

# *Huaigu* 懷古: Ausdrucksformen des Erinnerns in der chinesischen Poesie

Volker Klöpsch

As early as the *Book of Songs*, poetry in China has served the purpose of praising historical heroes and events. Han and Six Dynasties verse saw the emergence of *yongshi*-poetry 詠史, focused exclusively on the appraisal of history. It is not until the Tang period (618–907) that the genre of *huaigu* 懷古 came into existence, combining looking back on the past with the critical reflection of the present. This article examines various poems and lyrics, representing the category of *huaigu*, ending with the lyric “Lei jiang yue” 酹江月 by Wen Tianxiang 文天祥 (1236–1283), written shortly before his death. Not only in content but also in form (rhyme scheme and rhyme words), this work follows the example of Su Shi 蘇軾 (1036–1101), Du Mu 杜牧 (803–852), and other well-known predecessors, in which the isolation of the individual poet in the present is balanced by the awareness of a common historical past.

Der Augenblick ist der sich unablässig verschiebende Schnittpunkt zwischen Vergangenheit und Zukunft. Jedes neue Stück Gegenwart wird vom Gang der Zeit wie von einem Strudel aufgesogen und endet letztendlich im Schlund des Vergessens. Das Bemühen, dem Augenblick Dauer zu verleihen, gehört nicht erst seit Goethes *Faust* zu den hilflosen Bemühungen literarischer Heldengestalten. Alle Literatur schreibt gegen das Vergessen an, und so ist dem Schriftsteller Joachim Sartorius beizupflichten, wenn er feststellt, Gedichte seien „Aufstände aus Sprache gegen Vergänglichkeit“.<sup>1</sup>

Das Fehlen einer epischen Literatur in China, die für manch eine Nation identitätsstiftend ist – also von Werken wie *Ilias*, *Aeneis* oder, um ein Beispiel aus jüngerer Zeit zu nennen, dem finnischen *Kalevala*, – ist zuweilen beklagt worden. Allerdings hat die Geschichte und haben Geschichten hier auf andere Weise Eingang in die Literatur und im Besonderen in die Poesie gefunden. Im frühen *Buch der Lieder* (*Shijing* 詩經) gibt es zahlreiche Strophen, die das Lob eines Herrschers singen, seine Heldentaten preisen und Aufstieg und Niedergang eines Reiches beschreiben.<sup>2</sup> Geschichtliche Ereignisse und Personen wurden auch in späteren Jahrhunder-

---

<sup>1</sup> Sartorius 1997, S. 57.

<sup>2</sup> Beispiele finden sich besonders in den „Großen Festgesängen“ (Mao Nr. 236, 237, 241 und 257); auch das „Lied von der Hirse“ (Mao Nr. 156) wäre hier zu nennen.

ten zu poetischen Themen erhoben, häufig mit dem Titel *yongshi* 詠史 überschrieben: Historie in Versform.<sup>3</sup> Doch erst in der Tang-Zeit (618–907) bildete sich ein Genre heraus, das meist mit dem Begriff *huaigu* 懷古 benannt wird und eine Verbindung von historischem Rückblick und kritischer Reflexion der Gegenwart schafft.

Im Folgenden soll dieses Genre mit einigen Beispielen vorgestellt und in seinen Eigenarten beschrieben werden. Dabei wird auch die Weiterentwicklung vom herkömmlichen Gedicht *huaigu shi* 懷古詩 zum späteren Lied *huaigu ci* 懷古詞 verfolgt, denn die Ausweitung der thematischen Vielfalt verändert im Laufe der Song-Zeit 宋 (960–1279) den Charakter der Lieddichtung stark. Hierbei kommt dem *huaigu ci* eine wichtige Rolle zu. Vorweg sei betont, dass Gedichte, die der Gattung zuzurechnen sind, nicht notwendigerweise den Bestandteil *huaigu* im Titel enthalten müssen. Es finden sich auch Varianten dieses Ausdrucks wie zum Beispiel *langu* 覽古 („Betrachtung des Altertums“), oder der Hinweis fehlt ganz. Es bleibt am Ende also oft eine Frage der Interpretation, ob wir ein Gedicht der Gattung *huaigu ci* zuordnen wollen oder nicht. In jedem Falle ist *gu* 古 hier stets im Sinne von Historie zu verstehen. Der Terminus *huaigu* ließe sich durchaus mit „historische Reminiscenzen“ übersetzen.

Um kontroversen Diskussionen auszuweichen, beschränken sich die folgenden Ausführungen weitgehend auf Gedichte, die ihre Zugehörigkeit zum Genre *huaigu* im Titel oder Untertitel ausweisen. Begonnen sei mit dem Vierzeiler eines Tang-Dichters, bei dem sich das Thema besonders häufig findet, nämlich Du Mu 杜牧 (803–852). Es trägt den Titel *Jiangnan huaigu* 江南懷古:<sup>4</sup>

Es bleibt ein endloses Geschäft,  
die Maße des Reiches zu einen!  
Heute wie damals [bietet sich] dasselbe Bild  
mit Siedlungen, Bergen und Flüssen.  
Wir schreiben [wieder] das Wuchen-Jahr,

<sup>3</sup> Buch 21 des *Wenxuan* 文選 enthält in dem Abschnitt *yongshi* 詠史 insgesamt 20 Gedichte, von denen die meisten diesen Begriff auch im Titel tragen, aber auch andernorts finden sich zahlreiche Strophen, die sich der Gattung zuordnen lassen. Häufig sind derlei Gedichte in Serien arrangiert, wie zum Beispiel Zuo Sis 左思 (250–305) *Yongshi ba shou* 詠史八首. Erwin von Zach übersetzt diesen Titel mit „Acht Preislieder über geschichtliche Ereignisse der Vergangenheit“, in Zach 1958, S. 312–316.

<sup>4</sup> *Quan Tang shi* 全唐詩 522, S. 5964. Bisher liegt keine deutsche Übersetzung dieses Gedichtes vor. Jiangnan ist die historische Bezeichnung der Gebiete entlang und südlich des unteren Verlaufs des Jangtse-Flusses.

als der Weg mich nach Nanking führt.  
 Wehmütig singe ich [ein paar Verse] vor mich hin –  
 muss [unwillkürlich] an Yu Xin denken.

車書混一業無窮，井邑山川今古同。  
 戊辰年向金陵過，惆悵閑吟憶庾公。

Zunächst lässt sich festhalten, dass die Stadt Nanking besonders gern im Zusammenhang solcher Gedichte auftaucht. Während der Sechs Dynastien zur Hauptstadt des Reiches aufgestiegen, waren ihre prächtigen Paläste zu Zeiten der Tang bereits zerstört und verfallen. In einem ähnlichen Vierzeiler mit dem Titel „Frühling im Süden“ (*Jiangnan chun* 江南春) beklagt Du Mu, dass von 480 Tempeln kaum einer geblieben sei.<sup>5</sup> Auf Grund der exponierten Lage war die Stadt immer wieder das Ziel militärischer Angriffe. In zahlreichen Gedichten wird Nanking daher bereits zur Zeit der Tang als Sinnbild des Niedergangs und der Vergänglichkeit besungen.

Die historische Erinnerung bedarf in der Regel eines Ausgangspunktes, in diesem Falle der Stadt Nanking. Über diesen Ort wandert im ständig wiederkehrenden Zyklus die Zeit hinweg. Die Zählung *wuchen* datiert das Gedicht auf das Jahr 848. Genau fünf Zyklen, also 300 Jahre zuvor, hatte der Dichter Yu Xin 庾信 (513–581) auf einer Mission der Liang 梁 (552–557) zu den Westlichen Wei 西魏 (535–557) ebenfalls Nanking besucht. Als nach dem Aufstand des Hou Jing 侯景 (502–552) die Hauptstadt fiel und die Liang-Dynastie unterging, war Yu Xin die Rückkehr verwehrt. Er blieb in der Fremde und diente zwei fremden Herrscherhäusern im Norden, nicht ohne immer wieder in seinen Versen die verlorene Heimat zu beschwören. Besonders bekannt ist seine Rhapsodie „Klage über den Süden“ (*Ai Jiangnan fu* 哀江南賦) geworden, deren Vorwort auf eben dieses Jahr 548 datiert ist.<sup>6</sup> Yu Xin wurde damit zum Archetypen des heimwehkranken Dichters. All diese Zusammenhänge sind dem Leser zu Du Mus Zeiten noch gegenwärtig. Die Nennung seines Namens allein reicht aus, um das traurige Schicksal heraufzubeschwören und an die politischen Gefahren der Gegenwart zu erinnern.

Der Eingangsvers, der von der Vereinheitlichung der Wagenspuren und der Schrift spricht, enthält eine Anspielung auf das *Buch der Riten*, wo als drittes auch noch von Regeln die Rede ist: „Heutzutage verfügt das Reich über eine einheitliche

<sup>5</sup> *Jiangnan chun jueju* 江南春絕句, *Quan Tang shi* 522, S. 5964; deutsche Übersetzung in Klöpsch 2016 (a), S. 472–473.

<sup>6</sup> Übersetzt. von Erwin von Zach, in Zach 1958, Band II, S. 1047–1066.

Wagenspur, eine einheitliche Schrift und über einheitliche Verhaltensregeln.“<sup>7</sup> Zhu Xi 朱熹 (1130–1200) vermerkt dazu in einem späteren Kommentar: „Wo diese drei Dinge vereinheitlicht sind, herrscht Einheit im Reich.“ Auch hier können wir davon ausgehen, dass der Leser oder Hörer der Tang-Zeit diese Zusammenhänge auf Grund seiner Bildung unmittelbar versteht und mitdenkt.<sup>8</sup> Was das Gedicht nur bruchstückhaft andeutet, fügt sich im Kopf des Lesers zu einem großen Ganzen: Selbst Reiche, die eine derart einigende Kraft aufbrachten, sind nicht vor dem Untergang gefeit. Im Vorwort zu seiner Rhapsodie greift Yu Xin dieses Zitat auf und fährt fort: „Berge stürzen ein, und Dynastien vergehen. Ich habe dieses Unglück erlebt.“<sup>9</sup>

Fassen wir zusammen: In dem vergleichsweise kurzen Gedicht verbirgt sich eine Fülle von Bezügen, die sich auf zwei Zeitebenen erstrecken, die 300 Jahre auseinander liegen. Wer derlei Texte verstehen will, muss über ein profundes historisches Wissen verfügen. Der westliche Leser wird nicht ohne einen umfassenden Apparat von Anmerkungen und Erläuterungen auskommen. Daher werden solche Gedichte von Übersetzern gern übergangen und tauchen selten in westlichen Anthologien auf. Am Ende genügt die Nennung eines Namens, um das ganze Gedicht in eine Aura der Wehmut zu tauchen. Als deutscher Leser erinnert dieses Verfahren an Goethes *Werther*, in dem allein der gehauchte Name Klopstock ausreicht, um die Seelenverwandtschaft zwischen den beiden jungen Liebenden auszudrücken.

Auch im folgenden Gedicht „Am Qinhuai-Fluss vor Anker“ („Bo Qinhuai“ 泊秦淮) geht es um die Stadt Nanking, denn durch diese schlängelt sich das Flösschen, dem das dortige Vergnügungsviertel seinen Namen verdankt:<sup>10</sup>

Der Nebel deckt die kalte Flut,  
 Mond deckt die Uferbänke,  
 am Qinhuai ankert nachts das Boot  
 unweit einer Schenke.  
 Die Trauer, wenn ein Reich versinkt,  
 kennt jenes Mädchen nicht,  
 das noch von des Palastes Blumen  
 in ihrem Liede spricht.

<sup>7</sup> Kap. XXVIII des Abschnitts *Zhongyong* 中庸. Vgl. die englische Übersetzung von James Legge in Legge 1894, S. 410.

<sup>8</sup> Auch die Erinnerung an Qin Shi Huangdi, der die Schrift und die Wagenspurbreite vereinheitlichte, ist möglicherweise beabsichtigt.

<sup>9</sup> Vgl. die deutsche Übersetzung von Erwin von Zach, in Zach 1958, S. 1049.

<sup>10</sup> *Quan Tang shi* 522, S. 5980. Die deutsche Übersetzung folgt Klöpsch 1991, S. 290–291.

煙籠寒水月籠沙，夜泊秦淮近酒家。  
商女不知亡國恨，隔江猶唱後庭花。

Was hier als eine reine Naturschilderung beginnt, gewinnt mit der Nennung der gesungenen Melodie eine höchst politische Dimension, denn das Lied von den Schönen in den hinteren Gemächern des Palastes (*houting hua* 後庭花) geht auf Chen Shubao 陳叔寶 (553–604), den letzten Herrscher der in Nanking residierenden und zum Untergang verurteilten Chen-Dynastie 陳 (557–589) zurück. Er zeigte wenig Interesse für die Regierungsgeschäfte, sondern widmete sich hauptsächlich seinen Vergnügungen. Der Dichter durchschaut diesen Zusammenhang, doch die Mädchen, die diese Melodie drei Jahrhunderte später noch ganz unbekümmert singen, zeigen sich völlig ahnungslos. In dieser Spannung zwischen den Ahnungen des wissenden Dichters und der Unbeschwertheit der im Augenblick lebenden Mädchen liegt der besondere Reiz der Verse. Wieder überbrückt die Erinnerung einen zeitlichen Abstand von rund 300 Jahren. Du Mus gesamtes Werk zeigt sich überschattet von Vorahnungen des nahenden Untergangs seiner Dynastie.

Auch der Dichter Wang Anshi 王安石 (1021–1086) hat zwei Jahrhunderte später Glanz und Niedergang der Stadt Nanking besungen, und zwar in der Form eines Liedes (*ci* 詞) und damit sehr viel wortreicher als der Tang-Dichter in seinen Vierzeilern. Auf eine ausführliche Beschreibung der Landschaft in der ersten Strophe folgt eine ebenso sorgsame Darlegung der ausgelösten Gefühle:<sup>11</sup>

Ich sinne nach, wie sich die Menschen hier  
um Glanz und Macht einst stritten.  
Ein Jammer, wie dort  
draußen vor den Toren und in den Gemächern  
Trauer und Hass einander unablässig folgten!  
Wer je von hoher Warte auf [Nankings] Veste niederschaute,  
Seufzte vergeblich über Glanz und Niedergang der Stadt.  
Dahingegangen mit des Stromes Wogen  
ist die Pracht der alten Herrscherhäuser.  
Es blieb nur kalter Rauch und welkes Gras  
an sumpfigen Wassertümpeln.  
Die Sängerrinnen nur

<sup>11</sup> „Nach der Melodie *Gui zhi xiang*“, in *Quan Song ci*, S. 204. Deutsche Übersetzung in Hoffmann 1951, S. 52. Seine im Anhang angefügte ausführliche Interpretation des Liedes eröffnet Alfred Hoffmann mit der lapidaren Feststellung: „Keine andere Stadt ist den chinesischen Dichtern so sehr Sinnbild der Vergänglichkeit wie Nanking“ (ebd., S. 98–101).

## Singen von Zeit zu Zeit

Die alten kaiserlichen Lieder längst vergangener Zeiten.

念往昔，  
繁華競逐，  
嘆門外樓頭，  
悲恨相續。  
千古憑高對此，  
謾嗟榮辱。  
六朝舊事隨流水，  
但寒煙衰草凝綠。  
至今商女，  
時時猶唱，  
後庭遺曲。

Im Vergleich zum Tang-Dichter Du Mu lässt sich aus den Versen eine ähnlich wehmütige Grundstimmung herauslesen. Der Glanz, der wie das Wasser des Stromes dahingeht, oder die Flüchtigkeit des Daseins wie kalter Rauch und welkes Gras sind stereotype Bilder, die sich in zahlreichen Gedichten der Gattung *huaigu* finden. Auffällig ist allerdings, dass der Lieddichter völlig ohne den gelehrten Ballast der Anspielungen und Zitate (*diangu* 典故) auskommt, die der herkömmliche Dichter für die Behandlung seines Themas benötigt. Während dieses Stilmittel für das Gedicht (*shi* 詩) als unverzichtbar galt, schon um die eigene Bildung und Belesenheit herauszustellen, wurde es im klassischen Lied (*ci*) lange als unerwünscht erachtet, ja sogar als Fehler (*bing* 病) kritisiert. Noch zu Beginn des 20. Jahrhunderts hat Wang Guowei 王國維 (1877–1927), der mit seinen „Gesprächen über das Lied“ (*Renjian cihua* 人間詞話) die letzte klassische Schrift zur Theorie dieser Gattung verfasste, Vorbehalte gegen die übermäßige Verwendung von Anspielungen und Zitaten angemeldet und seine Unterscheidung von mittelbarer (*ge* 隔) und unmittelbarer (*bu ge* 不隔) Dichtung unter anderem auf dieses Kriterium gestützt.<sup>12</sup> Wang Guoweis Hochschätzung für die Lieddichtung der Nördlichen Song (960–1127) und seine Geringschätzung für die Dichter der Südlichen Song (1127–1279), wie zum Beispiel Jiang Kui 姜夔 (1155–1221), beruhte hauptsächlich auf diesem Befund.

Die sparsame Verwendung von Anspielungen und Zitaten hatte zweifellos damit zu tun, dass das ursprüngliche Publikum der Lieddichtung nicht über die notwendige Bildung verfügte, um diese Anspielungen verstehen und einordnen zu können. Nur im letzten Vers kommt Wang Anshi auf das Lied „Houting hua“ 後庭花 („Blumen

<sup>12</sup> Siehe besonders die Abschnitte 40–42 in Zhou Xishan 2004, Buch 1, S. 104–116.

der hinteren Gemächer“) zu sprechen. Hier berühren sich der Tang- und der Song-Dichter offensichtlich, und wir können sicher sein, dass der Anklang an Du Mus Gedicht von Wang Anshi beabsichtigt ist. Jenseits der historischen eröffnet sich in diesem Gedicht also auch eine poetische Dimension.

Für die Verfasser von Gedichten oder Lieder im *huaigu*-Stil scheint der wesentliche Antrieb in dem Wunsche zu liegen, die eigene Vereinzelung aufzuheben und sich eingebunden zu sehen in einen größeren historischen und damit auch gesellschaftlichen Zusammenhang. Schon die Vorrede zu Yu Xins oben genannter Rhapsodie hebt mit einer langen Reihe ähnlich gearteter Schicksale an:<sup>13</sup>

Ich bin wie der wackere Jing Ke ...  
 Ich bin wie Lin Xiangru ...  
 Ich bin wie Mao Sui ...  
 Ich bin wie Zhong Yi ...  
 Ich bin wie der Gesandte Jisun ...  
 Ich bin wie Shen Baoxu ...  
 Ich bin wie Weigong von Cai ...  
 Ich bin wie Lu Ji ...

Hinter jeder dieser Gestalten verbirgt sich eine eigene Geschichte, so dass sie als historische Paradigmen erhalten können. Ihr Ruhm dauert fort, und selbst das Scheitern ihrer Bemühungen hält noch den Trost bereit, dass ihr Andenken überlebt hat. Wenn sich der Dichter unter sie einreihet, schreibt er in der Tat gegen die Vergänglichkeit an.

In den Anfängen der Lieddichtung, die weit in die Tang-Zeit zurückreichen, ist allerdings für die Rückbesinnung auf die Historie zunächst kein Platz. Die Ursprünge der Gattung in den Tee- und Freudenhäusern der großen Städte bedingt eine Beschränkung der Themen auf die Welt der Liebe und der sinnlichen Freuden. In den 500 Liedern der 940 erschienenen Sammlung *Huajian ji* 花間集 („Unter Blumen“), die als erste Anthologie der Gattung gilt, wird man das Thema *huaigu* vergebens suchen.<sup>14</sup> Eine erste thematische Erweiterung erfolgt mit den späten Liedern des Li Yu 李煜 (937–978), in denen dieser als Gefangener am Song-Hof den Verlust seines Reiches beklagt.<sup>15</sup> Mit Dichtern wie Liu Yong 柳永 (990–1050), Yan Shu

<sup>13</sup> Siehe die ausführlich kommentierte Übersetzung in Zach 1958, S. 1048.

<sup>14</sup> Siehe hierzu die Studie von Lois Fusek, die neben den Übersetzungen ein ausführliches Vorwort enthält (Fusek 1982, S. 3–36).

<sup>15</sup> Zur Kenntnisnahme und Neubewertung Li Yus hat vor allem die bahnbrechende Monographie von Alfred Hoffmann beigetragen. Siehe Hoffmann 1982.

晏殊 (991–1055) und Ouyang Xiu 歐陽修 (1007–1072) und einer Erweiterung der Themen und Inhalte kann sich das vormalig als minderwertig geachtete Lied dann allmählich die Anerkennung als eine dem Gedicht gleichwertige poetische Gattung verschaffen. Die völlige Emanzipation des Liedes manifestiert sich schließlich in der Gestalt von Su Dongpo 蘇東坡 (1036–1101), dem als *shi*- wie als *ci*-Dichter dieselbe Wertschätzung entgegengebracht wird.<sup>16</sup>

Allerdings sei nicht verschwiegen, dass die Annäherung der unterschiedlichen Gattungen auch auf Kritik stieß. In Chen Shidaos 陳師道 (1053–1101) „Gesprächen über Dichtung“ (*Houshan shihua* 後山詩話), einem frühen Beispiel dieser literaturkritischen Gattung, findet sich die Aussage: „Han Yu macht aus Prosa Dichtung, und Su Shi 蘇軾 macht die Dichtung zum Lied.“ Diese zweifellos kritisch gemeinte Bemerkung weist Hu Zi 胡仔, der den Abschnitt in seine Anthologie *Tiaoxi yuyin conghua* 苕溪漁陰叢話 („Gesammelte Gespräche des Einsiedlers vom Tiao-Bach“) (*Houji* 後集, Buch 26) aufnimmt, jedoch zurück und führt rund ein Dutzend Versbeispiele aus Su Shis Liedern an, die diesem Urteil seiner Meinung nach widersprechen.<sup>17</sup>

Als ein Höhepunkt der Gattung gilt daher auch ein Lied, das Su Shi im Alter von 45 Jahren während seines Exils in Huangzhou 黃州 verfasste. Es folgt der Melodie *Nian nu jiao* 念奴嬌 und trägt den Untertitel „Geschichtliche Betrachtungen an der Roten Wand“ (*Chibi huaigu* 赤壁懷古).<sup>18</sup> Emsigen Statistikern zufolge, die in einer Rangliste das Vorkommen in 107 traditionellen und 60 modernen Anthologien ausgewertet haben, liegt das vorliegende Werk an erster Stelle und darf durchaus als das bekannteste Lied der Song-Zeit bezeichnet werden.<sup>19</sup> Es sei daher hier in seiner gesamten Länge zitiert:<sup>20</sup>

Der Große Strom fließt nach Osten.  
Längst haben die Wellen zunichte gemacht  
die stolzen Gestalten aus alter Zeit.  
Westlich der alten Feste –  
das ist, was die Leute vermelden –  
erhebt sich die Rote Wand, die Stelle,  
wo vormalig zur Zeit der Drei Reiche

<sup>16</sup> Dongpo war der Künstlernamen von Su Shi 蘇軾.

<sup>17</sup> Hu Zi 1976, Bd. 2, S. 192–193.

<sup>18</sup> *Quan Song ci*, S. 282.

<sup>19</sup> Wang Zhaopeng, Yu Yuying und Guo Hongxin 2012.

<sup>20</sup> Klöpsch 2018, S. 142–147. Andere deutsche Übersetzungen lagen bislang nicht vor.

Zhou Yu sich stellte zur Schlacht.  
 Blindlings bohrt sich der Fels in die Lüfte,  
 tausendfach türmt sich der Schnee  
 auf der wirbelnden Welle.  
 Der Strom und die Berge: Welch eine Kulisse  
 für den Auftritt so vieler tapferer Helden!

Ich stelle mir vor,  
 was für ein stattliches Mannsbild  
 Zhou Yu wohl war, als er  
 die junge Qiao zur Gattin erkor –  
 wie er dort stand  
 mit Federfächer und seidenem Turban  
 plaudernd und scherzend,  
 während die feindliche Flotte  
 in Rauch und Asche versank.  
 Über das alte Land  
 wandert der Geist nun:  
 So vielfältig sind die Gefühle –  
 Spott verdien ich und Hohn!  
 Allzu früh sind mir schon  
 die Haare ergraut.  
 Des Menschen Leben geht hin wie ein Traum –  
 den Becher mit Wein will ich opfern  
 dem Mond hoch über dem Strom.

Die Rote Wand als Schauplatz einer der berühmtesten Schlachten der chinesischen Geschichte taucht entsprechend häufig in Gedichten und Liedern der Gattung *huaigu* auf.<sup>21</sup> Umso verwunderlicher ist, dass bereits im 11. Jahrhundert der Ort des Geschehens keineswegs gesichert erscheint und der Dichter sich auf das Hörensagen der Leute berufen muss. Während die erste Strophe zunächst das allgemeine Szenario entwirft, wird in der zweiten Strophe immer deutlicher, wie sehr sich Su Shi mit dem jugendlichen Helden Zhou Yu 周瑜 (175–210) identifiziert.<sup>22</sup> Unschwer lässt sich vorstellen, dass auch er sich in ähnlicher Weise für sein Land nützlich machen

<sup>21</sup> Die Schlacht wurde am Yangtse-Fluss südwestlich des heutigen Wuhan 武汉 ausgetragen.

<sup>22</sup> Zhou Yu stand in den Diensten von Sun Quan 孫權 (182–252), ab 220 König und ab 229 Kaiser von Wu 吳, eines der Drei Reiche (220–280). Ihm wird die entscheidende Kriegsliste zugeschrieben, der erdrückenden Übermacht Cao Caos zu begegnen, indem die zu einer langen Kette zusammengebundene Flotte des Gegners durch Feuer angegriffen und vernichtet wurde. Zhou Yu galt als ausnehmend gutaussehender Mann.

würde, doch spürt er sogleich, dass er sich als früh Gealterter mit einem solchen Ehrgeiz nur lächerlich macht. Was bleibt, ist allein die resignierende Gebärde eines Trankopfers.

Interessant ist in diesem Zusammenhang, dass der Dichter in einem anderen Werk, nämlich dem „Prosagedicht auf die Rote Wand“ (*Chibi fu* 赤壁賦)<sup>23</sup> an gleicher Stelle unterschiedlich reagiert und das Thema Vergänglichkeit sehr viel gelassener, sozusagen „philosophischer“ abhandelt. Beide Werke dürften um dieselbe Zeit entstanden sein, doch kennen wir nicht die Reihenfolge ihrer Entstehung. Auch in der Rhapsodie ist von Zhou Yu und Cao Cao 曹操 (155–220) die Rede, und der melancholische Flötenspieler klagt: „Nicht länger als die Eintagsfliege dauern wir auf dieser Welt und gleichen in unserer Winzigkeit dem Reiskorn im Ozean.“ Dem hält der Dichter entgegen: „Weißt du denn nicht, wie es dem Wasser und dem Mond ergeht? Was dahin schwindet wie das Wasser, ist keineswegs auf immer vergangen; Fülle und Leere wechseln einander ab wie die Phasen des Mondes, und nichts ist am Ende auf Dauer verloren.“ So wie die Erscheinungen der Natur sich ständig wiederholen, kann der Mensch auch aus dem Fortgang der Geschichte die Erwartung der Wiederkehr schöpfen. Damit wird die Beschwörung der Vergangenheit ein Wechsel auf die Zukunft. Dieser Trost findet in der Poesie seine schönste Form.

Neben den inhaltlichen Fragen sollen die formalen Aspekte des Liedes nicht ganz aus dem Auge geraten, denn auch sie verraten uns einiges über die offenen oder versteckten Intentionen ihres Autors. Auf Grund ihrer Strophenform und ihrer unregelmäßigen Verslänge wirkt das Lied ja zunächst viel freier als das herkömmliche Gedicht mit seinem strengen Metrum; allerdings gelten auch hier rigide metrische und tonale Regeln. Betrachten wir das vorliegende Lied einmal etwas genauer:

大江東去，浪淘盡、千古風流人物。  
故壘西邊，人道是、三國周郎赤壁。  
亂石崩雲，驚濤裂岸，捲起千堆雪。  
江山如畫，一時多少豪傑。

遙想公瑾當年，小喬初嫁了，雄姿英發。  
羽扇綸巾，談笑間、檣櫓灰飛煙滅。  
故國神遊，多情應笑我，早生華髮。  
人生如夢，一尊還酹江月。

<sup>23</sup> Originaltext mit deutscher Übersetzung in Klöpsch 2016 (b), S. 580–591. Die folgenden beiden Zitate sind dieser Übersetzung entnommen. Eine freiere deutsche Übertragung der ersten Rhapsodie verdanken wir Ernst Schwarz. Siehe Schwarz 1984, S. 363–367.

Zunächst fällt auf, dass trotz der vorgegebenen Melodie die Verslänge der beiden Strophen hier und da voneinander abweicht. Su Shi gestattet sich durchaus die Freiheit, eine Silbe hinzuzufügen oder wegzulassen. Der parallele Charakter der beiden Strophen mit der Struktur Betrachtung der Landschaft (*jing* 景) und beim Betrachter ausgelöste Gefühle (*qing* 情) bleibt unübersehbar, zum Beispiel im Gegenüber von „Strom und Berge wie ein Bild“ in der ersten und „des Menschen Leben wie ein Traum“ in der zweiten Strophe. Das Enjambement, also die Fortführung des Satzes im folgenden Vers, ist im herkömmlichen Gedicht in der Regel ausgeschlossen, im Lied jedoch durchaus anzutreffen, wie hier die Verknüpfung von zweitem und drittem Vers zeigt. Dazu kommt die Verwendung umgangssprachlicher Elemente. Einschübe wie *ren dao shi* 人道是 („was die Leute so sagen“) oder *chu jia liao* 初嫁了 („frisch verheiratet“) sind nur im Lied denkbar. Der Reim ist regelmäßig, auch wenn die Reime heute auf Grund der veränderten Lautung des modernen Chinesisch nicht immer nachvollziehbar sind.<sup>24</sup> Die acht Reimwörter gehören zu vier Reimgruppen, die aufeinander reimen, und zwar jeweils mit dem „eingehenden Ton“ (*rusheng* 入声), also auf Silben mit einem Endkonsonanten.

Insgesamt ergibt sich ein kraftvoller Grundton, der dem Inhalt, nämlich dem Lobpreis vergangener Heldentaten, angemessen erscheint. Dass der Schluss dann eine Wendung ins Melancholische vollführt, hebt diesen Eindruck nicht auf. In der Literaturkritik wird diese Form des Ausdrucks gern mit dem Etikett *haofang* 豪放 versehen, einem Begriff, der sich am ehesten mit „heroischer Gelöstheit“ übersetzen lässt.<sup>25</sup> Der erste Bestandteil scheint auf die hochfliegenden Ambitionen, der zweite auf die Unabhängigkeit von Konventionen zu zielen. Irreführend ist auf jeden Fall, wenn Helwig Schmidt-Glintzer in seiner Literaturgeschichte den Terminus mit „heroischem Verzicht“ übersetzt.<sup>26</sup> Richtig ist allerdings seine Beobachtung, dass diese Form der Lieddichtung eine Gegenströmung zu der ursprünglich weit verbreiteten gefälligen Oberflächlichkeit bildete, die als *wanyue* 婉约 bezeichnet wurde. Insofern zeugt der Stil der „heroischen Gelöstheit“ von den beachtlichen Veränderungen

<sup>24</sup> Eine sorgfältige inhaltliche wie auch formale Analyse des Liedes bietet Liu 1974, S. 136–143.

<sup>25</sup> Der Begriff findet sich als zwölfte der von Sikong Tu 司空圖 (837–908) aufgelisteten „Vierundzwanzig poetischen Qualitäten“ (*Ershisi shipin* 二十四詩品). Die von Stephen Owen vorgeschlagene englische Übersetzung „swaggering abandon“ erscheint nicht besonders glücklich (Owen 1992, S. 329). Auch der von Pauline Yu vorgeschlagene Begriff „freedom“ überzeugt nicht (Yu 1978, S. 94).

<sup>26</sup> Schmidt-Glintzer 1990, S. 366.

thematischer wie stilistischer Art, die das Genre des Liedes ab der zweiten Hälfte des 10. Jahrhunderts erfährt.

Wie tief solche poetischen Erinnerungen an vergangene Größe wie die Verse des Su Shi im historischen Bewusstsein der Nachwelt Wurzeln schlagen können, soll abschließend an einer bekannten Figur gezeigt werden. Als die Song-Dynastie um ihr Überleben kämpfte, gehörte der Staatsmann und Dichter Wen Tianxiang 文天祥 (1236–1283) zu ihren eifrigsten Verteidigern. Ab dem Jahre 1275 versuchte er ver-zweifelt, eigene Truppen auszuheben und den Widerstand gegen die Angriffe der Mongolen zu organisieren.<sup>27</sup> Anfang des Jahres 1279 geriet er schließlich in Gefangenschaft und wurde an den Hof vor Kublai Khan geführt, wo er angeblich nur seinen Tod verlangte. Die Hinrichtung erfolgte am 9. Januar 1283 auf einem Markt-platz in Yanjing 燕京, dem heutigen Peking. Diese bedingungslose Loyalität ver-klärte Wen Tianxiang im historischen Urteil der Nachwelt bis in unsere Zeit zum großen Patrioten. Zudem hinterließ er zahlreiche Gedichte und sonstige literarische Texte, in denen er die Zerrissenheit der Zeit und seine inneren Kämpfe zum Thema macht.

Das wohl berühmteste dieser Gedichte, erstaunlicherweise bisher ebenfalls nicht ins Deutsche übersetzt, ist ein Abschiedsgedicht nach der Melodie *Lei jiang yue* 酹江月, das als Antwort auf ein anderes Gedicht von Deng Shan 鄧剡 (1232–1303) verfasst wurde, der mit Wen Tianxiang gemeinsam in die Gefangenschaft der Mongolen geraten war.<sup>28</sup> Auf dem Wege nordwärts musste Deng Shan auf Grund einer Erkrankung zurückbleiben.

Das Weltall ist derart gewaltig!  
Wie könnten Lindwurm und Drache<sup>29</sup>  
auf Dauer im Teiche eingezwängt bleiben?  
Stürmische Zeiten, Kummer, Bedauern  
und nirgends ein gastlicher Ort –  
erst recht, wenn rings um die Mauern  
Zikaden<sup>30</sup> zirpen im Frost.

<sup>27</sup> Detailliert sind diese Vorgänge beschrieben in Franke 1976, S. 1192–1200.

<sup>28</sup> Beide Lieder sind im *Quan Song ci* auf S. 3305 und 3307 in unmittelbarer Nachbarschaft abgedruckt zu finden.

<sup>29</sup> *Lindwurm und Drache* sind Bilder für ambitionierte Helden, deren Wirkungskreis man auf Dauer nicht einschränken kann.

<sup>30</sup> *Zikaden* werden in der chinesischen Dichtung als Sinnbild der Rechtschaffenheit ange-führt. Im Vorwort zu seinem Gedicht „Im Gefängnis besinge ich die Zikaden“ schreibt der Tang-Dichter Luo Binwang 駱賓王 (ca. 640–ca. 684): „Indem die Zikaden sich rein hal-

Mit der Lanze im Anschlag<sup>31</sup> Gedichte zu schreiben,  
 auf hoher Warte<sup>32</sup> zu schmieden die Lieder –  
 all das muss wie Schnee in den Lüften zergehen.  
 Der Strom aber fließet immerzu fort,  
 als wollt er versprechen: Es werden auch wieder  
 Helden wie vormals erstehen!

Man mag das treibende Blatt verlachen,  
 das es erneut an den Huai-Fluss<sup>33</sup> führt,  
 da gerade ein kühler Wind sich  
 von neuem rührt.  
 Im Spiegel scheint das frische Karmin  
 der Züge gänzlich verändert –  
 nur das zinnoberne Herz<sup>34</sup>  
 wird schwerlich jemals verglühn.  
 Weiter und weiter der Weg  
 in nördliche Wüstenein,  
 und lassen wir rückwärts die Blicke schweifen:  
 als wäre der Horizont nur noch ein Streifen  
 von schwarzem Haar ...  
 Freund, sei gemahnt und denke an mich,  
 hörst du den Kuckuck<sup>35</sup> auf seinem Zweig  
 rufen im schwindenden Mondenlicht.

---

ten, verkörpern sie die unantastbare Tugend des edlen Menschen, indem sie aus ihrer Hülle schlüpfen, beweisen sie die Zauberkraft, die Flügel wachsen und in die Unsterblichkeit auffliegen lässt.“

- <sup>31</sup> Die Wendung *mit der Lanze im Anschlag* spielt auf den Dichter Cao Cao an. Von seiner und der Dichtung der sogenannten Jian'an-Periode 建安 (196–220) heißt es auch zuweilen, sie sei „im Sattel“ entstanden.
- <sup>32</sup> Wang Can 王粲 (177–217) zählt mit seinem Werk ebenfalls zur Dichtung der Ära Jian'an. Zu seinen bekanntesten Rhapsodien zählt das Prosagedicht „Auf hoher Warte“ (*Denglou fu* 登樓賦), in dem er seine Ambitionen ausbreitet.
- <sup>33</sup> Der von Westen nach Osten verlaufende Huai-Fluss 淮 bildete eine wichtige Grenze zwischen dem Süden und dem Norden. Wen Tianxiang war bereits im Jahre 1276 einmal in die Gefangenschaft der Mongolen geraten, konnte damals aber entfliehen. Das Schicksal führt ihn nunmehr ein zweites Mal über diesen Fluss.
- <sup>34</sup> Zinnober war in der chinesischen Alchemie ein ganz besonderer Stoff, aus dem man die Medizin der Unsterblichkeit herzustellen hoffte. Ein *zinnobernes Herz* wäre demnach ein Herz von besonderer Treue und Beständigkeit.
- <sup>35</sup> Der Ruf des Kuckucks beschwört Heimweh herauf. Er wird mit der Bedeutung „nichts ist besser als heimzukehren“ unterlegt.

乾坤能大，  
 算蛟龍，  
 元不是池中物。  
 風雨牢愁無著處，  
 那更寒蛩四壁。  
 橫槊題詩，  
 登樓作賦，  
 萬事空中雪。  
 江流如此，  
 方來還有英傑。  
  
 堪笑一葉漂零，  
 重來淮水，  
 正涼風新發。  
 鏡裏朱顏都變盡，  
 只有丹心難滅。  
 去去龍沙，  
 江山回首，  
 一線青如發。  
 故人應念，  
 杜鵑枝上殘月。

Das Lied weist eine lebhaftige Bildersprache auf. Lindwurm und Drache heben hervor, dass die beiden Protagonisten sich auf Dauer nicht in einen Tümpel einpferchen lassen, sondern höhere Ambitionen haben, das Symbol des zinnobernen Herzens zeigt an, dass auf nicht weniger als die Unsterblichkeit gezielt wird.<sup>36</sup> Das unendliche Fließen des Stromes enthält das Versprechen, dass auch in Zukunft Helden aufstehen werden, die das augenblickliche Unheil in der Welt heilen. Eine besondere Faszination offenbaren diese Verse über das Inhaltliche hinaus jedoch noch, wenn wir sie in die Perspektive der literarischen Tradition rücken: Ein genauer Blick zeigt nämlich, dass das Lied – und dazu übrigens auch noch das dazu gehörige Lied von Deng Shan mit jedem einzelnen seiner Reime auf das oben behandelte Werk von Su Dongpo 蘇東坡 Bezug nimmt. Die acht verwendeten Reimwörter, vier in jeder Strophe, sind identisch.

Der Dichter der untergehenden Dynastie, der seinem sicheren Tode entgegengeht, beruft sich also nicht nur mit der Melodie seines Liedes, sondern auch mit je-

---

<sup>36</sup> Für die Bedeutungen von *dan* 丹 als Zinnober bzw. als Allgemeinbegriff für Elixiere in der taoistischen, auf das Erlangen der Unsterblichkeit gerichteten Alchemie, siehe Pregadio 2006. Für Wei Tianxiangs Interesse am Taoismus, siehe Liao 2018.

dem einzelnen seiner Reime auf die Autorität seines poetischen Vorbilds Su Shi. Er fügt der Fortschreibung der Geschichte im Gedicht damit eine weitere Ebene hinzu und knüpft das Geflecht der Bezüge noch enger. Es umspannt nunmehr tausend Jahre, angefangen von den Helden der Drei Reiche über mannigfachen Widerhall in der Tang-Zeit bis her in die Song-Zeit und an den Rand des Mongolensturms. In vielfachen, durchaus auch ambivalenten Bildern halten die Verse die ständige Wiederkehr der Geschichte gegen die Vergänglichkeit des Menschen und seiner Werke. Damit stemmen sie sich gegen das Vergessen und spenden ein wenig Trost. Dass wir uns heute noch mit dieser viele Jahrhunderte alten Poesie befassen, mag als ein Hoffnungsschimmer gelten. Vielleicht ist Vergangenes ja doch niemals gänzlich vergangen.

### *Literaturverzeichnis:*

- Franke, Herbert (Hrsg.). 1976. *Song Biographies* (Wiesbaden: Steiner Verlag).
- Fusek, Lois. 1982. *Among the Flowers. The Hua-chien chi* (New York: Columbia University Press).
- Hoffmann, Alfred. 1951. *Frühlingsblüten und Herbstmond* (Köln: Greven Verlag).
- \_\_\_\_\_. 1982. *Die Lieder des Li Yü 937–978, Herrschers der Südlichen T'ang-Dynastie* (2. Aufl., Hongkong: Commercial Press).
- Hu Zi 胡仔. 1976. *Tiaoxi yuyin conghua* 苕溪漁陰叢話 (2 Bde., Hongkong: Zhonghua).
- Kubin, Wolfgang. 1976. Kubin: *Das lyrische Werk des Tu Mu (803–852)* (Wiesbaden: Harrassowitz).
- Klöpsch, Volker (Übers.). 1991. *Der seidene Faden. Gedichte der Tang* (Frankfurt am Main: Insel Verlag).
- \_\_\_\_\_. (Hrsg.). 2016 (a). *Ausgewählte Gedichte der Tang* (唐诗选) (Beijing: Renmin Daxue).
- \_\_\_\_\_. (Hrsg.). 2016 (b). *Ausgewählte Prosa der Tang und Song* (唐宋文选) (2 Bde., Beijing: Shifan Daxue).
- \_\_\_\_\_. (Hrsg.). 2018. *Ausgewählte Lieder der Song* (宋词选) (Beijing: Renmin Daxue).

Legge, James (Übers.). ca. 1894. *The Four Books: Confucian Analects, the Great Learning, the Doctrine of Mean and the Works of Mencius* (Hongkong: The Chinese Book Co.).

Liao, Hsien-huei. 2018. „Exploring the Mandates of Heaven: Wen Tianxiang’s Concepts of Fate and Mantic Knowledge“, in *Coping with the Future: Theories and Practices of Divination in East Asia*, hrsg. von Michael Lackner (*Sinica Leidensia*, Bd. 138, Leiden, Boston: Brill), S. 299–344.

Liu, James J. Y. 1974. *Major Lyricists of the Northern Sung* (Princeton: Princeton University Press).

Owen, Stephen (Übers.). 1992. *Readings in Chinese Literary Thought* (Cambridge/Mass.: Harvard University Press).

Pregadio, Fabrizio. 2006. *Great Clarity: Daoism and Alchemy in Early Medieval China* (*Asian Religions & Cultures*, Stanford: Stanford University Press).

*Quan Song ci* 全宋詞. 1965 (Beijing: Zhonghua).

*Quan Tang shi* 全唐詩. 1960 (Beijing: Zhonghua).

Sartorius, Joachim. 1997. „Was soll Lyrik heute?“, in *Vom schwierigen Vergnügen der Poesie*, hrsg. von Sabine Küchler und Denis Scheck (Straelen: Straelener Manuskripte 14).

Schmidt-Glintzer, Helwig. 1990. *Geschichte der chinesischen Literatur* (Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft).

Schwarz, Ernst (Übers.). 1984. *Der Ruf der Phönixflöte. Klassische chinesische Prosa* (3. Aufl. Berlin: Rütten & Loening).

Wang Zhaopeng 王兆鹏, Yu Yuying 郁玉英 und Guo Hongxin 郭红欣. 2012. *Songci paihang bang* 宋词排行榜 (Beijing: Zhonghua).

Yu, Pauline. 1978. „Ssu-k’ung T’u’s *Shih-p’in*: Poetic Theory in Poetic Form“, in *Studies in Chinese Poetry and Poetics*, hrsg. von Ronald C. Miao (San Francisco: Chinese Materials Centre), S. 81–103.

Zhou Xishan 周锡山 (Hrsg.). 2004. *Renjian cihua huibian huijiao huiping* 人间词话汇编汇校汇评 (Taiyuan: Beiyue wenyi).

Zach, Erwin von (Übers.). 1958. *Die chinesische Anthologie. Übersetzungen aus dem Wen hsüan* (*Harvard-Yenching Institute Studies XVIII*, Cambridge, Mass.: Harvard University Press).

