

minima sinica

Zeitschrift zum chinesischen Geist

33 (2021–2022)

herausgegeben von
Dorothee Schaab-Hanke

mit einem Dossier
zum Thema

**Literaturen übersetzen,
Kulturen übersetzen**

herausgegeben von
Cui Peiling und Marc Hermann

OSTASIEN Verlag

minima sinica: Zeitschrift zum chinesischen Geist

Begründet von Wolfgang KUBIN und Suizi ZHANG-KUBIN

Herausgeberin:

Dorothee SCHAAB-HANKE

Herausgeberbeirat:

Ralph KAUZ (Universität Bonn)

William NIENHAUSER (University of Wisconsin, Madison)

Hans VAN ESS (Ludwig-Maximilians-Universität München)

Redaktion und Druck dieser Ausgabe der *minima sinica* wurden unterstützt vom Konfuzius-Institut Bonn e. V. an der Rheinischen Friedrich-Wilhelms-Universität Bonn.

Bibliographische Information der Deutschen Nationalbibliothek:

Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation

in der Deutschen Nationalbibliographie;

detaillierte bibliographische Daten sind im Internet über

<http://dnb.d-nb.de> abrufbar.

ISSN 0936-5419

ISBN 978-3-946114-99-4

© 2022. OSTASIEN Verlag

www.ostasien-verlag.de

Anschrift der Redaktion:

OSTASIEN Verlag, Wohlbacher Straße 4, 96269 Großheirath, OT Gossenberg

Tel. 09569/188057, Fax: 03222-1360347, email: dschaab-hanke@t-online.de

Redaktion und Satz: Martin HANKE und Dorothee SCHAAB-HANKE

Umschlaggestaltung: Martin HANKE

Herstellung: Rudolph-Druck OHG, Schweinfurt

minima sinica

Jahrgang 33

2021–2022

Inhalt

Vorbemerkung der Herausgeberin v

Forum zum „Dossier: China als Drohkulisse“ in *minima sinica* 32 (2020)

Kathrin BODE

Das „Sicherheitgesetz“ für Hongkong: Eine Gegen-Einordnung 1

Hans VAN ESS

Zur Gegen-Einordnung des „Sicherheitgesetzes“: Eine Erwiderung
auf Kathrin Bodes Kommentar 13

Dossier: Literaturen übersetzen, Kulturen übersetzen

CUI Peiling und Marc HERMANN

Vorbemerkung 17

Wolfgang KUBIN

Die Sprache der Übersetzung: Nachdenken über den Sinologen und Literaten
Günther Debon (1921–2005) 23

WANG Jianbin (Üs: *Milena RITTER*)

Ein Übersetzer und Sinologe, an dem glücklicherweise kein Weg vorbeiführt:
In Erinnerung an meinen ehrwürdigen Lehrer Ulrich Kautz 41

Volker KLÖPSCH

Ge bu ge 隔不隔: Zum Konzept des Abstands
in der chinesischen Poesie und Poetik 55

ZHANG Yan

Analyse der Übersetzungsmethoden aus der Perspektive der Intertextualität –
am Beispiel von Peter Handkes Theaterstück *Über die Dörfer* 93

Karin BETZ

Darf ein Chinese mit seinem Latein am Ende sein?
Übersetzen als kulturelle Grenzüberschreitung 111

<i>GUMu</i>	
Umschreiben und bearbeiten: Wie frei darf der Übersetzer sein?	131
<i>Eva LÜDIKONG</i>	
Handbuch zur Übersetzungspraxis Chinesisch-Deutsch: Einblick in ein Work in Progress	143
<i>Patrick KÜHNEL</i>	
Satz- und Textdynamik im chinesisch-deutschen Übersetzungskontext	159
<i>YAO Yan</i>	
Überlegungen zur Übersetzung sozialwissenschaftlicher Literatur	197
<i>CUI Peiling</i>	
Eintauchen in die Welt eines Kindes: Zum Übersetzen von Kinder- und Jugendliteratur aus dem Deutschen ins Chinesische	215
<i>Marc HERMANN</i>	
Übersetzen ist keine Mathematik. Falsche Wortgleichungen im Sprachenpaar Chinesisch-Deutsch	229
Weitere Artikel	
<i>Dorothee SCHAAB-HANKE</i>	245
Zur Bedeutung der Natur in frühen chinesischen Prosa-Gedichten über Musikinstrumente	
<i>Wolfgang KUBIN</i>	271
Weltliteratur aus / in China	
<i>Wolfgang KUBIN</i>	281
Unsere schöne Moderne	
Rezensionen	
Paula M. Varsano. <i>Tracking the Banished Immortal: The Poetry of Li Bo and Its Critical Reception</i> (Wolfgang KUBIN)	289
Xu Ruonan 徐若楠. <i>Zhong-Xi jingdian de huitong: Wei Lixian fanyi sixiang yanjiu</i> 中西经典的会通—卫礼贤翻译思想研究 (Dorothea WIPPERMANN)	292
Eva Lüdi Kong (Üs.). Zhu Zhirong. <i>Philosophie der chinesischen Kunst</i> (Thomas ZIMMER)	305
Karl-Heinz Pohl (Hg.). Yang Lian. „Pilgerfahrt“ und andere Gedichte (Wulf NOLL)	308
Jane Yang 楊悅. <i>Echoes</i> 回聲: <i>Collected Poems</i> (Wulf NOLL)	310
Wulf Noll. <i>Schöne Wolken treffen: Eine Reisenovelle aus China</i> (Wolfgang KUBIN)	312

Ge bu ge 隔不隔:
Zum Konzept des Abstands
in der chinesischen Poesie und Poetik

Volker KLÖPSCH*

Abstand ist ein Wort, das Konjunktur hat, seitdem eine Pandemie unbekannten Ausmaßes die Welt überrollt. Wir werden angehalten oder gar gezwungen, den Mitmenschen nicht zu nahe zu kommen, damit wir uns nicht anstecken oder die Krankheit an andere übertragen. Doch auch auf andere Weise prägt die Warnung, Abstand zu halten, unseren Alltag. Auf vielen Bahnsteigen der Welt ertönt an jeder Haltestelle die Durchsage: „Please, mind the gap!“, mit der auf den schmalen Spalt zwischen Waggon und Bahnsteig aufmerksam gemacht wird.

Abstände können Leben retten, aber auch Gefahren mit sich bringen. Zu den häufigen Warnungen im chinesischen Straßenverkehr, die das Heck der Busse und Lastkraftwagen zielt, gehört die Warnung *Baochi juli* 保持距離! Abstand halten! Damit soll Unfällen vorgebeugt werden. Der Verfasser stellte aber auch fest, dass es zu Zeiten seines Studiums am Pekingener Spracheninstitut jeweils eine Mensa für chinesische und für ausländische Studenten gab. Das Essen in der Ausländer-Mensa war zwar teurer, aber auch besser. Wohin also ging man? Abstände lassen sich auf subtile Weise herstellen.

Der gebotene Abstand zwischen Menschen ist zunächst einmal kein medizinisches, sondern ein soziologisches Problem. Wir werden zwar als einzelne Individuen geboren, sind aber in unserem Leben stets auf das menschliche Miteinander angewiesen. Wir leben in einer Welt der Arbeitsteilung und der globalen Lieferketten, wir sind und bleiben von anderen abhängig. Der Einsiedler gehört in das Reich der Mythologie und genießt dort, gerade weil sein Verhalten so außergewöhnlich ist, unter bunten Etiketten wie *yinshi* 隱士, *chushi* 處士 oder *shanren* 山人 ein gewisses Maß an Aufmerksamkeit, vergleichbar vielleicht mit Kafkas Hungerkünstler, der seinen Verzicht auf Nahrungsaufnahme auf den Jahrmärkten Kakaniens zur Schau stellt.¹

* Der Autor ist Germanist, Sinologe und Übersetzer im Ruhestand, lehrte in Bochum, Taipeh, Köln, Shanghai und Heidelberg.

1 Bauer 1981 und 1990, 146-151. Weitere für den Einsiedler gebräuchliche Ausdrücke sind *gaoshi* 高士 oder *yinyi* 隱逸. Hierzu siehe Li Chi 1962, 237.

Es verwundert somit nicht, dass sich ein Philosoph wie Arthur Schopenhauer (1788–1860), der als nicht sehr umgänglich, wenn nicht gar als Menschenfeind geschildert wird, mit der Frage des notwendigen Abstands beschäftigt hat. Für die Widersprüchlichkeit dieses Wunsches, nämlich einerseits aufeinander angewiesen zu sein und andererseits eine gewisse Distanz zu suchen, findet Schopenhauer einen sehr einprägsamen Vergleich. Er setzt nämlich das menschliche Benehmen mit dem Verhalten einer Rotte von Stachelschweinen gleich:²

Eine Gesellschaft Stachelschweine drängte sich an einem kalten Wintertage recht nah zusammen, um sich durch die gegenseitige Wärme vor dem Erfrieren zu schützen. Jedoch bald empfanden sie die gegenseitigen Stacheln, welches sie dann wieder von einander entfernte. Wann nun das Bedürfnis der Erwärmung sie wieder näher zusammenbrachte, wiederholte sich jenes zweite Übel, so daß sie zwischen beiden Leiden hin und her geworfen wurden, bis sie eine mäßige Entfernung voneinander herausgefunden hatten, in der sie es am besten aushalten konnten. So treibt das Bedürfnis der Gesellschaft, aus der Leere und Monotonie des eigenen Innern entsprungen, die Menschen zueinander; aber ihre vielen widerwärtigen Eigenschaften und unerträglichen Fehler stoßen sie wieder voneinander ab. Die mittlere Entfernung, die sie endlich herausfinden, und bei welcher ein Beisammensein bestehen kann, ist die Höflichkeit und feine Sitte.

Der sorgsam gewählte Abstand dient somit als das Regulativ für ein geistliches Miteinander, sei es zwischen Tier oder Mensch, und kann unter der Bezeichnung „Höflichkeit und feine Sitte“ eingeordnet werden. Ein chinesischer Philosoph wie Konfuzius hätte sicherlich keine Einwände, den Begriff *li* 禮, also Ritus, Anstand oder Etikette, zu verwenden.

Im Folgenden wird das Phänomen des Abstands aus dem Blickwinkel des Philologen und Übersetzers in dreifacher Hinsicht untersucht: als literarisches Thema, als gesellschaftliche Haltung (oder Pose) und als ästhetische Kategorie. Alle anderen Aspekte, so lohnenswert die Untersuchung auch erscheinen mag, müssen in den Hintergrund treten.

1.

Als literarisches Thema drängt sich der Abstand bei den unterschiedlichsten Wechselfällen des Lebens auf. Trennung, Abschied, Hochzeit, Krieg,

2 Schopenhauer Bd. 5, 708-709. Es handelt sich um Abschnitt 400 der *Parerga und Paralipomena. Zweiter Theil*.

Umsturz und Tod sind alles Anlässe, die mit der Erfahrung von Abstand verbunden sind. Besonders die Personalunion des Dichters mit dem Beamten, der im alten China mit großer Regelmäßigkeit versetzt und zuweilen auch in ferne Regionen ins Exil geschickt wurde, sorgte für die häufige Bearbeitung des Themas, zumal es spätestens ab der beginnenden Tang-Zeit Brauch wurde, den scheidenden Kollegen ein paar tröstende Verse mit auf den Weg zu geben, bzw. sich für eine solche poetische Gabe mit einem Gegengedicht zu revanchieren. Bereits ein flüchtiger Blick auf den überlieferten Korpus der Tang-Dichtung zeigt, dass ein erheblicher Teil der Werke dem Thema Trennung und Abschied gewidmet ist.³ Der Befund dürfte der Einführung der einheitlichen Beamtenprüfungen und der damit verbundenen erhöhten Mobilität ihrer Verfasser geschuldet sein.

Ein frühes Beispiel solcher Gebrauchsdichtung sind Wang Bos 王勃 (649–676) Verse „Dem Kreisrichter Du auf den Weg zum neuen Amt in Sichuan“:⁴

Drei Fürstentümer um den Turm, die Mauern,
Fünf Furten – durch die Nebel geht die Sicht.
Der Abschied steht bevor: es zwingt uns beide
zum ständigen Wandern die Beamtenpflicht!
Solange in der Welt zwei Freunde leben,
sind sie wie Nachbarn noch am Himmelsrand.
Drum lasst uns nicht am Scheideweg verweilen,
mit Kindertränen nassen das Gewand!

Auf beispielhafte Weise benennen die Verse zunächst Ausgangs- und Zielpunkt der Reise, denn die Drei Fürstentümer sind eine alte Bezeichnung für die Region um die Hauptstadt Chang'an, die beim Untergang der Qin-

3 Während die Zahl solcher Gedichte in den Anthologien früher Dichtung wie *Wenxuan* 文選 und *Gushi yuan* 古詩源 überschaubar bleibt, nimmt sie mit der Tang-Zeit sprunghaft zu. Das *Quan Tang shi* 全唐詩 (Sämtliche Gedichte der Tang) führt mehr als 2500 Titel an, die mit dem Wort *song* 送 oder *bie* 別 beginnen; zählt man die vielen sonstigen Abschiedsgedichte hinzu, die ohne diese Signalwörter im Titel auskommen, darf man diese Zahl ohne Bedenken verdoppeln und zu der Schätzung kommen, dass mindestens ein Zehntel der erhaltenen Tang-Gedichte dem Thema Abschied und Trennung gewidmet ist.

4 *Du Shaofu zhi ren Shuzhou* 杜少府之任蜀州: 城闕輔三秦, 風煙望五津。與君離別意, 同是宦遊人。海內存知己, 天涯若比隣。無爲在岐路, 兒女共霑巾。 *Quan Tang shi* 56.676; dt. Üs. in Klöpsch 1991, 7-8; engl. Üs. in Owen 1977, 124-125.

Dynastie von Xiang Yu 項羽 (232–202 v. Chr.) als Lehen an drei Generale vergeben wurde, während sich die Fünf Furten in Sichuan am Oberlauf des Langen Stroms befinden, also in dem Gebiet, in dem der Adressat des Gedichts seine neue Stelle antritt. Auch der Grund der Reise ist genannt, nämlich die Dienstpflichten eines Beamten. Möglicherweise klingt die Übersetzung des Begriffes *huanyou* 宦遊 mit „ständigem Wandern“ etwas zu romantisch, doch zweifellos schwingen die Unrast und die Beschwernisse eines Daseins als Beamter darin mit. Der Trost angesichts der unvermeidlichen Trennung liegt in der Feststellung, dass wirklich gute Freunde einander nahe bleiben, selbst wenn sie an unterschiedlichen Enden der Welt leben.

Besonders schmerzlich wird Abstand unter Liebenden und Eheleuten empfunden, ganz gleich, welche Gründe zur Trennung geführt haben. In dem folgenden Gedicht von Du Fu 杜甫 (712–770), in dem der Dichter seine Sehnsucht nach Frau und Kindern zum Ausdruck bringt, hat der von An Lushan 安祿山 (703–757) ausgelöste Bürgerkrieg die Familie auseinandergerissen. Du Fu brachte sie im Norden der Provinz in Sicherheit, während er selbst zur Rückkehr in die Hauptstadt gezwungen wurde.⁵ David Hawkes vermutet, dass die Verse anlässlich des Mondfestes im September 756 verfasst wurden:⁶

Heut Nacht wird zu dem Monde über Fuzhou
mein Weib allein aus seiner Kammer sehn.
Wie bange ist mir nach den Kindern, die
des Vaters Los so wenig noch verstehn!
Die duftge Schwade netzt das Wolkenhaar,
auf Jeadarmen kühl der Mondglanz liegt.
Wann lehnen wir zu zweit am offenen Fenster
in seinem Licht, die Tränen jäh versiegt?

Auch hier sind die beiden geographischen Orte Fuzhou und Chang'an, die den Abstand zwischen den beiden Protagonisten deutlich machen, namentlich benannt, auch wenn der Übersetzer den zweiten Ortsnamen aus

5 Der hier genannte Ort Fuzhou 鄜州 ist nicht mit dem nur in der Umschrift gleichnamigen 福州 zu verwechseln, der heutigen Hauptstadt der Provinz Fujian. Er liegt vielmehr im Norden der Provinz Shaanxi, etwa auf halbem Weg zwischen Chang'an und Yanzhou 延州, dem heutigen Yan'an 延安.

6 *Yue ye* 月夜: 今夜鄜州月，閨中只獨看。遙憐小兒女，未解憶長安。香霧雲鬢溼，清輝玉臂寒。何時倚虛幌，雙照淚痕乾。 *Quan Tang shi* 224.2403; Klöpsch 1991, 146; Hawkes 1967, 28-32. Drei weitere deutsche sowie weit mehr als ein Dutzend englischer Übersetzungen des Gedichts liegen vor.

Gründen der Lesbarkeit weggelassen hat. Die in der chinesischen Lyrik oft auftretende Häufung von Personen- wie auch Ortsnamen, die dem deutschen Leser in der Regel völlig unbekannt sind, kann ja bei der Lektüre durchaus als störend empfunden werden. Die erlebte Einsamkeit und die herbeigesehnte Zweisamkeit werden in Ausdrücken wie *du kan* 獨看 und *shuang zhao* 雙照 zunächst nur angedeutet, bis mit dem übergreifenden Bild des Mondes die Brücke zwischen Hier und Dort geschlagen wird. Diese Vorstellung, dass mit großem Abstand voneinander Lebende im Anblick des Mondes vereint sind, ist dermaßen häufig, dass man heute von einem Klischee sprechen kann, doch in kaum einem anderen Gedicht der klassischen Dichtung wirkt sie künstlerisch dermaßen überzeugend.⁷

Aus Sicht des deutschen Lesers ist nicht unerheblich, inwieweit es dem Übersetzer gelingt, diese hohe poetische Qualität in der Zielsprache deutlich zu machen. Auch sprachliche Hürden zeugen ja von einem vorhandenen Abstand, der bewältigt werden muss. Exemplarisch seien hier der fünfte und sechste Vers herausgegriffen:⁸

香霧雲鬟溼，清輝玉臂寒。

Ehrenstein (1933):

Im Zimmer kauernd – Nebel betauen ihr Haar, / Es schauern die Arme
vor kalter Nachtluft.

von Zach (1936):

Duft entsteigt den von Tau benetzten Flechten, die wie Wolken auf den
Schläfen meines Weibes liegen, und kaltes Mondlicht scheint auf ihren
alabaster-weißen Arm.

Liu Mau-Tsai (1989):

Duftender Nebel benetzt die schwarzen Haare. / Klarer Mondschein
macht die Jade-Arme kalt.

Klöpsch (1991):

Die duftge Schwade netzt das Wolkenhaar, / auf Jadedarmen kühl der
Mondglanz liegt.

Albert Ehrenstein (1886–1950), selber ein namhafter Dichter, der kein Chinesisch beherrschte und sich daher auf Vorlagen anderer verlassen

7 Das Lied „Mondnacht“ (nach der Melodie *Shui diao ge tou* 水調歌頭) von Su Shi 蘇軾 greift dieses Motiv auf und endet auf den Vers: „über die Weiten vereint uns der Anblick des Himmelslichts“ (vollst. Üs. in Klöpsch 2019, 138-141).

8 Zu den Quellennachweisen der vier Üs. siehe Gu 2002, 97.

musste, überzeugt sprachlich, lässt allerdings die Frau im Zimmer kauern, wovon bei Du Fu keine Rede ist, und verfehlt vor allem die erlesenen Attribute, mit denen der chinesische Dichter seine Frau beschreibt: „Haar“ und „Arme“ sind im Vergleich zum Original blasse Alltagsworte. Die Verdienste von Erwin von Zach (1872–1942) können nicht hoch genug geschätzt werden, doch beschränken sich seine Fassungen stets auf eine sachgetreue Inhaltsangabe und haben nicht den Ehrgeiz, als Poesie zu wirken. Enttäuschend ist dagegen die Übersetzung von Liu Mao-Tsai (1914–2007), dem langjährigen Ordinarius für chinesische Sprache und Literatur an der Universität Hamburg. Die kunstvoll hochgesteckte Haartracht einer Frau der Tang-Zeit einfach mit „schwarze Haare“ zu bezeichnen, ist unbefriedigend, zumal das Adjektiv nicht einmal im Original steht. Ein Vers wie „Klarer Mondschein macht die Jade-Arme kalt“ erwürgt auch beim gutwilligsten Leser die Lust an der Poesie.

Der sorgsame Übersetzer von Lyrik kommt nicht umhin, Metrum, Rhythmus und Wortklang angemessen zu berücksichtigen, was nur gelingen kann, wenn er sich die bearbeiteten Verse immer wieder laut vorliest, um den Klang erkennbar zu machen. Im vierten Beispiel ist es besonders der Wechsel der dunklen Vokale u, o und a, der zur poetischen Wirkung der beiden Verse beiträgt. Die Kühle des Mondlichtes kommt in dieser nächtlichen Umgebung umso stärker zur Geltung.

Die politischen Verwerfungen, die zu Trennung und Abschied führen, berühren häufig den militärischen Bereich, für den sehr früh schon die Errichtung der Großen Mauer⁹ als mächtigstes Sinnbild steht. In solchen Gedichten, die sich meist unter der Bezeichnung „Lieder aus den Grenzgebieten“ (*chusai* 出塞 oder auch *biansai shi* 邊塞詩) eingeordnet finden, werden die Entbehrungen und Gefahren des Kriegsdienstes geschildert, und häufig genug ist es nur die Kraft der Träume, die dazu verhilft, den Abstand zwischen den getrennten Personen kurzzeitig zu überwinden.¹⁰ Am Ende erweist sich der Tod als die grausams-

9 Exemplarisch angeführt sei hier das Gedicht *Yin ma Changcheng ku xing* 飲馬長城窟行 („Ich tränke die Pferde in den Höhlen entlang der Großen Mauer“) von Chen Lin 陳琳 (160–217). Enthalten in *Gu shi yuan* 6.420–423; engl. Üs. in Watson 1971, 56–57.

10 In einem Gedicht von Chen Tao 陳陶 (824–882) heißt es: „O Jammer! Was fern am Wuding-Fluss / als totes Gebeine ruht, / ersteht in den Träumen der

te und endgültigste Form des Abstands. Die Trauer um eine verstorbene Person, ob diese nun aus dem Kreise der Familie oder dem Umfeld der Freunde und Kollegen stammt, ob es sich um eine Gestalt des öffentlichen Lebens oder um eine historische Figur handelt, ist stets mit der stillen Resignation verknüpft, dass dieser Abschied unumkehrbar und dieser Abstand unüberbrückbar ist.

Nicht vergessen sei die Welt der Mythen und Sagen, die in zahlreichen Sprachen und Kulturen den unüberwindbaren Abstand zum Thema haben, angefangen von der archetypischen Gestalt des Odysseus, der mit Göttern und Naturgewalten um seine Heimkehr ringt, über Hero und Leander, die auf zwei verschiedenen Kontinenten leben, bis her zu den beiden Königskindern des deutschen Volkslieds, die nicht zusammenkommen können. Im chinesischen Sagenkreis ist es das Schicksal von Hirte und Weberin,¹¹ das die Dichter immer wieder bewegt, so bereits im zehnten der sogenannten „Neunzehn alten Gedichte“:¹²

Kein fertig Tuch wird es am Abend geben.
Ihre Tränen rinnen fort wie Regen.
Der Silberfluss ist klar und flach.
Wie wenig mag die beiden trennen?
Über den glitzernden Wasserlauf hin
schicken sie stumm ihre flehenden Blicke.

Da die beiden vor lauter Liebesglück ihre vom Himmelsgott übertragenen Arbeiten vernachlässigen, werden sie in unterschiedliche Sternbilder verbannt und durch die Milchstraße voneinander getrennt, die sie immerhin einmal im Jahr überwinden dürfen. Mehr Abstand als zwischen diesen beiden mythischen Gestalten ist kaum möglich.

Frauengemächer / zu Menschen von Fleisch und Blut.“ (*Longxi xing* 隴西行: *Quan Tang shi* 746.8492. In Gu 2002, 84, sind zwei dt. Üs. verzeichnet. Die Übertragung von Herbert Franke ist allerdings mehr als fragwürdig.

- 11 In seinem *Lexikon chinesischer Symbole* versteckt Eberhard (1983, 298-299) seinen Eintrag zu Hirte und Weberin (*niulang zhinü* 牛郎織女) unter dem Stichwort „Weberin und Kuhhirt“.
- 12 [...] 終日不成章，泣涕零如雨。河漢清且淺，相去復幾許。盈盈一水間，脈脈不得語。 Keller 2016, 26-27. Es handelt sich um Gedicht Nr. 10 der *Gushi shijiu shou* 古詩十九首. Drei ältere Übersetzungen von Erwin von Zach, Franziska Meister und Volker Klöpsch liegen vor.

2.

Die hervorgehobene Stellung des Dichters in der chinesischen Gesellschaft bringt es mit sich, dass der soziale Abstand zwischen ihm und seiner Umwelt ständig spürbar bleibt. Er gehört einer privilegierten Schicht (oder Klasse) an, die ihren eigenen Spielregeln folgt. In einem vertikal gegliederten und autoritär geprägten Staatswesen ist der Abstand zwischen den einzelnen Ständen, also etwa zwischen Adel und Bauernschaft, ausgesprochen groß. Da der Dichter sich der intellektuellen Elite zurechnet und im Dienste der politischen Machthaber steht, ist von ihm nicht allzu viel Verständnis für die Welt der einfachen Leute zu erwarten. Bezeichnenderweise sind es in der Geschichte der chinesischen Literatur am ehesten die anonym entstandenen Werke wie das *Shijing* 詩經 (*Buch der Lieder*) oder die Musikamtslieder (*yuefu* 樂府), die ein breiteres Spektrum der Gesellschaft abbilden. Dass ihre Sammlung von höherer Stelle angeordnet wurde, um sich ein Meinungs- oder Stimmungsbild der Bevölkerung zu verschaffen, beweist, dass die politische Elite sich dieses Mankos zumindest zeitweise bewusst war.

Dass es sich hierbei um ein zeitloses, sich immer wieder neu stellendes Problem handelt, hat Lucas Klein in einem Aufsatz gezeigt, in dem er kühn den Bogen vom klassischen *Buch der Lieder* zur zeitgenössischen Arbeiterdichtung (*dagong shige* 打工詩歌) spannt.¹³ Dort wie hier werden authentische Stimmen vernehmbar, die sich mit einer Lebenswirklichkeit auseinandersetzen, die der intellektuellen Elite in der Regel verschlossen bleibt. Allerdings gälte es, das *Buch der Lieder* vom über viele Jahrhunderte angesammelten Ballast der Kommentare und Umdeutungen zu befreien, um darin wieder authentische Stimmen von Anno dazumal zu erkennen. Doch ein solches Unterfangen bleibt aussichtslos, da wir die alten Texte ohne besagte Kommentierung heute kaum noch verstehen könnten. Wie sehr der soziale Abstand das Schaffen des Dichters prägt, wird bereits früh auch in der chinesischen Literaturkritik wahrgenommen. Als Beispiel sei hier ein Abschnitt aus „Huang Ches Gesprächen über Dichtung“ angeführt:¹⁴

13 Klein 2019.

14 老杜《茅屋為秋風所破歌》云：「自經喪亂少睡眠，長夜沾溼何由徹？安得廣廈千萬間，大庇天下寒士多歡顏，[...]。」樂天《新製布裘》云：「安得萬里裘，蓋裏周四垠？穩暖皆如我，天下無寒

Du Fu schreibt in seinem „Lied auf mein Schilfdach, das durch den Herbstwind zerstört wurde“:¹⁵

Seitdem ich die Unruhen durchlebt habe,
 schlafe ich kaum.
 Wie soll ich dann, durchnässt vom Regen,
 die lange Nacht überstehen?
 Käme ich doch an ein geräumiges Haus
 mit unzähligen Zimmern,
 die Not leidenden Gelehrten des Reiches aufzunehmen,
 dass ihre Mienen sich aufheiterten! [...]

Bai Juyi sagt in seinem „Mein neuer Wintermantel“:¹⁶

Bekäme ich doch einen Mantel, unendlich weit,
 um zu bedecken und zu umhüllen alles im Land!
 Warm sollte ein jeder es haben wie ich,
 das Reich sollte keine frierenden Menschen kennen!

Und in „Meine gefütterte Jacke“:¹⁷

Im Herzen muss ich an das Leid der Bauern denken,
 als klängen mir im Ohr die Schreie
 der Hungernden und Frierenden.
 Wie könnte ich nur an einen großen Mantel kommen,
 zehntausend Klafter lang,
 um für Euch die ganze Stadt Luoyang
 damit zu bedecken?

人。」《新製綾襖成》云：「百姓多寒無可救，一身獨暖亦何情！心中為念農桑苦，耳裏如聞飢凍聲。爭得大裘長萬丈？與君都蓋洛陽城！」[...]或謂：子美詩意，寧苦身以利人，樂天詩意，推身利以利人；二者較之，少陵為難。然老杜飢寒而憫人飢寒者也，白氏飽暖而憫人飢寒者也；憂勞者易生於善慮，安樂者多失於不思，樂天宜優。或又謂：白氏之官稍達，而少陵尤卑，子美之語在前，而長慶在後，達者宜急，卑者可緩也，前者唱導，後者和之耳。同合而論，則老杜之仁心差賢矣。Shiren yuxie 12,254. Quelle ist das *Gongxi shihua* 晉溪詩話 von Huang Che 黃徹 (1093–1168). Zu diesem Werk siehe Guo Shaoyu 1979, 64-69. Der Abschnitt wurde hier gekürzt. Zu einer früheren vollständigen Übersetzung siehe Klöpsch 1983, 41-43.

15 *Maowu wei qiufeng suopo ge* 茅屋為秋風所破歌: *Quan Tang shi* 219.2309-2310; von Zach 1952, XII,35; freie dt. Üs. in Schwarz 1988, 225-226.

16 *Xinzhì buqiu* 新製布裘: *Quan Tang shi* 424.4668-4669.

17 *Xinzhì líng'áo chénggǎn ér yǒuyǒng* 新製綾襖成感而有詠: *Quan Tang shi* 451.5103. Freie deutsche Nachdichtungen von Albert Ehrenstein, Bertolt Brecht und F. C. Weiskopf, nachgewiesen in Gu 2002, 72.

[...] Die einen meinen, Du Fu Gedicht besage, dass er nur zu gern am eigenen Leibe darbe, wenn er anderen Menschen damit nützen könne, während Bai Juyis Gedichte bedeuten, dass er das eigene Wohlbefinden auf die anderen Menschen ausgedehnt sehen wolle. Vergleiche man die beiden, so habe Du Fu es deutlich schwerer. Allerdings ist Du Fu Mitgefühl mit den Hungernden und Frierenden das Mitgefühl eines Menschen, der selber hungert und friert, während Bai Juyi Mitleid für die Hungernden und Frierenden zeigt, sich dabei aber satt fühlt und wohligh warm. Wer ein sorgenvolles und mühsames Leben führt, neigt zur Nachdenklichkeit, wem Ruhe und Glück gegeben sind, der macht sich zu häufig keinerlei Gedanken! Man könnte somit meinen, dass Bai Juyi höher einzustufen sei.

Die anderen wiederum sagen, Bai Juyi habe als Beamter eine etwas höhere Stellung eingenommen, während Du Fu eine eher untergeordnete Position innegehabt habe. Zudem gingen Du Fu Worte denen Bai Juyis voraus. Wer Karriere gemacht habe, dem stehe Ungeduld zu, doch der kleine Beamte könne sich Bedächtigkeit leisten. Der Vorgänger bestimme die Melodie, die Nachfolger fielen dann ein. Fassen wir all diese Argumente zusammen, lässt sich sagen, dass Du Fu in seiner Güte und seinem Mitgefühl nahezu vorbildlich ist!

Bemerkenswert an diesen Ausführungen ist, dass es sich eigentlich um kein literarisches Urteil handelt, sondern dass die moralische Haltung der beiden Dichter gegeneinander abgewogen wird. In beiden Fällen wird ein Abstand zum behandelten Gegenstand erkennbar, der ihr Mitleid zu relativieren scheint. Bei Du Fu bezieht sich die Sorge explizit nur auf die Gelehrten des Reiches, während Bai Juyi 白居易 (742–846) bei den Hungernden und Frierenden ausdrücklich an die Bauernschaft denkt. Es nimmt also nicht Wunder, dass bereits songzeitliche Kritiker die Glaubwürdigkeit der beiden Dichter zweifelnd gegeneinander abwägen. Dabei stehen diese mit ihrem Werk noch am ehesten für den Versuch, soziales Elend und mangelnde soziale Gerechtigkeit anzuprangern. Bei den meisten Dichtern der Tang-Zeit würde man vergleichbare Verse vergeblich suchen.

Es ist also kein Zufall, dass sich bei einem sozial engagierten Autor wie Bertolt Brecht (1898–1956) das Interesse, wenn es um chinesische Poesie geht, auf einen Dichter wie Bai Juyi konzentriert, bei dem er entsprechende Botschaften finden kann, und auch der Blick in eine Sammlung politischer Gedichte, die Thomas Höllmann 2020 unter dem Titel „Abscheu“ vorgelegt hat, bestätigt den Befund, denn es sind hier Verse von Bai Juyi und Du Fu, die am eindringlichsten die sozialen Missstände der

Zeit geißeln.¹⁸ Von einer wirklichen Nähe zu den geschundenen Menschen, wie sie etwa ein Sozialist wie Brecht fordern würde, kann aber keine Rede sein. Allerdings kann sich dem chinesischen Literaten durchaus die grundsätzliche Frage stellen, ob er weiterhin als Teil des Systems mitwirken will, sobald die politischen Verhältnisse völlig aus dem Ruder laufen. Im äußersten Falle hätte der Herrscher das Mandat verspielt, das ihm der Himmel verliehen hat, und es käme zu Unruhen, Umsturz oder gar zum Untergang der Dynastie. Die moralische Integrität könnte den Rückzug gebieten.

Derartige Überlegungen münden geradewegs in das Idealbild vom Einsiedler, das die gesamte klassische Literatur Chinas von den Anfängen bis her zur Neuzeit durchzieht, so dass man durchaus von einem Archetyp sprechen kann. Es dürfte kein Zufall sein, dass am Anfang des biographischen Teils von Sima Qians 司馬遷 (146–ca.87 v. Chr.) *Shiji* 史記 (*Historische Aufzeichnungen*) die Lebensgeschichte von Bo Yi 伯夷 und Shu Qi 叔齊 steht, von zwei Figuren also, die sich mit ihrer Verweigerung, der neuen Dynastie zu dienen und stattdessen lieber zu verhungern, als vorbildhaft in das kulturelle Gedächtnis Chinas eingegraben haben.¹⁹ Sie verkörpern über drei Jahrtausende hinweg das Ideal der aufrechten Beamten, die sich standhaft weigern, unter einer Herrschaft zu dienen, die sie als unrechtmäßig ansehen.²⁰ Das Dilemma, in dem sich der Literat sieht, beruht auf seiner doppelten Verpflichtung gegenüber dem Herrscher, dem er zur Mitarbeit verpflichtet ist, und der Moral, die ihn unter gewissen Umständen zum Rückzug zwingt.²¹

18 Tatlow 1973. Bei insgesamt 7 der 12 von Antony Tatlow vorgestellten Übertragungen Brechts, die sich weitgehend an den Übersetzungen von Arthur Waley ausrichten, handelt es sich um Werke Bai Juyis. Thomas Höllmann erlaubt sich bei seinen Übersetzungen zahlreiche Kürzungen der Originalgedichte. Siehe hierzu die ausführliche Rezension des Verfassers in den *Heften für ostasiatische Literatur* 70 (Mai 2021), 113-121.

19 Es handelt sich um Buch 61 des *Shiji*. Nienhauser 1994, 1-8. Siehe auch den Abschnitt "Eremiten und Opponenten" in Bauer 1990, 50-52.

20 Verschwiegen sei allerdings nicht, dass sich namhafte Autoren immer wieder über den hier bewiesenen moralischen Rigorismus lustig gemacht haben, darunter in der Neuzeit Lu Xun 魯迅 (1881–1936) in seiner Sammlung *Gushi xinbian* 故事新編 (*Alte Geschichten neu erzählt*). In der Übersetzung in Kubin 1994 wird die Sammlung als „Altes frisch verpackt“ geführt. Die betreffende Erzählung (in Band IV, 70-99) trägt den Titel „Wicken“.

21 Siehe hierzu den Abschnitt "Die Praxis: Zwischen Loyalität und Verweigerung" in Roetz 1992, 129-151, bes. 129-133.

Konfuzius formuliert diese Zwangslage in seinen *Gesprächen* mehrfach, am deutlichsten wohl im Abschnitt VIII,13:

Betritt nicht ein Land, in dem unsichere Verhältnisse herrschen. Bleibe nicht in einem Staat, worin Unordnung ist. Herrscht Ordnung in der Welt, dann tu dich hervor, andernfalls halte dich zurück.²²

Vor die Wahl, sich hervorzutun und in der Gesellschaft in Erscheinung zu treten (das Schriftzeichen *jian* 見 ist hier als *xian* 現 zu verstehen) oder aber sich zurückzuhalten und im Verborgenen zu wirken (*yin* 隱), sieht der aufrechte Beamte sich immer wieder gestellt. Für das hier von Konfuzius verwendete Begriffspaar finden sich an anderer Stelle mehrere Varianten, darunter *qianxian* 潛見 („verborgen oder sichtbar“ bleiben), *chuchu* 出處 („hervortreten oder verbleiben“), *qujiu* 去就 (den Dienst „quittieren oder antreten“), *jintui* 進退 („vorrücken oder sich zurückziehen“) und *qushen* 屈伸 (den Rücken „beugen oder strecken“).²³ Sie beschreiben alle den nämlichen Sachverhalt.

Wie zentral diese beiden Pole für den Lebensweg eines Literaten sind, wird an der Tatsache deutlich, dass 15 der insgesamt 24 offiziellen Dynastiegeschichten Chinas eigene Kapitel zu den Biographien der sogenannten Einsiedler aufweisen. Ihr Vorzug wird im Abstand vom Hofe und damit in der bewussten Abkehr vom öffentlichen Amt gesehen. Diese Haltung, die sich nach konfuzianischem Verständnis nur durch politisches Chaos und ein Fehlverhalten der politischen Führung rechtfertigen lässt, verleiht den ausgeschiedenen Figuren eine Aura der Überlegenheit: Die politische Niederlage wird in einen moralischen Sieg umgedeutet. Im extremen Falle mündet die Weigerung, in den Diensten eines ungerechten Herrschers zu bleiben, sogar im Selbstmord. Der standhafte Beamte wird zum Märtyrer. Verkörpert findet sich eine solche Haltung in der Gestalt des Qu Yuan 屈原 (ca. 340–278 v. Chr.), vielleicht nicht zufällig Chinas erster namentlich bekannter Dichter. Dieser ist hier ja fast immer auch Staatsdiener und sieht sich daher ständig mit dem Dilemma Gehen oder Bleiben konfrontiert.

Das Schicksal des Einsiedlers ist in der Regel ein erzwungenes, von den politischen Verhältnissen auferlegtes. Folgerichtig bleibt die Auffor-

22 危邦不入，亂邦不居。天下有道則見，無道則隱。Die Übersetzung folgt Moritz 1982, 76.

23 Li Chi 1962–1963, 243.

derung zur Rückkehr in die Gesellschaft nicht aus, denn diese würde belegen, dass sich die Lage gebessert hat. In den *Elegien des Südens* (*Chuci* 楚辭), die mit dem Namen Qu Yuans verknüpft sind, selbst wenn er längst nicht für alle Strophen auch als Autor gilt, greifen mit dem Gedicht „Einladung an den Einsiedler“ (*Zhao yinshi* 招隱士) just dieses Thema auf, das in der Poesie der folgenden Jahrhunderte ein hundertfaches Echo gefunden hat.²⁴ Der hier gewählte Rückzugsort in der Natur wird nicht etwa als Idyll, sondern als höchst unwirtlich und gefährlich geschildert. Er wird von Tigern, Bären und Leoparden bevölkert und hallt wider vom Geschrei der Tiere, die ihre Artgenossen verloren haben. Nur folgerichtig klingt daher die abschließende Aufforderung: „O mein Prinz, kehre um! Darfst in den Bergen auf Dauer nicht bleiben!“²⁵

Die Verse zählen zu den jüngsten der *Elegien des Südens*, denn als ihr Verfasser gilt ein namenloser Gefolgsmann des Liu An 劉安; letzterer starb im Jahre 122 v. u. Z. In den folgenden Jahrhunderten wandelte sich die Einstellung zum Einsiedlerdasein deutlich, was zu einem auf eine veränderte Wahrnehmung der Natur, zum andern aber auch auf die starken politischen Verwerfungen in den Jahrhunderten zwischen Han- und Tang-Dynastie zurückzuführen sein dürfte. Die Wildnis verlor zunehmend ihren Schrecken, und das Leben auf dem Lande gewann spätestens mit Tao Yuanming 陶淵明 (365–427) an Ansehen, der seinen Rückzug vom Amt lauthals mit dem „Poem von der Heimkehr“ feierte.²⁶ Die vormals als feindlich wahrgenommene Natur gerät zur Idylle. Es ist die Zeit, die in der Literaturgeschichte Chinas als die Geburtsstunde der chinesischen Naturlyrik (*tianyuan shi* 田園詩) gilt. Man kann sie mit

24 Buch 23 des *Wenxuan* führt gleich zu Beginn eine ganze Reihe von Gedichten zu diesem Thema auf. In Fan Zhilins und Wu Gengshuns „Wörterbuch der Anspielungen in den Sämtlichen Gedichten der Tang“ sind unter dem Stichwort *Wangzi chuncao* 王子春草 insgesamt 23 Gedichte verzeichnet, die auf den Prinzen des *Zhao yinshi* Bezug nehmen.

25 王孫兮歸來！山中兮不可以久留。 Es liegt eine dt. Üs. des Gedichts von Wolfgang Kubin (1985, 165-166) vor, die verschiedentlich mit Fragezeichen zu versehen ist. Neben der engl. Standardübersetzung von David Hawkes findet sich auch eine jüngere Übertragung in Owen 1996, 211-212.

26 Eine frühe Übersetzung aus dem Jahre 1912 (Nachdruck: 1985, 52-55) findet sich bei Anna Bernhardt (1868–1944). Jüngere Übersetzungen liegen von Ernst Schwarz (1967, 27-31) und Karl-Heinz Pohl (1985, 195-199) vor.

Wolfgang Bauer auch als Reaktion auf den zunehmenden Verfall der Kultur in den Städten verstehen.²⁷

Wolfgang Kubin hebt hervor, dass das Verb *zhao* 招, das ja zunächst einmal „herbeiwinken“ im Sinne von „zurückrufen“ heißt, im Laufe der Zeit offensichtlich seinen Sinn verändert. In den nunmehr verfassten Gedichten zum Thema *zhao yinshi* wird der Einsiedler nicht mehr zur Umkehr aufgefordert, sondern in seiner Abgeschiedenheit aufgesucht. Sein Leben wird als verlockender Gegenentwurf zum mühsamen Beamten-dasein beschrieben, ohne dass der Dichter jedoch bereit wäre, die Brücken hinter sich abubrechen und selber zum „Aussteiger“ zu werden. In den Mittelpunkt seiner Betrachtungen stellt Kubin zwei typische Gedichte von Zuo Si 左思. (ca. 253–307) aus Xiao Tongs 蕭統 (501–531) *Wenxuan* 文選 (*Chinesische Anthologie*), in denen es heißt:²⁸

Nicht lange währt die Lust an Rang und Robe;
 Mußt beugen dich und strecken, wie sich's fügt.
 Wer knüpft das Siegelband, kann sich verstricken;
 Doch wer die Mütze klofft, tut ab den Staub.²⁹

Nicht so wie Hui und Liän will ich mich beugen;
 Doch ist der Schou-yang-Berg nicht meine Menschlichkeit:
 Mit andern will Erhabnes ich betrachten,
 Will schweifen frei, wenn mich die Stunde lockt.

Die Verse sind in mehrfacher Hinsicht bemerkenswert. Wir finden zunächst die bereits benannte Qual der Wahl zwischen „beugen“ und „strecken“ (*qushen* 屈伸), also zwischen öffentlichem Amt und Rückzug ins Privatleben. Für die erste Möglichkeit steht das Amtssiegel, das am Gürtel getragen wird, für die zweite das Ausklopfen der Beamtenkappe (*tan guan* 彈冠). Diese (von Kubin übersehene) Anspielung verweist geradewegs zurück auf Qu Yuan, in dessen Biographie sie an prominenter Stelle zu finden ist. Bevor der verzweifelte Dichter sich nämlich in den Fluss

27 Bauer 1990, Kap. 3, bes. 164–179; Kubin 1985, 160–184.

28 *Zhao yinshi* 招隱士: [...] 爵服無常玩, 好惡有屈伸。結綬生纏牽, 彈冠去埃塵。惠連非吾屈, 首陽非吾仁。相與觀所尚, 逍遙撰良辰。 *Wenxuan* 22.b-3a; Üs. Debon 1988b, 52; vgl. Üs. von Zach 1958, XXII,2. Gu 2002, 275.

29 Die Übersetzung von Wolfgang Kubin (1985, 178) ist hier irreführend. Mit den letzten beiden Versen werden zwei Möglichkeiten gegenübergestellt: Der eine bleibt im Amt und verstrickt sich, der andere klofft den Staub von der Kappe und begibt sich in die Einsamkeit.

wirft, wird er von einem Fischer in ein Gespräch verwickelt und bemerkt:³⁰

Meines Wissens wird, wer gerade sein Haar gewaschen hat, die Kappe ausklopfen, und wer gerade gebadet hat, die Kleidung ausschütteln. Welcher Mensch wollte denn, dass sein reiner Körper von äußeren Dingen beschmutzt wird?

Der saubere Körper steht hier offensichtlich für die persönliche Integrität, während der Staub die Welt und die Zumutungen des öffentlichen Amtes bezeichnet.

Zuo Si hingegen, dem Verfasser der obigen Verse, fällt die Entscheidung leichter, denn er betrachtet sie mit weniger Rigorismus, ganz als bewegte er sich auf einem Magnetfeld, in dem mal der eine, mal der andere Pol die Oberhand gewinnt. Er meint eine Wahl zu haben – das Zeichen 撰 im letzten Vers ist als 選 („wählen“) zu erklären –, und es scheint ihm wichtig, die Erfahrung des Umherschweifens in der Natur mit anderen zu teilen. Die völlige Vereinzelung, die anfänglich die Rolle des Einsiedler gekennzeichnet hatte, ist längst vergessen. Heroen von einst wie Liuxia Hui 柳下惠, Shao Lian 少連³¹ sowie die bereits eingangs behandelten Bo Yi und Shu Qi, auf die durch ihren Rückzugsort, nämlich die Shouyang-Berge, angespielt wird, sind längst nicht mehr das Maß der Dinge. Ihre starre Haltung wird sogar ausdrücklich abgelehnt.

Der Rückzug aus dem Amte findet nur noch temporär „zu guter Stunde“ statt, die Rückkehr dorthin steht außer Frage. Mehr und mehr gerät das Einsiedlerdasein zum Gedankenspiel, wenn nicht gar zur bloßen Pose. Diese Feststellung gilt für die meisten der zahllosen Tang-Gedichte, in denen der Besuch eines Einsiedlers geschildert wird. Die politische Figur von einst wird zum poetischen Konstrukt, wenn es etwa bei Wang Wei heißt:

30 吾聞之，新沐者必彈冠，新浴者必振衣，人又誰能以身之察察，受物之汶汶者乎！*Shiji* 84.1924.

31 Diese sowie noch eine ganze Reihe weiterer Namen zählt Konfuzius in einer Liste von Einsiedlern auf und nimmt unter ihnen eine Einstufung vor. Richard Wilhelm hat den Abschnitt *Gespräche* XVIII,8 in seiner Übersetzung mit „Die sich vor der Welt verbargen“ überschrieben. Der Name Liuxia Hui kann für Verwirrung sorgen: Es handelt sich um eine ursprünglich Zhan Huo 展獲 genannte Person, die im Staate Lu eine Tätigkeit als Gouverneur von Liuxia ausübte. Der Ehrenname Hui wurde postum verliehen.

Die Frühlingsgräser mögen ruhig vergehen,
solange Ihr, mein Prinz, nur bei mir bleibt.³²

Die verzweifelte Einsamkeit des Prinzen der *Elegien des Südens* hat sich hier aufgelöst in die Idylle eines gemeinschaftlichen Herbstabends im Gebirge, an dem der Einsiedler von einst einen willkommenen Gesprächspartner abgibt. Der Abstand zur Macht und der Rückzug aus der Gesellschaft sind in der Tang-Zeit immer unwahrscheinlicher geworden. Der Einsiedler ist nun ein theoretisches Denkmodell, den man sogar klassifizieren kann, denn zwischen einer rigorosen und einer abgemilderten Form des Rückzugs deutet sich mit dem Begriff *zhongyin* 中隱 ein Mittelweg an, der im Grunde einen Etikettenschwindel darstellt. Bai Juyi hat dieser Haltung unter just diesem Titel ein poetisches Denkmal gesetzt:³³

„Der große Klausner lebt am Hof, am Markt;
Der kleine Klausner flieht auf Hügel, hinter Hecken.“
Doch Hügel sind und Hecken allzu still;
Am Hof, am Markt wird der Tumult ihn schrecken.

Ein Eremit der Mitte mußt du sein:
Versteckt als Amtsperson im Wartestand;
Scheinbar hervor-, scheinbar zurückgetreten,
Nicht müßig ganz, und auch nicht angespannt.

Da zwingt man weder Geist noch Körperkraft,
Und niemals hat man Hunger, hat man's kalt.
Ein volles Jahr gibt's keine Staatsgeschäfte,
Doch jeden Monat gibt es ein Gehalt.

Indem der Übersetzer Günther Debon die ersten beiden Verse in Anführungszeichen setzt, macht er deutlich, dass es sich hier um ein Zitat handelt. Es stammt aus dem Gedicht eines gewissen Wang Kangju 王康琚 in dem bereits genannten Abschnitt der *Chinesischen Anthologie* und stellt den Gedanken des Einsiedlertums sozusagen auf den Kopf, indem es die Begriffe kleinen und großen Rückzug (*dayin* 大隱 und *xiaoyin* 小隱)

32 Es handelt sich um die letzten beiden Verse des Gedichts „Herbstabend im Gebirge“ (*Shanju qiuming* 山居秋暝): 隨意春芳歇，王孫自可留。 *Quan Tang shi* 176.1276. Üs. Klöpsch 1991, 77; weitere dt. Üs. in Gu 2002, 231.

33 „Ein Eremit der Mitte“ (*Zongyin* 中隱): 大隱住朝市，小隱入丘樊。丘樊太冷落，朝市太囂喧。不如作中隱，隱在留司官。似出復似處，非忙亦非閑。不勞心與力，又免飢與寒。終歲無公事，隨月有俸錢。[...] *Quan Tang shi* 445.4991; vollst. Üs. in Debon 1988a, 217-218; engl. Üs. in Owen 2006, 48-49.

prägt.³⁴ Der „kleine“ Eremit macht es sich demnach viel zu einfach, wenn er in die Wildnis flieht, charakterliche „Größe“ bewahrt, wer am Hofe und in der Gemeinschaft ausharrt und dort versucht, seine Ideale zu verwirklichen. Die ganze Widersprüchlichkeit von konfuzianischem Pflichtgefühl und daoistischer Weltflucht wird in dieser Debatte spürbar.

Bai Juyi sucht hier einen Mittelweg zu finden, indem er die eigene Haltung als eine Art innerer Emigration beschreibt. Der Dichter hält Abstand zur Macht, wendet sich aber auch nicht vollständig von ihr ab. Ist es nicht auch bequemer, ohne allzu große Anstrengung Monat für Monat ein Gehalt zu beziehen? Einsamkeit, Hunger und Kälte bleiben ihm auf diese Weise erspart. Pragmatismus ist ein Grundmerkmal der chinesischen Kultur. Der Leser könnte sich an das von Schopenhauer geschilderte Verhalten der Stachelschweine erinnert fühlen. Der Widersprüchlichkeit seiner Haltung bleibt der sensible Poet sich jedoch bewusst, so dass er vielfach in einem Schwebestand zu verharren scheint, in dem ihn das öffentliche Amt mit seinen zahlreichen Privilegien zur Teilnahme reizt, während eine innere Stimme – oft genug auch eine vorgegebene Pose – zum Rückzug aus der Verderbtheit von Hof und Gesellschaft aufruft. Ein Beispiel mag hier reichen:³⁵

Gern sitze ich allein im Schein des Mondes,
wo vor der Galerie zwei Kiefern stehn,
und spüre von Südwest her eine Brise
geheimnisvoll durch ihre Zweige gehn.

Es wispert drin und raunt, zur halben Nacht
seh ich das helle Mondenlicht sich breiten.
Auf karge Berge prasselt praller Regen –
und kühl, so kühl im Herbst der Zither Saiten.

34 *Fan zhaoyin shi* 反招隱詩: *Wenxuan* 22,3b-4a; dt. Üs. von Zach 1958, XXII,4. Vom Verfasser wissen wir nur, dass er zu Zeiten der Jin-Dynastie lebte. Nur zwei Gedichte sind von ihm erhalten, die beide das Thema *zhao yinshi* behandeln.

35 Bai Juyi, „Der Klang der Kiefern“ (*Song sheng* 松聲): 月好好獨坐，雙松在前軒。西南微風來，潛入枝葉間。蕭寥發為聲，半夜明月前。寒山颯颯雨，秋琴冷冷弦。一聞滌炎暑，再聽破昏煩。竟夕遂不寐，心體俱儻然。南陌車馬動，西鄰歌吹繁。誰知茲簷下，滿耳不為喧。 *Quan Tang shi* 428.4716. Üs. des Verfassers. Laut der Bibliographie von Gu Zhengxiang (Gu 2002, 69) liegt bisher nur eine frühe (und sehr fehlerhafte) deutsche Übertragung von Albert Ehrenstein vor.

Beim ersten Hören lässt die Hitze nach,
 und lausch ich weiter, lichten sich die Sorgen.
 Die ganze Nacht lang brauch ich keinen Schlaf,
 als wären Geist und Körper neu geboren.

Im Süden regen Pferde sich und Wagen,
 im Westen hallt Musik, der Lieder Ton.
 Nicht Lärm ist's, der mir hier unter der Traufe
 die Ohren füllt – allein wer weiß davon?

Während zunächst mit allerlei poetischen Zutaten wie Mond, Kiefern, Wind, Regen, Herbst und Zither ein Szenario der Weltabgeschiedenheit ausgebreitet wird, brechen in die letzten Verse die Töne geselliger Musik und der Lärm der Straße ein. Auch in seiner selbst gewählten Zurückgezogenheit befindet sich der Dichter weiterhin inmitten der Welt. Er kann und will ihr nicht entkommen. Vielsagend sind in diesem Zusammenhang die letzten beiden Verse, denn Bai Juyi betont, dass er die Laute, die sein Ohr füllen (*man er* 滿耳), nicht als unangenehmen Lärm empfindet, sondern eher als Beleg dafür, dass er sich in der menschlichen Gemeinschaft befindet. Ein echter Einsiedler würde sich in dieser Lage wohl die Ohren waschen (*xi er* 洗耳), wie es einst Xu You³⁶ getan hat, als unangemessene Laute an sein Ohr drangen. Chinesische Leser dürften diesen Zusammenhang erkennen.

Aus Sicht des Übersetzers lässt sich hier anfügen, dass das vorliegende Gedicht mit verschiedenen Stilfiguren wie Doppelungen und Lautmalereien einige Herausforderungen bereithält. Betrachten wir einmal anhand der ersten Verse, wie sie von den bisherigen Übersetzern bewältigt wurden:

月好好獨坐，雙松在前軒。
 西南微風來，潛入枝葉間。
 蕭寥發為聲，半夜明月前。
 寒山颯颯雨，秋琴泠泠弦。

Der Mond schön, schön, allein man sitzt,
 Zwei Fichten stehn an dem vorderen Vordach.
 Aus Südwest schwacher Wind kommt,
 Verborgnen dringt zwischen die Blätter der Äste.

36 Eine oft auch in der bildenden Kunst dargestellte Szene schildert, wie Xu You 許由 zum nächsten Bach eilt, um sich die Ohren zu waschen, als der legendäre Kaiser Yao ihm den Thron anbietet (BD Nr. 797).

Dumpfen Tones sie hervorsenden Stimmen
 Um Mitternacht vor dem hellen Mond.
 Auf dem kalten Berg rauschend der Regen,
 Der Herbstharfe volle Saiten.

(Ehrenstein 1933)³⁷

I like sitting alone when the moon is shining,
 And there are two pines standing before the veranda;
 A breeze comes from the southwest
 Creeping into the branches and leaves.
 Under the brilliant moon at midnight
 It whistles a cool, distant music,
 Like rustling rains in empty mountains.

(Ching Ti 1947)³⁸

The moonlight is good, good for solitary sitting;
 there's a pair of pine tree in front of my roof.
 From the southwest a faint breeze comes,
 stealing in among the branches and leaves,
 making a sad and sighing sound,
 at midnight here in the bright moon's presence,
 like the rustle, rustle of rain on cold hills,
 or the clear clean note of autumn lute strings.

(Watson 1984)³⁹

Auf den ersten Blick sind mehrere gedoppelte Zeichen,⁴⁰ aber auch Alliterationen und Binnenreime erkennbar, die lautmalenden Charakter haben. Bei einem Adjektiv wie *xiaoliao* 蕭廖 hört man förmlich den Wind durch die Kiefern streichen. Dass Ehrenstein das gedoppelte *hao* 好 nicht versteht, liegt auf der Hand, da ihm die Kenntnis der chinesischen Sprache und Grammatik fehlt. Zunächst ist das Wort eher adjektivisch, in der Wiederholung aber in jedem Falle verbal zu verstehen: Bei „gutem“ Mond liebt der Dichter es, allein zu sitzen. Gelungen ist hier die Fassung von Burton

37 Ehrenstein 1995, 169.

38 Enthalten in: Payne 1947, 213-214. Die Übersetzung des letzten Verses fällt hier offensichtlich unter den Tisch.

39 Watson 1984, 244. Es liegt eine weitere Übersetzung von Howard S. Levy vor, bei der es sich jedoch um eine bloße Inhaltsangabe in Prosa handelt, so dass diese Version im vorliegenden Vergleich keine Berücksichtigung findet.

40 Gedoppelte Zeichen (*shuangzi* 雙字) richtig zu verwenden beschreibt Ye Mengde 葉夢得 (1077–1148) in seinen *Shilin shihua* 石林詩話 ausdrücklich als besonders schwierig. Siehe hierzu Klöpsch 1983, 202-204.

Watson, dem es gelingt, auch im Englischen das Wort „good“ zu wiederholen. Er verzichtet jedoch darauf, den syntaktischen Zusammenhang deutlich zu machen: Wann immer der Mond schön scheint, sitzt er gern allein. Es ist durchaus möglich, lautmalende Wörter in der Übersetzung zumindest anzudeuten, und dem erfahrenen Übersetzer gelingt das auch. „Auf karge Berge prasselt praller Regen“ oder „like the rustle, rustle of rain on cold hills“ sind Beispiele für gelungene Übertragungen, die wirken und nicht nur bloße Inhaltsangabe sein wollen.⁴¹

3.

Auch in der Ästhetik und Literaturkritik spielt das Konzept des Abstands eine wichtige Rolle. Wir alle wissen aus eigener Erfahrung, dass wir Dinge nur undeutlich erkennen können, wenn wir sie zu dicht vor Augen haben. Die Konturen sind unscharf und verschwimmen. Erst mit einem gewissen Abstand können wir ein Phänomen oder Problem richtig überschauen und bewerten. Andererseits kann eine übermäßig große Entfernung dazu führen, dass Gegenstände nicht mehr deutlich wahrgenommen und die Aussagen verzerrt werden. Die Veränderung des Abstands bedingt somit eine Verschiebung der Perspektive und der subjektiven Wahrnehmung. Ein Dichter wie Du Fu weiß dies, wenn er ein Gedicht auf den heiligen Berg Tai mit den Versen abschließt: „Einmal muss ich hinauf, mit einem Blick / werden die Berge rings unendlich klein.“⁴² Der Blick aus dem Tal ist ein anderer als der vom Gipfel des Berges. Auch Übersetzer wissen hiervon ein Lied zu singen.

Es ist das Verdienst von Wang Guowei 王國維 (1877–1927), die beiden Begriffe *ge* 隔 und *buge* 不隔 zu Beginn des 20. Jahrhunderts im Rahmen seiner „Gespräche über Lieddichtung“ (*Renjian cihua* 人間詞話) in die literaturkritische Debatte eingeführt zu haben. Dieses Werk bildet den Schlussstein in der reichen Tradition der klassischen chinesischen Literaturkritik, die sich zu einem großen Teil in der Gattung der „Ge-

41 Aufschlussreich sind hier die Ausführungen des holländischen Sinologen und Übersetzers Wilt L. Idema (2019), der sich zu einer metrischen Form der Übertragung bekennt und bemüht zeigt, formale Besonderheiten nach Möglichkeit wiederzugeben, auch wenn dies dem „internationalen Trend“ zuwiderlaufe.

42 *Wang yue* 望嶽 („Blick auf den heiligen Berg“): 會當凌絕頂，一覽衆山小。
Quan Tang shi 225.2415; dt. Üs. in Klöpsch 1991, 137.

sprache über Dichtung“ (*shihua* 詩話) niedergeschlagen hat.⁴³ Bereits zur Song-Zeit finden sich hier auch Aspekte und Probleme der klassischen Lieddichtung (*ci* 詞) erörtert. Allerdings bleibt die Abhandlung der beiden Begriffe *ge* 隔 und *buge* 不隔 auf nur wenige Abschnitte beschränkt,⁴⁴ und wie so oft im Genre *shihua* 詩話 oder *cihua* 詞話 liegt die Schwäche der Argumentation darin, dass die beiden Begriffe nicht etwa definiert, sondern nur anhand von Beispielen erläutert werden. Aus diesen Beispielen muss der Leser selber ableiten, wie die zwei Termini zu verstehen sind.

Eingefügt sei eine knappe Bemerkung zum Titel von Wang Guowei's Werk. Von Ouyang Xiu 歐陽修 (1007–1072) angefangen, der mit seinen *Liuyi shihua* 六一詩話 das erste, stilbildende Beispiel des Genres „Gespräche über Dichtung“ verfasste, ist es fast ein Jahrtausend lang Brauch geblieben, ein solches Werk nach seinem Verfasser zu benennen. Dabei wird durchweg ein Bei-, Mannes- oder Künstlernamen verwendet, da die Verwendung des persönlichen Namens im Alltag nicht in Frage kommt. Daraus einen Zusammenhang mit dem Inhalt des so benannten Werkes zu konstruieren, wie Karl-Heinz Pohl dies tut, ist spekulativ, wenn nicht abwegig.⁴⁵ Der Gedanke, es sei dem Verfasser „in traditionell

43 Westliche Studien zu dieser Gattung sind Mangelware. Nach wie vor muss die Monographie von Günther Debon (1962) zu Yan Yus *Canglang shihua* 滄浪詩話 als Pionierleistung angesehen werden. Der von Karl-Heinz Pohl im Rahmen der „Geschichte der chinesischen Literatur“ verfasste Band *Ästhetik und Literaturtheorie in China* streift sie nur gelegentlich, widmet jedoch immerhin Wang Guowei's Werk einen eigenen Abschnitt (S. 409–423). Die frühere Dissertation des Verfassers (Klöpsch 1983) zu diesem Thema wird demnächst in überarbeiteter Form und unter verändertem Titel im Ostasienv Verlag erscheinen. Siehe auch Owen 1992, 359–389.

44 Es handelt sich um die Abschnitte 36, 39, 40 und 41 der Buchausgabe. Die Editions-geschichte von Wang Guowei's *Renjian cihua* ist kompliziert, weil die Texte 1910 zunächst in einzelnen Zeitschriften erschienen, bevor sie 1926 auf Betreiben Yu Pingbos zu einem Buch zusammengefasst wurden. Weitere Abschnitte wurden später mehrfach gesammelt und ergänzt. Dies hat zur Folge, dass die Zählung und Zuordnung der einzelnen Abschnitte in unterschiedlichen Ausgaben häufig voneinander abweichen. Das gilt auch für die vorliegenden Übersetzungen des Werks (Tu Ching-I 1970, Rickett 1977).

45 Pohl (Pohl 2007, 412) beruft sich bei dieser Zuordnung zu einer „weltlich engagierten Dichtkunst“ auf die Studie Hermann Kogelschatz (1986, 35), der sich Wang Guowei vornehmlich aus philosophischem Blickwinkel nä-

konfuzianischer Weise um ein Engagement in der Welt“ gegangen, drängt sich bei der Lektüre keineswegs auf, und er selber hätte sich wohl kaum als Vertreter einer *Litterature engagée* gesehen, wie sie im Zuge der Vierten-Mai-Bewegung in China so lauthals gefordert wurde. Wang Guowei verkörpert eher das Ideal des rundum gebildeten, konservativen Literaten. Sein Freitod im Sommer 1927 kann auch als Scheitern an den Anforderungen der modernen Welt gedeutet werden.⁴⁶

Ein erstes Mal kommt Wang Guowei auf den Abstand zu sprechen, wenn es darum geht, Verse auf den Lotus zu vergleichen und zu bewerten:⁴⁷

In Zhou Bangyans Lied nach der Melodie *Qing yu an*⁴⁸ heißt es:

Nach nächtlichem Regen
scheint das Laub trocken
von den ersten Strahlen der Sonne.

Aus dem Wasser sieht man rein und rund
einen Lotus neben dem andern
im Winde sich heben.

Diese Verse vermögen wahrhaft den Geist und das Wesen des Lotus zu erfassen! Dagegen hat man bei Jiang Kuis beiden Liedern nach der Melodie *Nian nu jiao* und *Xi hong yi*⁴⁹ bedauerlicherweise Gefühl, die Blumen durch einen Nebelschleier (*ge wu* 隔霧) zu betrachten.

hert, unterschlägt jedoch das Wörtchen „vielleicht“, mit dem dieser seine Aussage einschränkt.

- 46 Angesichts seiner großen Verdienste um die Erschließung der Orakelknochen, die Vermittlung westlicher Philosophie sowie die Begründung einer neuen Wissenschaftskultur ist die zurückhaltende Rezeption Wang Guoweis im kommunistischen China schwer zu erklären und eigentlich nur auf seine als konservativ gewertete Grundeinstellung zurückzuführen. Vorzüglich dargestellt findet sich die Rezeptionsgeschichte in Hu Qiuhuas Studie *Konfuzianisches Ethos und westliche Wissenschaft* (2016, 179-221).

47 Abschnitt 36: 美成《青玉案》詞：「葉上初陽干宿雨。水面清圓，一一風荷舉。」此真能得荷之神理者。覺白石《念奴嬌》《惜紅衣》二詞，猶有隔霧看花之恨。Shi 2016, 82-83; engl. Üs.: Tu 1969, 23-24; Rickett 1977, 54.

48 In *Quan Song ci*, 603, werden diese Verse der Melodie *Su mu zhe* zugeordnet. Vollständige dt. Üs. des Liedes in Klöpsch 2019, 272-275, hier 273; weitere dt. Üs. in Keller 2017, 9.

49 *Quan Song ci*, 2177 und 2182. Beide Lieder beschreiben den Lotus anlässlich eines Bootsausfluges. Wie häufig bei Jiang Kui ist der poetische Anlass in ei-

Nicht nur die hier ausgewählten Verse, sondern das gesamte Lied vermitteln den Eindruck einer schlichten Naturbeschreibung, die auf jegliche poetische Finessen verzichtet. Es zählt einzig der Augenschein. Indem der Dichter zunächst auf die vor ihm liegende Szenerie blickt und sodann mit der zweiten Strophe den Bogen der Erinnerung zurück in die Landschaft der Heimat schlägt, behandelt er das in der chinesischen Lyrik ewig junge Thema des Heimwehs auf sehr subtile Weise. Selbst der westliche Leser wird wenig Schwierigkeiten haben, die Verse zu verstehen. Keine Nebelschleier legen sich über das Werk.

Die zwei Lieder von Jiang Kui 姜夔 (ca. 1155–1221), die der Kritiker als Gegenbeispiele anführt, sind nur mit ihrem Titel benannt. Wang Guowei kann die Kenntnis der Verse bei seinem Publikum voraussetzen. Dem westlichen Leser jedoch muss geholfen werden, und so sei hier zumindest das erste der beiden Lieder vorgestellt.⁵⁰ Thema bleibt die Schönheit des Lotus. Die Vorrede macht deutlich, dass der Verfasser die Beobachtungen an drei verschiedenen Orten zusammenfasst, die zudem zeitlich mehr als ein Jahrzehnt auseinanderliegen. Insofern ist Shuen-fu Lin Recht zu geben, wenn er bemerkt, dass lokale Besonderheiten keine Rolle spielen, sondern dass es um die Erfahrung eines „generellen Symbols“ geht.⁵¹ Der Übersetzer hätte dann die Wahl zwischen Präsens und Präteritum. Das Verb „sich erinnern“ (*ji* 記) im zweiten Vers macht jedoch deutlich, dass die erste Strophe einen Rückblick auf den früheren Bootsausflug in Wuling bildet, so dass grammatisch der Vergangenheit der Vorzug zu geben ist.⁵²

nem Vorwort ausführlich beschrieben. Engl. Üs. und Interpretation in Lin 1978, 129-133 und 212.

50 Eine zweite englische Übersetzung des Liedes nach der Melodie *Nian nu jiao* 念奴嬌 von James J. Y. Liu einschließlich der Vorrede findet sich in Liu und Lo 1975, 401-402.

51 Lin 1978, 131; zur Biographie siehe 48-58. Jiang Kui gelangte zwischen 1187 und 1189 nach Hangzhou und Huzhou (Prov. Zhejiang), wo es zahllose Möglichkeiten gab, den Lotus zu bewundern.

52 鬧紅一舸，記來時，嘗與鴛鴦為侶。三十六陂人未到，水佩風裳無數。翠葉吹涼，玉容消酒，更灑菰蒲雨。嫣然搖動，冷香飛上詩句。 Kommentiert findet sich dieses Lied in Hu Yunyi 1962, 346-347, und Liu Sifen 1982, 48-50.

Das Rot (des Lotus) ins Wanken gebracht
 von einem einzelnen Boot:
 Ich weiß noch, wie einst, wenn ich kam,
 Mandarinenten meine Begleiter waren.
 Auf den sechsendreißig Teichen,
 wo kein Mensch noch hingelangt war,
 zahllos die mit Wasser gegürteten,
 im Winde sich bauschenden (Pflanzen).
 Die grünen Blätter verströmten Kühle,
 die Jadegesichter schienen vom Wein noch gerötet,
 dazu netzte ein Regen Binsen und Schilf.
 Wie verführerisch sie sich wiegten!
 Ein kühler Duft wehte heran
 und senkte sich auf meine Verse.

Die Unterschiede zwischen den beiden Liedern, zwischen denen zeitlich ein knappes Jahrhundert liegen dürfte, sind deutlich. Zunächst einmal benennt Zhou Bangyan 周邦彦 (1056/1057–1121)⁵³ das Thema seines Liedes, während Jiang Kui dem Wort Lotus aus dem Wege geht. Man könnte das fast als ein intellektuelles Spiel betrachten, und in der Tat sind in den Gesprächen über Gedichte (*shihua* 詩話) zuweilen gesellige Treffen aufgezeichnet, bei denen es in Form eines Wettbewerbs darum ging, Verse unter strikter Vermeidung bestimmter Worte zu verfassen, also beispielsweise ein Poem auf den Schnee ohne Wörter wie „weiß“, „Jade“, „Mond“, „Silber“ und „Seide“.⁵⁴ Die Entschlüsselung des Themas bleibt dann ganz dem Leser überlassen. In Jiang Kuis Lied lässt sich das Rot des ersten Verses zunächst nicht zuordnen, und auch bei den Jadegesichtern (*yurong* 玉容) ist Vorstellungskraft erforderlich, um darunter die weißen Blüten des Lotus zu verstehen. Erst die Aneinanderreihung anderer Begriffe wie Boot, Ente, Teich, Blätter, Binse, Schilf und Duft stellt schrittweise den notwendigen Zusammenhang her.

Auffallend ist die Personifizierung der Blume, denn sie wird hier mit einer ganzen Reihe von menschlichen Attributen belegt. Im Gegensatz zur westlichen Lyrik, in der die Vermenschlichung unbelebter Gegen-

53 Die Lebensdaten von Zhou Bangyan 周邦彦 werden gemeinhin mit 1056–1121 angegeben. Liu Sifen nennt allerdings das 2. Jahr der Ära Jiayou von Kaiser Renzong als Geburtsjahr, was 1057 entspräche.

54 Ein solches poetisches Kabinettstück findet sich beschrieben im *Shiren yuxie* 9.206–207. Gastgeber ist in diesem Falle Ouyang Xiu.

stände ein beliebtes Stilmittel darstellt, ist die Personifizierung in der chinesischen Dichtung eher selten und hat laut Günther Debon „immer etwas Gewagtes“.⁵⁵ Die Blüten werden mit Jades Gesichtern verglichen, die Blätter mit sich im Winde bauschenden Gewändern (*fengshang* 風裳) und das Wasser mit dem Gürtelgehänge (*shupei* 水佩). Das zarte Rosa der Blüten geht angeblich auf den Weingenuß zurück, der die Röte in ihre Gesichter steigen lässt, und mit der wiegenden Bewegung der Pflanzen im Wind werden die verführerischen Reize (*yanran* 嫣然) junger Mädchen heraufbeschworen. Mit diesen sehr ausgesuchten Bildern, die zuweilen etwas angestrengt wirken, wird nicht nur die Schönheit der Blumen besungen, sondern auch ein Zusammenhang zur Menschenwelt hergestellt. Das Lied gerät zum poetischen Konstrukt.

Am augenscheinlichsten wird der Abstand des Dichters zu seinem Gegenstand daran, dass er die Überlieferung einbezieht und sich aus dem poetischen Baukasten der Anspielungen und Zitate bedient. Der Lotus gehört ja nicht zuletzt wegen seiner Verknüpfung mit dem Buddhismus zu den häufigsten Symbolen der chinesischen Kunst und Poesie.⁵⁶ Der lautliche Anklang zu Wörtern wie Liebe (*lian*) und Harmonie (*he*) dürfte hierzu beigetragen haben. Zahlreiche Gedichte der Gattung „Dinge besingen“ (*yongwu* 詠物) haben sich des Themas angenommen, und eher volksliedhafte Verse haben dem Sujet unter der Überschrift „Lotus pflücken“ (*cailian* 採蓮) zuweilen einen erotischen Touch verliehen, denn diese Tätigkeit oblag den Frauen, und der Schutz der dichten Blätter ermöglichte durchaus auch amouröse Begegnungen. Angefangen vom *Buch der Lieder* bis hinein in die Tang- und Song-Zeit – Wang Changling 王昌齡 (698–756/757), Li Bai 李白 (701–762), Li He 李賀 (791–817), Li Qingzhao 李清照 (1084–1155?) – entstanden jedenfalls zahlreiche Gedichte, die den Lotus zum Thema haben und an denen sich Jiang Kui zu messen hatte.⁵⁷

Dass dieser mit einem wörtlichen Zitat auf Li He Bezug nimmt, deutet bereits an, dass er dem Leser das Verständnis nicht leicht macht, denn die Werke des tangzeitlichen Dichters gehören zu den dunkelsten der chinesi-

55 Debon 1989, 131.

56 Siehe hierzu den ausführlichen Eintrag „Lotos“ in Eberhard 1983, 183-184. Wolfram Eberhard erspart uns auch nicht die Information, dass die Vorhaut Buddhas wie eine Lotusblume ausgesehen haben soll.

57 Eine Auswahl solcher Gedichte in englischer Übersetzung bietet T. C. Lai (1977, 155-185).

schen Lyrik. Eine Wendung wie „mit Wasser gegürtet“ (*shui pei* 水佩 bzw. 水珮) und „im Winde (sich bauschende) Gewänder“ (*feng shang* 風裳) ist ohne den Kontext und die Kenntnis des poetischen Vorbilds eigentlich kaum zu verstehen. Das Zitat ist einem Gedicht mit dem Titel „Das Lied der Su Xiaoxiao“ entnommen, das von einem bekannten Singmädchen handelt, das am Westsee in Hangzhou begraben liegt. Es enthält die Verse:⁵⁸

Gräser gleichsam ein Kissen,
Kiefern gleichsam ein Schirmdach;
Wind mein rauschendes Kleid,
Wasser mein Gürtelgehäng.

Zusammenfassend lässt sich festhalten, dass Jiang Kui im Vergleich zu Zhou Bangyan eine sehr viel stärker verschlüsselte Ausdrucksweise bevorzugt, die das Thema seines Liedes nicht einmal beim Namen nennt, sondern nur andeutet, und die sich auf Zitate poetischer Vorbilder stützt. Es nimmt also nicht Wunder, dass der Kritiker Wang Guowei die Dichtung Jiang Kuis wie „durch einen Nebel“ (*ge wu* 隔霧) wahrnimmt. Der Verfasser hat diese Sichtweise an anderer Stelle einmal als die Verstellung der Wirklichkeit bezeichnet.⁵⁹

Ausführlich behandelt Wang Guowei den Terminus *ge* 隔 in den Abschnitten 39 bis 41, und er wird insofern auch deutlicher, als er die Negation *bu ge* 不隔 hinzufügt, so dass mit *ge bu ge* 隔不隔 ein Begriffspaar entsteht. Wieder ist sein Ausgangspunkt die Dichtung Jiang Kuis, die er mit drei Beispielen vorstellt:⁶⁰

Auch wenn Jiang Kui in den Beschreibungen seiner Landschaften mit Versen wie

Noch stehen die vierundzwanzig Brücken,
doch in den Wellen treibt kalt der Mond,
kein Laut ist mehr zu vernehmen.⁶¹

58 Li He, *Su Xiaoxiao mu* 蘇小小墓: [...] 草如茵, 松如蓋。風為裳, 水為佩。[...] *Quan Tang shi* 390.4396; dt. Üs. in Debon 1988b, 85; engl. Üs. in Frodsham 1970, 30.

59 Klöpsch 1983, 17-18.

60 白石寫景之作, 如「二十四橋仍在, 波心蕩、冷月無聲」、「數峰清苦, 商略黃昏雨」、「高樹晚蟬, 說西風消息」雖格韻高絕, 然如霧裏看花, 終隔一層。梅溪、夢窗諸家寫景之病, 皆在一「隔」字。北宋風流, 渡江遂絕。抑真有運會存乎其間耶?

61 „Nach der Melodie *Yang zhou man*“, *Quan Song ci*, 2180; dt. Üs. in Klöpsch 2019b, 476-481, hier 481.

Zahlreich die Gipfel, klar wie auch karg.
Der Abend dämmt,
es braut sich ein Schauer zusammen.⁶²

Hoch in den Weiden die Abendgrillen
geben Kunde vom westlichen Wind.⁶³

stilistisch hervorragend formuliert, scheint es doch, als sähe man die Blumen wie durch einen Nebel, letztlich nur mittelbar auf einer anderen Ebene. Die Mängel in der Beschreibung von Landschaften bei Shi Dazu und Wu Wenying lassen sich ebenfalls mit dem Begriff „mittelbar“ beschreiben. Mit dem Rückzug in den Süden⁶⁴ war es um das eigentümliche Flair⁶⁵ der Dichtung der Nördlichen Song geschehen. Kann man darin etwas wie den Lauf der Welt erkennen?

Auch wenn dem westlichen Leser diese Verse schlicht und leicht verständlich erscheinen mögen, erkennt ein chinesisches Publikum dahinter sogleich mannigfache Bezüge. Bereits die Bezeichnung „vierundzwanzig Brücken“ führt ihm sofort das berühmte Vergnügungsviertel von Yangzhou vor Augen, das untrennbar mit dem Namen des Tang-Dichters Du Mu (803–852) verknüpft bleibt.⁶⁶ Wer das vollständige Lied zur Hand nimmt, wird sehen, dass Jiang Kui sogar namentlich auf Du Mu Bezug

62 „Nach der Melodie *Dian jiang chun*“, *Quan Song ci*, 2171; dt. Üs. in Klöpsch 2019b, 468–471, hier 469.

63 „Nach der Melodie *Xi hong yi*“, *Quan Song ci*, 2182. Auf das Lied hat Wang Guowei bereits in Abschnitt 36 verwiesen. Für *gao liu* 高柳 („hohe Weiden“) findet sich auch die Textvariante *gao shu* 高樹 („hohe Bäume“).

64 Nach der militärischen Niederlage wurde die Hauptstadt des Song-Reiches im Jahre 1127 in das südlich des Langen Stromes gelegene Hangzhou verlegt.

65 *Fengliu* 風流 ist ein vielschichtiger Begriff, der bereits früh, zum Beispiel im *Shipin* 詩品 von Zhong Hong 鍾嶸 (gest. 518), auch als literaturkritischer Terminus verwendet wird. In *Zeng Meng Haoran* 贈孟浩然 (*Quan Tang shi* 168, 1731), einem Preisgedicht auf Meng Haoran 孟浩然 (689–740), hebt Li Bai diese Eigenschaft bei dem verehrten Dichter besonders hervor, und auch Sikong Tu 司空圖 (837–908) verwendet ihn in seinem *Erbisi shipin* 二十四詩品 (*Katalog der 24 Kategorien der Dichtung*). Der Begriff beschreibt stets die Freiheit und Ungebundenheit von Konventionen sowie den unbändigen Drang, sich selbst zu verwirklichen. Im modernen Sprachgebrauch hat er einen negativen Beigeschmack angenommen und deutet moralische Zügellosigkeit oder Verkommenheit an.

66 Kubin 1976, 176–178; Klöpsch 2020, 36–41.

nimmt und dass die gesamte zweite Strophe eine wehmütige Eloge auf diesen Dichter bildet:⁶⁷

Gesetzt, der Genussmensch Du Mu⁶⁸
 käme heute erneut hierher:
 er müsste erschrecken!
 So kunstvoll sein Lied von der Kardamomknospe,⁶⁹
 so schön auch sein Traum in den blauen Häusern⁷⁰:
 Schwer scheint es, tiefes Gefühl zu beschreiben!
 Noch stehen die vierundzwanzig Brücken,⁷¹
 doch in den Wellen treibt kalt der Mond,
 kein Laut ist mehr zu vernehmen.
 Ach, die roten Päonien am Rande der Brücken:
 für wen sie nur Jahr um Jahr blühen?

Wang Guowei stellt mit den angeführten Versbeispielen unmissverständlich klar, dass er eine dichterische Schreibweise, die ihren Gegenstand „durch einen Nebel“ betrachtet, kritisch sieht und einer unmittelbaren, unverstellten Betrachtungsweise den Vorzug gibt. Wenn er den Begriff *bing* 病 verwendet, ist dies nicht im Sinne von Krankheit, sondern aus Sicht des Literaturkritikers als Fehler oder Mangel zu verstehen. Mit Shi

67 [...] 杜郎俊賞，算而今、重到須驚。縱豆蔻詞工，青樓夢好，難賦深情。二十四橋仍在，波心蕩、冷月無聲。念橋邊紅藥，年年知為誰生。 *Quan Song ci*, 2180.

68 Wolfgang Kubin hat in seiner Studie über Du Mu (Kubin 1976) darauf hingewiesen, dass dessen Ruf als Lebemann und Bohemien nur auf wenigen Versen beruht und vermutlich nicht gerechtfertigt ist. Er hat sich in der Literaturgeschichte jedoch hartnäckig gehalten

69 Gemeint ist das Gedicht „Abschied“ (*Quan Tang shi* 523.5988), in dem Du Mu ein junges Mädchen mit einer „Knospe am Kardamomenzweig“ vergleicht (dt. Üs. in: Kubin 1976, 198; Klöpsch 1991, 292).

70 Blaue Häuser (*qinglou* 青樓) ist eine Umschreibung für Freudenhäuser. Die Verse, auf die Jiang Kui hier anspielt, sind mit „Herzenergießung“ (*Qian buai* 遣懷) überschrieben: *Quan Tang shi* 524.5998; dt. Üs. u. a. in Kubin 1976, 214-215; Debon 1989, 66; Klöpsch 1991, 292.

71 *Vierundzwanzig Brücken* bezeichnet weniger die Brücken als das danach benannte Viertel im Westen von Yangzhou. Einem Eintrag in Shen Guas 沈括 (1031-1095) *Mengxi bitan* 夢溪筆談 (*Pinselunterhaltungen am Traumbach*) zufolge waren viele der 24 Brücken schon zur Song-Zeit zerstört (Nachträge, Buch 3). Auch in Nanking findet sich ein solches Viertel, in dem früher gewisse Vergnügungen gesucht wurden und das heutzutage als Touristenattraktion gezielt wird.

Dazu 史達祖 (ca. 1160–ca. 1210) und Wu Wenying 吳文英 (1200–1260) nennt Wang Guowei zwei weitere Zeitgenossen Jiang Kui, deren Stil seiner Meinung nach ähnliche Defizite aufweist. In der Verlegung der Hauptstadt nach Hangzhou im Jahre 1127 sieht er demnach nicht nur eine historische, sondern auch eine poetische Zeitenwende, denn das Lied macht im Laufe der Südlichen Song noch einmal tiefgreifende Veränderungen durch.⁷² Dazu gehört eine deutliche Ausweitung des Umfangs sowie der Themenbereiche. In mancherlei Hinsicht nähert sich das Lied (*ci* 詞) an das herkömmliche Gedicht (*shi* 詩) an, so dass Yeh Chia-ying sogar von einer „Vergedichtung“ des Liedes (*shihua zhi ci* 詩化之詞) spricht.⁷³

In seinem kritischen Urteil neigt Wang Guowei eher den Lieddichtern der Fünf Dynastien und der Nördlichen Song-Dynastie zu, immer wieder hebt er Li Yu 李煜 (937–978) und Feng Yansi 馮延巳 (903–960) als literarische Vorbilder hervor. Sie verkörpern in seinen Augen die Qualität des Unmittelbaren (*bu ge* 不隔) und damit einen schlichten, unverkrampften Stil der Lieddichtung. Dass die Übergänge zwischen mittelbar (*ge* 隔) und unmittelbar (*bu ge* 不隔) nicht einfach als Etikett auf einen bestimmten Dichter geklebt werden können, sondern dass die Übergänge zwischen diesen Schreibweisen fließend sind, kommt in Abschnitt 40 zum Ausdruck.⁷⁴

Fragt jemand nach dem Unterschied zwischen „mittelbar“ und „unmittelbar“, so lautet die Antwort: Tao Yuanmings und Xie Lingyuns Gedichte sind unmittelbar, während Yan Yanzhis⁷⁵ etwas mittelbar wirken; Su Dongpos

72 Hierauf verweist bereits der Titel von Shuen-fu Lins Studie von 1978 zu Jiang Kui: *The Transformation of the Chinese Lyrical Tradition*. Zur Entwicklung des Genres Lied (*ci* 詞) siehe auch Klöpsch 2019b, 34–50.

73 Yeh Chia-ying 2014, 131.

74 問「隔」與「不隔」之別，曰：陶謝之詩不隔，延年則稍隔已。東坡之詩不隔，山谷則稍隔矣。「池塘生春草」、「空梁落燕泥」等二句，妙處唯在不隔，詞亦如是。即以一人一詞論，如歐陽公《少年遊》詠春草上半闕云：「闌干十二獨憑春，晴碧遠連雲。二月三月，千里萬里，行色苦愁人。」語語都在目前，便是不隔。至云：「謝家池上，江淹浦畔」則隔矣。

75 Yan Yanzhi 顏延之 mit dem Beinamen Yannian 延年 (384–456) wurde vormals Xie Lingyun 謝靈運 (385–433) als gleichrangig zur Seite gestellt. „Zu seiner Zeit gerühmt für kunstfertigen und anspielungsreichen Stil, erfuhr er später Kritik für seinen Mangel an Substanz.“ (Martin Kern)

Gedichte sind unmittelbar, während Huang Tingjians recht mittelbar wirken. Der Zauber von Versen wie

Der Teich treibt die Frühlingsgräser hervor⁷⁶

oder

Von leeren Balken fällt der Lehm der Schwalben⁷⁷

liegt einzig und allein in ihrer Unmittelbarkeit. Beim Lied verhält es sich nicht anders. Belegen lässt sich dies an einem Lied von ein und demselben Dichter am Beispiel von Ouyang Xius Lied auf die Frühlingsgräser nach der Melodie *Shao nian you*. Hier heißt es in der ersten Strophe:⁷⁸

Am Geländer, zwölfmal gewunden,
 lehn ich alleine und schaue,
 wo der Frühling wohl bleibt?
 Heiter der Himmel und grün das Gras,
 das bis an die Wolken reicht:
 tausende Meilen, zehntausende Meilen
 im zweiten Monat, im dritten Monat.⁷⁹
 Die Zeichen des Aufbruchs
 verheißen den Menschen Leid.

Wort für Wort ist es, als stünde einem die Szene vor Augen, und somit wirken die Verse unmittelbar. Wenn es dann jedoch heißt:

Xie Lingyun am Teiche
 und Jiang Yan am südlichen Ufer

so werden sie mittelbar.

Am Beispiel eines Liedes von Ouyang Xiu⁸⁰ macht Wang Guowei deutlich, dass die beiden Kriterien mittelbar und unmittelbar nicht nur auf ein

76 Der in der Literaturkritik häufig gepriesene Vers stammt aus dem Gedicht „Ich besteige den Turm am Ufer des Sees“ (*Deng chishang lou* 登池上樓) von Xie Lingyun. Bereits der songzeitliche Kritiker Ye Mengde lobt in seinen *Shilin shihua* die poetische Kunstfertigkeit (*gong* 工) und verleiht das Etikett „wunderbar“ (*miao* 妙). Siehe Klöpsch 1983, 95-97.

77 Aus dem Gedicht *Xixi yan* 昔昔鹽 von Xue Daocheng (540–609). Es findet sich in der Anthologie *Gu shi yuan*, Buch 14. Übersetzungen in eine westliche Sprache sind nicht bekannt.

78 *Quan Song ci*, 158.

79 Diese beiden Verse werden von Wang Guowei in umgekehrter Reihenfolge zitiert. Möglicherweise trägt ihn sein Gedächtnis.

80 Auf ein zweites Beispiel von Jiang Kui, das Wang Guowei anführt, wird hier aus Platzgründen verzichtet.

und denselben Dichter, sondern sogar auf ein und dasselbe Gedicht angewendet werden können. Sobald die Verse literarische Vorbilder nennen und auf deren Werk anspielen, verlieren sie sozusagen die poetische Unschuld und müssen verstandesmäßig erschlossen werden. Eine Zeile wie „Der Teich treibt die Frühlingsgräser hervor“ hingegen, der trotz (oder gerade wegen) seiner Schlichtheit zu den am meisten gepriesenen Versen der chinesischen Poesie zählt, bedarf keiner Hilfestellung durch den Intellekt. Auch der Umstand, dass Wang Guowei sein Urteil zu Yan Yanzhi und Huang Tingjian jeweils mit dem einschränkenden Adverb *shao* 稍 relativiert, dem im heutigen Chinesisch ein *you yidian* 有一點 („etwas“, „ein wenig“) entspräche, weist darauf hin, dass die Übergänge zwischen den Qualitäten des Mittelbaren und Unmittelbaren in seinen Augen fließend sind.

Manch einer mag die Übersetzung der beiden Termini *ge* 隔 und *bu ge* 不隔 mit „mittelbar“ und „unmittelbar“ in Frage stellen. In der Tat sind auch andere Begriffe wie „verhüllt“ und „unverhüllt“, „getrennt“ und „ungetrennt“ vorgeschlagen worden.⁸¹ Der Verfasser gibt jedoch „mittelbar“ und „unmittelbar“ eindeutig den Vorzug, da nur diese beiden Wörter sich in der Struktur der Verneinung (das deutsche Präfix *un-* entspricht der chinesischen Negation *bu* 不) mit dem Chinesischen decken. Das (vom Sinn her denkbare) Begriffspaar „direkt“ und „indirekt“ zum Beispiel würde diese Struktur auf den Kopf stellen. Beide englischen Übersetzer halten erstaunlicherweise an dem Bild des Schleiers fest, das zunächst naheliegt, wenn Wang Guowei in den Abschnitten 36 und 39 von Blumen spricht, die durch einen Nebelschleier betrachtet werden. Als griffige Termini der Literaturtheorie erscheinen Begriffe wie „veiled“ und „not veiled“⁸² oder umständliche Umschreibungen wie „poetry which is seen through a veil and that which is unobstructed by a veil“⁸³ jedoch kaum geeignet.

Die mangelnde Trennschärfe in der Begrifflichkeit und das fehlende Bemühen um eine sorgfältig definierte, nachvollziehbare Definition der verwendeten *Termini technici* sind ein Missstand, der jedem westlichen Kritiker Unbehagen bereitet. Es handelt sich jedoch um keinen Vorwurf,

81 Pohl 2007, 421. Kogelschatz (1986, 286-295, hier S. 286) bemüht sich sehr zu erklären, was die Begriffe *nicht* heißen.

82 Tu 1977, 26.

83 Rickett 1977, 56.

den man Wang Guowei alleine machen sollte, denn er gilt für die gesamte traditionelle Literaturtheorie und -kritik Chinas. Es mangelt an Abstraktionsvermögen. Der Kritiker führt zur Untermauerung seiner Argumente am liebsten Textbeispiele an oder verweist einfach auf Namen, wobei er stets voraussetzen muss, dass seinem Publikum das Werk der genannten Autoren bekannt ist. Wang Guowei definiert also nicht, was genau *ge bu ge* 隔不隔 bedeutet, sondern nennt Dichter wie Yan Yanzhi 顏延之 (384–456) und Huang Tingjian 黃庭堅 (1045–1105) für die eine sowie Poeten wie Tao Yuanming 陶淵明 (365–427) und Su Shi 蘇軾 (1037–1101) für die andere Qualität. Es wäre in etwa so, als würde der westliche Germanist einfach Gottsched und Klopstock oder Goethe und Schiller in die Debatte – ohne einen weiteren Kommentar.

Als letzte Frage bleibt, woher Wang Guowei diese beiden Begriffe nimmt, die bis dato in der chinesischen Literaturkritik keinerlei Rolle gespielt haben. Handelt es sich um eine eigenständige Vorstellung, oder stützt er sich hierbei auf Vorbilder? Bisherige Untersuchungen haben sich stark auf den Begriff *jingjie* 境界 („Erfahrungswelt“, „Welthaltigkeit“) konzentriert, den Wang Guowei gleich zu Beginn seines Werkes einführt, und das Begriffspaar *ge bu ge* 隔不隔 vernachlässigt.⁸⁴ Das Verdienst, einen Zusammenhang mit der Schillerschen Ästhetik hergestellt zu haben, kommt Heiner Roetz zu, der Parallelen zu dessen ästhetischen Vorstellungen erkannt hat.⁸⁵

In der Tat scheinen bei der Lektüre von Schillers Traktat „Über naive und sentimentalische Dichtung“ Ähnlichkeiten in der Sichtweise auf.⁸⁶ Wenn Schiller in naiver Dichtung „das ruhige Wirken aus sich selbst, das Dasein nach eignen Gesetzen, die innere Notwendigkeit, die ewig Einheit mit sich selbst“⁸⁷ erkennt, die Haltung des Kindes als vorbildlich setzt und

84 Kogelschatz (1986, 178-329) widmet die knappe Hälfte seiner Monographie „Wangs Literaturtheorie im Lichte der Schopenhauerschen Ästhetik“, wobei auch die Bezüge zu Kant und Schiller nicht fehlen, beschränkt sich aber bei der Behandlung des *Renjian cihua* auf die Abschnitte 1-9 und widmet dem Begriffspaar *ge bu ge* 隔不隔 nicht mehr als einen Exkurs (286-295). Sehr viel knapper, aber mit ähnlichem Schwerpunkt sind auch die Ausführungen in Pohl 2007, 409-423.

85 Roetz 1986, 227-229 sowie Anm. 88.

86 Schiller, *Sämtliche Werke*. Bd. 5, 694-780.

87 Loc. cit., 695

Homer und Shakespeare als Vorbilder nennt, eröffnen sich zweifellos Parallelen zu Wang Guoweis Qualität des Unmittelbaren. Schiller nennt die Franzosen des 18. Jahrhunderts als Beispiele sentimentaler Dichtung und beschreibt den Unterschied zwischen den beiden Haltungen wenig später deutlich: „Der Dichter [...] ist entweder Natur, oder er wird sie *suchen*. Jenes macht den naiven, dieses den sentimentalischen Dichter.“⁸⁸ Gemeinsamkeiten mit Wang Guoweis Begriffspaar des Mittelbaren und Unmittelbaren (*ge bu ge* 隔不隔) sind unüberschbar. Sie im Detail nachzuweisen und herzuleiten, wäre eine lohnende Aufgabe für weitere Untersuchungen.

Literatur

- Bauer, Wolfgang. „The Hermit's Temptation: Aspects of Eremitism China and the West in the Third and Early Fourth Century A. D.“, in: *Guoji Hanxue huiyi lunwenji* 國際漢學會會議論文集 (Taipei: Zhongyang yanjiuyuan, 1981), vol. 9, Sixiang zhaxue zu 思想哲學組, pt. I, 73-115.
- . *Das Antlitz Chinas. Die autobiographische Selbstdarstellung in der chinesischen Literatur von ihren Anfängen bis heute*. München: Hanser, 1990.
- Bernhardi, Anna. *T'ao Yüan-ming (365–428): Leben und Werk eines chinesischen Dichters*, hg. von Hartmut Walravens, mit einem Schriftenverzeichnis A. Bernhardis, Fragmenten ihres Tagebuchs aus China (1905–1912), einem Brief über das chinesische Schulwesen und Dokumenten über den Verkauf der Bibliothek Bernhardi. Hamburg: Bell, 1985.
- Debon, Günther. *T's'ang-lang's Gespräche über die Dichtung*. Wiesbaden: Harrassowitz, 1962.
- (Hg. u. Üs.). *Mein Haus liegt menschenfern doch nah den Dingen: Dreitausend Jahre chinesischer Poesie*. München: Diederichs, 1988 [Debon 1988a].
- (Hg. u. Üs.). *Mein Weg verliert sich fern in weißen Wolken. Chinesische Lyrik aus drei Jahrtausenden. Eine Anthologie*. Heidelberg: Schneider, 1988 [Debon 1988b].
- (Hg. u. Üs.). *Herbstlich helles Leuchten überm See. Chinesische Gedichte der Tang-Zeit*. München: Piper, 1989.

88 Loc. cit., 716.

- Eberhard, Wolfram. *Lexikon chinesischer Symbole: Geheime Sinnbilder in Kunst und Literatur, Leben und Denken der Chinesen*. Köln: Diederichs, 1983.
- Ehrenstein, Albert (Üs.). *Werke 3/1: Chinesische Dichtungen*. Wien: Boer, 1995.
- Eicher, Sebastian, und Maria Khayutina (Hg.). *Erinnern und Erinnerung, Gedächtnis und Gedenken: Über den Umgang mit Vergangem in der chinesischen Kultur*. Jahrbuch der Deutschen Vereinigung für China-studien 14. Wiesbaden: Harrassowitz, 2019.
- Fan Zhilin 范之麟 und Wu Gengshun 吴庚舜 (Hg.): *Quan Tang shi diangu cidian 全唐诗典故词典*. Wuhan: Hubei cishu, 1989.
- Feng Baoshan 馮保善 (Hg. u. Üs.). *Xinyi Gu shi yuan 新譯古詩源*. Taipei: Sanmin, 2006.
- Gu shi yuan 古詩源* [Quellen der alten Poesie], hg. von Shen Deqian 沈德潛 (1673–1769). Siehe Feng Baoshan 2006.
- Gu, Zhengxiang 顧正祥. *Anthologien mit chinesischen Dichtungen*. Übersetzte Literatur in deutschsprachigen Anthologien, 6. Stuttgart: Hiersemann, 2002.
- Guo Shaoyu 郭紹虞. *Song shihua kao 宋詩話考* [Untersuchung zu den Gesprächen über Dichtung der Song-Zeit]. Peking: Zhonghua, 1979.
- Hawkes, David. *A Little Primer of Tu Fu*. Oxford: Clarendon, 1967.
- Höllmann, Thomas (Hg. und Üs.). *Abscheu: Politische Gedichte aus dem alten China*. München: roughbooks, 2020.
- Hu, Qiuhua. *Konfuzianisches Ethos und westliche Wissenschaft. Wang Guowei (1877–1927) und das Ringen um das moderne China*. St. Augustin: Monumenta Serica, 2016.
- Hu Yunyi 胡雲翼 (Hg.). *Song ci xuan 宋詞選* [Ausgewählte Lieddichtung der Song]. Peking: Zhonghua, 1965.
- Idema, Wilt L. „Purpose and Form: On the Translation of Classical Chinese Poetry“, in: van Crevel und Klein 2019, 89-108
- Keller, Raffael (Üs.). *Neunzehn Gedichte aus alter Zeit*. Gushi shijiu shou. Frauenfeld: Waldgut, 2016.
- (Üs.). *Zhou Bangyan. Lieder*. Dortmund: edition offenes feld, 2017.
- Klein, Lucas. „Mediation Is Our Authenticity. *Dagong* Poetry and the *Shijing* in Translation“, in: van Crevel und Klein 2019, 201-222.

- Klöpisch, Volker. *Die Jadesplitter der Dichter: Die Welt der Dichtung in der Sicht eines Klassikers der chinesischen Literaturkritik*. Bochum: Brockmeyer 1983. [Hinweis: Eine stark überarbeitete Neuauflage dieses Buches erscheint unter dem Titel *Der Jadestaub der Dichter: Wesen und Welt der chinesischen Poesie*. Gossenberg: Ostasien, 2022.]
- (Hg. u. Üs.): *Der seidene Faden. Gedichte der Tang*. Frankfurt: Insel, 1991.
- (Hg. u. Üs.). *Lieder der Song* (宋词选). Bibliothek der chinesischen Klassiker 大中华文库. Beijing: Renmin daxue, 2019.
- . „Huaigu 懷古: Ausdrucksformen des Erinnerns in der chinesischen Poesie“, in: Eicher und Khayutina 2019, 95-109.
- Kogelschatz, Hermann: *Wang Kuo-wei und Schopenhauer: Eine philosophische Begegnung. Wandlung des Selbstverständnisses der chinesischen Literatur unter dem Einfluss der klassischen deutschen Ästhetik*. Münchener ostasiatische Studien, 35. Wiesbaden: Steiner, 1986.
- Kubin, Wolfgang (Üs.). *Das lyrische Werk des Tu Mu (803–852)*. Veröffentlichungen des Ostasien-Instituts der Ruhr-Universität Bochum, 19. Wiesbaden: Harrassowitz, 1976.
- . *Der durchsichtige Berg: Die Entwicklung der Naturanschauung in der chinesischen Literatur*. Wiesbaden: Steiner, 1985.
- (Hg. u. Üs.). *Lu Xun: Werkausgabe*. Zürich: Unionsverlag 1994.
- Lai, T. C. (Hg. und Üs.): *Noble Fragrance: Chinese Flowers & Trees*. Hong Kong: Swindon, 1977.
- Li, Chi [Li Qi 李祁]. „The Changing Concept of the Recluse in Chinese Literature“, *Harvard Journal of Asiatic Studies* 24 (1962–1963), 234-247.
- Lin, Shuen-fu [Lin Shunfu 林順夫]. *The Transformation of the Chinese Lyrical Tradition: Chiang K'uei and Southern Sung Tz'u Poetry*. Princeton: Princeton University, 1978.
- Liu Sifen 劉斯奮 (Hg.). *Jiang Kui, Zhang Yan cixuan 姜夔張炎詞選*. Hongkong: Sanlian, 1983 [Nachdruck: Taipei: Yuanliu, 2000].
- Liu, Wu-chi [Liu Wuji 柳無忌] und, Irving Yucheng Lo [Luo Yuzheng] 羅郁正 (Hg.). *Sunflower Splendor: Three Thousand Years of Chinese Poetry*. Garden City, NY: Anchor, 1975.
- Moritz, Ralf (Üs.). *Konfuzius: Gespräche (Lun-yu)*. Leipzig: Reclam, 1982.

- Nienhauser, William H. (Hg.). *The Grand Scribe's Records*, vol. VII: *The Memoirs of Pre-Han China*. Bloomington, IN: Indiana University, 1994.
- Owen, Stephen (Hg. u. Üs.). *Readings in Chinese Literary Thought*. Cambridge, MA: Harvard University, 1992.
- (Hg. u. Üs.). *An Anthology of Chinese Literature: Beginnings to 1911*. New York: Norton, 1996.
- (Hg. u. Üs.). *The Late Tang: Chinese Poetry of the Mid-Ninth Century (827–860)*. Cambridge, MA: Harvard University, 2006.
- Payne, Robert (Hg.). *The White Pony: An Anthology of Chinese Poetry*. New York: Day, 1947.
- Pohl, Karl-Heinz (Hg. u. Üs.): *Tao Yuanming: Der Pfirsichblütenquell. Gesammelte Gedichte*. Köln: Diederichs, 1985.
- . *Ästhetik und Literaturtheorie in China: Von der Tradition bis zur Moderne*. Geschichte der chinesischen Literatur, 5. München: Saur, 2007.
- Ptak, Roderich, und Englert, Siegfried (Hg.): *Ganz allmählich: Aufsätze zur ostasiatischen Literatur, insbesondere zur chinesischen Lyrik*. Heidelberg: Heidelberger Verlagsanstalt, 1986.
- Quan Song ci* 全宋詞, hg. von Tang Guizhang 唐圭璋 (1901–1990). 5 Bde. Peking: Zhonghua, 1965.
- Quan Tang shi* 全唐詩. Peking: Zhonghua, 1960.
- Renjian cihua* 人間詞話, von Wang Guowei 王國維. Siehe Shi Yidui 2017; üs. Tu Ching-I 1970; Rickett 1977.
- Rickett, Adele Austin (Üs. u. Hg.). *Wang Kuo-wei's Jen-chien Tz'u-hua: A Study in Chinese Literary Criticism*. Hongkong: Hong Kong University, 1977.
- Roetz, Heiner: „Naives‘ und ‚Sentimentalisches‘ in Chinas Philosophie und Dichtung“, in: Ptak und Englert 1986, 216–234.
- Schiller, Friedrich. *Sämtliche Werke*. 5 Bde. München: Hanser, ³1962.
- Schopenhauer, Arthur: *Schopenhauer's sämtliche Werke in fünf Bänden*. (Grossherzog Wilhelm Ernst Ausgabe). Leipzig: Insel, 1905–1925.
- Schwarz, Ernst (Hg. u. Üs.). *Tao Yuan-ming: Pfirsichblütenquell*. Leipzig: Insel, 1967.
- Shiji* 史記, von Sima Qian 司馬遷. Siehe Wang Liqi 1988.
- Shi Yidui 施议对 (Hg. u. Üs.). *Renjian cihua yizhu* 人間詞話译注. Shanghai: Shanghai guji, 2017.

- Song ci xuan* 宋詞選. Siehe Hu Yunyi 1965.
- Tatlow, Antony. *Brechts chinesische Gedichte*. Frankfurt: Suhrkamp, 1973.
- Tu, Ching-I 涂經詒 (Üs.): *Poetic Remarks in the Human World: Jen Chien Tz'u Hua* 人間詞話. Taipei: Taiwan Zhonghua, 1970.
- von Crevel, Maghiel, und Lucas Klein (Hg.). *Chinese Poetry in Translation: Rights and Wrongs*. Amsterdam: Amsterdam University, 2019 [doi.org/10.1515/9789048542727].
- von Zach, Erwin Ritter (Üs.). *Tu Fu's Gedichte*, hg. von James Robert Hightower. Harvard-Yenching Institute Studies, 8. Cambridge, MA: Harvard University, 1952.
- (Üs.). *Die chinesische Anthologie: Übersetzungen aus dem Wen hsüan*, hg. von Ilse Martin Fang. Harvard-Yenching Institute Studies, 18. Cambridge, MA: Harvard University, 1958.
- Wang Liqi 王利器 (Hg. u. Üs.). *Shiji zhuyi* 史記注譯. Xi'an: San Qin, 1988.
- Watson, Burton. *Chinese Lyricism: Shih Poetry from the Second to the Twelfth Century, with Translations*. New York: Columbia University, 1971.
- Wei Qingzhi 魏慶之 (Hg.): *Shiren yuxie* 詩人玉屑 („Der Jadestaub der Dichter“). Shanghai: Shanghai guji, 1959 [N1978].
- Wenxuan* 文選 („Chinesische Anthologie“), hg. von Xiao Tong 蕭統 (501–531). Sibu beiyao-Ausgabe [Shanghai: Zhonghua, 1936].
- Yeh Chia-ying 葉嘉瑩. *Renjian cibua qi jiang* 人間詞話七講. Beijing: Beijing daxue, 2014.