

*Asiatische Studien*  
*Études Asiatiques*  
*LXIV · 1 · 2010*

*Zeitschrift der Schweizerischen Asiengesellschaft*  
*Revue de la Société Suisse – Asie*



Peter Lang  
Bern · Berlin · Bruxelles · Frankfurt am Main · New York · Oxford · Wien

ISSN 0004-4717

© Peter Lang AG, Internationaler Verlag der Wissenschaften, Bern 2010  
Hochfeldstrasse 32, CH-3012 Bern  
info@peterlang.com, www.peterlang.com, www.peterlang.net

Alle Rechte vorbehalten.

Das Werk einschliesslich aller seiner Teile ist urheberrechtlich geschützt.  
Jede Verwertung ausserhalb der engen Grenzen des Urheberrechtsgesetzes  
ist ohne Zustimmung des Verlages unzulässig und strafbar. Das gilt  
insbesondere für Vervielfältigungen, Übersetzungen, Mikroverfilmungen und  
die Einspeicherung und Verarbeitung in elektronischen Systemen.

Printed in Switzerland

# INHALTSVERZEICHNIS – TABLE DES MATIÈRES CONTENTS

## *Aufsätze – Articles – Articles*

MONIKA ARNEZ / CAHYANINGRUM DEWOJATI.....	7
Sexuality, Morality and the Female Role: Observations on Recent Indonesian Women’s Literature	
TANJA CHRISTMANN.....	39
<i>LOHAS</i> : Ein Label für den japanischen Buchmarkt nach der Jahrtausendwende	
MAYA KELTERBORN.....	55
Zum Verhältnis von Gehalt und Gestalt in klassischen chinesischen Gedichten	
PETER-ULRICH MERZ-BENZ.....	89
The Chinese Laundryman: A Model for the Social Type of the Sojourner – and a Living Transcultural Phenomenon	
WOLFGANG MICHEL.....	101
Johann Caspar Scheuchzer (1702–1729) und die Herausgabe der <i>History of Japan</i>	
TILMANN TRAUSCH.....	139
Rewriting <i>Baranī</i> ? The description of the Delhi Sultanate in the <i>Rihla</i> of <i>Ibn Baṭṭūṭa/Ibn Djuzayy</i> and the <i>Tārīkh-i Fīrūz Shāhī</i> of <i>Ḍiyā’ al-Dīn Baranī</i>	
RALPH WEBER / GARRETT BARDEN.....	173
Rhetorics of Authority: <i>Leviticus</i> and the <i>Analects</i> Compared	

*Rezensionen – Comptes rendus – Reviews*

RAMZI BAALBAKI (ED.) .....	241
<i>The Early Islamic Grammatical Tradition.</i> (Amidu Olalekan Sanni)	
HARRY FALK & WALTER SLAJE (ED.) .....	243
<i>Oskar von Hinüber, Kleine Schriften.</i> (K. R. Norman)	
GEORGE SALIBA .....	246
<i>Islamic Science and the Making of the European Renaissance.</i> (Carlo Scardino)	
Autoren – Auteurs – Authors .....	259

# ZUM VERHÄLTNIS VON GEHALT UND GESTALT IN KLASSISCHEN CHINESISCHEN GEDICHTEN

Maya Kelterborn, Bern

## *Abstract*

There is more to the prosodic and tonal features in Tang-dynasty poems than their mere use in the formal classification of individual texts as either new-style regulated verse (*lüshi*, *jueju*) or old-style verse such as the music bureau poem (*yuefu*). The prosodic and tonal patterns of a poem can also be related to its contents and its expressive qualities. Therefore, the close analysis and highlighting of such acoustic effects can support textual interpretation. The present paper scrutinizes a small sample of seven poems on the topic of Mount Wu (“Wushan gao”), comprising five *yuefu* and two *jueju* poems. It points out the deliberate use of tonal and formal peculiarities also in irregular poems. The significant tonal elements include such diverse features as the structuring function of prosodic patterns in longer poems, word repetition or a “missing” verse. Moreover, for instance, clusters of uneven tones are analyzed as expressing strong emotions. Creative elements such as these should be taken into consideration in reading, analyzing and translating classical Chinese poetry.

## 1. Einführung

Für meine Dissertation über das Motiv “der Berg Wu ist hoch” (Wushan gao 巫山高) habe ich gut achtzig Gedichte zu diesem Thema übersetzt und interpretiert.<sup>1</sup> Dass es darin inhaltliche Gemeinsamkeiten wie Zitate und Anspielungen gibt, war zu erwarten. Überraschender war hingegen, dass sich auch in der Prosodie und der Lautlichkeit der Gedichte zahlreiche intertextuelle Bezüge fanden. Überhaupt passten formale Eigenheiten gerade in Gedichten mit freieren Formen in auffälliger Weise zum Inhalt. Fasziniert von diesem offensichtlichen Zusammenspiel, und weil der Form beim sinologischen Übersetzen und Interpretieren klassischer Gedichte im Allgemeinen wenig Beachtung geschenkt wird, möchte ich diesen besonderen Aspekt im vorliegenden Aufsatz am Beispiel einiger Gedichte über den Berg Wu ausführlicher beleuchten.

1 Kelterborn, 2008. Die Gedichte stammen aus dem 4. bis 10. Jh.

In europäischen Literaturen ist – neben dem Reim – zuallererst der Rhythmus maßgebend dafür, ob wir einen Text als Gedicht erkennen. Ein Gedicht wird denn auch als “Ausdruck eines Bewusstseinsinhaltes in formalisierter Sprache” beschrieben,<sup>2</sup> als eine sprachliche Äußerung also, die in gewisser Weise codiert ist. Weil die Gestaltung des Gehalts neben dessen Dichte und Beziehungsfülle eigentlich das Wesen eines Gedichtes ausmacht, stehen Semantik und Lautlichkeit annähernd gleichwertig nebeneinander.<sup>3</sup>

Im klassischen China gehörte das Dichten zum Alltag eines Literaten-Beamten: Zum Abschied eines Freundes, bei gesellschaftlichen Anlässen, um jemanden um etwas zu bitten, um für etwas zu danken sowie bei vielen anderen Gelegenheiten war ein Gedicht die angemessene Art, sich zu äußern.<sup>4</sup> Gedichte haben deshalb einen ausgeprägten kommunikativen Aspekt. Dazu kommen die zahlreichen Anspielungen oder Zitate, mit denen die Dichter ihre Werke in einen erweiterten Kontext stellten oder eine unterschwellige Botschaft, eine Stimmung transportierten. All dies verleitet leicht zu dem Trugschluss, beim chinesischen Gedicht sei vor allem der Inhalt wichtig und seine Form bestenfalls schmückendes Beiwerk.

Ein traditioneller chinesischer Leser jedoch rezitierte ein Gedicht wieder und wieder, ließ es auf sich wirken, las dann die Kommentare und rezitierte es so lange, bis ihn die Bedeutung des Gedichts erfüllte,<sup>5</sup> denn, so steht es in den *Jadesplittern der Dichtung*, ein gutes Gedicht “ist so geschrieben, dass man da-

2 GELFERT, 1984:11.

3 Es gibt aber, und nicht erst in jüngerer Zeit, sogar Gedichte, deren Aussage neben der Prosodie und Lautlichkeit verblasst. Man denke beispielsweise an “Wanderers Nachtlied” von J. W. Goethe oder an V. Hugo’s “Les Djinns”.

4 Fan Chengda (1126–1193) gibt in seinem Bericht über seine Reise durch die Schlucht ein anschauliches Beispiel für einen solchen Anlass: “Ich hatte darum gebeten, für die Wiederherstellung des Weges zu sorgen. [...] Ich hatte damals das Amt des regionalen Militärkommissars von Chengdu übernommen, von wo aus meine Befehlsgewalt nicht bis in die Schluchten reichte. Daher äußerte ich mich in Form eines Gedichtes.” (KLÖPSCH, 2002a:78).

5 Auch andere Texte wurden laut gelesen, um sie zu verinnerlichen. Das Rezitieren von Gedichten diente aber nicht nur dem Auswendiglernen, sondern ermöglichte eine andere Art von Verständnis. F. Jullien zitiert Zhu Xi 朱熹: “Il convient d’abord de psalmodier le poème un grand nombre de fois et seulement alors on peut lire les notes: après avoir lu les notes il convient de psalmodier de nouveau le poème un grand nombre de fois de façon que le sens en vienne naturellement à se dissoudre et à nous imbiber – et c’est alors seulement qu’on commence à appréhender le poème. [...] La poésie exige pour être appréciée qu’on la psalmodie en s’immergeant en elle, qu’on savoure son sens et qu’on la mâche et la mastique pour en percevoir la saveur.” (JULLIEN, 1985:152).

raus schöpft, und die Quelle versiegt nicht, dass man darauf kaut, und der Geschmack reicht immer weiter”.<sup>6</sup> Wenn aber das vollständige Erfassen des Gedichtes erst durch wiederholtes lautes Lesen möglich ist, muss sein Klangbild von großer Bedeutung sein und beim Interpretieren mit einbezogen werden.<sup>7</sup> Allerdings hat sich die Phonetik des Nordchinesischen in den letzten tausend Jahren stark verändert, so dass ein Leser heute nicht mehr hört, wie ein Gedicht damals geklungen hat.<sup>8</sup> Dank guter phonetischer Rekonstruktion der einzelnen Wörter ist die lautliche Dimension von Tang-Gedichten jedoch analysierbar, und den Übersetzungen ist in dieser Arbeit jeweils die rekonstruierte tangzeitliche Lautung<sup>9</sup> sowie das Muster der Kontur- und Registertöne beigefügt. Obwohl die Beschreibung der lautlichen Effekte kein Ersatz für den unmittelbaren sinnlichen Eindruck einer Rezitation ist, sollten dadurch die Beobachtungen zum Klangbild der Gedichte verständlich werden.

Primäres Merkmal klassischer chinesischer Gedichte ist der Reim,<sup>10</sup> denn da chinesische Wörter größtenteils einsilbig sind,<sup>11</sup> gibt es keinen rhythmischen Wechsel zwischen betonten und unbetonten Silben. Spätestens seit dem dritten Jahrhundert wird bei (normalerweise) konstanter Silbenzahl pro Vers jedoch die Tonfolge beachtet. Alle chinesischen Wörter haben einen so genannten *Konturton*, einen bestimmten Tonverlauf, der nicht wie im Deutschen von der Satzmelodie bestimmt wird, sondern fest mit dem Wort verbunden ist. Es gibt vier Konturtöne,<sup>12</sup> aber bei der Untersuchung des Versmaßes, aufgrund dessen ein

6 KLÖPSCH, 1983:175.

7 Dass formale Besonderheiten die Übersetzung und die Interpretation von Gedichten beeinflussen können, hat schon Ulrich Unger dargestellt (UNGER, 1986:270–280). Volker Strätz kommt sogar zum Schluss, “dass die Außerachtlassung der formalen Aspekte bei der Interpretation eines Gedichtes des dritten Jahrhunderts der Missachtung künstlerischer Intentionen gleichkommt.” (STRÄTZ, 1989:809).

8 Weil im Kantonesischen der eingehende Ton noch vorhanden ist, kann einen Eindruck von der Lautgestalt erhalten, wer die Gedichte auf Kantonesisch vorgetragen hört (UNGER, 1986:271). K. Radtke bedauert jedoch, dass erhältliche Aufnahmen der Universität Hongkong nicht dem traditionellen Stil entsprächen (RADTKE, 1976:6f.).

9 Verwendet wird die Umschrift von H. Stimson, die auf Gedichten basiert.

10 Gereimte Passagen, oft eine Art Merkverse, gibt es aber auch in vielen Prosatexten.

11 In der Schriftsprache entsprach ein Wort einem Zeichen, also einer Silbe. Im gesprochenen Chinesisch bestand jedoch schon in der Tang-Zeit die Tendenz, aus semantisch sich ergänzenden Wörter Binome zu bilden.

12 Als schief galten drei Töne: der aufsteigende (/), der fallende (\) sowie der eingehende (|) Ton. Bei letzterem endete die Silbe auf einem stummen -p, -t oder -k, was ein Wort kurz und abgehackt klingen ließ. Einige Zeichen können verschieden gelesen werden. Fundierte Aus-

Gedicht einer der kanonischen Formen zugeordnet wird, unterscheidet man meist nur zwischen ebenen und schiefen Tönen. Ebene Töne wurden generell etwas länger ausgehalten als schiefe.<sup>13</sup>

Die Klangqualität eines chinesischen Wortes wurde außerdem noch durch die Zuordnung zu einem *Register* beschrieben: Vereinfacht gesagt, gelten Wörter mit stimmhaftem Anlaut als tief, solche mit stimmlosem Anlaut als hoch. Dass auch die Wahl der Registertöne einen Einfluss auf das Klangbild hat, steht außer Frage. Solche Tonmuster waren nicht eigentlich geregelt, wurden zuweilen aber als zusätzliches expressives Element eingesetzt. Systematisch analysiert wurden sie bisher nicht.

Im Laufe der Jahrhunderte wurden aus verschiedenen Kriterien zur Beschreibung des ausgewogenen Klangs und der tonalen Dynamik bindende Vorschriften bezüglich der Verteilung der Konturtöne und Reimlaute im Vers,<sup>14</sup> die in der Tang-Zeit insbesondere für die Regelverse (*lüshi* 律詩) und die Vierzeiler (*jueju* 絕句) galten.<sup>15</sup> Daneben gab es indes immer auch freiere Gedichtformen wie die "Musikamtlieder" (*yuefu* 樂府) und die "Gedichte im alten Stil" (*guti shi* 古體詩). Die hier untersuchten Beispiele zeigen, dass die Töne auch dort nicht planlos verteilt sind. Weil die Dichter die Lautgestaltung individuell auf ein Gedicht abstimmen konnten, ist ein Zusammenspiel von formalem Rahmen und inhaltlicher Aussage oft sogar deutlicher erkennbar als in den Regelversen.

---

sagen über die korrekte Lesung könnten hier jedoch nur gemacht werden, wenn untersucht würde, wie ein bestimmter Dichter dieses Wort in seinen Versen verwendete.

- 13 K. Radtke stellt fest, dass die Länge des Tons auch davon abhing, an welcher Stelle im Vers er vorkam (RADTKE, 1976:5, 7). J. Liu beschreibt die Lautqualität chinesischer Wörter in Gedichten (LIU, 1966:21).
- 14 Die formalen Regeln seien entstanden, als die chinesischen Übersetzer eine Entsprechung für die Metrik und Rhythmik der Sutren suchten (MAIR/MEI, 1991:380ff.). Auf den Dichterkreis um Shen Yue 沈約 (441–513) sollen die "acht Krankheiten der vier Töne" (das sind Verstöße gegen die ausgewogene Verteilung der Konturtöne und der Reimlaute im Vers) zurückgehen (SÖNNICHSEN, 2004:3, 22–31).
- 15 Eine klare Darstellung dieser Regeln findet sich bei DOWNER/GRAHAM, 1963:145–148.



## 2. Geographischer Hintergrund der inhaltlichen Thematik

Der Berg Wu und die Geschichten, die sich um ihn ranken, spielen in den hier vorgestellten Gedichten eine zentrale Rolle. Deshalb seien sie zuerst kurz eingeführt: Der Berg Wu ist Teil der Bashan-Kette (巴山), die sich vom Nordwesten Chinas nach Südosten zieht und die Grenze zwischen den Provinzen Sichuan, Shaanxi und Hubei bildet. Den Namen "Zauberberg" (wörtl.: "Berg der Schamanen") soll er erhalten haben, weil an einem Gipfel ein Muster zu sehen war, das dem Zeichen *wu* 巫 ähnelte, oder weil es dort Schamanen (*wu* 巫) gab, die bei anhaltender Trockenheit Regen heraufbeschwören konnten. Seine zwölf Gipfel erheben sich beidseits des Langen Flusses und bilden die mittlere der drei Schluchten.<sup>16</sup> Sie werden im *Klassiker der Gewässer* (*Shuijing zhu* 水經注) so beschrieben: "Auf einer Strecke von siebenhundert *li* reiht sich an beiden Ufern Berg an Berg. Es gibt keinen Durchgang, nur Felsreihen und aufgetürmte Gipfel, die den Himmel verdunkeln und die Sonne verdecken."<sup>17</sup>

Die bekannteste Gestalt, die mit dem Berg Wu assoziiert wird, ist eine Fee, von der Song Yu 宋玉 in der Rahmengeschichte zu seinem "Prosagedicht über Gaotang" ("Gaotang fu" 高唐賦) erzählt:

Vor Zeiten machte König Xiang von Chu (Chu Xiang wang 楚襄王) mit Song Yu einen Ausflug zum Söller in den Marschen von Yunmeng. Er blickte zum Pavillon von Gaotang, über dem eine einzelne zarte Wolke schwebte. Sie stieg gerade hinauf, veränderte sich dann plötzlich und nahm in wenigen Augenblicken zahlreiche Formen an. Der König fragte Song Yu: "Was für ein Dunst ist das?" Song antwortete: "Man nennt ihn Morgenwolke." Der König fragte: "Warum heißt er Morgenwolke?" Und Song erklärte: "Als ein früherer König von Chu einst nach Gaotang reiste, wurde er schläfrig und ruhte sich aus. Da träumte er von einer wunderschönen Dame, die zu ihm sprach: 'Ich bin die Fee vom Zauberberg und in Gaotang ebenfalls zu Gast. Ich hörte, dass Sie hier sind, und möchte Ihnen Kissen und Matte anbieten.' Der König erwies ihr seine Gunst. Beim Abschied sagte sie: 'Ich wohne am Sonnensöller bei der hohen Klippe. Wenn es hell wird, erscheine ich als Morgenwolke und am Abend werde ich zu vorbeiziehendem Regen; Morgen für Morgen und Abend für Abend am Fuß des Sonnensöllers.' Als der König am Morgen sah, dass es so war, ließ er ihr einen Tempel errichten, den er Morgenwolke nannte."<sup>18</sup>

16 J. Lin und W. Zhang schreiben, dass früher zwölf Gipfel am Nordufer zum Zauberberg gezählt wurden. Erst seit dem Ende der Qing-Zeit seien sechs Gipfel südlich und sechs nördlich des Flusses als "Gipfel des Wu" bezeichnet worden. Der Ausdruck "Zwölf Gipfel des Zauberberges" sei erst seit der Tang-Zeit bekannt (LIN/ZHANG, 2004:22).

17 SJZ 34.645.

18 WX 19.875. Eine schöne Übersetzung des ganzen Textes findet sich in KNECHTGES, 1982–96, 3:325–339.

Auf Wunsch des Königs beschreibt Song Yu anschließend das Erscheinen der Fee, schildert aber im eigentlichen Prosagedicht ausführlich den Berg Wu und wie sich der König vorbereiten müsse, wenn er dorthin reisen möchte. In der Nacht darauf träumt Song Yu von der Fee,<sup>19</sup> und der König befiehlt ihm so- gleich, auch sie poetisch zu beschreiben. So entsteht das “Prosagedicht über die Fee” (“Shennü fu” 神女賦), dessen Thema die unerfüllte Sehnsucht ist: Mann und Frau zieht es zueinander, aber beide können die Distanz, die Anstand und Sitte zwischen ihnen aufbauen, nicht überwinden. So schwingt im Schwärmen immer auch das schmerzhaftes Wissen darum mit, dass sie einander nie erreichen werden.<sup>20</sup>

Untrennbar mit der Landschaft in den Drei Schluchten verbunden sind auch die Gibbons, die an den bewaldeten Ufern leben. Der *Klassiker der Gewässer* erklärt:

Immer am frühen Morgen, wenn der Frost noch klirrt und in den kalten Wäldern die Bächlein rauschen, hört man aus den Baumwipfeln die langgezogenen Rufe der Affen, herzerreißend und verloren. Die leeren Täler sind voller Echo, traurig hallt es mal lange, mal abgebrochen. Deshalb singen die Fischer:

Von den drei Schluchten in Badong	巴東三峽巫峽長
ist die am Wu die längste!	
Ein Affe stößt drei Schreie <sup>21</sup> aus –	猿鳴三聲淚沾裳
mein Hemd wird tränennass. <sup>22</sup>	
In den drei Schluchten von Badong	巴東三峽猿鳴悲
klings bang der Ruf der Affen.	
Ein Affe stößt drei Schreie aus –	猿鳴三聲淚沾衣
mein Kleid wird tränennass. <sup>23</sup>	

19 Im Originaltext des *Wen xuan* steht, der König selbst habe geträumt. Da es seltsam anmutet, dass der König träumt, aber Song Yu darüber schreiben soll, nehmen die Kommentatoren an, dass die Zeichen *wang* 王 (“König”) und *yu* 玉 (im Namen Song Yu) am Anfang des Gedichtes vertauscht sind (WX 19.890). D. Knechtges hat diesbezüglich verschiedene Kommentare zusammengestellt (KNECHTGES, 1982–1996, 3:411, Anm. 1).

20 Der vollständige Text steht im WX 19.886–892, die Übersetzung in KNECHTGES, 1982–1996, 3:339–349.

21 Die Zahl drei für die Rufe der Gibbons bildet gemäss van Gulik vermutlich eine Parallele zu den Drei Schluchten (VAN GULIK, 1967:47). Er selbst habe nie beobachtet, dass Gibbons ihre Rufe dreimal wiederholten.

22 SJZ 34.645.

23 In XQHW, 1021 und 1022, sind beide Verspaare aufgeführt.

Heute fahren tausende von Touristen durch die Drei Schluchten und bewundern die Landschaft. Als die Gedichte entstanden, stellten sich die Schluchten den Reisenden jedoch ganz anders dar: Der Wasserstand wurde durch keinen Damm ausgeglichen, Untiefen waren nicht ausgebaggert und gefährliche Klippen in der Fahrrinne nicht weggesprengt. Man fuhr auf flachen Dschunken, die stromauf getreidelt werden mussten, unterstützt vom Wind (im günstigen Fall) und jede Gegenströmung am Ufer ausnützend. Vom Regen oder von der Gischt durchnässt, mussten die Passagiere immer wieder um ihr Leben bangen, während das Boot mit der Strömung kämpfte.<sup>24</sup>

Die Wasserstraße war aber trotz aller Gefahren die schnellste und für lange Zeit auch die einzige Verbindung zwischen zwei schon von alters her politisch und wirtschaftlich bedeutenden Regionen, zwischen Sichuan (Shu 蜀) und dem Gebiet vom Dongting-See bis zur Küste (den alten Reichen Chu 楚 und Wu 吳). Die Gegend um die Schluchten, nach einem längst vergangenen Staat Badong 巴東 (Östlich von Ba) genannt,<sup>25</sup> war noch in der Tang-Zeit nur mäßig besiedelt.<sup>26</sup> Die Natur war über weite Strecken wild und unberührt und glich in keiner Weise dem dicht besiedelten Tal des Gelben Flusses, dem Zentrum der chinesischen Zivilisation. Nur Felsen, Schluchten und Wald gab es hier, und allgegenwärtig waren Dunst und Nebel. Die Gegend stand im Ruf, rückständig und von unzivilisierten Barbaren bewohnt zu sein, unter denen kein Chinese gern lebte, so dass Beamte, die auf einen Posten in den Drei Schluchten versetzt wurden, sich ans Ende der Welt verbannt fühlten.

24 Aus dem 12. Jahrhundert sind zwei Berichte über Reisen durch die Schluchten überliefert: einer von Lu You 陸游 (1125–1210, vgl. CHANG/SMYTHE, 1981; ein weiterer von Fan Chengda 范成大 (1126–1193), vgl. KLÖPSCH, 2002a (Übersetzung des Abschnitts über die Drei Schluchten).

25 Die Ba waren ein kriegerisches Volk, das entlang des Yangzi und des Han siedelte. Ihr Land wurde wie Shu im Jahr 316 v. Chr. von Qin erobert, aber das Gebiet hieß noch bis in die Tang-Zeit Badong. Ausführlich wird die Entwicklung des heutigen Sichuan von Steven F. Sage dargestellt (SAGE, 1992); ebenso von Klaus-Peter Tietze (TIETZE, 1980).

26 Im *Shuijing zhu* steht: "Der Strom fließt ostwärts. Rechts kommt er durch die Huangge-Schlucht. Die Berge sind hoch und gefährlich, und nirgends wohnen Menschen." (SJZ 33. 637). Und Lu You schreibt: "The town [Badong] was extremely desolate. In the town there were only a hundred-odd households." (CHANG/SMYTHE, 1981:169).

### 3. Die Gedichte

Schon im ältesten Gedicht mit dem Titel “Wushan gao” 巫山高,<sup>27</sup> einem Musikamtlied aus der Han-Zeit, sind Heimweh und die Verlorenheit angesichts einer großartigen, aber einschüchternden Landschaft das zentrale Thema. Es erzählt von einem Menschen unterwegs, dem sich auf dem Weg nach Hause schier unüberwindbare Hindernisse in den Weg stellen: Den Berg Wu hat er zwar bezwungen, aber nun steht er ratlos vor einem reißenden Strom. Angesichts der übermächtigen Natur fühlt er sich verloren und empfindet umso stärker, dass er von seiner Heimat abgeschnitten ist. Dieses Gefühl kommt im gleichnamigen *yuefu* des Dai Shulun 戴叔倫 (732–789)<sup>28</sup> ebenfalls deutlich zum Ausdruck – und es wird formal auf überraschende Weise verstärkt:

- |   |  |         |
|---|--|---------|
| 1 | Der Zauberberg ist hoch <sup>29</sup>                                      | 巫山高     |
| 1 | Respekteinflößend war der Wu,<br>bohrte sich in den Himmel;                | 巫山峨峨高插天 |
| 2 | schroffe Gipfel, zwölf an der Zahl,<br>verschwinden in rötlichem Dunst.    | 危峰十二凌紫煙 |
| 3 | Donnernd tost das Wasser durch Qutang,<br>schnell wie vom Bogen der Pfeil, | 瞿塘嘈嘈急如弦 |
| 4 | die Wellen zerren stromauf, stromab,<br>bald droht das Boot zu kentern!    | 洄流勢逆將覆船 |
| 5 | Wie könnte man auf Wolkenleitern klettern? <sup>30</sup>                   | 雲梯豈可進   |
| 6 | Wer sollte diese hundert Schritt uns schleppen?                            | 百尺那能牽   |
| 7 | Am Ufer trotzen Riff und Klippe,<br>zu Wasser geht’s auch nicht voran –    | 陸行巉巖水不前 |
- 27 Das *Yuefu shi ji* 樂府詩集, die repräsentative songzeitliche Sammlung von Musikamtliedern, führt achtzehn “Weisen zur Trommel und Pfeife” (*guchui quci* 鼓吹曲辭) an; das Lied aus der Han-Zeit steht als Muster für das siebte dieser achtzehn Lieder (YFSJ 16.228).
- 28 Der Dichter stammt aus dem Gebiet des heutigen Jiangsu. Er war als Gouverneur tätig. Während seiner Amtszeit mag er auch durch die Schluchten gereist sein – belegbar ist das nicht. Ob der Dichter selbst in der beschriebenen Situation war oder ob er sich in einen Menschen hineindenkt, dem das widerfuhr, ist nicht Gegenstand der vorliegenden Untersuchung. Es soll hier einzig darum gehen, ob sich zwischen dem Inhalt und den formalen Besonderheiten des Gedichtes ein Zusammenhang nachweisen lässt.
- 29 QTS 273.3070.
- 30 *Yunti* 雲梯: Wolkenleitern sind ein Kriegsgerät, nämlich lange Leitern, “die bis in die Wolken reichen”, mit denen man Stadtmauern erstürmte (ZDC 43170.344). Hier ist der Ausdruck wörtlich zu nehmen: Leitern, die aus Wolken bestehen.

- |    |  |         |
|----|--|---------|
| 8  | Vergossene Tränen rinnen dem Wasser zu,                            | 灑淚向流水   |
| 9  | nur Tränen kehren nach Osten zur Küste zurück.                     | 淚歸東海邊   |
| 10 | Voll Kummer seh ich auf zum hellen Mond <sup>31</sup> ,            | 含愁對明月   |
| 11 | zum hellen Mond, der sich vergeblich rundet.                       | 明月空自圓   |
| 12 | Der alten Heimat voller Sehnsucht<br>gedenk ich wieder und wieder, | 故鄉回首思綿綿 |
| 13 | Alleine zwischen Erd' und Himmel –<br>voll Trübsal ist mein Herz.  | 側身天地心茫然 |

Auf einer Reise stromauf durch die Schluchten befindet sich der Dichter jetzt wahrscheinlich am unteren Eingang zur Qutang-Schlucht. Die Felswände sind steil und das Wasser so reißend, dass er nicht mehr weiter kommt. Wolken, die als Leiter dienen könnten, um die Felsen zu erklimmen, gibt es zwar zur Genüge, aber nur Unsterbliche können damit zum Himmel hinaufsteigen. Die Ufer sind zu steil, als dass dort Platz für die Treidler wäre, die das Boot ziehen müssen, denn wegen der reißenden Strömung und den hohen Wellen in den Stromschnellen ist es auch nicht möglich, zu rudern oder zu staken. Aber nicht nur Naturgewalten stellen sich zwischen den Dichter und das Ziel seiner Sehnsucht: Es scheint, als müsse er zusätzlich noch gegen seine eigenen Wünsche ankämpfen, denn die Strömung würde ihn ja nach Osten tragen, wohin ihn seine Sehnsucht zieht.

Auffällig ist die Wiederholung der Worte "Tränen" und "heller Mond",<sup>32</sup> welche die Aufmerksamkeit des Lesers auf diese Stellen lenken: Nur die Tränen fließen nach Osten, während der Dichter sich stromauf und damit nach Westen kämpfen muss. Und der Mond, den er wohl oft mit Freunden betrachtet und bedichtet hat, scheint allerdings in doppelter Hinsicht umsonst: Die Wände der Schluchten sind so hoch, dass ihn Dai unten am Wasser gar nicht sehen kann, und selbst wenn er ihn sähe, wäre niemand bei ihm, mit dem er die Stimmung genießen könnte.

- 31 Das ist eine Anspielung auf die Vollmondnächte des neunten Monats. Es war Sitte, in diesen Nächten mit Freunden zusammen den Mond zu betrachten, Wein zu trinken und gemeinsam zu dichten. Wenn man diesen Abend allein in der Fremde verbringen musste, war das Heimweh noch stärker.
- 32 C.-H. Cheng hat die Technik, Wörter im nächsten Vers zu wiederholen, in zwei Gedichten Zhang Ruoxus 張若虛 (ca. 660–720) untersucht: Dies sei in Gedichten im alten Stil erlaubt gewesen und seit Beginn der Tang zu beobachten. Cheng führt es auf eine Volksliedtradition zurück, was zur Form des *yuefu* passen würde (CHENG, 1970:109–110). Durch die Wiederholung werden beim vorliegenden Gedicht die Verspaare enger verbunden.

Vers	Umschrift	Konturtöne	Registertöne
1	mio shren nga nga gou chræp ten	----- -	· · · · ·
2	ngyue piong zhip nji liang tziε qen	-- \-/ -	· · · · ·
3	ghio dhang dzhau dzhau gyip njiu hen	----  - -	· · · · ·
4	huai liou shiei ngiaek tziang bhiuk <b>jhiuen</b>	--\  -   -	· · · · ·
5	hiuæn tei kiai ka˘ tzin	--//\	· · · · ·
6	bæk chiek nɑ(˘) nong ken(˘)	0- - 0-	· · · · ·
7	liuk hæng jrham ngam shüi biæt dzhen	- - - /   -	· · · · ·
8	shrä lui xiang liou shüi	/ \ \ - /	· · · · ·
9	lùi giuæi dung xǎi ben	\ - - / -	· · · · ·
10	hom jrhiou duæi miæng ngiuæt	- - \ -	· · · · ·
11	miæng ngiuæt kung(˘) dzhi <b>hyuæn</b>	-   0 - \ -	· · · · ·
12	gò xiang huai shiou siæ(˘) mien <b>mien</b>	\ - - / 0 - -	· · · · ·
13	jræk shin ten düi sim mæng <b>jien</b>	- - \ - - -	· · · · ·

Das Gedicht besteht aus je drei Verspaaren zu fünf bzw. sieben Zeichen und einem einzelnen Sieben-Zeichen-Vers in der Mitte. Weil chinesische Gedichte im Allgemeinen aus Verspaaren aufgebaut sind, ist diese Struktur sogar für die Gattung *yuefu* ungewöhnlich, die unregelmäßige Verslängen zulässt. Es ist zwar möglich, dass ein Vers verloren gegangen war; ein fehlender Vers sollte allerdings wenigstens einem Kommentator aufgefallen sein.

Von den 78 Zeichen werden 49 im ebenen und 29 im schiefen Ton gelesen (9 im fallenden, 8 im steigenden und 12 im eingehenden Ton). Auch das ist eher unüblich, denn im Regelfall ist die Verteilung von Schief- und Ebentönen mehr oder weniger ausgeglichen.<sup>33</sup> Die Tonverteilung ist aber durchaus nicht willkürlich: In den Verspaaren mit sieben Zeichen, welche den Anfang und den Schluss des Gedichtes bilden, überwiegen die Ebentöne (20:8 und 10:4), und die verschiedenen Schieftonarten sind etwa gleich stark vertreten (6 \, 5 /, 4 |). Die meisten Verspaare mit fünf Zeichen sind hingegen metrisch gespiegelt und das Verhältnis von Eben- und Schieftönen ist genau ausgeglichen (15:15). Der einzelne Sieben-Zeichen-Vers besteht aus vier Eben- und drei Schieftönen.

33 In 85 Gedichten über den Wushan gibt es 2112 Ebentöne (53.9%) , 678 fallende (17.3%), 570 steigende (14.6%) und 556 eingehende Töne (14.2%). Auch wenn die Schieftöne in den einzelnen Gedichten selten genau in diesem Verhältnis verteilt sind, ist sowohl das Übermaß an ebenen als auch die unverhältnismäßig große Zahl von eingehenden Tönen ungewöhnlich.

Die unterschiedliche Verslänge und das Reimschema aaaä xaa xaxä ää<sup>34</sup> legen eine Unterteilung nahe: einen Anfangsteil aus vier und einen Schluss aus zwei Sieben-Zeichen-Versen, alle mit dem gleichen Reim. Mit Vers acht muss ebenfalls ein neuer Teil beginnen: Zwei gleich lange Verspaare, in denen jeweils der zweite Vers reimt, sind ein vertrautes Bild. Dann bleiben noch drei Verse übrig bzw. ein Verspaar mit je fünf Zeichen und der einzelne Sieben-Zeichen-Vers. Dieser fällt auf, weil er genau in der Mitte des Gedichts steht. Vor und nach ihm stehen jeweils vier bzw. zwei zusammen gehörige Verse, und sein Reim (-en) passt nur bedingt: Er kommt im Gedicht zwar siebenmal vor, aber die Reime der letzten Wörter bzw. Silben der Verse vier, elf und dreizehn, mit denen ein inhaltlicher Abschnitt endet, klingen leicht anders: -(i)uen oder -ien. Müsste das Gedicht also durch einen zusätzlichen Sieben-Zeichen-Vers auf -(i)uen vervollständigt werden?

Die Gliederung in vier Abschnitte findet sich auch im Inhalt: die gefährliche Reise durch die Schluchten, die ausweglose Situation, in der sich der Dichter jetzt befindet, sein Kummer und zuletzt sein Heimweh und seine grenzenlose Einsamkeit. Mühelos lassen sich Parallelen zwischen Aussage und Tonmuster aufzeigen: Im ersten und im dritten Vers der Einleitung beispielsweise unterbricht ein einzelner eingehender Schieftön eine Reihe von sechs Ebentönen. Das macht gleichsam hörbar, wie schroff sich die Felswand in den Himmel bohrt, oder – im dritten Vers noch unterstützt von dem parallelen Bild in den Registertönen – Welch kraftvoller Impuls in der Spannung der Bogensehne lauert, mit der die Strömung verglichen wird. Fünf der acht Schieftöne enden ferner auf einem stummen -p oder -k. Sie wirken – gerade zwischen den vielen Ebentönen – roh und kantig, zumal die Schieftöne in den Versen zwei und vier relativ nahe beieinander stehen. Auch dieser Klang passt zum Inhalt. Betrachtet man die Registertöne, sind die ersten beiden Verse ähnlich. Sie beginnen mit einer Alternierung von tief – hoch – tief, welche die Gebirgskontur nachzeichnet, und enden wie der Berg “in der Höhe”. Tiefe Töne überwiegen in Vers drei, der den Fluss beschreibt. Vier Registerwechsel gibt es in Vers vier, wo das Boot zu kentern droht.

Sehr unruhig klingen die drei Verse des zweiten Teils: Bei den Schieftönen überwiegen wieder die eingehenden (vier von sieben); fünf Schieftöne folgen im ersten Verspaar folgen aufeinander, nur durch den Zeilensprung getrennt, und

34 Die Endungen -en und -(i)uen gehören eigentlich der gleichen Reimklasse an. Weil -(i)uen hier immer am Strophenende erscheint, wurden die beiden Reime trotzdem unterschieden und als a und ä dargestellt.

alle gehören dem hohen Register an, das äußere und innere Spannung ausdrücken soll.<sup>35</sup> Spiegelt das nicht eine heftige Auflehnung des Dichters gegen die Widrigkeiten auf seinem Weg? Im dritten Vers überwiegen dann die tiefen Töne, als habe er resigniert.

Zur Sehnsucht und zur Verzweiflung des Dichters zu Beginn des dritten Abschnittes passt, dass sich auch dort verschiedene Schieftöne ballen, wobei diesmal “klagende” fallende Töne überwiegen. Dazu wechseln die Registertöne im ersten Vers ständig, während im zweiten Vers vier hohe Töne aufeinander folgen. Obwohl der Dichter äußerlich ruhiger scheint, impliziert dieses Muster eine Spannung, die sich im folgenden Verspaar mit vielen Ebentönen und parallel gesetzten Registertönen auflöst. Im letzten Verspaar, das wieder aus Sieben-Zeichen-Versen besteht, finden sich nur zwei Schieftöne in einer Kette von ebenen: Die Klage des Dichters wird leiser, bis zuletzt nur noch vereinzelte Schluchzer zu hören sind.

Und die Verszahl? Bei einem so engen Bezug zwischen Form und Inhalt darf dem Dichter auch in diesem Punkt eine Absicht unterstellt werden. Der scheinbar fehlende Sieben-Zeichen-Vers stünde genau dort, wo die Perspektive wechselt: von außen nach innen, von der konkreten Sackgasse zur gefühlten Aussichtslosigkeit des Dichters. Und weil seine Empfindungen stärker sind, als Worte es ausdrücken können, schreibt er dort nicht weiter, sondern lässt eine Lücke im Gedicht.

Viel später, zu Beginn des 10. Jahrhunderts, schrieb der Mönch Qiji 齊己 (863–937) ebenfalls ein *yuefu* über den Zauberberg. Darin geht es zwar nicht um die Gefahren einer Reise, aber ein überwältigendes Gefühl von Verlassenheit spricht auch aus seinen Versen.

2	Der Zauberberg ist hoch <sup>36</sup>	巫山高
1	Der Zauberberg ist hoch,	巫山高
2	die Zauberin verlockend!	巫女妖
3	Zu Regen ward sie, ach, am Abend, zur Wolke in der Frühe.	雨為暮兮雲為朝
4	Der Fürst von Chu war so verletzt, <sup>37</sup> dass schier das Herz ihm brach.	楚王顛顛魂欲銷

35 UNGER, 1986: 271. Bei den Schieftönen überwiegen die eingehenden (vier von sieben).

36 QTS 17.169; 847.9587; YFSJ 17.241.



5	Im Herbst die Affen schaurig heulen, wenn der Tag sich neigt;	秋猿嗥嗥日將夕
6	und purpurrote Nebelschleier gefrieren auf dem Fels.	紅霞紫煙凝老壁
7	Am Berg, auf Klippen und in Klüften, sind alle Blumen welk;	千巖萬壑花皆坼
8	sie scheinen duftig zwar und leicht, doch fehlt der wahre Reiz.	但恐芳菲無正色
9	Wer weiß denn, wie sich heut und früher Reisende verhielten?	不知今古行人行
10	Kamen viele hier vorüber ohne Herbstgefühle?	幾人經此無秋情
11	Die Wolken dicht, der Tempel fern, man sucht ihn ganz umsonst.	雲深廟遠不可覓
12	Zwölf hehre Gipfel ragen tief ins klare Himmelsblau.	十二峰頭插天碧

Für Qiji ist die Gegend so eng mit der Fee verbunden, dass er sie und den Berg in zwei Drei-Zeichen-Versen dem Gedicht voranstellt. Thema des Gedichtes ist aber nicht ihre Geschichte sondern die Empfindungen eines Menschen, der sich in einer fremdartigen, ja verwunschenen Umgebung wiederfindet. Seit die Fee den König verlassen hat, wirkt ihre Heimat ausgestorben, wie eine leere Kulisse. Qiji beschreibt eine unwirtliche Welt mit trostlosen Felsen, zwischen denen die Affen heulen. Alles, worin man die Fee erkennen könnte, ist längst abgestorben, nicht einmal mehr ihr Tempel ist zu sehen. Möglich ist, dass Qiji als (buddhistischer) Mönch eine andere Einstellung gegenüber einer Naturgottheit wie der Fee hatte und die Landschaft deshalb so beschreibt, als sei sie durch ihre Anwesenheit verdorben worden. Dazu passt, dass er die Fee als *wuni* 巫女 (“Dame vom Zauberberg” oder “Zauberin”) bezeichnet statt als “Fee”, und dass er sie mit dem Adjektiv *yao* 妖 charakterisiert, das ein zwiespältiges Gefühl hervorruft: Verführerisch und bezaubernd ist sie, aber – vielleicht weil man sich ihrem Reiz nicht entziehen kann – auch unheimlich: Das Wort *yao* bedeutet auch “sonderbar, befremdend” und wird für Magie und böse Geister gebraucht.<sup>37</sup> Indem Qiji die

37 *Qiaocui* 憔悴 (= 顛頽): “Kummer erfahren”. Der Ausdruck bedeutet auch “verwittert, welk” und kann Pflanzen oder Menschen beschreiben. Dasselbe gilt in Vers acht für *fangfei* 芳菲 “Blumenduft” und “üppig”.

38 Das Wort *yao* wird auch im “Shennü fu” für die Beschreibung der Fee verwendet: *jin zhi ji yao* 近之既妖 (WX 19.88). “Viewed close up, she is ravishing”, übersetzt D. Knechtges

zwölf Gipfel, die in fast allen Zauberberggedichten am Anfang stehen, erst im letzten Verspaar präsentiert, wirkt das ganze Gedicht “auf den Kopf gestellt”. Das verstärkt den Eindruck, er befinde sich in einer irrealen Umgebung, in der er sich fremd und einsam fühlt.

All dies lässt sich – mit etwas Phantasie – aus den Worten des Gedichtes lesen. Die Interpretation wird jedoch durch die Betrachtung der Struktur erhärtet und erweitert.

Vers	Umschrift	Konturtöne	Registertöne
1	mio shrən gəu	---	· · ·
2	mio n̄u qyɛu	- / -	· · ·
3	h̄yo hyuɛ mò hei hiuən hyuə d̄jiɛu	/ - \ - - - -	· · · · · · ·
4	chr̄i u hiuang dzhiɛu dzh̄i u huən lok siɛu	/ - - \ -   -	· · · · · · ·
5	tsiou hiuən [x̄i w x̄i w] n̄j it tziəŋ z̄iɛk	-- \ \   -	· · · · · · ·
6	hung ha t̄z̄iɛ qɛn ngiəŋ lāu bɛk	-- / - - /	· · · · · · ·
7	tsen ngam miən x̄ək xua ḡəi t̄jæk	-- \   - -	· · · · · · ·
8	dh̄ə n̄ k̄iəŋ piəŋ piəi mio j̄iəŋ shriək	\ / - - - \	· · · · · · ·
9	biət d̄jiɛ gyim gò hæŋ n̄jin hæŋ	- - \ - - -	· · · · · · ·
10	ḡiəi n̄jin geng ts̄iɛ mio tsiou dzhiəŋ	/ - - / - - -	· · · · · · ·
11	hiuən shim myɛū h̄i uən biət k̄ə m̄ɛk	-- \ \ /   /	· · · · · · ·
12	zh̄ip n̄j i piəŋ dh̄ou chr̄əp ten biɛk	\ - -   -	· · · · · · ·

Das Gedicht wird durch den Reim in Strophen unterteilt, die den inhaltlichen Abschnitten genau entsprechen: die Fee – die Landschaft – der Besucher. Die Einleitung (Verse 1–4)<sup>39</sup> klingt durch die vielen Ebentöne und Töne im tiefen Register (beide 14:6) sehr getragen. Allein in Vers drei gibt es sechs Tieftöne

(KNECHTGES 1982–1996, 3:345). Sie wird dort aber ebenfalls als so fremdartig und großartig dargestellt, dass es fast unheimlich wirkt.

39 Werden die zweimal drei Zeichen am Anfang als zwei Verse gelesen, wird der Reim betont und wegen der ungleichen Verslänge das Altertümliche des Gedichtes. Aber auch der folgende Vers besteht aus zweimal drei Zeichen (allerdings durch die “Atemholpartikel” *xi* 兮 verbunden), man könnte die ersten dreizehn Zeichen deshalb als Verspaar betrachten, in dem die Pause einmal explizit ausgeschrieben und einmal durch einen Binnenreim gekennzeichnet wird. Danach folgt aber noch ein reimender Sieben-Zeichen-Vers, und es ist wahrscheinlicher, dass die beiden Sieben-Zeichen-Verse ein Paar bilden. Im Gegensatz zum vorherigen Gedicht würde aber in diesem auch dann nichts fehlen, wenn die erste Strophe aus drei Versen bestünde.

nacheinander, fünf davon durch einen Stabreim (h-) verbunden.<sup>40</sup> Dadurch, dass trotzdem jeder Vers auf einen Hochton endet, wird die Ebenmäßigkeit des vierfach wiederholten Reims verstärkt. So wird aus einer simplen Nacherzählung eine Anrufung, eine Beschwörung. Danach wechselt der klangliche Ausdruck. Die folgenden vier Verse reimen auf einen abrupt endenden Schieftton (-k), und die Register wechseln bis zu fünfmal pro Vers. Es gibt zwar gleich viele Schief- und Ebentöne (14:14), aber Parallelen oder Spiegelungen fehlen. Deshalb ist die Prosodie nur scheinbar ausgewogen, wie auch die Landschaft nur scheinbar schön ist. Der abweisenden Umgebung entspricht der harte Gestus der Schieftöne.

Ganz anders wirken die Verse neun und zehn: Ihr Tonmuster ist identisch, die Ebentöne überwiegen (10:4) und sie reimen auf einen klingenden Ebenton. Der Blickwinkel verschiebt sich hier von der Beschreibung der Landschaft zu ihrer Wirkung auf die Befindlichkeit des Betrachters. Das Verspaar ähnelt einer konventionellen Schlusswendung. Vers zehn beginnt sogar mit einem Fragewort – das Gedicht könnte hier enden. Es folgen aber noch zwei Verse. Hier überwiegen die Schieftöne (5:9). Über den Zeilensprung hinweg folgen sieben davon aufeinander, und der harte Reim der Verse fünf bis acht wird hier wieder aufgenommen. Dadurch wirken die Verse neun und zehn mit ihrem andersartigen Klangbild zusätzlich isoliert.

Der ganze formale Aufbau spiegelt den Inhalt: Der Rhythmus und der Klang der ersten Verse bewirkt, dass die Geschichte der Fee unheimlich wirkt. Die Schluchten sieht und erlebt der Dichter als kalt und abweisend, was durch den schroffen Rhythmus akustisch unterstrichen wird. Und so fremd und unwohl fühlt sich der Dichter hier, dass sogar die Verse, in denen er von einem Besucher erzählt, im Gedicht wie Fremdkörper wirken.

Das Gedicht des Malers Yan Liben 閻立本 (ca. 601–673) beginnt mit dem in der *yuefu*-Dichtung nicht seltenen Ausruf: “Herr, sehen Sie nicht?” Er wird nach zwei Versen über die Höhe des Berges und das Gleißeln des Flusses wiederholt und leitet zwei weitere Verspaare ein, in denen der plötzlich frei werdende Blick auf die ganze Landschaft, die sich dem Dichter zeigt, beschrieben wird.

40 So ein Klangbild ist sehr selten: Außer bei Doppelwörtern sind Stabreime im Vers unüblich.

- 3 Der Zauberberg ist hoch<sup>41</sup> 巫山高
- 1 Ach Herr, so seh'n Sie doch! 君不見  
2 Der Wu erhebt sich hoch und höher,  
halb in den Himmel hinein, 巫山高高半天起  
3 und steile Wände, tausend Klafter,  
eine der anderen gleich. – 絕壁千尋盡相似  
4 Ach Herr, so seh'n Sie doch! 君不見  
5 Den Wu umgab von allen Seiten  
ein schillernder Schirm, der nun klafft, 巫山礚匝翠屏開  
6 die Wasser des Xiang und Jiang, smaragdgrün,  
fließen um den Berg.<sup>42</sup> 湘江碧水繞山來  
7 Das saftige Grün der Bäume im Frühling  
verwöhnt die Vollmondschlucht,<sup>43</sup> 綠樹春嬌明月峽  
8 und rote Blüten bedecken am Morgen  
der weißen Wolke Söller. 紅花朝覆白雲臺
- 9 Am Söller hat die Morgenwolke  
keinen festen Platz.<sup>44</sup> 臺上朝雲無定所  
10 Zurückgezogen lebt hier noch  
die sanfte, scheue Fee: 此中窈窕神仙女  
11 Die scheue Fee – so leicht und zart,<sup>45</sup>  
sie scheint beinah zu schweben; 仙女盈盈仙骨飛  
12 ein Leuchten kündigt ihr Erscheinen,  
ein Schimmer bleibt, wenn sie geht.<sup>46</sup> 清容出沒有光輝

41 QTS 39.503.

42 Der Xiang fließt erst weit unterhalb des Zauberbergs, beim Dongting-See, in den Langen Fluss. Es geht dem Dichter hier wohl weniger um geographisch genaue Fakten als um den lyrisch klingenden Namen.

43 So heißt eine Talenge oberhalb der Qutang-Schlucht (SJZ 33.637). In der Westwand gab es eine Höhle mit kreisrundem Eingang, die der Schlucht diesen Namen gab. Yan könnte mit den beiden Ortsangaben (Xiang und Qutang-Schlucht) den Anfang und das Ende der Drei Schluchten bezeichnen. Es kann auch sein, dass die Namen der Abschnitte in den Schluchten zu verschiedenen Zeiten unterschiedliche Namen trugen und es auch in der Nähe des Zauberbergs eine Stelle gab, die Yan so bezeichnete.

44 Im "Gaotang fu" steht: 風止雨霽，雲無處所 (WX 19.876). Yan Liben hat den Vers leicht verändert, so dass vor dem drittletzten Zeichen eine Zäsur entsteht, wie es in einem Gedicht mit sieben Zeichen pro Vers üblich ist.

45 Der Ausdruck *yingying* 盈盈 kann klares Wasser beschreiben oder eine anmutige, zierliche Frau (ZDC 36404.107).

46 Das gleicht einer Stelle im "Shennü fu" (WX 19.887). D. Knechtges übersetzt: "When she first appears, she glitters like the bright sun shining over roof beams; As she gradually draws

- |    |   |         |
|----|---|---------|
| 13 | Einst, als es dunkelt' auf Gaotang,<br>folgte sie leisem Regen                | 欲暮高唐行雨送 |
| 14 | und erschien im Zwielight dann<br>dem Herrn von Jing im Traum.                | 今宵定入荆王夢 |
| 15 | Im Traume liebt der Herr von Jing<br>der Blüte reife Schönheit. <sup>47</sup> | 荆王夢裏愛穠華 |
| 16 | Bett und Kissen sind bereit,<br>verborgen im roten Zelt –                     | 枕席初開紅帳遮 |
| 17 | Doch ach, es bleibt im Morgengrauen<br>nur ein Ort, wo Affen schreien.        | 可憐欲曉啼猿處 |
| 18 | Der Zauberberg, ich weiß es,<br>ist mein wahres Heim.                         | 說道巫山是妾家 |

Das Wort *qie* 妾, "Konkubine", das im letzten Vers steht, wird von Frauen als Selbstbezeichnung verwendet. Weil es die Anrede *jun* 君 spiegelt, muss es hier quasi-pronominal verstanden werden: "Sehen *Sie* nur!" heißt es am Anfang; "Hier bin *ich* zu Hause", steht am Schluss. Das weibliche Ich impliziert außerdem eine Identifikation des Dichters mit der Fee, während der Angesprochene mit dem König gleichgesetzt wird.

Nach der theatralischen Einleitung geht die Landschaftsbeschreibung unmerklich in die Geschichte der Fee über, denn in vielen Formulierungen klingt schon leise die Sinnlichkeit an, die nachher ausgeführt wird: Der Wandschirm, mit dem der Nebel verglichen wird, könnte auch vor einem Ruhelager stehen, und das Grün der Bäume verschönert die Schlucht mit einem Ausdruck, der die Anmut einer Frau beschreiben kann.<sup>48</sup> "Keinen festen Platz hat die Morgenwolke": Als ob das traurige Ende der Geschichte vorweggenommen würde, zeigt sich die Fee zuerst in diesem Zitat aus dem "Gaotang fu". Auch ihre zerbrechliche Gestalt und die leuchtende Aura, die sie umgibt, erinnern an ihren Auftritt in Song Yus Prosagedichten. Seit jener einen Nacht mit König Xiang ist aber die Fee einsam wie der Dichter heute, und es gibt nur noch schreiende Affen und die Erinnerung an einen Traum.

---

near, she gleams like the bright moon spreading forth his light" (KNECHTGES, 1982–1996, 3:341).

47 Der Ausdruck *ronghua* 穠華 bedeutet einerseits 'dichte Blüten(dolden)', andererseits 'Prinzessin' (ZDC 25893.8).

48 Der Ausdruck *chunqiao* 春嬌 beschreibt normalerweise eine Frau, hier jedoch (vordergründig) die Bäume.

Vers	Umschrift	Konturtöne	Registertöne
1	giuən biət gèn	- \	...
2	mio shren gau gau bàn ten kǎ	----\-/	.....
3	dzhiuet bek tsen zim dzhiu siang zǎ	--/-/	.....
4	giuən biət gèn	- \	...
5	mio shren kəp tzop tsùì bheng kǎi	--  \--	.....
6	siang gang bie̯k shǔi njǐeu shren lǎi	-- //--	.....
7	liok zhio chuin gyeu miəng ngiuaet hæp	\---	.....
8	hong xua djieu bhiuk bhæk huiən dhǎi	---  --	.....
9	dhǎi zhiang djieu huiən mio dhèng shriū	-/---\	.....
10	tsǐe djiung qe`u dhe`u jhin sien niu	/-//--/	.....
11	sien niu ieng ieng sien guət biǎi	-/--- -	.....
12	tsieng iong chuit mət hiou guang xiuǎi	--  /--	.....
13	iok mò gau dhang hæng hió sùng	\---/\	.....
14	gyim sieu dhèng njip giang huiang mùng	-- \--\	.....
15	giang huiang mùng liǎ qǎi njiang( ) hua	--\ 0--	.....
16	jim zie̯k chriu kǎi hung djiang jia	/ ---\-	.....
17	kǎ` len iok xǎu dhei huiən chiū	/- /--\	.....
18	shiuət dhǎ`u mio shren zhiē tsiep ga	/-- /-	.....

Der Aufbau dieses Gedichtes ist ungewöhnlich. Ein einleitender Ausruf wird nach einem gereimten Verspaar wiederholt, dann folgen vierzehn weitere Verse. Statt des konventionellen Reims (xaxa) reimen hier meist Verspaare, so dass der Zusammenhalt des Gedichtes nur locker ist und das Gedicht nicht auf Anheb in Strophen unterteilt werden kann. Gibt es trotzdem Hinweise, wie das Gedicht strukturiert ist, so dass daraus allenfalls auf den Inhalt geschlossen werden kann?

Die Zahl der Konturtöne ist ausgewogen (63 Eben- zu 55 Schieftönen, davon 14 \, 20 /, 21 |), etliche Verspaare sind metrisch parallel oder gespiegelt. Interessant ist die Verteilung der verschiedenen Schieftöne innerhalb des Gedichtes, die auf eine Dreiteilung hindeutet: In den ersten acht Versen finden sich zwölf eingehende und je fünf steigende und fallende Töne, während in den folgenden sechs Versen die steigenden Töne überwiegen (9:5:5); in den vier Schlussversen sind alle Töne etwa gleich stark vertreten (6 /, 4 \, 4 |). Parallelen zum Inhalt sind schnell gefunden: In Vers zwei kann man die Reihe der sechs hohen Registertöne, die mit einem steigenden Ton abschließt, als Ausdruck für die unendliche Höhe des Berges verstehen. Der Überschwang und die Begeisterung am Anfang wird mit vielen "lauten" eingehenden Tönen untermalt, wäh-

rend die schwebende Körperlosigkeit der Fee mit steigenden Tönen am besten beschrieben wird.

Die gleiche Dreiteilung findet sich im Reimschema: Nach einer Einleitung (abb acc xc), die den Zauberberg beschreibt, folgen drei reimende Verspaare (dd cc ee), in denen die Geschichte der Fee erzählt wird, und ein Abgesang (ffdf), in dem das weibliche Ich die Geschichte der Fee mit ihrer eigenen Situation verbindet.

An drei Stellen wird der Reimwechsel aber überbrückt, indem Zeichen vom Schluss eines Verses am Anfang des nächsten wiederholt werden: Erst wird ein Zeichen wiederholt, dann werden zwei Zeichen wieder aufgenommen und zuletzt drei – hinter einer solchen Gesetzmäßigkeit muss eine gestalterische Absicht stehen. Wird die Wortwiederholung als Bindeglied (hier durch das Symbol ^ dargestellt) interpretiert, gehören die solcherart verbundenen Verse näher zusammen (abb acc / xc^dd^cc / ee^ff df). In diesem Fall muss das Gedicht in drei Strophen zu je sechs Versen unterteilt werden. Die Verse sieben und acht sowie fünfzehn und sechzehn können also strukturell nicht eindeutig zugeordnet werden. Da beide Verspaare auch inhaltlich sowohl zum vorhergehenden als auch zum nachfolgenden Teil passen, muss man sie als eine Art Brücke deuten: Das erste leitet über von der Beschreibung des konkreten Zauberbergs in die Welt der Fee, das zweite lässt offen, ob der Dichter noch die Geschichte der Fee nacherzählt oder ob sich seine Ich-Erzählerin schon so sehr mit der Fee identifiziert, dass die Verse eher wie folgt übersetzt werden müssten:

Ich möcht am Abend auf Gaotang dem leisen Regen folgen,  
und glitte sicher in den Traum auch meines Herrn von Jing.

Der Übersetzer muss sich für eine Version entscheiden. Die sorgfältige formale Analyse belegt jedoch, dass nicht übersetzerische Ungenauigkeit zu zwei unterschiedlichen Aussagen führte, sondern dass beide Versionen im chinesischen Text tatsächlich parallel enthalten sind.

Auffällig sind die vielen Farben, mit denen Yan die Landschaft beschreibt: Der Nebel schillert wie Kolibriflügel; smaragdgrün ist das Wasser. Zeigt sich hier der Maler, als der Yan Liben bekannt war? Die Farben könnten auch auf das “Shennü fu” anspielen, in dem steht, dass in der Erscheinung der Fee die fünf Farben zusammen spielen und den Betrachter blenden.<sup>49</sup> Andererseits sehen For-

49 WX 19.887. 五色并馳，不可殫形，詳而視之，奪人目精。D. Knechtges übersetzt: “A host of colors brilliantly displayed: She cannot be fully described. Looking at her closely, robs one of his power of vision“ (KNECHTGES, 1982–1896, 3:343).

mulierungen wie “grüne Bäume”, “rote Blüten”, “weiße Wolken” nach konventionellen Versatzstücken aus, die auch jemand verwenden würde, der den Ort nicht gesehen hat. Weil das Gedicht bis in Einzelheiten durchkomponiert ist, ist es aber wahrscheinlicher, dass Yan Liben mit diesen Ausdrücken ganz bewusst Farbakzente in sein Bild aus Worten setzte.

Das *yuefu* des Qiao Zhizhi 喬知之 (starb 697) hat zwölf Verse und wird durch den Reimwechsel (xàèà èàèà bbàb) in zwei Abschnitte unterteilt. Die Verteilung der Registertöne ist unauffällig und die Prosodie weist keine Parallelen oder Spiegelungen auf. Die Zahl der Schief- und Ebentöne in den Versen eins bis zehn ist ausgewogen (24:26), aber im letzten Verspaar folgen neun Schieftöne aufeinander (9:1). Findet sich zu dieser dramatischen tonalen Dynamik eine inhaltliche Entsprechung?

4	Der Zauberberg ist hoch <sup>50</sup>	巫山高
1	Der Zauberberg: er hat ein Dutzend Gipfel,	巫山十二峰
2	höher die einen, entziehn die andern dem Blick.	參差互隱見
3	Seit Xunyang <sup>51</sup> sind's schon viele tausend Meilen –	潯陽幾千里
4	Ich schau mich um, bin plötzlich mittendrin!	周覽忽已遍
5	Und denke an den Reiz des Feenmädchens,	想像神女姿
6	das, Blumen pflückend, Kostbares verschenkt.	摘芳共珍薦
7	Die Wolke von Chu: so wandelbar und schwankend,	楚雲何逶迤
8	der rote Baum: wie prangt er voller Saft!	紅樹日蔥蒨
9	Die Wolke von Chu versinkt im Quell des Xiang,	楚雲沒湘源
10	der rote Baum zerbricht am Tor von Jing. <sup>52</sup>	紅樹斷荆門
11	Der Weg nach Ying ist längst nicht mehr zu sehen, <sup>53</sup>	郢路不可見
12	doch hin und wieder hör ich nachts die Affen.	況復夜聞猿

50 QTS 81.873.

51 Xunyang ist der Name eines Flusses und einer Region bei Jiujiang, im Südwesten des heutigen Jiangxi, also von den Schluchten aus gesehen weit stromabwärts.

52 Jingmen 荆門, das Tor von Jing, bildet den Abschluss der Drei Schluchten.

53 Ying 郢 war die Hauptstadt von Chu, ebenfalls unterhalb der Schluchten im heutigen Hubei gelegen, nordwestlich von Yunmeng. Der Weg ist nicht mehr sichtbar, weil das Reich vor vielen hundert Jahren unterging und auch weil Qiao jetzt, wo er sich in den Schluchten befindet, nicht mehr bis dorthin sehen kann.



Vers	Umschrift	Konturtöne	Registertöne
1	mio shren ziap nji piong	-- \-	••••
2	chrim chriε hò qǎn gèn	--\/\	••••
3	zim iang gǎi tsen liǎ	--/-/	••••
4	jiou lǎ' m xuət ǐa bièn	-/ \	••••
5	sǎng zǎng jhin niu tzi	//--	••••
6	djek piang ghiong djin tzèn	\-\	••••
7	chriu hiuən hǎ qyue ie	/----	••••
8	hung zhio njit tsung tsèn	-\ \	••••
9	chriu hiuən mət siang ngiuən	/- --	••••
10	hung zhio dhūan giæng mən	-\ --	••••
11	ǐeng lò biət kǎ' gèn	/\ \	••••
12	xiuəng bhiuk ià miən hiuən	\ \-\	••••

Qiao Zhizhi ist stromauf nach Westen unterwegs; Xunyang, im heutigen Jiangxi, liegt weit hinter ihm. Die Reise verging schnell, und unversehens befindet er sich mitten in einer von Dichtern oft besungenen, verwünschten Gegend. Hier denkt er wie andere vor ihm an die Fee, beschreibt aber dann reale Wolken, die über den Tälern hängen und am Nachmittag in der Ferne verschwinden, während der vom Herbst rot und golden gefärbte Wald am Ausgang der Schluchten wie abgeschnitten aufhört.<sup>54</sup> “Wolken treiben nach Südosten und verlieren sich im Quellgebirge des Xiang; unterhalb der Schluchten gibt es keine Wälder mit rot belaubten Bäumen mehr”, müssten wir dann verstehen. Zu so einem Stimmungsbild passen auch die Schlussverse, die von der Vergänglichkeit menschlicher Werke erzählen: Der Weg zur Hauptstadt eines einst blühenden Königreiches ist vergessen, und nur die Affen heulen in den Schluchten.

Die Wolke von Chu ist in einem Gedicht über den Zauberberg allerdings sicher als Fee des Berges Wu zu verstehen, zumal diese zwei Verse vorher genannt wurde.<sup>55</sup> Weil “Wolke von Chu” und “roter Baum” jeweils am Anfang von zwei Versen wiederholt werden und somit parallel zu interpretieren sind, muss auch der Baum für etwas anderes stehen. Bloß wofür oder für wen? Eine

54 Es ist wahrscheinlich, dass nur die steilen Berghänge bewaldet waren, während zugänglichere Gebiete kultiviert wurden.

55 Qiao verwendet außerdem weitere Formulierungen aus dem “Gaotang fu”: *jian* 薦 ist das Wort, das die Fee verwendet, um sich dem König anzubieten, und auch *cancha* 參差 kommt dort in der Beschreibung der Gipfel des Wu vor. Vers fünf beginnt wie das Gedicht “Wu-shan gao” von Wang Rong 王融 (um 490) mit *xiangxiang* 想像 (YFSJ 17.238).

mögliche Antwort auf diese Frage gibt Qiao Zhizhis Biographie: Qiao war bekannt dafür, dass er viele Frauen liebte. Seine wohl berühmteste Liebesgeschichte steht unter anderem im *Jiu Tang shu*, dem ersten Geschichtswerk über die Tang-Dynastie: Qiao Zhizhi hatte eine Dienerin namens Yaoniang 窈娘, die sehr schön war und außerdem tanzen, singen und lesen konnte. Er liebte sie so sehr, dass er ihretwegen nicht heiratete. Als jedoch Wu Chengsi 武承嗣, ein Neffe der Kaiserin, die schöne Dienerin sah, beanspruchte er sie für sich. Qiao war verzweifelt über den Verlust und ließ ihr heimlich ein Gedicht mit dem Titel “Lüzhu” 綠珠 (“Grünperle”) zukommen.<sup>56</sup> Darin erzählte er die Geschichte eines anderen berühmten Liebespaares, dem Ähnliches widerfuhr wie ihm und Yaoniang: Grünperle, die Lieblingskonkubine des Shi Chong 石崇, gefiel ebenfalls einem höheren Beamten. Sie aber wollte nicht von Shi lassen und stürzte sich von einem Turm in den Tod.<sup>57</sup> Als Yaoniang dieses Gedicht erhielt, hatte sie keine Wahl: Sie musste es Grünperle gleich tun und Selbstmord begehen, wenn sie nicht als untreu gelten wollte. Das erboste den Wu so, dass er den Qiao “ins Verderben stürzte”, also seinen Einfluss geltend machte, um Qiao seines Amtes zu entheben und verbannen zu lassen. Qiao musste deshalb in den Süden reisen, wo er im Jahr 697 zu Tode kam.<sup>58</sup> Könnte er sich selbst als “roten Baum” gesehen haben?

Qiaos Rivale Wu stammte aus Jingzhou. Dass der rote Baum gerade am Tor von Jing zerbricht, könnte als Anspielung darauf verstanden werden, dass Yaoniang sich in Wus Haus das Leben nahm; dann wäre sie mit dem roten Baum gemeint. Da Yaoniang in Qiaos Augen der Fee sicher ebenbürtig war, wäre die Parallele “Die Fee verschwand, meine Geliebte starb” auch nachvollziehbar. Die Wolke stünde dann für die Fee, der Baum für Yaoniang. Ein Gedicht über Grünperle hatte Qiao seiner Geliebten schon gewidmet; weshalb sollte er ihr hier nicht den Namen Rotbaum geben?<sup>59</sup> Allerdings spricht die

56 Für das betreffende Gedicht siehe QTS 81.875.

57 Die Geschichte steht ausführlich im *Jin shu* 4:1008 (Biographie des Shi Chong).

58 Paraphrase nach: *Jiu Tang shu* 190.5012 und 183.4727. Dass Qiao nie eine standesgemäße Ehe einging, weil er Yaoniang zu sehr liebte, steht im TPGJ 274.2158 und 267.2096.

59 Im Gedicht eines Zeitgenossen von Qiao Zhizhi, Chen Ziliang 陳子良 (ca. 659–700), kann Rotbaum als Name eines Singmädchens verstanden werden: “Ein sanfter Regen weckte Blütendüfte, / jetzt strahlt die Abendsonne in den Hof. / Die Dame Rotbaum schwingt zum Lied den Fächer, / Grünperles Ärmel flattern wild im Tanz. // Das Saitenspiel erklingt zum edlen Weine, / ein Verszitat regt die Erinnerung an. / Bewegt sind alle hier an diesem Abend, / und sehen betroffen lose Blüten fallen.” (酬蕭侍中春園聽妓: 微雨散芳菲, 中園照落暉. 紅樹搖歌扇, 綠珠飄舞衣. 繁弦調對酒, 雜引動思歸. 愁人當此夕, 羞見落花飛.) (QTS 39.497).

Tatsache, dass Wu dafür verantwortlich war, dass Qiao sich jetzt auf einer Flucht befand, die wahrscheinlich mit seinem Tod enden würde, eher dafür, dass er mit dem roten Baum sich selbst meinte, und auch die Adjektive, mit denen der Baum beschrieben wird, passen eher zu einem Mann.<sup>60</sup> Indem Qiao im letzten Verspaar darauf hinweist, dass das Reich des Königs, den die Fee einst besucht hatte, schon lange untergegangen sei, könnte er sogar andeuten, dass es dem Reich seines Rivalen, der Qiaos Fee entführt hatte, auch nicht besser ergehen würde.

Rein inhaltlich spricht zwar einiges dafür, dass Qiao in diesem Gedicht von sich und seiner Geliebten erzählte und vielleicht sogar seinem Rivalen drohte. Ohne weitere Hinweise hängt diese Interpretation aber sehr in der Luft. Das ändert sich allerdings, wenn einige formale Auffälligkeiten in die Interpretation mit einbezogen werden: Die letzten vier Verse werden durch das Reimschema des Gedichtes von den ersten acht abgehoben, denn einerseits wechselt der Reim nach Vers acht, und andererseits reimen die Verse neun und zehn, als würde dort ein neues Gedicht anfangen. Qiao hätte, so gesehen, mit einem konventionellen Zauberberg-Gedicht begonnen, als er durch die Schlucht fuhr, und er hätte natürlich außer an die Fee auch an seine eigene große Liebe gedacht, als er die Wolke sah. Der Bruch nach Vers acht würde den Sprung in seine heutige Situation spiegeln, die er in den letzten vier Versen beschreibt: Er hat alles verloren, und er ahnt, dass er sterben wird. Aber auch große Reiche sind schon untergegangen und werden nur noch von Affen beklagt.

Zu einer allgemeinen Klage über die Vergänglichkeit passt indes die starke emotionale Beteiligung schlecht, die durch die Ballung von neun Schieftönen im letzten Verspaar impliziert wird. Viel eher ist ein Aufschrei darin zu hören: Qiao hat ja nicht nur seine Geliebte verloren, er selbst wurde verbannt, und er hat sicher Angst vor dem Tod. Und so schleudert er seinem Gegner trotzig entgegen: Auch deine Macht wird vergehen!<sup>61</sup>

60 Der Ausdruck *congqian* 葱蒨 (ZDC 32222.8) bezeichnet üppiges Wachstum und dichten Wald. Er wird in keinem der in ZDC angeführten Zitate mit weiblicher Schönheit in Zusammenhang gebracht. Im oben zitierten Gedicht des Chen Ziliang könnte der rote Baum ebenfalls ein Mann sein, der Grünperles Tanz zuschaut. Da aber nicht einmal feststeht, ob Chen den Qiao überhaupt kannte, können auch möglich scheinende Zusammenhänge zwischen den Gedichten nicht ernsthaft erwogen werden.

61 Auch in Vers vier folgen nach drei Versen mit eher ruhigem Maß vier Schieftöne hintereinander. Die inhaltliche Entsprechung: Qiao beschreibt die Landschaft zuerst eher unbeteiligt, dann erwachen in der verzauberten Landschaft seine Gefühle wieder: Liebeskummer und Groll über seine Verbannung. Die vier Ebentöne in Vers sieben würden die Harmonie und

Bei diesem Gedicht ist die Versuchung groß, die Interpretation auf der Biographie des Dichters aufzubauen. Allein aus dem Inhalt des Gedichtes lässt sich ein Zusammenhang zwischen dem Gedicht und der Geschichte um Yaoniang jedoch nicht belegen. Weil aber formale Auffälligkeiten ebenfalls darauf hinweisen, dass Qiao mit diesem Gedicht auch seine Wut auf den Rivalen und die Frustration über sein Schicksal ausdrückte, wird die Deutung wahrscheinlicher.

Dem folgenden Gedicht ist anzusehen, dass sein Autor Lu Zhaolin 盧照鄰 (636–695) schon viele tränenreiche Abschiedsgedichte gelesen hatte und dass er auch mit früheren Gedichten über den Zauberberg vertraut war: Hoch ist denn auch in seinem Gedicht der Berg und wild der Fluss, und Wolken, Regen und unsichtbare Affen, deren Rufe den Besucher traurig machen, fehlen ebenfalls nicht. Es schließt mit den Worten: “Und zu alledem kommt noch, dass ich mich aus der Ferne nach Ihnen sehne”. Handelt es sich also um ein besonders melancholisches Gedicht?

5	Der Zauberberg ist hoch <sup>62</sup>	巫山高
1	Der Zauberberg – ich kann ihn gar nicht sehen,	巫山望不極
2	wohin ich schaue, seh ich Nebel nur.	望望下朝霧
3	Der Baum, auf dem der Affe heult: nicht sichtbar,	莫辨啼猿樹
4	und rundum nichts als Feenwolke pur.	徒看神女雲
5	Gischtwogen wühlen auf den Wasserlauf,	驚濤亂水脈
6	ein Regenguss verwischt die Felskontur.	驟雨暗峰文
7	Sogar mein Hemd ist nass von diesem Ort –	霑裳即此地
8	Und dazu kommt noch: Ich bin hier, Sie dort!	況復遠思君

---

die Ruhe ausdrücken, die von der Schönheit der Fee (oder der Erinnerung an Yaoniang) ausgeht. In den Registertönen lassen sich ebenfalls Muster erkennen, zum Beispiel eine Klammer um die ersten beiden Strophen (die Töne der Verse eins und acht sind gespiegelt, die der Verse vier und fünf parallel). Auffällig ist auch, dass die letzten beiden Verse nur je einen Tonwechsel umfassen und dass die vier tiefen Töne am Schluss, die als gedämpft empfunden werden, einen Gegensatz zu den “lauten”, abgehackten Konturtönen bilden.

62 QTS 17.168; QTS 42.522; YFSJ 17.241.

Vers	Umschrift	Konturtöne	Registertöne
1	mio shren miang(ˊ) biət ghiək	-- 0-	.ˊ.ˊ.ˊ.
2	miang(ˊ)miang(ˊ) hɑˊ djieu piən	0- 0- / - -	.ˊ.ˊ.ˊ.
3	mak bhyeˊn dhei hiuæn zhiò	/ - - \	.ˊ.ˊ.ˊ.
4	dho kan jhin niu hiuæn	- - - / -	.ˊ.ˊ.ˊ.
5	giæng dhau lúan shüi mək	- - \ /	.ˊ.ˊ.ˊ.
6	jrhioü hio qòm piang miən	- / \ - -	.ˊ.ˊ.ˊ.
7	djiem zhiang tziək tsie dhi	- -   / \	.ˊ.ˊ.ˊ.
8	xiuang bhiuk hiuæn siə(ˊ) giuæn	\   / - -	.ˊ.ˊ.ˊ.

Dass der Zauberberg hoch ist, wissen alle. Heute sind etwa zwanzig Gedichte mit dem Titel “Der Zauberberg ist hoch” überliefert, die älter sind als dasjenige von Lu, und fast alle beginnen mit der Beschreibung seiner Höhe. Deshalb wird die Formulierung “ich kann seine Spitze nicht sehen” (*wang bu ji* 望不極) beim ersten Lesen wohl als Variante des in Zauberberg-Gedichten oft verwendeten “er ist unendlich hoch” (*gao buji* 高不極) gelesen. Lus Gedicht unterscheidet sich aber von den vielen anderen, insofern sich schon im zweiten Vers zeigt, dass der Dichter beim Wort zu nehmen ist: Vor lauter Wolken sieht er gar nichts. Um das ganz deutlich zu machen, wiederholt er das Zeichen *wang* dreimal in einem einzigen Verspaar! Und während die Affen in anderen Gedichten nicht zu sehen sind, weil sie im Laub verborgen sind, erkennt Lu auf seinem Weg durch den Wald zum Aussichtspunkt nicht einmal die Bäume, in denen sie sitzen. Dafür ist die Wolke der Fee für ihn allgegenwärtig, denn er steht ja mitten drin. Wasser von unten, wenn der Wind die Wellen aufpeitscht; Wasser von oben, wenn es regnet – Lu Zhaolin wird nass, auch ohne dass ihm Tränen in den Kragen rinnen. Außerdem liest der Leser die Tränen in Vers sieben sowieso mit, auch wenn dort nur “benetztes Hemd” (*zhan chang* 霑裳) steht und nicht wie in den Fischerliedern: “Tränen netzen mein Hemd” (*lei zhan chang* 淚霑裳).<sup>63</sup>

Der Reim ist unkonventionell aber regelmäßig (abxb abxb) und bis auf die unterschiedlichen Schiefonarten durchkomponiert (a ist ein eingehender, x ein fallender Ton). Das Verhältnis von Eben- zu Schiefönen ist in den beiden Strophen gegensätzlich: (13:7 bzw. 9:11).<sup>64</sup> Die Tonfolge ist relativ frei, passt in den zentralen Versen vier und fünf aber zum Inhalt: Flach und getragen mit vier

63 Siehe weiter oben, Seite 60.

64 Das könnte auf eine geringere Emotionalität im ersten Teil hindeuten, aber die Hinweise sind zu dürftig.

Ebentönen wird der allgegenwärtige Nebel beschrieben, das Chaos des durch die Luft gewirbelten Wassers mit vier Schieftönen.

Wer wie der Dichter auch andere Gedichte dieses Titels gelesen hat, erkennt vertraute Bilder und Zitate, beispielsweise in den Versen eins, vier und sieben.<sup>65</sup> Allerdings sind sie hier in so auffälliger Weise abgewandelt oder zusammengestellt, dass sie auch wörtlich zu nehmen sind. Dann erhärten sowohl die Zeichenwiederholung im ersten Verspaar als auch die originellen Formulierungen in den Versen fünf und sechs<sup>66</sup> den Eindruck, dass hier jemand mit feinem Humor am Werk war, der mit den Möglichkeiten der Sprache und dem Vorwissen seiner Leser spielte. In diesem Kontext betrachtet erscheint der letzte Vers, in dem sich Lu direkt an sein Gegenüber wendet, nicht mehr so pathetisch, wie er in der wörtlicheren Übersetzung geklungen hatte. Denn auch wenn Lu hinter seiner leisen Ironie vielleicht einen großen Kummer versteckte, wirkt das ganze Gedicht, als habe er sich nicht nur über die vielen Gedichte lustig gemacht, die er gelesen hatte, sondern auch ein bisschen über seine eigene Melancholie.

Gedichte mit vier Zeilen waren in der Tang-Zeit sehr beliebt und sollen auf Volksliedstrophen zurückgehen. Es gibt regelhafte Vierzeiler (*jueju*), die als eine abgekürzte Form des *lüshi* betrachtet werden, aber es gibt auch *yuefu* oder *ci* 詞 (Liedgedichte) mit vier Versen. Zur Eigenart dieser kurzen Gedichte gehört, dass sie ein Thema eher andeuten als ausführen. Oft wird im ersten Verspaar das Thema umrissen und der Hintergrund für eine überraschende Wendung im dritten Vers geschaffen, die im letzten Vers noch abgerundet wird. Auch über den Zauberberg gibt es Vierzeiler. Weil darin jeweils ein Aspekt des Motivs "Zauberberg" aufblitzt, wirken sie wie Facetten eines kunstvoll geschliffenen Steines. Zu diesem Bild passt, dass gerade in dieser Gruppe auf die formale Schönheit oder die sprachliche Raffinesse sehr großer Wert gelegt wurde.

65 Außer der bereits erwähnten Wendung für Höhe und dem Zitat aus den Fischerliedern gehören auch die Feenwolke, der frühe Morgen, der Regen, die schreienden Affen und natürlich die hohen Wellen sowie die Gipfel zum Inventar der Zauberberg-Gedichte. Das belegt auch der Wortschatz, den Lu verwendet: Von den vierzig Zeichen des Gedichts kommt fast die Hälfte mehr als fünfzehn Mal in den gut achtzig Gedichten über den Zauberberg vor, elf sogar mehr als fünfundzwanzigmal.

66 In Vers fünf steht wörtlich: "Aufgepeitschte Wogen stürzen den Puls des Wassers ins Chaos." Lu könnte sich mit dieser Formulierung sogar über gängige Philosophenschulen lustig machen, da "Puls des Wassers" für die Daoisten, "Chaos" für die Konfuzianer zentrale Begriffe waren.

Der Vierzeiler des Wang Zhou 王周 (um 960) ist ein *yuefu* oder ein Gedicht im alten Stil, in dem der dreigeteilte Aufbau inhaltlich und formal deutlich sichtbar ist.

6	Der Tempel am Zauberberg <sup>67</sup>	巫山廟
1	Beim Tempeltor ein wilder Bach fällt tosend tief hinunter;	廟前溪流潺潺
2	im Tempelhof der Bambusstrauch raschelt, flüstert leis.	廟中修竹聲珊珊
3	Der eine Traum von König Xiang war dunkel und schwer zu befragen. –	襄王一夢杳難問
4	Am klaren Abendhimmel schwebt die Wolke heim zur Ruhe.	晚晴天氣歸雲閑

  

Vers	Umschrift	Konturtöne	Registertöne
1	myèu dzhen kei shūi liou jrhen jrhen	\ -- / ---	.. . . .
2	myèu djiung siou djiuk shieng san san	\ --   ---	. . . . .
3	siang huiang qit mùng qèu nan( ) mièn	--   \ / 0 \	. . . . .
4	mīæn dzhieng ten kiè giuài huiæn hen	/ -- \ ---	. . . . .

Die ersten beiden (syntaktisch parallel konstruierten) Verse zeichnen ein liebliches Bild des Tempels und seiner Umgebung. Dabei machen im ersten Vers fünf Zeichen mit dem Radikal ‘Wasser’ das Fließen des Bergbaches sichtbar, und im zweiten Vers beschreiben sechs Wörter im hohen Register mit zischen Anlauten das Flüstern der Bambusblätter im Wind. Der dritte Vers verblüfft inhaltlich und formal: Wer andere Zauberberg-Gedichte kennt, hätte hier einen Vers über die Fee erwartet – entweder die Enttäuschung, ihre Schönheit nicht zu erblicken, oder den Wunsch, sie zu treffen – und nicht diesen schwer verständlichen Hinweis auf den Traum des Königs. Nur dieser Vers beginnt mit einem hohen Ton, und er hebt sich durch fünf aufeinander folgende Schieftöne<sup>68</sup> von den anderen ab, deren Prosodie mit nur zwei Schieftönen getragen und ruhig klingt.<sup>69</sup> Dadurch, dass die Registertöne in diesem Vers ständig wechseln, wirkt

67 QTS 765.8685.

68 Sogar wenn das Zeichen *nan* 難 eben gelesen würde, wäre diese Ballung noch auffällig, weil alle Schieftöne aufeinanderfolgen und in den anderen Versen nur zwei einzelne Schieftöne vorkommen.

69 (Reimende) Verse mit gleicher Verteilung der Schief- und Ebentöne begegnen einem in der älteren Literatur häufig, kommen aber in regelhaften *jueju* nicht vor.

die Ansammlung von schiefen Tönen noch aufwühlender. Der Schlussvers jedoch nimmt den gelassenen Ton des Anfangs wieder auf.

Zusammengehalten wird das Gedicht durch den Reim: Alle vier Schlusswörter klingen ähnlich, obwohl streng genommen nur der erste und der letzte Vers durch einen echten Reim verbunden sind.<sup>70</sup> In diesen beiden Versen sind zudem die Registertöne sehr ähnlich verteilt, was die Übereinstimmung im Tonfall betont und die im dritten Vers aufgebaute Spannung auflöst. Es sind zwar noch nicht alle Geheimnisse gelüftet, scheint der Dichter zu sagen, aber die Geschichte der Fee ist schon so lange vorbei, dass das nicht mehr so wichtig ist.

Auf eine ganz andere Art kunstvoll verwoben sind Assoziationen und Bilder in einem *jueju* von Li Bai 李白 (701–762), den er über einen Wandschirm schrieb.

7	Über einen Wandschirm <sup>71</sup> vom Zauberberg <sup>72</sup>	巫山枕障
1	Der Wandschirm zeigt vom Zauberberg das Bild der hohen Klippen;	巫山枕障畫高丘
2	rund um den Stadtwall von Baidi färbt Bäume schon der Herbst.	白帝城邊樹色秋
3	Wenns Nacht wird, kann die Morgenwolke nirgendwohin fliegen;	朝雲夜入無行處
4	der Ba-Fluss kreuzt den Horizont, und hört zu fließen auf.	巴水橫天更不流

Vers	Umschrift	Konturtöne	Registertöne
1	mio shren jīm jiang hùei gau kiou	--/\ \ --	· · · · ·
2	bhæk dèi zhieng ben zhò shriek tsiou	\ -- \   -	· · · · ·
3	djieu hiuøn ià njip mio hæng chiù	-- \   -- \	· · · · ·
4	ba shüi huæng ten gæng biot liou	- / - - -   -	· · · · ·

70 Reimschema aaaa. H. Stimson zählt die drei Reimsilben zu drei verschiedenen Klassen, ordnet sie aber der gleichen Obergruppe zu (STIMSON, 1976:ix). Konventionellerweise reimen im Gedicht die geraden Verse (zwei und vier), während Wörter mit verschiedenem Konturton im Allgemeinen nicht als reimend betrachtet werden.

71 Manch ein Leser wird im Titel oder im ersten Vers zuerst *zhenxi* 枕席 ('Kissen und Matte') gelesen haben statt *zhenzhang* 枕障 ('Wind- und Sichtschutz'), weil er im Zusammenhang mit dem Zauberberg die Worte der Fee erwartet: "Ich möchte Ihnen Matte und Kissen anbieten."

72 QTS 183.1871.



Das Gedicht ist vordergründig eine Bildbeschreibung: Auf einem Wandschirm ist eine Szene aus den Schluchten zu sehen. Die Bäume sind herbstlich eingefärbt, die berühmte Morgenwolke schwebt zwischen den Felsen und der Lange Fluss fließt aus dem Vorder- in den Hintergrund des Bildes. Schon im ersten Vers klingt die Geschichte der Fee an: Sie wohnt bei der hohen Klippe.<sup>73</sup> Vers drei erinnert dann noch stärker an das “Gaotang fu”: Wenn der Regen sich verzieht, kann die Wolke nirgends *bleiben*, hieß es dort.<sup>74</sup> Indem Li Bai “nirgendwohin *gehen*” schreibt, evoziert er durch das Wort *xing* 行 den vorbeiziehenden Regen (*xing yu* 行雨), also die andere Erscheinungsform der Fee. Gleichzeitig springt er aber aus der Geschichte der Fee zurück in die Wirklichkeit des Betrachters: Die gemalte Wolke kann sich ja am Abend, wenn sie gemäß der Überlieferung zu Regen werden sollte, nicht verwandeln, sondern muss eine Wolke bleiben, ist also in ihrer Gestalt gefangen. In ähnlicher Weise geht Li Bai bei der Beschreibung des Wassers vor: Darüber, warum der echte Fluss nicht mehr fließen sollte, kann man spekulieren.<sup>75</sup> Auf dem Bild ist es aber eine ganz konkrete Tatsache, dass er nicht fließt und dass er, weil die Richtung vom Betrachter weg von unten nach oben dargestellt ist, den oberen Rand kreuzt. Weil dieser gleichzeitig der Bildhorizont ist, bricht der gemalte Fluss dort ab, so abrupt wie das Gedicht. Der Leser dieses Gedichts springt deshalb, von einzelnen Begriffen geleitet, in Gedanken zwischen drei Ebenen hin und her: Vom konkreten Bild über eine vorgestellte Landschaft bis ins Reich der Zauberfee und wieder zurück.

Der Sprunghaftigkeit der Gedanken und Assoziationen steht mit der kompakten Form von vier mal fünf Zeichen und dem einheitlichen Reim, der drei Verse verbindet und im vierten anklingt, eine starke formale Einheit gegenüber. Die Prosodie ist achsensymmetrisch: Statt zweier Verspaare sind jeweils die Innen- und die Außenverse gespiegelt (Verse 1≠4 und 2≠3), außerdem sind die

73 Im “Gaotang fu” steht, dass die Fee bei der hohen Klippe (*gao qiu* 高丘) wohnt. Wenn es hell wird, erscheint sie als Morgenwolke (*chao yun* 朝雲) und am Abend wird sie zu vorbeiziehendem Regen (*xing yu* 行雨) (*Wen xuan* 19.875).

74 *Wen xuan* 19.876: 雲無處所.

75 Li Bai mag sich hier auf einen der großen Bergstürze bezogen haben, welche das Wasser mehrere Tage blockierten: “Hier stürzte der Berg im zwölften Jahr der Regierungsperiode Yongyuan des Kaisers He von Han [101] herab; im zweiten Jahr der Regierungsperiode Taiyuan der Dynastie Jin [376] stürzte nochmals ein Teil des Berges ins Tal. Am Tag des Bergsturzes floss der Strom auf einer Strecke von über 100 li rückwärts und stieg Dutzende von zhang an.” (SJZ 34.644). V. Klöpsch bleibt in der hypothetischen Form und übersetzt: “Der Lauf des Wassers könnte plötzlich enden” (KLÖPSCH, 2002b:87).

ersten und letzten Zeichen in den beiden Außenversen eben. So bilden die äußeren Verse gleichsam einen Rahmen, der durch den Reim zusätzlich verstärkt wird, während die Ebentöne die Eckpunkte markieren. Die fest gefügte Form des Gedichts entspricht wiederum dem konkreten Bild, das es beschreibt. Vor diesem Hintergrund tritt das Schwebende und Unbeständige der Fee erst recht deutlich hervor.

Und die Affen? Wie in den realen Schluchten sind sie auf dem Bild auf dem Wandschirm nicht zu sehen und werden deshalb in Li Bais Gedicht auch nicht genannt. Zu hören sind sie aber trotzdem, ebenfalls wie in den Schluchten: Li Bai lässt jeden Vers auf -iou oder -iüu enden, und das kann durchaus als lautmalerische Umsetzung ihrer klagenden Rufe gelesen werden.<sup>76</sup> Natürlich kann nicht jeder Reim lautmalerisch verstanden werden, zumal in einem Gedicht über die Fee ein iu-Reim nahe liegt (神女, “Fee”, wurde in der Tang-Zeit *jhīn niū* ausgesprochen). Wenn aber die Form dem Inhalt so deutlich entspricht, kann auch der Reim nicht zufällig gewählt sein und ergänzt in diesem Fall die Wirkung des Gedichtes auf ideale Weise. Li Bai nützt hier also Mittel der formalen Gestaltung, um eine Bildbeschreibung in ein kleines Kunstwerk zu verwandeln, dessen Raffinesse die Leser wohl durchaus auch amüsieren sollte.

#### 4. Schlussbemerkung

Im Zusammenhang mit chinesischen Gedichten beschränkt sich der Blick auf die Form oft darauf, ein Gedicht einer bestimmten Kategorie zuzuordnen oder bei Regelversen festzustellen, wie genau die Vorschriften eingehalten wurden. Dabei wird die Tatsache außer Acht gelassen, dass diese Regeln wohl eine Idealform dynamischer Ausgewogenheit von Klang und Prosodie beschrieben, ein Wohlklang aber sicher auch bei formal freieren Gedichten angestrebt wurde. Ein von den *lüshi*-Regeln abweichendes Versmaß bedeutet daher nicht, dass die Abfolge der Schief- und Ebentöne zufällig wäre. Verse mit Schiefonballungen beispielsweise mussten ganz anders geklungen haben und waren schwieriger vorzutragen als solche, in denen sich schiefe und ebene Töne harmonisch ergänzen. Dem Dichter, der in einem Gedicht eine solche Tonfolge verwendete, darf eine gestalterische Absicht unterstellt werden. Deshalb ist es zuallererst wichtig,

76 Ohne den Schiefonreim des dritten Verses, der als abweichender Ton im strengen Sinn nicht als Reim gilt, wären es genau die in den Fischerliedern erwähnten drei Rufe. Weil die Schreie der Affen über die Tonleiter schleifen, passt aber auch der Schiefonreim gut.

die formalen Aspekte eines Gedichts genau zu beschreiben: Bei den prosodisch freieren Gedichten bedeutet dies, ein Muster, eine Regelmäßigkeit oder aber Auffälligkeiten zu erkennen und auf eine mögliche Signifikanz hin zu untersuchen.

In den hier vorgestellten Gedichten wurden Kontur- und oft auch Register-töne, aber auch Reimklang und andere lautliche und strukturelle Auffälligkeiten bewusst eingesetzt. Es gibt zwar keinen Schlüssel, der das Zusammenspiel von Gestalt und Gehalt erklärt,<sup>77</sup> aber in verschiedenen Fällen lässt sich ein eindeutiger Zusammenhang mit dem Inhalt nachweisen: Reim und Prosodie können ein Gedicht in Strophen unterteilen, die auch seine inhaltliche Gliederung abbilden, so dass sich beispielsweise ein Wechsel der Perspektive schlüssiger belegen lässt als aus dem Wortlaut allein. Schiefonballungen drücken eine gesteigerte Intensität aus oder weisen darauf hin, dass starke Emotionen im Spiel sind. Dass der Reimlaut wie in dem Vierzeiler des Li Bai als eine inhaltliche Ergänzung verstanden werden kann, dürfte jedoch eher eine Ausnahme sein.

Jedenfalls ist es offensichtlich, dass die Dichter formale Mittel verwendeten, um Hinweise auf unterschwellige Bedeutungen zu geben. Gerade Ironie ist sonst schwer nachzuweisen. Bei verschiedenen Gedichten erschließt sich das Verständnis erst über die genaue Betrachtung der Form; oder eine interpretatorische Hypothese, die sonst vielleicht verworfen würde, wird durch formale Auffälligkeiten tendenziell bestätigt. Wer auf klangliche und strukturelle Besonderheiten achtet, findet unter der Oberfläche scheinbar banaler Gedichte vielschichtige, oft raffiniert mit anderen Texten verknüpfte Kunstwerke. Zwar können formale Besonderheiten biographische Kenntnisse über den Autor nicht ersetzen, aber sie erleichtern und bereichern auf jeden Fall das Textverständnis. Deshalb muss bei der Übersetzung und der Interpretation eines Gedichts seine tonale Struktur immer auch mit einbezogen werden.

77 Auch in der deutschen Literaturwissenschaft würde wohl niemand bestreiten wollen, dass Dichter den Vokalklang bewusst einsetzen, obwohl etwas Allgemeingültiges vielleicht über den Effekt heller oder dunkler Vokale, nicht aber beispielsweise über eine häufige Wiederholung des Lautes "ü" in einem Vers gesagt werden kann.

## Bibliographie

*Quellen**Jin shu* 晉書

1974 Fang Xuanling 房玄齡 (Hg.). 10 Bde. Beijing: Zhonghua shuju.

*Jiu Tang shu* 舊唐書

1974 Liu Yun 劉昫 (Hg.). 16 Bde. Beijing: Zhonghua shuju.

*Quan Tang shi* 全唐詩 [QTS]

1960 Peng Dingqiu 彭定求 (Hg.). 12 Bde. Beijing: Zhonghua shuju.

*Shuijing zhu* 水經注 [SJZ]

1990 Li Daoyuan 酈道元 (Hg.). Shanghai: Shanghai guji chubanshe.

*Taiping guangji* 太平廣記

1981 Li Fang 李昉 et al. (Hg.). 10 Bde. Beijing: Zhonghua shuju (<sup>1</sup>1961).

*Wen xuan* 文選 [WX]

1986 Xiao Tong 蕭統 (Hg.); Li Shan 李善 (Komm.). 6 Bde. Shanghai: Shanghai guji chubanshe.

*Xian-Qin Han Wei Nanbeichao shi* 先秦漢魏南北朝詩 [XQHW]

1983 Lu Qinli 逯欽立 (Hg.). 3 Bde. Beijing: Zhonghua shuju.

*Yuefu shi ji* 樂府詩集 [YFSJ]

1979 Guo Maoqian 郭茂倩 (Hg.). 4 Bde. Beijing: Zhonghua shuju.

*Zhongwen da cidian* 中文大辭典 [ZDC]

1975 Zhang Qiyun 張其昀 (Hg.). 12 Bde. Taipei: Zhongguo wenhua daxue chubanshu.

*Studien*

## BURDORF, Dieter

1995 *Einführung in die Gedichtanalyse*. Stuttgart: Metzler.

## CHANG, Chun-shu, und Joan SMYTHE

1981 *South China in the Twelfth Century. A Translation of Lu Yu's Travel Diaries*. Hongkong: The Chinese University Press.

## CHENG, Chi-Hsien

1970 *Analyse formelle de l'oeuvre poétique d'un auteur des Tang, Zhang Ruo-xu*. Paris: Mouton.

## DOWNER, G.B., und A.C. GRAHAM

1963 "Tone Patterns in Chinese Poetry". In: *Bulletin of the School of Oriental and African Studies* 26:145–148.

- EMMERICH, Reinhard (Hg.)  
 2004 *Chinesische Literaturgeschichte*. Stuttgart: Metzler.
- GELFERT, Hans-Dieter  
 1994 *Wie interpretiert man ein Gedicht? Arbeitstexte für den Unterricht*. Stuttgart: Reclam.
- GULIK, Robert H. van  
 1967 *The Gibbon in China. An Essay in Chinese Animal Lore*. Leiden: E. J. Brill.
- JULLIEN, François  
 1985 *La valeur allusive. Des catégories originales de l'interprétation poétique dans la tradition chinoise*. Paris: Publications de l'École Française d'Extrême Orient.
- KARLGRÉN, Bernhard  
 1972 *Grammata Serica Recensa*. Reprint aus: *Bulletin of the Museum of Far Eastern Antiquities*. Stockholm (<sup>1</sup>1957).
- KELTERBORN, Maya  
 2008 *Gedichte über den Zauberberg*. Hamburger Sinologische Schriften; Bd. 15. Gossenberg: Ostasien-Verlag.
- KLÖPSCH, Volker  
 1983 *Die Jadesplitter der Dichter. Die Welt der Dichtung in der Sicht eines Klassikers der chinesischen Literaturkritik*. Bochum: Brockmeyer.  
 2002a "Die Drei Schluchten (Aus 'Die Schiffe von Wu', von Fan Chengda; 1126–1193)". In: *Hefte für ostasiatische Literatur* 33:71–83.  
 2002b "In den Drei Schluchten. Sieben Gedichte aus der Tang-Zeit". In: *Hefte für ostasiatische Literatur* 33:84–92.
- KNECHTGES, David R.  
 1982–96 *Wen Xuan, or Selections of Refined Literature*. 3 Bde. Princeton: Princeton University Press.
- LIN Juan 林涓 und ZHANG Weiran 张伟然  
 2004 "Wushan shennü: Yi zhong wenxue yixiang de dili yuanyuan" 巫山神女: 一种文学意象的地理渊源 [Die Fee vom Zauberberg: Über den geographischen Ursprung eines literarischen Bildes]. In: *Wenxue yichan* 文学遗产 2004.2:20–27.
- LIU, James J. Y.:  
 1966 *The Art of Chinese Poetry*. 2. Aufl. Chicago und London: University of Chicago Press.

- MAIR, Victor H., und Tsu-lin MEI  
 1991 “The Sanskrit Origins of Recent Style Prosody”. In: *Harvard Journal of Asiatic Studies* 51.2:375–470.
- OWEN, Stephen  
 1977 *The Poetry of the Early T’ang*. New Haven und London: Yale University Press.  
 1979 “Transparencies. Reading T’ang Lyric”. In: *Harvard Journal of Asiatic Studies* 39.2:231–251.  
 1981 *The Great Age of Chinese Poetry. The High T’ang*. New Haven und London: Yale University Press.
- RADTKE, Kurt W.  
 1976 “The Development of Chinese Versification”. In: *Oriens Extremus* 23:1–37.
- SAGE, Steven F.  
 1992 *Ancient Ssu-ch’uan and the Unification of China*. Albany: State University of New York Press.
- SÖNNICHSEN, Helga  
 2004 *Beobachtungen zur Prosodie in der shi-Dichtung Shen Yues (441–513)*. Hamburg: Hamburger Sinologische Schriften e.V.
- STIMSON, Hugh M.  
 1976 *T’ang Poetic Vocabulary*. New Haven: Far Eastern Publications.
- STRÄTZ, Volker  
 1989 *Untersuchung der formalen Strukturen in den Gedichten des Luh Ki*. Frankfurt a. M. etc.: Peter Lang.
- TIETZE, Klaus-Peter  
 1980 *Ssueh’uan vom 7. bis 10. Jahrhundert. Untersuchungen zur frühen Geschichte einer chinesischen Provinz*. Wiesbaden: F. Steiner.
- UNGER, Ulrich  
 1986 “Grundsätzliches zur formalen Struktur von Gedichten der T’ang-Zeit”. In: Roderich Ptak und Siegfried Englert (Hg.). *Ganz allmählich: Festschrift für Günther Debon*. Heidelberg: Heidelberger Verlagsanstalt:270–280.