruhr“.

Li Yü: Lied 3 und Lied 15

*Tz'u-p'u*: Kap. 6, S. 1.

*Tz'u-lü*: Kap. 4, S. 7.

Die früheste Normalform dieses Liedes ist von Wen T'ing-yün (9. Jhdt.) überliefert. Ihr prosodisches Schema ist folgendes:

1. Strophe: 3, 3 (uR<sub>1</sub>), 6 (uR<sub>1</sub>), 3, 3 (eR<sub>1</sub>), 5 (eR<sub>1</sub>).
2. Strophe: 3 (uR<sub>2</sub>), 3 (uR<sub>2</sub>), 6 (uR<sub>2</sub>), 3, 3 (eR<sub>2</sub>), 5 (eR<sub>2</sub>).

Kennzeichen der Normalform: Doppelstrophig. 46 Silben. Beide Strophen bestehen aus je 6 Versen. Die 1. Strophe erfordert unebenen Reim in Vers 2 und 3, ebenen Reim in Vers 5 und 6. Die 2. Strophe verlangt unebenen Reim in Vers 1, 2 und 3, ebenen Reim in Vers 5 und 6. Die Reime müssen andere als die der ersten Strophe sein.

Die K.T. führt neben dieser Normalform noch 7 Varianten auf, von denen eine jedoch einem völlig anderen Melodie-Typus von 104 Silben angehört.

Li Yü folgt in beiden Liedern der Normalform des Wen T'ing-yün. Der Name der Melodie steht mit dem Inhalte des Liedes in noch erkennbarem Zusammenhang. Die Erwähnung der Wasseruhr, die die Nachtwachstunden anzeigt, deutet stets die sehnsüchtig durchwachte Nacht einsamer Geliebten an.

## 11. MELODIE

*Lang-pao-sha* 浪淘沙 „Wogen spülen den Sand“

Diese Melodie wird von der K.T. unter dem Namen *Lang-pao-sha-ling* behandelt, s. diese Melodie. Zu Einzelheiten vgl. Melodien, *Allg. Teil*, Abschnitt 6, S. 186.

## 12. MELODIE

*Lang-pao-sha-ling* 浪淘沙令

„Die kürzere Weise (令) der Melodie ‚Wogen spülen den Sand‘“

Li Yü: Lied 43 und Lied 45

*Tz'u-p'u*: Kap. 10, S. 20.

*Tz'u-lü*: Kap. 1, S. 15.

Die K.T. bringt Li Yü's Lied 45 als Normalform der Melodie, die folgendes Schema aufweist:

1. Strophe: 5 (eR), 4 (eR), 7 (eR), 7, 4 (eR).
2. Strophe: 5 (eR), 4 (eR), 7 (eR), 7, 4 (eR).

Kennzeichen der Normalform: Doppelstrophig. 54 Silben. Jede Strophe zu 5 Versen mit jeweils 4 ebenen Reimen in den Versen 1, 2, 3 und 5. — Die K.T. bringt außer der Normalform Li Yü's noch 5 Varianten, die geringfügige Abweichungen in Silbenzahl und Reim aufweisen.

Li Yü folgt auch in Lied 43 der Normalform. Es ist nicht ausgeschlossen, daß Li Yü Schöpfer dieser Melodie ist (vgl. K.T. Kap. 10, S. 20). Der K.T. ist beizupflichten, wenn sie die 3 Melodien *Lang-p'ao-sha*, *Lang-p'ao-sha-ling* und *Lang-p'ao-sha-man*, die völlig verschiedene Melodie-Typen darstellen, an verschiedenen Stellen behandelt. Wan Shu dagegen geht von der kürzesten Form (28 Silben), dem 7silbigen Vierzeiler, aus und führt im Anschluß daran die mittellange Form Li Yü's (54 Silben) und die langen Formen der Sung-Dichter Chou Pang-yen und Liu Yung (133 Silben) als Varianten auf. Dies hat den Vorzug der Einfachheit, verdeckt aber leicht die zeitliche und formale Verschiedenheit der Typen.

Der Name der Melodie steht nur noch in kaum erkennbarem Zusammenhang mit dem Inhalt des Liedes. Doch ist zu bemerken, daß manche Melodie-Namen über ihre wörtliche Bedeutung hinaus abstrakten, symbolischen Wert erhalten haben: Die Wogen, die den Sand am Ufer spülen, verfließen und zerrennen in sich. Sie wurden in der chinesischen Dichtung zum Sinnbild der Vergänglichkeit. Dieser Inhalt tritt in den beiden Dichtungen Li Yü's nach dieser Melodie stark hervor.

Weiteres vgl. Melodien, *Allg. Teil*, Abschnitt 6, S. 186.

### 13. MELODIE

*Lin-chiang-hsien* 臨江仙 „Feen am Strom“

Li Yü: Lied 31 und die Lieder 25—30 (vgl. *Allg. Teil*, Abschnitt 3, S. 184.)

*Tz'u-p'u*: Kap. 10, S. 13.

*Tz'u-lü*: Kap. 8, S. 1.

Beide Tabulaturen bringen als Normalform dieser äußerst variantenreichen Melodie ein Lied des Ho Ning (898—955), das folgendes Schema zeigt:

1. Strophe: 7, 6 (eR), 7 (eR), 7 (eR).

2. Strophe: 7, 6 (eR), 7 (eR), 7 (eR).

Kennzeichen der Normalform: Doppelstrophig. 54 Silben. Jede Strophe zu 4 Versen mit ebenem Reim in den Versen 2, 3 und 4.

Li Yü's Formen dieser Melodie weichen, soweit die Lieder bei der mangelhaften textlichen Überlieferung überhaupt eine zuverlässige Vergleichsmöglichkeit gestatten, zum Teil von dieser Normalform ab. Lied 31 zählt z. B. 58 (statt 54) Silben und jede Strophe hat 5 (statt 4) Verse. Auch die Reimstellung ist verändert, indem die Verse 2, 3 und 5 der beiden Strophen einen einheitlichen, ebenen Reim erfordern. Im übrigen sieht das Schema dieses Liedes 31 wie folgt aus:

1. Strophe: 7, 6 (eR), 7 (eR), 4, 5 (eR).

2. Strophe: 7, 6 (eR), 7 (eR), 4, 5 (eR).

Ein Vergleich mit dem in der K.T. (Kap. 10, S. 15) angeführten Varianten-Typ dieser Melodie des Dichters Chang Pi zeigt, daß Lied 31 des Li Yü diesem 58silbigen, einreimigen Typ zuzuordnen ist. Worttonmelodische Abweichungen von dieser Form finden sich im 1. und 3. Wort des 2. Verses einer jeden Strophe, doch werden sie als zu geringfügig erachtet, um einen neuen Variantentyp deswegen aufzustellen.

Lied 28 des Li Yü ist als Varianten-Typ in der K.T. Kap. 10, S. 16 aufgeführt, da es als besonderes Kennzeichen den Reimwechsel im 2. Vers der 2. Strophe besitzt. Das Schema dieses Liedes ist demnach wie folgt:

1. Strophe: 7, 6 (eR<sub>1</sub>), 7 (eR<sub>1</sub>), 4, 5 (eR<sub>1</sub>).

2. Strophe: 7, 6 (eR<sub>2</sub>), 7 (eR<sub>2</sub>), 4, 5 (eR<sub>2</sub>).

Die Zugehörigkeit des Liedes 30 zur Melodie *Lin-chiang-hsien* ist fraglich. In der Ausgabe des Liu Chi-tseng findet sich die Bemerkung: „Dieses Lied ist nicht in Strophen geteilt, auch ähnelt es nicht der eigentlichen Melodie (d. i. *Hsieh-hsin-en* bzw. *Lin-*

*chiang-hsien*). Jedoch gibt es auch keine andere Melodie, die eine ähnliche Komposition aufweist.“ Es ist bekannt, daß das Papier, auf dem die 6 Lieder nach dieser Melodie aufgezeichnet waren, zerrissen und verschlissen war (vgl. u. a. Tai, a. a. O., S. 28). Hsü Pen-li im *Tz'u-lü shih-i* (Kap. 2, S. 1—2) führt Li Yü's Lied 30 unter dem Melodie-Namen *Hsieh-hsin-en* an, bemerkt jedoch, daß das Lied keine Stropheneinteilung aufweise und vermutlich Auslassungen oder Fehler in der Überlieferung vorhanden seien.

Die K.T. bringt außer der Normalform noch 10 Varianten, Wan Shu nicht weniger als 13. Doch ist die 93silbige Form zweifellos ein späterer, völlig neuer Melodie-Typ, der mit der 54silbigen nur den Namen gemein hat; die K.T. führt daher diese lange Form, unter dem lange Melodie-Typen kennzeichnenden Zusatz „*man*“ 慢 zum eigentlichen Melodie-Namen, als selbständige Grundform an (Kap. 23, S. 6).

Der Name der Melodie steht mit dem Inhalte des Liedes in keinem Zusammenhang mehr. In früheren Liedern nach dieser Melodie ist noch mehrfach von Wasserfeen die Rede. Der Inhalt erweiterte sich allmählich ganz allgemein auf Vergnügungsfahrten auf Seen oder Flüssen, wobei die Begleitung schöner, musizierender und unterhaltender Frauen üblich war. Bis zum Liebeslied allgemeinsten Inhaltes war dann kein weiter Schritt mehr.

#### 14. MELODIE

*P'o-chen-tzu* 破陣子 „Die Schlachtreihe durchbrechen“

Li Yü: Lied 32

*Tz'u-p'u*: Kap. 14, S. 5.

*Tz'u-lü*: Kap. 9, S. 10.

Sowohl die K.T. als auch Wan Shu bringen als Normalform dieser Melodie (2 verschiedene) Lieder des Sung(!)-Dichters Yen Shu. Diese Lieder zeigen folgendes Schema:

1. Strophe: 6, 6 (eR), 7, 7 (eR), 5 (eR).

2. Strophe: 6, 6 (eR), 7, 7 (eR), 5 (eR).

Kennzeichen dieser Normalform: Doppelstrophig. 62 Silben. Jede Strophe zu 5 Versen mit je 3 ebenen Reimen in den Versen 2, 4 und 5. Der Reim ist für beide Strophen einheitlich.

Die Melodie ist ohne Variante und auch Li Yü's Lied entspricht in allen Teilen der Normalform.

Die Tatsache, daß die K.T. (Kap. 14, S. 5 b) bemerkt, die Melodie nehme mit dem von ihr erwähnten Liede des Yen Shu (991—1055) ihren Anfang, hat neben stilistischen Bedenken (vgl. S. 131 meine Interpretation des Liedes 32) Zweifel an der Echtheit des Liedes aufkommen lassen. Auffällig ist, daß in der frühesten Liedersammlung, dem *Hua-chien-chi* (10. Jhdt.), sich kein Lied nach dieser Melodie findet.

Ob die Melodie noch in irgendeinem Zusammenhang steht mit dem alten Tanzliede *P'o-chen-yo* 破陣樂 aus der T'ang-Zeit, das am Hofe von 2000 Tänzern in voller Rüstung mit fliegenden Bannern und großem Prunk getanzt wurde, ist sehr fraglich. Dieses Lied glich formal dem klassischen siebensilbigen Vierzeiler und besaß 10 Takte (je Strophe). Seine Musik enthielt zentralasiatische Elemente. —

Der Inhalt unseres Liedes steht mit dem Namen in keinem Zusammenhang mehr, es sei denn, daß man Worte der Dichtung wie „Schild und Hellebarde“ (d. h. Krieg) und „Gefangener“ noch als letzte Andeutung des ursprünglich kriegerischen Inhaltes der Melodie auffassen darf. Offenbar aber wurde einem alten Soldatenlied bald ein anderer Inhalt unterlegt.



## 15. MELODIE

*P'u-sa-man* 菩薩蠻 „*Bodhisattva-Barbaren*“

Li Yü: Lied 4—6, Lied 10, Lied 42

*Tz'u-p'u*: Kap. 5, S. 1.

*Tz'u-lü*: Kap. 4, S. 6.

Beide Tabulaturen bringen als Normalform dieser Melodie ein dem Li Po (701—772) zugeschriebenes Lied, das folgendes Schema aufweist:

1. Strophe: 7 (uR<sub>1</sub>), 7 (uR<sub>1</sub>), 5 (eR<sub>1</sub>), 5 (eR<sub>1</sub>).

2. Strophe: 5 (uR<sub>2</sub>), 5 (uR<sub>2</sub>), 5 (eR<sub>2</sub>), 5 (eR<sub>2</sub>).

Kennzeichen der Normalform: Doppelstrophig. 44 Silben. Jede Strophe zu 4 Versen mit je zwei unebenen Reimen (im 1. und 2. Vers) und 2 ebenen Reimen (im 3. und 4. Vers). Die 2. Strophe erfordert Reimwechsel sowohl für den unebenen als auch für den ebenen Reim.

Die K.T. bringt außer der Normalform noch 2 Varianten.

Li Yü folgt in allen Liedern der Normalform der Melodie.

Der Name dieser Melodie steht mit dem Inhalte der Lieder in keinem Zusammenhang mehr. Su Ngo 蘇鶻, ein Schriftsteller der T'ang-Zeit, schreibt in dem Werke *Tu-yang tsa-pien* 杜陽雜編: „Zu Beginn der Ära T'ai-chung (847—859) brachten Abgesandte aus dem „Frauen-Barbaren-Reich“ Tribut an den Hof. Sie trugen hohe Haartracht mit goldener Kopfbedeckung, und ihr Leib war (wie bei einem Bodhisattva) mit Bändern und Troddeln [d. h. Perlenschnüren] bedeckt, weshalb man sie ‚Truppe der Bodhisattva-Barbaren‘ nannte. Musikanten komponierten darauf die ‚Melodie von den Bodhisattva-Barbaren‘, auf die auch Literaten häufig Texte dichteten.“ (Text übersetzt nach K. T. Kap. 5, S. 1). — Seit frühester Zeit aber verbinden sich mit der Melodie Liebeslieder, — wahrscheinlich, weil jene Truppe aus schönen Tänzerinnen bestand. (Das Musikkapitel der Sung-

Annalen sagt, es handele sich bei der Melodie um den Namen eines von Schauspielerinnen vorgetragenen Tanzliedes). Trotz der genauen Angabe des Su Ngo ist das Alter der Melodie sehr umstritten; allgemein ficht man auf Grund dieses Datums die Echtheit der Lieder Li Po's nach dieser Melodie an. Vgl. auch *Sinica*, Forke-Festschrift I. Teil (1938), S. 89—90 und S. 104. — Zur Identifizierung mit der Melodie *Tzu-yeh-ko* vgl. oben S. 184.

## 16. MELODIE

*San-pai-ling* 三台令 „*Die kurze Weise (der Melodie) ‚Drei Terrassen*“

Li Yü: Lied 22

*Tz'u-p'u*: Kap. 1, S. 12b (Melodie: *San-p'ai*).

*Tz'u-lü*: Kap. 1, S. 6 (Melodie: *San-p'ai*).

Sowohl die K.T. als auch Wan Shu führen den Melodie-Titel *San-pai-ling* nicht. Wan Shu (Kap. 1, S. 6) bemerkt, daß an den Melodie-Namen *San-pai* („Drei Terrassen“) auch das Wort *ling* 令 („kurze Melodie“) angehängt werden kann. Die Lieder nach dieser Melodie stellen sowohl bei Wan Shu als auch in der K.T. nichts weiter als 6silbige Vierzeiler dar. Da es sich bei dem Liede Li Yü's um einen 5silbigen Vierzeiler handelt, hat man möglicherweise zur Kennzeichnung dieser um 4 Silben kürzeren Form das Wort *ling* („kurze Melodie“) angefügt. Wahrscheinlicher aber ist, daß diese verhältnismäßig sehr kurze Melodie — die kürzeste der Lieder Li Yü's — ohnehin häufig den Zusatz *ling* erhielt. Es ist bemerkenswert, daß die K.T. das Lied des Li Yü nicht unter dem Melodie-Titel anführt. Offenbar trug dieses Lied in den Ausgaben der Dichtungen Li Yü's, die den Kompilatoren der K.T. vorlagen, einen anderen Namen.

Prosodisches Schema des Liedes des Li Yü:

5 (eR), 5 (eR), 5, 5 (eR).

Kennzeichen: Einstrophig. 20 Silben. 3 ebene Reime in den Versen 1, 2 und 4.

Wan Shu (Kap. 1, S. 6) bringt als Variante der Melodie noch eine 171silbige Form, die aber einen völlig anderen, unabhängigen Melodie-Typ darstellt.

Der Name der Melodie steht mit dem Inhalte in keinem Zusammenhang mehr. Es handelt sich wohl ursprünglich um einen kurzen Trinkspruch in Versen bzw. um ein höfisches Trinklied, das auf festlichen Terrassen beim Weine gesungen wurde. Die Namen der Drei (Kaiserlichen) Terrassen werden von den Kommentatoren verschieden gedeutet (vgl. z. B. *Tz'u-yüan* unter 三臺). Wie allgemein bei den kurzen Liedern, zeigen sich auch bei dieser Melodie oft größere prosodische Freiheiten oder Unregelmäßigkeiten.

## 17. MELODIE

*Tao-lien-tzu* 搗練子 „Die Seiden(wäsche) schlagen“

Li Yü: Lied 21 und Lied 20

*Tz'u-p'u*: Kap. 1, S. 25 b.

*Tz'u-lü*: Kap. 1, S. 10.

Vgl. auch oben Melodien, *Allg. Teil*, Abschn. 2, S. 184, und die folgende Melodie *Tao-lien-tzu-ling*.

Sowohl die K.T. als auch Wan Shu bringen Lied 20 des Li Yü als Normalform dieser Melodie, mit dem Unterschiede, daß in der ersteren Feng Yen-chi (gest. um 960) als Dichter des Liedes gilt, während Wan Shu die Autorschaft dem Li Yü zuschreibt.

Schema der Normalform:

3, 3 (eR), 7 (eR), 7, 7 (eR).

Kennzeichen: Einstrophig. 27 Silben. 5 Verse mit 3 ebenen Reimen (in den Versen 2, 3 und 5).

Die K.T. bringt eine Variante mit 38 Silben, die für unsere Betrachtung nicht in Frage kommt.

Der Name der Melodie und der Inhalt des Liedes 20 stehen noch in ganz offensichtlichem Zusammenhang, während bei Lied 21 der Inhalt bereits abstraktere Formen angenommen hat, indem das Thema des Schlagens der Wäsche mit dem Schlägel allgemein die Einsamkeit und Verlassenheit andeutet (vgl. Lied 20, Vers 3, Anmerkung), in diesem Sinne ein schönes Beispiel der Abstrahierung, Erweiterung und Verallgemeinerung der Melodie-Inhalte. — Da in Li Yü's Lied 20 im Verse 1 vom „tiefen Hof“ und im letzten Verse vom „Monde“ die Rede ist, wurde die Melodie auch mit dem Namen „Mond im tiefen Hof“ belegt. Solche Neubennungen geben oft aufschlußreiche Hinweise auf wesentliche Gefühlsinhalte einer Melodie.

## 18. MELODIE

*Tao-lien-tzu-ling* 搗練子令

„Die kurze Weise (der Melodie) ‚Die Seiden(wäsche) schlagen‘“

Sowohl die K.T. als auch Wan Shu ordnen diese Melodie der Melodie *Tao-lien-tzu* (s. d.) unter, mit der sie identisch ist. Vgl. dazu Melodien, *Allg. Teil*, Abschnitt 2, S. 184. Es gibt keine Langform dieses Liedes. Der Zusatz *ling* 令 („kurze Weise“) ist daher wahrscheinlich nur ganz allgemein wegen der Kürze dieser Melodie und weniger zur Unterscheidung von einer längeren Form gleichen Namens angehängt worden.

## 19. MELODIE

*Tieh-lien-hua* 蝶戀花 „Der Falter liebt die Blumen“

Li Yü: Lied 14

*Tz'u-p'u*: Kap. 13, S. 12b.

*Tz'u-lü*: Kap. 9, S. 7.

Beide Tabulaturen führen als Normalform ein Lied an, dessen Verfasser nach der K.T. Feng Yen-chi (gest. um 960), nach Wan Shu der Dichter Chang Pi (10. Jhdt.) ist. Es zeigt folgendes Schema:

1. Strophe: 7 (uR), 4, 5 (uR), 7 (uR), 7 (uR).
2. Strophe: 7 (uR), 4, 5 (uR), 7 (uR), 7 (uR).

Kennzeichen dieser Normalform: Doppelstrophig. 60 Silben. Jede Strophe zu 5 Versen mit 4 unebenen Reimen (jeweils in den Versen 1, 3, 4 und 5).

Die K.T. zählt neben der Normalform noch 2 Varianten auf, die in Reim und Worttonmelodie geringe Abweichungen aufweisen. Die Melodie erscheint in den Lied-Sammlungen unter zahlreichen anderen Namen.

Li Yü folgt in seinem Liede der Normalform.

Der Name der Melodie steht mit dem Inhalte in keinem direkten Zusammenhang mehr. Nach einer Bemerkung in der K.T. (Kap. 13, S. 12b) war der ursprüngliche Name der Melodie *Ch'üeh-t'a-chih* 鵲踏枝 „Ein Vogel hockt sich auf die Zweige“. Erst zur Sung-Zeit wurde durch den Dichter Yen Shu (991—1055) die Melodie in den obigen Namen umbenannt. Dieser nimmt wiederum Bezug auf einen Vers des Kaisers Chien-wen der Liang-Dynastie (6. Jhdt.), welcher (in der Übersetzung) lautet: „*Meine Empfindungen zu Dir sind wie die des Blüten-liebenden Schmetterlings, der über die Palast-Stufen flattert.*“ (Vgl. u. a. *Po-hsiang-tz'u-p'u* S. 29). — Die Erwähnung des Schmetterlings und der Blüten deutet ganz allgemein den Inhalt eines Liebesliedes an.

## 20. MELODIE

*Ts'ai-sang-tzu* 采桑子

„Maulbeer (blätter für die Seidenraupe) pflücken“

Li Yü: Lied 19 und Lied 23

*Tz'u-p'u*: Kap. 5, S. 2.

*Tz'u-lü*: Kap. 4, S. 2b (Melodie: *Ch'ou-nu-erh* 醜奴兒 „Die häßliche Dienerin“).

Wenngleich die beiden Tabulaturen die Melodie unter verschiedenem Namen führen, so bringen doch beide als Normalform ein Lied des Dichters Ho Ning (898—955), das folgendes Schema aufweist:

1. Strophe: 7, 4 (eR), 4 (eR), 7 (eR).
2. Strophe: 7, 4 (eR), 4 (eR), 7 (eR).

Kennzeichen dieser Normalform: Doppelstrophig. 44 Silben. Jede Strophe zu 4 Versen mit 3 ebenen Reimen (jeweils in den Versen 2, 3 und 4). Die K.T. bringt außer der Normalform noch 2 Varianten, die in Silbenzahl und Reimstellung abweichen.

Li Yü folgt in seinen beiden Liedern der Normalform.

Der Name der Melodie steht mit dem Inhalte in keinem direkten Zusammenhang mehr. Maulbeerblätterpflückende Mädchen werden des öfters in Liebesgedichten erwähnt. Auch hier ist eine Abstrahierung vom speziellen Liedthema zum allgemeinen Inhalte eines Liebesliedes vor sich gegangen.

Die Melodie ist unter zahlreichen anderen Namen bekannt. Die K.T. (Kap. 5, S. 2b) bemerkt, daß die Melodie bei Li Yü den Namen *Ch'ou-nu-erh-ling* 醜奴兒令 *Die kurze Weise (der Melodie)* „Die häßliche Dienerin“ trage, während Wan Shu (Kap. 4, S. 2b) angibt, daß sie bei Li Yü den Namen *Ts'ai-sang-tzu-ling* 采桑子令 *Die kurze Weise (der Melodie)* „Maulbeerblätter pflücken“ genannt sei. Solche Unterschiede der Angaben beruhen offenbar auf der Verschiedenheit der Ausgaben, die den Kompilatoren bei ihren Arbeiten vorgelegen haben.

## 21. MELODIE

Tzu-yeh-ko 子夜歌 „Mitternächtliches Lied“

Li Yü: Lied 10 und Lied 42

Diese Melodie ist mit der Melodie *P'u-sa-man* (s. d.) identisch. Vgl. auch Melodien, *Allg. Teil*, Abschn. 1, S. 184.

## 22./23. MELODIE

22. Wang-chiang-mei 望江梅

„Ausschau nach den Prunusblüten am Strom“

23. Wang-chiang-nan 望江南

„Ausschau nach (dem Lande) südlich des Stroms“

Li Yü: Lied 35—38

*Tz'u-p'u*: Kap. 1, S. 19.

*Tz'u-lü*: Kap. 1, S. 9.

Die beiden Melodien sind identisch und werden von beiden Tabulaturen nicht unter den obigen Namen sondern unter dem Titel *I-chiang-nan* 憶江南 „Gedenken an (das Land) südlich des Stroms“ behandelt, ein Name, der auf eine Dichtung Po Chü-i's zurückgeht, die die K.T. als Normalform bringt. Ihr Schema ist:

3, 5 (eR), 7, 7 (eR), 5 (eR).

Kennzeichen dieser Normalform: Einstrophig. 27 Silben in 5 Versen mit 3 ebenen Reimen (in den Versen 2, 4 und 5).

Die K.T. (Kap. 1, S. 19—20) führt ein doppelstrophiges Lied (54 Silben) nach der gleichen Melodie an, das nach der K.T. von Ou-yang Hsiu (1007—1072) stammt, nach der Liedersammlung *Hsiao-yü-p'u* 嘯餘譜 angeblich von Li Yü gedichtet sein soll.

Eine weitere Variante von 59 Silben Länge unterscheidet sich in Versbau und Reimstellung wesentlich von der Normalform.

Li Yü folgt in allen 4 Liedern der Normalform.

Der Name dieser alten, vielgesungenen Melodie steht bei Li Yü noch in deutlich erkennbarem Zusammenhang mit dem Inhalte der Lieder. Die Melodie, die ursprünglich einen anderen Namen trug, ist besonders seit den Liedern des Po Chü-i (772—846) der nach dieser Melodie erstmalig die Schönheiten des Landes südlich des Stroms besang, immer wieder zum Preise des Landes um Nanking verwendet worden.

## 24. MELODIE

*Wu-yeh-ti* 烏夜啼 „Krähen schreien in der Nacht“

Wie in Abschnitt 5 des Allg. Teils der Melodien (vgl. S. 185) dargelegt, bezeichnet man mit diesem Namen zwei verschiedene Melodien. Der Melodietypus des Liedes 39 ist mit dem der Melodie *Hsiang-chien-huan* (s. d.) identisch. Wir behandeln daher an dieser Stelle nur die Prosodie des Liedes 40.

*Tz'u-p'u*: Kap. 6, S. 21.

*Tz'u-lü*: Kap. 5, S. 2.

Wan Shu ordnet diese Melodie unter ihrem seit der Sung-Zeit gebräuchlicheren Namen *Chin-pang-ch'un* 錦堂春 „Frühling im Brokat-Gemach“ in seine Tabulatur ein. Dort erscheint auch in einem ausführlichen Nachtrag zum ersten Liedbeispiel nach dieser Melodie Li Yü's Lied 40. In der K.T. dagegen erscheint Li Yü's Lied als Normalform der Melodie an erster Stelle. Sie hat folgendes Schema:

1. Strophe: 5, 6 (eR), 7, 5 (eR).

2. Strophe: 6, 6 (eR), 7, 5 (eR).

Kennzeichen dieser Normalform: Doppelstrophig. 47 Silben. Jede Strophe zu 4 Versen mit je 2 ebenen Reimen (in den Versen 2 und 4). Die K.T. bringt noch 2 Varianten mit geringen Abweichungen in Silbenzahl und Versbau. Li Yü's Form ist leicht erkenntlich an dem fünfsilbigen Anfangsvers der 1. Strophe. Die Variante des Chao Ling-chih (vgl. *Tz'u-p'u* Kap. 6, S. 22) hat stattdessen, entsprechend dem Anfangsvers der 2. Strophe, einen sechssilbigen Vers.

Der Name der Melodie, der von einem Liede aus der Zeit der Sechs Dynastien übernommen wurde, steht mit dem Inhalte in keinem erkennbaren Zusammenhang mehr, es sei denn, daß man den traurig-stimmenden, nächtlichen Ruf der Krähen ganz allgemein mit der trostlosen Stimmung der regnerischen Herbstnacht des Liedes in Zusammenhang bringen will.

## 25. MELODIE

*Yang-liu-chih* 楊柳枝 „Weidenzweige“

Li Yü: Lied 16

*Tz'u-p'u*: Kap. 1, S. 31.

*Tz'u-lü*: Kap. 1, S. 14.

Sowohl die K.T. als auch Wan Shu bringen als Normalform dieser Melodie (zwei verschiedene) Lieder des Wen T'ing-yün (9. Jhdt.), deren Schema wie folgt aussieht:

7 (eR), 7 (eR), 7, 7 (eR).

Kennzeichen dieser Normalform: Einstrophig. 28 Silben in 4 Versen mit 3 ebenen Reimen (in den Versen 1, 2 und 4).

Die K.T. bringt keine Variante, da sie die von Wan Shu noch angeführte 40silbige und 44silbige Form als nicht zu diesem Melodietypus zählend betrachtet.

Li Yü's Lied ist der Normalform nachgebildet. Es ist in bezug auf Form, Reim und Worttonmelodie nichts weiter als der 7silbige klassische Vierzeiler der *Shih* 詩 Formen, die auch zum Teil gesungen wurden, ja, aus denen sich ein Teil der *Tz'u*-Melodien entwickelt hat. In diesem Zusammenhang ist folgende Bemerkung der K.T. (Kap. 1, S. 31) beachtenswert: „Weil die früheste Liedersammlung *Hua-chien-chi* (10. Jhdt.) diesen Vierzeiler aufnahm, haben auch wir ihn hier als Melodie verzeichnet.“ Es wurde also nach Möglichkeit alles Sangliche, auch wenn es dem *Shih* 詩 Typus angehörte, in die K.T. aufgenommen. — Es ist eine der wenigen Melodien, bei der durchweg, so auch im Liede Li Yü's, Name und Inhalt übereinstimmen.

## 26. MELODIE

*Yü-fu* 漁父 „Der Fischer“

Li Yü: Lied 12 und Lied 13

*Tz'u-p'u*: Kap. 1, S. 17.

*Tz'u-lü*: Kap. 1, S. 8b.

Sowohl die K.T. als auch Wan Shu verzeichnen diese Melodie unter ihrem eigentlichen Namen *Yü-ko-tzu* 漁歌子 „Fischerlied“ und führen gemeinsam ein Lied des Dichters Chang Chih-ho 張志和 (um 780) als Normalform an, das folgendes Schema aufweist:

7 (eR), 7 (eR), 3, 3 (eR), 7 (eR).

Kennzeichen dieser Normalform: Einstrophig. 27 Silben in 5 Versen mit 4 ebenen Reimen (in den Versen 1, 2, 4 und 5).

Li Yü's Lied 12 weicht von dieser Normalform ab, da es im ersten Vers kein Reimwort besitzt. Es wird daher in der K.T. (Kap. 1, S. 18) als Varianten-Typ angeführt, während Wan Shu

diese Abweichung offenbar — und wohl mit Recht — als zu geringfügig erachtet, um einen Varianten-Typ zu rechtfertigen. Li Yü's Lied 13 entspricht dagegen völlig der Normalform.

Neben der einstrophigen Form, die möglicherweise auch aus dem 7silbigen Vierzeiler entwickelt ist, taucht schon recht früh eine sehr andersartige, doppelstrophige Form auf.

Bei dieser beliebten und vielgesungenen Melodie decken sich Name und Inhalt des Liedes in allen Fällen.

## 27. MELODIE

*Yü-lou-ch'un* 玉樓春 „Frühling in Jade-Hallen“

Li Yü: Lied 2

*Tz'u-p'u*: Kap. 12, S. 8.

*Tz'u-lü*: Kap. 7, S. 7.

Wan Shu verzeichnet in seiner Tabulatur den Melodie-Titel *Yü-lou-ch'un* nicht, sondern ordnet ihn der Melodie *Mu-lan-hua* 木蘭花 „Purpur-Magnolie“ als 56silbige Variante dieser Melodie unter (vgl. die Anmerkungen in *Tz'u-lü* Kap. 7, S. 8b). Tatsächlich aber sind in der ältesten Liedsammlung diese beiden Melodien noch getrennt und erst seit der Sung-Zeit werden die beiden Melodie-Namen zur Bezeichnung angeblich ein und derselben Melodie verwendet. Die K.T. trennt beide Melodietypen noch scharf und behandelt sie unter selbständigen Melodie-Titeln. Als Normalform der Melodie *Yü-lou-ch'un* führt die K.T. ein Lied des Dichters Ku Ch'ung (um 930) an, das folgendes Schema aufweist:

1. Strophe: 7 (uR), 7 (uR), 7, 7 (uR).
2. Strophe: 7 (uR), 7 (uR), 7, 7 (uR).

Kennzeichen dieser Normalform: Doppelstrophig. 56 Silben. Jede Strophe zu 4 Versen mit 3 unebenen Reimen (in den Versen

1, 2 und 4 einer jeden Strophe). — In der äußeren Form stellt sie eine worttonmelodisch freiere Variante des klassischen 7silbigen Achtzeilers dar.

In Silbenzahl, Verslänge und Reimstellung folgt Li Yü dieser Normalform des Ku Ch'ung. Jedoch weist die Worttonmelodie des Anfangsverses einer jeden Strophe bei Li Yü beträchtliche Abweichungen auf, so daß die K.T. das Lied 2 des Li Yü als Variantentyp aufführt, zumal in der Sung- und Yüan-Zeit die meisten Lieddichter nach dieser worttonmelodischen Variante Li Yü's dichteten. — Neben dem Varianten-Typ des Li Yü verzeichnet die K.T. 2 weitere Varianten, die auch Abweichungen in der Reimstellung aufweisen.

Der Name der Melodie steht mit dem Inhalte des Liedes in noch erkennbarem Zusammenhang. Tu Mu 都穆 (um 1500) hat in seiner poetischen Kritik (zitiert u. a. in *Hua-chien-chi*, ed. Hua Lien-p'u, Kap. 4, S. 89) daran erinnert, daß viele Melodie-Namen aus Versen oder Versteilen bekannter alter Lieder geschaffen wurden. So geht nach seiner Ansicht der Name unserer Melodie auf den 22. Vers der berühmten Dichtung „Das Lied vom endlosen Kummer“ des Po Chü-i zurück, welcher von der Yang Kuei-fei sagt: „Waren in den Jadehallen die Gelage beendet, dann war sie trunken und voll Frühling (Sinnlichkeit)“. Die K.T. vertritt dagegen die Ansicht, daß der Name auf den 1. Vers eines Liedes des ersten Dichters nach dieser Melodie, Ku Ch'ung, zurückgeht, welcher lautet: „Der Mond bescheint die Jadehallen, rasch geht die Frühlingwasseruhr (d. h. die Frühling-Nacht) zur Neige.“ (Text, s. *Tz'u-p'u* Kap. 12, S. 9b). — Die von der K.T. (Kap. 12, S. 8) erwähnte andere Bezeichnung Li Yü's für diese Melodie, *Hsi-ch'un-jung* 惜春容, ist in keinem der heute überlieferten Texte der Dichtungen Li Yü's zu finden.

## 28. MELODIE

*Yü-mei-jen* 虞美人 „Die schöne Yü“

Li Yü: Lied 33 und Lied 34

*Tz'u-p'u*: Kap. 12, S. 1.

*Tz'u-lü*: Kap. 8, S. 16.

Während Wan Shu ein Lied des Dichters Chiang Chieh 蔣捷 (um 1279!) an erster Stelle verzeichnet, führt die K.T. Li Yü's Lied 33 als Normalform an, die folgendes Schema aufweist:

1. Strophe: 7 (uR<sub>1</sub>), 5 (uR<sub>1</sub>), 7 (eR<sub>1</sub>), 9 (eR<sub>1</sub>).
2. Strophe: 7 (uR<sub>2</sub>), 5 (uR<sub>2</sub>), 7 (eR<sub>2</sub>), 9 (eR<sub>2</sub>).

Kennzeichen dieser Normalform: Doppelstrophig. 56 Silben. Jede Strophe zu 4 Versen mit je 2 unebenen Reimen (jeweils in den Versen 1 und 2) und 2 ebenen Reimen (jeweils in den Versen 3 und 4). Sowohl der unebene als auch der ebene Reim müssen in der 2. Strophe wechseln.

Die K.T. führt neben der Normalform noch 6 Varianten mit geringfügigen Abweichungen in Silbenzahl und Reimstellung an.

Li Yü folgt auch in seinem Liede 34 der Normalform.

Der Name der Melodie steht mit dem Inhalte des Liedes in keinem direkten Zusammenhang mehr. Er geht zurück auf die Geliebte Yü (vgl. Giles, *Biogr. Dict.* Nr. 2511) des heldenhaften Hsiang Chi (3. Jhdt. v. Chr.), die in der entscheidenden Schlacht bei Kai-hsia, um nicht in die Hände der Feinde zu fallen, nach einem Schwerttanz zu einem Liede ihres Gatten sich in ihr Schwert stürzte. Dieser tragische Tod der schönen Yü wurde oft besungen. Die Melodie soll ergreifend gewesen sein, und es liegt nahe, daß allgemein auch die Texte dem Charakter der Musik entsprachen. In den Liebesliedern nach dieser Melodie ist meist von Kummer und Trennung die Rede. Auch bei Li Yü handelt es sich um Lieder ernsteren Inhaltes. Auf Grund des berühmten letzten Verses des Liedes 34 erhielt die Melodie auch den Namen *I-chiang-ch'un-shui* 一江春水 „Ein Strom Frühlingswasser“.

V. TEXTAUSGABEN  
UND TEXTÜBERLIEFERUNG

Vorbemerkung: Fast alle in diesem Abschnitt enthaltenen bibliographischen Angaben sind Tai Ching-su 戴景素, *Li Hou-chu tz'u* 李後主詞, S. 10—12 entnommen. Da mir durch die Ungunst der Verhältnisse zur Zeit keines der von ihm erwähnten Werke zur Verfügung steht, muß ich auf einen kritischen Vergleich der Ausgaben und der Textüberlieferung an dieser Stelle verzichten.

Li Yü's Lied-Dichtungen erschienen fast stets zusammen mit den Liedern seines Vaters Li Ching unter dem Titel *Nan-T'ang erh-chu tz'u* 南唐二主詞, d. h. „Lieder der beiden Herrscher der Südlichen T'ang-Dynastie“. Wir wissen über das frühe Schicksal der Lieder wenig. Doch war wahrscheinlich bereits in der Zeit der Südlichen Sung (1127—1279) eine Zusammenstellung der Lieder vorhanden. Wir erfahren davon in der *Ch'en-feng-ko*-Ausgabe (s. u.) in einem bemerkenswerten Nachsatz, daß die „vorstehend abgedruckten Lieder der beiden Herrscher der Südlichen T'ang-Dynastie, ferner das Manuskript des Mao Chin (s. u.) sowie die Ausgabe des Hou Wen-ts'an (s. u.) alle auf eine gemeinsame Quelle, nämlich auf eine erste Zusammenstellung (輯) aus der Zeit der Südlichen Sung zurückgehen.“ Es vergingen mehrere hundert Jahre, ehe die Lieder zum ersten Male in einer gedruckten Ausgabe erschienen. Wir verdanken sie einem gewissen Lü Yüan 呂遠 aus Ch'ang-shu 常熟 (Provinz Kiangsu), der in der kunst- und druckfreudigen Ära Wan-li (1573—1620), im Jahre 1620, den ersten Druck besorgte. Dieser blieb grundlegend für zahlreiche spätere Ausgaben. Aus der Ming-Zeit ist sonst nur noch eine Handschrift bekannt, die in der Bücherei *Chi-ku-ko* 汲古閣 des berühmten Büchersammlers Mao Chin 毛晉 (1598 bis 1659), ebenfalls aus Ch'ang-shu stammend, erwähnt wird. In der K'ang-hsi-Zeit (1662—1723) erschien eine weitere gedruckte Ausgabe in der Sammlung *Ming-chia tz'u shih chung* 名家詞十種



„Zehn Liedersammlungen berühmter Dichter“, die Hou Wen-ts'an 侯文燦 aus Wu-hsi 無錫 (Provinz Kiangsu) im Jahre 1689 besorgte. In den *Su-hsiang-shih ts'ung-shu* 粟香室叢書 (Druck 1889) des Chin Wu-hsiang 金武祥 aus Chiang-yin 江陰 (Provinz Kiangsu) und den *Ch'en-feng-ko ts'ung-shu* 晨風閣叢書 (Druck 1909) des Shen Tsung-chi 沈宗畸 sind weitere Ausgaben der Lieder der beiden Herrscher enthalten. Die letztere Ausgabe ist durch den oben angeführten Nachsatz für die Textgeschichte bemerkenswert geworden. Anscheinend hat den Kompilatoren der Kaiserlichen Tabulatur (herausgegeben im Jahre 1715) eine weitere (unbekannte) alte Ausgabe der Lieder vorgelegen, da die von ihnen genannten Namen einzelner Melodien von den in den übrigen Werken üblichen abweichen.

Die erste kritische und kommentierte Ausgabe wurde durch Liu Chi-tseng 劉繼增 von der Bibliothek in Wu-hsi in Typendruck herausgegeben. Diese darf nach der Auffassung Tai Ching-su's als die sorgfältigste gelten und geht auf den frühesten Druck der Lieder, d. h. den des Lü Yüan (s. o.) zurück. Liu's Ausgabe enthält 36 Lieder des Li Yü, und zwar ein Lied (Nr. 21 unserer Zählung) mehr als die Ausgaben des Mao Chin, Hou Wen-ts'an und der Sammlung *Ch'en-feng-ko*. Aus dem Vorwort des Liu Chi-tseng geht hervor, daß dieses Lied offenbar von Lü Yüan hinzugefügt wurde und ursprünglich nicht in der Sammlung vorhanden war, die diesem bei der Herausgabe vorlag. In einem Anhang konnte Liu Chi-tseng 7 weitere Lieder des Li Yü erstmalig veröffentlichen, und in der *Ch'en-feng-ko*-Sammlung finden sich weitere 2 Lieder, so daß sich die Gesamtzahl der Lieder Li Yü's auf 45 beläuft. Tai Ching-su 戴景素 hat diese 45 Lieder in einer kommentierten, kritischen Ausgabe, die 1927 unter dem Titel *Li Hou-chu tz'u* 李後主詞 bei der Commercial Press in Shanghai erschien, zusammengestellt und veröffentlicht. Wir haben unserer Arbeit diese sehr brauchbare Ausgabe des Tai Ching-su zugrundegelegt, und die wenigen Stellen, an denen wir ihr textlich nicht folgen, sind jeweils in den Anmerkungen vermerkt worden. In

einem Anhang bringt Tai Ching-su auch die Lieddichtungen des zweiten Herrschers der Südlichen T'ang-Dynastie, des Vaters des Li Yü. Die Reihenfolge der Lieder weicht von der in den früheren Ausgaben ab, da Tai erstmalig eine chronologische Anordnung auf Grund des Inhaltes der Lieder versucht. Lied 1—13 gehören dementsprechend dem ersten Schaffensabschnitt des Li Yü an, Lied 14—31 der zweiten und Lied 32—45 der dritten Zeit seiner Lieddichtung. Da das Bändchen ferner für den chinesischen Studierenden gedacht ist, geht eine zwölfseitige Einleitung zu den Dichtungen voran, mit kurzen biographischen, literarischen und bibliographischen Angaben. Wertvoll sind die zahlreichen Hinweise auf Textvarianten in den Anmerkungen zu den Liedern.

Außer dieser Ausgabe des Tai Ching-su erschienen während der letzten 30 Jahre noch zahlreiche andere Neuausgaben, von denen die 1931 von T'ang Kuei-chang 唐圭璋 unter dem Titel *Nan-T'ang erh-chu tz'u hui-chien* 南唐二主詞彙箋 besorgte die bedeutendste ist. Sie ist wahrscheinlich die beste aller modernen Ausgaben, lag mir jedoch bei meiner Bearbeitung leider nicht vor.

Neben den Einzelausgaben der Lieder Li Yü's und Li Ching's ist bis in die Gegenwart hinein stets eine Auswahl der besten Gesänge in bedeutenden Lied-Anthologien erschienen. Einige dieser Sammlungen geben gelegentlich wichtige Anhaltspunkte für die Textkritik und die Frage der Autorschaft. Zu diesen gehört u. a. die seltene Liedersammlung *Hua-ts'ao ts'wi-pien* 花草粹編 des Ch'en Yao-wen 陳耀文 aus der Ming-Zeit. Soweit diese oder andere Quellen für unsere Arbeit von Belang waren, sind sie in den Anmerkungen erwähnt. —

Von den 45 bei Tai angeführten Liedern sind die 6 Lieder nach der Melodie *Hsieh-hsin-en* 謝新恩 (Lied 25—30) sowie Lied 31 nach der Melodie *Lin-chiang-hsien* 臨江仙 textlich mit großen Mängeln oder unvollständig überliefert. Im einzelnen ergibt sich folgendes:

1. Von Lied 25 ist — nach Lü Yüan — nur 1 Vers erhalten. Er ist bis auf das zweite Wort identisch mit Lied 28, Vers 8.

2. Von Vers 6 des Liedes 26 fehlt nach der Ausgabe des Lü Yüan das 3. Wort bzw. nach der *Ch'en-feng-ko*-Ausgabe das 4. Wort. Ich habe versucht, den Text durch das Wort *wu* 午 „Mittag“ zu ergänzen; s. Lied 26, Vers 6, Anmerkung.

3. Zu Lied 27 bemerkt Liu Chi-tseng in seiner Ausgabe: „Dieses Lied weist in seinen Worten und Versen Unregelmäßigkeiten auf; es steht (mir) kein anderer Text als Vergleich zur Verfügung.“ (Zitiert nach Tai, loc. cit. S. 26.)

4. Lied 28: Von diesem Liede fehlt in der Ausgabe Lü Yüan's der 8. Vers, doch bringen die Kaiserliche Tabulatur (Kap. 10, S. 16) und das *Hua-ts'ao ts'ui-pien* an dieser Stelle einen Vers, der dem Versfragment Lied 25 bis auf das 2. Wort völlig gleicht. Der Text dieses Liedes erscheint trotz dieser Überlieferung sehr mangelhaft. Vgl. meine Ausführungen Lied 28, Vers 8, Anmerkung sowie die Interpretation.

5. Lied 29: Von den 58 Silben (Wörtern) Text, die die Normalform dieser Melodie erfordert, sind nur 32 erhalten, also etwa die Hälfte. Auch sonst erscheint der Text an einigen Stellen zweifelhaft überliefert. Vgl. Lied 29 Anmerkung und Interpretation.

6. Lied 30 ist vollständig überliefert, doch bemerkt Liu Chi-tseng in seiner Ausgabe: „Die vorstehenden 6 Lieder (Lied 25 bis 30 unserer Zählung) stammen nach einer ursprünglichen Bemerkung aus der Abschrift des Meng Chün-wang 孟郡王 (Prinz Meng?). Vermutlich war das Papier (schon) damals (bei der Niederschrift der Lieder) beschädigt, und der Abschreiber hatte keine andere Quelle als das mangelhafte Original.“ Ferner: „Dieses Lied ist nicht in Strophen abgeteilt und entspricht auch (prosodisch) nicht der Melodie; es gibt auch keine andere Melodie, der man einen solchen Liedtext unterlegen könnte.“ (Beide Zitate nach Tai, loc. cit. S. 28). Diese Bemerkungen weisen klar auf textliche, prosodische und melodische Abweichungen hin.

7. Von Lied 31 fehlen die letzten 3 Verse; Vers 4 ist sehr verschieden überliefert. Angeblich blieb die Dichtung wegen der Eroberung der Stadt Nanking durch die Truppen der Sung un-

vollendet. Vgl. Lied 31, Vers 8—10, Anmerkung. Dort sind auch die verschiedenen Ergänzungsversuche der fehlenden Verse angeführt.

Schließlich sei noch vermerkt, daß Lü Yüan Lied 35 und 36 zu einem Liede mit zwei Strophen zusammenfaßt, während das *Ch'üan-T'ang-shih* 全唐詩 und *Li-tai shih-yü* 歷代詩餘 zwei selbständige Lieder daraus machen. — Ebenso faßt Lü Yüan Lied 37 und 38 zu einem doppelstrophigen Gesang zusammen, während die Liedersammlung *Tsun-ch'ien-chi* 尊前集 zwei selbständige Gesänge daraus macht. Die Kaiserliche Tabulatur (Kap. 1 S. 19) bemerkt dazu: „Bei Li Yü trägt die Melodie *Wang-chiang-nan* 望江南 den Namen *Wang-chiang-mei* 望江梅. Beide (Melodien) sind einstrophige Gesänge aus der T'ang-Zeit, die erst in der Sung-Zeit zweistrophig wurden.“ Diese Bemerkung der Kaiserlichen Tabulatur dürfte zutreffend sein, zumal sich die Sung-Zeit durch ihre Vorliebe für längere Lieder auszeichnete.

Wichtiger als die Überlieferung des Textes und der Form ist die Frage der Echtheit. Hier ist zu berücksichtigen, daß das frühe Liedgut der *Tzu* — ähnlich der Frühzeit des europäischen Minnesanges — zu einem großen Teile Allgemeingut war. Hier und dort fanden sich Dichter oder Musikanten, die den Singmädchen oder Musikantinnen, den Trägern der Unterhaltung, während einer Festlichkeit oder in geselligem Kreise ein Lied dichteten, das allgemein gefiel und weiteren Anklang fand. Da es sich zunächst um reine Gelegenheitsdichtungen zum Zwecke der Unterhaltung handelte, schenkte man der Autorschaft keine besondere Beachtung. Auch waren diese frühen Lieder inhaltlich noch sehr einheitlich und fast ausschließlich Liebeslyrik oder Ausdruck der geselligen Freuden der Jahreszeiten, vornehmlich des Frühlings und des Herbstes. Die Persönlichkeit des Dichters trat völlig hinter dem meist anspruchslosen Inhalte zurück. So sind von vielen Liedern, besonders der frühen Zeit, die Dichter unbekannt oder aber ungewiß, indem sie schon in den frühesten (z. T. zeitgenössischen) Sammlungen bald diesem bald jenem

Autor zugeschrieben werden. Daher ist es verständlich, daß auch bei einer Reihe der Lieder Li Yü's die Autorschaft ungewiß ist und mehrfach angezweifelt worden ist, zumal die heute allgemein übliche Zusammenstellung von 45 Liedern aus zeitlich und räumlich sehr verschiedenen Sammlungen allmählich zusammengebracht wurde. Es liegt in der Entwicklung der Lied-Lyrik des Li Yü begründet, daß die meisten der angezweifelt Lieder der früheren Schaffensperiode des Dichters angehören. Damals dichtete er inhaltlich und formal im üblichen Stil der höfischen oder aristokratischen Unterhaltungslyrik, wie sie z. B. in den 500 Liedern der frühesten Liedersammlung der *Tz'u*, dem *Hua-chien-chi* 花間集 des Chao Ch'ung-tso 趙崇祚 (10. Jhd.), vertreten ist. Die späteren Dichtungen Li Yü's, die durch das starke Erleben der Vergänglichkeit seines Reiches geprägt sind, lassen nur in wenigen Fällen Zweifel an der Autorschaft aufkommen. Es dürfte heute unmöglich sein, Endgültiges über die Echtheit zu sagen. Wir beschränken uns auf die Anführung der Zweifelsfälle und müssen auf eine Diskussion verzichten, da uns nicht in allen Fällen die Gründe für die Echtheitskritik mitgeteilt sind. Fast alle Hinweise sind den Anmerkungen Tai Ching-su's entnommen. Im einzelnen ergibt sich folgendes:

1. Lied 3 findet sich im *Hua-chien-chi* (Kap. 1, S. 10) als Dichtung des Wen T'ing-yün.

2. Lied 15 erscheint in den Sammlungen *Hua-chien-chi* (Kap. 1, S. 9—10) und *Hua-an tz'u-hsüan* 花庵詞選 ebenfalls als Dichtung Wen T'ing-yün's. Stilistisch passen die beiden Lieder (3 und 15) durchaus in den Kreis der Dichtungen Wen T'ing-yün's hinein. Auch Wang Kuo-wei teilt diese Ansicht (vgl. *Jen-chien tz'u-hua* 人間詞話, S. 6).

3. Die Echtheit der beiden Fischerlieder 12 und 13 wird in einigen Sammlungen bestritten (vgl. Lied 12, Interpretation, 2. Absatz). Thematisch fallen diese beiden Lieder zweifellos aus der Reihe, aber Lieder solchen Inhalts gehörten wie die Schäferlieder des 18. Jhdts. zum „Repertoire“ fast jeden Dichters.

4. Lied 14 erscheint — ohne nähere Begründung — in mehreren Sammlungen, so im *Tsun-ch'ien-chi* als Dichtung des Li Kuan 李冠 (lebte um 1019).

5. Lied 18 darf wohl sicher als ein Lied des Li Yü gelten. Dieser Ansicht sind Lü Yüan, Ch'en Yao-wen im *Hua-ts'ao ts'ui-pien* und die Kompilatoren des *Li-tai shih-yü*. Lü Yüan lag einer Anmerkung in seiner Ausgabe zufolge eine Handschrift (das Original?) vor, die den Stempel der Bibliothek des Li Yü trug. Dennoch wird in den Lied-Sammlungen *Chin-pi yo-fu* 近體樂府 und *Yo-fu ya-tz'u* 樂府雅詞 das Lied dem Dichter Ou-yang Hsiu 歐陽修 (1007—1072) zugeschrieben. Ferner findet es sich in der Sammlung des Dichters Feng Yen-chi 馮延己 (903—960) und der des berühmten Sung-Dichters Yen Shu 晏殊 (991—1055). — (Vorstehende Angaben nach Chou Yung-hsien 周泳先 in seinem Werke *T'ang-Sung-Chin-Yüan tz'u-kou-ch'en* 唐宋金元詞鈎沈, S. 114). Stilistisch dürften keine Zweifel an der Echtheit des Liedes bestehen.

6. Lied 20 erscheint in der Kaiserlichen Tabulatur (Kap. 1, S. 25 b) als Dichtung des Feng Yen-chi (903—960), doch erscheint diese Zuweisung sehr zweifelhaft und in der Tabulatur des Wan Shu (Kap. 1, S. 10) ist dasselbe Lied dem Li Yü zugeschrieben.

7. Lied 24 wird in einer Anmerkung der *Ch'en-feng-ko*-Ausgabe auch dem Dichter Teng Su 鄧肅 (1091—1132) zugeschrieben.

8. Zur Echtheitsfrage des Liedes 32 vgl. daselbst Interpretation, 5. Absatz.

9. Tai Ching-su gibt (loc. cit. Einführung, S. 12) ohne nähere Quellen als Autor des Liedes 44 auch Feng Yen-chi (903—960) an. Ich halte das für unwahrscheinlich.

10. Lied 11 wurde vielleicht in seinen Einzelversen wechselweise von Li Yü und Feng Yen-chi (903—960) gedichtet. Vgl. Lied 11 Interpretation, letzter Absatz.

Zusammenfassend ergibt sich, daß die wichtigste frühe Quelle für die Lieder des Li Yü offenbar eine handschriftliche, teilweise

vielleicht autographische Zusammenstellung aus der Süd-Sung-Zeit (1127—1279) war. Erst rund 650 Jahre nach dem Tode des Li Yü erscheint die erste gedruckte Ausgabe durch Lü Yüan (1620). Es folgten mehrere wichtige, z. T. kritische Ausgaben in Sammelwerken des 17. bis 20. Jhdts., in welcher Zeit sich die Zahl der überlieferten Lieder von 35 auf 45 erhöht. Die liedgeschichtlichen Forschungen der Gegenwart, vor allem seit der Literarischen Revolution (1917), zeitigten weitere Textausgaben, von denen die des Tai Ching-su (1927), in welcher die Lieder erstmalig zeitlich geordnet erscheinen, unserer Übersetzung zugrunde liegt. 7 Lieder sind textlich mit großen Mängeln oder nur als Bruchstücke überliefert. Für 11 von den 45 jetzt allgemein als Schöpfungen des Li Yü geltenden Liedern finden sich in einigen Quellen auch andere Autoren genannt. Sie gehören nach Inhalt und Form der frühen Schaffensperiode an, in der der damals allgemein übliche Stil höfischer Natur- und Liebeslyrik vorherrscht. Trotz der Schwierigkeit, ja Unmöglichkeit der Feststellung der Autorschaft dürfen wir dennoch den größeren Teil dieser 11 Lieder ohne Zweifel Li Yü zuschreiben. Von den späteren Gesängen des Li Yü, die seine bedeutendsten sind und inhaltlich durch die Trauer um den Verlust seines Reiches eindeutig geprägt wurden, ist nur die Echtheit des Liedes 32 — wie ich glaube, mit Recht — angezweifelt worden.

## VI. ANHANG

## VERZEICHNIS

einiger für das Verständnis chinesischer Dichtung wichtiger Begriffe in den Liedern des Li Yü.

Für Ausdrücke allgemeinerer Art sei auf den wertvollen Anhang B in Lin Yutang's Buch *Weisheit des lächelnden Lebens* (Stuttgart 1949, S. 455—476) verwiesen.

Die großen Ziffern bezeichnen die Nummer des Liedes,  
die kleinen Ziffern den Vers.

- Ahorn**, zur Symbolik s. 24<sub>4</sub> Anmerkung; rote Blätter 30<sub>2</sub>.  
**an-p'ai** (seine Empfindungen) „plazieren“, d. h. einen Punkt der Ruhe für die innere Unruhe, einen Trost für den Kummer finden 14<sub>10</sub> Anmerkung.  
**Augen**, der Frau verglichen mit der Reinheit, Klarheit und Tiefe der Herbstgewässer 6<sub>4</sub>.  
**Augenbrauen**, der Frau sind wie die feingeschwungenen Bogenlinien eines Schneckenhauses 8<sub>4</sub> Anm.; gleichen den feinen Linien langgezogener, ferner Bergkämme 21<sub>3</sub>; sind wie die feingeschwungenen, zartgekämmten Fühler eines Nachtfalters 23<sub>5</sub>; gleichen zarten Weidenblättern, s. das Lied der Mei-fei S. 204; zusammengezogene Augenbrauen sind das Bild des Kummers 8<sub>4</sub>, 19<sub>4</sub>, 21<sub>3</sub>, 23<sub>5</sub>.  
**Bambus**, meist herbstlich; Rauschen des Windes im Bambus bei Mondglanz, Andeutung der Stille und einsamer Zurückgezogenheit 22<sub>3, 4</sub>; 22<sub>4</sub> Anmerkung; 33<sub>4</sub> Anmerkung; Blasinstrumente aus Bambus (Flöte, Mundorgel) 6<sub>1</sub>.  
**Bambussprossen**, die Finger der Frau 21<sub>4</sub> Anmerkung.  
**Bananenstaude**, Regen auf den großen Blättern der Banane schafft die Empfindung „lastender“ Traurigkeit 8<sub>7</sub> Anmerkung. — S. Firmiana.  
**Berauscht**, s. Rausch.  
**Berg**, „Gebirge und Wasser“, „Gebirge und Ströme“ sind Sinnbild der Landschaft, des Landes, des Reiches schlechthin 18<sub>1</sub> Anm., 24<sub>1-3</sub>, 32<sub>2</sub>, 36<sub>3</sub>, 45<sub>7</sub>; deutet oft gleichzeitig die Weite und Verlorenheit der Emp-

- findung an 241-3 Anm. und Interpr.; 456, 7 Anm. — S. Strom, Wasser, Raum.
- Blüte**, gleichbedeutend mit „Frau“ 161 Anm. u. Interpr.; Sinnbild der Liebe und Erwartung 79 Anm.; „Tanz der abgefallenen Blüten“ 710 Anm.; fallende Blüten (Sinnbild der Vergänglichkeit) 459; wirbelnde Blüten als Sinnbild des Kummers 173, 4 Interpr.; „Blüten und Mond“ als Symbol des Frühlings (Blüte) und Herbstes (Mond) der Inbegriff festlicher und freudiger Zeit 113, 4, 341, 444, 5. — S. Frühlingsblüte, Herbstmond, Mond.
- Brunnen**, deutet den Herbst oder herbstliche Empfindungen (Einsamkeit, Stille) an; er weist auf die verlorene Stille herbstlicher Höfe und ist von einer Firmiana (s. d.) überdacht; das eintönige Geräusch der Sperrklinke an der Brunnenwinde ist Ausdruck herbstlicher Weite und Verlorenheit 231 Anmerkung.
- Brüstung**, „sich an die Brüstung lehnen“ ist durch Andeutung des grenzenlosen Raumes, der sich von hoher Brüstung aus erschließt, Ausdruck unendlichen Kummers und einsamer Verlorenheit des Menschen 189 Anm. und Interpr., 215, 333, 456, 7; „geschnittene Brüstung“, Andeutung festlicher Terrassen, festlicher Geselligkeit 345; „Jade-Brüstung“, d. i. die Marmor-Brüstung der Terrasse 263.
- ch'ing-ming-chieh**, s. Frühlingsfest.
- ch'ung**, „geschichtet“; Flucht, Folge (der Höfe, Wände, Vorhänge), ein Ausdruck zur Andeutung der Zurückgezogenheit und Einsamkeit (vornehmlich des Frauengemachs) 158; als Ausdruck räumlicher Tiefe und Entlegenheit (Gebirge) 241-3 Anmerkung. — S. *shen* „tief“.
- Doppelsinn** und Hintergründigkeit in der chinesischen Dichtung 407 Anmerkung.
- Drachen**, Sinnbild kaiserlicher Macht, 374 Anm.; Phönix-Hallen und Drachen-Gemächer (d. h. die hohen Hallen des Kaiserpalastes) 323.
- Duft**, der Blüten gegen den Rausch vom Wein 15.
- Duftende Flur**, s. Frühlingsflur, frühlingsduftend.
- Eingeweide**, wörtl. „Darm“, Sitz der Gefühle; „die Eingeweide zerschneiden“, d. h. traurig stimmen 172, 385.
- Eng**, s. *hsiao*.
- Fenster**, „grünes Fenster“, ein Ausdruck für das Frauengemach oder die Frau 195 Anm.; „Seidengaze-Fenster“ (Frauengemach und Frau) 278, 295; „goldenes Fenster“ (meist Frauengemach) 251 Anm.; „Edelstein-Fenster“ bedeutet das Frauengemach 235, oder allgemein „schmuckes Fenster“ (des Palastes etc.) 266.
- Finger**, der Frau mit der Spindel verglichen 82; mit Bambussprossen 214 Anmerkung.

- Firmiana**, *Firmiana simplex* (früherer Name *Sterculia platanifolia*), chin. *wu-pung*, ein Platanen-ähnlicher Baum mit mannigfachen Herbst-Assoziationen; zur Symbolik s. 231 Anm.; 413; am Brunnenrand im chinesischen Hof 231; Regen auf Firmiana-Blättern 87, Anmerkung.
- Fisch**, s. Schuppe.
- Flöte**, ihr Klang ist wie der meisten anderen Blasinstrumente herbstlicher Natur und deutet verlorene Weite an; verbindet sich oft mit „Abend“, „Mond“, oder „Mondnacht“ 365 Anm.; 289 Anmerkung; „Barbaren-Flöte“, „Tanguten-Flöte“ 289.
- Frankolin**, *Francoelinus p. pintadeanus*, der chinesische Frankolin oder das chinesische Perlrebhuhn; chin. *chê-ku*; Sinnbild der Anhänglichkeit; ruft „*hsing-pu-têh yeh, ko-ko*“ (in deutscher Umschrift „*hsing-bu-dö yä, go-go*“) „ach, du darfst nicht gehen, Geliebter“ oder „ach, du hättest nicht gehen dürfen, Geliebter“; auf dem Wandschirm im Schlafgemach dargestellt 154 Anmerkung.
- Frisur**, s. Haar.
- Frühling**, Zeit der Freuden und Feste; in diesem Sinne in der chinesischen Dichtung oft in Verbindung mit dem Herbst genannt (s. „Frühlingsblüte“, „Herbstmond“); den Frühling suchen, dem Frühling entgegengehen 101; kommt von Osten 101 Anm.; seine Erwähnung in Herbstgedichten bedeutet oft „Freuden des Frühlings“, „Liebe“ etc. 235.
- Frühlingsblüte**, neben dem Herbstmond symbolhafte Andeutung der festlichsten Zeit des Jahres 113 Anm., 341 Anm., 444, 5; welkende, abgefallene Blüten als Mahnung an die Vergänglichkeit 25 Anm., 459; die Blütenpracht wird vom dahinfließenden Wasser hinweggetragen 405 Anm., 459; wirbelnde Blüten als Sinnbild des Kummers 173, 4 Interpretation. — S. Blüte, Herbstmond, Mond.
- Frühlingsfest**, chin. *ch'ing-ming-chieh* „Fest der reinen Klarheit“, am 5. oder 6. April, ein Volksfest, bei dem alt und jung vor die Tore der Stadt wandert, um beim Besuch der Ahnengräber zum erstenmal das frische Grün des Frühlings zu genießen 142, 101 Anmerkung. Das Fest wird auch schlechthin das „Fest des 3. Monats“ genannt und weist damit auf seine Stellung im letzten Frühlingsmonate (nach dem chinesischen Mondkalender). Es verbindet sich sowohl der Gedanke des Hochfrühlings als auch der des zur Neige gehenden Frühlingsglanzes mit ihm. Dementsprechend trägt seine Nennung trotz aller Freudigkeit und Festlichkeit oft einen leichten Unterton der Wehmut mit sich, so in 142-3, zumal das Fest in der Dichtung sehr häufig mit Regen zusammen erwähnt wird (142-4) und somit auf den Beginn der freudelosen, drückend-heißen Regenzeit des Sommers

- (in Mittelchina) hinweist. "The day, as it appears in poetry, is often wet, with almond flowers blossoming and willow trees teeming with life in the rain" (Tsui Chi in den Anmerkungen zu Bullett: The Golden Year of Fair Cheng-ta, S. 36). Es sei nebenbei bemerkt, daß das nächstfolgende „Fest“, d. h. fester Termin des chinesischen Kalenders, den Namen *Ku-yü* „Getreide-Regen“ trägt.
- Frühlingsflur**, chin. *fang-ts'ao* oder *ch'un-ts'ao*, Sinnbild der Frühlingssehnsucht 7<sub>4</sub> Anm., 17<sub>7, 8</sub>, 31<sub>7</sub>.
- Frühlingsduftend**, chin. *fang*, in Verbindung mit „Flur“ 7<sub>4</sub>; mit „Frühling“ 35<sub>2</sub> Anm.; mit „Herz“ 14<sub>9</sub>; mit „Seele“ 16<sub>2</sub> Anm. und Interpr.; mit „Nachricht“ 19<sub>5</sub>.
- Frühlingswind**, kommt aus dem Osten; er erweckt mit seinem lauen Atem die (Triebe der) Blüten und Menschen (16<sub>1</sub> Anm., 33<sub>1</sub> Anm.); ist erregend und trägt mit sich einen Hauch frühlingshafter Sinnlichkeit (16<sub>1</sub> Anm., 2<sub>5</sub> Anm.); ist Ausdruck des Genusses der sinnlichen Schönheiten dieser Welt 16<sub>1</sub> Anmerkung; „Blüten und Mond im Frühlingswind“ 37<sub>5</sub>. — S. Ostwind, Wind, Osten.
- Gefühllos**, chin. *wu-ch'ing*, gesteigerter Ausdruck des Begriffes „leer, verloren, sinnlos, eitel“, 44<sub>4</sub> Interpretation.
- Gewürznelke**, dichterisches Bild der Frauenzunge 9<sub>3</sub>.
- Goldene**, im Sinne von „kostbar“ oder „schön“: goldenes Räucherbecken 1<sub>2</sub>; goldener Haarpfeil 3<sub>1</sub>; goldenes Fenster 25<sub>1</sub>, 28<sub>8</sub>; goldenes Schwert 43<sub>6</sub>; goldene Frankoline (d. h. in Goldbrokat gestickt oder in Goldlack gemalt) 15<sub>6</sub>; Goldpuder (die Schuppen der Schmetterlinge) 31<sub>2</sub>; Gold(-gelbe) Blüten 26<sub>3</sub>; im Sinne von „schön, herblich klar und kalt“ dem Brunnen, (Herbst-)Wind und (Herbst-)Tag zugeordnet 23<sub>1</sub> Anmerkung.
- Gürtel**, (roter) Seidengürtel als Unterpfeil und Sinnbild der Liebe 31<sub>9</sub>; s. auch 3<sub>7</sub> Anmerkung.
- Haar**, der Frau mit schwarzen Wolken verglichen 5<sub>3</sub>, 8<sub>1</sub>, 21<sub>1</sub>, 27<sub>5</sub>; ungeordnetes, ungepflegtes Haar als Andeutung freudloser Einsamkeit und qualvoller Unruhe 18<sub>6, 7</sub>; 21<sub>1, 2</sub> Anm., 27<sub>5</sub>.
- Haarpfeil**, in Vogelform 3<sub>1</sub>.
- han**, deutet meist die „kalte Klarheit“ oder „klare Kälte“ der chinesischen Herbstatmosphäre an 20<sub>3</sub> Anm., 22<sub>3</sub>, 30<sub>9</sub> Anm., 36<sub>3</sub> Anmerkung; herblich-kalt (Fluß, Wasser) 23<sub>8</sub>, 24<sub>3</sub>; kalt (Bettdecke, Bett) 31<sub>1</sub>, 45<sub>3</sub>; kalter Regen (Frühlingsgedicht) 39<sub>3</sub>; zur Andeutung der „klaren Reinheit“ musikalischer Klänge („kalter Bambus“) 6<sub>1</sub> Anmerkung. — S. *leng*.
- Haupt**, „das Haupt wenden“, stark gefühlsbetont; es ist das Sichwenden nach dem Vergangenen, nach dem Dahingegangenen, sei es Mensch

- oder Ding, es umfaßt Abschied, Trennung, Sehnsucht in unerreichbare Ferne, nach vergangenen Tagen der Freude und nach den Menschen der Zeit gemeinsamen Glücks; ein vornehmlich „herbstlicher“ Ausdruck, meist mit dem Herbstmond assoziiert 23<sub>6</sub> Anm., 28<sub>5</sub>, 34<sub>4</sub>; (im Frühlingsgedicht) 31<sub>10</sub>.
- Herbstmond**, „Frühlingsblüten“ und „Herbstmond“ sind der Inbegriff der festlichsten Zeit des Jahres schlechthin, zugleich Symbol der steten Erneuerung und Beständigkeit der Natur (im Gegensatz zur Vergänglichkeit des Menschen) 34<sub>1</sub> Anm., 11<sub>3, 4, 6</sub> Anmerkung. — S. Blüte, Frühlingsblüte, Mond, Natur.
- Herbstwasser**, dichterisches Bild der klaren, tiefen Reinheit der Frauenaugen 6<sub>4</sub>.
- Himmel**, der „hohe“ Himmel, Ausdruck der strahlenden Weite und Klarheit des chinesischen Herbsthimmels und damit zugleich Andeutung herblich-einsamer und Verlorenheit des Menschen 24<sub>3</sub> Anm.; vgl. auch 36<sub>2</sub> Anmerkung; den Himmel befragen 3<sub>6</sub>; der Himmel möge uns ewige Jugend schenken 11<sub>7</sub>.
- Hoch**, Attribut des Herbsthimmels, s. Himmel.
- hou-p'ing-hua**, „Blumen der hinteren Gemächer“, Name einer Melodie des Ch'en Hou-chu 11<sub>1</sub> Anmerkung.
- hsiao**, „klein“ deutet die bedrückende Enge einsamen Gemachs an; Ausdruck der räumlichen und seelischen Beengtheit, Bedrängtheit; „enges Gemach“ (*hsiao-lou*) 28<sub>4</sub> Anm., 31<sub>3</sub>, 34<sub>3</sub>; „kleines (beengendes) Anwesen“ (*hsiao yüan-p'ing*) 33<sub>1</sub> Anmerkung.
- hsien**, s. müßig.
- Hunnen-Trommel**, große Trommel der Chieh-Hunnen aus dem nordwestlichen Grenzgebiete Chinas, auf einem Sockel quer aufgelegt, mit zwei Schlägeln geschlagen, „besonders geeignet in festlichen Hallen bei Abendstimmung, bei Vollmondschein und erfrischender Brise“ (Nan Ch'o); am chinesischen Kaiserhofe im 8. Jhd. sehr beliebt; vielleicht beim Dichten verwendet 10<sub>8</sub> Anmerkung.
- i-i**, „sich nicht trennen können von“, Andeutung der wehmutvollen Anhänglichkeit; auf Menschen, Weidenzweige, Blüten und andere Dinge der Natur bezogen 14<sub>6</sub> Anmerkung.
- Jade**, deutet makellose Weiße und Reinheit an, „alabasterweiß“; Finger der Frau 6<sub>2</sub>; Finger oder Zähne (der Frau) 8<sub>2</sub>; „Jade (-weiße) Geschmeidigkeit“, ein Ausdruck für Hände oder Finger (der Frau) 10<sub>3</sub>; im Sinne von „leuchtend-weiß“ oder „prächtig“: Jade-Stufen (die hohen Marmortreppen im Palast) 34<sub>5</sub> Anm.; Jade-Brüstung (d. h. Marmorbrüstung) 26<sub>3</sub>; Jade-Gemach (Hallen im Palast, bes. die

Frauengemächer) 43<sub>9</sub>; Jade-Haken, zum Hochhalten oder Hochraffen der Vorhänge 31<sub>4</sub>, auch dichterisch für die Mondsichel 23<sub>4</sub>. Jade-Bäume: 1. seltene, kostbare Bäume des kaiserlichen Palastes 11<sub>1</sub> Anm., 32<sub>4</sub> Anm.; 2. Name einer von Ch'en Hou-chu komponierten Melodie 11<sub>1</sub> Anmerkung. Klingender Jade als Schmuck am Gewande oder Gürtel getragen 18<sub>5</sub> Anmerkung.

**Kalt**, s. *han*, *leng*.

**Kirsche**, der Mund der Frau ist zierlich und rot wie eine aufgesprungene Kirsche 9<sub>5</sub>.

**Kissen**, fast immer deutet die Erwähnung dieses Wortes unruhigen Schlaf oder durchwachte Nacht an 7<sub>3</sub> Anmerkung.

**Klein**, s. *hsiao*.

**Krähen**, heimatlose, umherirrende, von verfallenem Gemäuer rufende, unheilverkündende Tiere, deuten Heimatlosigkeit und Verlassenheit an 15<sub>5</sub> Anmerkung.

**Kuckuck**, mit seiner Erwähnung verbindet sich die Vorstellung des Spätfrühlings, da er in Mittelchina gegen Ende des letzten Frühlingsmonates (nach chinesischem Kalender) eintrifft; er ruft auch durch seine Stimme in eindringlicher Weise die Vergänglichkeit des Frühlings ins Bewußtsein; der klagende Ton seines Rufes weckt kummervolle Empfindung vor allem in der Brust dessen, der in der Fremde weilt, und mahnt zur Heimkehr 31<sub>3</sub> Anmerkung.

**k'ung**, „hohl, leer, nichtig, sinnlos“; deutet in Klang und ursprünglichem Sinn die Verlorenheit der Dinge oder des Menschen im Raume an; *k'ung-shan* „leerer Berg“ ist nicht der baum- oder menschenlose Berg, sondern die endlose Verlorenheit der Berglandschaft, die Tiefe der Schluchten und Täler, in denen sich der Mensch verliert und in die er seine Sehnsucht nach dem Unendlichen versenkt 20<sub>2</sub> Anm.; 44<sub>4</sub> Interpr., 43<sub>10</sub>; es ergibt sich daraus, daß bei dem Worte *k'ung* stets ein starker Unterton der Einsamkeit und Verlassenheit mitschwingt (6<sub>7</sub>, 20<sub>2</sub>, 26<sub>2</sub>, 28<sub>1</sub>, 43<sub>10</sub>) oder auch mit der verlorenen Einsamkeit gleichzeitig der „Sinnlosigkeit“ oder „Eitelkeit“ Ausdruck verliehen wird (6<sub>7</sub> Anm., 28<sub>8</sub>, 31<sub>9</sub>, 42<sub>7</sub>, 43<sub>10</sub>); oft klingen alle diese Bedeutungen (Verlorenheit, Verlassenheit, Sinnlosigkeit) kräftig zusammen 43<sub>10</sub>, 44<sub>4</sub>, 5 Interpretation. — Zur Steigerung des Begriffes („gefühllos“) s. 44<sub>4</sub>, 5 Interpretation.

**lan-san**, sehr suggestiver Begriff, dem ganz allgemein die Idee des qualitativen und quantitativen Wenigerwerdens zu Grunde liegt; zur Neige gehen; dahinschwenden; schal, fade 18<sub>3</sub>, 45<sub>2</sub>.

**Längsflöte**, *hsiao*, 2<sub>3</sub>, 26<sub>1</sub>.

**Leben**, flüchtig wie das Licht einer Kerze; unbeständig wie im Winde

treibende Samenkronen; unwirklich wie ein Traum 44<sub>1</sub>, 40<sub>6</sub>; ist steter, unabänderlicher Kummer 39<sub>7</sub> Interpretation; ist Traurigkeit und Kummer 42<sub>1</sub>; die Unbeständigkeit des Lebens 40<sub>6</sub>.

**Leer**, s. *k'ung*.

**leng**, „kalt“, vermittelt im Gegensatz zu *han* (s. d.) mehr den Eindruck des Fröstelnden, Verlassenen, Trostlosen 19<sub>5</sub>, 22<sub>3</sub>.

**lou**, „Turmgemach“, „Turmhalle“, ein sehr bedeutsamer Begriff der chinesischen Dichtung, dem in unserer Sprache ein gleichwertiges Wort fehlt. Es schafft die Vision prächtiger hoher Hallen, die von der Brüstung ihrer oberen, offenen Gemächer einen umfassenden Blick auf die Schönheit künstlicher Gärten und Teiche oder die Verlorenheit weiter Seen, Ströme und Bergtäler gewähren. Kennzeichen ist die Mehrstöckigkeit, die im Gegensatz zum gewöhnlichen, stockwerklosen chinesischen Hause rein äußerlich einen gewissen Wohlstand und Wohlhabenheit andeutet. Das *lou* ist kunstvoll aus Holz aufgeführt, das mit einem freudigen, warmen Rot bemalt oder, zumindest an den tragenden Säulen der Hallen und Umgänge sowie den großen geschnitzten Füllungen der Türen, mit einer dicken roten Lackschicht verkleidet ist. Die schweren Querbalken an den Kopfenden der Säulen und das mit großer Kunst gezimmerte Konsolwerk, das die vorspringenden Dächer trägt, sind meist lebhaft und bunt verziert. Der ganzen Freudigkeit des Baus entspricht seine Verwendung. In diesen „hohen Hallen“ trifft man sich zu festlicher Geselligkeit, genießt von den weit vorgebauten Marmorterrassen oder von den weit sich öffnenden Gemächern und Umgängen der oberen Stockwerke die Blütenpracht des Frühlings oder den strahlenden Glanz des Herbstmondes. Es versteht sich, daß sich in der Dichtung mit einem solchen Bau, der ganz für die festliche Geselligkeit und die genießerische Schau der Natur geschaffen ist, auch Lust und Leid der Erlebnisse bei solchen Anlässen aufs engste verbinden. So wurde der Begriff *lou* stark gefühlbetont. Es dominiert neben der Andeutung der Festlichkeit die Vorstellung der verlorenen Weite, die sich von den hohen Gemächern und den geschnitzten Brüstungen ihrer Umgänge erschließt. Der oft nur durch die Erwähnung des Wortes *lou* angedeutete weite Raum der Natur ist Sinnbild der Größe und Tiefe der Empfindung, meist des endlosen Kummers und der Sehnsucht. Oft drängt es den Empfindenden aus der „niederen Enge“ hinauf zu der erlösenden Weite des hohen Gemachs (*lou*), wo die stumme Klage der Sehnsucht und des Leids im Raume der Natur mit den weiten Wasserläufen und Bergen verströmt. Vgl. in diesem Sinne 41<sub>1</sub> Interpr. 42<sub>5</sub> Interpretation. Beachte auch wie herbstliche Wehmut und Ver-



lorenheit im Flötenspiel vom „mondbeschiedenen Turmgemach“ zum Ausdruck kommt 36<sub>5</sub> Interpretation. „Jade-Hallen“, „Jade-Gemächer“, ein Ausdruck für glanzvolle Hallen (des Palastes), vgl. die Melodie Nr. 27 *Yü-lou-ch'ün* „Frühling in Jade-Hallen“ (S. 222), stark gefühlsbetont (wehmütige Rückerinnerung an frohe Festlichkeiten) in 43<sub>9</sub>; von erlebnisschwerer Andeutung auch die „hohen Gemächer“ in 44<sub>5</sub>; desgleichen die „(Phönix-Hallen und) Drachen-Gemächer“ (d. h. Palasthallen) in 32<sub>3</sub>, „Bemalte (d. h. farbenprächtige) hohe Halle“ (*hua-lou*) 33<sub>7</sub>. Zusammen mit dem Worte *hsiao* „eng“ überwiegt meist die Vorstellung der Kleinheit und bedrückenden Enge einsamen Gemachs, s. *hsiao*.

**man**, unbekümmert, gleichgültig, unberührt 44<sub>5</sub> Interpretation.

**Mandarimente**, *Dendronessa galericulata*, Sinnbild engster Liebesverbundenheit 15<sub>6</sub> Anmerkung.

**meng-lung**, ein Ausdruck von sehr weiter und starker Andeutung: verschwommen, undeutlich, schemenhaft, still und geisterhaft, traumhaft 14<sub>5</sub>, 19<sub>8</sub>.

**Mensch**, in der dichterischen Sprache vor allem des klassischen und nachklassischen Liedes (*tz'u* und *ch'ü*) gleichbedeutend mit „Freund, Freundin, Geliebter, Geliebte“ 8<sub>8</sub> Anm., 4<sub>6</sub>, 9<sub>3</sub>, 20<sub>4</sub>, 24<sub>7</sub>, 28<sub>1</sub>, 31<sub>6</sub>. In der Unbestimmtheit der Aussage ein echtes Wort chinesischer Dichtung.

**Mieder**, (der Frau) 27<sub>6</sub>.

**Mond**, zur Symbolik s. 20<sub>5</sub> Anm.; Andeutung der Ausschau und Sehnsucht 20<sub>5</sub> Anm., 34<sub>4</sub>; mit dem aufgehenden Monde entfaltet sich gleichzeitig Sehnsucht, Heimweh 43<sub>8-10</sub> Interpr.; er rundet sich immer wieder neu, während der Mensch dahingeht 11<sub>4</sub>, 34<sub>1</sub>; der „neue“ (d. h. wieder erschienene) Mond, gefühlsbetonter Ausdruck der aufs neue erweckten Kümmernisse 28<sub>4</sub> Anm., 33<sub>4</sub>; der Mond wird erwartet auf hohen Terrassen über weiten Teichen und Seen 44<sub>4</sub>; Frühlingsblüten und Herbstmond sind Inbegriff festlicher und freudiger Zeit 11<sub>3, 4</sub>, 34<sub>1</sub>, 44<sub>4, 5</sub> Interpr. sowie 16<sub>1</sub> Anm.; „Wind und Mond“ (*feng-yüeh*) deuten unbeschwerte, freudige Gesellschaft und Liebesflirt an, zaubern die Vision marmorner Terrassen und hoher Hallen, die in Frühlingswind und Herbstmond getaucht sind 16<sub>1</sub> Anm., 24<sub>8</sub> Anm.; Mond am Morgen (Andeutung der durchwachten Nacht) 7<sub>1</sub> Anm.; „Morgenmond und Oriolenruf“ (ein Begriff für sehnsuchtsvoll durchwachte Hochfrühlingsnacht) 7<sub>6</sub> Anm.; Mond und Klang der Waschschlägel 20<sub>5</sub>; Mondsichel gleicht einem (Jade-)Haken 23<sub>4</sub>, 41<sub>2</sub>. — S. Blüte, Frühlingsblüte, Herbstmond.

**Moos**, Andeutung einsamer Zurückgezogenheit 43<sub>3</sub>.

**Mund**, der Frau gleicht einer aufgesprungenen Kirsche 9<sub>5</sub>.

**Mundorgel**, von Musikantin gespielt; ihr Klang ist von klarer Reinheit 6<sub>1</sub>; „Mundorgel und Gesänge“, ein fester Begriff für Festlichkeiten im Kreise von Musikantinnen 18<sub>4</sub>, 33<sub>5</sub>; mit Phönix verziert 38<sub>4</sub> sowie 2<sub>3</sub> Anmerkung.

**Musik**, ihr Klang und Nachhall ist weit und verloren wie strömendes Wasser und treibende Wolken 2<sub>3</sub> Anm.; „Rohr und Saiten“ 35<sub>3</sub>; „Mundorgel und Gesänge“ 18<sub>4</sub>, 33<sub>5</sub>. — S. Flöte, Längsflöte, Mundorgel, Hunnentrommel.

**Müßig**, chin. *hsien*; müßig träumen 35<sub>1</sub>, 36<sub>1</sub>; gemächlich, gelassen: plaudern 10<sub>7</sub>, spazieren 14<sub>1</sub>; Wasser und Wolken treiben gelassen dahin 2<sub>3</sub>; ohne Sinn, sinnlos, freudlos; lässig, verlassen und verloren 31<sub>8</sub>; ein Vorhang voll von Wind und Mond ist müßig (d. h. sinnlos, da ich die Freuden, zu denen Wind und Mond auffordern, nicht genießen kann) 24<sub>8</sub> Anm.; Perlenvorhang hängt müßig (d. h. er spiegelt die innere Trägheit und Unlust des Menschen im Zimmer, Mensch und Ding-Bezogenheit der Aussage) 43<sub>4</sub> Anmerkung.

**Nachtwachestunden**, ihre Erwähnung deutet die lang durchwachte Nacht an 22<sub>1</sub> Anm., 45<sub>3</sub>.

**Nackenstütze**, fettige Nackenstütze deutet unruhiges Hin- und Herwälzen in schlafloser Nacht an 31<sub>0</sub>.

**Natur**, stete Erneuerung und Beständigkeit der Natur im Gegensatz zum unablässigen Altern und zur Vergänglichkeit des Menschen 11<sub>3-4</sub> Anm., 16 Interpr.; 28<sub>6</sub> Text und Interpr., 33<sub>4</sub> Interpr., 34<sub>1</sub> Anm., 44<sub>2</sub> Interpretation.

**Oriole**, s. Pirol

**Osten**, zur Symbolik (im Gegensatz zum Westen) s. Lied 41 Interpr.; Richtung, aus der der Frühling kommt 10<sub>1</sub> Anmerkung. — S. Ostwind, Frühlingswind, Wind.

**Ostwind**, der Frühlingswind 18<sub>1</sub> Anm., 26<sub>4</sub>, 34<sub>3</sub>.

**p'ai-hui**, „zögernd hin und hergehen“, das äußere Bild innerer Unruhe des Menschen; je nach dem Zusammenhang mit „verhalten, zögernd, bedächtig, kummervoll, betrübt, verzweifelt“ etc. zu übersetzen 19<sub>2</sub>.

**P'an Yo**, chinesischer Dichter des 4. Jhdts., hatte schon mit 30 Jahren die Hälfte seiner Haare weiß, daher deutet die Erwähnung seines Namens oft Kummer an 32<sub>7</sub> Anmerkung.

**Pferd**, deutet Eleganz, Luxus und Ausgelassenheit der höfischen Gesellschaft an 2<sub>3</sub>.

**Pfirsich**, Pfirsich und Pflaume (*pao-li*), als Blüte oder Baum, Sinnbild der Selbstlosigkeit und Stille, des Friedens und Glücks 12<sub>2</sub>.

**Pflaume**, chin. *li*, s. Pfirsich, Prunus.

**Phönix**, Sinnbild kaiserlicher Würde 2<sub>3</sub>; Phönix-Mundorgel 2<sub>3</sub>, 3<sub>84</sub>; Phönix-Hallen 3<sub>23</sub>; Räucherbecken in Phönixform 3<sub>15</sub>.

**Pirol**, *Oriolus chinensis diffusus*, der chinesische Pirol oder Schwarznackenirol; ähnlich dem Kuckuck (s. d.) einer der spätesten Zugvögel; mit seiner Erwähnung verbindet sich der Gedanke an den Hochfrühling, die Zeit, wo der Frühlingsglanz zur Neige geht; sein lästiges Rufen weckt Liebende aus dem Frühlingstraum; oft mit dem Morgenmond erwähnt zur Andeutung sehnsuchtsvoll durchwachter Hochfrühlingsnacht 7<sub>6</sub> Anmerkung.

**Prunus mume**, chin. *mei*, ein Zierbaum mit reicher Symbolik, findet sich bei Li Yü nur einmal erwähnt; seine Blüten wirbeln wie Schnee (als Bild wirren, endlosen und unruhvollen Kummers) 17<sub>4</sub> Interpretation.

**Puder**, im Gesicht der Frau 3<sub>2</sub>, 39<sub>4</sub>; puderweiße Blüten 26<sub>3</sub>; Goldpuder, die Flügelschuppen der Schmetterlinge 3<sub>12</sub>.

**Räucherbecken**, (golden) 1<sub>2</sub>; in Phönixform 3<sub>18</sub>.

**Raum**, bei der Bildhaftigkeit („Anschaulichkeit“) der chinesischen Dichtung und des chinesischen Denkens ist dem „Raum“ als dichterrischem Kunstmittel besondere Beachtung zu schenken, da er vorbereitend oder gleichzeitig die „Weite und Tiefe“ der Empfindung andeutet; er ist unmittelbarer Ausdruck der hintergründigen geistigen und seelischen Vorgänge oder Zustände 1<sub>6</sub> Interpr., 2<sub>3</sub> Anm.; sein letzter Sinn ist die Andeutung der Verlorenheit des Menschen und seiner Empfindungen bis zu jener Auflösung, wo auch im dichterrischen Bilde Natur, Mensch und Ding eins werden und untrennbar ineinanderfließen, vgl. u. a. Lied 45 Interpr., Lied 24 Interpr. Einfachstes Mittel der Raumandeutung ist die Verwendung entsprechender Adverbien (*fern* 1<sub>6</sub> Interpr.; *leer, verloren* 20<sub>2</sub> etc., s. *k'ung*; *tief*, s. *shen*; *hintereinander geschichtet*, s. *ch'ung*; *verschwommen*, s. *meng-lung*; *ununterbrochen lang und weit hingezogen*, zeitliche und räumliche Tiefe andeutend, 15<sub>3</sub> Anm., etc.), Postpositionen (z. B. „*jenseits*“ im Sinne unbestimmter Entfernung 15<sub>3</sub> Anm.) oder Zählwörter (z. B. „*Schicht*“ 24<sub>1, 2</sub> Anm.). Wichtig ist die rechte Deutung der Raum „schaffenden“ oder Raum „wirkenden“ Wörter: der *Mond* (Raum überbrückend, sein Glanz überflutet alle Grenzen 20<sub>5</sub> Anm., s. *Mond*), *Dunst* (Verschwommenheit der Grenzen andeutend 24<sub>3</sub> Anm., 31 Interpretation); der *Strom*, das *strömende Wasser* (Tiefe, unendliche Weite, stark und drängend, im Zeitraum Vergänglichkeit andeutend 23<sub>8</sub> Anm., 34<sub>8</sub> Anm., 39<sub>7</sub> Interpr., 40<sub>5</sub> Anm., 45<sub>9</sub> Interpr.; s. *Strom, Wasser*); *duftende Frühlingsfluren* (grenzenlose Weite der Frühlingssehnsucht 7<sub>4</sub> Anm., 17<sub>7, 8</sub> Interpr. etc., s. *Frühlingsflur*); „*Berg und Strom*,“ „*Gebirge und Wasser*“ (das grenzenlose Land schlechthin

18<sub>1</sub> Anm. und Interpr. etc., s. *Berg, Strom, Wasser*); *Brüstung* (der hohen Gemächer und Terrassen erschließt den weiten Raum der Empfindung 18<sub>9</sub> Anm. etc., s. *Brüstung*), *hohes Gemach* (s. *lou*) und *Terrasse* (s. d.). Der Mensch verliert sich im *Raume* 45 Interpr.; seine Klage verhallt in die Weite des Raumes, ins All 18<sub>9</sub> Anm. und Interpr., 21<sub>5</sub> Interpr., 24 Interpr., 39<sub>7</sub> Interpr., 45<sub>9-10</sub> Interpr.; „*Verschwommenheit*“ des Zeitraumes als Andeutung menschlicher Einsamkeit und Verlorenheit 34<sub>3-4</sub> Interpr., 23 Interpretation. Ferner schaffen der *Klang der Flöte* (28<sub>9</sub>), der *Waschschlängel* (20<sub>3</sub> sowie die Melodie Nr. 17 *Tao-lien-tzu* S. 214), der *Sperrklinke am Brunnen* (23<sub>1</sub>), die Erwähnung der *Schaukel* (14<sub>7</sub>), der himmlische Weiten querenden *Wildgans* (s. d.) und ihr Ruf (30<sub>9</sub> Anm.) die Vision der Stille und Verlorenheit des Raumes und des Menschen. — S. auch *teng-lin*.

**Rausch**, zur Bedeutung s. 40<sub>7</sub> Anm.; als Ausdruck höchsten Glücks und tiefster Kummernis s. auch 27<sub>8</sub> Anm., 2<sub>6</sub> Anm.; berauscht träumen 18<sub>4</sub>; trunkener Traum 27<sub>8</sub>; berauscht (von der Schönheit der Frau) 39<sub>4, 5</sub>; „*Welt des Rausches*“ 40<sub>7</sub>; Duft von Blüten gegen den Rausch 1<sub>5</sub>. — S. *Wein*.

**Regen**, durchweg stark gefühlsbetont; Regen auf Bananenblättern („*lastende*“ Traurigkeit) 8<sub>7</sub> Anm.; Regen auf Firmianblättern (Traurigkeit, die mehr die fröstelnde Einsamkeit zum Unterton hat) 8<sub>7</sub> Anm., angedeutet auch in 23<sub>1-3</sub>; Regen am Frühlingsende 15<sub>2</sub> Anm., 14<sub>2-4</sub> Anm. und Interpr., 45<sub>1-2</sub>; Regen und Wind zerstören in einer Nacht die Blütenpracht (den Frühling) 39<sub>1-3</sub> Anm.; *alter Regen* — *neue Traurigkeit* 23<sub>3</sub> Anm., vgl. auch 7<sub>2</sub> Anm.; Regen und Wolken: die erotische Begegnung, die verführerischen Reize einer Frau 6<sub>5</sub>.

**Regenbogenkleid**, Tanzlied 2<sub>4</sub> Anmerkung.

**Riedblumen**, chin. *lu-hua*, sind die wie silberweiße Blüten aussehenden, glänzenden Büschel der Wollhaare an den Riedsamem; herbstlich; 36<sub>4</sub>.

**Rot**, Sinnbild der Freude oder des festlichen Anlasses; rote Kerzen 15<sub>10</sub> Anm., 2<sub>7</sub>; des Frühlings Rot (die Blütenpracht) 39<sub>1</sub>, s. auch 2<sub>5</sub> Anmerkung. — S. *Silber*.

**Sandelholz**, „in Wasser versinkendes Sandelholz“ als Weihrauch 9<sub>2</sub> Anm.; „*Sandelholz-Bursch*“, ein Ausdruck für den Geliebten 9<sub>10</sub> Anmerkung. — S. *Weihrauch*.

**Schaukel**, ihre Erwähnung deutet das Spiel junger Mädchen in stillen abendlichen Gärten an; erweckt die Vorstellung der Verlorenheit, Raum „*schaffend*“ 14<sub>7</sub> Anm., 29<sub>2</sub>.

**Schmetterling**, Liebespiel und sinnlichen Genuß andeutend 3<sub>12</sub> Anmerkung.

- Schuppe**, *pars pro toto* für „Fisch“; ist — meist als Karpfen gedacht — wie die Wildgans und Schwalbe Liebesbote 237 Anmerkung.
- Seele**, chin. *hun*; „frühlingsduftende Seele“ (*fang-hun*), meist von der Frauenseele gesagt 16<sub>2</sub> Anm.; Trauer verzehrt die Seele 42<sub>2</sub>; die Seele ist betört in Frühlingsträumen 6<sub>8</sub>.
- shen**, „tief“, „verborgen“; „tiefe Flucht“ der Höfe, Hallen etc.; gerne auf die innerhalb der großen chinesischen Anwesen am weitest zurückliegenden Höfe der Frauengemächer verwendet; Zurückgezogenheit, Verborgeneheit und Einsamkeit andeutend; „verborgenes Stickeriegemach“ (Frauenzimmer) 6<sub>5</sub>; tiefer Hof 7<sub>8</sub>, 20<sub>1</sub> Anm., 41<sub>3</sub>; tiefe Halle 33<sub>7</sub>; verborgen tief im Ried 36<sub>4</sub>. — S. *ch'ung*.
- Shen Yo**, (441—513), berühmter Literat, dessen Leibumfang während einer Krankheit täglich um einen halben Zoll abnahm. Der Ausdruck „Shen Taille“ wird daher in der Dichtung oft auf Personen angewendet, die sich in Schmerz oder Kummer verzehren, 32<sub>7</sub> Anmerkung.
- Silber**, Farbe der Einsamkeit und Kälte 5<sub>6</sub>; s. auch 15<sub>10</sub> Anmerkung.
- Sonnenuntergang**, dem Gedanken untergehenden Reiches zugeordnet 18<sub>1</sub> Anmerkung.
- Spindel**, s. Finger.
- Staub**, deutet (irdische) Geschäftigkeit an 35<sub>4</sub> Anmerkung.
- Strom**, als Andeutung unendlichen, unabänderlichen Kummers 34<sub>8</sub> Anm., 23<sub>8</sub> Anm. und Interpr.; „Berge und Ströme“, „Strom und Gebirge“ Sinnbild der Landschaft, des Landes, des Reiches 32<sub>2</sub>, 36<sub>3</sub>, 45<sub>7</sub>. — S. Berg, Wasser.
- Stumm**, Andeutung der Einsamkeit und unaussprechlichen Leids 7<sub>3</sub> Anm., 33<sub>3</sub>, 41<sub>1</sub>.
- sui**, „Ähre“; alles, was wie reife Ähren herabhängt: Troddeln, Fransen, Strähnen; Anhängsel jeglicher Art; Kerzenschnuppen; verglommene Asche der Weihrauchstäbchen 3<sub>7</sub> Anm.; Fransen des Liebesgürtels 3<sub>7</sub> Anm.; die „Strähnen“ herabhängender Weidenzweige 16<sub>4</sub>.
- Tänzerin**, im Sinne von „Geliebte“ 7<sub>10</sub> Anmerkung.
- teng-lin**, „besteigen (eine Höhe, ein hohes Gemach, einen Altan) und sich (versenkend) hin(be)geben“ (zu) einer Landschaft (Strom, Bergtal), um die Schönheit des natürlichen Bildes zu genießen oder im Anblick der verlorenen Weite der Seen, Ströme und Berge sinnend zu verweilen 30<sub>4</sub> Anm., 44<sub>6</sub> Anm.; ein sehr anschaulicher Begriff, dem die Vision weiten Raumes zugrunde liegt, und der dem Sinn der künstlichen Anhöhen in Parks (14<sub>1</sub> Anm., 30<sub>4</sub> Anm.) und der Bedeutung der hohen Hallen und Turmgemächer (s. *lou*), der Altane, Terrassen (s. d.) und hohen Brüstungen (s. d.) unmittelbaren Ausdruck verleiht. — S. Raum.

- Terrasse**, chin. *Pai*, wie die „mehrstöckige Halle“ (s. *lou*) ein bedeutsames Wort chinesischer Dichtung. Der hohe Sockel, auf dem alle chinesischen Hallen ruhen, ist meist nach Süden hin zu einer großen Terrasse aus Marmor erweitert. Hohe Stufen mit mannigfaltigem Steinschnittwerk führen zu ihr hinauf. Sie ist mit einer prächtig geschnitzten Brüstung aus Marmor umgeben. Hier nahm bei den Opferhallen das Orchester, der Chor und die Gruppe der Kulttänzer während der feierlichen Zeremonien Aufstellung. Bei den Vergnügungen und Festlichkeiten im Frühling und Herbst genoß man beschaulich im geselligen Kreise von der freien Terrasse aus die Schönheit der Szenerie und der Natur, vor allem aber den Glanz des Herbstmondes (44<sub>4</sub>), so daß die Wörter „Mond“ und „Terrasse“ in engste sprachliche Verbindung traten. Neben dieser Andeutung der Festlichkeit (2<sub>6</sub>, 30<sub>4</sub>, 44<sub>4</sub>) erweckt die Erwähnung der Terrasse häufig auch die Vorstellung des weiten Raumes, der sich von ihrer Brüstung aus erschließt, als hintergründige Aussage der Tiefe und Weite der Empfindung des Menschen, der von ihr sinnende oder sehnsuchtsvolle Ausschau hält. — S. *lou*, *teng-lin*.
- Tief**, chin. *shen* (s. d.), deutet Zurückgezogenheit, Einsamkeit an; gerne auf die verborgenen Frauengemächer verwendet; ein vornehmlich herbliches Wort. — S. *shen*, *ch'ung*.
- Traum**, in der Trennung das einzige Mittel der Vereinigung mit dem (der) Geliebten 19<sub>8</sub>; Frühlingstraum 6<sub>8</sub>; Traum hinter dem Wandschirm (Liebestraum der einsamen Frau) 5<sub>6</sub> Anm., 15<sub>6</sub>, 12; Traum hinter (an, unter) dem Seidengaze-Fenster (Liebestraum der einsamen Frau) 27<sub>8</sub>; Traum hinter (an, unter) dem Edelstein-Fenster: im allgemeinen der Traum der Frau von dem Geliebten, doch auch des Mannes von der Frau wie in 26<sub>8</sub> Anm. und Interpr.; „Traum von frühlingsduftenden Fluren“ (*fang-ts'ao-meng*) oder „Traum von fallenden Blüten“ (*lo-hua-meng*) sind assoziationsreiche Umschreibungen für den Traum (meist der Frau) zu dem geliebten Menschen in der Ferne 7<sub>4</sub> Anm.; die Seele kehrt vom Traum zurück (d. h. vom Traume erwachen) 7<sub>4</sub>, 17<sub>6</sub>, 44<sub>1</sub>; Traum in die entlegene Ferne 17<sub>6</sub> Interpr., 42<sub>3</sub>; der Traum ist begehrt, da er das Leid und Fremdlingsein vergessen macht 45<sub>4-5</sub>, s. auch 19<sub>8</sub>; der Pirol stört durch sein lästiges Rufen Liebende aus ihren Frühlingsträumen 7<sub>6</sub> Anm.; Traum oder traumhafte Rückerinnerung an vergangene Erlebnisse 18<sub>4</sub>, 35<sub>1</sub>, 36<sub>1</sub>, 37<sub>2</sub>, 42<sub>3</sub>; das Leben oder das Erlebte ein Traum 26<sub>10</sub>, 40<sub>6</sub>, 42<sub>7-8</sub>, 44<sub>1</sub>.
- Trunken**, s. Rausch.
- Turmgemach** s. *lou*.
- Wachs**, das Wachs brennender Kerzen schmilzt zu „Tränen“; Andeutung

des Kummers um die Wandelbarkeit allen Glanzes 3<sub>8</sub>; gleichzeitig deutet das brennende Kerzenlicht die lange, einsame, schlaflose Nacht an.

**Wandschirm**, Andeutung des Schlafgemachs, vor allem der verlassen oder einsamen Frau, da ein schmückvoller Wandschirm den Schlafraum vom übrigen Teil des Zimmers trennt oder den direkten Blick auf das Bett verwehrt 5<sub>6</sub> Anm.; er ist (im Schlafgemach) u. a. mit Mandarin-Enten, Phönixen oder Frankolinen verziert 15<sub>6</sub> Anmerkung.

**Waschschlängel**, s. Waschstein.

**Waschstein**, der klatschende, monotone Schlag des Waschschlängels auf dem Waschstein ist in der dichterischen Vorstellung stets mit der Reinheit, Klarheit sowie der verlorenen Stille und Einsamkeit herbstlicher Atmosphäre verbunden, die diesen Klang vom Dorftrand, Stadtgraben oder Dorfteich weit herüberträgt (Raumvorstellung!); er ist durchweg abendlich, meist mit dem Mondlicht assoziiert, kummerweckend: „*Mein Haupt, fürcht' ich, wird weiß im Morgen grauen sein, Denn jeder Schlag fügt meinem Haare eine weiße Strähne zu*“ schreibt Po Chü-i (772—846) in einem seiner Gedichte; Schlüsselwort für die Jahreszeit des Herbstes 20<sub>3</sub> Anmerkung; vgl. auch die Melodie Nr. 17 *Tao-lien-tzu* „Die Seiden(-wäsche) schlagen“ S. 214.

**Wasser**, weckt die Vorstellung der Weite und Verlorenheit: in Verbindung mit Musik 2<sub>3</sub> Anm., mit Kummer 23<sub>8</sub> Anm., 34<sub>8</sub> Anm., 39<sub>7</sub> Interpr.; strömendes Wasser als Sinnbild unabänderlichen Kummers: 23<sub>8</sub> Anm., 34<sub>8</sub> Anm., 39<sub>7</sub> Interpr.; strömendes Wasser als Sinnbild der Vergänglichkeit 40<sub>5</sub> Anm., 43<sub>10</sub> Interpr., 44<sub>4</sub> Interpr. („gefühllos“ und Sinnbild der Zeit), 45<sub>9</sub> Interpretation, sowie Bemerkung zur Melodie *Lang-t'ao-sha* S. 208; strömendes Wasser trägt die Blütenpracht dahin 45<sub>9</sub>, s. auch 40<sub>5</sub> Anm.; mit dem Begriff „Berg“ das Symbol der Landschaft, des Landes und des Reiches schlechthin 18<sub>1</sub> Anmerkung. — S. Strom, Berg.

**Wasseruhr**, ihre Erwähnung deutet kummervolle und einsam durchwachte Nacht an 31<sub>2</sub>, 40<sub>3</sub>; vgl. auch die Melodie Nr. 10 *Keng-lou-tzu* „Die Nachtwachen-Wasseruhr“, S. 206.

**Weide**, Sinnbild des Frühlings schlechthin; kündigt den Frühling 33<sub>2</sub> Anm.; Sinnbild weiblicher Anmut und verführerischer Reize 16<sub>3</sub> Anm.; ruft die Erinnerung an die gemeinsam verlebte Zeit des Frühlings wach 26<sub>8</sub> Anm.; zeigt Anhänglichkeit 14<sub>6</sub> Anm., 16<sub>3</sub> Anm., 16<sub>4</sub> Anm.; „Watteflocken“ bzw. „Seideflocken“ der Weiden (*liu-hsü*), d. h. fliegende Samen der Weide, Andeutung des Spätfrühlings (oft auch der Unbeständigkeit oder des Kummers) 35<sub>4</sub> Anm.; „Seidenfäden“, „Seidensträhnen“ der Weiden (*liu-szu*), d. h. die feinen, schmiegsamen gelben Zweige der Trauerweide (*Salix babylonica*) 15<sub>1</sub> Anm.; „Weiden-Augen“, d. h. Weidenknospen 33<sub>2</sub> Anmerkung.

**Weidensame**, s. Weide.

**Weihrauch**, Duft und aufsteigender Rauch glimmenden Weihrauchs schaffen die beschauliche Atmosphäre stiller Festlichkeit oder auch besinnlicher Einsamkeit; in Tierform oder andere Formen geprägt 1<sub>2</sub>, 19<sub>6</sub>; verglimmender, zu Asche zerfallender Weihrauch: Ausdruck der dahinschwindenden, langen Zeit (des Wartens, der Sehnsucht) und der Hoffnungslosigkeit 37<sub>7</sub>, 19<sub>6</sub> Anmerkung. — S. Sandelholz, Räucherbecken.

**Wein**, Andeutung des Kummers 18<sub>3</sub> Anm.; schal, fade als (oft subjektiver) Ausdruck der Unlust und des Kummers 18<sub>3</sub> Anm., 40<sub>7</sub> Anmerkung. — S. Rausch.

**Westen**, zur Symbolik s. 41<sub>1</sub> Interpr.; zur Andeutung späten Abends oder später Nacht 31<sub>3</sub>. Gegensatz: Osten (s. d.).

**Wildgans**, Bote der Liebenden 7<sub>5</sub> Anm., 17<sub>5</sub>, 24<sub>7</sub> Anm.; ihre Erwähnung weckt die Vorstellung der Unwirtlichkeit nördlicher Grenzländer und bringt die Trennung (vom Geliebten) zu Bewußtsein 15<sub>4</sub> Anm., 24<sub>7</sub> Anm.; ruft „*yung-yung*“ 30<sub>9</sub>.

**Wind**, im Sinne von „Frühlingswind“ (s. d.) Sinnbild der sinnlichen Freuden, der „Wind-Empfindungen“ 16<sub>1</sub> Anmerkung; Fluidum, das Menschen und Dinge mit besonderem Reiz umhüllt 16<sub>1</sub>; „Wind und Mond“ (*feng-yüeh*) deutet unbeschwerte, freudige Geselligkeit und Liebespiel an, zaubert die Vision marmorner Terrassen und hoher Hallen im Frühlingswind oder Herbstmond 16<sub>1</sub> Anm., 24<sub>8</sub> Anm.; „Wind und Regen“ zerstören in einer Nacht die Frühlingsblüte 39<sub>1-3</sub> Anm.; „herbstlicher Wind“: Stille, Freudelosigkeit und Verlorenheit andeutend 43<sub>3</sub> sowie 22<sub>4</sub>; „Wind im Bambus“ (22<sub>4</sub>), s. Bambus — S. Frühlingswind, Ostwind, Osten.

**Wolken**, zur Andeutung des Haares oder der Haartracht 5<sub>3</sub>, 8<sub>1</sub>, 21<sub>1</sub>, 27<sub>5</sub>; zur Andeutung erhabener Musik 2<sub>3</sub> Anmerkung; Wolken „von gestern nacht“ 7<sub>2</sub> Anmerkung. — S. Regen.

**Wortlos**, s. stumm.

**wu-no**, die anmutige, spielerische Langeweile der chinesischen Frau 9<sub>8</sub> Anmerkung.

**wu-fung** *Firmiana simplex*, s. Firmiana.

**yao**, „Edelstein“, schmückendes Beiwort meist zu Dingen „überirdischer“ Schönheit oder Herkunft 11<sub>2</sub> Anm.; „Edelstein-Pflanze“ (d. h. feengleiche Palastdame) 11<sub>2</sub> Anm.; „Edelstein-Hallen“ (d. h. Palast-Hallen) 43<sub>9</sub>.

**Zählwörter**, in quantitativem Sinne in der dichterischen Sprache oft kunstvoll verwendet 13<sub>1</sub> („ein Ruder Frühlingswind“, „ein Blatt Boot“), 24<sub>8</sub> („ein Vorhang Wind und Mond“), 26<sub>5</sub> („ein Rockaufschlag Frühlingsduft“); für „Herz“: 14<sub>6</sub> Anmerkung.

**Zunge**, der Frau duftig und niedlich wie eine Gewürznelke 9<sub>3</sub> Anmerkung.

VERZEICHNIS DER ÜBERSETZUNGEN  
VON LIEDERN DES LI YÜ

Zur Zeit der Abfassung meiner Arbeit (Juli—November 1948) lagen mir durch den Verlust meiner Bibliothek und die Schwierigkeiten der Beschaffung ausländischer Bücher nur die in folgender Aufstellung unter I II, III, VI und XIV angeführten Quellen mit den Übersetzungen von insgesamt 15 verschiedenen Liedern vor. Die Werke V, VIII (London 1949) und IX gelangten erst während des Druckes meines Buches in meinen Besitz, desgleichen die Übertragungen von Liu und Suhrawardy (Bombay 1948) sowie die übrigen Quellenangaben, die ich der freundlichen Vermittlung von Herrn Dr. Hellmut Wilhelm, Seattle, verdanke. Wenn somit nur die in der *Einleitung* und *Bibliographie* angeführten Quellen zur Fertigstellung der Arbeit herangezogen werden konnten, dürfte doch die folgende nachträgliche Zusammenstellung der nunmehr (1950) vorliegenden Übersetzungen von Liedern des Li Yü als ergänzender Hinweis willkommen sein.

A. NACH ÜBERSETZERN GEORDNET:

- I. Ayscough (Florence) und Lowell (Amy): *Fir Flower Tablets*, Boston und New York 1921. (Übernommen in: Tietjens, *Poetry of the Orient*, S. 234). *Lied 41.*
- II. Candlin (Clara M.): *The Herald Wind*, London 1933 und 1947. *Lied 34, 39, 41, 45.*
- III. Ch'ü (Ta-ka): *Chinese Lyrics*, Cambridge 1937. *Lied 2, 4, 8, 12, 13, 17, 34, 37, 39-41, 43, 45.*
- IV. Dutton (H. W.): *Secrets Told in the Bamboo Grove*, Peking 1940. *Lied 31, 41, 45.*
- V. Edwards (E. D.): *The Dragon Book*, London 1938 und 1946. *Lied 7, 8, 13, 24, 35.*

- VI. Feng (Shu-lan): *La Technique et l'Histoire du Ts'eu*, Paris 1934. *Lied 4, 34, 41.*
- VII. Hoffmann (Alfred): *Die Lieder des Li Yü*, Köln 1950. *Lied 1—45.*
- VIII. Hsiung (Ting): in der von R. Payne herausgegebenen Anthologie *The White Pony*, London 1949. *Lied 5, 12, 13, 17, 19, 24, 32, 34, 39, 41, 43.*
- IX. Hsü (Sung-nien): *Anthologie de la Littérature Chinoise*, Paris 1933. *Lied 4, 6, 45.*
- X. Li (Teresa): Übersetzungen chinesischer Gedichte in *T'ien Hsia Monthly*, Vol. 6 (1938), 8 (1939) und 9 (1939). *Lied 8, 10, 12—14, 17, 24, 30, 32, 34—42.*
- XI. Liu (Yih-ling) und Suhrawardy (Shahid): *Poems of Lee Hou-chu*, Bombay 1948. *Lied 1—2, 4—14, 16—22, 24, 26—27, 29 bis 30, 33—45.*
- XII. Smith (N.) und Kotewall (R.): *24 Chinese Poems in T'ien Hsia Monthly* Vol. 9 (1939) S. 387—400. *Lied 41.*
- XIII. Wu (C. H.): *The Four Seasons of T'ang Poetry*, in *T'ien Hsia Monthly* Vol. 9 (1939) S. 69—79. *Lied 4, 6, 8—9, 12—13, 17, 20, 24, 30—32, 34—42, 43, 45.*
- XIV. Zottoli (A.): *Cursus litteraturae sinicae*, Shanghai 1882. *Lied 20, 37.*
- Nachtrag:
- XV. Wong (Man): *Poems from China*, Hongkong und London 1950. *Lied 34, 37, 42, 45.*

## B. NACH DEN LIEDERN GEORDNET:

Die römischen Ziffern beziehen sich auf die vorstehende Aufstellung der Übersetzungsquellen, die arabischen Ziffern geben die Seitenzahlen in dem betreffenden Werke an. Eingeklammerte Ziffern bezeichnen die Jahrgänge bzw. Bände der betreffenden Veröffentlichungen.

- Lied 1:* VII 25; XI 13
- Lied 2:* III 5; VII 27; XI 9
- Lied 3:* VII 31
- Lied 4:* III 6; VI 88; VII 34; IX 194; XI 41; XIII (9)73
- Lied 5:* VII 35; VIII 281; XI 35
- Lied 6:* VII 37; IX 194; XI 39; XIII (9)72
- Lied 7:* V 103; VII 40; XI 11
- Lied 8:* III 9; V 102; VII 44; X (8)80; XI 43; XIII (9)74
- Lied 9:* VII 47; XI 21; XIII (9)72
- Lied 10:* VII 50; X (8)80; XI 15
- Lied 11:* VII 53; XI 17
- Lied 12:* III 4; VII 56; VIII 282; X (8)82; XI 5; XIII (9)72
- Lied 13:* III 4; V 104; VII 58; VIII 282; X (8)82; XI 3; XIII (9)72
- Lied 14:* VII 61; X (9)292; XI 23
- Lied 15:* VII 65
- Lied 16:* VII 72; XI 75
- Lied 17:* III 8; VII 76; VIII 279; X (8)81; XI 61; XIII (9)76
- Lied 18:* VII 78; XI 19
- Lied 19:* VII 84; VIII 280; XI 37
- Lied 20:* VII 86; XI 53; XIII (9)74; XIV (5)755
- Lied 21:* VII 90; XI 29
- Lied 22:* VII 92; XI 55
- Lied 23:* VII 95
- Lied 24:* V 103; VII 101; VIII 278; X (8)82; XI 27; XIII (9)73
- Lied 25:* VII 104
- Lied 26:* VII 105; XI 49
- Lied 27:* VII 108; XI 31
- Lied 28:* VII 111
- Lied 29:* VII 115; XI 45
- Lied 30:* VII 116; X (8)84; XI 57; XIII (9)74
- Lied 31:* IV 7; VII 119; XIII (9)73
- Lied 32:* VII 129; VIII 282; X (8)84; XIII (9)75
- Lied 33:* VII 135; XI 51
- Lied 34:* II 35; III 13; VI 89; VII 138; VIII 281; X (6)239; XI 79; XIII (9)78; XV 75
- Lied 35:* V 104; VII 142; X (8)88; XI 25; XIII (9)76
- Lied 36:* VII 145; X (8)88; XI 7; XIII (9)76
- Lied 37:* III 11; VII 147; X (6)82; XI 67; XIII (9)75; XIV (5)755; XV 79
- Lied 38:* VII 148; X (8)83; XI 65; XIII (9)75
- Lied 39:* II 35; III 7; VII 150; VIII 278; X (8)86; XI 47; XIII (9)77
- Lied 40:* III 12; VII 152; X (8)86; XI 63; XIII (9)77
- Lied 41:* I 131; II 34; III 7; IV 8; VI 88; VII 155; VIII 278; X (8)85; XI 59; XII (9)392; XIII (9)77
- Lied 42:* VII 158; X (8)87; XI 77; XIII (9)76; XV 77
- Lied 43:* III 10; VII 161; VIII 281; XI 69; XIII (9)78
- Lied 44:* VII 164; XI 73
- Lied 45:* II 36; III 10; IV 9; VII 170; IX 195; XI 71; XIII (9)75,78; XV 79

## INDEX DER MELODIEN

Die chinesischen Zeichen der Melodien finden sich auf S. 183 sowie im Kapitel *Übersetzung und Interpretation der Lieder* jeweils über dem zugehörigen Liede. Die kursiven Ziffern hinter dem Melodiennamen verweisen auf die Seite, auf der die Prosodie der Melodie behandelt ist.

	Seite
1. <i>Ch'ang-hsiang-szu</i> .....	44, 101, 197
2. <i>Ch'ing-p'ing-yo</i> .....	76, 198
3. <i>Hou-p'ing-hua p'o-tzu</i> .....	53, 188, 199
4. <i>Hsi-ch'ien-ying</i> .....	40, 200
5. <i>Hsiang-chien-huan</i> .....	155, 185, 187, 202, 219
6. <i>Hsieh-hsin-en</i> 104, 105, 108, 111, 115, 116, 184, 185, 203, 209, 210, 229	
7. <i>Huan-hsi-sha</i> .....	25, 164, 189-195, 203
8. <i>I-hu-chu</i> .....	47, 203
9. <i>Juan-lang-kuei</i> .....	78, 205
10. <i>Keng-lou-tzu</i> .....	31, 65, 180, 206, 250
11. <i>Lang-p'ao-sha</i> .....	161, 186, 188, 189, 207, 250
12. <i>Lang-p'ao-sha-ling</i> .....	170, 186, 207
13. <i>Lin-chiang-hsien</i> .....	119, 184, 185, 203, 208, 229
14. <i>P'o-chen-tzu</i> .....	129, 189, 210
15. <i>P'u-sa-man</i> .....	34, 35, 37, 184, 212, 218
16. <i>San-p'ai-ling</i> .....	92, 189, 213
17. <i>Tao-lien-tzu</i> .....	90, 184, 214, 215, 247
18. <i>Tao-lien-tzu-ling</i> .....	86, 184, 188, 214, 215
19. <i>Tieh-lien-hua</i> .....	61, 216
20. <i>Ts'ai-sang-tzu</i> .....	84, 95, 217
21. <i>Tzu-yeh-ko</i> .....	50, 158, 184, 213, 218
22. <i>Wang-chiang-mei</i> .....	142, 145, 185, 218, 231
23. <i>Wang-chiang-nan</i> .....	147, 148, 185, 218, 231
24. <i>Wu-yeh-p'i</i> .....	150, 152, 185, 187, 219
25. <i>Yang-liu-chih</i> .....	72, 188, 220
26. <i>Yü-fu</i> .....	56, 58, 188, 221
27. <i>Yü-lou-ch'un</i> .....	27, 222, 244
28. <i>Yü-mei-jen</i> .....	135, 138, 224





25: Hinter dem goldenen Fenster sind die Kräfte matt geworden, die Schöne erhebt sich noch träge .. . . . . .	I04
26: Auf dem Ch'in-Altan ist die Längsflöte-blasende Schöne nicht mehr zu sehen .. . . . . .	I05
27: Die Kirschblüten sind sämtlich abgefallen, vor den Treppentufen Mondschein .. . . . . .	I08
28: Der Hof ist leer, die Gäste haben sich zerstreut, auch der geliebte Mensch ist heimgekehrt.. . . . . .	III
29: Die Kirschblüten sind sämtlich abgefallen, der Frühling will zur Neige gehen .. . . . . .	II5
30: Still und langsam schwindet des Herbstes Glanz dahin, er ist nicht mehr zu halten .. . . . . .	II6
31: Die Kirsch- und Pfirsichblüten sind gänzlich abgefallen, der Frühling ist vergangen .. . . . . .	II9
32: Vierzig Jahre hindurch ward unserem Geschlecht ein Heim und Reich zuteil.. . . . . .	I29
33: Der Frühlingswind ist wiedergekommen in mein kleines Anwesen, des Hofes Kräuter werden grün .. . . . . .	I35
34: Frühlings-Blüten und Herbst-Mond: wann werden sie ein Ende nehmen .. . . . . .	I38
35: Müßig träumend denke ich an die Ferne (Frühlingslied) .. . . . .	I42
36: Müßig träumend denke ich an die Ferne (Herbstlied) .. . . . .	I45
37: Wieviel Kummer .. . . . . .	I47
38: Wieviel Tränen .. . . . . .	I48
39: Im Wald der Blüten ist dahingegangen des Frühlings Rot.. . . .	I50
40: Gestern Nacht Wind und Regen .. . . . . .	I52
41: Stumm und alleine besteige ich den westlichen Altan .. . . . .	I55
42: Des Menschen-Lebens Traurigkeit und Kummer: wie kann man sie vermeiden .. . . . . .	I58
43: Die vergangenen Dinge gereichen mir nur zur Trauer .. . . . .	I6I
44: Das Leben ist flüchtig wie schnell-wechselndes Kerzenlicht .. . .	I64
45: Draußen vor dem Vorhang unaufhörliches Rauschen des Regens	I70

## ZU DEN BILDТАFELN

1. „Aufbruch vom Gelage“ (zugleich Umschlagbild) gemalt von Li Ching-yu, einem Verwandten des Li Yü und bekanntem Maler am Hof von Nanking.  
Sammlung Ti P'ing-tzu, Shanghai. Abb. nach Sung Yüan pao-hui IX, 8 (Shanghai o. D.). Das Bild gibt ausgezeichnet die Stimmung des lebensfreudigen Hofes der Li Yü-Zeit wieder. Tafel Seite 30-31.
2. „Dame, die mit köstlichen Schritten einerschreitet“ um 970 von Chou Wen-chü, dem beliebten Hofmaler des Li Yü, geschaffen.  
Sammlung Abe, Sumiyoshi. Abb. nach Soraikwan kinsho I, 7. Farben auf Seide von 151:75 cm.  
Malername und Bildtitel wurden von Kaiser Hui-tsung (1101—26) auf das Bild geschrieben, das auch oben in der Mitte das Siegel dieses berühmten Sammlers trägt. Tafel Seite 54-55.
3. „Der doppelte Schirm“ gemalt 1854 von Huang Chü nach Li Yü und Chou Wen-chü.  
Chinesischer Privatbesitz. Abb. nach Ming-jen shu-hua-chi Heft 14 (Shanghai 1922).  
Diese Gesellschaftsszene, vier Herren beim „Go“-Spiel vor einem Schirm mit malenden Damen in altertümlicher Tracht, wieder vor einem Schirm, gibt in einer neuzeitlichen Kopie das einzige bekannte Bild des Li Yü wieder, das er gemeinsam mit seinem Hofmaler Chou Wen-chü schuf. In der Mehrzahl malte Li Yü Bilder von Blumen und Vögeln. Tafel Seite 128-129.
4. „Sommerpalast des Ming-huang“ gemalt von Kuo Chung-shu (um 918—977). Farben auf Seide von 161:105 cm.  
Sammlung Abe, Sumiyoshi. Abb. nach Soraikwan kinsho I, 9.  
Das Bild dieses Zeitgenossen des Li Yü, der an den nordchinesischen Höfen von K'aifeng und Loyang sehr beliebt war, vermittelt die Vorstellung von hohem Luxus, die sich auch in den Gedichten des Li Yü findet. Diese Darstellung eines Sanssouci des T'ang-Kaisers Ming-huang (8. Jh.), unter dem die chinesische Kunst ihre schönste Blüte entfaltet, ist nicht als genaue Wiedergabe bestimmter Gebäude, sondern als zeitloser Wunschtraum anzusehen. Tafel Seite 160-161.

## BIBLIOGRAPHIE

Das folgende Verzeichnis enthält nur die bei der Abfassung der Arbeit ständig benutzten Quellen. Einige dem Verfasser bekannte, wichtige Werke konnten durch die Ungunst der Verhältnisse nicht eingesehen werden.

### A. Werke in europäischen Sprachen:

- Bynner, Witter and Kiang Kang-hu: *The Jade Mountain*, New York, 6th ed. 1945.
- Candlin, Clara: *The Herald Wind*, London 1947 (Reprint).
- Ch'u Ta-kao: *Chinese Lyrics*, Cambridge 1937.
- Feng Shu-lan: *La Technique et l'Histoire du Ts'eu*, Paris 1934.
- Giles, Herbert A.: *A Chinese Biographical Dictionary*, London 1898.
- Heilmann, Hans: *Chinesische Lyrik*, München 1905.
- Hoffmann, Alfred: *Kurze Einführung in die Technik der San-ch'ü (der nachklassischen chinesischen Lieder)*. In: *Sinologische Arbeiten Heft I*, Deutschland-Institut, Peking 1943.
- Hoffmann, Alfred: *Nanking. Eine Beschreibung der Stadt. Mit 200 Aufnahmen von Hedda Hammer*, Shanghai 1945.
- Hoffmann, Alfred: *Der Indische Kuckuck (Cuculus micropterus Gould)*. *Studien aus Peking und Nanking*. In: *Bonner Zoologische Beiträge (Museum Alexander König) Jahrgang I*, 1950, Heft I.
- Hu Shih: *Ursprung und Entstehung der Tz'u*. Übersetzt und mit Anmerkungen versehen von Alfred Hoffmann, in *Sinica*, Forke-Festschrift, Frankfurt 1937.
- Hu Shih: *Das Werden der literarischen Revolution*. Übersetzt und mit Anmerkungen versehen von Alfred Hoffmann, in *Ostasiatische Rundschau*, Jg. 16, Hamburg 1935.
- La Touche, J. D. D.: *A Handbook of the Birds of Eastern China*, 2 Bde. London 1925—1934.
- Legge, James: *The Chinese Classics*, Vol. IV, Hongkong 1871.
- Waley, Arthur: *The Temple and other poems*, London 1923.
- von Zach, Erwin: *Sinologische Beiträge II*, Batavia 1935.
- von Zach, Erwin: *Sinologische Beiträge III*, Batavia 1936.
- von Zach, Erwin: *Übersetzungen der Dichtungen des Po Chü-i, Han Yü, Tu Fu, Li Po u. a. in den Jahrgängen der Zeitschrift Deutsche Wacht*, Batavia, Jahrgang 11—19 (1925—1933), sowie in verschiedenen Jahrgängen der *Zeitschrift Asia Major* (Leipzig), *Monumenta Serica* (Peking), *Ostasiatische Zeitschrift* (Berlin), *Sinica* (Frankfurt), *China* (Batavia) und *Chinesische Revue* (Batavia).
- Zottoli, A.: *Cursus litteraturae sinicae*. Vol. V, Shanghai 1882.

## B. Werke in Chinesischer Sprache:

戴景素: 李後主詞, Students' Chinese Classics Series, Commercial Press, Shanghai 1927.

王奕清 u. a.: 欽定詞譜, moderne Steindruck-Ausgabe der Palast-Ausgabe (1715).

萬樹·徐立本·杜文瀾: 詞律全書·普益書局, mod. Steindruck, Shanghai, ohne Jahr.

華連圃: 花間集注, Commercial Press, Shanghai 1937.

詞準: Praktisches Handbuch der Liedkunde, zusammengestellt von 胡山源·世界書局 Shanghai 1937. Darin u. a. enthalten 白香詞譜, 100 von 舒夢蘭 ausgewählte Lieder aus der T'ang bis Ch'ing-Zeit.

胡適: 詞選, Commercial Press, Shanghai 1927.

劉毓盤: 詞史, Peking (ohne Jahr).

胡雲翼: 中國詞史大綱, 北新書局, Shanghai-Peking 1933.

dto.: 中國文學史, ibidem, Shanghai-Peking 1935.

梁乙真: 中國文學史話, 元新書局, Shanghai 1934.

鄭振鐸: 中國文學史, 北平樸社, 1. Aufl. Peking 1932.

陸侃如 und 馮沅君: 中國詩史, Vol. III, 大江書鋪, Shanghai, 2. Aufl. 1932.

鄭賓于: 中國文學流變史, 北新書局, Shanghai-Peking, 1. Aufl. 1930—1933.

王靜安: 人間詞話, 北平樸社, Peking, 4. Aufl. 1932.

賈祖璋: 鳥與文學, 開明書局, 2. Aufl. Shanghai 1933.

鹽谷溫 (Shioya On): 唐詩三百首新釋, 弘道館, Tokyo, 5. Aufl. 1935 (in japanischer Sprache).

辭源 (1930), 續編 (1932) Commercial Press, Shanghai.

譚正璧: 中國文學家大辭典, 光明書局, 1. Aufl. Shanghai 1934.

## VII. CHINESISCHER TEXT DER LIEDER

Lied 1: 浣谿沙

1. 紅日已高三丈透 2. 金鑪次第添香獸 3. 紅錦地衣隨步皺。 4. 佳人舞點金釵溜 5. 酒惡時拈花蕊嗅 6. 別殿遙聞簫鼓奏。

Lied 2: 玉樓春

1. 晚妝初了明肌雪 2. 春殿嬪娥魚貫列 3. 鳳簫吹斷水雲閒 4. 重按霓裳歌遍徹。 5. 臨春誰更飄香屑 6. 醉拍闌干情味切 7. 歸時休照燭花紅 8. 待放馬蹄清夜月。

Lied 3: 更漏子

1. 金雀釵 2. 紅粉面 3. 花裏暫時相見 4. 知我意 5. 感君憐 6. 此情須問天。 7. 香作穗 8. 蠟成淚 9. 還似兩人心意 10. 珊枕膩 11. 錦衾寒 12. 覺來更漏殘。

Lied 4: 菩薩蠻

1. 花明月黯飛輕霧 2. 令宵好向郎邊去 3. 剗鞦步香階 4. 手提金縷鞋。 5. 畫堂南畔見 6. 一向佯人顫 7. 奴爲出來難 8. 教君恣意憐。

Lied 5: 又

1. 蓬萊院閉天台女 2. 畫堂晝寢人無語 3. 拋枕翠雲光 4. 繡衣聞異香。 5. 潛來珠鑊動 6. 驚覺銀屏夢 7. 慢臉笑盈盈 8. 相看無限情。

## Lied 6: 又

1. 銅簧韻脆鏘寒竹 2. 新聲慢奏移纖玉 3. 眼色黯相鉤  
4. 秋波橫欲流。 5. 雨雲深繡戶 6. 未便諧衷素 7. 讌罷又  
成空 8. 魂迷春夢中。

## Lied 7: 喜遷鶯

1. 曉月墜 2. 宿雲微 3. 無語枕頻敲 4. 夢回芳草思依依  
5. 天遠雁聲稀。 6. 啼鶯散 7. 餘花亂 8. 寂寞畫堂深院  
9. 片紅休掃儘從伊 10. 留待舞人歸。

## Lied 8: 長相思

1. 雲一縞 2. 玉一梭 3. 澹澹衫兒薄薄羅 4. 輕翠雙黛螺。  
5. 秋風多 6. 雨相和 7. 簾外芭蕉三兩窠 8. 夜長人奈何。

## Lied 9: 一斛珠

1. 晚妝初過 2. 沈檀輕注些兒個 3. 向人微露丁香顆  
4. 一曲清歌 5. 暫引櫻桃破。 6. 羅袖<sub>裏</sub>殘殷色可 7. 杯深  
旋被香醪<sub>澆</sub> 8. 繡牀斜凭嬌無那 9. 爛嚼紅茸 10. 笑向檀  
郎唾。

## Lied 10: 子夜歌

1. 尋春須是先春早 2. 看花莫待花枝老 3. 縹色玉柔擎  
4. 醅浮盞面清。 5. 何妨頻笑粲 6. 禁苑春歸晚 7. 同醉與  
閒評 8. 詩隨羯鼓成。

## Lied 11: 後庭花破子

1. 玉樹後庭前 2. 瑤草妝鏡邊 3. 去年花不老 4. 今年月  
又圓 5. 莫教偏 6. 和月和花 7. 天教長少年。

## Lied 12: 漁父

1. 浪花有意千重雪 2. 桃李無言一隊春 3. 一壺酒 4. 一  
竿綸 5. 世上如儂有幾人。

## Lied 13: 又

1. 一櫂春風一葉舟 2. 一綸<sub>繡</sub>縷一輕鉤 3. 花滿渚 4. 酒  
滿甌 5. 萬頃波中得自由。

## Lied 14: 蝶戀花

1. 遙夜亭皋閒信步 2. 乍過清明 3. 早覺傷春暮 4. 數點  
雨聲風約住 5. 朦朧澹月雲來去。 6. 桃李依依春黯度  
7. 誰在秋千 8. 笑裏低低語 9. 一片芳心千萬緒 10. 人間沒  
個安排處。

## Lied 15: 更漏子

1. 柳絲長 2. 春雨細 3. 花外漏聲迢遞 4. 驚塞雁 5. 起城  
烏 6. 畫屏金鷓鴣。 7. 香霧薄 8. 透重幕 9. 惆悵謝家池閣  
10. 紅燭背 11. 繡帷垂 12. 夢長君不知。

## Lied 16: 楊柳枝

1. 風情漸老見春羞 2. 到處芳魂感舊遊 3. 多見長條似  
相識 4. 強垂煙穗拂人頭。

## Lied 17: 清平樂

1. 別來春半 2. 觸目愁腸斷 3. 砌下落梅如雪亂 4. 拂了  
一身還滿。 5. 雁來音信無憑 6. 路遠歸夢難成 7. 離恨  
恰如春草 8. 更行更遠還生。

## Lied 18: 阮郎歸

1. 東風吹水日銜山 2. 春來長是閒 3. 落花狼藉酒闌珊  
4. 笙歌醉夢間。 5. 佩聲悄 6. 晚妝殘 7. 憑誰整翠鬟 8. 留  
連光景惜朱顏 9. 黃昏獨倚闌。

## Lied 19: 采桑子

1. 亭前春逐紅英盡 2. 舞態徘徊 3. 細雨霏微 4. 不放雙  
眉時暫開。 5. 綠牕冷靜芳音斷 6. 香印成灰 7. 可奈情懷  
8. 欲睡朦朧入夢來。

## Lied 20: 搗練子令

1. 深院靜 2. 小庭空 3. 斷續寒砧斷續風 4. 無奈夜長人  
不寐 5. 數聲和月到簾櫳。

## Lied 21: 搗練子

1. 雲鬢亂 2. 晚妝殘 3. 帶恨眉兒遠岫攢 4. 斜托香腮春  
筍嫩 5. 爲誰和淚倚闌干。

## Lied 22: 三臺令

1. 不寐倦長更 2. 披衣出戶行 3. 月寒秋竹冷 4. 風切夜  
窗聲。

## Lied 23: 采桑子

1. 轆轤金井梧桐晚 2. 幾樹經秋 3. 舊雨新愁 4. 百尺蝦  
鬚在玉鉤。 5. 瓊牕春斷雙蛾皺 6. 回首邊頭 7. 欲寄鱗遊  
8. 九曲寒波不溯流。

## Lied 24: 長相思

1. 一重山 2. 兩重山 3. 山遠天高煙水寒 4. 相思楓葉丹。  
5. 鞠花開 6. 鞠花殘 7. 塞雁高飛人未還 8. 一簾風月閒。

## Lied 25: 謝新恩

金牕力困起還慵。

## Lied 26: 二

1. 秦樓不見吹簫女 2. 空餘上苑風光 3. 粉英金蕊自低  
昂 4. 東風惱我 5. 纔發一襟香。 6. 瓊牕口夢留殘日 7. 當  
年得恨何長 8. 碧闌干外映垂楊 9. 暫時相見 10. 如夢懶  
思量。

## Lied 27: 三

1. 櫻花落盡階前月 2. 象牀愁倚熏籠 3. 遠是去年今日  
4. 恨還同。 5. 雙鬢不整雲顛頓 6. 淚沾紅抹胸 7. 何處  
相思苦 8. 紗牕醉夢中。

## Lied 28: 四

1. 庭空客散人歸後 2. 畫堂半掩珠簾 3. 林風淅淅夜厭  
厭 4. 小樓新月 5. 回首自纖纖。 6. 春光鎮在人空老 7. 新  
愁往恨何窮 8. 金牕力困起還慵 9. 一聲羌笛 10. 驚起醉  
怡容。

## Lied 29: 五

1. 櫻花落盡春將困 2. 秋千架下歸時 3. 滿階斜月遲遲  
4. 在花枝。 5. 徹曉紗牕下 6. 待來君不知。

## Lied 30: 六

1. 冉冉秋光留不住 2. 滿階紅葉暮 3. 又是過重陽 4. 臺  
榭登臨處 5. 茱萸香墜。 6. 紫鞠氣 7. 飄庭戶 8. 晚煙籠  
細雨 9. 離離新雁咽寒聲 10. 愁恨年年長相似。

## Lied 31: 臨江仙

1. 櫻桃落盡春歸去 2. 蝶翻金粉雙飛 3. 子規啼月小樓西 4. 玉鉤羅幕 5. 惆悵暮烟垂。 6. 門巷寂寥人去後 7. 望殘煙艸低迷 8. 鑪香閒裊鳳皇兒 9. 空持羅帶 10. 回首恨依依。

## Lied 32: 破陣子

1. 四十年來家國 2. 三千里地山河 3. 鳳閣龍樓連霄漢 4. 玉樹瓊枝作煙蘿 5. 幾曾識干戈。 6. 一旦歸爲臣虜 7. 沈腰潘鬢鎖磨 8. 最是倉皇辭廟日 9. 教坊猶奏別離歌 10. 揮淚對宮娥。

## Lied 33: 虞美人

1. 風回小院庭蕪綠 2. 柳眼春相續 3. 凭闌半日獨無言 4. 依舊竹聲新月似當年。 5. 笙歌未散尊罍在 6. 池面冰初解 7. 燭明香黯畫樓深 8. 滿鬢清霜殘雪思難任。

## Lied 34: 又

1. 春花秋月何時了 2. 往事知多少 3. 小樓昨夜又東風 4. 故國不堪回首月明中。 5. 雕闌玉砌應猶在 6. 只是朱顏改 7. 問君能有幾多愁 8. 恰似一江春水向東流。

## Lied 35: 望江梅

1. 閒夢遠 2. 南國正芳春 3. 船上管弦江面綠 4. 滿城飛絮混輕塵 5. 忙殺看花人。

## Lied 36: 又

1. 閒夢遠 2. 南國正清秋 3. 千里江山寒色暮 4. 蘆花深處泊孤舟 5. 笛在月明樓。

## Lied 37: 望江南

1. 多少恨 2. 昨夜夢魂中 3. 還似舊時游上苑 4. 車如流水馬如龍 5. 花月正春風。

## Lied 38: 又

1. 多少淚 2. 斷臉復橫頤 3. 心事莫將和淚說 4. 鳳笙休向淚時吹 5. 腸斷更無疑。

## Lied 39: 烏夜啼

1. 林花謝了春紅 2. 太匆匆 3. 無奈朝來寒重晚來風 4. 胭脂淚 5. 留人醉 6. 幾時重 7. 自是人生長恨水長東。

## Lied 40: 烏夜啼

1. 昨夜風兼雨 2. 簾幃颯颯秋聲 3. 燭殘漏斷頻敲枕 4. 起坐不能平。 5. 世事漫隨流水 6. 算來一夢浮生 7. 醉鄉路穩宜頻到 8. 此外不堪行。

## Lied 41: 相見歡

1. 無言獨上西樓 2. 月如鉤 3. 寂寞梧桐深院鎖清秋。 4. 翦不斷 5. 理還亂 6. 是離愁 7. 別是一般滋味在心頭。

## Lied 42: 子夜歌

1. 人生愁恨何能免 2. 銷魂獨我情何限 3. 故國夢重歸 4. 覺來雙淚垂。 5. 高樓誰與上 6. 長記秋晴望 7. 往事已成空 8. 還如一夢中。

## Lied 43: 浪淘沙

1. 往事只堪哀 2. 對景難排 3. 秋風庭院薜侵階 4. 一行  
珠簾閒不捲 5. 終日誰來。 6. 金劍已沈埋 7. 壯氣蒿萊  
8. 晚涼天靜月華開 9. 想得玉樓瑤殿影 10. 空照秦淮。

## Lied 44: 浣谿紗

1. 轉燭飄蓬一夢歸 2. 欲尋陳蹟恨人非 3. 天教心願與  
身違。 4. 待月池臺空逝水 5. 蔭花樓閣漫斜暉 6. 登臨  
不惜更霑衣。

## Lied 45: 浪淘沙令

1. 簾外雨潺潺 2. 春意闌珊 3. 羅衾不耐五更寒 4. 夢裏  
不知身是客 5. 一餉貪歡。 6. 獨自莫凭闌 7. 無限江山  
8. 別時容易見時難 9. 流水落花春去也 10. 天上人間。

## INHALTSVERZEICHNIS

<i>Vorwort</i> . . . . .	VII
I. Einleitung . . . . .	I
II. Das Leben des Li Yü . . . . .	17
III. Übersetzung und Interpretation der Lieder . . . . .	23
IV. Die Melodien . . . . .	175
V. Textausgaben und Textüberlieferung . . . . .	225
VI. Anhang	
Verzeichnis einiger für das Verständnis chinesischer Dichtung wichtiger Begriffe in den Liedern des Li Yü . . . . .	237
Verzeichnis der Übersetzungen von Liedern des Li Yü . . . . .	253
Index der Melodien . . . . .	257
Verzeichnis der Liedanfänge . . . . .	259
Zu den Bildtafeln . . . . .	261
Bibliographie . . . . .	263
VII. Chinesischer Text der Lieder	265