

Zeitschrift: Wissen und Leben
Herausgeber: Neue Helvetische Gesellschaft
Band: 3 (1908-1909)

Artikel: Über chinesische und japanische Lyrik
Autor: Strasser, Charlot
DOI: <https://doi.org/10.5169/seals-750986>

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften auf E-Periodica. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen sowie auf Social Media-Kanälen oder Webseiten ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. [Mehr erfahren](#)

Conditions d'utilisation

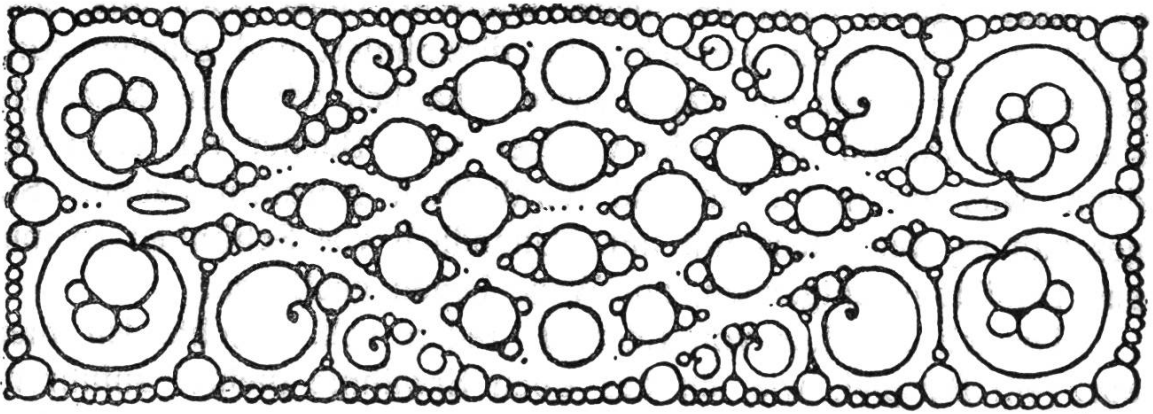
L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. La reproduction d'images dans des publications imprimées ou en ligne ainsi que sur des canaux de médias sociaux ou des sites web n'est autorisée qu'avec l'accord préalable des détenteurs des droits. [En savoir plus](#)

Terms of use

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. Publishing images in print and online publications, as well as on social media channels or websites, is only permitted with the prior consent of the rights holders. [Find out more](#)

Download PDF: 17.02.2026

ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, <https://www.e-periodica.ch>



ÜBER CHINESISCHE UND JAPANISCHE LYRIK

I.

In den letzten Jahren kommt Kunde um Kunde vom fernen Osten, die uns jene andere, seltsame alte Welt immer näher und näher bringt. Wir hören manch Barbarisches, Unschönes, Furchterregendes, aber auf der andern Seite entflieht unsere Phantasie in Märchen und Traumwelten, wie wir sie höchstens zur Kinderzeit in Tausend und eine Nacht geahnt haben. Stehen wir dann wirklich in dieser Fabelwelt, fassen wir die Farben und Formen, die Laute und Klänge, die Sitten und Gebräuche wirklich mit unsern Sinnen, so sehen wir wohl vieles genauer und gar mit Fehlern behaftet, aber die Rätsel einer fremden Kultur sind uns deshalb noch lange nicht gelöst; im Gegenteil, sie werden immer dunkler, geheimnisvoller und schöner. Mir ist es, wenn ich jetzt so über die Zeit zurückdenke, die ich da drüben in Japan und China weilte, als ob ich einmal in die Märchen des Romantikers E. T. A. Hoffmann versetzt worden sei; ein Mitspielender in der Geschichte vom goldenen Topf, tief im Garten des Salamanders und Archivarii Lindhorst. Jedes Auge erlebt für sich, das eine Werktag und Wirklichkeit, das andere weilt in Sphären der Phantasie, in denen man kaum an die eigene Existenz zu glauben vermag.

In Japan und China, an Ort und Stelle, sind die Eindrücke viel zu mannigfaltig und mächtig, als dass man sie dort unmittelbar verarbeiten könnte. Man trinkt, genießt, nimmt auf und kommt halbbetäubt zurück von all dem goldenen Überfluss. Aber

zu Hause gerät dann der liebe, deutsche Geist über uns, der Geist, der zu ordnen versucht, der diszipliniert und Studien vorschreibt, der sogar ein wenig wissenschaftlich wird und katalogisiert, und anhand mehr oder weniger guter Bücher verstehen wir dann, was wir in Farben und Wirklichkeit geträumt haben. So geschah es wenigstens mit mir. Unendlich viel Schönheit ist mir aus Unbildung entgangen, am Wege liegen geblieben.

Da ich nachher von Literatur reden will, möchte ich hier kurz ein Beispiel, wie ich das oben Erwähnte meine, anführen. Ich denke eines Gastmahls bei japanischen Freunden. Man kauerte vor den kleinen Tischchen auf den saubern Strohmatten und gegenüber sassen die zauberhaftesten Kunstgebilde des östlichen Inselreichs: japanische Frauen — kleine Geisha's und Nesan's, Tänzerinnen und Teehausmädchen. Der Europäer, der nur kurz drüben war, mag schlechthin die Geisha's als Courtisanen, als Halbweltdamen in ihre gesellschaftliche Rangordnung einstellen. Aber sie gefallen ihm doch. Und wenn ich mir nun vergegenwärtige, dass diese Wesen, wenn ich kultiviert genug dazu wäre, diese Dirnen sich mit mir in Versen und zierlichsten Wortspielen unterhalten würden, sofern ich ihre Sprache verstünde und ihre Literatur, in der sie aufgewachsen sind, kennte; dass ich die geistreichsten Paradoxa und Sinnsprüche von ihnen hören könnte, wie man sie in unsern Sprachen überhaupt nicht nachahmen kann, so scheint mir, gibt gerade dieses mitten herausgegriffene Beispiel einen Ausblick dahin, wo einem die Genüsse einer fremden Geisteswelt unerschlossen blieben. Es ist das Nämliche, diese Geisha's tanzen zu sehen und singen zu hören und sich mit ihnen in einer fremden Sprache zu unterhalten, als ob man ein chinesisches oder japanisches Gedicht in der Übersetzung liest oder hört, statt es in seiner ganzen unbegreiflichen Raffiniertheit mit den Augen zu sehen und zugleich gesprochen und gesungen zu hören.

II.

Der Titel meines Aufsatzes ist wohl für Kenner befremdend. Japan und China haben fast so grosse Unterschiede unter einander, wie jedes dieser beiden und Europa. Und doch geht der Hauptzufluss an die japanische Kultur über Korea von China aus. Ich habe diese so verschiedenen Welten, China und Japan, darum

zusammengenommen, weil doch gerade ihre Kulturen durch die Kunst voneinander abhängig sind, darin die engsten Beziehungen haben und weil ich für beide ein kleines, natürlich möglichst unwissenschaftliches Interesse erregen wollte, indem ich die Grundzüge des literarischen Denkens der beiden Völker zu skizzieren versuche. Das literarische Denken ist bei ihnen gleichbedeutend dem lyrischen. Denn die Lyrik ist die höchste, weitaus von allen die angesehenste der Künste. Nicht, wie bei uns, den Rittern der Industrie und des Gewerbes, wo vielleicht die grosse Mehrheit ein mitleidiges Achselzucken hat für lyrisch empfindende Menschen. Immerhin gibt es doch auch in unserer Zeit unter uns schon eine seltsame Sekte von Gläubigen, eine Gruppe von Psychiatern, die behauptet, dass in der Poesie, in der Lyrik die grössten menschlichen Werte aller Zeiten offenbart worden seien.

Und das, gerade das bedeutet dem Chinesen und Japaner die Lyrik. Kung-Fu-Tse (Confucius), der Religionsgründer und Wahrheitslehrer, sagt und sein Spruch ist jedem Chinesen geläufig: „Die Liebe zur Dichtkunst ist die Grundlage aller Geistesbildung.“¹⁾ So hat denn die Dichtung im fernen Osten eine für unsern Begriff unerhörte Bedeutung gewonnen, und der Beamtenstand des ganzen Riesenreichs China bildete und bildet eine Literatenhierarchie, wie wir sie in unserer Geschichtsschreibung nirgends kennen. Gedichte haben über die Geschehnisse des Staates entschieden, Minister gerettet und gestürzt; nach den Gedichten, die im Volke verbreitet waren, beurteilten in früherer Zeit die Kaiser auf ihren Inspektionsreisen Geistesrichtung, Sitten, Verwaltung, die in den Provinzen herrschten und verfügten danach Lohn und Strafe über die Behörden.

Die chronologisch beglaubigte Geschichte Chinas reicht auf das Jahr 841 vor Christi zurück. Schon damals bestand eine blühende Literatur. Aber die chinesischen Quellen führen Gedichte an, die in das XXII. Jahrhundert vor Christi zurückverlegt werden. Und wir können gerade in diesen Gedichten Werte finden, die wir heute auch für uns als durchaus modern empfinden. Zum Beweise möchte ich hier gleich einige Gedichte aus dem Schi-King

¹⁾ Als Dichtung im eigentlichen Sinne gelten in China, wie ähnlich auch in der moslimischen Welt, nur jene poetischen Werke, die Vers und Reim schon äusserlich und unmissverständlich als Kennzeichen tragen.

zitieren, einer Anthologie, die von Kung-Fu-Tse selbst zusammengestellt wurde und die 305 Gedichte meist unbenannter Autoren enthält, die im XII. bis VII. Jahrhundert vor Christi gelebt haben¹⁾).

RACHE

„Weh!“ lallte sie, „Hörst du den Hahn, der ruft!“

„Nein“, sprach er, „Nein, die Nacht ist schwarz und tief,
Das war des Hahnes Stimme nicht, Geliebte.“

„Ich fleh dich an, steh auf, zieh die Gardinen
Beiseit und frag den Himmel, süßer Freund!“

Er sprang empor: „Weh uns! Der Morgenstern
Steigt schon am Horizonte bleich herauf . . .“

„Die Morgenröte —“, flüsterte sie bang,
„Nun musst du fort! Wie soll ich das ertragen?
Ha! Eh du gehst, nimm Rache an dem Unhold,
Der uns so grausam auseinanderreisst!“

Nimm deinen Bogen, schiesse deinen Pfeil
Dem Hahn ins Herz!“

(Übersetzung von Hans Bethge. 2.)

DES MÄDCHENS KLAGE

Freund, ich beschwöre dich, komm nicht durch unser Dorf,
Besteige nicht den Weidenbaum, der unter meinen
Händen gedeiht! Ich darf dir ja mein Herz nicht schenken.
Ich muss mich beugen meiner Eltern Machtgebot.
Oh du! Es drängt mich, deine Liebe zu erfahren,
Aber den vorwurfsvollen Worten meiner Eltern
Muss ich mich beugen, Freund, in Ehrfurcht und in Scheu.

Freund, ich beschwöre dich, besteige nicht die Mauer
Unseres Hofes! Brich die jungen Blätter nicht
Des Maulbeerbaums, den meine Hände einst gepflanzt.

¹⁾ Ich entnehme, um es gleich voraus zu bemerken, einen Teil meiner Notizen dem ausgezeichneten Vorwort zu Hans Heilmanns Büchlein über chinesische Lyrik. Aus demselben Buche sollen auch einige Übersetzungen folgen. Weitere Übersetzungen, ausser den eigenen Versuchen, nehme ich aus dem auch formell prachtvoll gelungenen Gedichtbuche von Hans Bethge(2): Die chinesische Flöte. Dieses Buch ist im Inselverlag erschienen und enthält eine Reihe von Dichtungen, die ich zum Grössten und Wunderbarsten unter dem, was mir von Weltliteratur bekannt ist, zähle. Auf einige andere Sammlungen, aus denen ich das eine oder andere Gedicht zitieren werde, sei im Literaturverzeichnis am Schluss des Aufsatzes hingewiesen. Beifügen möchte ich an dieser Stelle noch, dass ich die im Verlage von A. Langen herausgegebene Sammlung von Übersetzungen chinesischer Gedichte „Im Tau der Orchideen“ von Conrad Haussmann (3) für viel weniger gelungen halte, mit Ausnahme von wenigen Liedern, die er in knapperer Form als die andern Übersetzer zu geben verstand.

Ich darf dir ja mein Herz nicht schenken! Dem Verlangen
Der ältern Brüder muss ich folgen. Demutvoll
Muss ich gehorchen ihrem unglückseligen Rat.

Freund, ich beschwöre dich, durchbrich das Gitter nicht
Und reisse meinen lieben Sandelbaum nicht nieder!
Ich darf dir ja mein Herz nicht schenken! Wehe mir!
Der Menschen Lästerungen sind gemein und niedrig, —
Wie gern wollt ich von dir geliebt sein, süsser Freund,
Doch fürchte ich der Menschen Zungen wie den Tod!

Freund, ich beschwöre dich, vergiss mich armes Weib!

(Übersetzung von Hans Bethge. 2.)

Das Schi-King ist beinahe so, wie Kung-Fu-Tse es geschaffen hat, durch die Jahrtausende zu uns gekommen, obwohl es 200 Jahre nach dem Tode des chinesischen Reformators für einige Zeit von der Bildfläche verschwand. Im III. Jahrhundert wollte der letzte Kaiser der Thsin-Dynastie, der Autokrat Schi-Hoang-Ti (259—210 vor Christi), mit gewalttätiger Faust das zersplitterte Reich zur Einheit zusammenzwingen. Die Revolution von oben fand zähen Widerstand bei der konservativen Literatenhierarchie des Beamtenstandes. Um ihre Kraft zu brechen, liess der Tyrann alle Schriftwerke im Lande verbrennen. Sieben Jahre ertrug das Volk diese Barbarei, der unter anderm auch sämtliche Exemplare des Schi-King zum Opfer gefallen sein sollen, dann brach eine Empörung los, und fegte die Thsin-Dynastie hinweg. So treu aber hatte das Volk das literarische Erbe der Väter im Herzen bewahrt, dass unter den kunstfreundlichen Han-Kaisern, die nun die Regierung übernahmen, alle Lieder des Schi-King bis auf sechs aus dem Gedächtnis der Lebenden wieder hergestellt werden konnten.

Die chinesische Literatur- und Kunstgeschichte zeigt viele Analogien mit der unsrigen. Wir haben eine Zeit des Minnesangs, der Troubadours, der Renaissance, des Klassizismus; — doch will ich hier keine Zahlen und Epochen anführen, sondern gleich versuchen, Begriffe zu geben, wie kompliziert und raffiniert die Kunstwerke selber sich für uns ausnehmen. Dazu bedarf es einiger Bemerkungen über die Form der Gedichte und über die Art der chinesischen Schrift und Sprache.

In der spätern Zeit, im XVII. Jahrhundert, war schliesslich die chinesische Dichtung völlig zur Gelehrtenliteratur geworden,

da vor allem das Plagiat nicht als verpönt galt, sondern im Gegenteil als höchste Kunstfertigkeit und Pietät gegenüber den grossen Dichtern und ihren Ahnen. Infolgedessen geriet alles Formelle in ein immer starrer System.

Man zählte damals schon 44,449 seit Urväterzeiten gesammelte Schriftzeichen, denen ebenso viele Worte und Begriffe entsprachen. Die Sprache des Chinesen besteht aus einsilbigen isolierten Wurzelwörtern, die weder flektiert noch dekliniert, noch sonst im Satzbau verändert werden. Zum Vergleiche mit einer der uns geläufigen Sprachen kann das Englische angeführt werden, wenn es in Sätzen, wie I will go, Begriff nach Begriff setzt, ohne irgend welche Verbindung dazwischen. Nur besitzt die englische Sprache unendlich viele mehrsilbige Wörter, während die chinesische bei der geringen, schnell erschöpften Summe der für sie in Frage kommenden, alphabetischen Kombinations-Möglichkeiten der einsilbigen Wörter nur eine beschränkte Zahl von Lauten, die zum Teil onomatopoetisch gebildet sind, zur Verfügung hat. Der wortreichste Dialekt im Chinesischen besitzt 800, der von Peking sogar nur 420 Laute. Und diese verschwindende Zahl von Lauten wäre gleichsam zu verteilen auf die erwähnten 44,449 Schriftzeichen. Nun hat der Chinese nicht, was für ihn sehr charakteristisch ist, neue Wortbildungen gefunden, sondern er versuchte durch verschiedenartige Betonungen oder Worttöne neue Ausdrücke zu erhalten, ähnlich wie wir das Wort „ja“ in verschiedenem Sinne brauchen können: in zustimmendem, fragendem, zweifelndem, unschlüssigem, hinhaltendem, sogar ironisch verneinendem Sinne.

Solcher Armut der Sprache steht ein Überfluss der Schrift gegenüber. Eine Schrift, die der Chinese seit den ältesten Zeiten besitzt und die, aus den Hieroglyphen erweitert, in den Hauptzügen noch heute die gleiche ist und es durch ihren immer noch hieroglyphischen Charakter möglich macht, dass der Gebildete, mit andern Worten, der Schriftkundige, alle Denkmäler seiner Sprache ohne Schwierigkeit lesen und verstehen kann, während dem Deutschen schon das Mittelhochdeutsche Mühe verursacht und das Althochdeutsche und Gotische bereits unverständliche, fremde Sprachen sind.

Jeder Wortbegriff in der chinesischen Schrift hat sein eigenes Zeichen. Die Zeichen waren ursprünglich ideographische, einfache Hieroglyphen, die später durch konventionell gewordene Zeichen vermehrt und durch sprachphilosophische Ideenassoziationen und Zeichenkombinationen ausgebaut und klassifiziert wurden. Man vereinigte die Charaktere von Auge und Wasser zum Beispiel um Tränen zu schreiben; von Frau und Kind, um Güte auszudrücken; ein Herz zwischen zwei Türen bedeutet Traurigkeit; ein Herz über einem Felde: nachdenkliche Stimmung. Dadurch erhält das regellose Gewirr, das unserm Auge die chinesische Schrift bedeutet, eine gewisse Ordnung. Es kehren bestimmte Stämme in ihr immer wieder als graphische Klassenmerkmale. Die Charaktere zum Beispiel für Vogel, Wasser, Erde, Baum, werden mit den verschiedensten andern Zeichen kombiniert. Daraus ergibt sich, dass fast jeder Begriff in einer sehr grossen Zahl von verschiedenen Weisen durch ein so kombiniertes einzelnes Zeichen beschrieben und umschrieben werden kann. Man denke sich ein Waldgedicht mit chinesischen Zeichen gemalt, in dem man die meisten Worte des Gedichts, auf die es ankommt, aus solchen Kombinationen herzustellen sucht, so dass in jedem Schriftzeichen als Hauptmerkmal das Stammzeichen für Baum vorkommt. Ich sagte vorhin, „mit chinesischen Zeichen malen“ — man ersieht wohl aus dem angeführten Beispiel, wie solch ein Gedicht zum Gemälde werden muss.

Aus dem Charakter der Sprache hat die chinesische Poesie ein musikalisches, aus dem Charakter der Schrift ein malerisches, illustratives Element gewonnen. Und endlich kommt nun zu dieser Musik und Kalligraphie Reim und Rhythmus. Der chinesische Vers kennt, weil er nur einsilbige Worte hat, keine Hebungen und Senkungen, sondern nur ungleich betonte Wörter. Ähnlich wie in dem deutschen Sprichwort: „Glück und Glas, wie leicht bricht das!“ — Die Rhythmik ist beschränkt, aber desto stärker tritt das melodische Element hervor durch die Ungleichheit der Worttöne. Die Worttöne müssen im Verse und in der Strophe nach ganz bestimmten Regeln verteilt werden, so dass sie in Parallelen stehen. Zu diesem Parallelismus der Worttöne kommt der Parallelismus der Gedanken, der Wortbilder und der Schriftzüge, ja sogar ein Parallelismus der Worte in grammatikalem

und syntaktischem Sinne. Der Parallelismus der Gedanken und Wortbilder kann nun sowohl in der Gleichheit wie in der Gegensätzlichkeit der Begriffe liegen. Und endlich kommt dazu noch der Parallelismus der Schriftzeichen.

Vergegenwärtigen wir uns alle die hier kurz angedeuteten Regeln, dann können wir uns ungefähr eine Vorstellung machen, was für ein kontrapunktisch durchgearbeitetes, kompliziertes Gebilde ein chinesisches Gedicht ist. Und zu allem kommt eine fabelhafte Konzentration des Ausdrucks, die ihrerseits wieder dem ganzen Kunstwerk Vieldeutigkeit gibt. Der chinesische Dichter aber liebt das Unklare, Mystische, das künstliche Helldunkel.

Der Übersetzer vermag niemals ein chinesisches Gedicht in seiner vollen Schönheit wiederzugeben, schon darum besonders, weil die Musik und vor allem die malende Schrift fehlen. Unser Buchstabendruck ist eine rein willkürliche Zusammenstellung von Zeichen, die als solche im Auge kein Bild entwerfen. Ein chinesisches Wort ist eine Skizze; ein Gedicht wird zum Gemälde. Handelt es sich um eine Wanderung durch Wälder und über Berge, so werden zahlreiche Charaktere, welche Bäume, Äste, Blätter, Berge, zackige Felsen darstellen oder in der Form wiederzugeben suchen, in der Schrift auftauchen.

Und endlich sind die Gedichte fast ohne Ausnahme Lieder. Das chinesische Gedicht wird nicht gesprochen, sondern mit halber Gesangsstimme deklamiert. Nach unsern Begriffen ist die Musik der Chinesen natürlich primitiv; die Zahl der Liedmelodien kann nicht gross sein, da die Worttöne die freie Erfindung beschränken.

Zuerst möchte ich, um zu zeigen, wie ein chinesisches Gedicht wörtlich übersetzt aussehen würde, ein solches folgen lassen, mit den in lateinischer Schrift (so weit dies möglich ist), hinzugeschriebenen chinesischen Worten und der genauen Übersetzung daneben. Natürlich muss das Gedicht von rechts nach links und von oben nach unten gelesen werden. Es stammt aus der Zeit der Tang-Dynastie, also aus der klassischen Zeit der chinesischen Lyrik (VII. bis IX. Jahrhundert nach Christi) und besteht aus vier Zeilen zu fünf Schriftzeichen. Das daneben aufgeschriebene Chinesisch ist das des Shanghai-Dialekts.

山	s-ä ' (In des) Berges	王	Uong	Wongs
中	tsung ' ↓ Mitte	子	tz	Sohn
方	fong blieb (er nur)	去	tschiü	ging
七	tzié sieben	求	tschi-u	anbeten
日	sa_ Tage.	仙	sy (e)	(einen) Engel,
世	sr Zurückkehrend	丹	tä ' (und) bereitete	
上	↑ sang (zur) Erde	成	säng_ ' (das) Lebens-	elixier.
幾	tschi mehrere	入	ss (a)	(Er) ging
千	tsie_ tausend	九	tschiü (in den) neunten	
年	ny (e) ↓ Jahre (waren verstrichen.)	天	↑ ty (e)	Himmel.

Die grössten Lyriker der chinesischen Literatur, die durch ihre Grösse weit über alle andern herausragen, sind Li-Tai-Po und Tu-Fu. Der erstere, der ganz grösste, dem auch Tu-Fu, wenigstens für unser europäisches Empfinden nicht gleichkommt, lebte von 698 bis 762 nach Christi und könnte als der chinesische Faust bezeichnet werden. Li war sein Familienname, Tai-Po,

„grosser Glanz“, soll ihn seine Mutter nach einem Traume genannt haben, den sie kurz vor ihrer Geburt gehabt. Sein Leben bewegt sich auf und ab, von den höchsten Höhen bis zu den tiefsten Tiefen in wildem, genialem Taumel. Wein, Weib und Sehnsucht nach den höchsten Dingen besingt er mit Mannesstärke und in zarter Schönheit. Von seinem Kaiser mit der höchsten Auszeichnung bedacht: mit einer vollständigen Garderobe aus kaiserlichen Gewändern, trifft man ihn später in seinen Ehrenkleidern sinnlos betrunken in den Strassengräben, in den übelsten Kneipen, wo er sich von seinen auf den Knien vor ihm kauern- den Zechgenossen als Kaiser mit Bechern Weines huldigen liess. An seinen Tod, der ihn wahrscheinlich im Weinrausch traf, knüpft sich, ähnlich der griechischen Arionsage, eine taoistische Legende, nach der er auf einer Kahnfahrt ertrunken sein soll, als er, berauscht, nach dem Spiegelbilde des Mondes in den Wellen gegriffen habe, und sich zu tief über Bord beugte; Delphine und Genien aber kamen und nahmen ihn mit fort nach den Bergen der Glückseligkeit, nach Pung-lai. Noch heute gibt es in China Tempel, in denen er als Gott verehrt wird.

Tu-Fu wurde 712 geboren, vierzehn Jahre später als Li-Tai-Po, mit dem er befreundet war. Über sein Leben lässt sich vielfach das Gleiche berichten, wie über dasjenige seines genialen Freundes. Bald am kaiserlichen Hof in den höchsten Ehrenstellen — einmal als Zensor des Kaisers —, bald in Ungnade gefallen und als Verbannter ein kümmerliches Vagantendasein fristend. Im Jahre 770 wurde er vom Präfekten von Lung-Yang aufgefunden, als er vor einer Überschwemmung Zuflucht in einer Tempelruine gesucht hatte und sich dort von Wurzeln und Kräutern während zehn Tagen nährte. Der Mandarin gab ein grosses Festmahl aus Freude, den berühmten Mann gefunden zu haben. Dabei muss Tu-Fu, geschwächt durch die lange Hungerzeit, unvorsichtig im Essen und Trinken gewesen sein. Am Morgen des nächsten Tages fand man ihn tot in seinem Bette.

Doch nun zu ihren Werken! Zuerst sei mir erlaubt, einige Versuche eigener Übersetzungen zu geben, — dann mögen Proben aus den Büchern von Heilmann und Bethge folgen, und das mächtigste der hier zitierten Lieder, das chinesische Trinklied (das Trinklied vom Jammer der Erde, wie es Bethge übersetzt),

ist von keinem geringeren als von Richard Dehmel in deutsche Form gebracht worden.

Die zuerst hier folgenden drei Gedichte stammen aus der Zeit der Tang-Dynastie, also aus dem VII. und VIII. Jahrhundert.

ICHABOD

Von Wang-Po (648—676 nach Chrsti)

Es war einmal, diesen Inseln nicht fern
ein Schloss, und ein Prinz war, der es gebaut.
Doch Musik und Gesang verstummten. Kein Laut
gibt Kunde vom Tross des fürstlichen Herrn.

Am Berge schwebt Morgennebel herab
auf Mauern und Schutt. Das Abendlicht rollt
einen roten Vorhang, einen Mantel von Gold
auf Mauern und Schutt. Und still ist das Grab.

Aufs Wasser werfen die Wolken noch
ihre Schatten. — Die Dinge der Erde sind gleich
dem Wechseln der Sterne im Weltenreich.
Wie wenige Herbste waren es doch,

die seither vergangen?! Wo gingst du denn hin,
mein Prinz, der du all dies geschaffen hast?

— — — — —
Keine Antwort. — Das Rauschen der Zeit hat nicht Rast
wie die Wellen des Stroms, — ohne Ziel, ohne Sinn. —

GEFÄHRTEN

Von Li-Tai-Po (698—762)

Die Vögel entflohen zum Nestchen im Baum.
Die letzte Wolke entschwebte als Traum.
Wir aber werden nicht müde vom Sitzen
und Schweigen. — Ich und die Bergesspitzen.

TRÄNEN

Von Li-Tai-Po

Ich sah die Schritte des Blinden leiten
ein kleines Mädchen, fast noch ein Kind.
Nun setzt es sich müd auf die Treppe hin
und birgt in die Hand sein weiches Kinn.
Seine brennenden Tränen sehe ich gleiten
und weiss nicht, weshalb sie vergossen sind.

IN STILLER NACHT

Von Li-Tai-Po

Vor meinem Bett ein lichter Mondenstreif,
Als wär' der Boden ganz bedeckt von Reif.

Ich heb' mein Haupt, zum hellen Mond gewandt,
Senk' es und denke an mein Heimatland.

(Uebersetzung von Otto Hauser. 12)

DIE ACHT REITER

Von Li-Tai-Po

Ostwärts nach Kin-schih, wie geht es über die fünf Hügel,
Silbersättel auf den Schimmeln, Lenzwind um die Bügel.

Blüten schneien, und sie reiten, weisst du wohl, wohin?
Die acht Schelme, in die Schenke zu der Weinschenkin.

(Übersetzung nach Otto Hauser. 12)

CHINESISCHES TRINKLIED

Von Li-Tai-Po

Der Herr Wirt hier — Kinder, der Wirt hat Wein!
aber lasst noch, stille noch, schenkt nicht ein:
ich muss euch mein Lied vom Kummer erst singen!
Wenn der Kummer kommt, wenn die Saiten klagen,
wenn die graue Stunde beginnt zu schlagen,
wo mein Mund sein Lied und sein Lachen vergisst,
dann weiss keiner, wie mir ums Herz dann ist,
dann woll'n wir die Kannen schwingen —
die Stunde der Verzweiflung naht.

Herr Wirt, dein Keller voll Wein ist dein,
meine lange Laute, die ist mein,
ich weiss zwei lustige Dinge:
zwei Dinge, die sich gut vertragen:
Weintrinken und die Laute schlagen!
eine Kanne Wein zu ihrer Zeit
ist mehr wert als die Ewigkeit,
und tausend Silberlinge!
Die Stunde der Verzweiflung naht.

Und wenn der Himmel auch ewig steht
und die Erde noch lange nicht untergeht:
wie lange, du, wirst du's machen?
du mitsamt deinem Silber- und Goldklingklange?
kaum hundert Jahre — das ist schon lange!
Ja, leben und dann mal sterben, wisst,
ist alles, was uns sicher ist;
Mensch, ist es nicht zum Lachen?!
Die Stunde der Verzweiflung naht.

Seht ihr ihn? seht doch, da sitzt er und weint!
Seht ihr den Affen? da hockt er und greint,
im Tamarindenbaum — hört ihr ihn plärren?
über den Gräbern, ganz alleine,
den armen Affen im Mondenscheine? —
Und jetzt, Herr Wirt, die Kanne zum Spund!
jetzt ist es Zeit, sie bis zum Grund
auf einen Zug zu leeren — —
die Stunde der Verzweiflung naht.

(Nachdichtung von Richard Dehmel. 4)

DIE TREPPE VON JADE

Von Li-Tai-Po

Die Treppe von Jade glitzert im Vollmond über und über von Tau.
Langsam steigt die Kaiserin sie hinab und lässt die Schleppe ihres fürstlichen Gewandes sich mit den funkelnden Tropfen benetzen.
Auf der Schwelle des Pavillons, der ganz vom Mondlicht erfüllt ist, bleibt sie geblendet stehen; dann zieht sie den Vorhang aus Kristallperlen nieder, der herabsinkt wie ein Wasserfall, durch den man die Sonne sieht.
Und während das kristallene Klingen verrieselt, betrachtet sie, wehmütig und träumend, lange, lange den herbstlichen Mond, der durch die Perlen gleisst.

(Übersetzung von Hans Heilmann. 1)

DER TRINKER IM FRÜHLING

Von Li-Tai-Po

Wenn nur ein Traum das Dasein ist,
Warum dann Müh' und Plag'?
Ich trinke, bis ich nicht mehr kann,
Den ganzen lieben Tag.

Und wenn ich nicht mehr trinken kann,
Weil Leib und Kehle voll,
So tauml ich hin vor meiner Tür
Und schlafe wundervoll!

Was hör ich beim Erwachen? Horch,
Ein Vogel singt im Baum.
Ich frag ihn, ob schon Frühling sei —
Mir ist als wie im Traum.

Der Vogel zwitschert, ja, der Lenz
Sei kommen über Nacht,
Ich seufze tief ergriffen auf,
Der Vogel singt und lacht.

Ich fülle mir den Becher neu
Und leer ihn bis zum Grund
Und singe, bis der Mond erglänzt
Am schwarzen Himmelsrund.

Und wenn ich nicht mehr singen kann
So schlaf ich wieder ein.
Was geht denn mich der Frühling an!
Lasst mich betrunken sein!

(Übersetzung von Hans Bethge. 2)

DIE ROTE ROSE

Von Li-Tai-Po

Am Fenster sass ich trauernd, stumm geneigt
Über ein seidenes Kissen, das ich stickte.

Da stach ich mich — und rotes Blut rann auf
Die weisse, weisse Rose, die ich stickte,
Und eine rote Rose ward daraus.

Wie dacht ich da an dich, der ferne ist
Im Kriege! Und ich dachte, wie auch du
Dein Blut vergiesst — und heisse Tränen stürzten
Mir aus den Augen, und ich weinte lange.

Hei, jetzt vernahm ich Hufschlag eines Pferdes!
Ich sprang empor! Er ist's! Da fühlt ich, weh,
Dass es mein Herz war, was so heftig schlug.

Und wieder sass ich, stickte trauernd weiter
Und stickte Tränen in das seidene Kissen,
Die schimmerten wie wundervolle Perlen
Rings um die rote, rote Rose her.

(Übersetzung von Hans Bethge. 2)

DIE FREUNDIN DES FELDHERRN

Von Tu-Fu (712—770)

Trauernd hat der grosse Feldherr
Seine Freundin heut verlassen,
Durch das breite Stadttor ritt er
In die Felder zur Armee.

Da er dort in seinem Zelte
Schief und sehnsuchtsvollen Herzens
Von der Wundervollen träumte,
Drang ein Rascheln an sein Ohr.

Wie ein Rascheln welker Blätter
Klang es, und der grosse Feldherr
Schreckte jäh empor und stützte
Müd das Haupt in seine Hand.

War es nicht das feine Rascheln,
Das die seidenen Gewänder
Seiner Freundin an sich hatten? —
Und da stand sie — und er sprach:

„Meine Seele war im Dunkeln,
Aber jetzt ist sie voll Lachen, —
O! mir ist, dass vom Gebirge
Aller Schnee gewichen sei!“

Also sprach der grosse Feldherr,
Und es schimmerte sein Auge,
Und er breitete die Arme
Nach der Vielgeliebten aus.

Lächelnd sagte da die Freundin:
„O Geliebter! Weinend sass ich
An dem Fenster meiner Kammer,
Weinend sehnt ich mich nach dir!“

Sieh, da nahte sich ein Schwälblein,
Das mein bittres Weinen rührte,
Und es lieb mir seine Flügel,
Und ich nahm sie und flog auf!

Und ich flog mit Windeseile,
Ja, ich bin so schnell geflogen,
Dass die Eile deines Rosses
Im Vergleich zu meinem Fluge

Wie das Schleichen einer Schnecke,
Du, mein Freund, erschienen wäre!“
Lächelnd sagte sie's und schmiegte
Sich erschöpft an seine Brust.

(Übersetzung von Hans Bethge, 2)

DER KORMORAN

Von Su-Tong-Po (1036—1101)

Einsam und unbeweglich steht und sinnt der Kormoran am herbstlichen
Ufer des Flusses, und sein rundes Auge folgt dem Lauf der Wässer.
Manchmal naht ein Mensch, dann entfernt sich der Kormoran, langsam,
das Haupt wiegend;

Aber hinter den Blättern lugt er dem Störenden nach, um, wenn er vorbei-
gegangen, wieder in das einförmige Wogen des Stromes zu schauen.
Und in der Nacht, wenn der Mond auf den Wellen erglänzt, sinnt der
Kormoran, auf einem Fuss im Wasser stehend.

So verfolgt der Mensch, der eine grosse Liebe im Herzen hat, immer das
Auf- und Abwogen eines und desselben Gedankens.

(Übersetzung von Hans Heilmann. 1)

III.

Für die japanische Lyrik ist vor allem zu wiederholen, dass
Übersetzungen auch nicht annähernd das geben werden, was die
Originale in Wirklichkeit bedeuten.

Ich sagte, dass Japan und China so verschieden voneinander
seien, wie jedes dieser beiden von Europa. Am Deutlichsten zeigt
sich dieser Unterschied in der Sprache. Die japanische Sprache
ist eine agglutinierende, das heisst, sie bildet ihre Wörter und
grammatikalen Formen durch Suffixe, die lose an den unveränder-
lichen Stamm gefügt werden. Die Worte sind keine einsilbigen
mehr, sondern vielsilbige. Die Sprache ist also durchaus ver-
schieden von der chinesischen, und andererseits mit keiner der
uns geläufigen zu vergleichen. Nun hat sie aber zugleich mit der
chinesischen Kultur eine grosse Menge rein chinesischer Wörter

in sich aufgenommen, ähnlich wie wir Worte aus dem Lateinischen und Griechischen im Deutschen haben, nur ist das Japanische viel reicher an chinesischen Fremdwörtern. Und endlich stelle man sich vor, dass fast die ganze japanische Literatur in chinesischer Schrift geschrieben ist. War es schon kompliziert genug, dass auf so wenige gesprochene Worte diese Unmenge von Charakteren kamen, so wird nun die Komplikation unsern Augen fast unentwirrbar, wenn wir wissen, dass diese selbe Schrift von 44,449 Zeichen in einer grundverschiedenen, durchaus anders klingenden und anderswoherstammenden Sprache genau das nämliche bedeutet¹⁾.

Von allem Anfang war freilich das Chinesentum nicht in Japan. Erst im VI. Jahrhundert kam Buddhismus und chinesische Kultur aufs Inselreich hinüber, und die beiden zusammen haben das Fundament aller japanischen Bildung geschaffen, nach Form wie nach Inhalt. Im Jahre 670 nach Christi wurden die ersten Schulen am Kaiserhofe in Tokyo eingeführt und zugleich mit ihnen die Schrift. Von da an datieren in Japan erst die schriftlichen Überlieferungen. Alles Vorherige war mündlich übertragen. Das lebhaftes Temperament der Japaner wurde durch das chinesische Zeremoniell, die Gesetze, ihre Kultformen, ihre Etiquette in allem, bis auf die kleinsten Dinge gebändigt, daneben jedoch hat sich die nationale Eigenart erhalten, und das Volksleben bewahrte bis zum heutigen Tag seine eigenen Farben. Der Kampf der fremden und nationalen Eigenschaften aber ist wohl am bemerkenswertesten da, wo er aus der eigentlichen Tiefe des Volksempfindens entspringt, in der Dichtung.

In Japan (und übrigens auch in China) gibt es kein Volksepos als älteste Kunstform. Wohl aber weist die japanische Literaturgeschichte einige längere Balladen auf, die darin unter dem Titel: Naga-uta, langes Gedicht, genannt werden. Was aber vorherrscht, ist das lyrische Kurzgedicht.

¹⁾ Nebenbei bemerkt ist auch dies der Grund, dass der japanische Kaufmann in China immer dem Europäer überlegen sein wird, — braucht er doch, ohne eine Ahnung vom Chinesischen zu haben, sich nur schriftlich auszudrücken, um absolut sicher verstanden zu werden. Und der Europäer hat, um die chinesische Sprache und Schrift einigermaßen zu beherrschen, sozusagen Jahrzehnte nötig.

In der japanischen Lyrik gibt es nur Zählung von Silben, nur einen Rhythmus, der aus dem Wechsel von Zeilen zu fünf und sieben Silben entsteht¹⁾.

Die Lieder der Urzeit sind einfach und naiv: Trink-, Glückwunsch-, Trauer-, vor allem Liebes-Lieder recht sinnlicher, oft derber Art.

Schon am Ende des VII. Jahrhunderts stehen die Formen der lyrischen Poesie für alle Zukunft fest. Vom IX. Jahrhundert an herrscht so gut wie ausschliesslich das Tanka, die Gedichtform von 31 Silben in fünf Zeilen zu fünf, sieben, fünf, sieben, sieben Silben. Sie entspricht am ersten unserm Epigramm. Man denke sich alle griechische und lateinische Dichtung auf die Form des Distichons reduziert. Daraus ergibt sich, dass schliesslich dieses Distichon in seiner Form vollendet, dass es von einer raffinierten, ziselierten Schönheit werden musste, wie wir es in unserer Poesie gar nicht kennen, dass aber auf der andern Seite der Künstelei, Spielerei und mechanischen Verseschmiederei Tür und Tor offen waren.

Ein Beispiel eines Tanka möge hier folgen²⁾:

5 Hototogisu
7 Nakitsuru kata wo
5 Nagamureba
7 Tada ari-ake no
7 Tsuki zo nokoreru.

Zu Deutsch:

Wenn ich zum Ort schaue,
wo der Kuckuck eben rief,
bleibt nichts als der Mond
in der angebrochenen,
frühen Dämmerung.

Einige andere Beispiele nach Übersetzungen von Karl Florenz (6 und 7):

Dem Liebsten mein
Gedacht' ich sie zu zeigen,
Die Pflaumenblüten.
Nun schneit's und ich vermag nicht
Blüten und Schnee zu scheiden.

¹⁾ Ähnliches findet sich vielleicht in der französischen Lyrik in den Liedern Verlaines.

²⁾ Das Japanische entnehme ich aus dem trefflichen Buche B. H. Chamberlains. (5).

Wenn ich nicht wäre,
Was ich nun einmal bin, ein Mensch,
Möcht' ich am liebsten
Wohl eine Sake¹⁾-Flasche sein,
Um mich recht vollzusaugen mit Wein.

LIEBESLIED.

Den Liebsten, des ich harre
Auf wohlbereitem Lager,
Wie man im Hochgebirge
An Krümmungen der Pfade
Den Schützen stellt auf Lauer,
Den Eber zu erwarten, —
Nicht bell ihn an, mein Hündchen!

Noch zwei Beispiele in freier, eigener Übersetzung:

Mit dieser vergänglichen Welt,
als mit einer vergänglichen
hadere nicht!
Die vergängliche Welt ist alles,
was du an Welt besitzt.
In meinem Irrtum
hielt ich meinen Schatten
für mich selber.
Mein eigenes Selbst
vergass ich ganz.

Wenn wir schon im Chinesischen Vieldeutigkeit und Konzentration des Ausdrucks betont haben, so ersieht man aus den zitierten, primitiven Übersetzungen, wie diese beiden Eigenschaften dem japanischen Gedicht sogar in höherem Masse anhaften müssen.

Aber noch wird es komplizierter. Anfangs kannten die Japaner allein die chinesische Schrift, — im IX. Jahrhundert nun erfolgte eine nationale Reaktion, und japanische, vereinfachte Schriftzeichen wurden eingeführt in einer phonetischen Silbenschrift, der Kana, mit 50 Zeichen. Zum Beispiel:

a	ka	sa	na	
i	ki	shi	ni	
u	ku	su	nu	
e	ke	se	ne	
o	ko	so	no	usw.

In dieser Schrift wurde allerdings vornehmlich die Prosa niedergeschrieben, die übrigens ganz von Frauen beherrscht war, wie anfangs in China. Aber gerade auch die Kurzgedichte werden

^{*)} Sake = Reiswein.

von nun an mit Vorliebe in der Kana-Schrift geschrieben. So sind denn die Gedichte teils mit chinesischen, teils mit japanischen Charakteren dargestellt und sehr oft mit beiden, da die japanischen Zeichen, weil leichter les- und erlernbar, nun meistens zu den ursprünglichen, chinesischen, in kleinerem Druck hinzugefügt sind. So zum Beispiel auf der Doppeltafel I, die eine Malvorlage des Holzschneiders und Malers Hokusai (1760—1849) wiedergibt, als Illustration zu einem Gedicht des chinesischen Dichters Kensai, folgenden Inhalts:

BAMBUS IM REGENSCHAUER (14)

Die Poesie, in Strauch und Baum nach Spiegeln suchend,
ein edles Sinnbild allezeit im Bambus sieht,
die den, der nur für Geist und Schönheit leben möchte,
immer, auch in Gedanken, in seine Nähe zieht.

Rechts oben und unten auf dem Holzschnitt sieht man die beiden erwähnten Schriften neben einander.

Endlich gibt es in den Gedichten chinesische Charaktere, die geschrieben und gesehen, aber nicht ausgesprochen werden, sondern die lediglich dem Auge wohlgefällige Füllsel sein sollen, ähnlich, wie in schlechten Gedichten unserer Sprachen gelegentlich Wörter eingeschaltet sind, nur um Rhythmus und Form auszugleichen. Aber im Japanischen sind es keine Lückenbüsser, sondern wichtige und mit allem künstlerischen Instinkt zu wählende Zeichen darum, weil sie den malerischen Gesamteindruck eines Gedicht-Gemäldes vollenden sollen.

In der chinesischen und der japanischen Kunst galt schon in alten Zeiten das Schönschreiben als eine des Künstlers würdige Aufgabe und ein von Meisterhand mit breitem Pinsel in schönem Schwung hingeworfener, bedeutsamer Spruch wird einem Gemälde gleich gesetzt¹⁾. So werden auch Inschriften nicht selten dekorativ verwendet. Die Freiheit des japanischen Künstlers in der Wiedergabe der Schriftzeichen ist dabei derjenigen vergleichbar, welche

¹⁾ Es sei hier auf Tafel II verwiesen, die das Innere eines Zimmers im Landhause eines vornehmen Japaners zeigt. Man wende, nachdem man sich an den Landhausbesitzers Töchterlein, das auf einer am Boden liegenden Harfe (Koto) spielt, erfreut hat, den Blick nach dem Hintergrunde des Zimmers, woselbst man als Wandsckmhck das nach japanischem Urteil wunderbar geschriebene Gedicht eines alten Meisters entdecken wird.

den arabischen Schönschreiber zu der reizvollen Verwendung der monumentalen, kufischen, oder der eleganten Neski-Schriftzeichen befähigt. Der japanische Künstler bedient sich der Schrift, aber nicht nur zum nackten Ausdruck frommer Sprüche, sondern vervollständigt mit ihr gern eine bildliche Andeutung, die in den hinzugefügten Worten poetisch weitergesponnen wird. So ist auch das Kunstgewerbe aufs engste verknüpft mit der Lyrik. Berühmte und unberühmte Gedichte fanden ihre Verbreitung nicht nur in Büchern, sondern vor allem auf Kakemono's, auf Bildern, auf denen sie in kunstvoller Schrift hingemalt waren, und dann auch auf weiteren Schöpfungen der Kunstgewerbler, die ja bei den Japanern als gleichwertig neben Dichtern und Malern angesehen wurden. Unzählige Schwertzieraten sind eigentliche Illustrationen zu berühmten Gedichten, unzählige Schreibkasten tragen eigentlich literarischen Schmuck. Es wäre schwierig zu entscheiden, wer der grössere Künstler blieb, der inspirierte Kunstgewerbler, oder der anregende Dichter. Sehr häufig war der Dichter selber auch Kunstgewerbler und publizierte sein Gedicht zum erstenmal in Metall, in Eisen, Silber, Gold oder in Lacken, je nach seiner Wahl. Wurden alte, klassische, jedem gebildeten Japaner geläufige Dichtersprüche behandelt, so gestattete sich der Künstler wohl auch, rebusartig die Darstellung mit den Schriftzeichen zu mischen, wobei denn einzelne Zeichen ausfielen und an deren Stelle die Darstellung trat, zu welcher der Dichter den Maler angeregt hatte. Ein Beispiel dafür möge Tafel III sein, die einen Suzuribako, einen Schreibkasten aus der Sammlung G. Jacoby, Berlin, zeigt der unbezeichnet, im Stil der Arbeiten des Koami Nagashige († 1651) aus schwarzem Lack, mit Gold- und Silbermosaik gearbeitet ist und dem Japaner sofort einen Satz des Dichters Tsurayuki († 946) aus dem Kokin-shu in Erinnerung ruft, allein durch das chinesische Zeichen für uguisu, Nachtigall, das links im Bilde auf dem Stamm des Mume-(Pflaumen-)Baumes in metallischem Gold eingelegt ist. Rechts auf einem Felsen ein aus Gold ziseliertes, quackendes Frosch. Des Dichters Wort heisst: „Wenn wir dem Gesang der Nachtigall lauschen, die sich in blühenden Zweigen versteckt, oder dem Quacken des Frosches, der im Wasser sein Reich hat, begreifen wir, dass es in Wahrheit kein lebendes Wesen gibt, dem nicht Gesang zu eigen.“ (13)

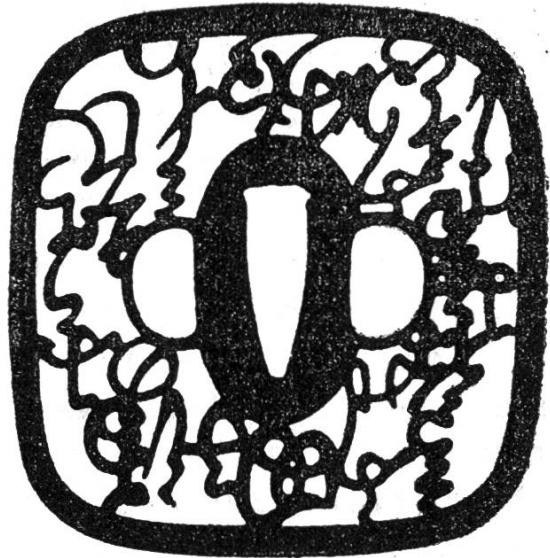
Die hier folgende Abbildung endlich ist die eines Tsuba, eines Stichblattes (einer Schutzplatte am Griff des japanischen Schwertes), von einem Meister der Akasaka-Schule aus dem XVII. Jahrhundert gearbeitet und zeigt die im durchbrochenen Eisen herausgewirkten Schriftzüge eines im Hiakunin-Isshu (die Gedichte von hundert Dichtern) enthaltenen Uta des Dichters Yamabe no Akahito. Die Übersetzung desselben nach P. Ehmann lautet:

Von Tago's Strande
Komm' ich und schaue umher —
Da hat der Schnee schon
Auf Fuji's hohem Gipfel
Zu fallen angefangen. —

Die beiden hier wiedergegebenen Bilder beweisen zur Genüge, wie sehr Dichtung und Kunstgewerbe, Poet und Maler zu einheitlichen, raffinierten Werken zusammenwirkten.

In allem trifft, was über das Kalligraphische der chinesischen Schrift schon gesagt wurde, über die Kombinations-Fähigkeiten, Parallelismen usw. völlig auf das Japanische zu, sodass wir Filigranarbeiten von Gedichten gegenüberstehen, die wir plumpen Westeuropäer mit unserer doch gewiss herrlichen Literatur kaum ahnen können.

Aber solche Verfeinerung brachte auch die Erstarrung mit sich. Die 31-Silbenform war eine zu enge, zumal Millionen und Millionen von Gedichten in ihr gedichtet wurden. Zudem steigerte sich die Produktion solcher Gedichte noch an grossen Sängerwettkämpfen durch allgemeine Konkurrenzen. In China waren diese Wettkämpfe der Dichter schon im Jahr 760 vor Christi eingeführt worden, Sängertage, an denen Gedichte über aufgestellte Themata gemacht werden mussten. Die Japaner nahmen mit dem Chinesentum diese Spiele zu sich hinüber und nannten sie Uta-awase. Durch sie wurde das Dichten zu einem konventionellen Geistesexercitium. Die Form des 31-silbigen Uta war zu kurz und zu leicht zu erlernen. Jeder beliebige Schriftkundige konnte



schliesslich solche Verse machen und daneben hatte selbst der bedeutendste, weitblickendste und originellste Dichter keine Möglichkeit mehr, in dieser knappen Form sich selber neu zu geben. Die Sängerkämpfe arteten noch mehr aus. Das „Renga“ war ein Kampf, in dem der eine Dichter zuerst den zweiten Teil des 31 silbigen Gedichts konstruierte, worauf ein anderer die erste Hälfte dazu finden musste.

Später kam eine noch kürzere Gedichtform auf, das japanische Kurzgedicht, Haikai oder Hokku, eine liliputanische Form von Zeilen zu 5, 7, 5 Silben, im ganzen also zu 17 Silben.

5 Rakkwa eda ni
7 Kaeru to mireba,
5 Kocho¹⁾ kana!

Was ich eben sah!

Die zur Erde gefallene Blüte kehrte zum Ast zurück. —
Sieh, es war ein Schmetterling!

Lafcadio Hearn sagt über dieses Kurzgedicht: „Like the single stroke of a templebell, the perfect short poem should set murmuring and undulating, in the mind of the hearer, many a ghostly aftertone of long duration²⁾).

Einige von mir nach Hearn übersetzte Beispiele von Kurzgedichten:

Zwei Schmetterlinge! — — —
Letztes Jahr
starb mein geliebtes Weib.

* * *

O diese Libelle!
Den eigenen Leib tötete sie
mit den Farben des Herbstes.

* * *

Einer von den Bambusstäben des Zaunes
scheint höher als die andern.
Nein doch! — Nur eine Libelle sitzt darauf.

Die Japaner publizierten, ebenso wie die Chinesen, weniger die Werke einzelner Dichter, als die Werke ganzer Epochen in

¹⁾ Lange Silben werden doppelt gezählt.

²⁾ Zu Deutsch ungefähr: Gleich dem einmaligen Schlag einer Tempelglocke sollte das vollkommene Kurzgedicht im Empfinden des Hörers manch geisterhaften Nachklang von langer Dauer zum Forttönen und Nachklingen bringen.

Anthologien. Die älteste, das Man-yoshu (die Sammlung der 10,000 Blätter), stammt aus dem VIII. Jahrhundert. Aus dem X. Jahrhundert ist uns das Kokin-Shu (alte und neue Lieder) überliefert, das von dem bedeutendsten Dichter dieser Zeit, von Tsurayuki, gesammelt wurde. Weitere Anthologien folgen dann auf kaiserlichen Befehl im Laufe des XI. bis XV. Jahrhunderts. Ich lasse hier gleich einige Beispiele folgen aus dem Kokin-shu (das im Jahre 905 vollendet wurde):

O Lotosblatt! Ich träumte, dass die weite Welt
nichts birgt, was reiner sei, was treuer ist, als du.
Warum denn, wenn von Tau ein Tropfen auf dich fällt,
gibt er als Perle sich von unschätzbarem Wert?

JAPANISCHE NATIONALHYMNE

Möge unser Kaiser
tausend Alter lang leben,
bis die Kiesel
zu Felsen werden,
überwuchert mit Moos.

UNGLÜCKLICHE LIEBE

Es gibt auf Erden kein nutzloser Ding,
als in fließende Wasser zu schreiben.
Und doch tut gleiches, der sinnlos träumt
von einer, die nie seiner dachte.

Übertragungen aus dem Hiakunin-issu:

HERBSTTRAURIGKEIT

Von Oye-no-Chisato (IX. Jahrhundert)

Wenn ich aufschaue zum Mondesschein,
durchschweifen mir tausend Wünsche den Sinn.
Und mein Sinnen ist traurig.
Und doch bin ich es nicht allein,
für den die Herbstzeit anbrach.

EIN BERGDORF IM WINTER

Von Minamoto-no-Muneyuki (X. Jahrhundert)

Wintereinsamkeit
wächst in einer Berghütte
nur immer mehr,
wenn Blätter und Gras
mit weissem Reif behangen,
und, wenn die letzten Gäste gegangen.

DAS FLÜCHTIGE LEBEN DER BLUMEN.

Von Ki-no-Tomonori († 905 nach Christi)

Im liebevollen Leuchten
der immer scheinenden Sonne,
in den Tagen des Frühlings! —
Warum nur fällt auch mit rastloser Hast
die junge Kirschbaumblost vom Ast?

Schon im vorigen Abschnitt sagte ich, dass Originalität dem chinesischen Dichter gar nicht zum Vorzug angerechnet worden sei, sondern das Plagiat galt sogar als pietätvoll. Dementsprechend waren die Anschauungen auch in Japan bis zur Revolution im Jahre 1868. Und wenn heute eine neue Literatur in Japan zusammen mit der andern, europäischen Kultur seinen Einzug hält, so wird doch die alte Tradition immer weiter gepflegt und hoch gehalten.

Es gehört zur Bildung eines Japaners aus guter Gesellschaft, dass er Verse zu schreiben weiss. Infolgedessen gibt es keine geringe Zahl von Menschen, die als Dichtungslehrer ihr Leben fristen. Vorlesungen werden gehalten, Diplome verliehen. Als Beispiel möge hier das Programm für 1904 (5) einer Dichtkunstprofessorin folgen, einer feingebildeten Dame, deren Dichtkunsttag jeweilen der erste Sonntag jedes Monats ist. Juli und August hat man Ferien. Die für die andern Monate gegebenen Aufgaben, auf kleine, zierliche Papierstreifen gedruckt und an ihre Freunde und Gönner verschickt, mögen als vorbildlich gelten für eine Unmenge gleichartiger:

Januar: Schnee in der Hauptstadt. Die Freuden der Abgeschiedenheit.

Februar: Ein Wanderer, der Nachtigall lauschend. Pflaumenblüten im Schnee.

März: Eine Heide im Frühling. Eine Berghütte im Frühling.

April: Kirschblüten in einer dunkeln Nacht. Eine Wistaria, auf einer Ruine blühend.

Mai: Reisfelder im Sommer. Ein Ausblick auf Dörfer und grüne Bäume.

Juni: Aufatmen in der Abendluft. Bergwolken.

September: Der Mond auf den Wassern. Die Kühle nach Regen.

Oktober: Ein Fluss im Herbst. Wildgänse, die Wolken durchfliegend.

November: Licht in der Dämmerung. Ahornblätter, vom ersten Raufrost gefärbt.

Dezember: Winterblüten. Ferne Berggipfel, durch die blätterlosen Bäume gesehen.

Der Kaiser selber, konservativ in allen nichtpolitischen Dingen, verbringt jeden Abend damit zu, ein Gedicht in der 31-Silbenform zu schreiben. So hat er von 1893 bis 1901 nicht weniger als 27,000 Oden verschafft. Ausserdem ist jedes Jahr ein Tag im Monat Januar bestimmt, auf den ein Thema herausgegeben wird, zu welchem der Kaiser, die Kaiserin, die hohen Würdenträger des Hofes ein 31-Silbengedicht verfertigen. Die ganze Nation ist ausserdem zur Konkurrenz miteingeladen, so dass vieltausend Gedichte (auf eine von der Gewohnheit ganz bestimmte Art dicken Papiers geschrieben) auf diesen einen Tag eingesandt werden. 1904 wurden laut Statistik 12,357 Oden hergestellt. Im Januar desselben Jahres lautete das Thema: Ein Fichtenbaum auf einem Felsen. Andere Themata anderer Jahre waren: Der Pflaumenbaum um Neujahr. — Vaterländische Glückwünsche. — Fichtenbaum, vom Wasser gespiegelt. — Der Rauch eines Bauernhauses im Abendhimmel und anderes mehr.

Von den Gedichten des regierenden Kaisers habe ich einige ins Deutsche übersetzt und möchte hier als Beispiel zitieren:

Sie gingen zum Heere,
unsere tapfern, jungen Leute.
Und die im mittleren Alter sind,
schultern nun ihre Gewehre.
In den Feldern aber mit zitternder Hand
besorgen die Greise den verlassenen Reis,
tief sich über die Ähren beugend.
Jedes Menschenalter, Ehrfurcht bezeugend,
opfert sich froh für sein heiliges Vaterland.

Die Moderne fängt mit dem grossen Revolutionsjahr 1868 an, sich an das Deutsche und Englische anzulehnen und unsere Versformen hinüberzunehmen in längern Gedichten. Dazu eignet sich die japanische Sprache sehr gut, die für mein Ohr ähnlich dem Italienischen klingt. Ich möchte hier nur als Beleg für ein solches modernes Gedicht die Übersetzung einiger eigener Verse vorlegen, die im Deutschen folgendermassen (sie sind der Schluss eines Dankgedichtes an die japanischen Gastfreunde) lauten: (14)

Und als ihr wurdet, war kein lautes Wort.
Ihr geht mit grimmem Willen euren Weg
und schufet euch die Zukunft! Mut und Kampf gewohnt.

Ihr prahltet nie. Doch als es an der Zeit,
da leuchteten die Taten eurer Kraft.
Und banger Zeuge ward die alte, eitle Welt.

Ich grüsse euch, ihr Helden fremden Volks!
Ich preise, was zu künden ihr zu stolz!
Ich jauchze mit des Eisenwillens Kampf und Sieg!

* * *

Nara umarete wa koe hikuku.
Michi mayoi sezu nintai shi
Tsuini shori ni na wo agenu.
Nara hokorazute toki kureba,
Chikara no waza wa kagayakite,
Furuki sekai wa furuetari.
Nara kyokuto no monono fuyo
Nara ga kakuseru koseki to
Tessekishin no shori to wa
Homete, tataede sumubeki ya!

(Übersetzung von Professor K. Muko)

Und nun lassen sie mich zum Schluss dieses Abschnittes
noch einige treffliche Übersetzungen anderer Autoren anfügen:

AM HEILIGEN SEE

Von Ohotsuno Ozi (663—687 nach Christi)

Blüten schneien
Ein Nebelschleier
Verhüllt den See.
Die Wildgänse schreien
Am heiligen Weiher
Von Iware.

Dunkler Träume Schar
Tanzt ihren Reihen;
Mein Herz ist schwer:
Wenn übers Jahr
Die Wildgänse schreien,
Hör' ich's nicht mehr . . .

(Übersetzung von Paul Enderling. 10)

DAS BLEIBENDE IM WANDEL

Von Tomonori († 905 nach Christi)

Der Kirschbaum blühte. Schwarz war mein Haar:
Ich tanzte in der Gefährten Schar.

Der Kirschbaum blühte. Grau war mein Haar:
Und die Blüte war jung, wie sie damals war.

Auf eines lächelnden Gottes Geheiss
Blüht er nun wieder. Mein Haar ward weiss . . .

(Übersetzung von Paul Enderling. 10)

DIE SOMMERNACHT

Von Inno Betto, Hofdame bei der Kaiserin Kwoka (1140 nach Christi)

Die eine Sommernacht hat Schuld,
Die eine flüchtige Nacht,
Dass ich bis heut' die Stunden verbracht
Mit Träumen von ihres Leibes Pracht,
Mit Sehnen nach ihrer Huld.

Die eine flüchtige Sommernacht,
Die eine Nacht hat Schuld!

(Übersetzung von Paul Enderling. 10)

DAS ALTER

Von Kintsune (Ging 1231, damals schon 68 Jahre alt, in ein Kloster)

Einst zierten mir das dunkle Haar
Schneeweisse Blüten, die der Sturm
Verstreute. O, wie schön das war!

Den Schnee, der heute schmückt mein Haar,
Schufen nicht Blüten, windverweht,
Nein, Tag um Tag und Jahr um Jahr . . .

(Übersetzung von Paul Enderling. 10)

GLOCKEN

Von Sakino († 1860)

Die Glocken schmolz man zu Kanonen um!
. . . Nun klingt nicht mehr beim ersten Sternenschein
Ihr helles Abendlied ins Land hinein.
Die Höhen sind, die Täler stumm.

Die Blumen selbst, die auf dem Felsen wohnen,
Vergessen, wartend auf den Nachtgesang,
des Welkens gar . . . Voll blüht der Bergeshang,
Seit man die Glocken umschmolz zu Kanonen!

(Übersetzung von Paul Enderling. 10)

DAS GASTHAUS AM WEGE (I)

Von Taira no Tadonori

Wenn das Dunkel mich auf dem Weg überrascht,
Dann wähl' ich den Kirschbaum zum Gasthaus,
Und über mir streckt als freundlicher Wirt
Seine Hand ein blühender Ast aus.

DAS GASTHAUS AM WEGE (II)

(Anonyme Gegenstrophe zum Obigen)

Ein zärtlicher Wirt ist der blühende Ast,
Bei dem ich zu Gaste gegangen,
Denn als ich am Morgen Abschied nahm,
Perlte Trärentau ihm auf den Wangen.

(Übersetzung von Karl Florenz. 8)

BERN

(Schluss folgt.)

CHARLOT STRASSER