

Humboldt-Universität zu Berlin
Philosophische Fakultät III
Institut für Asien- und Afrikawissenschaften
Zentrum für Sprache und Kultur Japans

Verweilst Du auch in stillen Bergen, Hainen

Muss für wahr Dein Herz nach Hohem streben

Die chinesische Lyrik des jungen Mori Rintarô (Ôgai), 1879–1880
Kommentar, Analyse Übersetzung



Wissenschaftliche Arbeit zur Erlangung des Magistergrades
im Fach Japanologie

vorgelegt:
am 21. Juni 2011
von Mamdouh Zerikly

Gutachter:
Prof. Dr. Klaus Kracht
Dr. Harald Salomon

Die Fotografie des Titelblatts zeigt Mori Ôgai Rintarô mit 19 Jahren (1881). Aus: Mori Ôgai zenshû 1925, Bd. 3, Frontispiz.

Inhaltsverzeichnis

1. Einleitung	1
2. Zur Form der chinesischen Lyrik (<i>kanshi</i>)	6
3. Exkurs: Chinesische Lyrik in Japan	10
4. Gedicht 1: “Ein Trinklied zum Neujahrstag des Metalldrachen”	12
4.1. Schriftbild und Tonstruktur	12
4.2. Transkription und Kommentar	12
4.3. Ästhetische Analyse und Interpretation	24
4.4. Übersetzung	28
5. Gedicht 2: “An Briefes statt mit einem Gedicht antworte ich Meister Kieferntal”	29
5.1 Titel und Abschnitt	29
5.1.1 Schriftbild und Tonstruktur	29
5.1.2 Transkription und Kommentar	29
5.1.3 Ästhetische Analyse und Interpretation	33
5.1.4 Übersetzung	36
5.2 Abschnitt 2	37
5.2.1 Schriftbild und Tonstruktur	37
5.2.2 Transkription und Kommentar	37
5.2.3 Ästhetische Analyse und Interpretation	42
5.2.4 Übersetzung	44
5.3 Abschnitt 3	45
5.3.1. Schriftbild und Tonstruktur	45
5.3.2. Transkription und Kommentar	45
5.3.3 Ästhetische Analyse und Interpretation	52
5.3.4 Übersetzung	58
5.4 Abschnitt 4	59
5.4.1 Schriftbild und Tonstruktur	59
5.4.2 Transkription und Kommentar	59
5.4.3 Ästhetische Analyse und Interpretation	68
5.4.4 Übersetzung	72
5.5 Abschnitt 5	73
5.5.1. Schriftbild und Tonstruktur	73
5.5.2. Transkription und Kommentar	73
5.5.3 Ästhetische Analyse und Interpretation	77

5.5.4 Übersetzung	78
5.6 Abschnitt 6	79
5.6.1 Schriftbild und Tonstruktur	79
5.6.2. Transkription und Kommentar	79
5.6.3 Ästhetische Analyse und Interpretation	88
5.6.4 Übersetzung	91
5.7 Abschnitt 7	92
5.7.1. Schriftbild und Tonstruktur	92
5.7.2. Transkription und Kommentar	93
5.7.3 Ästhetische Analyse und Interpretation	103
5.7.4 Übersetzung	105
5.8 Abschnitt 8	106
5.8.1. Schriftbild und Tonstruktur	106
5.8.2. Transkription und Kommentar	106
5.8.3 Ästhetische Analyse und Interpretation	114
5.8.4 Übersetzung	115
5.9 Abschnitt 9	116
5.9.1. Schriftbild und Tonstruktur	116
5.9.2. Transkription und Kommentar	117
5.9.3 Ästhetische Analyse und Interpretation	121
5.9.4 Übersetzung	122
5.10 Abschnitt 10	123
5.10.1. Schriftbild und Tonstruktur	123
5.10.2. Transkription und Kommentar	123
5.10.3 Ästhetische Analyse und Interpretation	128
5.10.4 Übersetzung	129
5.11 Abschnitt 11	130
5.11.1. Schriftbild und Tonstruktur	130
5.11.2 Transkription und Kommentar	130
5.11.3 Ästhetische Analyse und Interpretation	134
5.11.4 Übersetzung	135
6. Schluss	136
7. Literaturverzeichnis	141
7.1 Internetquellen	143

1. Einleitung

Mori Ôgai (1862–1922) ist ein großer japanischer Schriftsteller, der für Deutschland eine besondere Bedeutung hat. Nicht nur, dass er schon von klein auf die Sprache lernte, da sie Voraussetzung für das von ihm angestrebte Medizinstudium in Japan war, und er sich nach dem Abschluss nach Berlin, Dresden und München begab, um sich fortzubilden. Er übersetzte auch Werke von Goethe, Schiller, Lessing, Ibsen, Andersen, Oscar Wilde und vielen anderen und machte Japan mit der westlichen Literatur bekannt. Auch die Handlung seiner berühmtesten Erzählung “Die Tanzprinzessin” spielt in der damaligen Reichshauptstadt und wurde in der DDR verfilmt. Daher verbindet man seinen Namen vor allem mit diesem Werk. Doch Mori Ôgai ist mehr als nur Verfasser einer tragischen Geschichte. Er schrieb medizinische Traktate, Kunst- und Literaturkritiken, fertigte Übersetzungen an und verfasste nicht zuletzt Gedichte.

Letztere finden wenig Beachtung, und so liegen in der Forschungsliteratur kaum Arbeiten zu seiner Lyrik, geschweige denn zu seiner Dichtung im chinesischen Stil *kanshi* 漢詩 vor. Dies ist sehr bedauerlich, zeugt doch gerade diese von der hohen Bildung und vom weiten Horizont, über die Mori Ôgai schon zu seiner Jugendzeit verfügte. Sie zu vernachlässigen hieße, eine wichtige Facette im Schaffen des großartigen Literaten zu verkennen.

Bevor fortgefahren werden kann, muss geklärt werden, welcher Name für den Schriftsteller zu verwenden ist. Zwar wurde er als Mori Ôgai berühmt, doch lautete sein bürgerlicher Name Mori Rintarô 森林太郎, und er wünschte vor seinem Tode ausdrücklich, ohne Würden als solcher beerdigt zu werden. “Ôgai” 鷗外 – „Möwenfern“ ist ein Pseudonym, das er erst mit seinem Deutschlandaufenthalt 1884 bis 1888, also vier Jahre nach der Entstehung der hier zu behandelnden Gedichte, annahm. In diesem Kontext von “Mori Ôgai” zu sprechen, bedeutet nicht nur Mangel an Respekt gegenüber seinem letzten Willen, sondern darüberhinaus auch einen Anachronismus, den es zu vermeiden gilt.

Das klassische Chinesisch spielte in der japanischen Bildung eine ähnliche Rolle wie das Latein oder Altgriechisch im westlichen Europa. Es zeugte von großer Gelehrsamkeit, wenn man es so gut beherrschte, dass man in dieser Sprache

Gedichte verfassen konnte. Daher entstand auch in Japan eine eigene Tradition der chinesischen Lyrik, die sich sowohl mit Klassikern aus dem Festland befasste, als auch eigene Werke hervorbrachte. Ihren Einfluss strahlte sie über die gesamte Geschichte auf die indigen-japanische Literatur aus, und sie diente der *haiku*-Dichtung als wichtige Inspirationsquelle. Zur Meiji-Zeit, als das *kanshi* seinen Höhepunkt erfuhr, griffen Mori Rintarô und seine Zeitgenossen auf diese Form zurück, um ihren Stimmungen und Gedanken Ausdruck zu verleihen. Heute bildet es einen wichtigen Schlüssel zum Verständnis der Person und Werke des Schriftstellers. Die Beschäftigung mit *kanshi* erscheint folglich allein schon aus literaturhistorischer Sicht wichtig und die Einbindung einer so großen Figur wie Ôgai notwendig.

Wichtige Arbeiten zu seiner Lyrik sind im japanischen Sprachraum von Forschern wie CHEN Shengbao 陳生保, FUJIKAWA Masakazu 藤川正数, KANDA Takao 神田孝夫 und YASUKAWA Rikako 安川里香子 vorgelegt worden. Im westlichen hingegen hat sich nur Susanne KLIEN in einem Artikel explizit mit den chinesischen Gedichten befasst, woraus sich die Notwendigkeit ergibt, Mori Rintarôs *kanshi* dem westlichen Leser vorzustellen.¹

Der Schriftsteller verfasste chinesische Gedichte hauptsächlich in seinen jungen Jahren, um sich ihnen erst in der Spätphase seiner Schaffenszeit wieder zuzuwenden. Da im westlichen Sprachraum so gut wie keine Arbeiten zu ihnen entstanden sind, liegt es nahe, hier einen ersten Schritt zu machen und sich mit den frühesten uns bekannten Werken auseinanderzusetzen. Hierbei handelt es sich um zwei Gedichte, die im Zeitraum zwischen Herbst 1879 und Frühsommer 1880 entstanden sind: Ein Gelegenheitsgedicht zum Neujahr 1880 und ein Brief in Versform. Es liegt ein weiteres Gelegenheitsgedicht zu einem Schreinbesuch vor, das bereits von mir in Form einer Seminararbeit behandelt wurde.

Als Quelle der genannten Gedichte dient der zwölfte Band des *Ôgai rekishi bungaku shû* 鷗外歴史文学集.² Es handelt sich hierbei um eine ausgezeichnete Ausgabe, bei der die *kanshi* ihrer (zum Teil vermuteten) Entstehungszeit ent-

¹ Aufsätze von den genannten Wissenschaftlern sind im Literaturverzeichnis aufgeführt.

² KOTAJIMA, Yôsuke (古田島洋介, Kommentar). *Ôgai rekishi-bungaku shû* 鷗外歴史文学集 (Die Ôgai historisch-literarisch [kritische] Sammlung), Bd. 12. Iwanami Shoten 岩波書店 2000.

sprechend geordnet und von KOTAJIMA Yôsuke kommentiert sind. Er führt die Gedichte größtenteils in ihren originalen Schriftzeichen auf, liefert eine *kaki-kudashi-bun*-Variante,³ macht Angaben zum Entstehungszeitpunkt und zur Quelle, definiert Genre und Struktur des jeweiligen Gedichts, verweist auf eventuelle Änderungen, die Mori Rintarô später vorgenommen hat, kommentiert die Verweise, die der Dichter macht, erläutert aber auch Begriffe, die weniger gebräuchlich sind, und paraphrasiert schließlich das *kanshi* auf allgemein verständliche Weise.

Kotajima ist es gelungen, dem heutigen japanischen Leser die Tradition des *kanshi* auf anschauliche Weise näherzubringen. Diese Leistung ist es wert, übernommen zu werden, da sie auch dem deutschsprachigen Leser sehr viele Nuancen und Hintergründe eröffnet. So soll in Anlehnung an Kotajima das originale Schriftbild wiedergegeben werden, um das Aussehen der Verse vermitteln zu können. Bedenkt man, dass es sich um Piktogramme und Ideogramme handelt, wird die Wichtigkeit ihres Erscheinungsbildes deutlich. Ferner ist es wünschenswert, die moderne hochchinesische Lesung in Pinyin (in KAPITÄLCHEN) anzugeben, um zum einen die Verbindung zu China zu verdeutlichen, zum anderen eine Vorstellung vom ursprünglichen Klang der chinesischen Lyrik zu vermitteln. Sicherlich erfuhr die chinesische Sprache im Laufe ihrer jahrtausendelangen Geschichte signifikante Veränderungen, doch zeigt sie auch Konstanten in ihrer Struktur, die die Übernahme des Pinyin rechtfertigen. Zudem werden zusätzliche Leerzeichen hinzugefügt, um die Pausen und Zäsuren in der chinesischen Rezitation der Verse zu verdeutlichen.

Die chinesische Lyrik existierte andererseits in Japan nicht nur als Schriftbild der Originalsprache, sondern wurde in einer spezifischen Form der japanischen Sprache rezitiert. Um diese Praxis zu verdeutlichen, soll das von Kotajima vorgeschlagene *kaki-kudashi bun* samt Lesung (in *kursiv* gesetzt) übernommen werden. Um die Besonderheit dieser „Übersetzersprache“ zu veranschaulichen, werden die sinojapanischen Lesungen in GROSSBUCHSTABEN wiedergegeben.

³ *Kaki-kudashi bun* 書き下し文: Eine Übersetzung des chinesischen Textes ins klassische Japanisch, wobei sie äußerst nah am Original bleibt, ihn lediglich in die japanische Syntax überführt, notwendige Suffixe anhängt, die chinesischen Ausdrücke aber meist als solche belässt und ihnen lediglich eine Lesung zuweist.

Bevor die Verse behandelt werden können, müssen die formalen Besonderheiten der chinesischen Lyrik in einem gesonderten Kapitel erklärt werden. Deren Kenntnis ist wichtig, um einerseits die Ästhetik der Verse zu verstehen, andererseits bei der Interpretation neben den Anspielungen, einem weiteren wichtigen Faktor, über ein weiteres Untersuchungskriterium zu verfügen. In diesem Rahmen sind die Werke von Wolfgang KUBIN, CAI Zong-qi und Timothy R. BRADSTOCK besonders hilfreich. Auch ein kurzer Exkurs in die Geschichte des *kanshi* in Japan soll nicht fehlen.

Einen wichtigen Platz bei der Deutung erhält auch die Tonstruktur der Verse, da die Melodie der Verse zweifelsohne gestaltbar ist und große Wirkung auf den Leser hat. Um diese zu veranschaulichen, wird jedem Gedicht bzw. Gedichtsabschnitt ein Schema seiner Prosodie vorangestellt. Hierbei symbolisiert ○ einen ebenen, ● einen schiefen Ton, □ einen Reim mit ebenem, ■ einen Reim mit schiefem Ton. Der Aufbau des Schemas orientiert sich am Originalbild und ist folglich von links nach rechts, von oben nach unten zu lesen.

Ein weiteres methodisches Problem stellt die Übersetzung dar. Lehnt sie sich zu nah an den Text an, verliert sie viel an Verständlichkeit. Fällt sie frei aus, entspricht sie zu sehr dem Verständnis der westlichen Dichtung und entledigt sich ihrer ursprünglichen Bedeutung. Bei einer zu großen Explizierung besteht wiederum die Gefahr, dass die Übersetzung mehr einer erläuternden Nacherzählung als einem Gedicht ähnelt. Alle drei Ansätze haben jedoch ihre Berechtigung: Der Leser soll den Originallaut, die Bedeutung und die Entsprechung der Verse kennen. Daher wird eine Interlinearübersetzung beigefügt, die möglichst genau den originalen Wortlaut widerspiegelt. In ihr werden auch die Zäsuren durch zusätzliche Leerzeichen zum Ausdruck gebracht. Da das Chinesische eine isolierende Sprache ist und keine Morphologie kennt,⁴ werden Affixe und Endungen, die das Deutsche in jedem Fall benötigt, in eckige Klammern [] gesetzt und die originale Wortfolge möglichst genau beibehalten, sodass der Originaltext auch ohne Kenntnisse des Chinesischen nachvollziehbar ist.

Der Genauigkeit halber wird die Versaussage von den unmittelbar folgenden Kommentaren weiter präzisiert und ergänzt. An dieser Stelle soll auch die Erläu-

⁴ Grammatikalische Kategorien wie Genus, Numerus, Kasus, Modus oder Aspekt werden nicht durch Endungen oder Affixe, sondern weitgehend durch Satzstellung, Präpositionen, Partikel oder lexikalisch zum Ausdruck gebracht oder müssen über den Kontext erschlossen werden.

terung der mannigfaltigen Anspielungen, die Mori Rintarô macht, und das Zitieren der Prätexte ausführlich erläutert werden. Dies ist von zentraler Wichtigkeit, da erst durch das Wissen um die Bezugnahmen und durch die genaue Kenntnis der Ursprungstexte die Worte des Dichters überhaupt verständlich werden. Zudem ist die Vermittlung der jahrtausendealten literarischen Tradition Chinas und Japans eines der Ziele dieses Beitrags.

Nach dieser Vorarbeit soll jedem Gedicht bzw. Gedichtsabschnitt eine ästhetische Analyse und Interpretation folgen. Diese soll textimmanent erfolgen und sich ausschließlich an der formalen Versstruktur und der Prosodie der Strophen orientieren. Biographische Faktoren finden nur dann Beachtung, wenn es um Worterläuterungen oder Entstehungsumstände der Werke geht. Auf diese Weise kann eine Fokussierung auf die Gestalt der chinesischen Lyrik erfolgen, die nicht durch eine zusätzliche biographische Studie Mori Rintarôs zerstreut wird. Eine Übersetzung wird erst nach einer Reflektion über den Text gewagt. Um die poetische Form der Verse zu bewahren, werden sie in Jamben übersetzt.

Anders als in den meisten europäischen Sprachen werden im Chinesischen und Japanischen zuerst der Nach- und dann der Vorname genannt, was auch hier beibehalten werden soll. Der Eindeutigkeit halber werden Nachnamen bei ihrer Ersterwähnung in Kapitälchen gesetzt. Auch wenn es sich bei dem vorliegenden Beitrag um einen japanologischen handelt, werden die originalen, chinesischen Bezeichnungen bevorzugt und die japanischen Entsprechungen in der Hepburn-Umschrift – ebenfalls kursiv – angefügt. Für mehr Klarheit werden ferner bei der Ersterwähnung die chinesischen Töne kenntlich gemacht. Der Zirkumflex dient nur der Markierung von langen Vokalen in japanischen Begriffen und zeigt keine Töne an. Die Schriftzeichen werden in ihrer traditionellen Form angeführt. Fehlen sie in den verfügbaren Schriftprogrammen, werden sie in ihrer zeitgenössisch-japanischen Redaktion wiedergegeben. Begriffe werden im Haupttext zunächst in Anführungsstrichen auf Deutsch genannt, wonach in kursiv die Transkription des Originallauts und die Schriftzeichen folgen. Wenn nicht anders kenntlich gemacht, stammt die jeweilige Übersetzung vom Autor selbst.

Ziel soll die Vermittlung der chinesischen Dichtung Mori Rintarôs in eine westliche Sprache sein, wobei sich diese Arbeit sich auch an Leser richtet, die keiner fernöstlichen Sprache mächtig sind. Damit möge sich vielen eine neue

Dimension in der japanischen Literatur eröffnen. Die Charakterisierung der Stilistik und Thematik im Schaffen des jungen Dichters anhand von zwei Gedichten kann im begrenzten Rahmen dieser Arbeit nicht erreicht werden und soll eine untergeordnete Rolle spielen. Es liegt dem Autor am Herzen, den Leser mit einem neuen Aspekt in Mori Rintarô's Schaffen bekanntzumachen, der verdeutlicht, dass der herausragende Schriftsteller als Universalgelehrter nicht nur in der japanischen und europäischen, sondern selbstverständlich auch in der chinesischen Literatur bewandert war, – ein Aspekt, der in unserer Zeit immer mehr in Vergessenheit gerät.

2. Zur Form der chinesischen Lyrik (*kanshi*)

Im Laufe seiner Geschichte brachte China mannigfaltige lyrische Genres hervor, die eine enge Beziehung zur Musik hatten. Daher gestaltet sich die Trennung von Gedicht und Lied streng nach textimmanenten Kriterien oft als schwierig. Eine rein literarische Dichtung entwickelte sich erst, als die Melodien der jeweiligen Gattung in Vergessenheit gerieten. Als „Gedichte“ *shī* 詩 (jap. *shi*) im engeren Sinne gelten das „Gedicht im Alten Stil“ *gǔtǐ shī* 古體詩 (jap. *kotai shi*), auch verkürzt *gǔshī* 古詩 (jap. *koshi*) genannt, das seine Anfänge bereits im „Buch der Lieder“ *Shījīng* 詩經 (jap. *Shikyô*)⁵ hat, und das „Gedicht im Neuen Stil“ *jìntǐ shī* 近體詩 (jap. *kintai shi*).

Die Gegenüberstellung von „alt“ und „neu“ ist allerdings irreführend, da ersteres eine Sammelbezeichnung darstellt, die alle *shi*-Gattungen, die nicht nach den strikten, in der Tang-Zeit (618–907) etablierten Regeln verfasst werden, zusammenfasst.⁶ Um den Unterschied zu verstehen, müssen die Regeln des *jinti shi* genauer beleuchtet werden.

⁵ Als Kompilator des *Shijing* gilt traditionell Konfuzius, doch ist anzunehmen, dass es wohl im Laufe von Jahrhunderten entstand, bis es seine endgültige Form im 6. Jh. v. Chr. annahm (vgl. CAI, Zong-qi (Hg.). *How to read Chinese Poetry: A Guided Anthology*. New York: Columbia University Press 2008, S. 13–14).

⁶ Vgl. ebd.: S. 161.

Erstes Kriterium ist die Verslänge, die entweder fünf- oder siebensilbig sein kann,⁷ und die Versanzahl, die vier oder acht Zeilen beträgt. Daraus ergibt sich eine Unterteilung des Gedichts im Neuen Stil in folgende Untergattungen:

- Das „fünfsilbig-viersersige Gedicht im Neuen Stil“ *wǔyán juéjǔ* 五言絕句 (jap. *gogon zekku*)
- Das „siebensilbig-viersersige Gedicht im Neuen Stil“ *qīyán juéjǔ* 七言絕句 (jap. *shichigon zekku*)
- Das „fünfsilbige-achtversige Gedicht im Neuen Stil“ *wǔyán lǜshī* 五言律詩 (jap. *gogon risshi*),
- Das „siebensilbige-achtversige Gedicht im Neuen Stil“ *qīyán lǜshī* 七言律詩 (jap. *shichigon risshi*)⁸

Die strenge Vorgabe der Anzahl und Länge der Verse mag auf den ersten Blick befremdlich wirken, hat jedoch eine weittragende ästhetische Wirkung. *Jueju* sind kurz und prägnant, lassen andererseits vieles unerwähnt und setzen mehr auf Anspielungen, sodass der Rezipient mehr „erahnen“ muss (daher wörtl. „zertrenntes Gedicht“). *Lüshi* sind hingegen ausführlicher und erlauben dem Verfasser, erzählerische Elemente einzuflechten. Es gilt auch gegenüber dem *jueju* als formal vollkommener (daher wörtl. „Regel-Gedicht“).

Die Verslänge beeinflusst die Zäsur. Besteht die Zeile aus fünf Schriftzeichen, befindet sich die Zäsur stets nach dem zweiten Wort. Sind es jedoch sieben Silben, wird diese Pause verkürzt und eine größere nach dem vierten Wort eingefügt. Dies gilt für ausnahmslos alle Verse und hat Folgen sowohl für den Rhythmus als auch für die Syntax der Zeilen.

Das Chinesische war bereits zur Tang-Zeit, als das *jinti shi* entstand, eine tonale Sprache, und so entwickelte sich ein genau definiertes Schema, das die Prosodie oder Tonfolge der Lyrik im Neuen Stil vorgab und dem kosmologischen

⁷ Die Begriffe „Silbe“, „Wort“ und „Schriftzeichen“ werden in der vorliegenden Arbeit synonym verwendet, da eine genaue Unterscheidung letztlich nicht möglich, hier aber auch nicht notwendig ist. Die Gattungsbezeichnung im Chinesischen selbst legt jedoch nahe, dass es sich eigentlich um „Worte“ handelt.

⁸ Bei der Übersetzung dieser und aller anderen Gattungsnamen folge ich Wolfgang KUBIN: *Die Chinesische Dichtkunst: Von den Anfängen bis zum Ende der Kaiserzeit*. München: Saur 2002, S. 34.

Prinzip von Yin und Yang folgt.⁹ Die vier mittelchinesischen Töne „eben“ *píngshēng* 平聲 (jap. *hyôshô*), „steigend“ *shàngshēng* 上聲 (jap. *jôshô*), „fallend“ *qùshēng* 去聲 (jap. *kyôshô*) und „eingehend“ *rùshēng* 入聲 (jap. *nisshô*) sind den Klassen „eben“ *píng* 平 (jap. *hyô*, ihm gehört nur der erstgenannte Ton an und stellt Yang dar) und „schief“ *zè* 仄 (jap. *soku*, alle anderen Töne, Yin) zugeordnet.¹⁰ „Eben“ wirkt hell, feierlich und erhaben, letztere hingegen dunkel, bewegt und oft unruhig.

Der Dichter baut sein Gedicht so auf, dass sich „eben“ und „schief“ nach einem bestimmten Schema abwechseln. Ein wichtiges Kriterium ist, dass sich die zwei Tonklassen insgesamt die Waage halten. Da es sich bei den zu behandelnden Gedichten nicht um *jinti shi* handelt, ist es unnötig, die komplexen Tonfolgeschemata und ihre Ausnahmeregeln zu erläutern. Es sei lediglich das Prinzip erwähnt, das darin besteht, dass der Folgevers das klangliche Negativ seines Vorverses bildet, was man am folgenden, vereinfachten Beispiel erkennen kann: Weist Vers 1 die Tonfolge ●●○○●● auf, lautet Vers 2 ○○●●○○.

Desweiteren müssen die letzten Silben der geraden Verse eines *lǚshi* einem der 106 Reimtypen *yùn* 韻 (jap. *in*) entsprechen, die in speziellen, in der Song-Zeit (960–1279) zusammengestellten Tabellen aufgeführt werden, die *píng shuǐ yùn* 平水韻 (jap. *heisuiin* o. *hyôsuiin*) genannt werden.¹¹ Im *jueju* müssen der erste, dritte und vierte Vers einen Reim tragen. Das sich das Chinesische jedoch fortentwickelte, bedeutete es für den Dichter späterer Zeitalter, dass er auf diese Ta-

⁹ Vgl. LADSTÄTTER, Otto. „Chinesische Dichtung mit einem kurzen Rückblick auf August Pfizmaiers Übersetzungen chinesischer Lyrik.“ In: DS, LINHART, Sepp (Hg). *August Pfizmaier (1808–1887) und seine Bedeutung für die Ostasienwissenschaften*. Wien: Verlag der Österreichischen Akademie der Wissenschaften 1990, S. 117–118.

¹⁰ Hierbei ist anzumerken, dass sich wie jede Sprache auch das Chinesische stark verändert hat und die Töne der Tang-Zeit nicht mit denen der heutigen Standardsprache übereinstimmen. Dem Hochchinesischen fehlt der eingehende Ton, den alle auf p, t oder k endenden Silben bzw. Wörter trugen. Diese lassen sich jedoch oft mit Hilfe der sinojapanischen Lesung nachvollziehen (vgl. z.B. „Regel“ 律: chin. *lǜ* – jap. *ritsu*, „Gast“ 客: chin. *kè* – jap. *kyaku*, oder „zehn“ 十: chin. *shí* – histor. jap. Schreibung *jifu*).

¹¹ Auch wenn im heutigen Chinesischen es nicht mehr immer der Fall ist, reimten sich die Worte eines jeden Reimtyps. Daher geben die Tabellen eine Vorstellung, wie die Silbenauslaute des damaligen Chinesischen klangen. In japanischen Zeichenlexika wird bei jedem Zeichen auch der Reimtyp angegeben und in den ausführlichen japanischen Lexika sind die Tabellen im Anhang vorhanden.

bellens zurückgreifen musste, um die richtigen Reime zu verwenden. Generell werden die ebenen Reimtypen bevorzugt.¹²

Ebenfalls von großer Relevanz ist der Parallelismus. Hierbei handelt es sich um ein stilistisches Mittel, nach dem zwei aufeinanderfolgende Zeilen ein Paar bilden, da sie dieselbe syntaktisch-grammatikalische Struktur aufweisen. Inhaltlich kann zwischen ihnen ein Kontrast oder eine Entsprechung bestehen. Als Veranschaulichung mögen folgende Sätze dienen:

*Die Sonne sinkt, die Vögel verstummen
Der Mond geht auf, die Nachtgrillen beginnen zu zirpen*

Parallel ist hier die Syntax, da die Zeilen nach dem Schema: Subjekt–Prädikat–Subjekt–Prädikat verfasst sind. Inhaltlich steht der Sonne der Mond, dem Untergang der Aufgang, dem Verstummen das Erschallen, den unbelebten Himmelskörpern Tiere, dem Tag die Nacht gegenüber, weshalb es sich um Kontraste handelt. Andererseits geht es um Gestirne und deren Bewegung, Naturklänge und generell um objektlose Handlungen, die eher Bewegungen als Aktionen darstellen, wodurch man auf inhaltlicher Ebene Analogien erkennen kann. Eine solche Überschneidung von Kontrast und Entsprechung ist für einen Parallelismus typisch.

Das *jinti shi* weist weitere, detaillierte Regeln auf, die aber erst im Rahmen der Analyse erwähnt werden sollen, da sie für einen Überblick zu speziell sind. Für eine tiefere Recherche empfiehlt sich der Aufsatz von Otto LADSTÄTTER.¹³

Da die formellen Kriterien eines *jinti shi* grob vorgestellt wurden, lässt es sich nun wesentlich einfacher die freiere Form eines *guti shi* erklären. So bestehen bei der Prosodie keine Vorgaben, auch wenn viele Dichter die Regeln des *jintishi* gelockert in das *gushi* übertrugen. Die Verslänge ist ebenfalls wählbar mit der Einschränkung, dass die einmal festgesetzte Silbenzahl pro Zeile für das gesamte Gedicht beibehalten wird. Generell dominieren im *gushi* fünfsilbige Verse. In solchen Fällen liegt die Zäsur wie im *jinti shi* nach dem zweiten Zeichen. Die Verszahl eines *gushi* ist beliebig, meist aber gerade, da wie im *lüshi* jede zweite Zeile auf einen Reim endet. Anders als in den Gedichten im Neuen Stil darf dieser aber gewechselt werden. Auch im *guti shi* spielen Parallelismen, wie eigentlich in der

¹² Vgl. KUBIN: S. 114.

¹³ Vgl. LADSTÄTTER: S. 104–142. Ein weiterer, sehr aufschlussreicher Beitrag ist im Internet zu finden (s. Internetquellen: 1).

gesamten chinesischen Literatur, eine wichtige Rolle. Verallgemeinert darf gesagt werden, dass das *gushi* dem *jinti shi* ähnelt, die Regeln aber einfacher sind.

3. Exkurs: Chinesische Lyrik in Japan

Schon früh begannen japanische Höflinge, eigenständig chinesische Gedichte zu verfassen. Die älteste uns bekannte *kanshi*-Anthologie ist das 751 n. Chr. kompilierte *Kaifūsō* 懷風藻, das allerdings ohne Einfluss auf spätere Generationen bleibt.¹⁴ Als erste Blütezeit der chinesischen Dichtung gilt die Ära *Jōwa* (承和 834–848), in der das Interesse an BAI Jūyì 白居易 (772–846, jap. HAKU Kyoi) und seinen Freund und Anhänger YUÁN Zhěn 元稹 (779–831, jap. GEN Shin) erwacht und seitdem die japanische Dichtung entscheidend prägt.¹⁵ Den Ruhm des größten japanischen *kanshi*-Dichters der Frühzeit genießt SUGAWARA no Michizane 菅原道真 (845–903), der nach seinem tragischen Schicksal deifiziert als Gottheit der Gelehrsamkeit angebetet wird.¹⁶

Nach dem Ende der Heian-Zeit (794–1192) erlebt die chinesische Dichtung aufgrund der zahlreichen politischen Wirren einen Rückgang,¹⁷ blüht aber im 18. Jahrhundert wieder auf. Anders jedoch als im Mittelalter rezipiert und verfasst nun ein breites Publikum *kanshi*, was mit einer gewissen Japanisierung und teilweise auch Plebejisierung einhergeht.¹⁸ Viele höchst angesehene *kanshi*-Dichter wie RAI San'yō 賴山陽 (1781–1832) oder YANAGAWA Seigan 梁川星巖 (1789–1858) stammen aus der städtischen bzw. bäuerlichen Schicht.¹⁹ Ein weiterer Unterschied zur Frühzeit ist die Bevorzugung des kürzeren *jueju* gegenüber dem *lüshi*, was eine interessante Entsprechung in der eigentlich-japanischen Dichtung

¹⁴ Vgl. BRADSTOCK, Timothy R., RABINOVITCH, Judith, N. (Hg, Übersetzung, Kommentar). *Dance of the Butterflies: Chinese Poetry from the Japanese Court tradition*. Ithaka, NY: Cornell University, East Asia Program 2005, S. 24.

¹⁵ Vgl. ebd: S. 27.

¹⁶ Vgl. RYMER: S. 7–8.

¹⁷ Vgl. BRADSTOCK, Timothy R., RABINOVITCH, Judith N. (Hg, Übersetzung, Kommentar). *An Anthology of Kanshi (Chinese verse) by Japanese Poets of the Edo Period (1603–1868)*. Lewiston: The Edwin Mellen Press.1997, S. 21.

¹⁸ Vgl. BRADSTOCK 1997: S. 28–29.

¹⁹ Vgl. ebd: S. 34.

(*haiku* statt des längeren *tanka*) hat. Trotz der unbestreitbaren Popularität kommt es auch in dieser Zeit zu keiner Bildung eines genuin japanischen Genres im *kanshi*. Die kontinentalen Gattungen werden unverändert fortgeführt und nur inhaltlich angepasst.²⁰

Während der Umwälzungen am Ende der Edo-Zeit (1603–1867) und zu Beginn der Meiji-Zeit entwickelt sich das *kanshi* zu einem wichtigen Medium, über das viele Engagierte ihre politische Meinung ausdrücken, so die Pro-Imperialisten, was zu einer Nationalisierung der chinesischen Dichtung führt.²¹ Die rege *kanshi*-Praxis wird nach der Meiji-Restauration im Jahre 1868 fortgeführt, erlebt ihren Höhepunkt und verliert nach dem Ende des Pazifischen Krieges drastisch an Beliebtheit. Im heutigen Japan gehören *kanshi* zum Schulprogramm, doch handelt es sich oft um ein kurzes Kennenlernen von chinesischen Klassikern im Rahmen des *kanbun*-Unterrichts.²² Chinesische Gedichte sind zu einer Angelegenheit Weniger geworden.

²⁰ Vgl. ebd: S. 16.

²¹ Vgl. ebd: S. 35–36.

²² *Kanbun* 漢文 – chinesische Literatur, Prosa oder allgemein Text. Es wird mit Zusatzzeichen versehen, die dem Leser helfen, ihn in die japanische Syntax zu übertragen und zu übersetzen. Auf dieselbe Weise werden auch die chinesischen Gedichte behandelt.

4. Gedicht 1: „Ein Trinklied zum Neujahrstag des Metalldrachens“

4.1 Schriftbild und Tonstruktur

16	15	14	13	12	11	10	9	8	7	6	5	4	3	2	1	
敢	鳴	何	君	精	却	泰	蕭	驕	一	羞	憶	忽	痛	會	今	庚
捧	乎	必	不	神	笑	西	蕭	夢	葦	我	昔	飲	此	日	辰	辰
手	屠	貪	見	廿	技	醫	齋	此	航	負	鄉	興	佳	何	旦	歲
版	蘇	車	華	年	術	方	青	時	到	才	校	來	辰	日	醉	歌
謁	美	乘	佗	空	無	窺	燈	俄	鳳	又	講	歌	可	是	歌	
貴	酒	吮	療	突	所	髻	思	然	城	恃	六	烏	無	庚	辰	
顯	愁	人	關	屹	施	髻	密	醒	下	齡	經	々	酒	辰	之	
	眉	癰	公				勿							首		
	展	疽	不													
			受													
			精													

16	15	14	13	12	11	10	9	8	7	6	5	4	3	2	1
●	○	○	○	○	●	●	○	○	●	○	●	●	●	●	○
●	○	●	●	○	●	○	○	●	●	●	●	○	●	●	●
●	○	○	●	●	●	○	○	●	○	●	○	●	○	○	○
●	○	○	●	○	○	○	○	○	●	●	●	●	○	○	●
●	●	○	○	○	○	○	○	○	●	●	○	○	○	○	○
■	○	○	○	■	●	■	■	□	●	□	□	■	○	■	○
L	-	○	○	L-	-	-	-	L-	-	-	-	L-	-	-	○
-	■	□	●	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	●
-	-	L-	●	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	■
-	-	-	□	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-

Verhältnis ○/●:

0/7 6/3 7/2 4/7 4/3 1/6 4/3 5/2 5/2 2/5 3/4 2/5 2/5 5/2 3/4 5/5

Insgesamt: ○/● = 58/65

Reimtypen: *yǒu* 有 (eingehend, V. 1, 2, 4), *qīng* 青 (eben, V. 5, 6, 8), *wù* 物 (eingehend, V. 9, 10, 12), *yú* 魚 (eben, V. 13, 14), *xiǎn* 銑 (eingehend, V. 15, 16)

4.2 Transkription und Kommentar

Titel: 庚辰歲旦醉歌

GĒNG CHÉN SUÌ DÀN ZUÌ GĒ

庚辰歳旦の酔歌

KÔSHIN SAITAN no SUIKA

Älterer-Bruder-Metall-Drache [Neu]jahrmorgen Trinklied

庚辰 *gengchen* – das ältere Metalldrachenjahr (in diesem Falle 1880). Die Bezeichnung verweist auf die siebzehnte Stelle des chinesischen Sechzig-Jahreszyklus. Dieser besteht einerseits aus der fünfmaligen Abfolge der zwölf „Erdzweige“, *dìzhī* 地支 (auch als die zwölf chinesischen Tierzeichen bekannt), andererseits aus der sechsmaligen Abfolge der zehn „Himmelstämme“, *tiāngān* 天干. Diese stellen wiederum die jeweilige Yin- oder Yangausprägung der fünf Wandlungsphasen (Holz, Feuer, Erde, Metall und Wasser; auch unter der Bezeichnung „fünf Elemente“ geläufig) dar. Daraus ergibt sich, dass die Erdzweige zwar alle Wandlungsphasen durchlaufen, die eine Hälfte jedoch nur mit Ying-, die anderen nur mit Yang-Stämmen kombiniert vorkommen. So ist *chen* 辰 der Erdzweig des Drachens, *geng* 庚 der Himmelstamm des Yang- (oder älteren) Metalls. 歳旦 *suidan* – der Neujahrsmorgen. Im ostasiatischen Kulturraum hat er eine wichtige, mitunter sakrale Bedeutung, weshalb es üblich ist, zu diesem Ereignis in dichterischer Form Gedanken und Gefühle kund zu geben. Dennoch muss der Bezug auf das Neujahr 1880 nicht bedeuten, dass das Werk auch zu diesem Zeitpunkt entstanden ist. Fest steht, dass es am 9. Mai 1891 in der siebzehnten Ausgabe der *Zeitschrift für Hygiene und Therapie*, *Eisei ryôbyô shi* 衛生療病誌, erschien.

酔歌 *zuige* – „Trinklied“ oder auch „im trunkenen Zustand verfasstes Lied“. In den fernöstlichen Kulturen gilt der Rausch bis heute noch als eine Möglichkeit, Kritik zu üben, ohne größere Strafen zu befürchten, da die Bereitschaft, Alkoholisierten „Unannehmlichkeiten“ nachzusehen, höher ist. Zudem werden Trinklieder mit dem großen Dichter Lǐ Bái 李白 (701–762, jap. Rihaku) assoziiert, da er vom Wein benommen einmalige Werke verfasste. Daher tragen sie die Konnotation genialer Eingebung. Eine weitere Bedeutung des Trinkens wird in der Interpretation erörtert werden.

Das Gedicht ist im Genre des siebensilbigen „Gehliedes“ *gēxíng* 歌行 gehalten, das sich durch seine längere Strophenzahl auszeichnet und zu den Musikamtsliedern *yuèfǔ* 樂府 (jap. *gafu*) zählt.²³ Bei diesen handelte es sich zunächst um sakrale Gesänge und Volksweisen, mit deren Sammlung das Musikamt der Han-Regierung beauftragt wurde, woher sich ihre Bezeichnung ableitet. Sie stammen aus der breiten Bevölkerung und künden oft von alltäglichen Sorgen und Ängsten. Man sang sie unter der Begleitung von Musikinstrumenten und Tanz. Im Laufe der Jahrhunderte gingen die Melodien verloren, die kultischen Lieder gerieten in relative Vergessenheit, und man ging dazu über, die Volksweisen als Gedichte zu rezitieren. Diese Vertextlichung hatte die positive Folge, dass Nachdichtungen von einzelnen Liedern unter der genauen Beibehaltung ihrer formalen Struktur möglich wurden. Die Verse wurden hierbei mit neuem Inhalt gefüllt und beinhalteten (in Anlehnung an die Klagen der ursprünglichen Lieder) nicht selten Gesellschaftskritik. Besondere Bekanntheit in diesem Genre, das „Neues Musikamtslied“ *xīn yuèfǔ* 新樂府 genannt wird, hat der in Japan wohl am meisten rezipierte chinesische Dichter Bai Juyi erlangt. Mori Rintarô verwendet die Vorlage des „Trinkliedes“ und füllt sie mit neuem Inhalt, weshalb das vorliegende Gedicht *xin yuefu* bezeichnet werden kann.

V. 1

今日何日是庚辰之歲首

JĪN RÌ HÉ RÌ SHÌ GĒNG CHÉN ZHĪ SUÌ SHǒU

今日は何の日ぞ 是れ庚辰の歳首なり

KONNICHI wa nan no hi zo kore KÔSHIN no SAISHU nari

[Der] jetzige Tag was [für ein] Tag[?] [Es] ist [des] Yang-Metall-Drachen Jahresbeginn

V. 2

會此佳辰可無酒

HUÌ Cǐ JĪA CHÉN KĒ WÚ JIǔ

²³ Vgl. DEBON, Günther. *Chinesische Dichtung. Geschichte, Struktur, Theorie*. Leiden: E. J. Brill 1989, S. 109.

此の佳辰に会して 酒 無かるべけんや

Kono KASHIN ni KAI-shite sake nakaru beken ya

Treffen diese[n] schön[en] Drache[n] unmöglich
[ohne] Alkohol

佳辰 *jiachen* – „schöner/ guter Drache“: Glück verheißender Tag. Mit dem Ausdruck beginnt das Gedicht „Essen zur Kleinen Kälte, im Boot verfasst“ *Xiǎo hán shí zhōu zhōng zuò* 小寒食舟中作,²⁴ den DÙ Fǔ 杜甫 (jap. Toho, 712–770)²⁵ kurz vor seinem Tode verfasste. Wie im Titel ist auch hier das Motiv des Trinkens aufzufinden:

佳辰強飲食猶寒
隱几蕭條戴鶉冠
春水船如天上
老年花似霧中看
娟娟戲蝶過閒幔
片片輕鷗下急湍
雲白山青萬餘里
愁看直北是長安

Festive morning: I make myself drink a little, food still cold,
lean on the armrest downcast, wearing a pheasant cap²⁶
boat on the spring waters, like sitting on top of the sky;
blossoms of my old age, seen as though through mist²⁷
A playful butterfly, graceful, threads through the silent curtains;
nimble gulls one by one swoop over rapid shallows
Clouds white, mountains green, ten thousand miles away,
I gaze straight north, grieving–Chang’an there!²⁸

²⁴ „Kleine Kälte“ ist die vorletzte Etappe der chinesischen 24 Solarperioden *èr shí sì jié qì* 二十四節氣, wenn die Sonne 285 Grad ihrer Ekliptik durchlaufen hat, was nach dem gregorianischen Kalender um den 5. Januar geschieht. An diesem Tag durfte kein Feuer entfacht werden, so dass man kalte Speisen einnahm.

²⁵ Du Fu gilt als der größte Dichter der klassischen chinesischen Dichtung und Vervollkommner des *lüshi*. Sein Ruhm entfaltete sich jedoch erst nach seinem Tode, da er zu Lebzeiten verkannt blieb. In der Gegend von Chángshā 長沙 geboren, versuchte Du Fu die Beamtenlaufbahn einzuschlagen. Nach schleppendem Erfolg fand seine Karriere ihr jähes Ende, als die Ān Lùshān-Rebellion *Ān Shǐ zhī luàn* 安史之亂 (755–763) ausbrach. Der Poet musste ein Leben in ständiger Flucht und bitterer Armut führen. Seine Werke sind daher einerseits durch eine harte Gesellschaftskritik gekennzeichnet, andererseits zeugen sie auch von einer Sehnsucht nach einem zwar autoritären, aber geordneten und gerechten Staat.

²⁶ Fasanenmütze: Eine Kopfbedeckung, die mit langen Fasanenfedern geschmückt ist und während der Han-Zeit bestimmte Militärränge auszeichnete. In späterer Zeit war die Fasanenmütze ein Zeichen für freiwillige Dienstquittierung und wurde von Einsiedlern oder Personen niederen Standes getragen.

²⁷ Gemäß dem Kommentar sieht Du Fu die Blumen wie im Nebel, da altersbedingt seine Sehstärke nachlässt. Vgl. die russische Übersetzung: „I starymi glazami Vdaleke Cvety ja različaju i travu“ („Und mit meinen alten Augen Fern Blumen ich erkenne und Gras“, ACHMATOVA, Anna (Übersetzung u.a.), BEŽIN, Leonid (Zusammentragung, Einleitung u. Kommentar). *Li Bo i Du Fu. Izbrannaja lirika*. Moskau: Detskaja literatura 1987, S. 201–202).

²⁸ WATSON, Burton. *The selected poems of Du fu*. New York: Columbia University Press 2002, S. 161.

V.3

痛 飲 興 來 歌 烏 々

TÒNG YǐN XĪNG LÁI GĒ WŪ WŪ

痛飲 興 來たりて 烏烏と歌ひ

*TSŪIN KYŌ kitarite OO to utai*Schmerz trink[en] Aufwall[ung] komm[t] [ich]
sing[e] „oh“

烏烏 *wu wu* – „ah“: Lautes, tönendes Singen. Das Schriftzeichen „Krähe“ 烏 wird oft für Ausrufe verwendet. Reiseberichte aus dem *Hàn Shū* 漢書 (36–110 erstellt) schildern, wie die Bewohner der japanischen Inseln, *Núbì* 奴婢 (jap. *nuhi*, eigtl. „Sklaven“) genannt, vom Wein angeheitert gemeinsam „ah“ singen. Es handelt sich um die früheste Erwähnung von Bewohnern der japanischen Insel. Mit diesen, seinen Vorfahren, stimmt gleichermaßen das lyrische Ich ein Lied an. Der Neujahrmorgen, der dank seiner ständigen Wiederkehr nicht nur Erneuerung, sondern auch Ewigkeit symbolisiert, ist der Augenblick, an dem die Vergangenheit Gegenwart wird und sich das lyrische Ich mit seinen Ahnen vereinen kann.

V.4

忽 驚 日 月 夢 中 走

HŪ JĪNG RÌ YUÈ MÈNG ZHŌNG ZŌU

忽ち驚く 日月の夢中に走りたるに

*Tachimachi odoroku JITSUGETSU no MUCHŪ ni
hashiritaru ni*Plötzlich erschreck[e ich darüber, dass die] Tag[e und]
Monat[e wie] im Traum [davon]lauf[en]

V.5

憶 昔 鄉 校 講 六 經

Yì Xī Jiào Jiǎng Liù Jīng

憶ふ 昔 郷校に六経を講ぜしを

Omou mukashi KYÔKÔ ni RIKKEI wo KÔ-zeshi wo

[Ich] erinner[e mich an] damals Landschule[,]

Vortr[ä]g[e über die] Sechs Leitfäden

郷校 *jiao jiang* – „Landschule“, „Provinzschule“: Gemeint ist das *Yôrôkan* 養老館 in Tsuwano 津和野, das Mori Rintarô 1869–1871 besuchte. Es war die Daimyatsschule *hankô* 藩校 des Landes Iwami (*Iwami no kuni* 石見国), heutige Präfektur Shimane (*Shimane-ken* 島根県).

六経 *liujing* – die *Fünf Klassiker* (eigtl. die „Sechs Leitfäden“) sind Werke, deren Studium Konfuzius mit Nachdruck empfohlen haben soll, weshalb sie über Jahrhunderte zum chinesischen und auch japanischen Bildungsprogramm gehörten. Diese sind namentlich: *das Buch der Wandlungen Yijing* 易經 (jap. *Ekikyô*), *das „Buch der Lieder Shijing“* 詩經 (jap. *Shikyô*), *das „Buch der Urkunden“ Shujing* 書經 (jap. *Shokyô*), *das „Buch der Riten“ Liji* 禮記 (jap. *Raikyô*), und die „Frühlings- und Herbstannalen“ *Chunqiu* 春秋 (jap. *Shunjû*). Konfuzius gilt als Autor des letztgenannten Werkes. Ursprünglich gehörte auch das „Buch der Musik“ *Yuejing* 樂經 (jap. *Gakkei*) zu diesem Kanon, woraus sich die Zahl „sechs“ ergibt, doch ging es während der Han-Dynastie verloren.

V. 6

羞 我 負 才 又 恃 齡

XIŪ WŌ FÙ CÁI YÒU SHÌ LÍNG

羞づ 我の才を負み 又 齡を恃むを

Hazu ware no SAI wo tanomi mata yowai wo tanomu wo

[Zu meiner] Scham ich unterlag [meinem] Talent
und setz[te auf] Alter

負才 *fu cai* – „dem Talent unterliegen“: Von Erfolg geblendet die eigene geistige Begabung überschätzen und in Eigendünkel verfallen.

恃齡 *shi ling* – „auf Alter setzen“: Die eigenen Fähigkeiten als so hoch einschätzen, dass man sich niemandem, auch nicht Älteren und Fortgeschritteneren unterlegen fühlt.

V.7

一 葦 航 到 鳳 城 下

YĪ WĒI HÁNG DÀO FÈNG CHÉNG XIÀ

一 葦 航 し 到 る 鳳 城 の 下

ICHII KÔ-shi-itaru HÔJÔ no moto

[Mit] ein[em] Schilfrohr [über Wasser ich] fuhr [und]
kam an [die des männlichen] Phönixes Burg unter

一 葦 *yi wei* – „ein Schilfrohr“ beziehungsweise „eine Schilfrohrlänge“: Diese Umschreibung verdeutlicht, wie klein das Boot ist, in dem Rintarô nach Tokyo gereist ist. Es handelt sich weniger um das Fortbewegungsmittel, mit dem er in die Hauptstadt anlangte, als um ein Zitat aus dem *Buch der Lieder*, in dem unter den Weisen des Landes *Wèi* 衛 die Verse

誰謂河広
一葦之杭

Jemand sagt[e: „Der] Fluss [ist] breit
[Mit] ein[em] Schilf [will ich] ihn überqueren[!“]

aufzufinden sind. Durch diese Anspielung verdeutlicht das lyrische Ich seinen Übermut.

鳳城下 *feng chen xia* – „unter der Burg des männlichen Phönixes“: Die kaiserliche Residenzstadt. Gemeint ist Tokyo, wohin Rintarô 1872 zog. Der männliche Phönix verweist auf den Kaiser, während der weibliche auf die Kaiserin deutet. Das Erscheinen dieses Fabeltieres gilt als glückverheißend und verkündet die Ankunft heiliger Wesen. So war ein kupferner Phönix über dem Tor zur Residenzburg der Han-Kaiser angebracht, wovon sich der Ausdruck ableitet.

V. 8

驕 夢 此 時 俄 然 醒

JIĀO MÈNG Cǐ SHÍ É RÁN XǐNG

驕夢 此の時 俄然として醒む

KYÔMU kono toki GAZEN to shite samu

[Vom] hochtrabende[n] Traum [zu] diese[r] Zeit
plötzlich ernüchter[te ich]

V. 9

蕭 齋 青 燈 思 密 勿

XIĀO ZHĀI QĪNG DÈNG SĪ MÌ WÙ

蕭齋の青灯 思ふこと密勿として

SHÔSAI no SEITÔ omou koto MITSUBUTSU to shite

[Im] Beifuß-Zimmer [bei] blaue[r] Lampe
meditier[te ich] ernsthaft

蕭齋 *xiao zhai* – „Beifuß-Zimmer“: Kabinett, Studierzimmer.

思密勿 *si miwu* – „ernsthaft meditieren“: Hier ist das zielstrebige Studium gemeint. Mori Rintarô, der aus einer Ärztesfamilie stammt, wurde schon als Kind gezielt zum Medizinstudium vorbereitet und nahm Deutschunterricht, um eine der vielen Voraussetzungen für den Studiumbeginn zu erfüllen.

V. 10

泰 西 醫 方 窺 髻 髻

TÀI XĪ YĪ FĀNG KUĪ FĀNG FÚ

泰西の医方 髻髻を窺ふ

TAISEI no IHÔ HÔFUTSU wo ukagau

[Des] äußerste[n] Westen[s] Heilkunst vage
erspäh[te ich]

泰西 *taixi* – „äußerster Westen“: In diesem Kontext ist Deutschland gemeint, da Rintarô bei deutschen Professoren wie Leopold Müller, Wilhelm Schultze und Erwin von Baelz Medizin studiert.

医方 *yifang* – „Heilweise, Heilmethode“: Heilkunst.

髻髻 *fang fu* – „verwechselbar-durcheinander“: Ungefähr, vage. Die Schriftzeichen nutzen die Metaphorik des wirren, ungeordneten Haares. Das lyrische Ich zeigt sich unzufrieden mit seinen Kenntnissen über die westliche Medizin, die es erworben hat.

V. 11

却 笑 技 術 無 所 施

QUÈ XIÀO JÌ SHÙ WÚ SUǒ SHĪ

却つて笑ふ 技術の施す所無く

Kaette warau GIJUTSU no hodokosu tokoro naku

Wiederum lach[e ich:] [die] Fertigkeit nicht
[Partikel] an[ge]wend[et]

無所施 *wu suo shi*: Um die Interlinearübersetzung für den Leser leicht verständlich zu gestalten, wurde hier der Passiv verwendet. Das Schriftzeichen *suo* 所 („Ort“) hat hier eine grammatikalische Funktion und objektiviert das folgende Verb hier „anwenden“ *shi* 施 (in etwa: „Die Fertigkeit findet/ fand keine Anwendung“).

V. 12

精 神 廿 年 空 突 屹

JĪNG SHÉN NIÀN NIÁN KŌNG TŪ YÌ

精神 廿年 空しく突屹するを

SEISHIN NIJŪ NEN munashiku TOKKITSU-suru wo

Geist-Geist zwanzig Jahre leer emporrag[t]

廿年 *nian nian* – zwanzig Jahre. Zu Neujahr 1880 war Rintarô 17 Jahre alt. Nach der fernöstlichen Alterszählung²⁹ war er jedoch bereits neunzehn Jahre alt. Kotajima vertritt die Meinung, dass der Verfasser das Alter aufgerundet hat, um eine prägnantere Zahl nennen zu können. Sicherlich spielen auch Überlegungen zur Versgestaltung eine Rolle.

突屹 *tu yi* – „sich (steil wie ein Berg) abheben, emporragen“: Das lyrische Ich beklagt, dass seine theoretischen Kenntnisse keine praktische Umsetzung erfahren.

V. 13

君 不 見 華 佗 療 關 公 不 受 糈
 JŪN BÙ JIÀN HUÁ TUÓ LIÁO GUĀN GŌNG BÙ
 SHÒU XŪ

君見ずや 華佗 関公を療して糈を受けざるを
Kimi mizu ya KADA KANKÔ wo RYÔ-shite SHO wo
ukezaru wo

[Hat] Edelmann nicht [ge]seh[en, wie] Hua Tuo heil[te]
 Guan Herzog [und von ihm] nicht annahm Reis[?]

君不見 *jun bu jian* – „Hat der Edelmann nicht gesehen?“: Eine rhetorische Frage, die davon ausgeht, dass das Gegenüber den folgenden Sachverhalt bereits kennt (in etwa „wie der Edelmann weiß“). Der „Edelmann“ *jun* 君 ist eine ehrende Anrede, die jedoch so vorbereitet war und ist, dass sie im Weiteren mit „Du“ wiedergegeben wird.

華佗 Hua Tuo (jap. Kada): Ein berühmter Arzt (um 208 n. Chr. ermordet). Ihm werden medizinische Glanzleistungen wie die erste Operation zugeschrieben.

²⁹ In Ostasien wurde traditionell die Zeit im Mutterleib zur Lebensspanne eines Menschen gezählt, und ein jedes Kind vollendete mit seiner Geburt das erste Lebensjahr. Eine weitere Besonderheit ist, dass eine Person nicht etwa an ihrem Geburtstag ihr Lebensalter vollendet, sondern zu Neujahr. Es kam also durchaus vor, dass ein Säugling, das am Jahresende zur Welt gekommen war, binnen weniger Tage bereits zwei Jahre zählte. In Japan, wo man diese Zählweise *kazoe-doshi* 数え年 („Zähljahr“) nennt, wurde sie 1902 offiziell durch die westliche Zählart von Lebensjahren (jap. *man nenrei* 満年齢 – „volle Lebensjahre“) abgelöst. In Korea hingegen ist die traditionelle auch heute noch üblich.

関公 Guan Gong: der Herzog Guān Yǔ 關羽 (jap. Kan'ū, 160?–219), einer der größten Feldherren der chinesischen Geschichte. Seine Verehrung reicht bis zur Deifizierung, und seine glorreichen Taten werden im berühmten Roman „Die Geschichte der drei Reiche“ *Sānguó Yǎnyì* 三國演義 von LUÓ Guànzhōng 羅貫中 (1330–1400?) geschildert.

糈 *xu* – „Reis“, „Getreideproviant“: Zur damaligen Zeit wurden Ärzte mit Getreide entlohnt.

V. 14

何 必 貪 車 乘 吮 人³⁰ 癰 疽

HÉ BÌ TĀN CHĒ CHÉNG SHŪN RÉN YŌNG JŪ

何ぞ必ずしも車乗を貪つて人の癰疽を吮はん

Nan zo kanarazu shimo SHAJÔ wo musabotte hito no YÔSO wo suwan

Warum unbedingt begehren Wagen [und] saugen [von anderen] Mensch[en] Geschwülst[?]

貪車乘 *tan checheng* – „einen Wagen begehren.“ Da im Alten China Anzahl und Art des Gefährtes, das ein Beamter besitzen durfte, direkt von seinem Dienstgrad abhing, steht diese Redewendung metonymisch für den Wunsch nach Privilegien. 吮人癰疽 *shun ren yongju* – „böartige Geschwülste von Menschen aussaugen“: Der Verfasser verweist auf eine Begebenheit, wie sie im *Zhuāngzǐ* 莊子³¹ dargestellt wird. Hiernach soll während der Zeit der Streitenden Reiche *zhànguó shídài* 戰國時代 (475–221 v. Chr.) ein König des Landes Qín 秦 Ärzten, die seine Geschwüre auspressten, einen Wagen geschenkt, und solchen, die seine

³⁰ Im Manuskript steht zwar statt *ren* 人 „Mensch“ *rù* 入 „hineinlegen“, doch findet Kotajima in der klassischen Dichtung keine Beispiele für einen solchen Wortgebrauch, weshalb er von einem Schreibfehler ausgeht und das Zeichen übernimmt, wie es in der Erstausgabe (*Zeitschrift für Hygiene und Therapie*), zu finden ist.

³¹ Das Werk „Meister Zhuang“ *Zhuāngzǐ* 莊子 ist nach seinem angeblichen Verfasser benannt (persönlicher Name: ZHUĀNG Zhōu 莊周, vermutlich 365–290 v. Chr.) und stellt eine Sammlung von philosophischen Erörterungen und Erzählungen dar. Es wird vor allem wegen seiner literarischen Schönheit und Anekdoten geschätzt.

Hämorrhoiden ausleckten, mit vier weiteren bedacht haben. Somit wird in diesem Vers das gierige und unwürdige Verhalten von Untergebenen angeprangert.

V. 15

嗚呼屠蘇美酒愁眉展

WŪ HŪ TÚ SŪ MĒI JIŪ CHÓU MÉI ZHǎN

嗚呼 屠蘇の美酒に 愁眉 展けり

Aa TOSO no BISHU ni SHUBI hirakeri

Ach[, dank] Tusu[, dem] schön[en] Alkohol[getränk,]

[be]kümmert[e] Augenbrauen [auseinander] öffnen

嗚呼 *wu hu* – „ach“: Ein Ausruf, das unterschiedlichste Emotionen ausdrücken kann.

屠蘇 *tusu* „Zerfetzen [und] auferstehen [lassen]“ oder „[den Dämon] Su zerfetzen“: Eine Kräutermischung, die man in Reiswein ziehen lässt und zum Neujahr trinkt. Das Getränk gilt als eine besonders wirksame Prophylaxe gegen viele Krankheiten und soll das Leben verlängern. Seine Rezeptur wird Hua Tuo zugeschrieben.

美酒 *mei jiu* – „schönes alkoholisches Getränk“: Ein guter (Reis-)Wein.

愁眉展 *choumei zhan* – „trauernde Augenbrauen lösen“: Das Gemüt aufheitern.

V. 16

敢捧手版謁貴顯

GǎN PĚNG SHŌU BǎN YÈ GUÌ XIǎN

敢へて手版を捧げ 貴頭に謁えん

Aete SHUBAN wo sasage KIKEN ni mamien

[Ich will] wagen hoch[zu]heben [das] Handbrett

[und] aufwarten Wertvoll[em-]Hell[em]

捧手版 *peng shouban* – „hochheben Handbrett“: *Shouban* ist ein spezielles Bambustäfelchen, das Untergebene mit sich führten, um darauf Notizen zu machen. *Peng* 捧 „hochheben“ ist ein Bescheidenheitsverb und kann auch „darbringen“, „hochreichen“ bedeuten. Das Täfelchen „aufzunehmen“ bzw. in die Hand zu nehmen ist daher eine metonymische Redewendung für das förmliche Ankleiden. Somit will sich das lyrische Ich für eine Aufwartung bei seinem Vorgesetzten bereit machen. Mit „wagen“ *gan* 敢 signalisiert es, dass es Mut fasst.

謁貴顯 *ye guixian* – „aufwarten Wertem-Hellem“: Einer hohen Persönlichkeit aufwarten. In diesem Kontext ist der Neujahrsbesuch zu verstehen, zu dem sich Rintarô anschickt.

4.3 Analyse und Interpretation

Zu Beginn der Interpretation muss die synonyme Verwendung der Begriffe „lyrisches Ich“ und „Autor“ begründet werden. Das Gedicht weist klare Bezüge zur Biographie des Autors auf, was am besten am Wortlaut des Titels erkennbar wird. Es handelt sich um ein Werk, das streng situativ zu einem ganz bestimmten Zeitpunkt im Leben des Autors, des Neujahrs 1880 nämlich, entstanden ist. Dieser berichtet über seine Tätigkeiten während des besagten Tages, indem er den *tusu* thematisiert und erklärt, dass er im Begriff ist, zu einer Aufwartung zu aufzubrechen. Auch die Erwähnung seiner Schulzeit in Tsuwano, seines Umzugs nach Tokyo und das Medizinstudium sind eindeutige Belege dafür, dass das Werk autobiographisch verfasst ist, beziehungsweise als autobiographisch verstanden werden soll. Daher kann man von einer weitgehenden Übereinstimmung von Autor und lyrisches Ich ausgehen, auch wenn weitreichende Schlussfolgerungen vermieden werden sollten.

Zu den formalen Besonderheiten des Trinkliedes gehört der Reim, der vier Mal gewechselt wird. Dadurch unterteilen sich die sechzehn Verse in fünf Abschnitte, wie es im Schema dargestellt ist. Hierbei werden die ersten zwölf in drei, die restlichen vier in zwei Gruppen eingeteilt. Charakteristisch ist der abwechselnde Gebrauch von ebenen (Reim 2: *qīng* 青; und 4: *yú* 魚) und schiefen Reimen (Reim 1: *yǒu* 有; 3: *wù* 物; und 5: *xiǎn* 銑). In der Lyrik der Tang-Periode wurden zwar erstere zur allgemeinen Konvention, doch waren schiefe Reime in der vorklas-

sischen Zeit, in die die Blütezeit des Musikamtsliedes fällt, nicht unüblich. Deren Überwiegen entspricht dem Gesamtverhältnis aller Töne, das mit 4:3 zugunsten der unebenen ausfällt. Mori Rintarô nutzt die relativ freien Vorgaben des *yuefu* und verzichtet auf das klassische Ideal der Balance von Schief und Eben. Auch wiederholt er die Zeichen *rì* 日 („Tag“, V. 1, V. 4), *cǐ* 此 („dieser“, V. 2, V. 8), *jiǔ* 酒 („Wein“, V. 2, V. 15) und *mèng* 夢 („Traum“, V. 4, V. 8), was für die chinesische Lyrik ab der Tang-Zeit ungewöhnlich ist. Da das Musikamtslied zu den *gushi* gezählt wird, hat es in diesem Rahmen keine weitere Bedeutung.

Details in der Tonstruktur der Verse sollen nun im Zusammenhang mit der inhaltlichen Analyse behandelt werden, die sich an der vom Reimwechsel vorgegebenen Gliederung des Gedichtes in fünf Abschnitte orientiert. So haben die Verse eins bis vier eine einleitende Funktion. Das lyrische Ich begrüßt das Neue Jahr – ein freudiger Tag (*jia chen*, V. 2), den er jedoch mit Schmerz (*tong yin*, V. 3) begeht, da er plötzlich der schnell verfließenden Zeit gewahr wird (*hu jin*, V. 4). Das lyrische Ich richtet sein Augenmerk auf die Vergangenheit. Die nächsten vier Verse (V. 5–8) stellen einen Rückblick auf die Kindheit dar, die von Übermut und Dünkel geprägt war. Der nächste Abschnitt (V. 9–12) behandelt die Studienzeit in Tokyo, während der die kindische Eingebildetheit einem Bewusstsein seiner eigenen Unzulänglichkeiten weicht. Rintarô beschreibt seine Medizinkenntnisse als „undeutliches Erspähen“ (*kui fangfu*, V. 10), das zum „eifrigen Lernen“ (*si miwu*, V. 9), was ja tiefere Kenntnis erwarten lässt, in scharfem Kontrast steht. Der Widerspruch wird auch formell zum Ausdruck gebracht, da zwischen den Versen 9 und 10 ein syntaktischer Parallelismus besteht, der das Muster „Subjekt – Prädikat – adverbiale Bestimmung“ aufweist. Der Doppelvers weist eine inhaltliche lineare Kontinuität auf, die darin besteht, dass sich das lyrische Ich mit Fleiß der Medizin widmet. Sie wird jedoch vom Bild des wirren Haars, der Undeutlichkeit *fangfu* (V. 10) jäh unterbrochen. Das Studium wird nicht von dem gewünschten Erfolg begleitet, und das lyrische Ich stellt erbittert fest, dass sein Geist trotz seines Alters von zwanzig müßig ist (vgl. V. 12) und sein Wissen keine Anwendung findet (V. 11). Auch auf prosodischer Ebene wird Rintarôs Kummer deutlich, da er in Vers 11 die schiefen Tönen (sechs von sieben Zeichen) dominieren lässt.

Diese Selbsteinschätzung des lyrischen Ichs kann nicht als objektiv angesehen werden. Zum Neujahr 1880 zählte er nur siebzehn Jahre und hatte er noch viel zu studieren,³² weshalb eine Anwendung von Fachkenntnissen wohl kaum angebracht gewesen wäre. Motive für die befremdliche Darstellung mögen jugendliche Ungeduld, aber auch das Befolgen von bestimmten Vorlagen oder Habiti in der chinesischen Literatur gewesen sein.

Die vierte Sequenz (V. 13–14) stellt den Wendepunkt des Gedichtes dar. Sie zeichnet sich schon optisch durch ihre Verslänge aus, da Vers 13 – trotz der üblichen sieben Zeichen je Zeile – elf und Vers 14 neun Zeichen beinhaltet. Damit ragen sie aus dem gesamten Werk heraus und wirken wie ein Einschub von außen. Der Abschnitt unterscheidet sich auch inhaltlich, da er aus zwei rhetorischen Fragen besteht (*jun bu jian* – „weißt Du nicht[, dass]“; V. 13; *hi bi* – „wozu?“, V. 14), die sonst im Gedicht nicht vorkommen. Außerdem verweist er direkt auf Geschehnisse aus der altchinesischen Geschichte, was in den restlichen Versen fehlt. Der Doppelvers erscheint wie eine fremde Rede, die sich mahnend an das lyrische Ich wendet. Die Hinweise auf die Historie sollen eine Richtlinie für den müßigen Geist Rintarôs (vgl. V. 12) geben: Das positive Beispiel des großartigen Huatuos einerseits, der in seiner Demut den wohlverdienten Lohn von einer so großen Persönlichkeit wie Guan’yu ablehnt und so auf Ehrerweisungen verzichtet, und andererseits das negative von den raffsüchtigen und niederträchtigen Beamten des Königums Qin, die zu allem bereit sind. Die erbaulichen Beispiele aus der ehrwürdigen Vergangenheit sind sorgfältig aufeinander abgestimmt. Während in Vers 13 schiefe Töne dominieren, besteht Vers 14 fast ausschließlich aus ebenen. Somit ergibt sich ein klangliches Gleichgewicht, das dem erhabenen Inhalt eine angemessene Form verleiht.

Die Exempel aus der Vergangenheit liefern Rintarô eine Richtlinie, die ihm helfen soll, seine Zweifel zu überwinden und sich am Vorbild Huatuo zu orientieren. Das Wissen erscheint nun als zweitrangig, da die aufrichtige und loyale Einstellung eines Mediziners als wichtiger erscheint. Im letzten Abschnitt des Gedichtes (V. 15 und 16) fängt der geistige Austausch mit der Vergangenheit an, Früchte zu tragen. Dabei ist der Übergang zwischen den zwei Sequenzen, also

³² Mori Rintarô beendete das Studium im Juli 1881 als wohl jüngster Absolvent Japans.

von der Geschichte zur Gegenwart, fließend gestaltet, da Vers 14 wie 15 aus neun Zeichen bestehen.

Indem nun Rintarô in Vers 15 das Getränk *tusu* einnimmt, dessen Zusammenstellung auf Huatuo zurückgeht, verbündet er sich – wie bei einem gemeinsamen Trinken – auch äußerlich und physisch mit dem moralisch hochzuschätzenden Arzt. Gerade am Neujahrstag, der den Neuanfang und in seiner Zyklenhaftigkeit zugleich die ewige Wiederkehr symbolisiert, sind zeitliche Hürden bedeutungslos und ein direkter Austausch mit der Vergangenheit möglich. Der Akt des *tusu*-Trinkens erscheint folglich nur vordergründig als kleiner Brauch und gewinnt im Gedicht eine besondere, über Konventionen hinausgehende Bedeutung. Das lyrische Ich fasst den festen Entschluss, Huatuos Idealen zu folgen. Dieser wird von einer konkreten Handlung bekräftigt, da Rintarô sich nunmehr daran macht, seiner Verpflichtung als Untergebener nachzugehen, und sich mit Ehrfurcht (*gan*, V. 16) auf seine Aufwartung vorbereitet. Dies wird auch lautlich hervorgehoben, da der letzte Vers ausschließlich aus schiefen Tönen besteht. Der Gesinnung folgt eine leibliche Teilhabe am Erbe Huatuo, trinkt doch der junge Mann aus seinem Wein.

Geht man auf die Überschrift *zuige* 醉歌 – „ein Trinklied“ ein, erkennt man, dass das Trinken hier nicht als vergnüglicher Zeitvertreib auftaucht, sondern eine moralisch läuternde Funktion aufweist, da es mit hohen Vorbildern in Verbindung gesetzt wird. Die Bezeichnung des Weines *tusu* 屠蘇 „Zerfetzen [und] auferstehen [lassen]“ oder auch „[den Dämon] Su zerfetzen“ entspricht dieser reinigenden Handlung. Dank dem Trank befreit und läutert sich Rintarô von seinen seelischen Qualen, hat teil an Huatuos Ideal und kann ein wahrhaft neues Jahr beginnen. Dieser Akt hat sogar eine, wenn auch entfernt, Ähnlichkeit mit der christlichen Kommunion. Ruft man sich die religiöse Konnotation, die der Jahresbeginn im japanischen Kulturkreis hat, ins Gedächtnis, liegt der Vergleich nicht so fern, auch wenn er recht gewagt bleibt.

Mit Sicherheit ist jedoch die These begründet, dass Mori Rintarô die Einnahme des *tusu*-Weines mit Huatuo in Verbindung setzt und sie als etwas Erneuerndes, Befreiendes und Erbauliches wertet. Somit handelt es sich um ein Gedicht, das eine Katharsis besingt.

4.4 Übersetzung

Ein Trinklied zum Neujahrstag des Metalldrachens

*Welch' Tag ist heut'? – Es ist des Drachenjahres erster Morgen
Wie soll man ihn nur ohne Wein empfangen?*

*Das Herz gelöst – ich singe laut und tönend
Doch jäh erkenne ich: Die Zeit ist wie im Traum vergangen*

V. 5 *Die heimatliche Schule seh' ich vor mir, die Sechs
Klassiker lernt' ich dort*

Zu meiner Schand', in Dünkel schwelgte ich an jenem Ort

*Im kleinen Boote an der kaiserlichen Burg gelangt
Mein eitler Stolz, er wich mit einem Male fort*

Ernst studierte ich im Licht der blauen Lampe

V. 10 *Erspähte leicht die Heilkunst der deutschen Lande*

*Doch wie lächerlich: Unnütz liegt mein seichtes Wissen
Mit zwanzig Jahren vergießt mein Geist wie im Sande*

*„Weißt du nicht, wie einst Huatuo beschämt den Lohn vom
Herzoge Guan'yu abwies?*

Wozu, nach Reichtum lechzend, des Königs Eiter saugen?“

V. 15 *Ach, wie sanft der süße tusu-Wein die Augenbrauen hebt
Wohlan, in Ehrfurcht aufzuwarten, bin ich bereit*

5. Gedicht 2: „An eines Briefes statt mit einem Gedicht antworte ich Meister Kieferntal“

5. 1 Titel und Abschnitt 1

5.1.1 Schriftbild und Tonstruktur

4	3	2	1	詩
無	夜	鵲	螢	以
聊	長	叫	飛	代
剪	愁	裂	照	東
殘	亦	古	新	復
燭	長	竹	綠	松
				溪
				子
				舊
				藁

4	3	2	1
○	●	○	○
○	○	●	○
●	○	●	●
○	●	●	○
■	○	■	■
3/2	3/2	1/4	3/2

Verhältnis Ebenton/Schiefon:

Insgesamt: 10/10

Reimtypen: wò 沃 (eingehend, V. 1, 4) und wū 屋 (eingehend, V. 2)

5.1.2 Transkription und Kommentar

Titel: 詩以代東復松溪子(舊藁)

SHĪ Yǐ DÀI JIǎN FÙ SŌNGXĪ ZĪ (JIÙGǎO)

詩以て東に代へ、松溪子に復す(旧稿)

SHI wo motte KAN ni kae, SHÔKEI SHI ni FUKU-su
(KYÛKÔ)

Mit [einem] Gedicht statt [eines] Brief[es] Antwort[e ich]
Meister Kieferntal [Shôkei Shi] (altes Stroh)

Als Entstehungszeit wird aufgrund einer Notiz, die Mori Rintarô am 22. August 1879 machte, der Spätfrühling bzw. Frühsommer 1880 genannt. Auch der im Gedicht erwähnte Kuckuck und das junge Grün deuten auf diesen Zeitraum. Die erste Veröffentlichung erlebte das Werk im Jahre 1891 in der Erstausgabe des „Journals des Vereins der Heimatfreunde von Iwami“ *Iwami kyôyû kai zasshi* 石見郷友会雑誌.

Das Poem besteht aus 117 Versen und gehört dem Genre des fünsilbigen *gushi* an. Es weist die Reimtypen *wò* 沃, *jué* 覺 und *yào* 葉 auf, die im gesamten Gedicht verteilt vorkommen und den eingehenden Ton tragen. Der Einfachheit und Übersichtlichkeit halber wird Kotajimas Einteilung des Werkes in elf Abschnitte übernommen, von denen in diesem Kapitel der erste behandelt wird.

松溪子 Shôkei Shi – „Meister Kieferntal“: Unter diesem Pseudonym verfasste ITÔ Magoichi (伊藤孫一 1862–1936, später nahm er den Namen ARIYOSHI Yuzuru 有美孫 an) seine Gedichte. Wie Mori Rintarô stammt er aus Tsuwano 津和野 und verlässt es 1871, ein Jahr vor ihm, um sich im Stadtteil Mukôjima 向島 niederzulassen und an der Ersten Medizinhochschule *Daiichi daigaku igakkô* 第一大学区医学校 (die heutige medizinische Fakultät der Staatlichen Tokioter Universität *Tôkyô Daigaku* 東京大学) zu studieren. Auf diese Weise wird er ein enger Freund Moris und die Jugendlichen tauschen *kanshi* aus. 1879 muss Itô jedoch aus finanziellen Gründen sein Studium abbrechen und in die Heimat zurückkehren. Das vorliegende Gedicht ist an ihn gerichtet. Das Pseudonym „Kieferntal“ ist wohl unter Anspielung auf Itôs Heimatort entstanden, der wegen seiner Kiefernlandschaft auch „Dreikieferntal“ (三松谷 *Sanshôkoku* o. *Mimatsu no tani*) genannt wurde.

旧藁 (heutige jap. Schreibung 旧稿) *jiugao* – wörtl. „altes Stroh“: Alte Aufzeichnung.

V.1

螢 飛 照 新 綠

YÍNG FĒI ZHÀO XĪN Lǚ

螢 飛んで 新緑を照らし

Hotaru tonde SHINRYOKU wo terashi

Leuchtkäfer flieg[t] beleucht[et] neu[es] Grün

螢 *yíng*, jap. *Hotaru* – Leuchtkäfer. Durch sein anziehend-geheimnisvolles Leuchten im Frühsommer hat dieses Insekt einen festen Platz in der japanischen Dichtung erhalten. Das flüchtige Licht, das von ihm ausgeht, gemahnt, verbunden mit dem Abschied vom vorangegangenen Frühling, die Vergänglichkeit aller Wesen.

V.2

鶇 叫 裂 古 竹

JUĀN JIÀO LIÈ Gǔ ZHÚ

鶇 叫んで 古竹を裂く

KEN sakende KOCHIKU wo saku

Cuculus poliocephalus schrei[t] spalt[et] alt[en]

Bambus

鶇 *juan*, jap. *Hototogisu* – der sog. Gackelkuckuck (*Cuculus poliocephalus*), in Afrika und Ostasien beheimatet. In der Übersetzungsliteratur wird er meist mit „Kuckuck“ wiedergegeben. Tatsächlich besteht äußerlich mit der europäischen Art eine große Ähnlichkeit, doch ist der Gackelkuckuck etwas zierlicher. Sein Ruf klingt, wie der Name bereits verrät, staccatohaft und wirkt mitunter auch schrill, was im Vers durch das Bild des alten spröden Bambus', der durch den Schall zerspringt, zum Ausdruck gebracht wird. Der Vogel taucht in der chinesischen und japanischen Lyrik oft auf, da er in stillen, frühlommerlichen Nächten singt,

das Ende des Frühlings signalisiert und daher eine traurige und schwermütige Stimmung evoziert.

V. 3 夜 長 愁 亦 長
YÈ CHÁNG CHÓU YÌ CHÁNG

夜 長 け れ ば 愁 へ も 亦 た 長 く
Yoru nagakereba urê mo mata nagaku

Nacht lang Schwermut wieder lang

Der gesamte Vers stellt dem Kommentar zufolge eine Anspielung auf das Gedicht „Das Leben währt keine hundert Jahre“ *Shēngnián bù mǎn bǎi* 生年不滿百³³ aus den „Neunzehn Gedichten im Alten Stil“ *Gǔshī shíjiǔ shǒu* 古詩十九首³⁴ dar. Es bedauert die Kürze des Menschendaseins und ermuntert zum Prinzip des *carpe diem*. Es beginnt folgendermaßen:

生年不滿百 [Das] Menschenleben [währt] kein[e] hundert Jahr[e]
常懷千歲憂 [Doch] ständig träg[t man die]Trauer von tausend Jahren
晝短苦夜長 [Die] Tag[e] kurz, bitter[e] Näch[t]e lang
何不秉燭游 Warum nicht [eine] Leuchte nehmen [und in der Nacht] umherwandern?

Besonders wichtig ist Vers 3 des zitierten Gedichtes, da erkennbar wird, dass das Zitat abgewandelt wird. Während hier eine Gegenüberstellung von „kurz“ und „lang“ erfolgt, nimmt Rintarô mit „wieder“ *chou* 亦 eine Steigerung vor.

V. 4 無 聊 剪 殘 燭
WÚ LIÁO JIǎN CÁN ZHÚ

³³ KOTAJIMA gibt den Titel mit „人生不滿百“ wieder, doch wähle ich die Schreibung „生年不滿百“, wie sie bei CAI, Zong-qi (Hg.). *How to read Chinese Poetry: A Guided Anthology*. New York: Columbia University Press 2008, S. 108 und MATSUEDA, Shigeo (Hg.). *Chûgoku meishi sen*, Bd.1. Iwanami bunko ⁴²2007, S. 266-267 zu finden ist.

³⁴ Diese Gedichte wurden erstmals in der „Sammlung auserlesener Literatur“ *Wén xuǎn* 文選 von XIǎO Tǒng 蕭統 (501–531) zusammengetragen (vgl. Cai: S. 103).

無聊にして 殘燭を剪る

BURYÔ ni shite ZANSHOKU wo kiru

Kein[e] kurz[e] Weile] schneid[e ich die ge]blieb[ene] Kerze

無聊 *wu liao* – wörtl. „keine kurze Weile“: Schwermütig, niedergeschlagen.

剪殘燭 *jian canzhu* – wörtl. „die übriggebliebene Kerze schneiden“: Gemeint ist das Trimmen eines Dochtes, womit das lange Wachen metonymisch versinnbildlicht wird. Bei diesem Ausdruck handelt es sich um eine Anspielung auf das Gedicht „[Ich] schick[e den] Nachtregen [meiner Frau in den] Norden“ (夜雨寄北 *Yèyǔ jì běi*) von Lǐ Shāngyīn 李商隱 (813–858), das an seine Frau gerichtet ist und neben anderen folgende Verse aufweist:

何当共剪西窗燭

Wann [werden wir wieder] beisammen an [jenem] west[lichen]
Fenster [den] Docht [eigtl. Kerze] schneiden

却話巴山夜雨時³⁵

[Und ich dir von diesen] Regennächt[en in] Bashan erzählen

5.1.3 Ästhetische Analyse und Interpretation

Der oben vorgestellte Gedichtsabschnitt zeichnet sich durch eine klare Struktur aus. Zwar handelt es sich hier um ein Gedicht im Alten Stil, doch erinnert sein Aufbau sehr an ein *jueju*. Zum einen erfüllt der Abschnitt Vorgaben, die sowohl *gushi* als auch *jinti shi* betreffen. Die Verslänge des gesamten Gedichtes ist durchgehend fünfsilbig. Sie weisen zusätzlich zur obligatorischen Zäsur nach dem zweiten Zeichen noch eine kleine hinter dem dritten Zeichen.³⁶ Zum anderen erfüllt es Regeln, die nur für *jueju* gelten. So enthält es außer in den geraden Versen noch im ersten einen Reim.³⁷

Auch die Klanggestaltung, wie sie in Schema kenntlich gemacht ist, erinnert sehr an die Struktur eines *jinti shi*. So beträgt das gesamte Verhältnis der Schief- und Ebentöne 10:10, womit eine vollkommene Balance erreicht wird. Im Kontext dieser Ausgewogenheit sticht Vers 2 hervor, da sich hier, nimmt man den Folgevers hinzu, fünf Schieftöne aneinanderreihen. Der Gedichtsabschnitt

³⁵ MATSUEDA: Bd. 3, S. 188–189.

³⁶ Vgl. CAI: S. 102–103.

³⁷ Vgl. CAI: S. 102–103.

unterscheidet sich tatsächlich von einem *jueju* nur dadurch, dass es Reime zweier Reimtypen aufweist.

Betrachtet man die Tonfolge, stellt man fest, dass Vers 1 und 4 sich vollkommen entsprechen, wodurch das Gedicht eine ausgeprägte Umklammerung erhält. Die gesonderte Betrachtung dieses Abschnitts lässt sich daher allein schon mit diesem Umstand rechtfertigen. Außerdem verhält sich die Tonabfolge ○●○ nach der Zäsur von Vers 3 komplementär zu der entsprechenden Stelle von Vers 1 und 4 (●○■), was die Ähnlichkeit zu einem *jueju* bestärkt. Dieser regelmäßige Gegensatz lässt sich auch innerhalb der Verse beobachten. Hat nämlich das erste Wort eines jeweiligen Verses einen Ebenton, weist das dritte einen Schiefton auf. Dies trifft auch im umgekehrten Falle zu, wodurch die Zäsur im gesamten Gedichtsabschnitt deutlicher wird. Somit verfügt der Abschnitt sowohl vertikal (im Versinneren) als auch horizontal (versübergreifend) über Verbindungselemente, die ihn wohlgeordnet erscheinen lassen.

Auf lexikalischer Ebene ist im Gedicht eine Gegenüberstellung von äußerer und innerer Welt zu beobachten, die in der poetologischen Literatur mit *bi* 比 und *xing* 行 bezeichnet wird.³⁸ Das lyrische Ich behandelt nämlich in Vers 1 und 2 die Natur, indem er sie beschreibt (*bi*), und leitet darauf zur Darstellung des eigenen emotionalen Befindens über (*xing*). Dieser Gegensatz Natur – Mensch wird noch dadurch bestärkt, dass die im Kommentar angeführten Anspielungen erst in den unteren Versen auftauchen, da sie aus der lyrischen Tradition stammen und somit der menschlichen Sphäre angehören.

Doch wie bei den Zäsuren werden diese Gegensätze durch Parallelen überbrückt. So sprechen die zweiten Ideogramme von Vers 2 und 4 die auditive Wahrnehmung an („rufen, schreien“ *jiao* 叫 und *liao* 聊 – eigtl. „Ohrensausen, undeutlich hören“), während in denselben Versen die dritten Zeichen Verben des Zertrennens im weitesten Sinne ausdrücken („spalten“ *lie* 裂 und „schneiden“ *jian* 剪). Somit beziehen sich diese Worte aufeinander und stellen zwei sogenannte Versaugen *shīyǎn* 詩眼 dar. Ihre Funktion ist es, zum einen den Leser auf eine kommende Stimmung vorzubereiten, zum anderen das Gedicht zu dynamisieren,

³⁸ Vgl. CAI: S. 13–14, S. 112.

da sie den Blick des Lesers zwischen den korrespondierenden Versen kreisen lassen.³⁹

Parallelismen auf lexikalischer Ebene lassen sich innerhalb der oberen Verse feststellen. Der auffälligste besteht sicherlich zwischen „neu“ *xin* 新 und „alt“ *gu* 古 in der jeweils vorletzten Silbe. Doch auch vor und hinter der Zäsur lassen sich Gegensätze aufdecken, da hier Vertreter der flugfähigen Fauna („Leuchtkäfer“ *ying* 螢 und „Gackelkuckuck“ *juan* 鵲) und der Flora dort („Grün“ *lü* 綠 und „Bambus“ *zhu* 竹) aufgeführt werden.

Zum Schluss der Analyse sei betont, dass die oben genannten Entsprechungen regelmäßig sind und immer an den gleichen Positionen auftauchen. Alle Stilelemente, wie sie hier aufgedeckt worden sind, weisen auf die Abgeschlossenheit des Gedichtsabschnitts hin und lassen vermuten, dass es ursprünglich als *jueju* verfasst wurde.

Um nun mit der Deutung des Gedichtsabschnitts fortzufahren, sollen die wichtigsten Punkte zusammengefasst werden: Die ungewöhnliche Häufung von Schieftönen in Vers 2, die eine dunkle Stimmung hervorruft, sowie das Vorhandensein von zwei Versaugen, mit der die Dichotomie Mensch – Natur, Betrachtung – Gefühl dynamisiert wird.

Gehen wir zuerst auf die Darstellung der Natur ein. Diese erscheint vor uns in dunklen, trüben Farben. Auf die wehmütige Konnotation des Gackelkuckucks wurde bereits in der Annotation verwiesen. Aber auch der Leuchtkäfer ruft traurige Gedanken hervor, da er durch sein schwaches Licht und äußerst kurzen Lebensspanne auf schmerzliche Weise die Vergänglichkeit der Welt verdeutlicht.⁴⁰ In diesem Sinne wirkt das Beleuchten des Grüns in Vers 1 geisterhaft.

Der Leuchtkäfer und der Gackelkuckuck symbolisieren das Nahen des in Ostasien als trostlos empfundenen Sommers. Dies muss unbedingt berücksichtigt werden, da diese Bilder in westlichen Kulturkreisen oft positiv bewertet werden und es zu unbedachten Interpretationen kommen kann. Ebenso muss das junge Grün als das Ende der Frühlingszeit verstanden werden, denn er ersetzt die schöne

³⁹ Vgl. CAI: S. 114–116.

⁴⁰ Vgl. KLIEN, Susanne. „Early Chinese Poetry by Mori Ôgai“. In: *Asian Cultural Studies* 32 (2006), S. 113.

Blütenpracht auf den Bäumen und kündigt die Regenzeit ein. Die tristlose Darstellung der Natur, findet ihren Höhepunkt im Bild des sich zersplittenden Bambus' (*lie guzhu* 裂古竹, V. 2), was durch Häufung von Schieftönen lautlich untermalt wird. So wird der Abschied vom Lenz und vom Alten vermittelt.

Wie oben gesehen, besteht ein Versaue zwischen *lie* 裂 und *jian* 剪, so dass der Trennungsakt in der Natur seine Fortführung im Beschneiden des Dochtes (*jian can zhu* 剪殘燭, V. 4) findet. Anders jedoch als diese, erneuert sich das menschliche Leben nicht – ein in der chinesischen Lyrik oft auftauchender Gedanke – und so stellt die Trennung für das lyrische Ich etwas Unausweichliches und Endgültiges dar. Da aus dem Titel ersichtlich wird, dass das Gedicht an Shôkei Shi gerichtet ist, liegt die Vermutung nahe, dass Rintarô seine Klage über den Abschied von seinem Studienfreund zum Ausdruck bringt. Er vermisst ihn nicht nur (angedeutet durch die Anspielung auf Li Shangyin), sondern sieht sich auch mit dem Ende seiner Jugendzeit konfrontiert (verdeutlicht durch das junge Grün und das Schneiden).

Nichtsdestotrotz muss hier darauf hingewiesen werden, dass sich dieser Gedichtsabschnitt recht eng an gebräuchliche Topoi der chinesischen Lyrik hält, und seine Aussage daher nicht zu stark auf die Person des Verfassers bezogen werden sollte. Der Titel weist das gesamte Werk als ein Gelegenheitsgedicht aus und knüpft an so viele berühmte, klassische Verse über die Trennung von Freunden an, dass autobiographische Bezüge zwar verzeichnet, aber auch relativiert werden müssen.

Der Gedichtsabschnitt sticht somit weniger mit seiner Aussage als durch seine ausgefeilte Form hervor, und es darf angenommen werden, dass das Augenmerk des Verfassers in erster Linie auf diese gerichtet war. Tatsächlich strahlen die Verse mit ihrer Klarheit und nehmen dank ihrer Gestaltung den Leser für sich ein. Um diese bewahren zu können, wurde einer textnahen Übersetzung der Vorzug gegeben.

5.1.4 Übersetzung

An eines Briefes statt mit einem Gedicht antworte ich Meister Kieferntal

Ein Leuchtkäfer fliegt, es flimmert das junge Grün

Ein Kuckuck ruft, es splittert der alte Bambus

Lang ist die Nacht, doch die Trauer unerträglich länger
Schwermütig schneide ich den Kerzendocht

5.2 Abschnitt 2

5.2.1 Schriftbild und Tonstruktur

16	15	14	13	12	11	10	9	8	7	6	5
不	几	鏘	擲	瓊	曩	風	書	墨	筆	千	吾
厭	頭	金	地	瑤	投	采	辭	香	勢	里	有
百	幾	又	試	辱	以	殊	何	猶	自	寄	刎
回	卷	憂	其	報	木	可	慙	馥	縱	尺	頸
讀	舒	玉	聲	復	桃	掬	懃	郁	橫	牘	朋

16	15	14	13	12	11	10	9	8	7	6	5
●	●	○	●	○	●	○	○	●	●	○	○
●	○	○	●	○	○	●	○	○	●	●	●
●	●	●	●	●	●	○	○	○	●	●	●
○	●	●	○	●	●	●	○	●	○	●	●
■	○	■	○	■	○	■	○	■	○	■	○

Verhältnis ○/●: 1/4 2/3 2/3 2/3 2/3 2/3 2/3 5/0 2/3 2/3 1/4 2/3

Gesamtverhältnis: 25/35 = 5/7

Reimtypen: wū 屋 (eingehend, V. 6, 8, 10, 12, 16), wò 沃 (eingehend, V. 14)

5.2.2 Transkription und Kommentar

V. 5

吾 有 刎 頸 朋

WÚ YǒU WĒN JǐNG PÉNG

吾に刎頸の朋有り

Ware ni FUNKEI no tomo ari

Ich hab[e] [einen] Kopf[-S]chneid[e-]Freund

勿頸朋 wen jing ping – „Kopf-Schneide-Freund“: Ein Freund, der, wie man umgangssprachlich sagt, „seinen Kopf hinhalten“ würde und deshalb vertrauenswürdig wie kein anderer ist.

V.6 千 里 寄 尺 牘
QIĀN Lǐ Jì CHǐ DÚ

千里より尺牘を寄す
SENRI yori SEKITOKU wo yosu

[Aus] tausend Meile[n] schick[t er mir eine]
Elle[nbreite quadratische Holz-] Tafel

千里 *qian li* – wörtl. „tausend Meilen“: Die Länge eines *li* (jap. *ri*), meist mit „Meile“ übersetzt, variierte im Laufe der Geschichte, und beträgt im heutigen Japan umgerechnet 3,9273km. Die Entfernung zwischen Tokyo und Tsuwano, wo sich Magoichi aufhält, ist übertrieben groß dargestellt und soll verdeutlichen, wie riesig die Entfernung empfunden wird.

尺牘 *chi du* – „ellenbreite quadratische Holztafel“: Ein Brief. Dieser Begriff wurde für Schreiben breiteren Formats verwendet. Eine japanische Elle *shaku* 尺 beträgt 30,3cm.

V.7 筆 勢 自 縱 橫
Bǐ SHì zì ZŌNG HÉNG

筆勢は自ら縦横
HISSEI wa onozukara JŪÔ

[Seine] Pinselkraft selbst horizontal-vertikal

筆勢 *bi shi* – „Kraft“ oder „Temperament des Pinsels“: Handschrift.

自縱横 *zi zong heng* – „von Natur aus horizontal-vertikal“: Schon immer freigesinnt. Im Chinesischen kann „horizontal“ auch die Nord-Süd-Achse der Erde bedeuten, während „vertikal“ die Ost-West-Achse bezeichnet. Somit ist eine freie Bewegung durch den Raum gemeint, und der Ausdruck wird im übertragenen Sinne für einen lebhaften und unabhängigen Geist verwendet. Das lyrische Ich lobt die kraftvolle und freie Handschrift des Freundes.

V. 8

墨 香 猶 馥 郁

MÒ XIĀNG YÓU FÙ YÙ

墨香は猶ほ馥郁たり

BOKKÔ wa nao FUKUIKU tari

[Der] Geruch [der] Tusche [verströmt auch] jetzt
Wohlgeruch

V. 9

書 辭 何 慇 懃

SHŪ CÍ HÉ YĪN QÍN

書辭 何ぞ慇懃なる

SHOJI nan zo INGIN naru

Schreib[-]Wort wie ehrfurchtsvoll

書辭 *shu ci* – „Schreibwort“: Wortgebrauch, Schreibstil. Der Brieffreund beherrscht die höfliche Sprache.

V. 10

風 采 殊 可 掬

FĒNG CǎI SHŪ KĒ JŪ

風采 殊に掬すべし

Fûsai koto ni kikusu beshi

[Das] Wind-nehm[en] wie Perle [mit Händen]
schöpfen

風采 feng cai – „Windnehmen“: Erscheinung. Das Auftreten des Freundes ist so elegant und erlesen, dass es mit dem Schöpfen von Perlen verglichen wird.

V. 11 曩 投 以 木 桃
NĀNG TÓU Yǐ Mù TÁO

曩に投ずるに木桃を以てし
Saki ni TÔ-zuru ni BOKUTÔ wo motte shi

Zuvor warf [ich] Baum-Pfirsich

木桃 *mu tao* – „Baum-Pfirsich“, kann den japanischen Weißdorn (*crataegus cuneata*, jap. *sanzashi* サンザシ, 山査子 bzw. 山榲子) bezeichnen oder auch nur „Pfirsich“ bedeuten und versinnbildlicht Unvollkommenheit. Das lyrische Ich beschreibt die Minderwertigkeit seines Schreibens, das er seinem Freund widmet. Der gesamte Vers ist, wie in Vers 12 zu sehen sein wird, fast wörtlich aus dem *Shijing* übernommen.

V. 12 瓊 瑤 辱 報 復
QIÓNG YÁO Rŭ BÀO FÙ

瓊瑤 報復を辱けなくす
KEIYÔ HÔFUKU wo katajike naku su

[Einen schönen] Edelstein [erhalte ich] beschämt [als]
Antwort

瓊瑤 *qiong yao* – „Edelstein“: Ein weiter nicht zu identifizierender Halbedelstein von schöner, meist rötlicher Färbung, der in alten Zeiten als Schmuck an Männergürteln hing, womöglich Karneol. Der Begriff wurde aber auch für

entgegengenommene Briefe oder Gedichte verwendet, um diese zu würdigen. Gemeinsam mit dem Vorvers beziehen sich diese Worte auf eine Weise des Landes Wei 衛風 im *Shijing*, die die Worte

投私以木桃	Werfe ich einen Pfirsichstein
報之以瓊瑤	Erhalte [ich] einen Edelstein

aufweist. Somit haben Vers 11 und 12 einen gemeinsamen Bezug.

V. 13 擲 地 試 其 聲

ZHÌ DE SHÌ QÍ SHÈNG

地に擲つて 其の声を試みれば

Chi ni nageutte sono koe wo kokoromireba

[Ich] werf[e ihn auf die] Erde [um zu] prüf[en]
des[sen] Stimme

Dieser Vers führt die Aussage seiner Vorgänger fort. Der Brief würde, da er einem kostbaren Kleinod gleiche, sicherlich wohlklingende Töne hervorbringen, wenn man ihn auf den Boden fallen ließe. Dies ist, wie in Vers 14 zu erkennen sein wird, ein weiteres Zitat aus der chinesischen Klassik.

V. 14 鏘 金 又 戛 玉

QIANG JIN YÒU JIÁ YÙ

鏘金 又 戛玉

SHÔKIN mata KATSUGYOKU

[Hell und klar] kling[endes] Metall wiederum schlagen[der]
Edelstein

Vers 14 führt den Vergleich seines Vorverses fort. Das Schreiben oder das Gedicht, das Rintarô erhalten hat, töne so klar wie Musikinstrumente aus Metall und so angenehm wie der Klang von Edelsteinen. Die Metapher verdeutlicht, wie

vortrefflich der Brief ist. Einen Prätext stellen die Worte eines Freundes von Sūnchūò 孫綽 (jap. Sonshaku, ein Gelehrter und Dichter der Jin-Dynastie 晋朝, 265–420). Als dieser das „Lied vom Tiantai-Berg“ *Tiān tái shān wǔ* 天台山武 vollendete, soll er ausgerufen haben:

卿試擲地、要作金石声 Schau! Wenn du probierst und es auf den Boden wirfst, wird es
zweifellos Klang von Gold und Edelsteinen hervorbringen

Diese Worte sind in den „Zeitgenössischen Anekdoten und neuen Gesprächen“ *Shì shuō xīn yǔ* 世說新語 (4. bis 5. Jh.) überliefert.

V. 15 几 頭 幾 卷 舒
Jǐ TÓU Jǐ JUÀN SHŪ

几頭に 幾たび巻舒し
KITÔ ni iku tabi KENJO shi

[Am] Tisch[-]Kopf wieviel [ich es nur] zusammen- [und]
auseinanderroll[e]

几頭 *ji tou* – „Tischkopf“: Eine Tischoberfläche.

V. 16 不 厭 百 回 讀
BÙ YÀN Bǎi HUÍ DÒU

百回読むを厭はず
HYAKKAI yomu wo itowazu

[Ich werde] nicht satt[,] [es] hundert Mal [zu] lesen

5.2.3 Ästhetische Analyse und Interpretation

Konnte im vorangegangenen Abschnitt eine für ein *gushi* unerwartet große Regelmäßigkeit festgestellt werden, ist sie hier nicht mehr gegeben. Da sie im

restlichen Gedichtsbrief nicht mehr anzutreffen sein wird, entsteht der Eindruck, dass der erste Abschnitt eigenständig als *jueju* entstand. Es ist denkbar, dass die vier Verse dem Gedicht als Stimmungsbild vorangestellt wurden und ihr einheitlicher Reim bewusst in zwei Reimtypen geändert wurde, um sie besser in das Gesamtwerk zu integrieren. Ließen sich formale Kriterien nachweisen, die die ersten vier Zeilen als eine Einheit auswiesen, wird im Folgenden klar, dass die Unterteilung des restlichen Gedichtes allein nach thematisch-inhaltlichen Erwägungen möglich ist.

In diesem Abschnitt leitet das lyrische Ich das Thema des gesamten Gedichtes ein. Es handelt sich um „einen Freund, der seinen Kopf hinhalten würde“ (V. 5). Mit diesem ist Meister Kieferntal (Itô Magoichi) gemeint, da der Autor mit der Wahl des Titels auf ihn verweist. Dieser übersand dem lyrischen Ich ein Schreiben, auf das Rintarô antwortet und ihm seine Gedanken mitteilt.

Im Vergleich zum perfekten tonalen Gleichgewicht des Abschnittes 1, überwiegen hier die schiefen Töne mit dem Verhältnis schief/ eben 35 zu 25. Ein genauerer Blick auf die einzelnen Verse verrät, dass in jedem die schiefen Töne überwiegen. Am deutlichsten ist dies in Vers 6 und 16 zu erkennen. Vers 9 bildet eine Ausnahme, da er nur aus ebenen Tönen besteht. Einen direkten Bezug seiner Tonstruktur zum Versinhalt ist jedoch nicht zu erkennen. Daher ist anzunehmen, dass die lautliche Gestaltung sich auf die formale Ebene beschränkt und wohl die umliegenden, klanglich dunkel wirkenden Verse ausgleichen soll.

Auch versübergreifend lässt sich keine klare Beziehung zwischen Tonstruktur und Aussage herstellen. Hingegen scheint eine weitgehend freie Tonwahl zu bestehen. Lediglich die Vorgabe der Verslänge, die Zäsur, der Reim (alle geraden Verse enden auf Schriftzeichen, die sich auf *wū* 屋 (eingehend) reimen; allein Vers 14 reimt sich auf *wò* 沃 (eingehend)) und dessen regelmäßiges Wechseln mit Schriftzeichen, die ebene Töne tragen, werden konsequent eingehalten.

Als gestalterische Besonderheit lassen sich Vers 7 und 8 anführen, die gemeinsam einen Parallelismus bilden: Der „Pinselkraft“ *bi shi* 筆勢 steht „Tintenduft“ *mo xiang* 墨香 gegenüber, „von selbst“ *zi* 自 entspricht syntaktisch „auch jetzt“ *you* 猶 und „vertikal-horizontal“ *zong heng* 縱橫 und „Wohlgeruch“ *fu yu* 馥郁 bilden Binomina aus jeweils lexikalisch ähnlichen

Schriftzeichen. Das lyrische Ich würdigt die Handschrift seines Adressaten, bewundert sie und ihren Duft. Auch sein Schreibstil sei, wie aus Vers 9 und 10 zu entnehmen ist, von vortrefflicher Art.

Im Folgevers stellt das lyrische Ich Meister Kieferntal seinen eigenen Brief gegenüber. Er bewertet seine Nachricht als gewöhnlich und unscheinbar, wie ein Pfirsichstein (V. 11), für den er beschämt ein Schmuckstück erhält (V. 12). Wie bereits im Kommentar angeführt, handelt es sich hierbei um ein Zitat aus dem *Shijing*. Diesem wird im folgenden Doppelvers ein weiteres angefügt, das aus dem *Shì shuō xīn yǔ* stammt. Auch die Verse 15 und 16 spielen auf die chinesische Klassik an und schöpfen aus ihr Worte des Lobes. Somit bezieht Rintarô's Gedicht die Stimmung aus diesen Prätexten. Andererseits stellt er Magoichi in den Kontext der altehrwürdigen und berühmten Dichter, wodurch sein Beifall eine tiefere Dimension erhält.

Insgesamt ist der vorliegende Abschnitt als eine Einleitung zu verstehen, die viele Gemeinsamkeiten mit dem Aufbau eines Briefes aufweist. Wie es noch heute üblich ist, lässt er auf einen jahreszeitlichen Gruß *jikô no aisatsu* 時候の挨拶 (Abschnitt 1) Dankesworte für die erhaltene Nachricht folgen. Inwieweit das Lob angemessen ist, kann nicht mehr ergründet werden, ist für die weitere Auseinandersetzung aber auch nicht relevant.

5.2.4 Übersetzung

- V. 5 *Ich habe einen engvertrauten Freund*
 Aus tausend Meilen entsand er mir ein großes Schreiben
- Die Pinselstriche so charakternvoll und frei*
 Die Tusche verströmt auch jetzt einen Wohlgeruch
- V. 10 *Seine Worte, - wie fein und achtungsvoll!*
 Seine Erscheinung, - erlesen wie Perlen
- Zuvor warf ich ihm einen Pfirsichkern*
 Ein Juwel erhalte ich hierauf beschämt
- Lass ich es prüfend auf die Erde fallen*
 Hell und klar erklingt es wie Gold und Edelsteine

V. 15 *Wie oft ich auch Dein Schreiben öffne
Nicht werd' ich's satt, es hundert Mal zu lesen*

5.3 Abschnitt 3

5.3.1 Schriftbild und Tonstruktur

30	29	28	27	26	25	24	23	22	21	20	19	18	17
蹣	携	慷	悲	放	豪	並	連	談	論	何	唯	與	憶
跚	手	慨	憤	歌	氣	榻	鑣	文	世	屑	知	君	曾
笑	撫	漸	荊	共	傾	聽	賞	披	吐	問	出	交	在
醉	風	離	卿	落	千	落	開	心	肺	氏	同	初	江
脚	光	筑	歌	々	觴	木	花	腹	肝	族	鄉	熟	東

30	29	28	27	26	25	24	23	22	21	20	19	18	17
○	○	●	○	●	○	●	○	○	○	○	○	●	●
○	●	●	●	○	●	●	○	○	●	●	○	○	○
●	●	●	○	●	○	●	●	○	●	●	●	○	●
●	○	○	○	●	○	●	○	○	●	●	○	○	○
■	○	■	○	■	○	■	○	■	○	■	○	■	○

Verhältnis ○/●:

2/3 3/2 1/4 4/1 1/4 4/1 0/5 4/1 4/1 2/3 1/4 4/1 3/2 3/2

Insgesamt ○/● = 36/34

Reimtypen: *wū* 屋 (eingehend, V. 18, 20, 22, 24, 28), *yào* 藥 (eingehend, V. 26, 30)

5.3.2 Transkription und Kommentar

V. 17 憶 曾 在 江 東
YÌ CÉNG ZÀI JIĀNG DŌNG

憶へば 曾て江東に在り
Omoeba katsute KÔTÔ ni ari

[Ich] erinner[e mich an] damals[:] [Wir] war[en am]
Fluss-Ost

江東 *jiang dong*, jap. *kôtô* – „Fluss-Ost“; hier: Der Tokyoter Bezirk Kôtô, der sich östlich des Sumida-Flusses erstreckt. Zu ihm gehört auch das Viertel Mukôjima 向島, wo Rintarôs Familie von 1872 bis 1879 lebte, nachdem sie Tsuwano verlassen hatte.

Jiangdong ist aber auch ein historisches Gebiet südlich des Unterlaufes des Jangtze-Flusses (Chángjiāng 長江), wo sich die Reiche der Wú 吳 (585–473 v.Chr.)⁴¹ und Yuè 越 (ca. 600–334) befanden. Die Feindschaft zwischen den zwei Königreichen war so groß, dass sie sprichwörtlich geworden ist.⁴² Mit der Wahl dieses Begriffes knüpft daher Rintarô an die chinesische Geschichte.

V. 18

與 君 交 初 熟

YŪ JŪN JIĀO CHŪ SHÚ

君と 交はり初めて熟す

Kimi to kawari-hajimete JUKU-su

Mit Edelmann verkehr[e ich] zum ersten Mal
vertraulich

君 *jun* – „Edelmann“. Häufig richtet man sich mit diesem Wort an sein Gegenüber, weshalb es hier die Bedeutung „Du“ annimmt. Das lyrische Ich lernt den Freund hier, in Mukôjima, kennen.

V. 19

唯 知 出 同 鄉

WÉI Zhī CHŪ TÓNG XIĀNG

⁴¹ Nach dem *Shiji* 史記 („Aufzeichnungen des Historikers“) von Sīmǎ Qiān 司馬遷 (ca. 145–90 v. Chr.) war Wú Tàibó 吳太伯 der Reichsgründer von Wu, was eine Entstehung des Landes um 1200 v. Chr. suggeriert. Die Historizität dieser Person wird jedoch allgemein bezweifelt, und man geht allgemein von den oben angegebenen Jahresdaten aus.

⁴² Vgl. *goetsu* 吳越 – eine zutiefst verfeindete Beziehung; *goetsu dôshû* 吳越同舟 („Wu und Yue auf einem Schiff“) – verfeindete Menschen, die sich, in eine gemeinsame Notlage geraten, helfen.

唯だ同郷に出づるを知り

Tada DÔKYÔ ni izuru wo shiri

Nur erfahr[e ich , dass Du] stamm[st aus] derselb[en]
Gegend

同郷 *tong xiang* – „gleiche Gegend“: Dieselbe Heimat. Rintarô verweist auf Tsuwano, aus der Rintarô und Magoichi stammen.

V. 20

何 屑 問 氏 族

HÉ XIÈ WÈN SHÌ ZÚ

何ぞ屑しとせん 氏族を問ふを

Nanzo isagiyoshi to sen SHIZOKU wo tou wo

Wie kleinlich [nach] Sippe-Verwandschaft [zu]
frag[en]

何屑 *he xie* – „wie kleinlich“: Ein Ausdruck, dass eine rhetorische Frage einleitet. Das lyrische Ich drückt hiermit aus, dass allein der Umstand, dass es und Magoichi aus derselben Stadt stammen, alle Fragen über verwandschaftliche Beziehungen, die zu jener Zeit wichtig waren, nebensächlich erscheinen lassen. Auf diese Weise wird auch die Tiefe der Freundschaft verdeutlicht.

V. 21

論 世 吐 肺 肝

LÙN SHÌ TŪ FÈI GĀN

世を論じて 肺肝を吐き

Yo wo RON-jite HAIKAN wo haki

[Wenn Du] abhandel[st die] Welt spuck[st Du] Lunge-
Leber

吐肺肝 – *tu fei gan*: „Lunge und Leber spucken“: Das eigene Herz öffnen. Diese Wendung stammt von einer Grabinschrift für den Dichter LIŪ Zōngyuán 柳宗元 (773-819), die Han Yu verfasste. Mit *shi* 世 ist zunächst die Welt der Menschen gemeint, so dass die Ausführungen des Freundes, deren Aufrichtigkeit der Autor besingt, sicherlich ethischer Natur sind.

V. 22

談 文 披 心 腹

ÁN WÉN PĪ XĪN FÙ

文を談じて 心腹を披く

BUN wo DAN-jite SHINPUKU wo hiraku

[Wenn Du] sprich[st über] Literatur öffne[st Du] Herz-
Bauch

披心腹 *pi xin fu* – „Herz und Bauch öffnen“: Seinem (aufrichtigen) Gefühl Ausdruck verleihen. Vers 22 ist parallel zum Vorvers aufgebaut und wiederholt ihn inhaltlich.

V. 23

連 鑣 賞 開 花

LIÁN BIĀO SHǎNG KĀI HUĀ

鑣を連ねては開花を賞し

HYÔ wo tsuranete wa KAIKA wo SHÔ-shi

[Aneinander] reih[en wir die] Zaumgebiss[e] [und]
erfreu[en uns an sich] öffn[enden] Blume[n]

連鑣 *lian biao* – „Zaumgebisse aneinanderreihen“: Hier wird anhand des Zaumzeuges metonymisch das nebeneinander Reiten dargestellt. Der Begriff kann aber auch allgemein für eine gemeinsame Reise stehen.

V. 24

並 榻 聽 落 木

BÌNG TÀ TĪNG LUÒ MÙ

榻を並べては落木を聴く

TÔ wo narabete wa RAKUBOKU wo kiku

[Wir] reihen [die] Bett[en] [und] lausch[en] Fall[-
]Bäum[e]

落木 *luo mu* – „Fallbaum“: Ein Baum, der sein Laub abwirft. Die Freunde lauschen in ihren Betten dem Rascheln der Herbstblätter.

V. 25

豪 氣 傾 千 觴

HÁO QÌ QĪNG QIĀN SHĀNG

豪氣 千觴を傾け

GÔKI SENSHÔ wo katamuke

Ungestüm neig[en wir] tausend [Wein-]Schalen

V. 26

放 歌 共 落 々

FÀNG GĒ GÒNG LUÒ LUÒ

放歌 共に落々たり

HÔKA tomo ni RAKURAKU-tari

[Wir] lassen Lied[er] gemeinsam [sind wir]
fall[en]fall[en]

放歌 *fang ge* – „Lieder lassen“: Laut und hemmungslos Lieder singen. Kotajima bezieht dies auf die Rezitation von *kanshi*. Diese werden, wie in der Einleitung erwähnt, ebenfalls als Lieder bezeichnet.

落落 *luo luo* – „fallen-fallen“: Unbeschwert. Die Freunde dichten und rezitieren ohne Hemmnisse.

V. 27

悲 憤 荆 卿 歌

BĒI FÈN JĪNG QĪNG GĒ

悲憤す 荆卿の歌

HIFUN-su KIKYÔ no uta

[Wir] trauer[n und] wall[en auf] Jing Qing[s] Lied

荆卿歌 *Jing Qing ge* – „Jing Qings Lied“: JĪNG QĪNG 荆卿 (?–227 v. Chr.) war ein Attentäter und stammte aus dem Reiche der Wèi 衛. Bevor er sich nach vielen Wanderungen im Reich der Yān 燕 im Norden Chinas niederließ, hieß er JĪNG KĒ 荆軻 und ist eher unter diesem Namen bekannt. Dān, der Kronprinz von Yan (YĀN Tàizǐ Dān 燕太子丹, ?–226 v. Chr.), fühlte sich durch das erstarkende Nachbarreich der Qín 秦 bedroht, und beauftragte Jing Ke mit der Ermordung des Qin-Königs Yíngzhèng 嬴政, des späteren ersten Kaisers von China QÍN Shǐhuángdì 秦始皇帝(259–210 v. Chr.). Der Beauftragte erbat bei diesem eine Audienz und versteckte einen vergifteten Dolch in einer Landkarte, um den König überraschend zu attackieren. Das spektakuläre Attentat schlug jedoch fehl, was schließlich allen Beteiligten am Mordplan das Leben kostete.

Die „Aufzeichnungen des Historikers“ *Shiji* 史記⁴³ berichten, dass Jing Ke vor dem Aufbruch zum Hofe Yingzhengs am Fluss Yishuǐ 易水 sein berühmtes, nach dem Strom benannte „Lied am Yishui“ *Yishuǐ gē* 易水歌 sang, das im vorliegenden Vers als *Jing Qing ge* auftaucht:

風蕭蕭兮易水寒
壯士兮不復返

Der Wind so wehmütig, ach! – der Yishui kalt
Der wack're Edle, ach! – [wird] nicht wiederkehr[en]

⁴³ Das *Shiji* wurde zu Beginn des ersten Jahrhunderts vor Christus von SIMǍ Qiān 司馬遷 (jap. Shiba Sen, ca. 145–90 v. Chr.), dem Vater der chinesischen Geschichtsschreibung, verfasst. Seine Form und Sprache prägten die chinesische Historiographie und den Prosastil für viele Jahrhunderte.

Da Shihuangdi bei der Nachwelt als rücksichtsloser Gewaltherrscher in Verruf steht, gilt Jing Ke als gescheiterter Tyrannenmörder und wird hoch geschätzt. Seine Geschichte wühlt auch das lyrische Ich und seinen Freund auf.

V. 28

慷 慨 漸 離 筑

KĀNG KĀI JIÀN LÍ ZHÚ

慷慨す 漸離の筑

KÔGAI-su ZENRI no CHIKU

[Wir] begeh[r]en auf und be]klag[en] Jian Li[s] zhu

慷慨 *kang kai* – „aufbegehren und beklagen“: Zusammen mit *bei fen* 悲憤 bildet *kang kai* einen Ausdruck der Empörung, meist über soziale Missstände.

漸離筑 *Jian Li zhu* – „Jian Lis *zhu*“: JIAN Li war ein virtuoser Spieler des *zhu*, eines ungewöhnlich schmalen, fünf-, dreizehn- oder einundzwanzigsaitigen, der Zither ähnelnden Musikinstruments des Alten Chinas. Auf ihm begleitete er seinen Freund Jing Ke, als dieser das Yishui-Lied sang. Ihn zu rächen, gelangte er an den Hof Shihuangdis, der ihn mit Freude als Hofmusikanten zu sich nahm. Als dieser über seine Identität erfuhr, ließ er ihn blenden, behielt ihn aber weiterhin in seiner Nähe, da er sein Spiel schätzte. Jian Li gab seinen Mordplan nicht auf. Er füllte sein *zhu* mit Blei, um es als Mordwaffe zu benutzen. Doch auch dieses Attentat schlug fehl, und der Musiker wurde hingerichtet. Wie Jing Ke ist er als Held in die Geschichte eingegangen und wird dementsprechend vom lyrischen Ich beklagt.

V. 29

携 手 撫 風 光

XIÉ SHǒU Fŭ FĒNG GUĀNG

手を携へて 風光を撫し

Te wo tazusaete FŪKÔ wo BU-shi

[Wir] halt[en unsere] Händ[e] [und] streichel[n]
Wind-Licht

撫風光 *fu feng guang* – „Wind-Licht streicheln“: Eine Landschaft betrachten.

V. 30

蹣跚 笑 醉 脚

PÁN SHĀN XIÀO ZUÌ JIǎO

蹣跚 醉脚を笑ふ

MANSAN SUIKYAKU *wo warau*

[Wir] kriech[en und] schwank[en auf den Beinen]
[und] lachen [über unsere be]rausch[ten] Unterschenkel

蹣跚 *pan shan* – „kriechen und schwanken“: Auf unsicheren Beinen gehen, torkeln.

醉脚 *zui jiao* – „betrunkene Unterschenkel“: Vgl. *pan shan*. Die Freunde amüsieren sich über ihren betrunkenen Zustand.

5.3.3 Ästhetische Analyse und Interpretation

Zieht man einen Vergleich zum vorangegangenen, zweiten Abschnitt, stellt man hier eine Harmonisierung der Tonstruktur fest. Zwar beträgt in den Versen das Verhältnis von ebenen und schiefen Tönen durchschnittlich 1:4 oder, umgekehrt, 4:1, was sicherlich eine gewisse Unausgewogenheit verursacht, doch beträgt das Gesamtverhältnis von Eben und Schief 36:34 und erweist sich als mehr oder weniger ausgeglichen. In diesem Zusammenhang ist Vers 24 besonders wichtig, da er aus Schriftzeichen besteht, die ausschließlich schiefe Töne tragen. Damit gleicht er die ebenen Töne aus, die in den zwei Vorversen und im Nachvers (je 4:1) deutlich dominieren. Diese Funktion scheint jedoch nur struktureller Natur zu sein, da sich kein Zusammenhang mit dem Versinhalt herstellen lässt.

Wie im zweiten Gedichtabschnitt gehören auch hier die Reime in ihrer Mehrheit dem Typ *wū* 屋 an. Die Ausnahme bilden die Verse 26 und 30, die sich auf *yào* 藥 reimen. Die reimlosen Zeilen enden alle auf einen ebenen Ton. Da dies auch auf die weiter oben behandelten Strophen zutrifft, lässt sich nun von einer Regelmäßigkeit sprechen.

Eine Auffälligkeit sind die Parallelismen, die in den Verspaaren 21/22, 23/24 und 27/28 bestehen. So verbindet das erste von den drei nicht nur derselbe Satzbau, sondern auch die sehr ähnlichen Ausdrücke. Es behandelt die geistige Beschäftigung des Freundes, die bemerkenswerterweise stets nach den Zäsuren eine körperliche und emotionale Ausprägung erhält.⁴⁴ Dadurch entsteht eine Gegenüberstellung von Verstand und Gefühl, Geist und Körper, die die Aufrichtigkeit des Freundes in seinem Denken verdeutlichen, da dieses kein abstraktes Sinnen darstellt. Vielmehr ist es ganzheitlich und entspringt aus dem „Herzen“ oder kommt – wie es zwar umgangssprachlich, aber textgetreu heißt – „aus dem Bauch“ (V. 22).

Das Thema des Wissens und Verstandes wird im Parallelismus der Folgeverse (23/24) mit der Naturbetrachtung und Dichtung ergänzt. Als Überleitung dient der ähnliche Versaufbau: Das „Abhandeln“ (*lun* und *tan*) am Anfang und die inneren Organe („Lunge, Leber“ *fei gan* und „Herz, Bauch“ *xin fu*) an den Versenden hier (V. 21/22) und das „Aneinanderreihen“ (*lian* und *bing*) zu Beginn und die Prozesse der Vegetation („sich öffnende Blüten“ *kai hua* und „fallender Laub“ *luo mu*) dort (V. 23/24).

Wie im ersten Parallelismus ein Gegensatz (Geist und Leib) innerhalb des jeweiligen Verses vor und nach der Zäsur, also auf vertikaler Ebene, besteht, findet sich auch im zweiten ein Kontrast: Die menschliche Sphäre wird vor den Zäsuren mit dem Reiten und dem Ruhen repräsentiert, während hinter ihnen die Natur in ihrem Entstehen und Vergehen beschrieben wird. Ferner besteht ein zusätzlicher Kontrast auf horizontaler Ebene, d.h. zwischen den Strophen. So wird dem Aufbruch (verdeutlicht an *biao* – „Zaumgebiss“) das Ruhen (vgl. *ta* – „Bett“), den öffnenden Blüten *kai hua* das fallende Laub *luo mu* entgegengestellt. Das menschliche Leben wird im aktiven („reiten“) und im passiven („schlafen“)

⁴⁴ Vgl. *lun shi* „über die Welt lehren“ und *tan wen* „über Literatur sprechen“ vor den Zäsuren und *pi xinfu* „Lunge und Leber spucken“ und *tu feigan* „Herz und Bauch öffnen“ nach ihnen.

Handeln repräsentiert, wie auch die Natur in ihrem Werden und Vergehen beobachtet und gewürdigt wird. Hierdurch kommt es wieder zu einer ganzheitlichen, harmonischen Darstellung, die das Wesen der Menschen und der Natur in einer Einheit beschreibt.

Neben der unterschiedlichen Ausrichtung der Kontraste (vertikal/ horizontal), besteht ein weiterer Gegensatz zwischen V. 21/22 und 23/24, der sich darin zeigt, dass die ersteren metaphorisch (Spucken und Schneiden der Eingeweide), letztere aber metonymisch sind (die Zügel und Betten aneinanderreihen).

Der dritte Parallelismus in Vers 27 und 28 greift nochmals das Verfahren seiner Vorgänger auf. Vor den Zäsuren werden die Worte *beifen* 悲憤 und *kangkai* 慷慨 verwendet, die sich sehr ähneln und gegenseitig ergänzen. Da sie zusammen als idiomatische Redewendung aus vier Schriftzeichen *shiji jukugo* 四字熟語 (Quatrom) kodifiziert sind, hat der Autor einen Begriff in zwei Verse aufgeteilt. Hierdurch entsteht eine gewisse Dynamik, da das Auge zur nächsten Zeile gelenkt wird.

Der Dichter begnügt sich jedoch nicht mit dieser Aufsplittung, sondern greift im unteren Teil der Strophen die Geschichte eines versuchten Tyrannenmordes auf, indem er die Schicksale Jing Kes und Jian Lis einzeln aufführt. Der Zusammenhang der zwei Episoden erscheint zunächst unklar, da Shihuangdi Ziel vieler Mordversuche war. Die Beziehung der zwei Figuren öffnet sich dem Leser, wenn er den Vortrag des Yishui-Liedes als Schlüsselszene nimmt. Denn hier überschneiden sich die Geschichten der zwei Männer, besingen sie doch gemeinsam ihren heldenhaften Untergang.

Bezeichnend ist, dass Vers 27 die vokale Darbietung, Vers 28 hingegen die instrumentale Begleitung des Liedes darstellt. Sobald dies dem Leser auffällt, lenkt er überrascht sein Blick auf Vers 27 zurück. Es entsteht eine Rück- und Vorwärtsdynamik, eine Kreisbewegung, die das Verspaar abgerundet und harmonisch erscheinen lässt. Neben dem Verfahren der parallelen Aufteilung ist hier also noch eine Figur vorhanden, die den oben dargestellten Versaugen nahesteht.

Das Wort *Jiangdong* in Vers 17 gewinnt im Zusammenhang mit dem Verspaar 26/27 eine tiefere Bedeutung. Wie bereits in der Annotation erwähnt, verweist es

einerseits auf das Tokyoter Stadtviertel Mukôjima, andererseits auf das historische Gebiet südlich der Jangtsekiang-Mündung und lässt an das Zeitalter der Streitenden Reichen denken, in das auch das Geschehen um Jing Ke fällt. Betrachtet man die Gebietsbezeichnung aus diesem Blickwinkel, liegt die Vermutung nahe, dass Vers 17 eine historisch-einleitende Funktion ausübt und den Leser auf die Geschichte über den verfehlten Tyrannenmord im Strophenpaar 26/27 vorbereitet. Dadurch erhält Vers 17 eine versübergreifende Dimension und vereinheitlicht den Gedichtsabschnitt. Das Zaumgebiss *biao* und vor allem das Bett (V. 23/24), das im traditionellen Japan ungebräuchlich ist, sind Elemente der chinesischen Kultur und verstärken sicherlich diesen einleitenden Effekt, da sie ihm eine zusätzliche, kulturspezifische Kontextualisierung beifügen.

Bedenkt man andererseits die über Jahrhunderte vertretene Lehrmeinung, Japan sei Nachfahre des Landes Wu, gewinnt *Jiangdong* eine weitere, räumlich verknüpfende Funktion. Dasselbe Volk bewohnt die Jangtse-Ufern und die Stadtgebiete von Tokyo, und dank dieser Verbindung rücken die Gebiete geistig zueinander, was zur Folge hat, dass auch die historische Handlung gegenwärtiger wird.

Die kontextualisierende Funktion von Vers 17 und der Umstand, dass in den Versen 21 bis 24 zwei ähnlich aufgebaute Parallelismen aufeinander folgen, lassen eine sich steigernde Dynamik vermuten. Diesem widerspricht allerdings, dass der dritte erst nach zwei Strophen folgt, wodurch sich eine Leerstelle auftut. Tatsächlich besteht aber auch zwischen Vers 25 und 26 ein Parallelismus, der jedoch auf tonstruktureller Ebene ersichtlich wird. So setzt sich Vers 25 aus ebenen, Vers 26 aus schiefen Tönen zusammen, wobei das jeweilige zweite Zeichen eine Ausnahme bildet. Lautet Vers 25 ○●○○, weist sein Nachvers das Muster ●○●●■ auf. Letzterer erscheint wie ein Negativabdruck seines Vorgängers, ein Verfahren, das vor allem im *shinti shi* angewendet wird. In diesem Rahmen bildet es jedoch ein leichtes Bindeglied, das die Unterbrechung der Parallelismen überbrückt und die Ganzheitlichkeit des Gedichtes aufrechterhält.

Weiterhin lassen sich Redundanzen auf lexikalischer Ebene aufdecken. So werden auffällig viele Körperteile wie „Lunge“, „Leber“ (V. 21), „Herz“, „Bauch“ (V. 22), „Hand“ (V. 29), „Oberschenkel“ (V. 30), aber auch Verben der

Emotion wie „gedenken“ (V. 17), „trauern“, „aufwühlen“ (V. 27), „klagen“ (V. 28), „lachen“ (V.30) über den ganzen vorliegenden Gedichtsabschnitt hinweg verwendet. Radikale wie „Herz“ (心 oder 心), „Bein“ (足), „Hand“ (手) und „Fleisch“ (肉) bestimmen das Erscheinungsbild der Verse und verstärken auch optisch den Eindruck von Körperlichkeit.

Andererseits lassen sich Wiederholungen von Schriftzeichen beobachten, von denen die auffälligsten sicherlich *luo* 落 (V. 24, 26) und *ge* 歌 (V. 27) sind. Dies ist zwar kein Bruch mit den Regeln des *gushi*, ist aber dennoch ungewöhnlich, da es als wichtiges Beurteilungskriterium gilt, ob in einem Gedicht bereits verwendete Schriftzeichen vermieden werden. Bei einem Rückblick auf die vorangegangenen Strophen lässt sich feststellen, dass außerdem *mu* 木 (V. 24), *qian* 千 (V. 25), *gong* 共 (V. 26) und *feng* 風 (V. 29) bereits in Gebrauch waren. Zudem häuft sich der Gebrauch von sogenannten „leeren Schriftzeichen“ *xūzì* 虚字 wie *ceng* 曾 „früher“ (V. 17), *yu* 與 „mit“, *chu* 初 (V. 18) „erstmal“, *he* 何 „was“ (V. 20) und *gong* 共 „zusammen“ (V. 26), die allesamt grammatikalische Funktionen tragen, woraus der Eindruck von Narrativität entsteht. Dies bekräftigt das vermehrte Auftreten von Metonymien (V. 23, 24, 25), da sie eher für Prosatexte charakteristisch sind.

Konnten viele formale Besonderheiten herausgearbeitet werden, so stellt sich die Versaussage hinter der ausgefeilten Struktur zurück. Das lyrische Ich thematisiert die Freundschaft mit Meister Kieferntal, die auf der gemeinsamen Herkunft aus Tsuwano beruht. Die Heimat erweist sich als ein so wichtiger Faktor, dass es die Verwandtschaftsbeziehungen seines Gefährten außer Acht lässt, oder es zumindest so darstellt (vgl. V. 19/20). Dies fällt insofern auf, da die Jugend des Dichters in eine Zeit fällt, die noch feudale Züge trug und gerade die Standesherkunft eine zentrale Rolle spielte. Dennoch bedeutet es nicht, dass Rintarô etwa revolutionär ist und mit Traditionen bricht. Im Gegenteil, gerade die Beschäftigung mit den Überlieferungen und alten Dichtung erweist sich als ein wesentlicher Bereich ihrer gemeinsamen Interessen: Die Freunde sprechen über *wen* 文, das heißt über Literatur, die ihren Horizont erweitert, und übertragen die Erkenntnisse, die sie aus ihrem Studium schöpfen, auf ihre Wirklichkeit (V. 20–21). Die Gedanken, die sich die jungen Menschen machen, sind ernsthaft, da sie

sich mit ganzem Herzen über die Probleme der Gesellschaft austauschen (vgl. V. 21/22). Das aufrichtige Interesse beschränkt sich nicht nur auf das Studium, da sich die Freunde auch auf Wanderung in die Natur begeben, um sich von ihr inspirieren zu lassen.

Wie also zu sehen ist, erwächst die Freundschaft aus der gemeinsamen Beschäftigung mit Literatur sowohl in ihrem geistig-ethischen, als auch seelisch-lyrischen Aspekt. In diesem Zusammenhang hat der Alkoholgenuss einen großen Stellenwert. Er führt eine ausgelassene Stimmung herbei, und das lyrische Ich spricht vom ungehemmten Singen (V. 25). Es ist gut vorstellbar, dass es mit seinem Freund das *Yishui*-Lied vorträgt. Berücksichtigt man die bereits erwähnte Aufteilung von Gesang und Begleitung, ist es denkbar, dass auch die Freunde einer ähnlichen Vortragsweise folgen. Ähnlich wie Jing Ke und Jian Li zechen die Studenten miteinander. Somit liegt eine Selbstidentifikation der zwei japanischen Jugendlichen mit den altchinesischen Helden nahe.

Zusammenfassend lässt sich die Aussage treffen, dass eine Freundschaft beschrieben wird, deren charakteristischen Züge das Interesse an Philosophie, Dichtung und Natur sind. Selbst das gemeinsame Trinken ist von Elementen der chinesischen Lyrik und Historie durchwirkt, da ein Vergleich mit Helden aus der Vergangenheit stattfindet. Rintarô stellt somit eine Beziehung dar, wie sie für Studenten ideal ist, da sie das Studium der Klassiker auch in ihrer Freizeit begleitet.

Die Verstruktur ihrerseits zeugt von geschickt gesetzten Parallelismen, die eine Dynamik entstehen lassen, die einerseits linear gerichtet, andererseits kreisend ist. Der Dichter beweist mit der Art und Weise, wie er Kontraste setzt, ein ganzheitliches Denken, das Gegensätze wie Mensch und Natur, Körper und Geist, Intellekt und Empfindung, Bewegung und Ruhe, Werden und Vergehen in Einklang bringen vermag. Rintarô knüpft an die jahrtausendealte Tradition der chinesischen Lyrik an und beweist, wie tief er trotz seiner jungen Jahre in ihr Wesen eingedrungen ist.

5.3.4 Übersetzung

Entsinnst Du Dich? Am östlich' Ufer war es wohl

Dass ich Dich sah zum ersten Male

Ein Wort, dass Du aus meiner Heimat stammst, -

V. 20

Weshalb soll ich noch nach Deinem Stande fragen!

Legst Du die Welt dar, öffnet sich die ganze Brust

*Dich äußernd zu den alten Schriften, sprichst Du aus
tiefstem Herzen*

Gleichen Schrittes wandern wir, die Frühlingsblüte uns erquickt

*Seit' an Seit', so lauschen wir im Herbst dem Fall des
Laubes*

V. 25

Ausgelassen lassen wir die Becher neigen ohne Maß

Sorglos singen wir, gemeinsam sind wir freien Mutes

Aufgewühlt, – vom Lied des tragischen Jing Ke

Welch' Pein: Der Klang von Jian Lis Zither

Hand in Hand schreiten wir hinaus zum Wind und Licht

V.30

Kriechend, torkelnd lachen wir: Wie lustig uns're

trunk'nen Beine

5.4 Abschnitt 4

5.4.1 Schriftbild und Tonstruktur

44	43	42	41	40	39	38	37	36	35	34	33	32	31
天	松	英	志	逕	壁	想	山	何	騏	賈	董	君	一
半	籟	雄	士	荒	古	君	重	必	驥	子	生	歸	朝
聞	夜	伴	甘	存	住	鎖	水	歎	力	賦	抱	三	忽
喉	絕	麋	漁	松	蠟	幽	複	櫪	不	忌	利	松	天
鶴	音	鹿	樵	菊	蛸	屋	間	伏	衰	鵬	刀	谷	涯

44	43	42	41	40	39	38	37	36	35	34	33	32	31
○	○	○	●	●	●	●	○	○	○	●	●	○	●
●	●	○	●	○	●	○	○	●	●	●	○	○	○
●	●	●	○	○	●	●	●	●	●	●	●	○	●
●	●	○	○	○	○	○	●	●	●	●	●	○	○
■	○	■	○	■	○	■	○	■	○	■	○	■	○

Verhältnis ○/●: 1/4 2/3 3/2 3/2 3/2 2/3 2/3 3/2 1/4 2/3 0/5 2/3 4/1 3/2

Gesamtverhältnis ○/●: 31/39

Reimtypen: *wū* 屋 (eingehend, V. 32, 34, 36, 38, 40, 42) und *yào* 藥 (eingehend, V. 44)

5.4.2 Transkription und Kommentar

V. 31

一 朝 忽 天 涯

YĪ ZHĀO HŪ TIĀN YÁ

一朝 忽ち天涯

ITCHÔ tachimachi TENGAI

Ein[es] Morgen[s] plötzlich [ans] Himmel[s-]Ende

天涯 *tian ya* – „Himmelsende“: Ein metaphorischer Ausdruck für einen fern gelegenen Ort.

V. 32

君 歸 三 松 谷

JŪN GUĪ SĀN SŌNG GŪ

君 三松の谷に帰る

Kimi SANSHŌ no tani ni kaeru

Du zurückkehr[est] [ins] Drei[-]Kiefer[n-]Tal

三松谷 *san song gu* – „Dreikieferntal“: Ein anderer Name für Rintarōs und Magoichis Heimatstadt Tsuwano. Er leitet sich von der anderen Bezeichnung ihrer Zitadelle ab, die auch „Dreikiefernburg“ *Sanbonmatsu-jō* 三本松城 genannt wird.

V. 33

董 生 抱 利 刀

DŌNG SHĒNG BÀO LÌ DĀO

董生は利刀を抱き

TŌSEI wa RITŌ wo idaki

Dong Sheng umfass[te] Wirk[-]Dolch

董生 Dong Sheng: DŌNG Zhòngshū 董仲舒 (jap. Tō Chūjo, 179–104 v. Chr.), ein Gelehrter der frühen Han-Zeit. Den „Schriften der späteren Han“ *Hòu hàn shū* 後漢書 (ca. 432 n. Chr. kompiliert) zufolge ist es ihm zu verdanken, dass Kaiser Wǔ 武帝 (157–87 v. Chr.) den Konfuzianismus zur Staatslehre erhob.

利刀 *li dao* – „Wirkdolch“: ein scharfer (und daher gut benutzbarer) Dolch. Mit dieser Redewendung wird die schneidende, aber treffende Kritik Dong Zhongshus charakterisiert. Dem *Shiji* zufolge hatte seine Meinung eine so große Geltung, dass der kaiserliche Hof selbst nach seinem Rückzug aus der Politik bei wichtigen Entscheidungen Boten zu ihm aussandte.

V. 34

賈子賦忌鵬

Jiǎ Zǐ Fù Jì Fú

賈子は忌鵬を賦す

KASHI wa KIFUKU wo FU-su

Jia Zi dicht[et über den ver]hass[ten] Uhu

賈子 – Jia Zi: Jiǎ Yì 賈誼 (jap. Kagi, 200–168 v. Chr.), ebenfalls ein Gelehrter der frühen Han-Zeit und Vorgänger von Dong Zhongshu, der sich unter Kaiser Wén 文帝 (202–157 v. Chr.) durch viele Reformen bewährte.

賦 *fu* – „dichten“: Eigentlich „Tribut“ oder „Frohnarbeit“. Die Bedeutung „dichten“ entstammt aus der Zeit, hauptsächlich der Han-Periode, als Untertanen den Hof und vor allem den Garten des Kaisers besangen, um ihm einen „Lobesdienst“ zu erweisen, weshalb es sich ursprünglich um ein Genre handelt, das in seiner Funktion zwar der Ode ähnelte, aber weit deskriptiver war. So war es üblich, den kaiserlichen Garten, der den Kosmos symbolisiert, in all seinen Details als unermässlich groß und reich zu schildern und damit seinen Besitzer, den Herrscher zu rühmen. Damit trug der Begriff *fu* die Konnotation, das Gesehene in Begeisterung zu beschreiben, was zu späteren Zeiten weiter gefasst und für eine Dichtung verwendet wurde, die die unmittelbaren Gefühle des lyrischen Ichs über das Erblickte zum Ausdruck bringt. Im Englischen wird *fu* oft mit „Rhapsodie“ wiedergegeben.

忌鵬 *ji fu* – „verhasster Uhu“: Der Uhu gilt im Alten China, ähnlich wie unsere Eule, als unglücksbringender Vogel. Als dieser in Jia Yis Zimmer während seiner Strafversetzung flog, sah der Beamte hierin ein böses Omen und verfasste sein berühmtestes Werk „Gedicht über den Uhu“ *Fú niǎo fù* 鵬鳥賦:

夫禍之与福兮何異糾纏

Sodenn, wenn Unglück im Glück liegt, ach! – was unterscheidet ihn vom bindenden Strick?

命不可說兮孰知其極

Das Schicksal ist unergründbar, ach! – wer weiß sein Äußerstes [= Lauf]

Nach Jia Yi ist das Leben unbegreiflich, da Glück und Unglück nicht trennbar, noch nicht einmal unterscheidbar sind.

V. 35

騏驎力不衰
QÌ JÌ LÌ BÙ SHUĀI

騏驎 力 衰へずんば
KIKI chikara otoroezunba

[Wenn des] Rappe[n-]Ross[es] Kraft nicht schwinde[t]

騏驎 *qi ji* – „Rappe-Ross“: Ein sagenumwobenes Pferd, das an einem Tag tausend Meilen zurücklegen kann. Das Wort wird auch für überaus talentierte Menschen verwendet.

V. 36

何必歎櫪伏
HÉ BÌ TÀN LÌ FÚ

何ぞ必ずしも櫪伏を歎かん
Nanzo kanarazu-shimo REKIFUKU wo nagekan

Wozu beklag[en, dass es im] Stall lieg[t?]

櫪伏 eigtl. 伏櫪 *fu li* – „im Stall liegen“: Eine Bezeichnung für ein Pferd, das im Stall ruht, und ebenso metaphorisch auf eine Person bezogen werden kann, deren großartiges Talent auf seine Zeit harrt, um sich unter Beweis stellen zu können. Aus Reimgründen stellte der Autor die Reihenfolge der Schriftzeichen um.

Vers 35 und 36 beziehen sich auf Zeilen des Gehliedes „Schreit[end] tret[e ich aus dem] Sommertor hinaus“ *Bù chū xià mén xíng* 步出夏門行 von CÁO Cǎo⁴⁵ 曹操 (jap. Sôshô, 155–220), die die Unbändigkeit des Fabeltiers thematisieren:

神龜雖壽
猶有竟時
騰蛇乘霧
終為土灰

Auch wenn die göttliche Schildkröte lange lebt
[Ist] doch [ihre] Zeit bemessen
[Zwar] reiten fliegende Schlangen auf den Nebeln
[und doch] werden sie zu Erde und Asche

⁴⁵ Cao Cao war Beamter zur Zeit des Niederfalls der Späteren Han-Zeit. Während der inneren Wirren konnte er den chinesischen Norden einen und die Wèi-Dynastie 魏 (220 n. Chr. –280) gründen. Er ist ebenso als großer Dichter in die Geschichte eingegangen.

老驥伏櫪	[Das] alt[e] Ross ruh[t im] Stall
志在千里	[Sein] Willen lieg[t aber in] tausend Meilen
烈士暮年	[Ein] edler Mann am Lebensabend
壯心不已	Gibt [seine] große Gesinnung nicht auf

Cao Cao beklagt die Vergänglichkeit der Welt, von der nicht einmal die mystischen, scheinbar unsterblichen Lebewesen geschützt sind. Auch das *qiji* bildet keine Ausnahme, da seine Kräfte schwinden. Da sich aber sein Charakter nicht ändert und es seinen ungestümt Willen bewahrt, schöpft Cao Cao Hoffnung und folgert, dass ähnlich dem Ross auch ein Edler seine Gesinnung nie aufgibt. Somit habe der Mensch eine ewige Eigenschaft in seiner Natur.

V. 37

山 重 水 複 間

SHĀN CHÓNG SHŪI FÙ JIĀN

山重水複の間

SANCHÔ-SUIFUKU no KAN

Berg[e-]türm[en sich-] Wasser[-]häuf[t sich-]Raum

山重水複間 *shang chong shui fu jian* – „Ein Raum, an dem sich die Berge türmen und sich das Wasser häuft“: Eine sehr gebirgige Landschaft, durch die sich viele Flüsse winden. Sie steht für ein Gebiet, das recht unzugänglich und entlegen ist. Die Strophe ist aus dem Gedicht „Eine Reise zum Dorf westlich des Berges“ *Yóu shān xī cūn* 遊山西村 von LÙ Yóu 陸游 (jap. Rikuyû, 1125–1210)⁴⁶ entnommen und lautet im Ursprungstext folgendermaßen:

山重水複疑無路	Berg[e] türm[en,] Flüss[e] wind[en sich,] [ich]zweifel[e, ob es] gib[t einen] Weg
柳暗花明又一村	[Die] Weide[n] dunkel[,] Blum[en] hell [und da:] noch ein Dorf[!]

⁴⁶ LU You gilt als der größte Dichter der Südlichen Song-Dynastie (1127–1279) und hinterließ über 20.000 Gedichte. Viele seiner Werke sind von Patriotismus und dem Drang geprägt, die nördlichen Gebiete zurückzuerobern, die an die Jīn 金 (auch Jurchen genannt, ein tungusisches Volk, dessen Dynastie 1115–1234 Bestand hatte) verloren gingen, und China zu einigen. Damit verkannte er die Unterlegenheit seines Staates und stellte sich gegen die offizielle Friedenspolitik, was ihm erhebliche Schwierigkeiten in seiner Beamtenkarriere brachte und ihn schließlich resignieren ließ.

Das Gedicht spricht von einem frühlingshaften, idealen Land, das sich hinter den Bergen verbirgt.

V. 38

想 君 鎖 幽 屋

XIǎNG JŪN SUǒ YŌU WŪ

想ふ 君の幽屋を鎖すを

Omou kimi no YŪOKU wo tozasu wo

[Ich] stell[e mir vor:] Du[,] [einge]schloss[en in einem]
dunkl[en] Raum

幽屋 *you wu* – „dunkler Raum“: Ein abgeschiedenes Haus, das kaum von Menschen aufgesucht wird.

V. 39

壁 古 住 蠨 蛸

BÌ GŪ ZHÙ XIĀO SHĀO

壁 古くして 蠨蛸を住ましめ

Kabe furuku shite wa SHŌSHŌ wo sumashime

[Die] Mauer alt [lässt] siedel[n eine] *heteropoda*
venatoria

蠨蛸 *xiao shao* – „*heteropoda venatoria*“, jap. *ashidaka-gumo*: Eine Unterart der Riesenkrabbenspinnen, die in tropischen und subtropischen Gebieten anzutreffen ist und sich durch auffällig lange Beine (Beinumfang von bis zu 13cm Länge) auszeichnet. Sie ähnelt der Zitterspinne, baut aber keine Fangnetze auf, sondern spinnt nur Nester für die Eiablage. Da diese recht selten zu finden sind, gelten sie als glücksbringend. So finden wir im Gedicht „Östlicher Berg“ *Dōng shān* 東山 aus den „Weisen des Landes Bīn“ *bīn fēng* 邇風, *Shijing* (Lied 156), folgende Strophen:

果嬴之實	the fruits of the kuo-lo
又施于宇	gourds reach the eaves;
伊威在室	the sowbug is in the chamber,
蠨蛸在戶	the spider is in the door;
町疃鹿場	(full of) footprints is the deer's area;
熠燿宵行	brilliant is the glow-worm –
不可畏也	it is not be feared,
伊可懷也	it is to be loved ⁴⁷

Die Spinne gilt hier als Zeichen für Glück und ist als solche in die chinesische Tradition eingegangen.

V. 40

逕 荒 存 松 菊

JÌNG HUĀNG CÚN SŌNG JÚ

径 荒るるも 松菊を存せん

Michi aruru mo SHÔKIKU wo ZON-sen

[Auch wenn der] Pfad verwucher[t ist,] gib[t es noch
die] Kiefer[n und] Chrysantheme[n]

In TÁO Yuānmíngs 陶淵明⁴⁸ „Poem von der Heimkehr“ *Guī qù lái cí* 歸去來辭 lesen wir:

三逕就荒	[Auch wenn die] drei Wege überwucher[t sind]
松菊猶存 ⁴⁹	[Die] Kiefer[n] und Chrysantheme[n sind] doch [noch] vorhanden

In diesem Werk besingt Tao das Anwesen, auf das er sich zurückbegibt und seinen Seelenfrieden findet. Seinen Entschluss, aus dem Staatsdienst zu treten, stellt er als richtig dar.

⁴⁷ KARLGRÉN, Bernhard. *The Book of Odes. Chinese Text, Transcription and Translation*. Stockholm: The Museum of Far Eastern Antiquities 1950, S. 100–102. Vgl. ferner KÖSER, Heide: *Das Liederbuch der Chinesen. Guofeng*. Frankfurt a.M.: Insel Verlag 1990, S. 131–133.

⁴⁸ TÁO Yuānmíng (jap. Tô Enmei), oder auch TÁO Qián 陶潛 (jap. Tôsen), lebte 365–427 und war ein Beamter, dem keine Karriere glückte. Kurz nachdem er im recht fortgeschrittenen Alter einen etwas höheren Posten erhalten hatte, zog er sich auf sein Anwesen zurück, wobei er wohl sein berühmtestes Gedicht verfasste, aus dem hier die zwei Zeilen angeführt werden. Er war ein herausragender Poet, der mit seinen Werken über die Idylle des Landlebens enormen Einfluss auf die Lyrik der Tang-Zeit ausgeübt hat (vgl. MATSUEDA: Bd. 2, S. 97–103).

⁴⁹ MATSUEDA: Bd. 2, S. 104.

V. 41

志 士 甘 漁 樵

ZHÌ SHÌ GĀN YÚ QIÁO

志士 漁樵に甘んじ

SHISHI GYOSHÔ ni amanji

[Einem] will[ensstarken] Edle[n] [ist es] süß[, zu]

fischen [und Holz zu] fällen

志士 *zhi shi*, jap. *shishi* – „willensstarker Edler“ oder „Mann von hoher Gesinnung“: Eine tatkräftige Persönlichkeit, die für das Wohl der Gesellschaft und die Ideale ihr Leben lassen würde. Im Japanischen hat der Begriff eine sehr genaue Bedeutung, da sich auf diese Weise am Ende des Tokugawa-Shôgunats (*bakumatsu jidai* 幕末時代, 1853–1869) eine Gruppierung nannte, die sich unter dem Slogan „den Kaiser ehren, die Barbaren vertreiben“ *sonnô jôi* 尊皇攘夷 gegen die Politik des *bakufu* einsetzten und den Kaiser als uneingeschränktes Oberhaupt des Landes forderten. Deshalb bezieht sich im heutigen Japanischen *shishi* primär auf diese Personen. Mori Rintarô verwendet jedoch den Begriff in seiner ursprünglichen Bedeutung.

漁樵 *yu qiao* – „angeln und fällen“: Eine metonymische Bezeichnung für die Flucht aus der Welt und ein Leben in Abgeschiedenheit, die von diesen Tätigkeiten geprägt ist.

V. 42

英 雄 伴 麋 鹿

YĪNG XIÓNG BÀN MÍ LÙ

英雄 麋鹿を伴ふ

EIYÛ BIROKU wo tomonau

[Der] strahlend[e] Held begleitet[et] *elepharus*

dauidianus

麋鹿 *mi lu* – „*elepharus davidianus*“: Eine Hirschart, die dem Rothirsch ähnelt und in abgelegenen Sumpfgebieten weite Wanderwege zurücklegte und daher metonymisch für das einsame, zurückgezogene Landleben steht. Das Wild, das auch als Davidshirsch oder Milu bekannt ist, kommt seit langem nicht mehr in freier Wildbahn vor.

Vers 41 und 42 gründen im Gedicht „Vor den roten Klippen, erster Teil“ *Qián chì bì fù* 前赤壁賦 von Sū Shì 蘇軾 (jap. Soshoku, 1036–1101)⁵⁰ wiederfinden, der mit seinem Gefährten bei Mondschein im Boot sitzt und, nachdem er sich das glorreiche Leben Cao Caos vor Augen geführt hat, über sich, den Exilanten, sagt:

況吾與子漁樵於江渚之上、侶漁蝦而友麋鹿、駕一葉之舟、舉匏樽以相屬。寄蜉蝣于天地、渺滄海之一粟。哀吾生之須臾、羨長江無窮。挾飛仙以遨遊、明月而長終。知不可乎驟得、托遺響于悲風。⁵¹

What then of you and me? Fishermen and wood gatherers by the banks of streams, companions to fish and crayfish, friends of deer and elk, riding this leaf of a boat, dipping gourds into the wine jar and pouring for each other – we are no more than summer flies between heaven and earth, a gran of a millet on the waste of the sea!⁵²

V. 43

松 籟 夜 絕 音

SŌNG LÀI YÈ JUÉ YĪN

松籟 夜 音を絶ち

SHŌRAI yoru oto wo tachi

[Der Wind weht durch die] Kiefer[n und] pfeif[t] [die]

Nacht durchtrenn[t diesen] Klang

Die tiefe Nacht des abgelegenen Ortes, an dem sich nun Meister Kieferntal aufhält, verschluckt selbst das Rauschen der Kiefer.

⁵⁰ Su Shi, eher unter seinem Beinamen Su Dongpo (wörtl. „Su Osthügel“; – der Dichter nannte sich so, da er während seines Exils auf einem Hügel am Ostufer des Jangtsekiang lebte) bekannt, erlangte Berühmtheit im Westen. Er gilt als größter Dichter der Nördlichen Song-Dynastie 北宋 (960–1126).

⁵¹ S. Internetquellen: 2.

⁵² WATSON, Burton. *Su Tung-P'o. Selections from a Sung Dynasty Poet*. New York: Columbia University Press 1965, S. 89.

V. 44

天 半 聞 唳 鶴

TIĀN BÀN WÉN LÌ HÈ

天半 唳鶴を聞かん

TENPAN REIKAKU wo kikan

[In der] Himmel[s]hälfte [ist zu] hören [der] Ruf der
Kranich[e]

天半 *tian ban* – „Himmelshälfte“: Im Himmel.

唳鶴, eigtl. 鶴唳 *he li* – „Ruf der Kraniche“. Die Wortstellung wurde zugunsten des Reimes umgestellt. Wie die Kiefer symbolisiert der Vogel langes Leben. Der Vers erinnert an das Kapitel „Wandlungen“ *Biàndòng* 變動 aus dem philosophischen Werk „Diskursbalance“ *Lùnhéng* 論衡 von WÁNG Chōng 王充 (27 v. Chr. – ca. 100 n. Chr.)⁵³, das den Geisterglauben bekämpft und natürliche Phänomene wie Wind, Licht oder Jahreszeiten als (die wahre) Ursache für das Verhalten der Tiere nennt und in diesem Zusammenhang besagt:

夜及半而鶴唳⁵⁴

Wenn die Nacht ihre Hälfte erreicht, rufen die Kraniche.

Hier wird der Kranichruf mit dem objektiven Umstand der nächtlichen Uhrzeit begründet.

5.4.3 Ästhetische Analyse und Interpretation

Wie in den vergangen Abschnitten wird auch hier das Reimschema genau eingehalten. Die Reime des Types *wū* 屋 in den geraden Versen werden von ebenen Tönen abgelöst. Als Ausnahme ist Vers 44 zu verzeichnen, der sich auf *yào* 藥 reimt.

⁵³ Wang Chong gilt als materialistischer Denker, der mit seinen Schriften gegen den damals selbstverständlichen Geisterglaube vorging und mit unbeseelten Naturerscheinungen argumentierte. Er wird daher oft als in heutigem Sinne modern bezeichnet, auch wenn er in vielen Ansichten noch seiner Zeit verhaftet war.

⁵⁴ WÁNG, Chōng 王充. *Lùn héng* 論衡 (Diskursbalance). Shanghai 上海: Shang wu yin shu guan 商務印書館 1936, Bd. 2, S. 147.

Beim ersten Blick auf die Tonstruktur erkennt man, dass in diesem Gedichtsabschnitt das Verhältnis von Eben und Schief mit 31:39 zugunsten der letzteren fällt. Dies ist sicherlich eine Entsprechung zum Versinhalt, da nun die Trennung der Freunde thematisiert wird. Magoichi muss aus finanziellen Gründen Tokyo verlassen und nach Tsuwano zurückkehren. Die Betrübnis hierüber nimmt sicher Einfluss auf die Klanggestaltung. In diesem Zusammenhang ragt Vers 34 heraus, da er ausschließlich schiefe Töne aufweist. Dennoch spielt gerade hier die Beziehung zwischen Inhalt und Form der Strophe eine untergeordnete Rolle, da sie eine verweisende Funktion innehat und nur Teil eines übergeordneten Parallelismus ist. Sie sticht nicht mit einer zentralen Aussage hervor, und ihr Stellenwert im Gedicht darf nicht voreilig überbewertet werden. In Bezug auf den gesamten Gedichtsabschnitt entsteht der Eindruck, dass auch in den restlichen Versen keine ausgeprägte Verbindung zwischen Form und Inhalt besteht, da das obengenannte Verhältnis von 31:39 nicht markant ist.

Als Ursache für das schwache Überwiegen der schiefen Töne könnte der Versuch des lyrischen Ich gedeutet werden, dem bedauernswerten Ereignis der Trennung positive Seiten abzugewinnen. Formal geschieht dies, indem Rintarô Vorbilder aus der chinesischen Literatur zusammenträgt, wie es bereits bei der Annotation gezeigt wurde. Ziel dieser Verweise ist, aus den klassischen Schriften Trost und Orientierung zu finden. Dies erscheint als enorm wichtig, denn immerhin weisen acht von vierzehn Versen einen literarischen Bezug auf.

Wie genau sieht nun diese Suche aus? Nachdem das lyrische Ich die Plötzlichkeit darstellt, mit der sein Freund in die Ferne geht (V. 31/32), fallen sogleich die Namen Dong Zhongshus und Jia Yis (V. 33/34), die beide dank ihrer Verdienste in die Geschichte eingegangen sind. Im Verspaar besteht ein Parallelismus, da jeweils vor den Zäsuren Eigennamen stehen, während nach ihnen die Kombination „Verb – Verb – Nomen“ folgt. Darüber hinaus gelten Zong und Jia als eine Einheit, da sie trotz Abgeschiedenheit Großartiges vollbrachten, und werden im „Großen Wörterbuch der chinesischen Sprache“ *Hàn yǔ dà cí diǎn* 漢語大詞典 gemeinsam aufgeführt.⁵⁵ Rintarô bezieht das Schicksal

⁵⁵ LUO, Chu-feng 羅竹風 (Hg.). *Han yu da ci dian* 漢語大詞典 (Großes Wörterbuch der chinesischen Sprache), Bd. 10. Shanghai: Shanghai ci shu chu ban she 上海辭書出版社 1992, S. 193.

der Staatsleute Magoichi und sieht für ihn die Möglichkeit, trotz Ferne zu Ruhm zu gelangen. Dies untermauert er im folgenden Doppelvers. Wie bereits im Kommentar angemerkt, webt er Cao Caos Bild vom ungestümen Ross, das im Stall auf seine Stunde harret, in sein eigenes Gedicht ein und bezieht es auf seinen Freund. Magoichi wird zu einem außergewöhnlichen Talent hochstilisiert, das zwar in der Abgeschiedenheit lebt, aber nicht verkümmert, und daher nicht beklagenswert ist (vgl. V. 36).

Wie eine Erklärung hierzu wirken nun die Folgeverse 37 und 38. Zwar sei die Gegend, in der Meister Kieferntal nunmehr lebt, unzugänglich (V. 37), und einsam (V. 38), doch nimmt die Strophe 37 einen klaren Bezug auf Lu Yous „Reise zum Dorfe westlich des Berges“, in der das Ideal eines ursprünglichen und gedeihenden Landes beschrieben wird. Da diese bejahende Darstellung einen Nachklang in Rintarôs Vers findet, erweist sich die Vorstellung des trüben Zimmers als nicht so schrecklich, wie sie im ersten Augenblick erscheint. Vielmehr projiziert er das blühende Dorfleben in der Ferne auf Tsuwano, wo sich sein Adressat aufhält.

Dies findet in den Zeilen 39 und 40 seine Bestätigung. Denn wie in Strophe 37 werden hier wieder klassische Gedichte herangezogen, die voller Lob für die Heimat sind. Zum einen wird das glücksverheißende Spinnennest erwähnt, zum anderen das Fortbestehen der Kiefern und Chrysanthenen, Symbole der Zähigkeit und Langlebigkeit, freudig konstatiert. Beide Motive sind Werken entnommen, die die Rückkehr besingen, und parallel zueinander angeordnet auftreten. Abermals herrscht zwischen den Strophen eine völlige Entsprechung im grammatikalischen Aufbau und ein Kontrast vor und nach den Zäsuren. Geht es zuvor um „alte Mauern“ und „verwilderte Pfade“, so steht nach ihnen das Vorhandensein glücksverheißender Tiere und Pflanzen im Mittelpunkt.

In den Versen 38, 39 und 40 erfahren negative Elemente wie „einsames Zimmer“, „alte Wände“ und „überwucherte Wege“ eine ständige Umkehrung ins Positive. Das lyrische Ich stellt seinen Adressaten in ein nur auf den ersten Blick unerfreulichen Kontext und zeigt die Vorzüge der zwar abgelegenen, jedoch gesegneten Heimat auf.

Wurde in den Vorversen der Ort thematisiert, wo sich der Freund aufhält, behandelt das Verspaar 41/42 das Leben, das er dort führt. Die Zeilen fußen in

einem Zitat aus der poetischen Beschreibung von Su Shi und sind in Form eines Parallelismus gestaltet: An den Versköpfen stehen einander ähnelnde Bilder („Mann von edler Gesinnung“ und „edler Held“), nach den Zäsuren jeweils ein Verb und zwei Nomina.⁵⁶ Das von Su Shi besungene, zwar schlichte und abgeschiedene, aber doch natürliche und harmonische Leben findet bei Rintarô seinen Nachklang.

Andererseits vergleicht der mittelalterliche Dichter im selben Zusammenhang sein Schicksal mit dem Treiben auf einem winzigen Boot, das einem Blatt ähnelt. Bedenkt man zusätzlich die weiten Strecken, die die Davidshirsche zwischen ihren Weidegebieten zurücklegten, wird die Unbeständigkeit des Lebens klarer. Dieser bedrückende Unterton wird in den Strophen 43 und 44 zu einer expliziten Aussage. Das wehmütige Pfeifen des Windes in den Wipfeln der Kiefern und die Dunkelheit der Nacht, die selbst Geräusche zu verschlucken scheint, verdeutlichen dies auf anschauliche Weise. Aus dem schwarzen Himmel ertönt der Ruf der Kraniche, der den gebildeten Rintarô an das Kapitel aus dem *Lunheng* denken lässt, welches die Auswirkung des ewigen Wandels der Natur auf die Lebewesen beschreibt (vgl. Anmerkung). Damit knüpft er an das Bild der wandernden Hirsche aus Vers 42 an und verleiht ihm eine philosophische Seite. Der Kranich seinerseits ist wie die Kiefer ein Symbol der Ewigkeit. Seine Unsichtbarkeit und Unerreichbarkeit im schwarzen Nachthimmel führt dem Leser die traurige Gewissheit vor Augen, dass der Mensch, anders als die Natur, sterblich ist und nur über eine befristete Zeit verfügt. Diese Beobachtung wird auch vom Bild der säuselnden Kiefern (V. 43) bestärkt: Anders als die Vögel im Himmel befinden sie sich auf der Erde, dem Hörer nah, und doch sind sie genauso unerreichbar, da ihr Laut der Ewigkeit nicht vernehmbar ist.

Fasst man die oben aufgestellten Beobachtungen zusammen, ist zu erkennen, dass der Gedichtsabschnitt zwei Gedankenstränge aufweist. Einerseits lässt sich eine Trauer konstatieren, die mal deutlich, mal vage auftaucht. Andererseits wird das Bestreben des Autors sichtbar, die Rückkehr seines Freundes als eine Wendung des Schicksals darzustellen, die vielen großen Persönlichkeiten aus der chinesischen Geschichte widerfahren ist und nicht zwangsläufig Magoichis

⁵⁶ Die Schriftzeichen „fischen“ und „fällen“ stehen in der Objektposition und sind daher substantiviert.

Entfaltung schaden muss, da es ihm in der Abgeschiedenheit vergönnt ist, in Frieden und Harmonie zu leben. Mori Rintarô's Stimme schwankt zwischen Kummer und Aufmunterung und verrät in seiner Trauer eine Suche nach Trost für sich und sein Gegenüber, was in ihrer seelischen Ausprägung sehr natürlich und menschlich ist.

5.4.4 Übersetzung

- V. 31 *Doch eines Morgens erfahre ich bestürzt
Zurück Du kehren musst ins Dreikieferntal*
- Dem Dong Zhongshu gleichst Du im scharfen Geist
Wie Jia Zi beklagst des Schicksals Launen*
- V. 35 *Wenn Dein Verstand, dem edlen Rosse gleich, an Kraft gar nicht verliert
Was klagen, dass es ruhen soll für eine Weile?*
- Inmitten hoher Berge, die Bäche winden sich
Dort seh' ich Dich betrübt an einem finstren Orte*
- Sind auch die Wände alt, auf ihren Spinnennetzen, schau! – verfängt
sich Glück*
- V. 40 *Das Unkraut wuchert zwar an Deinen Pfaden, die Kiefern doch
und Chrysanthemen kann es nicht verdrängen*
- Ein hochgesinnter Mann fängt Fisch und sammelt Holz mit süßer Freud'
Ein edler Held folgt stets dem Lauf der Hirsche unverdrossen*
- Und doch erstickt die Nacht der Kiefern leises Säuseln
Im schwarzen Himmel tönt der Ruf von Kranichen*

5.5 Abschnitt 5

5.5.1 Schriftbild und Tonstruktur

50	49	48	47	46	45
諄	幸	雕	跛	書	吾
々	不	蟲	鼈	劍	獨
拜	乏	歎	憾	留	得
教	良	碌	遲	輦	瓦
育	師	々	々	轂	全

50	49	48	47	46	45
○	●	○	●	○	○
○	●	○	●	●	●
●	●	●	●	○	●
●	○	●	○	●	●
■	○	■	○	■	○
2/3	2/3	2/3	2/3	2/3	2/3

Verhältnis ○/●:

Gesamtverhältnis ○/●: 2/3

Reimtyp: *wū* 屋 (eingehend, V. 46, 48, 50)

5.5.2 Transkription und Kommentar

V. 45

吾 獨 得 瓦 全

WÚ DÚ DÉ Wǎ QUÁN

吾 独り 瓦全を得

Ware hitori GAZEN wo e

Ich allein erhalt[e] Ziegel-Ganz

得瓦全 *de wa quan* – „ganzen Ziegel erhalten“: Eine metaphorische Redewendung, die das unversehrte Leben einer gewöhnlichen, bedeutungslosen Person verdeutlicht. Es versteht sich, dass sie auf das lyrische Ich bezogen ist.

V. 46

書 劍 留 輦 轂

SHŪ JIÀN LIÚ NIǎN Gŭ

書劍 輦轂に留む

SHOKEN RENKOKU ni todomu

[Mit] Schreib[en und] Schwert[übungen sich befassend]

[in] Handwagen-Radnabe halt[e ich mich auf]

書劍 *shu jian* – „Schreiben und Schwert“: In früheren Zeiten gehörte zur Wissensvermittlung und Bildung auch der Schwertkampf. Die Begriffe stehen für das Studium, das Rintarô nun ohne Magoichi fortsetzt.

輦轂 *nian gu* – „Handwagen-Radnabe“: Das kaiserliche Gefährt, das hier metonymisch Tokyo, die kaiserliche Residenzstadt, versinnbildlicht.

V. 47

跛 鼈 憾 遲 々

BÌ BIĒ HÀN CHÍ CHÍ

跛鼈 遲遅たるを憾み

HABETSU CHICHI-taru wo urami

[Ich] lahm[e wie ein] *pelodiscus sinensis* [und]

bedaur[e meine] Schwerfällig[keit]

跛鼈 *bi bie* – „lahmende *pelodiscus sinensis*“: Schwerfällig sein wie die chinesische Weichschildkröte. Das lyrische Ich vergleicht sich mit diesem Tier, doch lesen wir im Kapitel „Den Körper beherrschen“ *Xiū shēn* 修身 aus dem *Xúnzǐ* 荀子:⁵⁷

⁵⁷ Das *Xunzi* („Meister Xun“) wird dem gleichnamigen Gelehrten und Philosophen (jap. Junshi, ca. 298 – nach 238 v. Chr.) zugeschrieben. Dieser begründete die Lehre von der bösen Natur des Menschen *xìng'ě shuō* 性惡説, womit er die Gegenposition zu Menzius einnimmt. Ihm zufolge ist der Mensch allein durch das (vom Lehrer kontrollierte) Studium der Klassiker befähigt, ein Edler *jūnzǐ* 君子 oder gar Heiliger *shèngrén* 聖人 zu werden.

踽步而不休、跛鼈千里⁵⁸

Schritt [für Schritt zu] gehen, ohne [zu] ruh[en,] [auf diese Weise bewältigt selbst eine] lahm[ende] Schildkröte tausend Meilen[.]

Damit erweist sie sich dank ihrer Beständigkeit dem schnellen Rosse überlegen.⁵⁹ Somit liegt die Vermutung nahe, dass der Autor an der Entfaltung seines Könnens nicht zweifelt, sondern lediglich seine Langsamkeit bedauert.

V. 48

雕 蟲 歎 碌 々

DIĀO CHÓNG TÀN LÙ LÙ

彫虫 碌碌たるを歎く

CHÔCHÛ ROKUROKU-taru wo nageku

[Mein Dichten ist, als] stech[e ich kleine] Insekt[en]
[ich] beklag[e mein Talent, das so wertlos ist wie ein
Haufen] Kiesel

彫虫 *diao chong* – „Insekten schneiden“: Ein Ausdruck, mit dem das lyrische Ich die Belanglosigkeit seines Schaffens versinnbildlicht. Ebenso ist „Kiesel-Kiesel“ *lu lu 碌碌* zu verstehen. Bedauerte der Autor im Vorvers lediglich sein schleppendes Vorankommen, übt er hier harte Selbstkritik. Der Ausdruck entstammt dem zweiten Kapitel der „Leitworte des Meisters Yang“ *Yángzǐ fǎyán* 揚子法言:⁶⁰

或問：“吾子少而好賦。”

Jemand frag[te: „]Ich bin dem Meister unterlegen, und doch liebe ich es zu dichten[.“]

曰：“然。童子雕蟲篆刻。”⁶¹

[Der Meister antwortete, indem er] sag[te: „]Wahrlich. Ein Kind sticht Insekte[n] und nutzt sie als] Stempel[.“]

⁵⁸ CHANG, Yung-hsiu 章用秀 (Hg.). *Xunzi* 荀子. Tianjin: Bai hua wen yi chu ban she 百花文艺出版社 1992, S. 83.

⁵⁹ Vgl. ebd.

⁶⁰ Das Werk wird YÁNG Xióng 揚雄 (jap. Yôyû, 53-18 v. Chr.) zugeschrieben.

⁶¹ Internetquellen: 3. Die dort vorhandene Übersetzung widerspricht der Kotajimas, dessen Deutung dennoch hier der Vorzug gegeben wurde.

Der Meister vergleicht den Fragenden mit einem Kind, das die Erwachsenenwelt nachahmt und mit Stempeln hantiert, die es allerdings selbst aus Insekten herstellt. Damit verdeutlicht er dessen rührende Ungeschicktheit.

V. 49 幸 不 乏 良 師
XÌNG BÙ FÁ LIÁNG SHĪ

幸ひ良師に乏しからず
Saiwai RYÔSHI ni toboshikarazu

[Zum] Glück nicht mangel[t es mir an] gut[en]
Lehrer[n]

良師 *liang shi* – „guter Lehrer“: Ausgezeichneter Lehrer. Gemeint sind hier YODA Hyakusen 依田百川⁶² und SATÔ Genchô 佐藤元菘⁶³, die Mori Rintarô im Verfassen von chinesischen Texten und Gedichten unterwiesen.

V. 50 諄 々 拜 教 育
ZHŪN ZHŪN BÀI JIÀO YÙ

諄諄 教育を拜す
JUNJUN KYÔIKU wo HAI-su

⁶² YODA Hyakusen, oder YODA Gakkai 依田学海 (geb. YODA Tomomune 依田朝宗, 1833–1909): Gelehrter der chinesischen Schriften und ein Erneuerer der japanischen Bühnenkunst. In der Stadt Sakura 佐倉 (heutige Präfektur Chiba 千葉県) geboren, dient er dem dortigen Daimyat. Nach der Meiji-Restauration (1867) schlägt er in Tokyo die Beamtenlaufbahn ein, zieht sich jedoch 1885 zurück, um sich ganz der Literatur und dem Theater zu widmen. Er war in Literaturkreisen aktiv und unterrichtete nicht nur Mori Ôgai, sondern war auch derjenige, der KÔDA Rohan 幸田露伴 bekannt machte (s. Internetquellen: 4).

⁶³ SATÔ Genchô, oder SATÔ Ôkyo 佐藤応渠 (1818–1897): Arzt. Aus Aizu 会津 (heutige Präfektur Fukushima 福島県) stammend, geht er nach Edo, um dort Medizin zu studieren. Die Öffnung Japans 1853 nutzt er, um Methoden der Pockenimpfung zu erlernen und wendet sie erfolgreich an. Später wird er Professor an der Medizinischen Hochschule des *bakufu*, 1882 Leiter des Krankenhauses in Shimotsu 下妻 (heutige Präfektur Ibaraki 茨城県). Er tat sich auch in der chinesischen Lyrik hervor.

Ernsthaft-aufmerksam [sind sie;] [mich ehrfurchtsvoll]
vorbeug[end erhalte ich] Unterricht[t-]Erzieh[ung]

諄諄 *zhun zhun* – „ernsthaft-aufmerksam“: Eine ruhige, ernsthafte und aufmerksame Haltung, wie sie für einen idealen Pädagogen postuliert wird.

5.5.3 Ästhetische Analyse und Interpretation

In den vorliegenden Strophen wechselt das Thema vom Adressaten Magoichi zu Rintarô, dem lyrischen Ich. Wurde in den vorangegangenen Versen der Fortgang des Freundes bedauert und er mit den Edlen der Vergangenheit verglichen, ist nun der Zurückgebliebene an der Reihe. Dies wird eingeleitet, indem er, wie in einem Brief üblich, seinem Gegenüber schreibt, wie es ihm geht. Hierbei ist es äußerst interessant, dass er „einsam“ *du* 独 das Los eines „heil[gebliebenen] Ziegels erhält“ (V. 45), da er auf diese Weise zwei Aspekte aufzeigt. Zum einen verdeutlicht er, dass er einen Bruch überstanden hat. Es ist klar, dass er in diesem Kontext Magoichis Abreise andeutet. Zum anderen vergleicht er sich mit einem gewöhnlichen und kaum einen Wert bringenden Ziegel und leitet einen Kontrast zu seinem herausragenden Freund ein, den er in den Folgeversen fortsetzt.

Ein wichtiger Aspekt ist, dass diese Gegensätzlichkeit im Bereich des Studiums gesetzt wird. Das Lernen stellt sich überhaupt als ein zentraler Bereich in Mori Rintarôs Leben dar, da er sogleich nach der eher kurzen Inkenntnissetzung über sein Befinden zu eben diesem übergeht (V. 46). Er bezeichnet sich hierbei als lahme Schildkröte (V. 47) und kläglichen Dichter (V. 48), womit die oben erwähnte Kontrastierung zwischen ihm und Magoichi deutlich wird. Seine Angelgenheit hat jedoch eine positive Wendung, da er das Glück hat, von zwei so vortrefflichen Lehrern unterwiesen zu werden (V. 49/50).

Mit diesen Worten endet der Abschnitt, und in den sich anschließenden Strophen geht das lyrische Ich auf seine Meister ein. Richten wir nun unser Augenmerk auf die formale Gestaltung der Verse. Wie in den vorausgegangen Teilen wird der Reim auf einen eingehenden Ton beibehalten und durch Zwischenverse mit durchgehend ebenen Tönen hervorgehoben. Hierbei handelt es sich ausschließlich um den Typ *wū* 屋 (V. 46, 48, 50). Wie im gesamten Gedicht

überwiegen die schiefen Töne. Ein klangliches Gleichgewicht ist nicht festzustellen, da das Verhältnis eben/ schief stets 2:3 beträgt, was andererseits als eine gedichtsinterne Regelmäßigkeit gedeutet werden kann.

Zwischen Vers 47 und 48 besteht ein Parallelismus, den man auf folgende Weise entschlüsseln kann: „Verb (,lahmen‘, ,schneiden‘) – Lebewesen (,Schildkröte‘, ,Insekt‘) – Verb der Emotion (,klagen‘) – Doppelzeichen (,schleppend‘, ,Kiesel‘).“ Somit ist der Doppelvers syntaktisch und semantisch gleich aufgebaut, und die harsche Selbstkritik, die das lyrische Ich ausübt, wird unterstrichen.

Wie jedoch in der inhaltlichen Analyse zu sehen war, hat Rintarô in der misslichen Lage Hoffnung, da er auf gute Lehrer vertrauen kann. Diese Verbindung von „Glück“ *xing* 幸 (V. 49) und Unglück erhält auch formal ihren Ausdruck. Vergleicht man die tonale Folge der Doppelverse 47/48 und 49/50, erkennt man, dass letzterer seinen Vorgänger klanglich wiederholt. Lauten Vers 47 und 48 schematisch ausgedrückt ●● ●○○ – ○○ ●●●, klingen Vers 49 und 50 ebenso (●● ●○○ – ○○ ●●●). Die Verwendung eines dritten Doppelzeichens im letzten Vers („sorgfältig“ *zhū zhū* 諄諄, V. 50) scheint die gewollte Wiederholung des Tonmusters zu bestätigen.

Es sind somit zwei Stilmittel vorhanden: Zum einen wurde ein Parallelismus (V. 47/48), zum anderen die Wiederholung derselben Tonabfolge in zwei Doppelversen festgestellt. Aufgrund dieser Beobachtungen kann man den Abschnitt als durchdacht und formal anspruchsvoll qualifizieren. Das konstante Verhältnis von Eben und Schief und der Gebrauch eines einheitlichen Reimtyps runden das Bild ab. Wichtig ist zu erwähnen, dass die herausgearbeiteten Stilmittel nicht bloß als solche bestehen, oder gar zufällig sind, sondern einen klaren Bezug zur Versaussage aufweisen. Dadurch wird der Gedichtsabschnitt bemerkenswert, was seiner Funktion als Wendepunkt für das gesamte Gedicht entspricht.

5.5.4 Übersetzung

V. 45

Ich bleib allein, verschont und wertlos wie ein Ziegel

Ich widme mich den Schriften, verweile in der Hauptstadt

*Doch lahme ich wie eine Kröte, bedaure meine Trägheit
 Hilflös reime ich Gedichte, mein Talent belanglos wie ein
 Haufen Kiesel*

Welch Glück, es mir nicht mangelt an guten Meistern

V. 50

*Wie ernst und aufmerksam sie sind! – mit Ehrfurcht lausch’
 ich ihren Worten*

5.6 Abschnitt 6

5.6.1 Schriftbild und Tonstruktur

68	67	66	65	64	63	62	61	60	59	58	57	56	55	54	53	52	51
齊	所	晨	堤	臨	墨	胸	在	吾	人	吾	誰	座	下	文	志	史	文
口	交	夕	上	焉	江	襟	官	比	稱	黨	識	客	筆	氣	操	館	有
推	幾	擅	萬	起	碧	無	猶	孟	歐	所	經	皆	輒	健	潔	司	田
清	名	游	樹	高	溶	羈	在	韓	蘇	懾	藝	瞳	爲	鵬	烁	篇	柳
福	流	矚	花	閣	々	束	山	屬	儔	服	精	目	章	鶚	霜	錄	蔭
																	百 川

68	67	66	65	64	63	62	61	60	59	58	57	56	55	54	53	52	51
○	●	○	○	○	●	○	●	○	○	○	○	●	●	○	●	●	○
●	○	●	●	○	○	○	○	●	○	●	●	●	●	●	●	●	●
○	○	●	●	●	●	○	○	●	○	●	○	○	●	●	●	○	○
○	○	○	●	○	○	○	●	○	○	●	●	○	○	○	○	○	○
■	○	■	○	■	○	■	○	■	○	■	○	■	○	■	○	■	○

Verhältnis ○/●

3/2 4/1 2/3 2/3 3/2 3/2 4/1 3/2 2/3 5/0 1/4 3/2 2/3 2/3 2/3 2/3 2/3 4/1

Gesamtverhältnis ○/● = 49/41

Reimtypen: wò 沃 (eingehend, V. 52, 60, 62, 66), yào 藥 (eingehend, V. 54, 64),

wū 屋 (eingehend, V. 56, 58, 68)

5.6.2 Transkription und Kommentar

V. 51

文 有 田 柳 蔭 百川

WÉN YǒU TIÁN LIǚ YĪN BǎICHUĀN

文には田柳蔭有り 百川

Fumi ni wa Den Ryûin ari Hyakusen

[In] Schrift ist [da] Den Ryûin Hyakusen

田柳蔭 (sinojap.) Den Ryûin – wörtl. „Feld Weidenschatten“: Ein Pseudonym von Mori Rintarôs Lehrmeister Yoda Hyakusen (s. o.), worauf die kleingedruckte Anmerkung vom Autor unter dem Vers verweist. Der Künstlernamen erklärt sich dadurch, dass Yodas Haus „Schreibklausen im Schatten der Weiden“ *Ryûin seiro* 柳蔭精廬 (chin. *Liǔyìn jīnglú*) hieß. Das erste Schriftzeichen „Feld“ 田 ist wohl dem Nachnamen des Lehrers entnommen.

V. 52

史 館 司 篇 録

SHĪ GŪAN SĪ PIĀN LÙ

史館に篇録を司る

SHIKAN ni HENROKU wo tsukasadoru

[Im] Chronist[en]amt beaufsichtig[t er die]

Schriftaufzeichn[ung]

史館司篇録 *shi guan si pian lu* – „im Amt für Geschichtsschreibung die Aufzeichnung von Schriften beaufsichtigen“: Yoda Hyakusen arbeitete 1875 bis 1881 in diesem Amt, das für die Herausgabe von gesammelten Werken zur Geschichte verantwortlich war. Unter anderem vollendete die Institution die Arbeit am Großen Geschichtsbuch Japans“ *Dai Nihonshi* 大日本史, einem Jahrhundertwerk.

V. 53

志 操 潔 烁 霜

ZHÌ CĀO JIÉ QIŪ SHUĀNG

志操は秋霜よりも潔く

SHISÔ wa SHÛSÔ yori mo isagiyoku

[Sein] Will[en und] Standhaft[igkeit] [sind] klar[wie
der] herbst[liche] Reif

秋霜 *qiu shuang* – „herbstlicher Raureif“: Der Vers zitiert eine Zeile aus dem Gedicht *Jīng pò xuē jǔ zhàn dì* 經破薛舉戰地 von Kaiser TÁNG Tàizōng 唐太宗 (jap. Tō no Taisō 599–649),⁶⁴ 617 verfasst. In diesem besingt er seinen Rivalen Family XUE Jǔ 薛舉 (618 gestorben) mit folgenden Worten:

心隨朗日高
志與秋霜潔⁶⁵

[Sein] Herz folg[t der] strahlend Sonne hoch

[Sein] Wille [noch] mehr als herbstlich Raureif klar

V. 54

文 氣 健 鵬 鷲

WÉN QÌ JIÀN DIǎO È

文気は鵬鷲よりも健し

BUNKI wa CHÔGAKU yori mo takeshi

[Sein] Schriftgeist [ist] kraftvoll[er als] *nisaetus nipalensis* [und] *pandion haliaetus*

鵬鷲 *diao e* – „Nepalhaubenadler und Fischadler“: Zwei große und kraftvolle Raubvögel, die metaphorisch für einen fähigen Mann stehen.

V. 55

下 筆 輒 爲 章

XIÀ Bǐ ZHÉ WÉI ZHĀNG

⁶⁴ Taizong war der Sohn von TÁNG Gāozǔ 唐高祖 (566–635), dem ersten Tang-Kaiser, doch gilt er als maßgeblicher Mitbegründer der Dynastie.

⁶⁵ *Quan tang shi* 全唐詩 (Vollständige Sammlung der Gedichte aus der Tang-Zeit). Peking: Zhong hua shu ju chu ban 中華書局出版 1960, Bd. 1, S. 4.

筆を下せば輒ち章を為し

Fude wo kudaseba sunawachi SHÔ wo nashi

[Kaum er] hinab[setzt den] Pinsel sogleich [lässt er]
entsteh[en einen vollendeten] Text

V. 56

座 客 皆 瞠 目

ZUÒ KÈ JIĒ CHĒNG MÙ

座客 皆 瞠目す

ZAKAKU mina TÔMOKU-su

[Die anwesenden] Sitzgäst[e] [sie] alle starr[en vor
Verwunderung mit großen] Auge[n]

V. 57

誰 識 經 藝 精

SHUÍ SHÍ JĪNG YÌ JĪNG

誰か識らん 經藝に精しきを

Tare ka shiran KEIGEI ni kuwashiki wo

Jemand [von ihnen mag wohl] wiss[en,] [dass er in
den] Leitfäden-Kunst bewander[t ist]

經藝 *jin yi* – „Leitfäden-Kunst“: Die klassischen Schriften der konfuzianischen Lehre und ihre Sekundärliteratur. Die Anwesenden staunen alle über die Vollkommenheit der chinesischen Texte, die Hyakusen verfasst, doch nur wenige haben eine Vorstellung vom Ausmaß seines Wissens.

V. 58

吾 黨 所 懾 服

WÚ DǎNG SǔO SHÈ FÚ

吾党の懾服する所なり

GOTÔ no SHÔFUKU-suru tokoro nari

[Doch] ich [und meine] Gruppe gerade [vor diesem]
erschauer[n]

Nur Rintarô und seine Mitschüler wissen, wie tief die Kenntnisse ihres Meisters gehen. Auch wenn Außenstehende Worte der Anerkennung sprechen, sind es doch nur die Schüler, die vor Ehrfurcht erbeben.

V. 59

人 稱 歐 蘇 儔

RÉN CHĒNG ŌU SŪ CHÓU

人は欧蘇の儔と称するも

Hito wa ÔSO no tomogara to SHÔ-suru mo

[Die] Mensch[en] lob[en ihn] [als] ŌU[YÁNG Xiū und]
SŪ [Shì] ebenbürtig

欧蘇 Ou Su: ŌUYÁNG Xiū 歐陽修 und Su Shi. Ouyang Xiu (jap. Ôyô Shû, 1007–1072) war eine herausragende Persönlichkeit, die es autodidaktisch von einem ärmlichen Waisenkind zu einem Staatsmann brachte. Seine Begabung bewies er nicht nur in politischen Angelegenheiten, sondern auch in seinen historischen Schriften, Essays und Dichtungen. Wie Su Shi wird er für seinen überaus schönen Schreibstil gerühmt, weshalb Hyakusens Kritiker ihn mit diesen vergleichen.

V. 60

吾 比 孟 韓 屬

WÚ Bǐ MÈNG HÁN ZHŪ

吾は孟韓の属に比す

Ware wa MÔKAN no ZOKU ni HI-su

Ich [jedoch] vergleich[e ihn] [mit der] MÈNG [Kē- und]
Han [Yu-] Gruppe

孟韓 *Meng Han*: Die Schriftgelehrten und Literaten Meng Ke 孟軻 und Han Yu 韓愈. MÈNG Kē (jap. Menka), bei weitem mehr als Mencius oder Meister Meng (Mèng Zǐ 孟子, jap. Mōshi) bekannt, lebte vermutlich 372 bis 289 v.Chr. und gilt nach Konfuzius als wichtigster Denker Chinas. Anders als Xun Zi betonte er die ursprünglich gute Natur des Menschen *xìng shàn shuō* 性善説. Auch ist er es, der den Gedanken vom „Wechsel des himmlischen Mandates“ 革命 *gémìng* formulierte, dem zufolge das Volk berechtigt ist, einen untugendhaften Herrscher durch einen vorbildlichen zu ersetzen. Wie Han Yu prägte er mit seinem klaren Schreibstil die chinesische Literatur für Jahrhunderte.

HÁN Yù 韓愈 (jap. Kan'yu, 768–824) war Staatsmann, herausragender Dichter und Essayist. Er ist vor allem für seine Prosawerke berühmt, da er durch seinen klaren und eleganten Schreibstil die chinesische Literaturgeschichte nachhaltig prägte. Sein Stellenwert ist mit dem Dantes, Shakespeares oder Goethes vergleichbar. Auch gilt er als großer Verfechter des Konfuzianismus. Gemeinsam mit Mencius hat er einen unvergleichlich größeren Stellenwert als die im Vorvers genannten Ouyang Xiu und Su Shi. Durch den Vergleich mit ihnen weist Rintarô seinem Meister einen weit höheren Rang zu, als es die Kritiker tun.

V. 61

在 官 猶 在 山

ZÀI GUĀN YÓU ZÀI SHĀN

官に在りて 猶ほ山に在るがごとく

KAN ni arite nao yama ni aru ga gotoku

[Auch wenn er sich] befind[et im] Amt [ist er,] als sei
[er in den] Berg[en]

猶在山 *you zai shan* – „als sei er in den Bergen“: Der Autor vergleicht seinen Meister mit einem Bergbewohner, dessen ehrlicher und natürlicher Charakter selbst von Amtswürden nicht verdorben werden kann.

V. 62

胸襟無羈束

XIŌNG JĪN WÚ JĪ SHÙ

胸襟に羈束無し

KYÔKIN ni KISOKU nashi

[An] Brust [und] Kragen [ist] kein Stirnbandzaum

[ange]bund[en]

羈束 *ji shu* – „angelegtes Stirnbandzaum“: Da das Zaumzeug die Bewegungsfreiheit eines Pferdes einengt, ist dieser Ausdruck metaphorisch für Hemmnisse. *Ji* 羈 kann auch „Zügel“ bedeuten, womit auf den ersten Blick eine Entsprechung zum deutschen Begriff „zügeln“ besteht. Doch hat dieser eine positive Konnotation, während *ji shu* negativ behaftet ist, da es auf Hemmung und Unfreiheit.

Fragen wirft *xiong jin* 胸襟 „Brust und Kragen“ auf, da der Stirnbandzaum an die Stirnpartie angelegt wird. Eine Erklärung könnte der japanische Ausdruck „Brust und Kragen öffnen“ *kyôkin wo hiraku* 胸襟を開く liefern, der so viel wie „die eigenen Gefühle offenbaren“ bedeutet. Folglich wäre die Bedeutung des Verses, dass Hyakusen seinen aufrichtigen Worten ungehemmt freien Lauf gibt.

V. 63

墨江碧溶々

MÒ JIĀNG BÌ RÓNG RÓNG

墨江 碧 溶溶として

BOKKÔ midori YÔYÔ to shite

[Der] Tinte[n-]Fluss [ist] [jaspis-]grün [und] lös[en-]
]lös[en]

墨江 *mo jiang* – „Tintenfluss“: Der Sumida-Fluss (jap. Sumida-gawa 隅田川), an dem sich Mukôjima, Mori Rintarô's Wohnort, befindet. Da die Etymologie des Gewässernamens wohl seit frühester Zeit unbekannt war, notierte man ihn mit unterschiedlichen Schriftzeichen, deren Lesung „sumidagawa“ lauten könnte. Hierbei berücksichtigte man nicht deren eigentliche Bedeutung, sondern verwendete sie rein phonetisch (sog. *ateji* 当て字). So waren Schreibungen wie 住田河 „Siedlungsfeldfluss“, 墨田川 „Tintenfeldfluss“ oder 隅田川 „Eckfeldfluss“ anzutreffen, von denen sich die letzte durchgesetzt hat. Im vorliegenden Vers wird der Strom poetisiert als „Tintenfluss“ bezeichnet, da an seinen Ufern der gelehrte Hyakusen lebt.

碧 *bi* – „jaspisgrün“: eine Farbe, die keine genaue Bezeichnung im Deutschen findet. Da jedoch *bì yù* 碧玉 (jap. *hekigyoku*) den grünen Jaspis meint, kann man hieraus folgern, dass es sich um ein dunkles, mattes und doch bläuliches Grün handelt, dessen Farbe manche Unterläufe von Flüssen annehmen. Dies passt in den Kontext des Verses, da der Sumida-Fluss im Tokioter Stadtgebiet endet und „breit und wasserreich“ *rong rong* 溶溶 (wörtlich „lösen-lösen“) in das Meer mündet.

V. 64

臨 焉 起 高 閣

LÍN YĀN Qǐ GĀO GÉ

焉に臨んで 高閣を起つ

Kore ni nozonde KÔKAKU wo tatsu

[Auf] dies[es] blick[end] erbau[te er einen] hoh[en]
Turm

高閣 *gao ge* – „hoher Turm“: Ursprünglich ein hohes Lagerhaus, wo Wertgegenstände und Schriftstücke aufbewahrt wurden, erhielt das Wort die

Bedeutung einer Kanzlei oder auch eines Pavillons. In diesem Zusammenhang ist das obengenannte *Ryûin seiro* (s. V. 51) gemeint, das Yoda vom 10. September 1875 bis 19. Juni 1881 bewohnte.

V. 65 堤 上 萬 樹 花
DĪ SHÀNG WÀN SHÙ HUĀ

堤上 万樹の花
TEIJÔ BANJU no hana

Auf [den] Dämm[en] 10.000 Bäum[e in] Blüte

Da der Sumida-Fluss bis heute sehr berühmt für seine Sakura-Bäumen bewachsenen Uferpromenaden ist, geht Kotajima in seiner Paraphrase von der Kirschblüte aus.

V. 66 晨 夕 擅 游 矚
CHÉN XĪ SHÀN YÓU ZHŪ

晨夕 擅に游矚す
SHINSEKI hoshii mama ni YÛSHOKU-su

[Ob] Morgengrauen [oder] Abenddämmerung [wie es ihm]belieb[t, lust-]wandel[t er und] schau[t auf die Blumen]

V. 67 所 交 幾 名 流
SŪO JĪAO JĪ MÍNG LIÚ

交はる所の 幾名流
Kawaru tokoro no iku MEIRYÛ

[(Partikel) Er] verkehr[t] [mit] einig[en, deren] Name
fließ[t]

所 suo – „Ort“: In diesem Zusammenhang übernimmt das Schriftzeichen die Funktions eines Partikels, das eine nominalähnliche Phrase einleitet. Hier in etwa „Die, mit denen er verkehrt, sind ...“

名流 *ming liu* – „Namen fließen“: Eine namhafte Person.

V. 68

齊 口 推 清 福

QÍ KǒU TUĪ QĪNG FÚ

口を齊へて 清福を推す

Kuchi wo soroete SEIFUKU wo osu

[Sie] mach[en ihre] Münd[er zu einem] [und] lob[en
sein] rein[es] Glück

齊口 *qi kou* – „die Mänder zu einem machen“: Wie aus einem Munde sprechen.

清福 *qin fu* – „reines Glück“: Ein glückliches Leben im ethischen Sinne, das nicht von Wohlstand bestimmt ist.

5.6.3 Ästhetische Analyse und Interpretation

Wurde Abschnitt 5 als ein Wendepunkt des Gedichtes dargestellt, in dem ein Themenwechsel stattfindet, erkennt man nun, dass er zudem eine Einleitung in die nächsten Teile bildet. Sprach Rintarô von „guten Lehrern“, so erfahren wir, dass es sich um zwei ausgezeichnete Kenner der chinesischen Klassik handelt. Im vorliegenden Abschnitt beschäftigt sich das lyrische Ich mit Yoda Hyakusen, seinem Lehrmeister in chinesischer Prosa *kanbun* 漢文 und den Magoichi möglicherweise nicht kennt. Hierbei erscheint es als interessant, dass das lyrische Ich mit der Dienststelle des Gelehrten beginnt (V. 52). Tatsächlich liegt eine solche Wahl auf der Hand, da Hyakusens Berufstätigkeit ein beredtes Zeugnis über seine hohe Bildung ablegt. Damit zeigt Rintarô auch die gesellschaftliche

Stellung, die sein Meister genoss. Der Autor verfängt sich jedoch nicht in diesem Sachverhalt, sondern gibt dem Ruf, der Person und den Fähigkeiten Hyakusens einen weitaus breiteren Raum. Hierbei ist eine Zweiteilung erkennbar. Behandeln die Verse 52 bis 60 Yodas Talent und Ruhm, gehen die Verse 61 bis 68 auf seine Persönlichkeit ein.

Der erste Teil ist durch stilistische Mittel stark geprägt. Das erste Verspaar (V. 53/54) hat eine einleitende Funktion und preist Yoda für dessen Kraft, die dem eines Adlers gleichkommt. Entscheidendes Kriterium für das Lob ist Hyakusens Herz, das in der ostasiatischen Kultur Sitz des Willens und der Gesinnung ist. Es ist „rein wie Herbsttau“ (V. 53) ist, und folglich erklärt das lyrische Ich das überragende Talent seines Meister mit dessen großer Tugendhaftigkeit. Der Gedanke, dass die Fähigkeiten eines Menschen direkt von dessen Moral abhängen, ist für Mori Rintarôs Kulturraum typisch und wird dadurch hervorgehoben, dass die Einzelverse (V. 53, 54) parallel nach dem Schema „Nomen – Nomen, Adjektiv – Nomen – Nomen“ aufgebaut sind.

Die Begabung des Meisters bleibt seinen Mitmenschen nicht verborgen. Staunend beobachten seine Besucher, mit welcher Leichtigkeit er Texte verfasst (V. 55/56). In diesem Doppelvers besteht ein Parallelismus, der nach dem folgenden Schema aufgeschlüsselt werden kann: „Verb – Nomen, Adverb – Verb – Nomen“. Dieses Stilmittel trägt dazu bei, dass die Einzelverse sowohl kausal, als auch temporär eine Einheit bilden. Der Leser sieht die Strophen als eine Szene und kann sich die beschriebene Situation lebhaft vorstellen, wie die Gäste staunend dem Pinsel Hyakusens folgen.

Die folgenden Verspaare (V. 57/58 und 59/60) thematisieren die Beurteilung von Hyakusens Talent: Ein Jemand weiß, dass er über Kenntnisse der chinesischen Schrifttradition verfügt (V. 57), ahnt jedoch nicht, dass sie so tief sind, dass sie einen erschauern lassen (V. 58). Ein anderer gesellt den Meister zu Ouyang Xiu und Su Shi (V. 59) und meint, ihn damit loben zu können, doch lyrische Ich protestiert gegen eine solche Fehleinschätzung und weist Hyakusen den Platz neben den weitaus größeren Menzius und Han Yu zu (V. 60).

Nur das zweite der Verspaare weist einen Parallelismus auf (V. 59/60: „Nomen – Verb, erstes Zeichen eines Namen – erstes Zeichen eines (anderen) Namen – Zugehörigkeitspartikel“), doch beinhalten beide eine Gegenüberstellung eines

„Jemanden“ und des „selbstbewussten „Ich“, einer Fehleinschätzung und einer wahren Würdigung, die die Verspaare als ähnlich erscheinen lassen.

Ist die erste Hälfte des Abschnitts von Parallelismen geprägt, lassen sich in der zweiten kaum stilistische Mittel erkennen, was einen besonderen Kontrast hervorruft. Einem formal stark durchwirkten Anfang, steht ein gestalterisch kaum auffallender Schluss gegenüber. Eine solche Diskrepanz lässt sich mit dem Versinhalt erklären. Das lyrische Ich rühmt den Meister dafür, dass er trotz Amt und Würden einen freien Geist bewahrt hat (V. 61/62), so dass der Autor eben diesen fokussiert und bewusst auf überladene Stilistik verzichtet haben könnte. Damit fände die oben genannte Einteilung von Ruf und Persönlichkeit ihre stilistische Entsprechung.

Bei der Betrachtung der Folgeverse (V. 63–66) sieht man, dass das Thema „Natur“ erneut auftaucht. Der Meister, der trotz des hohen Amtes das Herz eines einfachen Menschen bewahrt hat, baut an den Weiten des Flusses Sumida (V. 63) einen Turm (V. 64) und erfreut sich bei seinen Spaziergängen am Anblick der unzähligen blühenden Bäume (V. 65/66). Es wird deutlich, dass trotz fehlender Stilelemente die Verse sehr poetisch wirken. Worte wie „jaspisgrün“ (V. 63), „Blüten unzähliger Bäume“ (V. 65) und „Morgen- und Abenddämmerung“ (V. 66) evozieren schöne Assoziationen ohne sentimental zu wirken. Dies gelingt Mori Rintarô, indem er der Naturbeschreibung Elemente beimengt, die traditionell der menschlichen Sphäre, der Kultur vorbehalten sind. Schon die Bezeichnung vom Fluss Sumida als „Tintenfluss“ macht es deutlich. Doch auch Begriffe wie „hoher Turm“ (V. 64), „auf dem Damm“ (V. 65) und „lustwandeln“ (V. 66) verdeutlichen eine Integrierung des Menschen in die Natur. Vom großen Pavillion weite Wasserflächen zu betrachten ist außerdem ein fester Topos in der chinesischen Lyrik, wofür das Gedicht „Im Turm des gelben Kranichs blicke ich Meng Haoran nach, der nach Guangling abreist“ *Huáng hè lóu sòng Mèng Hàorán zhī Guǎnglíng* 黄鹤楼送孟浩然之广陵 von Li Bai das wohl prominenteste Beispiel ist.

Die Natur ist vom Menschen durchwirkt. Sie wird durch Aussichtstürme und Dämme nicht nur zu seinem Objekt, sondern auch durch Betrachtung und Schrift vergeistigt. Auf den Lehrmeister Hyakusen bezogen bedeutet dies, dass er sich keiner naiven Schau hingibt, sondern seine Gegenwart mit der reichen

Vergangenheit verwebt. Er kennt nicht nur die chinesische Tradition, sondern bringt sie in seinem Umfeld zum Leben. Diese Perspektive auf die Geschichte konnte im Trinklied zum Neujahrstag beobachtet werden.

Yoda, so das lyrische Ich, praktiziert auch die ethischen Lehren, die die chinesischen Denker vertraten, und erreicht so das Glück. Dies bezeugen die vielen namhaften Personen, die an seinem Ort verkehren, wie aus einem Munde (V. 67 – 68). Hierbei sei daran erinnert, dass das Glück eben nicht materieller, sondern ethisch-moralischer Natur ist. Die bewundernde Haltung des lyrischen Ich seinem Lehrer gegenüber schimmert auch bei der tonalen Gestaltung des Abschnitts durch. Dominieren in den meisten Gedichtsabschnitten, die behandelt wurden, die schiefen Töne, überwiegen hier die ebenen bei einem Verhältnis von 49 zu 41. Da sie einer feierlichen Stimmung vorbehalten sind, profitieren auch davon die für Yoda bestimmten Verse.

Zusammenfassend können Besonderheiten in der Versstruktur herausgearbeitet werden. Abschnitt 6 lässt sich in zwei Teile unterteilen, zwischen denen in stilistischer Hinsicht eine Ungleichheit besteht. Weist der erste viele Parallelismen auf, kennzeichnet den zweiten eine relative Formlosigkeit. Dies hat seine Ursache im Versinhalt. Zunächst wird die Würdigung des Meisters durch Dritte thematisiert, der sich das lyrische Ich nicht anschließt, da er sie als nicht ausreichend empfindet. Um dies zu verdeutlichen, grenzt sich das lyrische Ich mit der Verwendung des Wortes „ich“, das im restlichen Gedicht selten erscheint, von den anderen mit aller Deutlichkeit ab. Hiernach sind die Verse vom Motiv des Freigeists geprägt. Daher sind die weiteren Verse gestalterisch kaum auffällig; der Autor führt seine Gedanken auf inhaltlicher Ebene fort. Dieser Wechsel von Textstruktur zur Sinnstruktur macht den Gedichtsabschnitt interessant.

5.6.4 Übersetzung

V. 51 *Mich lehrt die Schriften Meister Hundert Ströme*
 Dem Staate dienend, zeichnet er Gescheh'nes auf

 Sein Willen klar wie herbstlich' Reif
 Sein Genius kraftvoll wie ein Adler

- V. 55 *Setzt er den Pinsel, entströmen ihm vollkomm'ne Zeilen*
 Voller Staunen folgen seiner Hand die Blicke
- Wer weiß wohl, wie sehr bewandert er in alten Schriften ist*
 Nur ich erschau're vor seiner tiefen Kenntnis
- Manch einer lobt ihn als Ouyang oder Dongpo*
- V. 60 *Nein, mehr noch, er gleicht dem Meister Meng und Han Yu*
- Trotz Amt und Würden ist er, als lebe er in Bergen*
 Denn frei sein Geist, er kennt gar keine Ketten
- Am Tintenstrom, dem strahlend grünen*
 Baute er sich einen Turm und blickt auf Wasserweiten
- V. 65 *Am Ufer unter Myriaden blüh'nder Bäume*
 Lustwandelt er bei Morgenröte und im Abendlicht
- An jenem Ort verkehren namhafte Persönlichkeiten*
 Aus einem Munde loben sie des Meisters reines Glück

5.7 Abschnitt 7

5.7.1 Schriftbild und Tonstruktur

86	85	84	83	82	81	80	79	78	77	76	75	74	73	72	71	70	69
餘	高	襲	著	高	興	白	青	不	詩	埋	際	藩	將	醫	奮	醫	詩
裕	風	業	述	歌	到	頭	雲	屑	格	蹤	會	主	軍	名	身	林	有
何	不	兒	既	撼	酌	閱	笑	競	匹	高	君	賜	召	夙	孤	鍊	藤
綽	可	孫	等	坤	濁	世	官	麗	陶	節	國	寵	見	出	寒	仙	應
々	攀	足	身	軸	醪	局	途	緝	韋	卓	難	祿	之	俗	中	藥	渠
																	元
																	萇

86	85	84	83	82	81	80	79	78	77	76	75	74	73	72	71	70	69
○	○	●	●	○	●	●	○	●	○	○	●	○	●	○	●	○	○
●	○	●	●	○	●	○	○	●	●	○	●	●	○	○	○	○	●
○	●	○	●	●	●	●	●	●	●	○	○	●	●	●	○	●	○
●	●	○	●	○	●	●	○	●	○	●	●	●	●	●	○	○	○
■	○	■	○	■	○	■	○	■	○	■	○	■	○	■	○	■	○
Verhältnis ○/●:																	
2/3	3/2	2/3	1/4	3/2	2/3	1/4	4/1	0/5	3/2	3/2	2/3	1/4	2/3	2/3	4/1	3/2	4/1

Gesamtverhältnis○/●: 41/49

Reimtypen: yào 藥 (eingehend, V. 70, 86), wò 沃 (eingehend, V. 72, 78, 80, 84), wū 屋 (eingehend, V. 74, 82), jué 覺 (eingehend, V. 76)

5.7.2 Transkription und Kommentar

V. 69 詩 有 藤 應 渠 元 萇
SHĪ YǒU TÉNG YĪNG QÚ YUÁNCHÁNG

詩には藤應渠有り 元萇
SHI ni wa Tô Ôkyo ari Genchô

[In] Gedicht[sunterweisung] hab[e ich] Tô Ôkyo
(Genchô)

藤應渠 Teng Yingqu, jap. Tô Ôkyo: Satô Genchô (1818–1896), siehe Vers 49.

V. 70 醫 林 鍊 仙 藥
YĪ LÍN LIÀN XIĀN YÀO

医林に仙薬を鍊る
IRIN ni SEN'YAKU wo neru

[Im] Medizin-Hain schmied[et er] Unsterblichen-
Arznei

醫林 *yi lin* – „Medizinhain“: Wohl eine Anlehnung an den „Aprikosenhain“ *xìng lín* 杏林, den der berühmte Arzt Dǒng Fèng 董奉 (3. Jh. n. Chr., Lebensdaten unbekannt) anlegte. Dieser nahm als Gegenleistung für seine Dienste nur Aprikosenbaumsetzlinge für seine Plantage an, da er aus Aprikosenkernen Arzneimittel herstellte. Für diese Selbstlosigkeit wurde er so hoch angesehen, dass er Vorbild für alle Ärzte wurde und „Aprikosenhain“, ein Pseudonym Dong Fengs,

zu einer ehrenden Bezeichnung für Mediziner wurde. Eine weitere Parallele zu *yi lin* ist der „Gelehrtenhain“ 儒林 *rú lín*, ein Ausdruck für den konfuzianischen Gelehrtenkreis, der an Platons Akademie denken lässt.

仙藥 *xian liao* – „Arznei der Unsterblichen“: Ein legendärer Trank, der Unsterblichkeit und ewige Jugend verleihen soll. Dong Feng wird nachgesagt, er habe mit einem ähnlichen Mittel einen bereits seit drei Tagen Verstorbenen zum Leben erweckt. Der Wortgebrauch des „Schmiedens“ muss hierbei als „Ausfeilen“ oder „zur Vollkommenheit bringen“ verstanden werden, da er über eine solche Konnotation verfügt.

V. 71 奮 身 孤 寒 中
FÈN SHĒN GŪ HÁN ZHŌNG

孤寒の中に奮身し

KOKAN no naka ni FUNSHIN-shi

[Er] streng[te seinen] Körper [an] Einsam[keit und]
Kält[e] inmitten

Der Vers bezieht sich auf Genchōs erstes Studienjahr in Edo, als er viele Mühen auf sich nehmen musste.

V. 72 醫 名 夙 出 俗
YĪ MÍNG SÙ CHŪ SÚ

医名 夙に俗に出づ

IMEI tsuto ni ZOKU ni izu

[In] Medizin [machte er sich einen] Name[n] früh
rag[te er aus der All]gemein[heit]

Bald nach der Ankunft der US-Amerikaner in Japan (1853) studierte Genchô bei ihnen Impfmethode gegen Pocken und wendete diese in seiner Heimat Aizu an, wodurch er sich sehr bald einen Namen machte.

V. 73

將 軍 召 見 之

JIÀNG JŪN ZHÀO JIÀN ZHĪ

將軍 之を召見し

SHÔGUN *kore wo SHÔKEN-shi*

[Selbst der militärische] Oberbefehlshaber rief [herbei
und sah] dies[en]

Rintarô thematisiert die Ehre, die Genchô zuteil wurde, als ihn der Shôgun TOKUGAWA Iemochi 徳川家茂 (1846–1866) im Februar 1863 empfing.

V. 74

藩 主 賜 寵 祿

FĀN ZHŪ CÌ CHŌNG LÙ

藩主 寵祿を賜ふ

HANSHU *CHÔROKU wo tamau*

[Der] Lehen[s-]Herr gewähr[te ihm seine] Gunst

1863 berief MATSUDAIRA Katamori 松平容保 (1836–1893), Lehnsherr von Aizu, Genchô nach Kyoto, wo er selbst zu dem Zeitpunkt das Amt des Polizeipräsidenten *shugo* 守護 innehatte und gegen Aufständische aus Chôshû *Chôshû-han* 長州藩 (heutige Präfektur Yamaguchi *Yamaguchi-ken* 山口県) vorging. Als sich diese später als Mitbegründer der neuen Meiji-Regierung

etablierten, wirkte sich dies nachteilig auf Genchôs Lebensweg aus, da sie ihn als ehemaligen Widersacher in Erinnerung behielten.

V. 75

際 會 君 國 難

JÌ HUÌ JŪN GUÓ NÀN

君國の難に際会し

KUNKOKU no NAN ni SAIKAI-shi

[Er] stieß auf [des] Königland[es] Schwierig[keiten]

君國 *jun guo* – „Königsland“: Den Königstitel verliehen die Kaiser des Alten China an ihre großen Lehnsherren, die mit ihnen oft in direkter Verwandtschaft standen. Daher ist „Königtum“ und „Lehen“ synonymhaft und wird in diesem Kontext für das Daimyat Aizu gebraucht. Als „Schwierigkeiten“ bezeichnet der Autor den Boshin-Krieg 戊辰戦争 *Boshin sensô* (1868–1869), dessen letzter Schauplatz diese nördliche Region war. Mit dem Fall der „Kranichburg“ *Tsurugajô* 鶴ヶ城, wurde der Widerstand der *bakufu*-Treuen, die sich um Matsudaira gruppiert hatten, gebrochen und die Meiji-Restauration begann.

V. 76

埋 蹤 高 節 卓

MÁI ZŌNG GĀO JIÉ ZHUŌ

蹤を埋めて 高節 卓る

Ato wo uzumete KÔSETSU suguru

[Er] verdeck[t seine] Spur[en] [mit seiner] erhaben[en]
Standhaftigkeit übertriff[t er seine Zeitgenossen]

埋蹤 *mai zong* – „Spuren verdecken“ – sich aus der Öffentlichkeit zurückziehen und ein anonymes Leben führen. Als Folge der Niederlage an der Kranichburg

musste Genchô als ehemaliger *bakufu*-Anhänger der Politik den Rücken kehren. Dies wird als würdevolle Treue (zum Feudalherrn Matsudaira und zum Shogunat) *gao jie* 高節 dargestellt.

V. 77 詩 格 匹 陶 韋
SHĪ GÉ PĪ TÁO WÉI

詩格 陶韋に匹ひ
SHIKAKU Tōi ni tagui

[Der] Gedicht[e] Gehalt [sind der des] TAO Wei
ebenbürtig

陶韋 Tao Wei – die großartigen Dichter Tao Yuanming (s.o.) und WÉI Yīngwù 韋應物 (jap. I Ôbutsu, 736–791), mit welchen das lyrische Ich seinen Lehrer Genchô vergleicht.

V. 78 不 屑 競 麗 縵
BÙ XIÈ JÌNG LÌ RÙ

麗縵を競ふを屑しとせず
REIJOKU wo kisou wo isagiyoshi to sezu

[Er ist] nicht [so] kleinlich[,] [als dass er am
lächerlichen] Wetteifer [um einen] Schön[-]Schwulstig[en
Stil denken würde]

Mori Rintarô charakterisiert Genchôs Stil als schlicht. So vermeide er üppige und überladene Stilmittel.

V. 79

青 雲 笑 官 途

QĪNG YÚN XIÀO GUĀN TÚ

青雲もて官途を笑ひ

SEIUN mote KANTO wo warai

[In sich bewahrt er die] blaue Wolke [und] lach[t über
den Be]amt[en-]Weg

青雲 *qing yun* – „blaue Wolke“: Der Ausdruck wird von Kotajima als „jugendliche Gesinnung“ gedeutet, womit er wohl die Treue Genchôs zur alten *bakufu*-Regierung meint. Allerdings verfügt das Wort auch über andere, sich teilweise widersprechende Bedeutungen wie „eine Person von hoher Bildung und Tugend“, „ranghoher Beamter“ und sogar „zurückgezogenes Landleben“, das eine Abwendung von der Politik voraussetzt. Daraus ergibt sich ein Bild eines Mannes, der zu Schlüsselpositionen befähigt ist, dessen Aufrichtigkeit ihm andererseits Missgunst verschafft, weshalb er unter Umständen auf ein öffentliches Amt verzichten muss. Die obengenannte Deutung des Kommentars ist daher in diesem Lichte zu sehen. Genchô als hochgebildete und anständige Persönlichkeit wird aufgrund seiner Überzeugungen benachteiligt, was ihn wiederum über das Leben der Beamten spotten lässt.

V. 80

白 頭 閱 世 局

BÁI TÓU YUÈ SHÌ JÚ

白頭もて世局を閱す

HAKUTÔ mote SEIKYOKU wo kemi-su

Weiß [sein] Kopf betracht[et er den] Welt[-]Verlauf

Im weisen Alter beobachtet Genchô still den Lauf der Dinge. Zusammen mit dem Vorvers ergibt diese Zeile eine Anspielung auf das Gedicht „Im Spiegel

bescheiden sehe ich mein weißes Haar“ *Zhào jìng jiàn bái fà* 照鏡見白髮 von ZHANG Jiǔlíng (jap. CHÔ Kyûrei, 678–740):⁶⁶

宿昔青雲志	[In] weit[er] Vergangenheit[sind die] groß[en] Hoffnung[en der] Jugend
蹉跎白髮年	Enttäuscht [wurden sie, und nun bin ich im] Alter [der] weiß[en] Haar[e angelangt]
誰知明鏡裏	Wer [hätte wohl ge]wuss[t, dass man im] hell[en] Spiegel[s] Inner[en]
形影自相憐 ⁶⁷	[Seine] Gestalt [und sein] Anblick, sich selbst bedauern [würde]

Zhang gedenkt der enttäuschten Hoffnungen seiner Jugendzeit und bezweifelt, dass er geahnt hätte, im Alter einen so kläglichen Zustand zu erreichen. Die Anspielung auf diese Worte ist sicherlich als Würdigung Genchôs gedacht, da auch er große Schicksalsschläge erlitt und mit dem weisen Zhang verglichen wird.

V. 81

興 到 酌 濁 醪

XĪNG DÀO ZHUÓ ZHUÓ LÁO

興 到れば 濁醪を酌み

KYÔ itareba DAKURÔ wo kumi

[Wenn ihn die] Lust [er]reich[t] schenk[t er] trüb[en, ungefilterten Reis-]Wein [ein]

濁醪 *zhuo lao* – „trüber, ungefilterter Reiswein“. In modernem Japanisch ist die übliche Lesung der Schriftzeichen nicht „*dokurô*“ (wie anzunehmen wäre), sondern *doburoku*. Eine andere Bezeichnung lautet *nigori-zake* 濁り酒. In

⁶⁶ ZHANG Jiuling wurde weit im Süden des Tang-Reiches, im entlegenen Qǔjiāng 曲江 geboren. Trotz dieser fernen Herkunft verschaffte er sich dank seines herausragenden Talents eine unvorstellbare Karriere und erlangte den Posten eines Kanzlers beim Kaiser Xuánzōng 玄宗 (jap. Gensô, 685–762). Man rühmte seine Aufrichtigkeit und Ehrlichkeit, die ihn jedoch schließlich um seine Stellung brachten. Seine Warnungen übergab der Kaiser und begünstigte Parteien, deren Interessenskonflikte in der verhängnisvollen An Lushan- Rebellion mündeten. Zhangs Gedichte werden bis heute geschätzt. Er verfasste unter anderem eine eigene Anthologie, die er nach seinem Geburtsort „Sammlungen aus dem Krummen Fluss“ *Qǔ jiāng jí* 曲江集 benannte.

⁶⁷ ZHANG, Jiuling 張九齡. „Qǔ jiāng jí“ 曲江集 (Sammlung aus dem Krummen Fluss). In: *Sì kù quán shū* 四庫全書 (Sämtliche Schriften der vier Schatzkammern), Bd. 1066, Shanghai: Shàng hǎi gǔ jí chū bǎn shè 上海古籍出版社 2003, S. 93.

früheren Zeiten scheint das Getränk weniger gefiltert und süßer gewesen zu sein, da er nicht nur trüb war, sondern auch ein Satz aus vergorenem Reis (jap. *moromi* 醪) aufwies.

V. 82

高 歌 撼 坤 軸

GĀO GĒ HÀN KŪN ZHÓU

高歌して 坤軸を撼かす

KÔKA-shite KONJIKU wo ugokasu

[Sein] Hoh[es] Lied beweg[t die] Erd[-]Achse

高歌 *gao ge* – „hoch singen“: Mit klarer und schallender Stimme singen und Gedichte rezitieren.

撼坤軸 *han kun zhou* – „die Erdachse bewegen“: Frühen Vorstellungen zufolge wird die Erde von einer Achse gehalten. Durch sein Singen erschüttert Genchô somit nicht nur diese, sondern auch die ganze Welt. Der Ausdruck wurde aus dem Gedicht „Ein Lied über die bittere Kälte, Teil 2“ *Hòu kǔ hán xíng* 後苦寒行 von Du Fu übernommen:

殺氣南行動地軸⁶⁸

Tödlich[eisiger] Wind [nach] Süden geh[t,] [bringt in]
Beweg[ung] die Erdachse

Du Fu besingt das übermächtige und zerstörerische Wirken des Winters mit einer Imposanz, die der Autor durch denselben Wortgebrauch übernimmt und bei der Beschreibung seines Meisters gebraucht.

V. 83

著 述 既 等 身

ZHÙ SHÙ JÌ DĒNG SHĒN

著述 既に身に等しく

CHOJUTSU sude ni mi ni hitoshiku

⁶⁸ *Quán táng shī*: Bd. 4, S. 2365.

[Seine] Schriftstück[e] [ist] bereits gleich [hoch wie
ein] Körper

Genchô verfasste so viele Werke, dass sie übereinandergestapelt die Höhe eines Menschenwuchses erreichen. Es handelt sich um einen Ausdruck, der aus der altchinesischen Literatur stammt. So heißt es im 265. Kapitel der „Geschichte der Song-Dynastie“ *Sóng shǐ* 宋史 (1345 verfasst), dass Jiǎ Huángzhōng 賈黃中 (jap. KA Kôchû, 945–1001)⁶⁹ als Junge jeden Morgen von seinem Vater einen Stapel Bücher, der so hoch war wie das Kind selbst, vorgelesen bekam. Dies nannte der gestrenge Erzieher *děng shēn shū* 等身書 – die „Körperlänge-Lektüre“.

V. 84 襲 業 兒 孫 足
XÍ YÈ ÈR SŪN ZÚ

業を襲ふに 兒孫 足れり
GYÔ wo osou ni JISON tareri

[Sein] Werk weiterführen [werdende] Kinder und
Enkel reich[en aus]

Mori Rintarô drückt seine Freude darüber aus, dass Genchô über genügend Nachfolger verfügt, die seine Schule weiterführen werden. Kotajima verweist auf dessen Werk *Kan'ei ikkan* 感詠一貫,⁷⁰ an deren Revision der Sohn SATÔ Gentô 佐藤元董 arbeitete, und vermutet, dass der Autor an ein derartiges Engagement dachte, als er das Gedicht verfasste.

V. 85 高 風 不 可 攀
GĀO FĒNG BÙ KĒ PĀN

⁶⁹ JIA Huangzhong war ein Wunderkind, da er bereits mit sechs Jahren vom Kaiser höchstpersönlich geprüft wurde und Ämter belegte. Schon mit fünfzehn Jahren bestand er das Staatsexamen und konnte hohe Dienstgrade annehmen.

⁷⁰ SATÔ, Genchô 佐藤元萇. *Kan'ei ikkan* 感詠一貫 (Gefühl und Rezitation konsistent), 2 Bde. Gyokuzandô 玉山堂 1878, 1882. Das Werk ist auch in digitaler Form vorhanden (s. Internetquellen: 5).

高風 攀つべからず
KÔFÛ yozu bekarazu

Hoh[er] Wind nicht möglich [ist es, sich an]
klammer[nd auf ihn zu klettern]

高風 *gao feng* – „hoher Wind“: Erhaben, würdevoll. Das „Klettern“ *pan* 攀 drückt eine Bewegung aus, bei der man versucht, das Gesicht emporgerichtet und den Rücken gebeugt einen Stamm zu erklimmen. Diese Pose, die unter Umständen lächerlich wirken kann, steht im Gegensatz zu *gao feng* und verdeutlicht die Ehrwürdigkeit Genchôs, die durch niemanden erreichbar ist.

V. 86

餘裕 何綽々
YÚ YÙ HÉ CHUÒ CHUÒ

餘裕 何ぞ綽綽たる
Yoyû nanzo SHAKU-SHAKU-taru

Überfluss wie ruhig-gelassen

Das lyrische Ich beschreibt hier das ruhige und gelassene Auftreten Genchôs. Mit diesem Vers zitiert er das Gedicht „Horn[verzierter] Bogen“ *Jiǎo gōng* 角弓 aus dem *Shijing*, das zwischenmenschliche Beziehungen behandelt. Es lehrt, dass man großmütig und sorgsam sein muss, da Menschen Gutes mit Gutem, Schlechtes mit Schlechtem vergelten. Im Gedicht werden sie in rechtschaffene und böse Individuen unterteilt, wie in diesem Abschnitt erkennbar wird:

此令兄弟	These good brothers
綽綽有裕	are generous and undulgent;
不令兄弟	but the bad brothers
交相爲瘡 ⁷¹	mutually do harm to each other ⁷²

⁷¹ CHÉNG, Jùnyīng 程俊英. *Bái huà shī jīng* 白話詩經 (Das Buch der Lieder in modernem Chinesisch). Changsha 長沙: Yue lu shu she 岳麓書社 1997, S. 373.

⁷² KARLGREN: S. 176–177.

Es liegt nahe, dass das lyrische Ich seinen Meister zum ersten, großmütigen Menschenschlag rechnet.

5.7.3 Ästhetische Analyse und Interpretation

Besang Mori Rintarô in Abschnitt 6 Yoda Hyakusen, seinen Lehrmeister in chinesischer Schrift, widmet er sich nun Satô Genchô, der ihn in chinesischer Lyrik unterwies. Der Aufbau des siebten Gedichtsteils bildet eine Wiederholung seines Vorgängers, da die jeweils ersten Verse (V. 51, 69) nach demselben Schema „Schrift (bzw. Poesie) – ‚haben‘ – 2. Zeichen des Nachnamens – Name – Name“ aufgebaut sind. Auch optisch fallen diese Zeilen auf, da Mori Rintarô Pseudonyme *hào* 號 (jap. *gô*) seiner Lehrer verwendet und sie am jeweiligen Versrand erklärt, indem er Yoda Hyakusens Erwachsenennamen *zì* 字 (jap. *azana*) und Satô Genchôs Geburtsnamen *míng* 名 (jap. *na*) hinzufügt.⁷³

Beide Gedichtsabschnitte setzen mit der Berufsausübung der Meister fort. Während Yoda Hyakusen Beamter ist, erfährt man, dass Satô Genchô als Arzt tätig ist (V. 52, 70). Beide Abschnitte haben 18 Verse und enden mit einer weitfassenden Würdigung: So hat Yoda das wahre Glück erreicht (V. 68), während in Satôs Seele eine unendlich weite Ruhe herrscht (V. 86).

Trotz dieser Gemeinsamkeiten in der Struktur weisen die Hauptteile der Gedichtsabschnitte beträchtliche Unterschiede auf. Wie das lyrische Ich zuvor Hyakusen würdigte, lobt es nun auch Genchô und dessen Geist, Werdegang, Dichtung und Lebenswerk. Allerdings stimmen die Reihenfolge und die Gewichtung der Eigenschaften der Lehrer nicht mit denen im Abschnitt 6 überein. Sprach Mori Rintarô davon, dass Hyakusen nicht ausreichend für sein Talent gerühmt wird, erwähnt er in Bezug auf Genchô, dass er beim Shôgun und seinem Daimyô in Gunst stand. Dementsprechend nimmt die glanzvolle Vergangenheit Satôs viel Platz ein, während der Werdegang Yodas nicht erwähnt wird.

⁷³ Im Fernen Osten bekam jeder Mann zu seinem zwanzigsten Geburtstag einen Erwachsenennamen, bei dem er fortan von Gleichaltrigen oder Untergebenen genannt wurde, während er selbst und Höhergestellte weiterhin seinen Geburtsnamen verwendeten. Pseudonyme konnte sich hingegen die Person selbst oder ihr Umfeld geben. Oft waren sie ehrerweisend (und wurden von Untergebenen verwendet), wiesen viel Selbstironie auf (und wurden in diesem Falle von der Person selbst gebraucht) oder waren neutral und beinhalteten z.B. eine Anspielung auf den Wohnort wie im Falle von Hyakusen.

Stattdessen findet eine Gegenüberstellung von „Ich“ und „die anderen“ bei der Beurteilung Yodas statt.

Sicherlich ist diese inhaltliche Nichtübereinstimmung primär den sehr verschiedenen Schicksalen beider Lehrmeister geschuldet. Satô, der sich im *Boshin*-Krieg gegen die Meiji-Restauration engagierte, hatte nach deren Sieg keine Möglichkeit, in den Staatsdienst zu treten, oder wünschte es nicht, obgleich er diesbezügliche Erfahrungen in der *bakufu*-Regierung gesammelt hatte (vgl. V. 79). Yoda hingegen war Beamter und beteiligte sich an ideologisch so wichtigen Angelegenheiten wie der Geschichtsschreibung.

Auch das zum Erzählerzeitpunkt gegenwärtige Leben der Lehrer weist in der Darstellung des Autors signifikante Unterschiede auf. Berichtet er dort über Yodas Haus und seine Naturbetrachtung, ist hier die Rede von vielen Werken, die Ergebnis langer schöpferischer Jahre sind, und von Erben, die die Schule weiterführen werden. „Ringt“ das lyrische Ich dort mit „den anderen“ um eine Aufwertung seines Meisters Hyakusen, tut er es hier nicht, da schon allein die Fakten, veranschaulicht durch den mannshohen Bücherstapel (V. 83), für sich sprechen.

Auch wenn die Versanzahl und der parallele Beginn der Gedichtsabschnitte dieselbe Respektserweisung für beide Lehrmeister vermuten lassen, wird inhaltlich deutlich, dass Satô einen größeren Stellenwert einnimmt. Dies wird auch in ethischer Hinsicht klar. Zwar sieht das lyrische Ich sowohl in Hyakusen, als auch in Genchô einen freien Geist (V. 61/62, 85/86) und beschreibt sie als wahrhaft tugendsam (V. 53, 68; 79, 86), doch liegt der große Unterschied darin, dass Satôs eigene Vergangenheit und Schaffen dies ausreichend belegen, während für Yoda „namhafte Persönlichkeiten“ herangezogen werden müssen (V. 68). Daher ist klar zu erkennen, dass Satô Yoda trotz seiner gesellschaftlichen Stellung weit überragt.

Es ist zu vermuten, dass dem Autor dieses bewusst ist, da er im sechsten Gedichtsabschnitt, da er bei der Nennung Yoda Hyakusens in Vers 51 den Erwachsenenamen anfügt,⁷⁴ während er sich im Falle Satô Genchôs erlaubt, den Geburtsnamen (V. 69) zu nennen, was in der chinesischen Tradition als wenig

⁷⁴ Satôs Geburtsname lautet Tomomune 朝宗.

respektvoll gilt.⁷⁵ Durch dieses textexterne Mittel erzielt Mori Rintarô eine Aufwertung Hyakusens, die das Übertagen Satôs, das inhaltlich zu beobachten war, neutralisiert.

Somit lassen sich in Abschnitt 7 drei Momente in der Bewertung der Lehrmeister nennen: Die Struktur der Abschnitte 6 und 7 legt eine gleiche Würdigung der Lehrmeister nahe, da beide Gedichtsteile 18 Verse beinhalten und ähnlich aufgebaut sind und somit für Yoda und Satô dieselbe Form verwendet wird. Andererseits erscheint Genchô seinem Kollegen überlegen, da für sein Lob überzeugendere Argumente herangetragen werden. Der textexterne Kommentar hingegen behandelt diesen mit weniger Respekt, da Satô mit seinem Geburtsnamen genannt wird, und gleicht dieses „Missverhältnis“ aus. Inwieweit diese Behandlung der Lehrmeister die wahre Einstellung Mori Rintarôs ihnen gegenüber widerspiegelt oder von gesellschaftlichen Umständen bedingt ist, lässt sich nicht aus dem Gedicht heraus nachweisen.

5.7.4 Übersetzung

Das Dichten lehrt mich Meister Ursprungsranke

V. 70 *Im Hain des Heilens forscht er nach dem Trank der Feen*

Er ging einen mühsamen Weg durch Einsamkeit und Kälte

Begabt, erlangte einen Namen unter Ärzten

Der Shôgun ehrte ihn mit einer Audienz

In Gunste stand er bei seinem Lehnsherren

V. 75 *Die Schwernisse in seinem Heimatlande trug er*

Um ihm nach seinem Fall die edle Treu' zu halten

In Lyrik gleicht er TAO Yuanming und WEI Yingwu

Nicht eifert er nach geschönten Formen

Auch heut' bewahrt er seinen Edelmut, verlacht den Staatsdienst

V. 80 *Weiß sein Haupt, gelassen schaut er den Lauf der Welt*

⁷⁵ Bei einer Gleichbehandlung beider Lehrer hätte der Autor auch Genchôs Erwachsenennamen, nämlich Shichô 賜菴 gebraucht.

Verlangt es ihm danach, schenkt er sich trüben Reiswein ein
Und stimmt ein Lied an, dass die Erde bebt

Türmt man seine Schriften, erreichen sie die Höhe eines Mannes
Nicht fehlt es ihm an Erben, die sein Werk bewahren

V. 85 Welch' große Würde er verströmt!
 Wie endlos seine inn're Ruhe

5.8 Abschnitt 8

5.8.1 Schriftbild und Tonstruktur

102	101	100	99	98	97	96	95	94	93	92	91	90	89	88	87
與	世	豈	不	對	焦	萬	普	英	多	寸	質	雨	雪	寵	二
誰	無	顧	朽	燈	慮	象	拾	華	讀	心	問	路	天	遇	師
分	英	訓	或	聞	夜	具	宇	供	天	磨	釋	忘	冒	日	憐
此	俊	詰	可	喔	不	踪	宙	咀	下	又	宿	蹠	峭	優	罷
樂	人	學	期	々	眠	踏	奇	嚼	書	礪	疑	蹕	寒	渥	鴛
102	101	100	99	98	97	96	95	94	93	92	91	90	89	88	87
●	●	●	●	●	○	●	●	○	○	●	●	●	●	●	●
○	○	●	●	○	●	●	●	○	●	○	●	●	○	●	○
○	○	●	●	○	●	●	●	○	○	○	●	●	●	●	○
●	●	●	●	●	●	○	●	●	●	●	●	●	●	○	○
■	○	■	○	■	○	■	○	■	○	■	○	■	○	■	○

Verhältnis ○/●:

2/3 3/2 0/5 1/4 2/3 2/3 1/4 1/4 3/2 3/2 2/3 1/4 0/5 2/3 1/4 4/1

Gesamtverhältnis: ○/● = 28/52

Reimtypen: *jué* 覺 (eingehend, V. 88, 90, 92, 98, 100), *yào* 藥 (eingehend, V. 94, 96, 102)

5.8.2 Transkription und Kommentar

V. 87 二 師 憐 罷 鴛
 ÈR SHĪ LIÁN PÍ NÚ

二師 罷駑憐れみ

NI SHI HIDO awaremi

[Die] zwei Lehrer bemitleid[en die] entkräft[ete]

Mähre

罷駑 *ba nu* – „schwache Mähre“: Dient in den Versen 35/36 das Ross als Sinnbild eines talentierten Menschen, der über eine schnelle Auffassungsgabe und einen scharfen Verstand verfügt, steht „Mähre“ oder „Klepper“ für das genaue Gegenteil. Rintarô bezeichnet sich selbst als alten Gaul und setzt einen Kontrast zwischen sich und seinem Freund Magoichi. Er erklärt, dass die Bereitschaft seiner Lehrer, ihn trotz seiner Unfähigkeit zu unterrichten, ihrem Mitgefühl und ihrer Großherzigkeit zu verdanken ist. Sicherlich handelt es sich bei diesem Vers um eine rhetorische Figur, die den hohen Stellenwert der Bescheidenheit im fernöstlichen Kulturraum verdeutlicht. Das Gedicht erinnert an das „Antwortsschreiben an Shaoqing“ *Bàorèn Shǎoqīng shū* 報任少卿書 von Sima Qian, wo es heißt:

僕雖罷駑亦嘗側
聞長者之遺風矣⁷⁶

Ich [gleiche] zwar [auch so schon einem] Klepper,
[doch] darüber hinaus habe ich die Sitten der Alten
[nur] durch Hörensagen erfahren.

Sima, der als Begründer der chinesischen Geschichtsschreibung gilt, gibt sich auf eine ähnliche Weise bescheiden. Indem er sich selbst kritisiert, warnt er aber auch seine Leser vor einer unkritischen Übernahme seiner Texte, da sie Fehler beinhalten könnten und die Darstellung einiger Sachverhalte offensichtlich auf unbelegten Quellen („Hörensagen“) gründet.

V. 88

寵 遇 日 優 渥

CHǒNG YÙ RÌ YŌU WÒ

寵遇 日び優渥なり

CHÔGÛ hi-bi YŪAKU nari

⁷⁶ *Wénxuǎn* 文選 (Auswahl erlesener Schriften). Changsha 長沙: Yue lu shu she 岳麓書社 1995, S. 1498.

Fürsorglich begegnen [sie mir] [und behandeln mich
jeden] Tag freundlich-warmherzig

寵遇 *chong yu* – „fürsorglich begegnen“: Der liebevolle Gunsterweis eines
Älteren oder Höhergestellten seinem Schützling gegenüber.

V. 89

雪 天 冒 峭 寒

XUĒ TIĀN MÀO QIÀO HÁN

雪天に峭寒を冒し

SETTEN ni SHÔKAN wo okashi

Schnee-Himmel [ich] überwand scharf[und spitz
zulaufender Bergen] Kälte

雪天 *xue tian* – „Schneehimmel“: ein mit schweren Wolken verhangener Himmel,
der einen baldigen Schneefall vermuten lässt.

峭寒 *qiao han* – „scharfe, schneidende Kälte“: *Qiao* 峭 bedeutet eigentlich
„steiler, spitzer, unwegsamer Berg“, im übertragenen Sinne aber auch „steil“ oder
„scharf“. Es fällt auf, dass der Autor das Wort „überwinden“ *mao* 冒 gebraucht,
als sei die Kälte eine große Hürde, die es zu meistern gelte. Damit führt er das
erste Zeichen des Kompositums zu seiner ursprünglichen Semantik zurück und
zeigt die Anstrengungen, die das lyrische Ich nicht nur zum Studienort hin,
sondern wohl auch auf seinem geistigen Weg auf sich nimmt.

V. 90

雨 路 忘 蹠 蹕

YŪ LÙ WÀNG CHĒN CHUŌ

雨路に蹠蹕を忘る

URO ni CHINTAKU wo wasuru

[Auf dem] Regen-Weg vergess[e ich, dass ich mich im
Schlamm] aufricht[e und] absenk[e]

Das lyrische Ich bemerkt nicht, dass seine Füße im schlammigen Weg stecken bleiben und er sich zum Haus seiner Meister förmlich durchkämpft. Zusammen mit dem Vorvers wird hier seine große Motivation zum Ausdruck gebracht.

V. 91

質 問 釋 宿 疑

ZHÌ WÈN SHÌ SÙ YÍ

質問して 宿疑を釈けば

SHITSUMON shite SHUKUGI wo tokeba

[Ich] frage [und sie] lös[en] langgehegt[e] Zweifel

V. 92

寸 心 磨 又 礪

Cùn Xīn MÓ Yòu ZHUÓ

寸心 磨かれ又礪たる

SUNSHIN migakare mata utaru

[Mein Ein-]Zoll Herz [wird ge]schliff[en] und
[ge]klopf[t]

寸心 *cun xin* – „Ein Zoll Herz“: Der Ausdruck gründet auf der altchinesischen Vorstellung, das Herz sei ein Zoll lang und ein Zoll breit.⁷⁷ Das Schleifen und Klopfen vergegenwärtigt das geistige Wachsen des lyrischen Ich, das es der Bildung und der Erziehung durch seine Lehrer verdankt.

⁷⁷ Ein *cun* (jap. *sun*) beträgt in der heutigen Volksrepublik China 3,33cm, in Japan 3,03cm. Die Länge variierte im Laufe der Geschichte. Die Maßeinheit geht auf die Daumenbreite zurück.

V. 93

多 讀 天 下 書

DUŌ DÒU TIĀN XIÀ SHŪ

天下の書を多読し

TENKA no SHO wo TADOKU shi

Viel les[e ich] Himmel-Unten Schrift[en]

天下 *tian xia* – „das, was sich unter dem Himmel befindet“: Ein Begriff, der das Selbstverständnis Chinas und seiner Kaiser widerspiegelt. Als Himmelssohn *tiān zǐ* 天子 hat er das Himmelsmandat *tiān mìng* 天命 inne und beansprucht die uneingeschränkte Gewalt über die gesamte Welt, als deren Zentrum er auf sie den Segen ausstrahlt. Je entfernter sich ein Gebiet von ihm und seiner Residenzstadt befindet, desto unterlegener und unbedeutender in kultureller Hinsicht gilt es nach dieser Weltanschauung. Daher wird oft der Begriff *tian xia* auf China und seinen Kulturraum beschränkt. Im vorliegenden Vers wird der Ausdruck im wörtlichen Sinne verwendet, da sich Rintarō auch mit europäischen Werken befasste.

V. 94

英 華 供 咀 嚼

YĪNG HUÁ GŌNG Jŭ JIÁO

英華もて 咀嚼に供す

EIKA mote SOSHAKU ni KYŌ-su

[Mit der] Blume-Blüte [ge]reich[t es zum] Zerkau[en]

英華 *ying hua* – „Blume“: Bezeichnet im übertragenen Sinne vortreffliche Dichtung, da beide Schriftzeichen des Kompositums ebenso „strahlend“, „herausragend“ bedeuten. Das Bild des „Zerkauens“ vergleicht die Verinnerlichung von Wissen mit der Nahrungsaufnahme und weist der Bildung eine essentielle, lebensnotwendige Eigenschaft zu. Gleichzeitig verdeutlicht das Kauen, dass das Wissen, wie auch Nahrung, gut verarbeitet werden muss, um angeeignet zu werden.

V 95

普 拾 宇 宙 奇

PŪ SHÍ YŪ ZHÒU JĪ

普く宇宙の奇を拾はば

Amaneku UCHŪ no KI wo hirowaba

[Wenn man] überall auflies[t] [des] Weltall[s]

Besonder[heiten]

奇 *ji* – „Besonderheit“: Neues, nie Gekanntes.

V. 96

萬 象 具 踪 踏

WÀN XIÀNG JÙ ZŌNG JÍ

万象 踪踏を具へん

BANSHŌ SHŌSEKI wo sonaen

Myriade Erscheinung[en] [man] statt[et sich mit deren]

Spur[en aus]

万象 *wan xiang* – „die Myriaden Erscheinungen“: Die Welt mit all ihren Wesen, Dingen und Phänomenen, die im asiatischen Denken einander verblüffend nahe stehen. Die Versaussage ist erst mit der Hinzunahme des Vorverses verständlich. Das Wesen der Dinge öffnet sich dem Menschen erst durch das Studium herausragender Werke und durch die Aneignung von Wissen.

V. 97

焦 慮 夜 不 眠

JIĀO LŪ YÈ BÙ MIÁN

焦慮して 夜 眠らず

SHŌRYO-shite yoru nekarazu

[An]brenn[endes] Denke[n] nacht[s ich] nicht schlaf[e]

焦慮 *jiao lü* – „brennendes Denken“: Brennendes Interesse. In seinem Wissensdrang packt das lyrische Ich die Ungeduld, so dass es – den Folgevers vorwegnehmend – auf seinen Schlaf verzichtet und studiert, bis die Hähne rufen.

V. 98

對 燈 聞 喔 々

DUÌ DÈNG WÉN Ō Ō

灯に対して 喔喔を聞く

Tomoshihi ni TAI-shite AKU-AKU wo kiku

[Ich sitze] gegenüber Lampe [und lese, bis ich] hör[e
der Hahn:“] kräh-kräh[“ ruft]

V. 99

不 朽 或 可 期

BÙ XIǔ HUÒ KĒ QĪ

不朽 或いは期すべく

FUKYŪ arui wa KI-su beku

Nicht vergehen vielleicht kann [ich so] hoff[en]

Das lyrische Ich hofft, dass das nächtliche Studium ihm dazu verhilft, Werke zu schaffen, die „nicht vergehen“, das heißt der Nachwelt erhalten bleiben.

V. 100

豈 顧 訓 詁 學

Qǐ GÙ Xùn Gǔ Xué

豈に訓詁の学を顧みんや

Ani KUNKO no GAKU wo kaerimin ya

Wozu berücksichtig[en] Erklär[en-]altes-Wort[-]Kunde

訓詁学 *xun gu xue* – „Wörterklärungskunde“: Ein Zweig der Sprachwissenschaft im Alten China, der sich mit der Lesung und der lexikalischen Bedeutung von Wörtern befasste, die in Texten vor der Han-Dynastie auftauchen. Meist geschah dies in Form von überaus kurzen Anmerkungen direkt neben oder über den betreffenden Schriftzeichen, woraus sich im Japanischen der Begriff *kun'yomi* herleitet.⁷⁸ Da es sich um eine akribische und trockene Arbeit handelt, verwendet das lyrische Ich die Disziplin als Beispiel für eine unspektakuläre und wenig schöpferische Tätigkeit. Es strebt nach Größerem.

V. 101

世 無 英 俊 人

SHÌ WÚ YĪNG JÙN RÉN

世に英俊の人なくんば

Yo ni EISHUN no hito nakunba

[Wenn es in der] Welt nicht [gäbe] [einen]

strahl[end] herausrag[enden] Mensch[en]

Dem Kommentar zufolge ist hier der Adressat Magoichi gemeint.

⁷⁸ *Kun'yomi* 訓読み „reinjapanische Lesung“, urspr. „erklärendes Lesen“, ist die Bezeichnung für die rein japanische Lesung chinesischer Schriftzeichen. Ursprünglich stand es in der Tradition des *xun gu xue* und hatte wie dieses eine erläuternde Funktion in Form von einer möglichst kurzen Übertragung der Wortbedeutung ins Japanische, die direkt am betreffenden Zeichen notiert wurde. Auch wenn zunächst kein Anspruch auf Allgemeingültigkeit bestand und jede Anmerkung vom Kommentar abhing, wurde es zunehmend als die rein japanische Lesung des jeweiligen Schriftzeichens aufgefasst. Auf diese Weise entwickelte sich die Bedeutung des *kun'yomi* als „erläuternde Übersetzung“ hin zu „standardisierte japanische Lesung eines chinesischen Schriftzeichens.“

V. 102

與 誰 分 此 樂

YÚ SHÉI FĒN Cǐ LÈ

誰と此の楽しみを分かたん

Tare to kono tanoshimi wo wakatan

Mit wem [würde ich] teil[en] diese Freude

Das lyrische Ich thematisiert hier die gemeinsame Liebe zum Studium, die es mit Meister Kieferntal teilt.

5.8.3 Ästhetische Analyse und Interpretation

Abschnitt 8 leitet den Fokus von den Lehrmeistern zum lyrischen Ich zurück. Da der Inhalt bereits im Kommentar geklärt wurde, soll zunächst die lautliche Gestaltung der Verse behandelt werden.

Betrachtet man das Gesamtverhältnis der ebenen und schiefen Töne, entdeckt man, dass die letzteren mit 52 zu 28 besonders stark dominieren. Dies ist selbst im Vergleich zum gesamten Gedicht, das von ihnen geprägt ist, viel. Das Ungleichgewicht bewirken die Verse 90 und 99, die ganz aus unebenen Tönen bestehen, und 88, 91, 94, 95 und 96, in denen jeweils nur ein ebener Ton vorkommt. Allein Vers 87 weist vier Ebentöne auf, was jedoch nicht genügt, um ein Gegengewicht zu bilden.

Wie in den vorangegangenen Abschnitten, behält der Autor auch hier den regelmäßigen Wechsel von „eben“ – „schief“ an den Versenden bei und bewahrt die Reimtypen. Zu nennen ist auch hier das Stilmittel des Parallelismus, das zwischen Vers 89 und 90 besteht. Sein syntaktisches Muster lässt sich als „Nomen – Nomen, Verb – Nomen – Nomen“ beschreiben. Auch inhaltlich sticht dieses Verspaar durch seine Schönheit hervor: Unter dem Schneehimmel trotz das lyrische Ich der Kälte, auf verregneten Wegen vergisst es ganz in seinem Eifer, dass seine Füße im Schlamm versinken. Hier eröffnet sich nicht zuletzt durch die Assoziation von *qiao* 峭 (V. 89) mit steilen, verwitterten Bergen ein dynamisches, landschaftliches Bild, wie es aus der chinesischen Tusmalerei bekannt ist.

Der Umstand, dass die schiefen Töne deutlich überwiegen, steht möglicherweise in Verbindung zum Versinhalt. Wie bereits in den Anmerkungen erwähnt, beginnt das lyrische Ich den Gedichtsabschnitt mit einer Selbstbezeichnung als „Klepper“, welcher das Glück hat, dass sich herausragende Meister seiner annehmen. Deshalb ist das Überwiegen der disharmonisch und unruhig, gleichzeitig aber auch bewegt wirkenden schiefen Töne als poetische Ausdrucksform der eingangs beschriebenen „Unfähigkeit“ des lyrischen Ichs lesbar.

Dieses begnügt sich nicht mit seinem Zustand, sondern wendet sich eifrig an seine Meister, die langgehegte Fragen beantworten (vgl. V. 91). Dies gibt ihm das Gefühl, dass er Fortschritte macht (vgl. V. 92) und ermutigt ihn, noch mehr zu lernen (vgl. V. 93), um irgendwann gar den Lauf der Dinge zu verstehen (vgl. V. 96) und etwas Hilfreiches für die Nachwelt zu hinterlassen (vgl. V. 99). Deutlich wird, dass er den Weg zu diesem Ziel nicht im Sammeln von möglichst zahlreichen Lebens-, sondern von Leseerfahrungen (V. 91) sieht. Mehr noch, das Lernen wird als etwas grundlegend Wichtiges wie die Nahrungsaufnahme beschrieben (V. 94). Sein Eifer treibt Mori Rintarô so weit, dass er nachts nicht schläft und vor seinem Schreibtisch sitzt, bis die Hähne rufen (vgl. V. 97/98).

Wieder wird die große Freude am Lernen deutlich, die uns Mori Rintarô über die Stimme des lyrischen Ich vermittelt. Die Bildung genießt bei ihm einen so hohen Stellenwert, wie es in unserem Kulturkreis kaum vorzufinden ist. Die Liebe zu den Schriften teilten aber auch zu seiner Zeit offensichtlich nur Wenige mit ihm, denn das lyrische Ich bedauert diesen Umstand ausdrücklich. So endet der Gedichtsabschnitt, indem das lyrische Ich sich dankbar an Magoichi wendet: „Wenn es keinen so herausragenden Menschen wie Dich gäbe, wer könnte mit mir dieses Glück teilen!“ (vgl. V. 101/102).

5.8.4 Übersetzung

*Die Meister nehmen an mir, den müden Ochsen, Anteil
Voll Fürsorge empfangen sie mich Tag für Tag*

*Sneehimmel, - ich kämpfe mich durch schneidend Frost
Regenweg, - ich merke nicht den dicken Schlamm*

*Frage ich, lösen sie alteingesess'ne Zweifel
So wird mein Herz geschliffen und gefeilt*

*Liest man viel, was unter'm weiten Himmel aufgezeichnet wurde
Öffnen uns brillante Worte ihre Weisheit*

V. 95 *Hebt man überall des Weltalls Eigentümlichkeiten auf
Lassen wohl in uns Myriaden Dinge ihre Spuren*

*Welch' brennender Gedanke, mein Schlaf verflüchtigt sich
Voll Eifer vor der Lampe sitze ich bis zum Hahnenruf*

V. 100 *Vielleicht, so hoffe ich, kann mein Name ewig werden
Wozu sich da um Kleinigkeiten kümmern!*

*Fehlte es der Welt an edlen Menschen, wie Dir
Mit wem noch könnte ich diese Freude teilen!*

5.9 Abschnitt 9

5.9.1 Schriftbild und Tonstruktur

110	109	108	107	106	105	104	103
酣	几	性	有	雲	只	負	都
醉	案	情	鬚	翻	識	笈	門
伴	見	太	侔	又	口	如	多
曼	積	輕	女	雨	頭	蟻	書
瞭	埃	薄	兒	覆	交	簇	生

110	109	108	107	106	105	104	103
○	●	●	●	○	●	●	○
●	●	○	○	○	●	●	○
●	●	●	○	●	●	○	○
●	●	○	●	●	○	●	○
■	○	■	○	■	○	■	○
1/4	1/4	2/3	3/2	2/3	2/3	1/4	5/0

Verhältnis ○/●:

Gesamtverhältnis ○/● = 17/23

Reimtypen: wū 屋 (eingehend, V. 104, 106, 110), yào 藥 (eingehend, V. 108)

5.9.2 Transkription und Kommentar

V. 103

都 門 多 書 生

DŪ MÉN DUŌ SHŪ SHÈNG

都門 書生多く

TOMON SHOSEI ôku

[Innerhalb der] Hauptstadttor[e] [der] Schreib-Leben
viel

都門 *du men* – „Hauptstadttor“: In der Hauptstadt

書生 *shu sheng* – „Schreib-Leben“: In der Meiji-Ära war dies die übliche Bezeichnung für Studenten.

V. 104

負 笈 如 蟻 簇

FÙ JÍ RÚ Yǐ CÙ

笈を負つて 蟻の簇がるが如し

KYŪ wo otte ari no muragaru ga gotoshi

[Sie] tragen [auf ihren Rücken Bücher-]Kiste[n] wie
Ameise[n] dräng[en sie sich in die Stadt]

笈 *ji* – „Buchkiste“, jap. auch *oi*: Ein spezieller, aus Holz oder geflochtenem Stroh gefertigter Kasten mit Tragriemen für den Büchertransport. Oft hat er Schubfächer, ist reich verziert und erinnert an tragbare Büchertruhen.⁷⁹ Andere Ausführungen hingegen ähneln eher Schulranzen.⁸⁰

V. 105

只 識 口 頭 交

ZHǐ SHÍ KǒU TÓU JIĀO

⁷⁹ S. Internetquellen: 6.

⁸⁰ S. Internetquellen: 7.

只口頭の交はりを識り

Tada KÔTÔ no majiwari wo shiri

Lediglich kenn[en sie] [den] münd[lichen] Austausch

口頭交 *kou tou jiao* – „mündlicher Austausch“: Das lyrische Ich kritisiert die Studenten, die nur oberflächlichen Umgang pflegen und deren Freundschaft auf leeren Worten gründet. Hier klingt das Gedicht „Freunde wählen“ *Zé yǒu* 擇友 von MÈNG Jiāo 孟郊 (jap. Mō Kô, 751–814)⁸¹ an, das die Falschheit der Menschen beklagt und folgendes Verspaar aufweist:

面結口頭交
肚裏生荆棘⁸²

Äußerlich knüpfen [sie] mündlichen Verkehr
[doch] innerlich, [in ihren] Bäuchen, erwecken [sie] dorn[ige]
Ränke zum Leben]

Meng Jiao zeigt, dass manche Menschen hinterhältig sind und kritisiert sie aufs Schärfste. Er fordert das Ideal eines Edlen, der aufrichtig und tugendhaft ist, und sagt ihm ewigen Ruhm voraus, da er niemals vergehen würde. Diese Gedanken sind sicherlich bei der Interpretation des Verses zu berücksichtigen.

V. 106

雲 翻 又 雨 覆

YÚN FĀN YÒU YŪ FÙ

雲 翻 り 又 雨 覆 ぶ

Kumo hirugaeri mata ame ôu

Wolke gleit[et] und [schon sie alles mit] Regen

bedeck[t]

Das lyrische Ich beschreibt eine Wolke, die plötzlich alles übergießt, obwohl sie zunächst keinen Regen versprach. Mit diesem Vergleich charakterisiert es seine

⁸¹ Meng Jiao, dessen Werke Eingang in die berühmte Anthologie „Dreihundert Tang-Gedichte“ *Táng shī sān bǎi shǒu* 唐詩三百首 fanden, ist ein bedeutender Dichter Chinas. Seine Zeitgenossen hielten ihn allerdings für engstirnig und schlecht im Umgang, weshalb er ein erfolgloses und unglückliches Leben verbrachte. Seine Verse sind von Trauer und tiefer Melancholie durchdrungen.

⁸² *Quan Tang shi*: Bd. 6, S. 4199.

Kommilitonen als unberechenbar. Mori Rintarô greift auf das berühmte „Lied über die Freundschaft in Armut“ *Pín jiāo xíng* 貧交行 von Du Fu zurück:

翻手作雲覆手雨	A flick of the hand and it's rain or storm
紛紛輕薄何須數	wherever I look change and fickleness
君不見管鮑貧時交	the old ideal of friendship as loyalty and permanence
此道今人棄如土 ⁸³	has turned into dirt under our feet ⁸⁴

Da der Autor diese Worte anklingen lässt, ist davon auszugehen, dass er seinen Studienkollegen jegliche Missachtung von Freundschaftsidealen vorwirft.

V. 107 有 鬚 侔 女 兒
YŌU XŪ MÓU NŮ ÉR

鬚有るも 女兒に侔しく
Hige aru mo JOJI ni hitoshiku

[Sie] haben Bärte [und] gleich[en doch] Mädchen

Der Autor kritisiert das launische Verhalten seiner Umgebung und zitiert einen Vers von KIKUCHI Sankei (1819–1891):

鬚眉男子侔女兒	Bart [und] Augenbrauen[, ein] Mann [und doch] gleich[t er einem] Mädchen ⁸⁵
---------	---

V. 108 性 情 太 輕 薄
XÌNG QÍNG TÀI QĪNG BÓ

性情 太だ輕薄なり
SEIJÔ hanahada KEIHAKU nari

⁸³ Ebda: Bd. 4, 2254.

⁸⁴ YOUNG, David: *Du Fu. A life in poetry*. New York: Alfred A. Knopf 2008, S. 34.

⁸⁵ Das Vorhandensein von Augenbrauen galt als männlich, da es üblich war, dass Frauen sie entfernten.

[Ihr] Charakter-Gefühl [ist] außerordentlich leicht-
blass

性情 *xing qing* – „Charakter-Gefühl“: Gemüt, Charakter

輕薄 *qing bo* – „leicht-blass“: oberflächlich. Kotajima verweist auf Du Fus Gedicht, das unter Vers 106 angeführt wird.

V. 109 几 案 見 積 埃
Jǐ ÀN JIÀN Jǐ ĀI

几案に積埃を見
KIAN ni SEKIAI wo mi

[Auf ihren] Tisch[en] seh[e ich, wie sich] schicht[et
der] Staub

几案 *ji an* – „Tisch“: Ein niedriger, meist schmaler Schreibtisch.

V. 110 酣 醉 伴 曼 睞
HĀN ZUÌ BÀN MÀN LÙ

酣醉 曼睞伴ふ
KANSUI MANROKU wo tomonau

Höchst betrunken[en] begleitet[en sie] Augenwinkel-
Seitenblick

曼睞 *man lu* – „Augenwinkel-Seitenblick“: Ein entzückender Seitenblick einer schönen Frau. Kotajima geht in diesem Falle von Freudenmädchen aus.

5.9.3 Ästhetische Analyse und Interpretation

Im neunten Gedichtsabschnitt geraten die Mitstudierenden des lyrischen Ich in den Mittelpunkt. Als Motiv für ihre Darstellung lässt sich der letzte Doppelvers des Vorabschnittes heranziehen, in dem Mori Rintarô schreibt, dass niemand mit ihm die Freude am Lernen teilen würde, hätte er nicht Magoichi (vgl. V. 101/102). Er beginnt mit einer Zeile, die vollständig aus ebenen Tönen besteht und daher eine ernste, würdevolle Atmosphäre erweckt. Auf diese feierliche Weise teilt er dem Gegenüber mit, in der Hauptstadt seien viele Studenten anzutreffen (vgl. V. 103), was zunächst sowohl klanglich, als auch inhaltlich einen positiven Eindruck hinterlässt. Doch sogleich im nächsten Vers wird dieser getrübt, da die Studierenden mit Ameisen verglichen werden (vgl. V. 104). Mehr noch, wie Insekten, die geschäftig etwas auf dem Rücken hin- und hertragen, eilen auch sie umher, ohne sich bewusst zu sein, dass sie Bücher mit sich führen, die die von Mori Rintarô so geachtete Bildung verkörpern. Das Bild eines ungeordneten, ziellosen Haufens wird zusätzlich durch die Tonstruktur des Verses verstärkt, die fast vollständig aus schief klingenden Schriftzeichen besteht. Der Leser sieht sich in seinen Erwartungen über die Studenten, die doch diszipliniert und mit einem präzisen Ziel vor Augen in die Hauptstadt kommen sollten, enttäuscht. Allein durch die Tonstruktur wird dieser Kontrast sichtbar.

Die sich anschließenden Zeilen untermauern den Gedanken des ersten Doppelverses und führen ihn fort. So erfährt der Leser, dass die Studienkollegen falsch und unaufrichtig sind, da sie keine wahre Freundschaft, sondern nur oberflächlichen Umgang kennen (vgl. V. 105). Im nächsten Vers steigert sich diese Charakterisierung. Hier bezeichnet sie das lyrische Ich nicht nur als hinterhältig, sondern auch als Menschen, die den Wert der Freundschaft in den Schmutz ziehen (vgl. V. 106). Zwar findet sich die Anschuldigung nicht direkt in den Worten Mori Rintarôs wieder, doch ist sie unmissverständlich, da der Verweis auf Du Fu in Vers 106 eindeutig ist. Diese Strophe ist erst nach Heranziehen des chinesischen Dichters verständlich, da sie dessen Worte modifiziert. Mori Rintarô bezieht sich explizit auf ihn und bringt die Gedanken, die sich Du Fu über die Niederträchtigen macht, in sein Werk ein.

Das lyrische Ich beklagt, dass seine Kommilitonen zwar Bartwuchs haben, jedoch in ihrer Lebenshaltung nicht dem ethischen Ideal eines Mannes entsprechen. Vielmehr gleichen sie kleinen Mädchen (vgl. V. 107). Worin besteht diese Kritik, und ist sie als frauendiskriminierend zu verstehen? Mori Rintarô wuchs in einer patriarchalischen Gesellschaft auf, in der Männer einerseits über deutlich mehr Rechte als Frauen verfügten, andererseits aber viel größere Verpflichtungen hatten. Sie trugen die Verantwortung für den gesamten Haushalt und hafteten für die Vergehen ihrer Familienangehörigen und Bediensteten. Daraus ergab sich die Erwartung, dass sie standhaft, strebsam, fleißig, zuverlässig und verantwortungsbewusst sein müssen. Von einer Frau wurde dies nicht im selben Umfang gefordert, da für sie ein Mann verantwortlich war, und noch weniger von einem Mädchen, das unmündig war und deren Launen man bereit war zu dulden. Daher ist der Vers nicht als frauenfeindlich zu verstehen. Vielmehr wirft Mori Rintarô seinen Mitstudierenden vor, sie erwarteten für sich denselben Umgang wie mit kleinen Mädchen, wiesen jegliche Verantwortung von sich und gingen ihren Launen nach. Dies beweisen die nachfolgenden Verse 108–110: Dem Wesen nach verweichlicht und ganz von ihrer Lust geleitet, vernachlässigen sie ihre Pflichten als Studenten, wofür sinnbildlich der verstaubte Schreibtisch steht, betrinken sich hemmungslos und zeigen sich öffentlich in Begleitung hübscher Mädchen mit zweifelhaftem Ruf.

Der Gedichtsabschnitt sticht vor allem durch sein erstes Verspaar hervor, welches mit einem Kontrast arbeitet, der erst nach einer tonalen Strukturanalyse deutlich wird. Er beruht darauf, dass im ersten Vers eine Erwartung aufgebaut wird, die im nächsten zerstört wird. Die restlichen Zeilen erläutern, was genau das lyrische Ich an seinen Kommilitonen kritisiert.

5.9.4 Übersetzung

*Innerhalb der Hauptstadt Pforten wandeln viele Schüler
Bepackt mit Büchern eilen sie wie Ameisen umher*

V. 105 *Im Umgang geben sie nur leere Worte
Unerwartet fallen sie den Menschen in den Rücken*

*Auch wenn bärtig, ähneln sie mehr kleinen Gören
Charakterlos und seicht ist ihr Gemüt*

Auf ihren Tischen häuft sich längst der Staub

V. 110 *Hemmungslos betrunken begleiten sie verführerische
Mädchen*

5.10 Abschnitt 10

5.10.1 Schriftbild und Tonstruktur

118	117	116	115	114	113	112	111
一	我	心	雖	天	君	山	思
舉	埃	胸	在	賦	志	海	君
出	龍	宜	山	才	與	奈	淚
邱	得	開	林	卓	我	遐	易
壑	雲	拓	中	躒	同	邈	零

118	117	116	115	114	113	112	111
●	●	○	○	○	○	○	○
●	○	○	●	●	●	●	○
●	○	○	○	○	●	●	●
○	●	○	○	●	●	○	●
■	○	■	○	■	○	■	○
1/4	3/2	4/1	4/1	2/3	2/3	2/3	3/2

Verhältnis ○/●:

Gesamtverhältnis ○/● = 21/19

Reimtypen: *jué* 覺 (eingehend, V. 112, 114), *yào* 藥 (eingehend, V. 116, 118)

5.10.2 Transkription und Kommentar

V. 111

思 君 淚 易 零

SĪ JŪN LÈI YÌ LÍNG

君を思へば 涙 零れ易く

Kimi wo omoeba namida kobore-yasuku

[Ge]denk[e ich Deiner, des] Edle[n] Träne[n] leicht
fall[en]

涙易零 *lei yi ling* – „Tränen fallen leicht“: Das lyrische Ich ist den Tränen nah,
sobald er an Meister Kieferntal denkt.

V. 112

山 海 奈 遐 邈
SHĀN Hǎi NÀi XIÁ MIǎO

山海 遐邈なるを奈んせん
SANKAI KABOKU taru wo ikan sen

Berg[e und] Meer[e] wie [soll man diese] weit[e]
Entfernung überwinden!]

V. 113

君 志 與 我 同
JŪN Zhì Yŭ Wǒ Tóng

君が志は 我と同じなるも
Kimi ga kokorozashi wa ware to onaji naru mo

Dein Wille [ist] mit mein[em] gleich

Das lyrische Ich denkt an das Medizinstudium, dem sich er und Meister Kieferntal
ganz hingeben.

V. 114

天 賦 才 卓 躒
TIĀN Fù CÁI Zhuó LUò

天賦 才は卓躒たり
TENPU SAI wa TAKURAKU tari

[Dein vom] Himmel zugeteil[tes] Talent [ist]
herausragend

Der Vers bildet ein Zitat aus der berühmten, in Versform verfassten Throneingabe „Ich empfehle in einer Throneingabe Ni Heng dem Kaiser Han Hsien-ti“⁸⁶ *Jiàn Ní Héng biǎo* 薦禰衡表 von Kǒng Róng 孔融.⁸⁷ Nach einer Einleitung, in der der Staatsmann seinen Monarchen rühmt, er folge seinen weisen Vorfahren und setze fähige Männer in Ämter ein, sagt er:

竊見處士平原禰衡	[Unter ihnen] ist mir ein amtloser Gelehrter namens Ni Heng (BD No. 1563) aus P'ing-yüan bekannt;
年二十四	er ist 24 Jahre alt,
字正平	trägt den Beinamen Cheng-p'ing,
淑質貞亮	besitzt einen ehrlichen, offenen Charakter
英才卓犖	und hervorragende Fähigkeiten.
初涉藝文	Kaum hatte er sich der Literatur gewidmet,
升堂睹奧	da war er schon tief in ihr eingedrungen und hatte ihre Geheimnisse erfasst (Legge I 242).
目所一見	Was er nur einmal gelesen hat,
輒誦於口	kann er fehlerlos aufsagen;
耳所暫聞	was er nur zufällig gehört hat,
不忘於心	bleibt in seinem Gedächtnis haften.
性與道合	Seine natürliche Veranlagung entspricht dem Tao,
思若有神 ⁸⁸	seine Gedanken [sind so sachlich und zweckdienlich], dass man Hilfe von Geistern vermuten möchte. ⁸⁹

Dank des Zitats wird deutlich, welche Attribute das lyrische Ich seinem Adressaten zuschreibt. Erst durch die Hinzunahme des Prätextes wird die Überschwenglichkeit des Lobes an Meister Kieferntal deutlich. Diesem schreibt es Ehrlichkeit und enorme Leistungsfähigkeit zu.

V. 115 雖 在 山 林 中

SUĪ ZÀI SHĀN LÍN ZHŌNG

⁸⁶ Titelübersetzung von ZACH, Erwin v.: *Die chinesische Anthologie. Übersetzungen aus dem Wen-hsüan*, Bd. 2. Cambridge: Harvard University Press 1958, S. 663.

⁸⁷ KONG Rong (jap. KŌ Yū, 153–208) war ein fähiger Politiker, der am Ende der Han-Dynastie großen Einfluss auf das Staatsgeschehen hatte. Er geriet in die Konkurrenz mit Cao Cao, unterlag diesem und wurde schließlich von ihm hingerichtet. Als einer der „sieben Meister der Jian'an-Periode“ *Jiàn ān qī zǐ* 建安七子 (wörtl. „Frieden bauen“, Regierungsdevise 196–221 n. Chr.) war er ein außergewöhnlicher Dichter und setzte in nicht geringem Maße die Weichen für die weitere Entwicklung der chinesischen Lyrik.

⁸⁸ *Wen xuan*: Bd.2, S. 1350.

⁸⁹ v. ZACH: Bd.2, S. 663. Die Aufteilung nach Versen wurde von mir vorgenommen, Anführungen in eckigen und runden Klammern stammen vom Autor (E. v. Z.) selbst.

山林の中に在りと雖も

SANRIN no uchi ni ari to iedomo

Auch wenn [Du Dich] befind[est] [der] Berg[e und]
Hain[e in]mitte[n]

山林 *shan lin* – „Berge und Haine“: Ein Leben in Abgeschlossenheit.

V 116

心 胸 宜 開 拓

XĪN XIŌNG YÍ KĀI TUÒ

心胸 宜しく開拓すべし

SHINKYŪ yoroshiku KAITAKU-su beshi

[Musst Du Dein] Herz [und] Brust selbstverständlich
erschließ[en]

心胸 *xin xiong* – „Herz und Brust“: Der Wille. In der „Geschichte der Songdynastie“ *Sòng shǐ* 宗史 ist ein Brief des Gelehrten CHÉN Liàng 陳亮⁹⁰ an ZHŪ Xī 朱熹 überliefert, in dem das berühmt gewordene Postulat erklingt, man soll „beiseitestoßen die Weisheit und den Mut einer Generation und das Herz und die Brust für die Ewigkeit erschließen“ 推倒一世之智勇、開拓萬古之心胸.⁹¹ Mit anderen Worten bedeutet dies, dass der Mensch den engen Rahmen seiner Zeit verlassen und nach Taten streben soll, die auch nach Jahrhunderten Nutzen bringen. Hierbei bilden im ostasiatischen Raum Herz und Brust den Sitz des Willens, während er sich nach europäischer Vorstellung im Geist befindet. Mori

⁹⁰ CHÉN Liàng 陳亮 (jap. Chin Ryô, 1143–1195) war ein Denker der Südlichen Songdynastie und galt als Opponent von Zhū Xī 朱熹 (in Japan als Shushi 朱子 bekannt, 1130–1200), dem bedeutendsten Neokonfuzianer. Er stellte das Wohl des Volkes an erste Stelle und forderte, dass der Staat in diesem Sinne zu leiten sei (*jīng shì jì mǐn* 經世濟民).

⁹¹ *Song shi* 宗史 (Die Geschichte der Song-Dynastie), Bd. 436, Biographie *lie chuan* 列傳 195. In: *Er shi si shi* 二十四史 (Die 24 Dynastiegeschichten), Peking: Zhang hua shu ju 中華書局 1997, Bd. 16, S. 3293.

Rintarô richtet das Postulat Chen Liangs an Magoichi und warnt ihn, sich von seiner Abgeschlossenheit entmutigen zu lassen.

V. 117

我竣龍得雲

WŌ Jùn Lóng Dé Yún

我は竣つ 竜の雲を得て

Ware wa matsu RYŪ no kumo wo ete

Ich warte[, dass] [der] Drache erhält [eine] Wolke

龍得雲 *long de yun* – „Drache erhält Wolke“: Eine Gelegenheit bekommen. Der Begriff beruht auf einen berühmten Ausspruch von ZHŌU Yú 周瑜 (jap. Shū Yu, 175–210), als er seinen Kriegsherren SŪN Quán 孫權 vor einem Pakt mit LIÚ Bèi 劉備 warnte,⁹² da

恐蛟龍得雲雨終非池中物也⁹³ „wohl ein Drache, der Regenwolken erhält, nicht mehr ein Wesen im [kleinen] Teiche ist.“

Mit diesen Worten versucht er ihn zu überzeugen, dass eine so fähige Person wie Liu Bei gefährlich wird, sobald sie eine günstige Gelegenheit erhält, um ihn aus dem Weg zu räumen.⁹⁴ Der Zusammenhang zwischen Wortlaut und Textaussage wird klar, wenn man sich die alte Vorstellung vergegenwärtigt, wonach Drachen harmlos in Gewässern schlummern und ihre gewaltige Kraft in Form eines tosenden Gewitters zeigen, sobald sie eine Wolke erhalten. Demgemäß sehnt der Autor für seinen Freund eine günstige Stunde herbei, damit er die Provinz verlassen und seinen Talent entfalten kann.

⁹² Die Episode spielt sich im Zeitalter der Drei Reiche ab, als die Macht der Han-Kaiser zu Ende ging und sich ihr Gebiet in drei sich konkurrierende Staaten aufspaltete. So wurde Sun Quan (182–252) Gründer der Wu-Dynastie Wú 吳 (221–280) und Liu Bei (161–223) des Landes von Shǔ Hàn 蜀漢 (221–263). Im Norden herrschte der bereits erwähnte Cao Cao. Als Sun Quan von diesem bedroht wird, erwägt er einen Bund mit Liu Bei, doch sein aufgeweckter Vasalle Zhou Yu warnte ihn vor diesem Schritt.

⁹³ *Sān guó zhì* 三国志 (Die Geschichte der Drei Reiche), Bd. 54. In: *Èr shí sì shǐ* 二十四史 (Die 24 Dynastiegeschichten), Peking: Zhōng huá shū jú 中華書局 1997, Bd. 3, S. 328.

⁹⁴ Das geflügelte Wort wurde in Japan zu einer Redewendung („Wie ein Drache, der eine Wolke erhält“ *ryū no kumo wo eru gotoshi* 竜の雲を得る如し) und meint eine talentierte Person, die eine herbeigesehnte Gelegenheit zur Entfaltung ihrer Fähigkeiten erhält und ausschöpft.

V. 118

一 舉 出 邱 壑

YĪ JŪ CHŪ QIŪ HÈ

一挙に邱壑を出づるを

IKKYO ni KYŪGAKU wo izuru wo

[Und Du mit] ein[em] Zug hinaustritt[st aus] Hügel

[und] Tal

邱壑 *qiu he* – „Hügel und Tal“: Ein entlegener Ort, wohin sich Einsiedler zurückziehen.

5.10.3 Ästhetische Analyse und Interpretation

Im vorletzten Abschnitt beginnt sich der Kreis, den das gesamte Gedicht bildet, zu schließen. Das lyrische Ich besang zuvor sein Gegenüber und die Beziehung zu ihm, dessen Fortgang und sein eigenens Befinden danach, seine Lehrmeister und Kommilitonen und kehrt nun zu seinem Gegenüber, Meister Kieferntal (Magoichi) zurück. Dies geschieht bereits im letzten Doppelvers des neunten Abschnitts, wo er ihn den Mitstudierenden als wissbegierigen Edlen gegenüberstellt.

Das Motiv der Trennung von seinem Freund, das im vierten Abschnitt dominierte, wird neu aufgegriffen. Das lyrische Ich schildert seine Trauer, die er empfindet, sobald er an Magoichi denkt (V. 111). Voller Schmerz blickt er auf die riesige Entfernung und die schwer überwindbare Hindernisse (V. 112), die zwischen den Freunden liegen. In diesen Worten schwingt Vers 6 mit, und der Leser erinnert sich an die „tausend Meilen“, die Magoichis Brief zurücklegen musste, um bei Mori Rintarô anzukommen.

Auch die Diskrepanz zwischen dem überragenden Freund und dem (vermeintlich) wenig begnadeten lyrischen Ich wird wiederholt. So sagt es, dass die Freunde zwar das Interesse am (Medizin-)Studium teilen, das Gegenüber aber ein außerordentliches Talent besitzt. Hierbei spielt er auf Kong Rong an und verwandelt so sein einfaches Lob in eine Hymne (V. 118). Unter dem Eindruck

dieser überschwenglichen Worte erinnert sich der Leser an die Gegenüberstellung von Ross (V. 35) und Klepper (V. 87), mit denen das lyrische Ich Meister Kieferntal und sich selbst verglich. Auch wird das Bild des Pferdestalls wach, der metaphorisch für die Abgeschiedenheit des Ortes, an dem sich der Freund befindet, steht (V. 36). Das lyrische Ich bat seinen Freund, sich nicht entmutigen zu lassen. Im Doppelpers 115/116 wiederholt er diesen Gedanken. Die Stimme wird jedoch fordernder, da man trotz Abgeschiedenheit nach seinen Zielen streben solle. Der Appell mündet in der Überzeugung, dass Meister Kieferntal irgendwann wie ein machtvoller Drache aus seinem Schlaf erwachen und aus dem engen Tal in der Ferne ausbrechen wird (V. 117/118). Der Autor verwendet ein sehr eindrucksvolles Bild, das in der alten Vorstellungswelt Chinas begründet ist.

Abschnitt 10 wiederholt zentrale Motive des gesamten Gedichts wie die Würdigung des Adressaten und der Aufruf an ihn, sich nicht geschlagen zu geben. Noch einmal bringt das lyrische Ich den Schmerz über den Fortgang seines Freundes zum Ausdruck, bedauert die weite Entfernung, betont das Genie von Meister Kieferntal, ermuntert ihn und zeigt sich zuversichtlich, dass er in die Hauptstadt zurückkehren wird, um seine Fähigkeiten für das Allgemeinwohl einzusetzen. Indem es die wichtigsten Gedanken und Gefühle aufgreift, schafft es Bindeglieder, die sich über das gesamte Gedicht erstrecken. Auf diese Weise kehrt Mori Rintarô nicht nur zum Anfang seines Werkes zurück, sondern verleiht dem Werk mehr Zusammenhalt.

5.10.4 Übersetzung

Denk' ich an Dich, wie leicht verlier' ich Tränen

Uns trennen Berge, Meere, – ein Wiedersehen ungewiss

Gemeinsam haben wir den Ruf zur Medizin

Doch auch in Deinen Fähigkeiten bist Du mir weit voraus

V. 115 *Verweilst Du auch in stillen Bergen, Hainen*

Muss für wahr Dein Herz nach Hohem streben

*Ich sehne mich nach der Stund', da Du dem mächt'gen Drachen
gleich*

Mit großer Macht das dunkle Tal verlässt

5.11 Abschnitt 11

5.11.1 Schriftbild und Tonstruktur

124	123	122	121	120	119
殘	仰	竹	燭	舊	日
月	頭	筠	盡	遊	月
在	望	風	啓	何	如
屋	遙	籟	孤	時	隙
角	空	々	窓	續	駒

124	123	122	121	120	119
○	●	●	●	●	●
●	○	○	●	○	●
●	●	○	●	○	○
●	○	●	○	○	●
■	○	■	○	■	○
1/4	3/2	2/3	2/3	3/2	2/3

Verhältnis ○/●:

Gesamtverhältnis ○/● = 13/17

Reimtypen: *wò* 沃 (eingehend, V. 120), *wū* 屋 (eingehend, V. 122), *jué* 覺 (eingehend, V. 124)

5.11.2 Transkription und Kommentar

V. 119

日 月 如 隙 駒

Rì YUÈ RÚ Xì JŪ

日月は隙駒の如く

JITSUGETSU wa GEKIKU no gotoku

Tag[e und] Mond[e rasen dahin]

wie Spalte[n-]Ross

隙駒 *xi ju* – „Spaltenross“: Ein galoppierendes Pferd, das man nur für den Bruchteil einer Sekunde durch eine schmale Spalte erspäht. Das Bild verdeutlicht, wie schnell die Zeit vergeht. Es handelt sich um ein Zitat aus dem *Zhuangzi*, wo ein Gespräch zwischen Konfuzius und Laotse inszeniert wird. Letzterer stimmt folgendes Lied an:

人生天地之間， 若白駒之過郤， 忽然而已。 注然勃然， 莫不出焉； 油然漻然， 莫不入焉。 已化而生， 又化而死， 生物哀之， 人類悲之。 解其天弣， 墮其天弣， 紛乎宛乎， 魂魄將往， 乃身從之， 乃大歸乎！ ⁹⁵	Men's life between heaven and earth is like a white colt's passing a crevice, and suddenly disappearing. As with a plunge and an effort they all come forth; easily and quietly they all enter again. By a transformation they live, and by another transformation they die. Living things are made sad (by death), and mankind grieve for it; but it is (only) the removal of the bow from its sheath, and the emptying the natural satchel of its contents. There may be some confusion amidst the yielding to the change; but the intellectual and animal souls are taking their leave, and the body will follow them: – This is the Great Returning home. ⁹⁶
---	--

V. 120

舊 遊 何 時 續

JIÙ YÓU HÉ SHÍ XÙ

旧遊 何れの時にか続けん

KYÛYÛ izure no toki ni ka tsuzuken

Früher[es] Wandern [zu] welch[er] Zeit [wird es]
fortgeführt[?]

⁹⁵ OU-YANG, Ching-hsien 歐陽景賢, OU-YANG, Chao 歐陽超 (Hg.). *Zhuang zi shi yi* 莊子釋譯 (Zhuangzi, Kommentar und Übersetzung). Taipeh: Li ren shu ju 里仁書局 1996, Bd. 2, S. 876. Die Einteilung in Zeilen wurde von mir vorgenommen.

⁹⁶ LEGGE, James. *The Texts of Taoism*. Thornhill: Tynron Press 1989, PT. II, S. 65. Die Einteilung in Zeilen wurde von mir vorgenommen. Vgl. auch WILHELM, Richard. *Dschuang Dsi. Das wahre Buch vom südlichen Blütenland*. München: Eugen Diederichs Verlag 1996, S. 230.

Das lyrische Ich denkt an die Wanderungen, die es mit dem Adressaten unternahm (vgl. V. 23–30).

V. 121

燭 盡 啓 孤 窓

ZHÚ Jìn Qǐ GŪ CHUĀNG

燭 尽きて 孤窓を啓けば

SHOKU tsukite KOSÔ wo hirakeba

Die Kerze geh[t aus] [ich] öffn[e das] einsam[e]
Fenster

Hier klingt nochmals das Gedicht von Li Shangyin an (vgl. V. 4), in dem das Motiv der brennenden Kerze am Fenster auftaucht.

V. 122

竹 筠 風 簌 々

ZHÚ YÚN FÈNG SÙ SÙ

竹筠に 風 簌簌たり

CHIKUIN ni kaze SOKUSOKU tari

[Im] Bambus[dickicht] Wind raschel-raschel

V. 123

仰 頭 望 遙 空

YĀNG TÓU WÀNG YÁO KŌNG

頭を仰げて 遙空を望めば

Kôbe wo agete YÔKŪ wo nozomeba

[Ich] heb[e meinen] Kopf betracht[e die] fern[e] Leere

遙空 *yao kong* – „ferne Leere“: Hier sind „Leere“ und „Himmel“ gleichbedeutend.

V. 124

殘月在屋角

CÁN YUÈ ZÀI WŪ JIǎO

殘月 屋角に在り

ZANGETSU OKUKAKU ni ari

[Der] verblieb[ene] Mond befind[et sich an der]
Dachecke

Der Vers spielt auf den ersten Teil des Gedichtes „Ich träume von Li Bai“ *Mèng Lǐ Bái* 夢李白 (insbesondere auf den zwölften Vers) an:

死別已吞聲
生別常惻惻
江南瘴癘地
逐客無消息
故人入我夢
明我長相憶
恐非平生魂
路遠不可測
魂來楓葉青
魂返關塞黑
君今在羅網
何以有羽翼
落月滿屋梁
猶疑照顏色
水深波浪闊
無使蛟龍得⁹⁷

Parting from the dead, I've stifled my sobs
but this parting from the living brings constant pain.
South of the Yangzi, land of plague and fever –
no word comes from the exile.
Yet my old friend entered my dreams,
proof of how long I've pined for him.
He didn't look the way he used to,
road so far, farther than I can guess.
His spirit came from where maple groves are green,
then went back, left me in borderland darkness.
Now you're caught in the meshes of the law;
how could you have wings to fly with?
The sinking moon floods the rafters of my room
and still I seem to see it lighting your face.
Where you go, waters are deep, waves so wide,
don't let the dragons, the horned dragons harm you!⁹⁸

Wie Du Fu muss das lyrische Ich beim Betrachten des Mondes an das Gesicht seines Freundes denken, der ebenfalls in eine entlegene Provinz ziehen musste.

⁹⁷ *Quan Tang shi*: Bd. 4, S. 2289.

⁹⁸ WATSON: S. 77. Vgl. außerdem ACHMATOVA: S. 157–158. Die Abweichung in Watsons Übersetzung von Vers 9 (für *yè* 葉 – „grove“ (Hain) statt „Blatt“) beruht lediglich darauf, dass er eine andere Variante des Gedichtes verwendet, als die oben zitierte. Eine Übersetzung des zweiten Teils liegt bei YOUNG: S. 95–96 vor.

5.11.3 Ästhetische Analyse und Interpretation

Im elften und letzten Gedichtsabschnitt führt das lyrische Ich fort, den Kreis seiner Gedanken und Gefühle zu schließen. Er geht auf eine höhere Ebene über und lässt das Gespräch von Konfuzius und Laotse aus dem *Zhuangzi* anklingen, in dem die großen Denker das Entstehen und Vergehen der Dinge erörtern. Der Autor verwendet für sein Finale die Atmosphäre, die in der Rede des letzteren Philosophen herrscht. Es öffnet sich das Bild vom ewigen Wandel, dem sich alles unterwirft und in dem nichts Beständigkeit hat. Angesichts dieser ständigen Bewegung erscheinen Tage und Monate als Augenblicke. Das lyrische Ich denkt an die gemeinsamen Spaziergänge mit Meister Kieferntal, die es im dritten Abschnitt thematisierte (V. 23–30), und zweifelt, ob die alten Tage jemals wiederkehren (V. 120).

Diese Trauer ist Grund für die düstere Stimmung der Folgeverse (V. 12–122): Der Autor beschreibt, wie die Kerze erlischt und er ans Fenster tritt. Draußen in der stillen und trostlosen Sommernacht raschelt das dunkle Bambusdickicht, das die Finsternis nur verstärkt. Der Leser erinnert sich an den Beginn des Gedichts, als der Kuckuck schrie und der Bambus barst (V. 2), und er ahnt, dass es im besagten Gebüsch geschah. Auch bei der Kerze, so entsinnt er sich nun, handelt es sich um diejenige, deren Docht das lyrische Ich anfangs einsam schnitt (V. 4). So ruft der Autor all die Stimmungen und sinnlichen Wahrnehmungen, die im ersten Abschnitt herausgearbeitet wurden, ins Gedächtnis und schließt sein Werk mit den Bildern, mit denen er es begann.

Als Ausklang und gelungener Kontrast zu diesen Versen kann der letzte Doppelsonett gelten. Das lyrische Ich hebt seinen Kopf in die weite Leere und erblickt am Dach die schmale Sichel des abnehmenden Mondes (V. 123/124). Hier steht dem undurchdringlichen und undurchschaubaren Dickicht, dessen Blätter im Winde rascheln, der klanglose und unendlich weite Himmel gegenüber. Beschrieb das lyrische Ich das dunkle Gebüsch, zeigt er dem Leser nun die helle Mondsichel. Die finstere und wilde Vegetation erhält ihren Gegensatz in einem beschiedenen, von Menschen geschaffenen Gebäudefragment (die Dachkante, V. 124), sodass der Natur die Kultur gegenübergestellt wird. Die Verse sind reich an Oppositionen, wobei festzustellen ist, dass dem negativen Pendant stets das

positive folgt. Dennoch erfährt dadurch das Gedicht keine Aufheiterung. Vielmehr scheint sich die düstere Stimmung der Natur auf die menschliche Sphäre zu übertragen. Im fahlen Mondschein muss das lyrische Ich an Meister Kieferntal denken und erinnert sich an Du Fus Gedicht über den bereits verstorbenen Li Bai. Bei seiner Anspielung an ihn verwendet der Autor jedoch „zurückgebliebener Mond“ *can yue* 殘月 (V. 124), während der chinesische Dichter „sinkender Mond“ *luo yue* 落月 sagt. Weshalb verändert der Autor den ursprünglichen Wortgehalt? Möglicherweise verweist er auf Vers 4, wo es um die „übriggebliebene Leuchte“ *can zhu* 殘燭 geht, und schafft einen weiteren Bezugspunkt zum Gedichtsanfang, um sein Werk noch mehr abzurunden.

Der Anfang und der Schluss des Gedichts korrespondieren in mehrfacher Hinsicht. Der Autor greift die Bilder des nächtlichen jungen Grüns und der Leuchte heraus, die er zu Beginn entwarf, und zeichnet an ihnen weiter. Über dem schwachen Kerzenschein, der nun erlischt, und dem geräuschvollen Bambusdickicht, der voller Geheimnisse zu sein scheint, erstreckt sich ein weiter Himmel, den der fahle Mond erhellt. Als Grund für die Einsamkeit und die schwermütige Stimmung erweist sich der Fortgang des Freundes Meister Kieferntal, an den das lyrische Ich denken muss.

5.11.4 Übersetzung

Tage, Monde, unaufhaltsam eilen sie dahin
V. 120 *Die alten Zeiten, kehren sie zurück?*

Die Kerze erlischt, ich öffne das einsame Fenster
Das schwarze Dickicht raschelt im Winde

Ich hebe meinen Blick in die leere Ferne
Die Mondsichel sinkt und scheint durch die tiefe Traufe

6. Schluss

Ziel des vorliegenden Beitrags war neben der Einführung von Mori Rintarô's *kanshi* in den deutschen Sprachraum die Charakterisierung seiner Dichtung. Dies ist sicherlich anhand von zwei Werken wohl kaum zu bewerkstelligen, doch sollen hier einige Tendenzen, die sich innerhalb des Materials andeuten, zusammengefasst werden.

Bei der Analyse erhielt die Tonstruktur besondere Aufmerksamkeit und ergab, dass der Autor an gewissen Stellen eine gezielte Klanggestaltung vornimmt. Beispiele dafür sind die Verspaare 47/48 und 49/50, die ein und dasselbe Tonmuster teilen, wodurch inhaltlich die Gegenüberstellung von Meister und Schüler unterstrichen wird. Somit verstärkt hier die Tonfolge den Versinhalt. Im Verspaar 103/104 wird sogar die Diskrepanz zwischen der Vorstellung, wie Studenten zu sein haben und wie sie tatsächlich sind, erst nach einem Blick auf die Prosodie deutlich, da keine weiteren stilistischen Mittel wie paralleler Versbau verwendet werden. Neben diesen Beispielen, die einen strukturierten Versklang belegen, konnte auch an vielen Stellen ein Zusammenhang zwischen Stimmung und Tonalität beobachtet werden. Anhäufungen von schiefen Tönen liegen häufig in traurigen Versen vor, während ebene vermehrt in feierlichen Strophen auftauchen. Dieser Beobachtung widersprechen jedoch Gedichtsabschnitte, die keinen klaren Bezug zwischen Klang und Inhalt erkennen lassen. Auch konnte im vorliegenden Material nicht bewiesen werden, dass die Tonstruktur ein besonderes Augenmerk des Verfassers ist. Vielmehr nutzt er die freie Form des *gushi* und strebt nicht die Balance zwischen „eben“ und „schief“ an, wie sie klassischerweise von einem Dichter postuliert wird, und lässt sogar in seinem Brief an Magoichi die schiefen Töne deutlich überwiegen. Mehr noch, die Prosodie scheint er dem Reim unterzuordnen, da er stellenweise die Wortstellung umkehrt, um den Reim zu erhalten.

Daraus ergibt sich die These, dass der junge Autor die Tonfolge nur an bestimmten Stellen gezielt gestaltete. Dafür, dass er beim Dichten auch den Klang berücksichtigte, spricht die Wahl von Reimtypen mit eingehendem Ton. Diese haben dank der sinojapanischen Lesung einen hohen Erkennbarkeitsgrad und hinterlassen zweifellos beim Leser einen klanglichen Eindruck.

Wenn Mori Rintarô die Möglichkeiten der Prosodie auch wenig nutzt, greift er doch umso häufiger zu Parallelismen und Anspielungen. Dies konnten die Kommentare zu den einzelnen Versen verdeutlichen. Typisch sind Andeutungen auf historische Persönlichkeiten Chinas, die wegen ihrer Fähigkeiten und ihres großen Verdienstes zu Vorbildern wurden. Es hat sich hierbei erwiesen, dass die Allusionen unterschiedliche Funktionen haben: Manche geben dem Versinhalt einen größeren Gehalt und dienen gewissermaßen als Resonanzkörper. So rühmt das lyrische Ich Meister Kieferntal für sein Talent, doch erst durch die Hinzunahme des Prätextes von Kong Rong erfährt der Leser, wie außerordentlich die Begabung des Freundes ist. Andere Anspielungen übernehmen aus den Ursprungstexten die Stimmung und weiten sie aus, wie es beispielsweise am Verweis auf Li Shangyins Gedicht auszumachen ist. Erkennt ihn der Leser, weiß er, dass das lyrische Ich den Docht der Kerze am Fenster schneidet, ohne dass das letztere Detail erwähnt wird. Am Ende des Gedichtes wird nur noch bestätigt, dass das lyrische Ich tatsächlich am Fenster steht. Dank der Anspielung kommt es folglich zu einer Differenzierung der Versaussage, die essentiell sein kann. So wäre der plötzliche Regenguss nicht als Sinnbild für die Hinterhältigkeit der Mitstudierenden zu verstehen, wenn nicht das „Lied über die Freundschaft in Armut“ von Du Fu herangezogen werden würde.

Somit können Anspielungen mit drei unterschiedlichen Funktionen beobachtet werden: Sie modifizieren die Versaussage, indem sie diese verstärken, eine Stimmung einbringen oder den Schlüssel zu ihrem Verständnis liefern. Mori Rintarô schöpft die vielfältigen Möglichkeiten, die die Verweise bieten, gekonnt aus und setzt sie für seine Gedichte ein. Hierin beweist er eine tiefe Kenntnis der chinesischen Lyrik und große Geschicklichkeit im Umgang mit dieser.

Mori Rintarôs Verse lassen weiterhin eine ausgeprägte Tiersymbolik erkennen. Die zum Teil mythischen Lebewesen können mal Glück, mal Unglück, mal Kraft, mal Schwäche verbildlichen. Besonders interessant in diesem Zusammenhang ist das Pferd, das als Ross Meister Kieferntal, als Klepper das lyrische Ich darstellt. Es entwickelt sich zu einem Leitmotiv im „Brief an Meisterkieferntal“: Der Pferdestall symbolisiert die ferne Heimat, in die der Freund zurückkehren muss, während das „Spaltenross“ für die seit der Trennung der jungen Studenten verflossene Zeit steht. Als Reittier dient es ihren Ausflügen in die Natur, und auch

der Lehrmeister Hyakusen wird indirekt mit einem Pferd verglichen, das frei ist und nicht an den Zügeln geführt wird.

Eine weitere signifikante Stelle in den behandelten Gedichten nimmt das Trinken ein. Es steht mit dem Prozess des Dichtens in Verbindung, da es stets Hemmungen löst und zu einem ungehinderten Singen, d.h. Dichten führt. Der Wein erscheint als Quelle der Inspiration, doch im Neujahrslied entpuppt er sich sogar als ein Mittel, das dem lyrischen Ich ermöglicht, zeitliche und räumliche Barrieren zu überwinden und mit seinem Ideal Huatuo in eine mystisch-sakrale Gemeinschaft zu treten. Das Überschreiten von Raum und Zeit stellt auch im „Brief an Meister Kieferntal“ ein bedeutendes Element dar, wie es am Beispiel der Ortsbezeichnung Kôtô 江東, chin. Jiangdong, zu erkennen ist. Mit ihr wird sowohl ein Viertel in Tokyo, wo sich die Freunde kennenlernten, als auch ein historisches Gebiet im Alten China benannt, woher einer Überlieferung zufolge die Japaner stammen. „Kôtô“ hat somit eine doppelte Bedeutung und trägt für das lyrische Ich in zweifacher Hinsicht eine emotionale Note: Zum einen als aktueller Wohnort, in dem der Autor nicht wenige Jahre verlebt hat, zum anderen als Urheimat seines Volkes. Diese Konnotationen schaffen eine Vertrautheit, die dem lyrischen Ich und seinem Freund die geschichtlichen Begebenheiten im Alten China viel näher erscheinen lassen, auf die im weiteren Verlauf des Gedichtes eingegangen wird. Das lyrische Ich verweist nicht mehr auf abstrakte historische Fakten aus einem fernen Land einer fernen Zeit, sondern auf nah empfundene Geschehen. Dank des Doppelverweises entsteht ein starkes Gefühl von Heimatlichkeit, und die große Distanz verschwindet. Die Überwindung von Raum und Zeit ist ein äußerst interessanter Aspekt in der Lyrik Mori Rintarôs und verdient es, noch eingehender behandelt zu werden.

Mit großer Kreativität nimmt der junge Dichter die für die chinesische Lyrik so charakteristische Naturbetrachtung in sein Schaffen auf. Über die Darstellung der Beziehung zwischen Mensch und Natur gelingt es ihm, die innere Gefühlswelt des lyrischen Ich in ihrer Komplexität zu vermitteln. Durchlebt es eine positive Phase seines Lebens, herrscht zwischen ihm und der Natur eine vollkommene Harmonie. Dies verdeutlicht der Autor, indem er das Handeln des lyrischen Ich mit ihren Prozessen übereinstimmend darstellt. Trifft es jedoch ein Schicksalsschlag, fühlt es mit großem Schmerz die eigene Vergänglichkeit, und die Natur erscheint in ihrer gleichmütigen und immerwährenden Erneuerung als feindlich.

Als dichterisch besonders gelungen können die ersten vier Verse und der Schluss des „Briefes an Meister Kieferntal“ angesehen werden. Erstere entsprechen recht genau den Regeln eines *jueju* und sind in sich abgeschlossen, sodass der Eindruck entsteht, dass sie schon vor dem Verfassen des Briefes als eigenständiges Werk vorlagen. So wäre es möglich, dass Mori Rintarô sie modifizierte und als Rahmen für das gesamte Gedicht verwendete, indem er sie am Ende des Werkes aufgriff und gedanklich fortführte. Es wäre durchaus möglich, dass sie ursprünglich von Magoichi stammten, und Mori Rintarô sie zum Leitmotiv seines Antwortschreibens machte. Dies ist in der fernöstlichen Poesie nichts Ungewöhnliches, doch bleibt es eine Vermutung, die sicherlich einen spannenden Ausgangspunkt für weitere Untersuchungen bieten würde. Unabhängig von diesen Überlegungen zeugen der Beginn und das Ende des „Briefes an Meister Kieferntal“ von großer Tiefe und einer dichterischen Reife, die der Autor schon früh beweist.

Aus den behandelten Werken spricht der Ehrgeiz des Schriftstellers. Er ist vom Willen zu großen Taten beseelt, von denen er sich Ruhm und seinem Vaterland Nutzen verspricht. Dieses Verlangen ist so stark, dass die Stimme des lyrischen Ich zuweilen rastlos und ungeduldig wirkt. Zwar lässt sich anhand von zwei Gedichten nicht bestimmen, ob dieser Tatendrang die Grundstimmung des Autors ausmachte. Zieht man jedoch seine Biographie heran, lässt sich der beobachtete Ehrgeiz wohl doch verallgemeinern: 1881 erlebte Mori Rintarô eine überaus große Frustration, als er das Studium nicht mit dem erwünschten Erfolg abschloss und ihn das Bildungsministerium nicht, wie er es erhoffte, nach Deutschland entsandte. Die Entscheidung der Beamten war zweifellos ein Fehler, da sie das gewaltige Potenzial des Absolventen ignorierten. Dieser Rückschlag konnte ihn dennoch nicht entmutigen: Schon 1884 stach er in See, um im Auftrag des japanischen Militärs Hygiene zu studieren.

Der hohe Stellenwert, den die Bildung bei Mori Rintarô genießt, kann nicht genügend gewürdigt werden. Mehrfach verweist er in seinen Versen auf die Freude, die ihm das Studium bereitet, und der Leser erkennt, wie tief sie sein Wesen durchdringt und ihn bis hin zu seinen Vergnügungen begleitet. Auch dies ist eine Feststellung, die für das gesamte Leben des Schriftstellers gilt, da er auch in seinen späten Jahren auf dem Wege der Erkenntnis nachts kaum schlief und sehr viel las.

Schließlich dürfen die Umstände, unter denen der junge Mori Rintarô schuf, nicht unberücksichtigt bleiben. Einem enormen Leistungsdruck ausgesetzt, nahm er schon als Elfjähriger das schwierige Medizinstudium auf und schloss es mit 19 Jahren ab, womit er noch bis heute der jüngste Absolvent Japans, wenn nicht der Welt ist. Trotz dieser unwahrscheinlichen Herausforderungen, die er zu meistern hatte, fand er doch genügend Muße, um sich mit einer so anspruchsvollen Poesie wie der chinesischen zu befassen. Nie ließ er seinen Geist einengen und sorgte neben seinen Verpflichtungen auch für die Kultivierung seines Herzens. Hierbei galt sein Interesse nicht nur der japanischen und den westlichen Literaturen, sondern selbstverständlich auch der chinesischen, wodurch er es schließlich zu einem Universalgelehrten brachte. Nur dank dieser erstaunlichen Offenheit vermochte es Mori Ôgai Rintarô der japanischen Literatur neue Wege zu bereiten. Seine *kanshi* spielten hierbei eine nicht zu unterschätzende Rolle.

7. Literaturverzeichnis

- ACHMATOVA, Anna (Übersetzung u.a.), BEŽIN, Leonid (Zusammentragung, Einleitung u. Kommentar). *Li Bo i Du Fu. Izbrannaja lirika*. Moskau: Detskaja literatura 1987.
- BRADSTOCK, Timothy R., RABINOVITCH, Judith N. (Hg, Übersetzung, Kommentar). *An Anthology of Kanshi (Chinese verse) by Japanese Poets of the Edo Period (1603–1868)*. Lewiston: The Edwin Mellen Press 1997.
- Dss. (Hg., Einleitung, Übersetzung, Kommentar). *Dance of the Butterflies: Chinese Poetry from the Japanese Court tradition*. Ithaka, NY: Cornell University, East Asia Program 2005.
- BOWRING, Richard John. *Mori Ôgai and the Modernization of Japanese Culture*. Cambridge: Cambridge University Press 1979, S. 243–244.
- CAI, Zong-qi (Hg.). *How to read Chinese Poetry: A Guided Anthology*. New York: Columbia University Press 2008.
- CHANG, Yung-hsiu 章用秀 (Hg.). *Xunzi 荀子*. Tianjin: Bai hua wen yi chu ban she 百花文艺出版社 1992.
- CHEN, Shengbao 陳生保. *Mori Ôgai no kanshi 森鷗外の漢詩 (Mori Ôgai's chinese Gedichte)*. Meiji Shoin 明治書院 1993.
- CHENG, Junying 程俊英. *Bai hua shi jing 白話詩經 (Das Buch der Lieder in modernem Chinesisch)*. Changsha: Yue lu shu she 岳麓書社 1997.
- DEBON, Günther. *Chinesische Dichtung. Geschichte, Struktur, Theorie*. Leiden: E. J. Brill 1989.
- Er shi si shi 二十四史 (Die 24 Dynastiegeschichten)*. Peking: Zhang hua shu ju 中華書局 1997.
- FUJIKAWA, Masakazu 藤川正数. *Mori Ôgai to kanshi 森鷗外と漢詩 (Mori Ôgai und die chinesische Dichtung)*. Yûseidô Shuppan 有精堂出版 1991.
- HARTMANN, Rudolf. *Japanische Studenten an der Berliner Universität 1870–1914*. Berlin: Mori-Ôgai-Gedenkstätte (Kleine Reihe, Heft 1) 1997.
- KANDA, Takao 神田孝夫. *Hikaku bungaku ronkô: Ôgai kanshi seiyôka 比較文学論考: 鷗外 漢詩 西洋化 (Eine komparatistisch-literaturwissenschaftliche Studie: Ôgai, chinesische Dichtung, Verwestlichung)*. Meiji Shoin 明治書院 2001.
- KARLGRÉN, Bernhard. *The Book of Odes. Chinese Text, Transcription and Translation*. Stockholm: The Museum of Far Eastern Antiquities 1950.
- KLIEN, Susanne. „Early Chinese Poetry by Mori Ôgai.” In: *Asian Cultural Studies* 32 (2006), S. 111-122.

- KOTAJIMA, Yôsuke 古田島洋介 (Kommentar). *Ôgai rekishi bungaku shû* 鷗外歴史文学集 (Die Ôgai historisch-literarisch [kritische] Sammlung), Bd. 12. Iwanami Shoten 岩波書店 2000.
- KÖSER, Heide. *Das Liederbuch der Chinesen. Guofeng*. Frankfurt a.M.: Insel Verlag 1990.
- KUBIN, Wolfgang: *Die chinesische Dichtkunst: Von den Anfängen bis zum Ende der Kaiserzeit*. München: Saur 2002.
- LADSTÄTTER Otto: „Chinesische Dichtung mit einem kurzen Rückblick auf August Pfizmaiers Übersetzungen chinesischer Lyrik.“ In: Ds, LINHART, Sepp (Hg.): *August Pfizmaier (1808-1887) und seine Bedeutung für die Ostasienwissenschaften*. Wien: Verlag der Österreichischen Akademie der Wissenschaften 1990, S. 93-146.
- LEGGE, James. *The Texts of Taoism*. Thornhill: Tynron Press 1989.
- LUO, Chu-feng 羅竹風 (Hg.). *Han yu da ci dian* 漢語大詞典 (Großes Wörterbuch der chinesischen Sprache). Shanghai: Shanghai ci shu chu ban she 上海辭書出版社 1992.
- MATSUEDA, Shigeo 松枝茂夫 (Hg.). *Chûgoku meishi sen* 中国名詩選 (Sammlung berühmter chinesischer Gedichte), 3 Bde. Iwanami Bunko 岩波文庫⁴²2007.
- Mori Ôgai zenshû* 森鷗外全集 (Mori Ôgai Gesamtausgabe), Bd. 3. Mori Ôgai kankô kai 鷗外全集刊行會 1925.
- Mori Ôgai zenshû* 森鷗外全集 (Mori Ôgai Gesamtausgabe), Bd. 19. Iwanami Shoten 岩波書店 1973
- NAKAI, Yoshiyuki 中井義幸. *The Young Mori Ôgai (1862–1892)*, Ph. D. thesis. Harvard University, Cambridge (Massachusetts) 1974.
- OU-YANG, Ching-hsien 歐陽景賢, OU-YANG, Chao 歐陽超 (Hg.). *Zhuang zi shi yi* 莊子釋譯 (*Zhuangzi*, Kommentar und Übersetzung). Taipeh: Liren shuju 里仁書局 1996
- Quan tang shi* 全唐詩 (Vollständige Sammlung der Gedichte der Tang-Zeit). Peking: Zhonghua shuju chuban 中華書局出版 1960.
- RIMER, Thomas J. (Hg., Übersetzung, Kommentar). *Japanese and Chinese Poems to Sing: The Wakan rôei shû*. New York: Columbia University Press 1997.
- SATÔ, Tamotsu 佐藤保. *Kanshi no Imêji* 漢詩のイメージ. Taishûkan Shoten 大修館書店 1992.
- SAKAKI, Atsuko. *Obsessions with the Sino-Japanese Polarity in Japanese Literature*. Honolulu: University of Hawai'i Press 2006.

- UNGER, Ulrich. „Grundsätzliches zur formalen Struktur von Gedichten der T'ang-Zeit.“ In: PTAK, Roderich [Hg]: *Ganz allmählich: Aufsätze zur ostasiatischen Literatur, insbesondere zur chinesischen Lyrik*. Heidelberg: Heidelberger Verlagsanstalt 1986, S. 270-280.
- WANG, Chong 王充. *Lun heng 論衡* (Diskursbalance). Shanghai: Shangwu yinshu guan 商務印書館 1936.
- WATSON, Burton. *Su Tung-P'o. Selections from a Sung Dynasty Poet*. New York: Columbia University Press 1965.
- DS: *The selected poems of Du fu*. New York: Columbia University Press 2002.
- Wenxuan* 文選 (Auswahl erlesener Schriften). Changsha: Yue lu shu she 岳麓書社 1995.
- WILHELM, Richard. *Dschuang Dsi. Das wahre Buch vom südlichen Blütenland*. München: Eugen Diederichs Verlag 1996.
- YASUKAWA, Rikako 安川里香子. *Mori Ôgai „hokuyû nichijô“ no sokuseki to kanshi* 森鷗外「北游日乗」の足跡と漢詩 (Die Spuren und chinesischen Gedichte von Mori Ôgais „Nordreise-Tagebuch“). Shinbisha 審美社 1999.
- YOUNG, David: *Du Fu: A life in poetry*. New York: Alfred A. Knopf 2008.
- ZACH, Erwin v. *Die chinesische Anthologie. Übersetzungen aus dem Wen-hsüan*. Cambridge: Harvard University Press 1958.
- ZHANG, Jiuling 張九齡. „Qujiang ji“ 曲江集 (Sammlung aus dem Krümmen Fluss). In: *Si ku quan shu* 四庫全書 (Sämtliche Schriften der vier Schatzkammern), Bd. 1066. Shanghai: Shanghai gu ji chu ban she 上海古籍出版社 2003.

7.1 Internetquellen:

1. *Kanshi sahô nyûmon kôza* 漢詩作法入門講座 (Einführungskurs zum Verfassen chinesischer Lyrik):
<http://kansi.info/> (letzte Einsichtnahme: 21.06.2011).
2. Sammlung altchinesischer Texte zur Vermittlung der traditionellen Kultur (chinesisch):
aboutxinjiang.com/culture/content/2010-02/08/content_4777967.htm
(letzte Einsichtnahme: 01.03.2010).
3. *Chinese Text Project* (Elektronische Sammlung, Annotation und Übersetzung altchinesischer Texte mit Bevorzugung philosophischer Texte):
<http://ctext.org/yangzi-fayan/juan-er> (letzte Einsichtnahme 21.06.2011).

4. *Kotobank* (japanische Website, die Nachschlagewerke diverser Verlage zur Verfügung stellt):
<http://kotobank.jp/word/依田学海> (letzte Einsichtnahme: 21.06.2011).
5. *Bibliographical Information Database of Japanese Modern Times (Kindai bunken jôhôteitabesu 近代文献情報データベース)*:
<http://school.nijl.ac.jp/kindai/HACH/HACH-00018> (letzte Einsichtnahme: 21.06.2011).
6. *Bashô an* 芭蕉庵 (“Bananenklause”; Lehrmaterial zu dem *haiku*-Dichter Bashô):
<http://www.bashouan.com/pnPhoto5.htm> (letzte Einsichtnahme: 21.06.2011).
7. *Bashô an* 芭蕉庵 (“Bananenklause”; Lehrmaterial zu dem *haiku*-Dichter Bashô):
<http://www.bashouan.com/psBashouNssr03.htm> (letzte Einsichtnahme: 21.06.2011).