

Zeitschrift:	Asiatische Studien : Zeitschrift der Schweizerischen Asiengesellschaft = Études asiatiques : revue de la Société Suisse-Asie
Herausgeber:	Schweizerische Asiengesellschaft
Band:	58 (2004)
Heft:	4
Artikel:	Im Goldtal-Park : Struktur und Hintergründe eines Gedichts von Du Mu
Autor:	Leder, Alfred
DOI:	https://doi.org/10.5169/seals-147656

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: 04.02.2026

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

IM GOLDTAL-PARK

Struktur und Hintergründe eines Gedichts von Du Mu

Alfred Leder

Abstract

The present paper analyses Du Mu's (803–852) famous poem “The Garden at Golden Valley” (*Jingu yuan* 金谷園), which is based on an episode from the biography of Marquis Shi Chong (石崇, 249–300): The suicide of the singing- and dancing-girl (*ji* 妓) Lü Zhu (綠珠), documented in chapter 33 of the Jin-Annals. Intertextual references to this source turned out to be significant for the translation presented here. Poems of Shi Chong and Pan Yue written towards the end of the 3rd c. AD further portray the scene. The interpretation of the rather ambiguous expression *xiang chen* 香塵 as “fallen blossoms”, “fragrant dust of agarwood” and “dust of the world” was related to passages in the *Shishuo Xinyu*, and to Wang Jia's (王嘉) *Shi yi ji* (拾遺記) with its Buddhist connotations. The poem conceives the death of Lü Zhu as embedded in processes of natural transformations. Its structural and stylistic peculiarities are essential parts of a highly sophisticated composition: insipid expression (*dan* 淡); equality of level (*ping*) tones and deflected (*ze*) tones; balance of *yin* and *yang*; content-oriented emphasis on the seventh word of each line giving expression to a close relation between life and death; “cinematographic” style. The appendix contains a annotated translation of the short “Song of Regret”, attributed to Lü Zhu.

1 Die Übersetzung des Gedichts

Du Mu (803–852) gehört mit seinem umfangreichen poetischen und prosaischen Werk zu den berühmtesten Dichtern der späten Tang-Zeit. Mehrere hundert Gedichte werden ihm zugeschrieben; einzelne sind von weltliterarischer Bedeutung.¹ Zehn seiner Gedichte fanden Eingang in die repräsentative Sammlung der *Dreihundert Tang-Gedichte* (*Tang shi sanbai shou*), dazu gehört auch “Im

1 Das massgebliche *Fanchuan shiji zhu*, Feng 1962, verzeichnet 500 Gedichte von Du Mu, deren Authentizität jedoch in einigen Fällen nicht gesichert ist. Kubin (1979) hat 73 Gedichte von Du Mu ins Deutsche übersetzt. Das *Fanchuan shiji zhu* wird in der Folge unter dem Namen des Herausgebers (Feng) zitiert. In Bezug auf das vorliegende Projekt danke ich Roland Altenburger und Martin Lehnert für ihre Unterstützung und die hilfreichen Diskussionen.

Goldtal-Park” (*Jingu yuan*), ein siebensilbiger Vierzeiler im neuen Stil, für den strenge Regeln der Komposition gelten. Im Original² lautet das Gedicht:

金谷園

繁華事散逐香塵
流水無情草自春
日暮東風怨啼鳥
落花猶似墜樓人

Dieses Gedicht wurde mehrfach mit unterschiedlichen Akzenten übersetzt.³ Gedichte sind allerdings – wie allgemein bekannt – schon auf Grund ihrer Lautstruktur und ihres Versrhythmus kaum übersetzbare. Bei chinesischen Gedichten kommt dazu, dass die Schriftzeichen oft unterschiedliche Wörter verschriften, und sich deshalb bei fehlender syntaktischer Präzisierung Mehrdeutigkeiten als Eigenart und Chance der komprimierten poetischen Sprache ergeben. Das vorliegende Gedicht kommt mit nur sieben Silben pro Zeile aus und wirkt dementsprechend “schlanker” als jede Übersetzung.

Die folgende metrische, jedoch ungereimte Übertragung verdeutlicht eine mögliche Lesart. Sie stützt sich auf syntaktische, rhythmische, strukturelle und kontextuelle Kriterien, berücksichtigt die Kommentare chinesischer Autoren⁴ und soll sich im vorzuschlagenden Verständnishorizont bewähren. Jedes (einsilbige) chinesische Wort ist durch eine Hebung vertreten, sodass auf jeden deutschen Vers sieben Hebungen fallen. Im mittelchinesischen Original ist das Gedicht nach dem Schema “aab” gereimt. Der Versuch einer gereimten Übersetzung chinesischer Gedichte in die reimarme deutsche Sprache führt in der Regel zu erheblichen formalen und inhaltlichen Verzerrungen. Es ist ein Glücksfall, dass sich im vorliegenden Gedicht das Reimschema durch Assonanzen andeuten liess.

2 Feng 1962: 337.

3 Bynner (1929); Wu (1939); Graham (1965); Ulenbrook (1969); Kubin (1976); Jacob (1983); Debon (1989^a); Burton (1990); Hu (1991); Klöpsch (1991); Cheng (1996).

4 Heng (1957); Zhou (1980); Hong (1992).

Im Goldtal-Park

Du Mu

Blühender Prunk – einst versprengt, verjagt der duftend Staub,
 Strömendes Wasser, ungerührt, den Frühling nutzt das Kraut;
 Der Tag verdämmert, Wind von Ost, es zürnt der schreiende Vogel,
 Fallen Blüten, ähneln sie – vom Turm gestürzter Frau.

2 Die Geschichte von Shi Chong und Lü Zhu

Dem Gedicht liegt eine Episode aus der Biographie des Marquis Shi Chong 石崇 (249–300) aus dem 33. Kapitel der Jin-Annalen zugrunde. Diesen Kontext haben fast alle Übersetzer berücksichtigt. Shi Chong galt als reichster Mann seiner Zeit. Die Annalen der Westlichen Jin-Dynastie (265–316), die in der frühen Tang-Zeit (7. Jh.) aus heute teilweise verlorenen Schriften kompiliert wurden, schildern seinen ungebremsten Aufstieg und plötzlichen Fall. Sowohl seine militärische wie zivile Laufbahn war von wachsendem Erfolg gekrönt. Für seine Verdienste im Feldzug gegen Wu wurde er mit 31 Jahren vom ersten Jin-Kaiser Wu Di (265–290) geadelt. Die Schilderung der Ereignisse, die zu seinem Tod führten, ragt durch Farbigkeit und Dramatik aus der Biographie Shi Chongs heraus und hat Du Mu zu seinem Gedicht “Im Goldtal-Park” inspiriert.⁵ Mit Ausnahme einer bezeichneten Auslassung übersetze ich diese Passage vollständig:

Shi Chong besass eine Sängerin und Tänzerin (*ji* 嫂) namens Lü Zhu (“Grünperle”), die hinreissend schön war und meisterlich Flöte⁶ spielte. Sun Xiu [孫秀, ein Vertrauter des Kronprinzen Lun von Zhao 趙王倫] sandte einen Boten, um sie zu gewinnen. Shi Chong lebte zu jener Zeit in seiner abgelegenen Goldtal-Villa. Als er, umgeben von Frauen, auf eine Terrasse stieg, um den Wasserlauf zu betrachten, meldete sich der Bote. Chong liess einige Dutzend Sklavinnen und Konkubinen (*bi qie* 妾妓) vortreten, um sie ihm zu zeigen. Alle dufteten nach Orchideen und Moschus und waren in feine Seidengaze gehüllt. Shi Chong sagte: “Diese stehen zur Auswahl.” Worauf der Bote entgegnete: “Der Herr Marquis stellt Schönheit über Schönheit zur Verfügung, ich jedoch habe den bestimmten Auftrag, um Lü Zhu zu bitten, weiss aber nicht, welche es ist.” Shi Chong verlor die Fassung und

5 Dass sich Lü Zhu, wie unten beschrieben, vom Turm herab warf, steht nur in diesem Quellentext.

6 *Di* 笛, eine Querflöte aus Bambus mit sechs Löchern.

sagte: "Lü Zhu ist die, die ich liebe; sie kann man nicht bekommen." Der Bote erwiderte: "Der Herr Marquis weiss ebenso gut über die Vergangenheit wie über die Gegenwart Bescheid. Wird das Ferne geprüft, erhellt sich das Nahe. Ich möchte, dass er darüber nachdenkt." Chong sagte: "Nein." Nachdem der Bote gegangen war und wieder zurückkam, lehnte Chong endgültig ab. [An dieser Stelle folgt der Bericht über eine politisch motivierte Intrige, die dazu führte, dass Shi Chong unter einem Vorwand festgenommen wurde.] Chong war gerade dabei, auf einem Turm seiner Residenz ein Festgelage zu feiern, als bewaffnete Männer an der Tür erschienen. Chong wandte sich an Lü Zhu mit den Worten: "Nun werde ich deinetwegen bestraft." Lü Zhu weinte still vor sich hin und sagte: "Es ziemt sich, dass ich mein Leben in Eurer Gegenwart opfere." Deshalb warf sie sich vom Turm herab und starb. Chong sagte: "Ich werde vermutlich nur nach Jiao [Annam] oder Guang [Guangdong oder Guangxi] verbannt." Doch als das schwere Gefährt den östlichen Marktplatz [von Luoyang] erreichte, [der wie in Chang'an der Hinrichtungsplatz war], seufzte er: "Die Schurken wollen nur von meinem Familienbesitz profitieren." Der Häscher antwortete: "Wenn du wusstest, dass Reichtum Unglück bringt, warum hast du ihn nicht früher aufgelöst (*san 散*)?" Shi Chong war nicht mehr in der Lage zu antworten. Chong, seine Mutter, seine Frau und seine kleinen und grossen Kinder wurden hingerichtet. Insgesamt starben fünfzehn Menschen.⁷ Shi Chong war 52 *sui* [also nach westlicher Rechnung 51 Jahre] alt.⁸

3 Der Goldtal-Park

Der Titel "Im Goldtal-Park" ist Bedingung dafür, dass das Gedicht überhaupt verstanden werden kann. "Goldtal" ist in der literarischen Tradition Chinas unlösbar mit Luxus, Ruhm und Glanz des Lebens verbunden, mit der versunkenen Welt Shi Chongs und seiner Sängerinnen, Tänzerinnen und Konkubinen, mit Lü Zhus Tod und der nachfolgenden Zerstörung.⁹ Das abgeschiedene Goldtal (oder "Schöntal") war etwa 10 *li* (5–6 km) von der damaligen Hauptstadt Luoyang entfernt.¹⁰ Der Bergbach des Goldtals, der am Fusse des *Bei Mang* 北邙 entsprang, mündete nordwestlich des kaiserlichen Residenzviertels in einen

7 Im *Shih-shuo hsin-yü*, Mather 2002: 527, steht, dass damals alle Verwandten von Shi Chong, für die ein Jahr Trauer vorgeschrieben war (Onkel, Vettern ersten Grades, Grosseltern) geköpft wurden.

8 *Jin Shu*, Fang 1974: Bd. 4, 1008. Teile der Biographie Shi Chongs wurden von Hellmut Wilhelm 1959 ins Englische übersetzt.

9 Im heutigen China gibt es im Repertoire des Hauptstadt-Singspiels (*jingju*) ein Stück mit dem Titel "Goldtal-Park".

10 *Zhongguo lishi ditu ji*, Bd. 3, enthält auf Seite 36 einen Lageplan der Umgebung Luoyangs in der Jin-Dynastie (heute Provinz Henan).

Nebenfluss des Luo 洛 und mit ihm in den Gelben Fluss. Das Tal zog sich nach Pan Yue 潘岳¹¹ in Windungen empor und war schwer zu begehen. Shi Chong liess sein Landgut auf einem Hochplateau erbauen, das Catalpa-Gewässer¹² *zi ze* 梓澤 genannt wurde.¹³ Von der Grösse und dem Zweck der Bauten macht man sich einen Begriff, wenn man weiss, dass sie mehr als hundert Frauengemächern Raum boten. In Shi Chongs “Einleitung zu den Goldtal-Gedichten” (*Jingu shi xu* 金谷詩序) röhmt er sich seines Besitzes mit den folgenden Worten:

Oben und unten [im Tal] gibt es klare Quellen, üppigen Wald, Fruchtbäume, Bambus und Zypressen, Heilkräuter, sowie zehn *qing* 頃 [ca. 54 ha!] kostbares Land; ferner 200 Schafe, Hühner, Schweine, Gänse und Enten, nichts, das nicht vollkommen ist in seiner Art; zudem Wassermühlen, Fischteiche, Höhlen unter der Erde, alles, was das Auge erfreut und den Geist erquickt.¹⁴

Als im Jahr 300 auf Betreiben des Kronprinzen Lun von Zhao (Bruder des amtierenden Kaisers) der ganze Klan der Kaiserin (Jia-Klan)¹⁵ ausgerottet wurde, verlor Shi Chong alle Ämter und zog sich endgültig – für die verbleibende Zeit von wenigen Monaten – auf sein Landgut zurück. Nicht nur in der kaiserlichen Verwaltung, sondern auch als Dichter hatte er sich einen Namen gemacht.¹⁶ Aufschlussreich für die Lebensart Shi Chongs ist seine Einleitung zu dem Gedicht “Ich sehne mich danach, nach Hause zurückzukehren” (*si gui yin* 思歸引). Dort schreibt er:

Als ich diese Villa erbaute, bildete ein langer Damm die hintere Grenze, nach vorne ging die Aussicht auf einen reinen Kanal, ringsherum wuchsen ungefähr zehntausend Zypressen,

11 “Gedicht anlässlich des Treffens im Goldtal” (*Jingu ji zuo shi* 金谷集作詩), in *Quan Han Sanguo Jin Nan Bei Chao Shi*, Ding o.J.: Bd. 2, 497; Von Zach 1958: Bd. 1, 307.

12 Catalpa: Chinesischer Trompetenbaum.

13 Diese und die folgenden Angaben finden sich verstreut (Stichwortverzeichnis) in Mathers Übersetzung des *Shishuo xinyu*.

14 *Quan Shanggu Sandai Qin Han Sanguo Liu Chao Wen*, Chen 1997: Bd. 4, 346. Siehe auch H. Wilhelm 1959: 326.

15 Von 290–306 herrschte Kaiser Hui 惠帝, der angeblich schwachsinnig war. Seine Frau, die kinderlose Kaiserin Jia Nanfeng 賈南風, übte sich in Intrigen und Machtspielen (Franke 1936: Bd. II, 36–38). Shi Chong war mit ihrem Neffen Jia Mi 賈謐 eng befreundet.

16 Von Shi Chong sind acht Gedichte und einige Prosastücke und Fragmente überliefert. Für die Lyrik siehe: *Quan Han San Guo Jin Nan Bei Chao Shi*, Ding o.J.: Bd. 2, 531–535; für die Prosa: *Quan Shanggu Sandai Qin Han Sanguo Liu Chao Wen*, 1997: Bd. 4, 344–347. Shi Chongs Dichtung war nicht ohne Einfluss auf spätere Dichter wie z.B. Tao Qian (365–427).

und fliessendes Wasser wand sich um das Haus herum. Es befanden sich dort Aussichtswarten und Teiche, ich züchtete Vögel und Fische. In meinem Harem gab es stets tüchtige Musikerinnen, die es verstanden, die Melodien von Ch'in [Qin] oder Chao [Zhao] zu Gehör zu bringen. Wenn ich ausging, fand ich mein Vergnügen im Ergötzen an der Natur oder beschäftigte mich mit Vogelfang oder Fischfang. Wenn ich nach Hause zurückkehrte, erfreute ich mich am Lautenspiel oder an der Lektüre; auch liebte ich es, Lebenselixier zu verspeisen und Luft herunterzuschlucken, weil ich nicht sterben, sondern einmal mich stolz in die Wolken erheben wollte wie ein unsterblicher Genius.¹⁷

Shi Chong und sein Neffe Ouyang Jian 歐陽堅 (ca. 265–300) gehörten wie alle bedeutenden Schriftsteller dieser Epoche einer Literatenvereinigung an, die unter dem Namen “Die vierundzwanzig Freunde” (*Er shi si you* 二十四友) bekannt wurde.¹⁸ Im Jahr 296 versammelten sich dreissig Dichter im Goldtal-Park, um bei Musik und Wein reihum die dichterische Inspiration fliessen zu lassen. Der Begabteste unter ihnen war Pan Yue¹⁹; einzig sein Gedicht über das Goldtal-Treffen²⁰ und die “Einleitung zu den Goldtal-Gedichten” von Shi Chong²¹ sind von diesem Dichter-Treffen erhalten geblieben. In dieser Einleitung steht, dass sie Tag und Nacht feiernd herumgezogen seien, begleitet von einem Orchester auf Wagen mit verschiedensten Saiten-, Blas- und Schlaginstrumenten (*qin* 琴, *se* 瑟, *sheng* 笙, *zhu* 筑). Jeder Teilnehmer habe mit einem aus dem Stegreif entstandenen Gedicht das in seinem Innersten Bewahrte zum Ausdruck gebracht: Empfindungen über die Flüchtigkeit des Geschicks und Ängste über die unbestimmte Zeit des eigenen Verblühens.²²

17 Übersetzung Von Zach 1958: Bd. 2, 843. Vgl.: *Quan Han Sanguo Jin Nan Bei Chao Shi*, Ding o.J.: Bd. 2, 533.

18 Zu dieser Vereinigung gehörte auch der in Fussnote 15 erwähnte Jia Mi – Ende der neunziger Jahre des 3. Jh. Direktor der Palastbibliothek –, der Shi Chong, Pan Yue und Ouyang Jian mit in den Tod riss.

19 Wo auch immer Pan Yue in der Literatur erwähnt wird, weisen die Verfasser auf seine Schönheit und seine Liebeswürdigkeit hin. Frauen seien auf die Strassen geeilt, hätten ihm Pfirsiche zugeworfen und ihn umrundet. In Bezug auf Schönheit habe man in jener Zeit nicht an das männliche Schönheitsideal griechisch-römischer Prägung, sondern eher an einen “femininen, kränklichen, bis zur Zerbrechlichkeit zarten und durchgeistigten Typus” zu denken (Eichhorn 1937: 468).

20 Siehe Fussnote 11.

21 Siehe Fussnote 14.

22 Die Versammlung der Dichter im Goldtal glich der “Versammlung im Orchideenpavillon” von Wang Xizhi. Tatsächlich freute sich Wang Xizhi, wenn seine eigene Einleitung mit der Einleitung von Shi Chong verglichen wurde. *Shishuo xinyu*, Yu 1983: 344. *Shih-shuo hsin-yü*, Mather 2002: 344.

Shi Chong, Pan Yue und Ouyang Jian wurden am selben Tag hingerichtet. Als Pan Yue etwas später als Shi Chong auf dem östlichen Marktplatz in Luoyang eintraf, fragte ihn Shi Chong: „Anren [der Ansprechname von Pan Yue], kommst du auch dazu.“ Pan Yue antwortete mit der Schlusszeile seines Goldtal-Gedichts. Diese Zeile lautet: „Ich verbinde mein Los mit meinem Freund Shi, um mit weissem Haupt an denselben Ort zurückzukehren.“ Nun ging seine Prophezeiung auf unerwartete Weise in Erfüllung.²³

Zwischen Shi Chong und Du Mu, die beide fast im selben Lebensalter starben, liegen 550 Jahre historischer Distanz. „Goldtal“ war für Du Mu ein assoziationsträchtiges Wort, das er aus historischen und literarischen Quellen kannte. Wie chinesische Beamte, Dichter und Gelehrte überhaupt, war er von einer stupenden Belesenheit. Bereits als 24-Jähriger (also 827) legte er in der östlichen Hauptstadt Luoyang das *jinshi*-Examen ab, das äusserst schwierig zu bestehen war und ein hohes Mass an literarischer Kompetenz und Fähigkeit des kreativen Schreibens voraussetzte. Er streicht heraus, dass er bereits als 20-Jähriger die Geschichtswerke von dreizehn Dynastien studiert habe.²⁴ Die oben erwähnten Gedichte von Shi Chong und Pan Yue kannte er zumindest aus der literarischen Anthologie *Wen Xuan* 文選, die anfangs des 6. Jh. kompiliert wurde und 761 Texte umfasst, deren Studium für die Beamtenprüfungen der Tangzeit obligatorisch war. Nach einer Tätigkeit in Yangzhou als Generalsekretär im Kriegsministerium (833–835) – einer Zeit, in der er nach dem (vielleicht übertriebenen) Zeugnis eines Gedichts²⁵ ein ausschweifendes Leben führte –, finden wir Du Mu im Jahre 835 wieder in Luoyang als Zensor in doppelter Funktion.²⁶ Diese Stadt trug immer noch starke Spuren der Zerstörung durch den An Lushan-Aufstand und die Rückeroberung durch die kaiserlichen Truppen, obwohl seit diesem Ereignis 70 Jahre vergangen waren. In Luoyang lebten in jener Zeit viele alternde Generäle und zivile Beamte, die sich in den Ruhestand zurückgezogen hatten.²⁷ Wie das mittlerweile zerfallene Anwesen Shi Chongs im Goldtal dürfte auch Luoyang auf Du Mu einen deprimierenden Eindruck gemacht haben, besonders im Kontrast zu Yangzhou, in dieser Zeit eine der lebendigsten und prächtigsten Städte Chinas. Dass Du Mu das Goldtal, in dem alle Spuren des früheren Lebensgenusses und der literarischen Kultur ausgelöscht waren, früher

23 Nach *Shih-shuo hsin-yü*, Mather 2002: 528.

24 Kubin 1979: 34.

25 *Qian huai* 遺懷 ‘das Herz ausschütten’ (Feng 1962: 369; Kubin 1979: 214), das den Ausdruck ‘Traum von Yangzhou’ enthält, der in der chinesischen Literatur zu einem Topos geworden ist.

26 Siehe Kubin 1979: 12.

27 Waley 1949: 158–159.

oder später von Luoyang aus besucht hat, ist wahrscheinlich. Ein Gedicht, das den Titel trägt “Im Goldtal der Vergangenheit nachhängen” (*Jingu huai gu* 金谷懷古²⁸), ein klassischer siebensilbiger Achtzeiler, drückt im Unterschied zum Gedicht “Im Goldtal-Park” eine persönliche Betroffenheit aus. Du Mu beklagt die Unbeständigkeit der Welt, die Blütezeiten und den Zerfall im Lauf der Geschichte. Er vermisst im Park den Duft der Pfirsich- und Pflaumenbäume (eine konventionelle Metapher für weibliche Schönheit), sowie das Fluidum der feinen Seidengaze. Der Jade-Turm (in dem einst Frauen so schön wie Jade wohnten) stehe leer. In der Nacht verströme die Quelle grenzenloses Bedauern.²⁹

4 Blühender Prunk versprengt

Nach dem assoziationsreichen Titel, der die Situation, von der das Gedicht handelt, bereits ahnen lässt, hebt der erste Vers mit den für Shi Chong charakteristischen Kennzeichen an: Reichtum und prunkendes Gehabe (“blühender Prunk” *fan hua* 繁華).³⁰ Das Gedicht beginnt mit einer Anspielung auf Shi Chong und endet mit einer Anspielung auf Lü Zhu. Es wird in der Folge auch klar, dass ein Ereignis der Vergangenheit in Erinnerung gerufen wird (*shi* 事)³¹, und dass der Prunk aufgelöst, verteilt, versprengt, zerschlagen, zerstört wurde (*san* 散).³² Nun gibt es allerdings in diesem Halbvers noch eine aufschlussreiche Doppeldeutigkeit: *Hua* 華 kann im ersten oder im zweiten Ton gelesen werden. Im zweiten Ton bedeutet es “Prunk”, im ersten Ton “Blume” (ursprüngliche Form von *hua* 花, das auf dem zweiten Platz der vierten Zeile “Blume” oder “Blüte” bedeutet). Somit weckt *fan hua* auch die Vorstellung zahlreicher Blumen, wobei “Blumen” in diesem Kontext als konventionelle Bezeichnung für “Konkubinen”

28 Feng 1962: 408.

29 Diese Formulierung wird sich im Zusammenhang mit der chinesischen Gefühlstheorie klären (siehe unten).

30 Die Extravaganz, den Luxus und die Verschwendungsucht Shi Chongs malt auch Wang Wei in seinem Gedicht “Die junge Frau aus Luoyang” aus (*Luoyang nüer xing* 洛陽女兒行). Klöpsch (1991): 63–64; Hong 1992: 115.

31 *Shi* 事 lese ich mit dem Kommentar von Zhou (1980) und im Einklang mit den meisten Übersetzern als *wang shi* 往事 (“Vergangene Vorkommnisse”, “die Vergangenheit”).

32 Zur Sprache der Tang-Lyrik und ihrer syntaktischen Besonderheiten, vor allem im Zusammenhang mit der rhythmischen Prosodie, der mobilen Stellung des Verbs und dem Fehlen der “leeren Worte” (*xuci* 虛詞; gemeint sind die Pronomen, Präpositionen, Konjunktionen, Partikel), siehe Cheng 1996: 11–122; Schlepp 1986: 252–259; Debon 1989^b.

zu verstehen ist. Beide Bedeutungen sind auf Grund der Primärquelle (*Jin Shu*) aufs Engste verknüpft. Shi Chong hat mit der Schönheit seiner erblühenden Konkubinen geprunkt, vor allem mit seiner Favoritin Lü Zhu – das *Jin Shu* verbindet Prunk, Frauen und Orchideen. Dies gereichte ihm zum Verhängnis. Das Anhäufen von Reichtum und Herausstellen von schön geschmückten Frauen rief Neider auf den Plan. Du Mu betont an vielen Stellen seines Werks den zyklischen Ablauf geschichtlicher und individueller Prozesse: Jede Übertreibung schlägt letzten Endes in ihr Gegenteil um. Auf dem Hinrichtungsplatz fragt der Häscher Shi Chong, warum er seinen Reichtum nicht früher aufgelöst habe (*san 散*), da er doch wusste, dass Reichtum Unglück bringt. Nach der Verhaftung Shi Chongs wurden die Konkubinen vermutlich verteilt (oder wie Blumen “verstreut”), ebenso wurde der gesamte Reichtum eingezogen und aufgeteilt, der blühende Prunk versprengt und Lü Zhu “zerschlagen”.

Der zweite Versteil schliesst nach meiner Lesart mit einem parataktischen “und” an: “(Und) der duftende Staub wurde verjagt (*zhu 逐*³³).” Die beiden Versteile werden durch die Zäsur deutlich getrennt. Man würde allerdings erwarten, dass der Staub weggeblasen wird. Die auffallende Wahl des Verbs rückt die verschiedenen Bedeutungen von *xiang chen* 香塵 in diesem Gedicht ins Blickfeld, nämlich:

- Abgefallene Blüten
- Duftender (Adlerholz-)Staub
- Beschmutzung durch die Düfte, bzw. durch den “Staub der Welt”

“Abgefallene Blüten” fügen sich dem Thema “Blüten” (Variante) im ersten Halbvers und im vierten Vers ein.³⁴

“Duftender Staub” als Ausdruck für “Adlerholz-Staub” geht auf eine Stelle im *Shi yi ji* 拾遺記 (*Aufzeichnungen zur Sammlung von Vergessenem*)³⁵ des Wang Jia 王嘉 zurück, wo es heisst, dass Shi Chong Adlerholz wiederholt

33 Kausative Bedeutung von *zhu 逐*: ‘verjagen’, ‘verbannen’ (GDR: II, 102).

34 Der Ausdruck *xiang chen* kommt im lyrischen Werk von Du Mu nur noch einmal vor, nämlich in dem Gedicht “Geschenk für die Unterhaltung im Turm der Freudenmädchen” (*Chang lou xi zeng* 唱樓戲贈). Feng 1962: 352. Hier bedeutet der Ausdruck: ‘abgefallene Blüten’.

35 Das *Shi yi ji* (4. Jh.) zählt zu dem im chinesischen Mittelalter verbreiteten Genre der “Berichte vom Übernatürlichen” (*zhiguai xiaoshuo* 志怪小說).

zerkleinern liess, bis nur noch Staub übrig blieb³⁶. Adlerholz (*Aquillaria agallocha* Roxb.), auch heute noch einer der kostbarsten und teuersten Duftstoffe der Welt, gehört zu den Luxusgütern, mit denen Shi Chong gesegnet war. Es gelangte auf einem langen Transportweg vom Königreich Yue (Südchina und Annam) nach Luo-yang (Zentral-China) und diente als Körperpuder, zum Parfümieren der Kleider, zu Räucherzwecken und zur Abwehr von Dämonen. Es soll unter anderem eine aphrodisische Wirkung haben.³⁷ Adlerholz wird in einer Anekdote über Shi Chong auch im *Shishuo xinyu* erwähnt.³⁸ In der Toilette Chongs hätte es schön gekleidete Dienerinnen gegeben, die für die (männlichen) Gäste Adlerholz-Puder bereithielten. Diese bekamen neue Kleider, bevor sie die Toilette verliessen, sodass viele Gäste die Toilette aus Scham nicht mehr aufsuchten.

“Beschmutzung durch die Düfte” gehört im Buddhismus zu den sechs Beschmutzungen (Sichtbares, Hörbares, Riechbares, Schmeckbares, Tastbares, Gedanken). Du Mu war im konfuzianischen, taoistischen und buddhistischen Schrifttum bewandert. Trotz seiner konfuzianischen Bildung und Tätigkeit als Beamter ist seine Lyrik vor allem von chan-buddhistischen und daoistischen Vorstellungen geprägt. In einem seiner Gedichte drückt er den Wunsch aus, buddhistischer Mönch zu werden.³⁹ Die Vergänglichkeit des menschlichen Lebens und die Nichtigkeit der Welt sind wiederkehrende Themen seiner Dichtungen. Die Vermutung liegt deshalb nahe, dass *xiang chen* auch eine buddhistische Konnotation hat und *pars pro toto* den “Staub der Welt” bezeichnet, von

36 *Shi yi ji*, Qi 1981: 215. Der Ausdruck *chen shui zhi xiang* 沉水之香 (“im Wasser sinkendes Duftholz”) ist gleichbedeutend mit *chen xiang* (“sinkendes Duftholz”, “Adlerholz”, GDR: Bd. I, 331). Adlerholz ist so schwer, dass es im Wasser sinkt (je besser die Qualität, desto schneller). Weil es dunkel oder schwarz ist, erklärt sich die Bezeichnung Adlerholz: “Aquila (Adler) leitet sich von ‘aquilus’ dunkel ab. Der Adler ist der dunkle Vogel.” Detaillierte Angaben zu *chen xiang* finden sich in Schafer 1963: 163–165; Porkert 1978: 319, Rätsch 2003: 33–35; Li 2003: 44–45.

37 Das komplizierte Herstellungsverfahren ist bis heute gleich geblieben; es wird in einer alten Chronik aus Yue beschrieben, die in einer Anmerkung zur verwendeten Ausgabe des *Shi yi ji*, (Qi 1981: 216), zitiert wird. Die Bäume wurden gefällt, und nachdem das Äussere des Holzes durch Pilzbefall in einem jahrelangen Prozess verrottet war, das schwere, schwarze Herzstück des Baumes als Duftholz verwendet.

38 Mather 2002: 494; Yu 1983: 877.

39 *Ji ti ganlu shi bei xuan* 寄題甘露寺北軒 (“Aus der Erinnerung an die nördliche Brüstung des Ganlu-Klosters verfasst”), Feng 1962: 302; Kubin 1979: 194. Siehe auch: *Ti chan yuan* 題禪院 (“Auf ein chan-buddhistisches Kloster”), Feng 1962: 245, Kubin 1979: 167.

dem es sich zu lösen gilt. Dass die “nichtige” Welt verführerisch duftet, ist typisch buddhistisch. Der Gebrauch von Adlerholz und die Ablösung von der Welt konvergieren in *Shi yi ji* 9,13, ein Kapitel, das sich im Hinblick auf das vorliegende Gedicht intertextuell zu untersuchen lohnt.

5 Die Spurlosigkeit. Ein Exkurs

Das *Shi Yi Ji* ist ein fiktionaler Text, der Geschichten über berühmte Personen und Lokalitäten erzählt. Der Bogen reicht von den mythischen Kulturheroen Fuxi und Shennong bis zu Shi Chong und Shi Hu.⁴⁰ Bei den Lokalitäten handelt es sich um heilige Berge wie den Kunlun und um die Inseln der Unsterblichen. Wang Jia, der Autor des *Shi Yi Ji*, war ein Gelehrter des 4. Jh, der dem Buddhismus nahe stand und angeblich über okkulte Fähigkeiten verfügte. Er übte sich in Reinheit und Leere und mied den Kontakt mit Menschen. Gegen Ende seines Lebens versteckte er sich Berghöhlen und hatte mehrere hundert Schüler. Er sprach vorzugsweise über unsterbliche Wesen (*shenxian* 神仙) und über absonderliche Vorfälle. Um 390 wurde er von Yao Chang 姚萇, dem Gründer der Späteren Qin-Dynastie hingerichtet, weil er ihm prophezeite, er werde nur teilweise siegen – was letztlich zutraf.⁴¹

Shi Chong erscheint in *Shi yi ji* wie Konfuzius im *Zhuangzi*, nämlich als historische Person in einem erfundenen Kontext. Der Rahmen der Episode über Shi Chong (9,13) und seinen königlichen Reichtum handelt von einer Konkubine namens Xiangfeng 翔風 (“Wirbelwind”). Im Folgenden soll ihre Geschichte verkürzt paraphrasiert werden:

Chong kauft Xiangfeng als kleines Mädchen von den Hunnen. Mit fünfzehn⁴² kann sie Töne und Farben von Edelsteinen aufs Trefflichste unterscheiden und ihre Herkunft und Wirkung auf Menschen bestimmen. Sie weiss, ob sie wärmend oder kühlend sind und wie sie der Intelligenz und Vitalität nützen. Xiangfeng ist bereit, Chong, wenn er in hundert Jahren einmal sterben sollte, ins Grab zu begleiten: “Wer sich im Leben liebt, vereint sich

40 Shi Hu 石虎, Herrscher der Späteren Zhao-Dynastie, war ursprünglich ein Hunne. Sein Hof bildete das bedeutendste buddhistische Zentrum der damaligen Zeit.

41 *Zhongguo lidai renming da cidian* 1999: 148; GDR: VI, 514.

42 In der Jin-Zeit war ein Mann oder eine Frau mit fünfzehn erwachsen, mit dreizehn erwachsen in der zweiten Kategorie. Kuhn 1991: 405. Es ist bekannt, dass die körperliche und seelische Reifung im Laufe der Menschheitsgeschichte in Phasen der Akzelleration und Retardation verläuft. Shakespeares Julia war zwölf.

im Tod, dies ist besser als ohne Liebe zu leben. Wenn eine Konkubine [ihrem Herrn] ins Grab folgt, wie könnte ihr Körper je verwesen?”⁴³ Auf dieses Geständnis hin, verstärkt sich die Liebe von Shi Chong zu Xiangfeng; sie dauert allerdings nur so lange als Xiangfeng jung und zierlich ist. Älter geworden, schreibt sie ein Fünfzeichen-Gedicht⁴⁴ über den Herbst des Lebens und den Verlust der Liebe.

In diesen Rahmen eingezeichnet ist eine Reihe von “energetischen” Praktiken: Chong verwendet Edelsteine mit eingravierten Drachenzeichen, um sich der Drachenkraft zu versichern; er lässt Frauen Tag und Nacht im Dauertanz – (*heng wu* 恒舞) um eine Säule herumtanzen; sie müssen auch mit verschiedenen Duftstoffen im Mund herumgehen und dazu sprechen und lachen, worauf der stimmliche Ausdruck (*kouqi* 口氣) mit dem Wind davonfliegt; schliesslich erfindet er den folgenden Test: “Adlerholz wird solange zerkleinert, bis nur noch Staub übrig bleibt, den Chong auf [die Matte] eines Elfenbeinbettes streut. Dann lässt er die Frauen, die er liebt, darüber schreiten. Wer keine Spuren (*wu ji* 無跡) hinterlässt, erhält hundert Perlenketten, wer Spuren hinterlässt, muss sich im Essen und Trinken einschränken, bis der Körper leicht und schwach wird.”⁴⁵

Vordergründig gelesen, handelt es sich dabei um eine Vorliebe für mädchenhafte Körperlichkeit, die an jenen König von Chu erinnert, der so angetan war von Frauen mit schmalen Hüften, dass sich viele seiner Hofdamen zu Tode hungernten.⁴⁶ Auf diese Begebenheit nimmt auch Du Mu in seinem Gedicht “Mein Herz ausschütten” (*Qian huai* 遺懷)⁴⁷ Bezug, wenn er die schmalen Hüften der Mädchen aus Chu preist.⁴⁸ Im selben Gedicht spielt er auf Zhao Feiyan 趙飛燕 an, die “Fliegende Schwalbe”, eine Konkubine und spätere Frau des Han-Kaisers Cheng 成, die der Legende nach so leicht war, dass sie

43 Dieses Motiv ist in der chinesischen Literatur bekannt. In einem Text von Kung Shen 孔慎 (4.Jh.?) wird über eine Konkubine berichtet, die mit ihrem Herrn begraben wurde, der sie im Grab physisch und emotional ernährte, und die noch lebte, als man nach zehn Jahren das Grab öffnete. Zit. in *Shih-shuo hsin-yü*, Mather 2002: 442.

44 Dieses Gedicht wurde in die vollständige Sammlung der Jin-Gedichte aufgenommen und als Verfasser Xiangfeng anstelle von Wang Jia angegeben. *Quan Han Sanguo Jin Nan Bei Chao Shi*, Ding o.J.: Bd. 2, 670.

45 *Shi Yi Ji*, Qi 1981: 215.

46 Nach dem *Hou Hanshu* zitiert bei Kubin 1979: 214. Durch Fasten werden die Hüften einer erwachsenen Frau allerdings nicht schlanker.

47 *Fanchuan shi ji zhu*, Ausgabe Feng 1962: 369; Kubin 1979: 214.

48 In weiteren sieben Gedichten spielt Du Mu auf schmale Hüften an. Als Du Mu Yangzhou verlassen muss, widmet er das Gedicht “Zum Abschied geschenkt: eines von zwei Gedichten”, “Zengbie er shou zhi yi” 贈別二首之一 einem dreizehnjährigen Mädchen von zarter Anmut, das einer Kardamomknospe glich (Feng 1962: 311; Kubin 1979: 198).

auf einer Handfläche tanzen konnte. (Als Kaiserin-Witwe wurde sie angeblich zum Selbstmord gezwungen.⁴⁹⁾

Auf dem Hintergrund des *Shi Yi Ji* und im Bewusstsein der spirituellen Intentionen des Autors wird man allerdings die Stelle über den “Gewichts-Test” nicht nur “substantiell” (leichte Mädchenkörper), sondern auch “energetisch” verstehen, nämlich als Anspielung auf subtile Energien, *wei* 微, auf die Sphäre des kaum noch Spürbaren, Sichtbaren und Hörbaren, die Ausgangspunkt künftiger Entwicklungen ist. Das Interesse der chinesischen Tradition gilt weniger klaren Unterscheidung der Bereiche, z.B. des Sichtbaren und Unsichtbaren, als den Übergängen. Wenn der (Wirbel)wind alle Spuren verwischt, hinterlässt das Dao erst gar keine Spuren (*wu ji* 無跡)⁵⁰, es ist für die sinnliche Wahrnehmung “flach” *yi* 夷, “leise” *xi* 希 und “unfassbar” “subtil” *wei* 微.⁵¹ Im *Huainanzi* ist die Spurlosigkeit ein Attribut der Götter und Geister.⁵² In einem buddhistischen Text des 4. Jh. heisst es zudem: “Ein Spürer, der sich aufs Spüren versteht, folgt eben dem, was nicht durch Spuren erspürbar ist. Die höchste Wahrheit ist nämlich leer und unergründlich.”⁵³ Wird demnach in unserem Text der “duftende Staub” verjagt, ist dies nicht nur eine Absage an den Luxus (Adlerholz), sondern auch eine Loslösung von der Sinnlichkeit überhaupt, vom “Staub der Welt”, das heisst von allem, was Leiden verursacht. Durch diese weltanschauliche Anspielung wächst dem Goldtal-Gedicht ein vertiefter Sinnhorizont zu.

6 Wasser, Gras, Wind und Vogel

Die zweite Zeile steht in einem markanten Gegensatz zur ersten Zeile. Die Zerstörung des “blühenden Prunks” ist endgültig und könnte nur durch Entwertung der Welt als “duftender Staub” überwunden werden. Das Wasser hingegen fliest eh und je unbetroffen vom einstigen Zerfall, und das Gras (Kraut) ist in

49 Birrell 1982: 298; *Shih-shuo hsin-yü*, Mather 2002: 536.

50 *Chuang Tzu*, Watson 1968: 173, 239. Im Zeitalter der höchsten Wirkkraft (*de* 德) hinterlassen selbst Menschen keine Spuren (Watson 1988: 138). *Zhuangzi ji shi*, 1961: Bd. 2, 445; Bd. 3, 555, 741.

51 *Laozi* § 14, Ch'en, 1981: 100.

52 Siehe Debon 1989: 182–183. Der Begriff “Spurlosigkeit” kommt im *Huainanzi* siebenmal vor. *Huainanzi zhu zi suo yin*, 1992.

53 Zitiert nach Debon 1989^b: 182.

den natürlichen Kreislauf von Werden und Vergehen eingebunden. Zu Beginn des Verses ist von “fliessendem Wasser” (*liu shui* 流水) und von “fehlenden Emotionen” (*wu qing* 無情) die Rede. *Qing* bezeichnet in erster Linie die elementaren Emotionen (dann auch die Gefühle überhaupt, die Leidenschaften und Begierden). In den “philosophischen” und medizinischen Texten sind die Emotionen kanonisiert und auf vier, fünf, sechs oder sieben reduziert, zum Beispiel auf Freude (*xi* 喜) und Wut (*nu* 怒), Trauer (*ai* 哀) und Vergnügen (*le* 樂), Zuneigung (*hao* 好) und Abneigung (*wu* 惡). Im Unterschied zur griechischen Tradition, die unsere Vorstellungen prägt, sind Gefühle nicht als Inhalte einer Seele zu denken, sondern als übergreifende Atmosphären, die Situationen färben, oder als Kräfte, die von aussen wirken und Reaktionen auslösen – sowohl bei Mensch und Tier, als auch bei Pflanzen und in der unbelebten Natur.⁵⁴ In Du Mus Gedicht “Im Goldtal der Vergangenheit nachhängen”⁵⁵ ist in Bezug auf das Wasser von einer Quelle von ewigem, grenzenlosem Bedauern (*hen*)⁵⁶ die Rede. Auch der Ausdruck *wu qing* (“ohne Emotion” oder hier sogar besser “Indifferenz”) wird in der chinesischen Lyrik öfters dem Wasser zugeschrieben, ebenso Bäumen.⁵⁷

Im Goldtal hat kein Atmosphärenwechsel auf Grund vergangener Ereignisse stattgefunden. Das fliessende Wasser erscheint im Gedicht weiterhin als ungerührt und gleichgültig; die Indifferenz ist ein objektiver Bestandteil der Landschaft. Das Wasser spürt sie nicht, und sie steht auch ohne Bezug zu einem menschlichen Subjekt. Die Natur ist keinesfalls vermenschlicht, was die Projektion der Gefühle aus einem seelischen Innenraum auf die Aussenwelt voraussetzen würde.⁵⁸ Das Goldtal-Gedicht beleuchtet ein Stück Welt. Wenn es im

54 Platon belegt in seinem Konstrukt eines seelischen Innenraums die Gefühle mit Innerlichkeit und Subjektivität (Introjektion der Gefühle). Die antireduktionistische Phänomenologie von Schmitz (1969, 1992) entwickelt eine breit ausgeführte, erfahrungsbezogene Gefühls- und Subjektivitätstheorie, die bei der Unterscheidung von spürbarem Leib und tastbarem Körper ansetzt, sowie Gefühl und affektives Betroffensein unterscheidet. Zu den Konsequenzen dieses Paradigmas für das Verständnis chinesischer Texte vgl. Linck, 2001.

55 *Jingu huagu* 金谷懷古, Feng 1962: 408.

56 *Hen* 恨 schillert zwischen ‘hassen’ und ‘bedauern’. Offensichtlich trifft das Chinesische im Bereich der Gefühle – wie auch im Bereich der Farben – andere Unterscheidungen als die westlichen Sprachen. ‘Bedauern’ ist als Übersetzung zu schwach, ‘hassen’ zu stark.

57 Siehe z.B. Li Shangyin “Die Zikade”: “Ein einzelner Baum, grün, ohne Emotion” (obwohl die Stimme der Zikade gegen Morgen beinah bricht). Hong 1992: 194; Klöpsch 1991: 311.

58 In der Landschaft verankerte Gefühle stimmen nicht in jedem Fall mit den Gefühlen eines Betrachters überein. Wir sprechen von einer traurigen Landschaft, ohne selbst traurig zu sein.

fliessenden Wasser des Goldtals keine Anteilnahme gibt, heisst dies nur, dass das Wasser still und ruhig dahin fliesst, weder aufgewühlt ist noch stockt.⁵⁹ Stellt man den Ausdruck *wu qing* in einen “daoistischen Kontext”, sind die Gefühle, um die es sich hier handelt, nicht aus der Welt verschwunden, sondern in ihren Quellgrund⁶⁰ eingegangen, sowohl in ihrer Vielfalt als auch in ihrer Unbestimmtheit. In der daoistischen *wu-you*-Spekulation wird *wu* zahlensymbolisch mit der “Eins” belegt und nicht – wie wir vielleicht erwarten würden – mit der “Null”; *you*, das Vorhandensein, hingegen mit der “Zwei” als Ausdruck der Vielheit.⁶¹ “Ohne Emotionen” bedeutet, dass alle Emotionen im Gleichgewicht sind. Dass keine Emotion entsteht und hervortritt, macht das “Nichtvorhandensein” (*wu*) der Emotionen aus, konstituiert ihre Indifferenz. Abwesenheit wird zu einer besonderen Form der Anwesenheit. Im *Zhuangzi* Buch V⁶² ist *wu qing* geradezu das Kennzeichen des vollendeten Menschen; er ist ohne Vorlieben (*hao*) und Abneigungen (*wu*), d.h. er urteilt nicht. Fliessendes Wasser repräsentiert, so gesehen, eine Instanz im Park, die ungerührt ist, weil sie nicht urteilt. Weder Hass noch Trauer ist im Wasser verankert.

Ein paralleler Vorgang betrifft das Gras *cao* 草 (als “Kraut” übersetzt), das jeden Frühling von neuem wächst, unbekümmert über das Vorgefallene.⁶³ Die Formulierung: “Das Gras (Kraut) nutzt den Frühling” ist lakonisch.⁶⁴ Sie steht im Kontrast zur gebräuchlichen Verwendung von “Frühling” als Ausdruck von Vitalität, Jugend, Erotik und keimender Liebe. Indirekt wird spürbar, dass Liebesgefühle im Goldtal-Park keinen Platz mehr haben. Die erste Zeile des Gedichts beschreibt die Ausgangssituation, die zweite Zeile ergänzt das exponierte Thema durch den zugehörigen polaren Aspekt (analog dem Ergänzungsverhältnis von *yin* und *yang*). Die Spuren einer menschlichen Welt sind aus dem Park verbannt, der beständige Kreislauf des Werdens und Vergehens bleibt hingegen in der Natur unversehrt.

Der dritte Vers nimmt im klassischen Vierzeiler eine Sonderstellung ein. Die chinesische Poetik nennt ihn den “Wendever” (*zhuan ju* 轉句). Er bewirkt

59 Zhou (1980: 64) paraphrasiert *wu qing* in seinem Kommentar als *chan yuan* 潺湲, ‘ruhig fliessen’.

60 Siehe zu dieser Thematik das Kapitel über *Laozi* in Jullien 2000: 273–301.

61 Möller 2002: 154.

62 *Chuang Tzu*, Watson 1968: 75; *Zhuangzi ji shi*, Guo 1961: Bd. 1, 217.

63 Zhou (1980: 64) paraphrasiert: “Das Frühlingsgras steht immer noch in saftigem Grün, es reagiert nicht im Geringsten auf die Veränderung der menschlichen Verhältnisse.“

64 Ich lese in diesem Satz *zi* 自 als Verb (‘benutzen’, ‘gebrauchen’, ‘für sich brauchen’, ‘nutzen’). HYDCD: 8, 1806; GDR: VI, 410.)

einen Übergang, eine “Drehung” hin zum gedanklichen “Aufhängepunkt” des Gedichts. Auf dem Hintergrund einer generalisierten Polarität (Zerfall-Gedeihen) leitet er im Goldtal-Gedicht eine zunehmend individualisierte Situation ein, die sich in der Anspielung auf Lü Zhus Todessturz – der Wurzel des Gedichts⁶⁵ – verdichtet. Der Regel entsprechend ist der Wendevers nicht gereimt. Er beginnt als einziger Vers mit einem Nomen und nachfolgendem Verb; dadurch entsteht im dritten Vers mehr Bewegung. Eine Tageszeit, eine Windrichtung (damit auch eine Jahreszeit) und eine Emotion werden präzisiert. Das Zwielicht der Abenddämmerung (*mu* 暮)⁶⁶ löst die Bestimmtheit der Gegenstände auf und öffnet einen Raum der Mehrdeutigkeit. Zusammen mit dem aufkommenden Wind und dem zürnenden Schrei des Vogels macht sich eine gespensterhafte Atmosphäre breit. Der Ostwind⁶⁷ ist ein milder und würziger Wind, der vom Ozean her bläst und die Mitte des Frühlings oder den Spätfreihling anzeigt;⁶⁸ er weht die Blüten von den Bäumen. Der “Ostwind” schafft somit ein Bindeglied zwischen dem Tag, der zur Neige geht, und dem Frühling, der sich mit dem Blütenfall seinem Ende nähert.

Der zweite Versteil ist in meiner Lesart wiederum parataktisch geschlossen. Die Zeichenfolge lautet: *yuan* 怨 (“zürnen”), *ti* 啼 (auf Vögel angewendet “schreien”, auf Menschen angewendet “weinen”⁶⁹), *niao* 鳥 (“Vogel”). Meine Übersetzung: “Es zürnt der schreiende Vogel” stünde demnach im Widerspruch zur chinesischen Wortstellung im prosaischen Satz. Man würde *ti niao yuan* erwarten. Doch in der Tang-Lyrik ist die Verschiebung des Verbs nicht ungewöhnlich.⁷⁰ Unmittelbar nach der Zäsur steht meist ein Zeichen von ausschlaggebender Bedeutung. Es ist das “Auge” des Gedichts, auf ihm liegt beim Vortrag ein besonderes Gewicht.⁷¹ Dies kann hier nur “zürnen” sein, denn “Vogel” als Nomen gehört ans Versende (Parallelismus der Wortart; ein

65 Zhou 1980: 64.

66 “Die sinkende Sonne” auf den Niedergang der Tang-Dynastie – parallel zum Niedergang der Jin-Dynastie – zu beziehen, kommt zwar der chinesischen Vorliebe für politische Implikationen entgegen, würde aber die künstlerische Einheit des Goldtal-Gedichts sprengen. Vergleiche im Unterschied dazu das Gedicht von Li Shangyin: “Zum Lustgarten hinaufsteigen” (*Deng Leyou* 登樂游), in dem *rimu* ebenfalls vorkommt. Hong 1992: 274; Klöpsch 1991: 325.

67 “Ostwind” *dong feng* 東風 steht – dem elliptischen Stil entsprechend – isoliert, d.h. ohne Präposition.

68 Hoffmann 1950: 78.

69 GDR: V, 952.

70 Beispiele siehe Cheng 1996.

71 Schlepp 1986; 352; Debon 1989^b: 29–30.

semantischer Parallelismus zu “Mensch” bzw. “Frau” im vierten Vers wird sich als wahrscheinlich erweisen); es wird durch “schreien” modifiziert. Wie auch in anderen Tang-Gedichten geht die inhaltliche Bedeutsamkeit der syntaktischen Stimmigkeit vor.

Niao kann sowohl einen einzelnen Vogel als auch mehrere Vögel bezeichnen. Da im Unterschied zum Chinesischen dieser Unterschied nicht in der Schwebe gelassen werden kann, plädiere ich entgegen den meisten Übersetzern und im Zusammenhang mit dem vierten Vers für einen einzelnen Vogel. Wie gesagt, nimmt der Grad der Bestimmtheit in der dritten Zeile zu. Aus all dem ergibt sich, dass es nicht der Schrei des Vogels ist, der wütend klingt, sondern dass der Vogel zürnt. Im Unterschied zum Wasser im zweiten Vers spürt der Vogel die Wut; er ist anthropomorphisiert. Die Wahl der Emotion “zürnen” in Kombination mit “schreien / weinen” ist – wie sich zeigen wird – auf dem Hintergrund des Kontextes bedeutsam und somit ein intertextuelles Signal. Zorn, der im Vogel zentriert ist, wirkt zwar im Goldtal-Park, doch der Vogel, der schreiend / weinend zürnt steht vermutlich wie die fallenden Blüten in einem direkten Bezug zu einem bestimmten Menschen (“Grünperle”). Möglicherweise ist er sogar ein verwandelter Mensch?⁷²

7 Fallende Blüten – Lü Zhus Tod

Im vierten Vers scheinen auf den ersten Blick die Zäsur und die parataktische Struktur zu fehlen. Gedichte werden jedoch nicht nur kalligraphiert oder gelesen, sondern auch gesprochen und angehört. Nur wenn die letzten drei Wörter der vierten Zeile, die Wurzel des Gedichts, im Sprechen etwas abgesetzt und damit herausgehoben werden, erhalten sie das ihnen gebührende Gewicht.⁷³

Die Referenz des Verses auf das *Jin Shu* ist bereits bekannt: Bewaffnete Männer erschienen an der Tür von Shi Chongs Villa, um ihn zu verhaften. Er

72 Dass sich Menschen in Vögel verwandeln, ist ein verbreitetes Motiv in der chinesischen Mythologie (Eberhard 1990: 293–294). “Menschen, die zu Unrecht getötet worden sind, verwandeln sich in Vögel” (Eberhard 1937: 123). Das berühmteste Beispiel ist Nüwa, die Tochter des mythischen Kaisers Shennong, die im Ostmeer ertrank und sich in den Vogel Jingwei 精衛 verwandelte. Dieser trägt ständig Steine im Schnabel, um mit ihnen das Ostmeer zu füllen. Der Ausdruck *jingwei tian hai* 精衛填海 (“Jingwei füllt das Meer auf”) ist zu einem Idiom für fortgesetzten Hass und zähe Entschlossenheit geworden.

73 Du Mu hat offenbar seine eigenen Gedichte in einer Art Sprechgesang (*yinsong* 吟誦), also stark rhythmisiert, vorgetragen. Siehe unten.

gab Lü Zhu die Schuld: “‘Nun werde ich deinetwegen bestraft.’ Lü Zhu weinte still vor sich hin (*qi* 泣 “still vor sich hin weinen”, “schluchzen”⁷⁴) und sagte: ‘Es ziemt sich (*dang* 嘗 “es ist richtig / angemessen”, “es entspricht den Regeln”), dass ich mein Leben in Eurer Gegenwart opfere.’ Deshalb warf sie sich vom Turm herab und starb.”⁷⁵ Das *Jin Shu* stellt die Situation so dar, dass Lü Zhu – eine literarische Figur – auf Grund konfuzianischer Normen (“es ziemt sich”) in Gegenwart Shi Chongs Selbstmord begeht. Sie gibt ihm dadurch die Gewähr, nie einem andern Mann anzugehören, denn das Besitzrecht in Bezug auf Frauen ist ein kanonischer Wert in einer patriarchalen Gesellschaft. Shi Chong sagt im *Jin Shu*: “Lü Zhu ist die, die ich liebe, sie kann man nicht bekommen.” Das heisst: ich gönne sie keinem andern (Doppelsinn von *hao* “lieben” und “gönnen”). Dass Lü Zhu ihrem Herrn ins Grab folgen wollte, wie es Xiangfeng im *Shi yi ji* verspricht, scheidet als Motiv aus, da sie noch nicht wissen kann, dass Shi Chong kurz darauf hingerichtet wird. Der Vorwurf Shi Chongs, dass er wegen ihr bestraft werde, könnte hingegen für Lü Zhu den Druck erhöht haben, das “Streitobjekt”, nämlich sich selbst, aus dem Weg zu räumen. Das *Jin Shu* rekuriert auch nicht auf Emotionen (*qing*) wie Liebe oder Leidenschaft, die im Zusammenhang mit dem Suizid von Konkubinen erst in Texten aus der Ming-Zeit bedeutsam werden.⁷⁶ Sie wird durch gesellschaftlich verankerte männliche Normen dazu gezwungen, sich umzubringen.⁷⁷ Lü Zhu lässt in diesem Text nur ihre Tränen fliessen und zeigt keine Auflehnung gegen

74 GDR, I, 557.

75 Für das chinesische *lou* 樓 “Turm” (“Stockwerkgebäude”) gibt es keine genaue deutsche Entsprechung. Es bezeichnet die Mehrstöckigkeit im Gegensatz zur landläufigen Einstöckigkeit chinesischer Häuser und deutet auf Reichtum des Besitzers hin. Zu einem “Turm” gehört in der Regel auch eine Terrasse für festliche Gelegenheiten, und um die Aussicht auf Wasser, Natur und Mond zu geniessen. Eine “farbige” Schilderung der Bedeutung von *lou* in der chinesischen Lyrik findet sich bei Hoffmann 1950: 243.

76 Zu dieser Entwicklung siehe Carlitz 2001. Die Betonung der Gefühle verwischt in der Ming-Zeit im Zusammenhang mit Suizid den Unterschied zwischen einer Sängerin und einer Frau aus “guter Familie” (S. 23).

77 Als dem Qiao Zhizhi 喬知之, einem Dichter der frühen Tang-Zeit, seine Lieblingskonkubine Biyu 碧玉 (“Grünjade”) geraubt wurde, schickte er ihr ein Gedicht mit dem Titel *Lü Zhu pian* 绿珠篇 (“Lü Zhu-Text”), in dem er das “ehrenvolle” Verhalten Lü Zhus rühmt. Damit zwang er Biyu zwischen Erniedrigung und Selbsttötung zu wählen. Biyu brachte sich tatsächlich um. Das Gedicht trug sie auf sich. Owen 1977: 322–324. In diesem Gedicht steht auch, Shi Chong habe Lü Zhu für 50 Scheffel (50 *dou* 斗, in jener Zeit ca. 100 l) schimmernder Perlen gekauft. Hellmut Wilhelm (1959: 320) spricht von 30 Scheffeln (ohne Quellenangabe) und schreibt, der Name “Grünperle” leite sich von diesem Kauf her.

das Normengefüge. Dieser Umstand spiegelt die erzieherische Absicht des Autors. Schreit der Vogel im Goldtal-Gedicht stellvertretend Lü Zhus Zorn in den Park? Der Zorn des schreienden (oder weinenden) Vogels könnte ein entscheidendes, obwohl diskret platziertes Textsignal sein, das die Situation uminterpretiert. Das Gedicht macht auf ein Moment aufmerksam, das die Geschichte der Lü Zhu im *Jin Shu* unterschlägt oder zumindest im Ungewissen lässt, indem sie einzig die konfuzianische Treueverpflichtung hochhält. Interessanterweise widersprechen die ursprünglichen Annalen der Westlichen Jin-Dynastie, die anfangs des 4. Jh. von Gan Bao 干寶 kompiliert wurden – jedoch nur in Bruchstücken erhalten sind – in Bezug auf Lü Zhus Selbstmord der Darstellung im *Jin Shu*. In einem dieser Bruchstücke steht, dass Lü Zhu erst nach dem Tod Shi Chongs Selbstmord beging.⁷⁸ Offenbar stand die Tatsache, dass sie sich das Leben nahm, ursprünglich nicht in Zusammenhang mit Erwartungshaltungen Shi Chongs. Nach Eichhorn⁷⁹ entsprach die allgemeine Geisteshaltung in der Westlichen Jin-Zeit auch keineswegs dem, was wir gemeinhin unter “konfuzianisch” verstehen. Dies gehe schon aus der Hochschätzung des äusseren Menschen, der schönen Erscheinung, der Eleganz des Auftretens und der diesbezüglichen Originalität hervor. Diese Epoche unterscheide sich durch einen extremen Individualismus von dem nivellierten Lebensstil späterer Epochen. Auch sei die Stellung der Frau in jener Zeit etwas freier gewesen, indem sie nicht so unbedingt an das Haus gefesselt war wie in späteren Zeiten (vgl. Fussnote 19). Der Kompilator des (Tang) *Jin Shu* hingegen versetzt Lü Zhu in die Tang-Zeit; so scheint es selbstverständlich, dass sie in Gegenwart von Shi Chong in die Tiefe springt.

Nicht der geforderte Reim ist dafür verantwortlich, dass Du Mu als letztes Zeichen “Mensch” schreibt und Lü Zhu nicht direkt bezeichnet. Im klassisch chinesischen Gedicht und in der Lieddichtung steht “Mensch” (*ren*) für besonders nahe stehende Personen, für den Freund oder die Geliebte. Mit diesem Wort verknüpfen sich in der Dichtung Zuneigung, emotionale Bindung oder Mitgefühl.⁸⁰ In seiner Unbestimmtheit entspricht es dem traditionellen Bedürfnis, gerade dann mit blosser Anspielung und äusserster Zurückhaltung zu sprechen, wenn es um zentrale Belange geht; auch der Tod Lü Zhus wird mit keinem Wort erwähnt.⁸¹ Im Goldtal-Gedicht löst sich die anfängliche Gleichsetzung von

78 Zit. im *Shih-shuo hsin-yü*, Mather 2002: 590.

79 Eichhorn 1937: 457, 473, 479.

80 Hoffmann 1950, 45.

81 Vgl. Jullien 2000.

Blumen und Konkubinen in dem Wort “Mensch” auf, das Verbindlichkeit und Würde ausstrahlt.⁸²

Dem Tod Lü Zhus nimmt Du Mu jedes Gewicht. In Wirklichkeit fällt ein menschlicher Körper nicht wie eine Blüte zu Boden, sondern schlägt schwer auf. Fallende Blüten hinterlassen hingegen kaum Spuren auf der Erde. Sie reichen schon beinahe in die Sphäre des Subtilen (*wei* 微). Dies erinnert an die Doppeldeutigkeit von “fallenden Blüten” und “duftendem Staub (der Welt)” an “ätherische” Frauen, die den Boden kaum berühren. Auch der Vogel hat die Schwerkraft überwunden.

Wo Blüten fallen, bilden sich Früchte. Blühen und Verwelken, Dunkelwerden (dritter Vers) und Hellwerden, Leben und Totsein sind Phasen des einen zyklischen Geschehens. Lü Zhus Tod wird in die natürliche Wandlung (*hua* 化) eingebettet. Du Mu verewigt ihr Schicksal im Goldtal-Gedicht und öffnet es weiteren Perspektiven. Das siebte Wort “Mensch” korrespondiert mit dem siebten Wort “Vogel”. Vielleicht hat sich Lü Zhu tatsächlich in einen Vogel verwandelt. Überraschend ist, dass Lü Zhu auch durch ein kleines Volkslied, “Lied des Bedauerns”⁸³ (siehe Anhang), überlebt hat; sie soll es als Konkubine Shi Chongs verfasst haben.

Es wäre denkbar, dass das Interesse Du Mus an der Geschichte von Shi Chong und Lü Zhu einen biographischen Hintergrund hat, der allerdings nicht näher geklärt und spezifiziert werden kann. Die folgende, in mehreren literarischen Fassungen überlieferte Begebenheit⁸⁴ bezieht sich auf das Gedicht “Anlässlich eines Festgelages beim Vorsteher des Kriegsministeriums” (*Bingbu shangshu xishang zuo* 兵部尚書席上作)⁸⁵ und zeigt deutliche – allerdings schwer interpretierbare – Parallelen zur Lü Zhu Episode im *Jin Shu*:

Als Du Mu in Luoyang seine Ämter versah, hatte sich Minister Li Yuan bereits in diese Stadt zurückgezogen. Man rühmte seine prachtvollen Sängerinnen und Tänzerinnen. Einst

82 Meine Übersetzung geht in der Indirektheit nicht so weit und präzisiert “Mensch” als “Frau”, um die Assonanz zu wahren. Nur Debon hat sich dem heutigen Sprachgebrauch und der Altersverschiebung im damaligen China (siehe Fussnote 41) angepasst und das obsolete “Mädchen” durch “Frau” ersetzt (Debon 1989^a: 67).

83 Feng S. 345.

84 Die früheste Quelle ist nach Zhou (1980) das *Ben Shi Shi* 本事詩 des Meng Qi 孟棨 (um 960?). Ich übersetzte diese Fassung (Zhou, S. 60). Die berühmteste Fassung steht in der kleinen Novelle “Yangzhou Traum” (*Yangzhou meng* 揚州夢) des Yu Ye 于鄴, die noch zwei weitere Episoden enthält. Inwieweit diese Begebenheiten authentisch sind, steht nicht fest.

85 *Quan Han Sanguo Jin Nan Bei Chao Shi*, Ding o.J.: Bd. 2, 669.

traf er grosse Vorbereitungen für ein Festbankett und lud hohe Funktionäre und berühmte Literaten dazu ein. Du Mu als Inspektor und Zensor wagte er hingegen nicht einzuladen. Als Du Mu von dieser Sache hörte, schickte er einen Boten zu Li Yuan, um ihm bekannt zu geben, dass er ebenfalls teilzunehmen wünsche. Li Yuan konnte nicht anders als zustimmen. Als Du Mu kam, sah er mehr als hundert Sängerinnen, alle von aussergewöhnlicher Kunstfertigkeit und Schönheit. Er sass allein – gegen Süden gewendet – und fixierte seinen Blick [auf die Frauen]. Dann kippte er drei Becher in einem Schluck und sagte zu Li: "Ich habe gehört, dass es eine Sängerin gibt, die 'Purpurwolke' heisst. Welche ist es?" Li zeigte sie ihm. Lange Zeit konnte Du Mu kein Auge von ihr abwenden, dann sagte er: "Tatsächlich, ihr Ruf ist gerechtfertigt, es wäre passend, sie mir als Geschenk zu geben." Li senkte den Kopf und lachte. Die Sängerinnen wandten sich ab. Du Mu trank erneut drei Becher, trällerte vernehmbar vor sich hin und erhob sich. Dann trug er in einem Sprechgesang – klar und deutlich, wie wenn niemand zugegen wäre – dieses Gedicht vor:

"In einer prächtigen Halle findet heute ein glänzendes Bankett statt.
Wer hat den Inspektor und Zensor (d.h. Du Mu) eingeladen?
Plötzlich erschreckt er den ganzen Saal durch eine verrückte Äusserung.
Das stark geschminkte Gesicht [von Purpurwolke] wendet sich ab."

8 Stil und Komposition

Weist man in einer Anmerkung zur Übersetzung des Gedichts in wenigen Sätzen auf die Geschichte von Lü Zhu und Shi Chong hin, scheint darüber hinaus auf den ersten Blick kaum noch etwas klärungsbedürftig; man könnte das Gedicht überlesen und als belanglos beiseite schieben. Ein chinesischer Gelehrter des 9. Jh. vermochte jedoch die Fülle der historischen, literarischen und weltanschaulichen Anspielungen innerlich mit lebendiger Bedeutung zu füllen und spürte vermutlich intuitiv die hohe Kunst der Komposition. Er wird weniger versucht haben, das Gedicht intellektuell zu begreifen, als es sich einzuverleiben. Nach Jullien⁸⁶ lautet der traditionelle Rat an den chinesischen Leser eines Gedichts, es wieder und wieder zu rezitieren, es im Mund zu behalten und "auszukosten", es still "durchzukauen". Weil uns diese Art des Zugangs, die kulturellen Hintergründe und die adäquaten Mittel der vollständigen sprachlichen Transposition fehlen, können wir chinesische Gedichte kaum je geniessen. Dies gilt in besonderem Mass für Übersetzungen, zumal sie unserem lyrischen Empfinden selten entsprechen.

86 Jullien 1999: 121–122.

Das Goldtal-Gedicht ist oberflächlich betrachtet ziemlich farblos – in Bezug auf den Suizid Lü Zhus verharmlosend – und wird einen westlichen Leser wohl kaum in den Bann ziehen. Es verzichtet auf ausgesuchte Wendungen und besondere sprachliche Effekte, wie sie sich in jener Epoche in den Gedichten von Li He und Li Shangyin finden. Zudem bremsen die gehäuften Verbaladjektive und das Muster ihrer Verteilung⁸⁷ mögliche Ansätze zu einer stärkeren Dynamik. Nur der letzte Halbvers und vielleicht der schreiende Vogel, der zürnt, vermögen allenfalls die Aufmerksamkeit auf sich zu lenken. Gemessen an der Dramatik der zugrunde liegenden Vorgänge ist besonders der zweite und vierte Vers von reizloser Blässe, doch entsprechen sie damit einem ästhetischen Ideal jener Zeit, dem “Faden” (*dan* 淡).⁸⁸ Das Gedicht gleicht jener Tochter des Fürsten von Qi, die über ihrem Brokatgewand (*yijin* 衣錦) ein einfaches Kleid aus Hanf (*jiongyi* 裴衣) trug (*Shijing*, Mao Nr. 57: *Shuo ren* 碩人 “Die erhabene Frau”).

Viele der vorkommenden Wörter wie “Pracht”, “Duft”, “Wasser”, “Gefühl”, “Gras”, “Frühling”, “Osten”, “Wind”, “Vogel”, “Blüten”, “Mensch” gehören zum typischen Vokabular der Tang-Lyrik. Der tiefere Sinn des Gedichts erschliesst sich nur durch besondere Wort-Kombinationen, Mehrdeutigkeiten, ungewohnte Satzstellungen und syntaktisch-semantische Parallelen. Mit sparsamsten Mitteln und höchster formaler Konzentration erreicht es seine Sinnkomplexität. Verborgene Anspielungen, assoziationsträchtige literarische Reminiszenzen sind Keime einer verborgenen Potenz. Die Kunst der diskreten Anspielung und Indirektheit lässt einen Reichtum entdecken, dessen Wirkung nachhaltig berührt und in schroffem Gegensatz steht zu gegenwärtigen ästhetischen Stereotypen der Direktheit.

Harmonie und Ausgewogenheit, weltanschaulich verankert im erstarkenden Chan-Buddhismus der späten Tang-Zeit, äussern sich vor allem im Verhältnis der ebenen (*ping*) und schiefen (*ze*) Töne, das nach der mittelchinesischen Lautung fünfzehn zu dreizehn beträgt, und im Kräfte-Gleichgewicht von Yin und Yang.⁸⁹ Der erste Vers lässt sich je nach Betrachtungsweise *yin* oder *yang* zuordnen. Geht man davon aus, dass mit *shi* “einst” auf ein vergangenes Ereignis angespielt wird, ist dessen abgeschlossene Unveränderlichkeit – der perfektivische Modus – nach Porkert *yin*. Löst man hingegen die (im Chine-

87 “Duftender Staub” und “schreiender Vogel” am Ende des ersten und dritten Verses, sowie “fliessendes Wasser” und “fallende Blätter” am Anfang des zweiten und vierten Verses.

88 Siehe das Kapitel “Die Lehre der Fadheit” in Jullien 1999: 110–120.

89 Zu den Begriffen Yin und Yang und ihren Entsprechungen siehe Porkert 1982: 8–29.

sischen) zeitentbundenen Verben heraus und berücksichtigt nur den Prozesscharakter von „auflösen / versprengen“, „davoneilen / davonjagen“ und das Subtilisieren des Duftholzes zu Staub, zeigt sich der Aspekt *yang*. Wenn demnach im ersten Vers *yin* und *yang* überlagert sind, polarisieren sich im zweiten Vers die beiden grundlegenden Wirkkräfte und lösen sich ab: „Fliessendes Wasser“ und die „Indifferenz der Emotionen“ entsprechen *yin*; der Frühling, der das Gras zum Spriessen bringt, entspricht *yang*. Im dritten Vers gehört zwar die Abenddämmerung tageszeitlich eingeordnet in die Rubrik *yin*, das erste Zeichen als Sonne gelesen jedoch zu *yang*, ebenso der Ostwind, das „Zürnen“⁹⁰ und der Vogel als Himmelstier. Der dritte Vers, der Wendever, ist demnach überwiegend *yang* betont und kontrastiert mit den Yin-Entsprechungen des vierten Verses: nämlich „fallen“, „stürzen“ und „Mensch“ (mit der Implikation „Frau“).

Im Hinblick auf den kompositorischen Zusammenhang lohnt es sich ferner, die Abfolge der siebten Wörter genauer zu analysieren, die von ihrer Position her in dieser Gedichtform als Schlüsselworte gelten: „Staub“, „Frühling“ (bezogen auf „Gras“), „Vogel“, „Mensch“ umfassen die vier Naturreiche (unbelebt, pflanzlich, tierisch, menschlich), die Komplexität der Energien steigt von Vers zu Vers an. Auch inhaltlich ergibt sich eine mehr und mehr konkretisierende Ordnung: „Staub“ spielt auf eine leichtfüssige Konkubine an, „Frühling“ auf das Lebensalter von Lü Zhu, der Vogel als Stellvertreter auf ihre emotionale Situation. „Grün“ in Lü Zhu („Grünperle“) ist das Emblem des Frühlings (zweiter Vers) und die Farbe des Lebens im Unterschied zu „schwarz“, das auch Farbe des Todes sein kann.⁹¹ „Duftender Staub“ als Adlerholz-Staub ist schwarz und der beim Eindunkeln schreiende Vogel suggeriert einen Raben (in der chinesischen Mythologie das Tier der Sonne⁹²), sodass in Bezug auf die sieben Zeichen die Folge „schwarz“, „grün“, „schwarz“, „grün“ entsteht und somit eine enge Verklammerung von Leben und Tod.

Analysiert man auf diese Weise die Form des Gedichts, zeigt sich ein nach symmetrischen Strukturen baumeisterlich gestaltetes Kunstgebilde. Man wird sich deshalb fragen, ob es durch dichterische Inspiration, ohne bewusste Reflexion auf die Form – durch ein unmittelbares Gespür für Gleichgewicht und Gesetzmässigkeit – entstanden ist oder durch sukzessive Annäherungen an den endgültigen Ausdruck. Beide Möglichkeiten wären denkbar. Du Fu, der eine der

90 „Osten“, „Wind“, „zürnen“ („Wut“) sind Entsprechungen der Yang-Wandlungsphase „Holz“.

91 Eberhard³ 1990: 261.

92 Eberhard³ 1990: 233.

beiden “Dichterfürsten” der Tang-Zeit, war zum Beispiel für das Ausfeilen seiner Gedichte berühmt,⁹³ Li Bai der andere “Dichterfürst” für den genialischen Wurf, der unverändert stehen blieb.

Das Goldtal-Gedicht evoziert eine momentane Situation. Es beschreibt einen Park und dringt tief in eine Welt ein – noch vor der Scheidung von Objekt und Subjekt: “Kein ‘lyrisches Ich’ überflutet die Dinge und macht sie dadurch zu Metaphern und Symbolen.”⁹⁴ Das lyrische Ich hat sich in die Geschehnisse im Park aufgelöst und ist ihnen so hingeggeben, dass jeder Bezug auf sich selbst fehlt. Kein Subjekt drängt sich den Sachverhalten auf; es gibt keine Stellungnahme, kein Urteil, kein affektives Betroffensein, kein Begehr. Auch im vierten Vers stellt kein “auktoriales Ich” die Ähnlichkeit zwischen fallenden Blüten und der stürzenden Frau her. Die Vorgänge spiegeln sich gegenseitig selbst.

Jedes Bild ist gleichwertig neben das andere gestellt (eidetisch-parataktischer Stil). Um eine moderne Äquivalenz zu verwenden, könnte man von einem “kinematographischen Stil”⁹⁶ sprechen und an die seitwärts fahrende Kamera japanischer Filme denken. Chinesische Bilder wurden häufig auf Rollen gemalt, um sie der sukzessiven Betrachtung zu eröffnen. Auch die Verwandtschaft von Gedicht und chinesischem Garten wird offenkundig: “Einen Garten anzulegen gleicht dem Verfassen eines Gedichts oder eines anderen literarischen Textes, die gewunden forschreitende Bewegung muss methodisch genau abgestimmt sein (Qian Meixi).”⁹⁷ Ablauf und Prozess sind in der chinesischen Tradition wichtiger als Simultanität und Zustand.

Ich habe abschliessend das Augenmerk auf formale Eigentümlichkeiten gelenkt. Dabei darf nicht vergessen werden, dass das Gedicht nicht in einer kunstvollen Schilderung der historisch und literarisch besetzten Landschaft aufgeht, sondern von gedanklichen Bezügen durchsetzt ist. In einem Antwortbrief⁹⁸ an Zhuang Chong (*Da Zhuang Chong shu* 答莊充書) schreibt Du Mu, dass

93 Debon 1989^b: 59.

94 Han 2002: 77.

95 Du Mu spielt auf den Suizid von Lü Zhu noch in einem zweiten Gedicht an: *Ti taohua furen miao* 題桃花夫人廟 “Auf den Ahnentempel der Pfirsichblüten-Marquise [von Xi].” (Kubin 1979: 180; Feng 1962: 274.) Hier drückt er jedoch sein Mitgefühl aus, wenn er schreibt: “Goldtal weckt [mein] Mitgefühl – vom Turm gestürzte Frau.” “Mitgefühl” (*lian* 憐) schwingt zwischen ‘mitfühlen’, ‘bedauern’ und ‘zärtlich lieben’.

96 Unger 1986: 275.

97 Jullien 2000: 344.

98 *Du Mu Quanji*, Chen 1997: 124.

ihm die “gedankliche Absicht” (*yi* 意), die einem Gedicht zugrunde liegt, wichtiger sei als Form und Schönheit: “Man nehme die gedankliche Absicht (*yi* 意) als Herrscher, die schöpferische Kraft (*qi* 氣) als Helfer, die Eleganz der Ausdrucks und die Struktur der Sätze als ihre Beschützer (*wei* 衛).” Wenn man die gedankliche Absicht nur umkreise, um sie erst später voll und ganz zu erfassen, und sich stattdessen bei eleganten Wendungen aufhalte, führe dies zu einem Überfluss an Worten und einer zunehmenden Störung der Ordnung (*li* 理). Stehe hingegen die gedanklich Absicht am Anfang, werde der sprachliche Ausdruck schlüssig (*pu* 樸) und erhaben (*gao* 高). Welches ist nun die gedankliche Absicht, die dem Goldtal-Gedicht zugrunde liegt? Thematischer Ausgangspunkt ist der Tod Lü Zhus, der seine Deutung durch Übergänge und Transformationen erhält, in die er eingebettet ist: den Übergang von der sinnlichen Welt zu ihrer Verfeinerung, den Übergang vom Frühlingsanfang zum Ende des Frühlings, vom Ende des Tages zur Nacht, vom Mensch zum Vogel, von der Indifferenz zum Zorn, vom Blütenfall zur supponierten Frucht. Dieses Motiv generiert die Bilder, die Struktur, die sprachlichen Verflechtungen und Nuancen und nicht zuletzt Rhythmus und Reim.

Anhang

Lied des Bedauerns Lü Zhu (“Grünperle”) zugeschrieben

懊儂歌

絲布 濶難縫
令儂 十指穿
黃牛 細犢車
遊戲 出孟津

Hanf mit Seide, rau und schwer zu flicken,
Lässt die Finger alle mir zerstechen;
Gelbes Rindchen mit dem kleinen Karren,
Spielend steigt es aus der Grossen Furt.

Titel: “Lied des Bedauerns” oder auch “Lied des Sehnens” ist eine Bezeichnung für eine Melodie. Die Zahl der Texte zu dieser Melodie ist im Laufe der Zeit immer mehr angestiegen (Wang 1996: 73).

Stil: Es handelt sich um ein Lied der südlichen Volksliedtradition, die in der Regel mit Homophonien, der Mehrdeutigkeit von Ausdrücken und der sexueller Metaphorik spielt (Birrell 1982: 9–20). Die Zweiteilung ist konventionell: Die ersten beiden Verse beziehen sich auf die Frau, die sich in ihrem Gemach aufhält und dort näht; die beiden folgenden Verse auf den Mann, der unterwegs ist und grössere Freiheiten geniesst.

Verfasser: Wang (1996: 74–75) bezweifelt, dass Lü Zhu die Verfasserin ist; er glaubt vielmehr, dass Shi Chong ihr dieses Lied in den Mund gelegt hat. Seine Argumente sind jedoch nicht unbedingt stichhaltig, denn ein Liedchen kann auch jemandem einfallen, der dichterisch unbegabt ist. Mit der südlichen Volksliedtradition waren sowohl Lü Zhu als auch Shi Chong vertraut. Lü Zhu stammte angeblich aus Nanhai (Willhelm 1959: 320), und Shi Chong war einige Zeit Präfekt der Präfektur Jingzhou südlich des Yangzi.

Übersetzung: *Hanf mit Seide (sibu)* bezeichnet ein Gemisch aus Seide und einer pflanzlichen Faser. Weil Baumwolle erst in der Yuan-Dynastie angebaut wurde (Lindqvist 1990: 214), dürfte es sich um ein Gemisch von Seide mit Hanf handeln (HYDCD: Bd. 9, 853), das tatsächlich rau und schwer zu flicken ist. Seide könnte für den Marquis Shi Chong und Hanf für Lü Zhu stehen und auf ihre Verbindung anspielen. *Kleiner Karren:* Beachte hinsichtlich einer möglichen sexuellen Metaphorik, dass es sich um einen kleinen, zweirädrigen Ochsenkarren handelt. *Spielend* oder “sich vergnügend”. *Grosse Furt:* *Mengjin*, eine berühmte Furt im Gelben Fluss. “Gelber Fluss” passt zu “Gelbes Rindchen”. Die beiden letzten Zeilen drücken Bewegung, Kraft und Vitalität aus und sind vermutlich sexuell konnotiert. Dass die Frau sich die Finger zerstechen muss, wo es doch vergnüglichere Dinge gibt, ist – wie im Titel angesprochen – das zu Bedauernde.

Bibliographie

Wörterbücher:

HYDCD: *Hanyu Da Cidian*

1987–94 漢語大詞典. 12 Bände & Indexband. Luo Zhufeng 羅竹風 (Hg.).
Shanghai: Hanyu da cidian chubanshe.

GDR: *Grand Dictionnaire Ricci De La Langue Chinoise*

2001 6 Bände & Indexband. Paris: Desclée de Brouwer.

Quellen:

Chuang Tzu. The Complete Works of Chuang tzu.

1968 Translated by Burton Watson. New York: Columbia University Press.

Du Mu Quanji

1997 杜牧全集. Chen Yunji 陳允吉 (Hg.). Shanghai: Shanghai guji chubanshe.

Fanchuan Shiji Zhu

1962 樊川詩集注. Feng Jiwu 馮集梧 (Hg.). Shanghai: Zhonghua shuju.

Huainanzi Zhu Zi Suo Yin

1992 淮南子逐字索引. *A Concordance to the Huainanzi*. Liu Dianjue 劉殿爵, Chen Fangzheng 陳方正 (Hg.). Taipei: Taiwan shang wu.

Jin Shu

1974 晉書. Fang Xuanling 房玄齡 et al. (Hg.). 4 Bände. Beijing: Zhonghua shuju.

Lao Tzu

1981 Text, Notes, and Comments. By Ch'en Ku-ying 陳鼓應. Translated and adapted by Rhett Y.W. Young and Roger T. Ames. Chinese Materials Center.

Quan Han Sanguo Jin Nan Bei Chao Shi

o.J. 全漢三國晉南北朝詩. Ding Fubao 丁福保 (Hg.). 6 Bände. Nachdruck. Taipei: Yiwen yinshuguan.

Quan Shanggu Sandai Qin Han Sanguo Liu Chao Wen

1997 全上古三代秦漢三國六朝文. Chen Yanjia 陈延嘉 et al. (Hg.). 4 Bände. Shijiazhuang: Hebei jiaoyu chubanshe 教育出版社.

Shishuo Xinyu

1983 世說新語. Yu Jiaxi 余嘉錫 (Hg.). Beijing: Zhonghua shuju.

Shih-Shuo Hsin-Yü

- ²2002 *A New Account of Tales of the World*. By Liu I-ch'ing, with commentary by Liu Chün; translated with introduction and notes by Richard B. Mather. Second edition [revised!]. Minneapolis, University of Minnesota Press.

Shi Yi Ji

- 1981 拾遺記. Wang Jia 王嘉. Qi Zhiping 齊治平 (Hg.). Beijing: Zhonghua shuju.

Zhuangzi Ji Shi

- 1961 莊子集釋. Guo Qingfan 郭慶藩 (Hg.). 4 Bände. Beijing: Zhonghua shuju.

Gedichtsammlungen, die das Gedicht "Im Goldtal-Park" enthalten, und die unter dem Namen des Übersetzers bzw. Herausgebers zitiert werden:

BURTON, R. F.

- 1990 *Du Mu's Plantains in the Rain*. Selected Chinese Poems of Du Mu. Translated by R. F. Burton. London: Wellsweep Press.

BYNNER, Witter

- 1929 *The Chinese Translations*. 2nd ed. New York: Farrar, Straus, Giroux.

CHENG, François

- 1996 *L'écriture poétique chinoise, suivie d'une anthologie des poèmes des Tang*. Nouvelle édition, refondue et corrigée par l'auteur. Paris: Seuil.

DEBON, Günther

- 1989^a *Herbstlich helles Leuchten überm See*. Chinesische Gedichte aus der Tang-Zeit. Ausgewählt, übertragen und mit einem Vorwort versehen von Günther Debon. München: Piper.

GRAHAM, A. C.

- 1965 *Poems of the Late T'ang*. London: Penguin Classics.

HENG, Tangtui 衡塘退

- 1957 *Tang shi sanbai shou* 唐詩三百首. Beijing: Wenzue guji kanxing she chuban.

HONG, Zheng 弘征

- 1992 *Tang shi san bai shou jinyi xin xi* 唐詩三百首今译新析. Guilin: Lijiang chubanshe.

HU, Shiguang

- 1991 "Du Mu's Poems". *Chinese Literature* (Beijing) 3 (1991), 130–138.

- JACOB, Paul
- 1983 *Vacances du pouvoir. Poèmes des Tang*, traduit du chinois, présenté et annoté par Paul Jacob. Paris: Gallimard.
- KLÖPSCH, Volker
- 1991 *Der seidene Faden. Gedichte der Tang*. Frankfurt a.M.: Insel.
- KUBIN, Wolfgang
- 1976 *Das lyrische Werk des Tu Mu (803–852). Versuch einer Deutung*. Wiesbaden: Harrassowitz.
- ULENBROOK, Jan
- 1969 *Pflaumenblüte und verschneiter Bambus. Chinesische Gedichte*. Auswahl und Übersetzung von Jan Ulenbrook. Zürich: Manesse.
- WU, John C. H.
- 1939 “The Four Seasons of T’ang Poetry”, *T’ien Hsia Monthly* IX, 1 (1939), 61.
- ZHOU, Xifu 周錫馥 Hg.
- 1980 *Du Mu Shi Xuan* 杜牧詩選. Hongkong: Sanlian shudian.

Sekundärliteratur

- BIRRELL, Anne
- 1982 *New Songs from a Jade Terrace: An anthology of early Chinese love poetry*. Boston: Allen & Unwin.
- CARLITZ, Katherine
- 2001 “The Daughter, the Singing-Girl, and the Seduction of Suicide.” *Nan nü* 3, 1 (2001), 22–46.
- DEBON, Günther
- 1989^b *Chinesische Dichtung. Geschichte, Struktur, Theorie*. Leiden: Brill.
- EBERHARD, Wolfram
- 1937 *Typen chinesischer Volksmärchen*. Helsinki: Academia Scientiarum Fennica.
- ³1990 *Lexikon chinesischer Symbole. Die Bildsprache der Chinesen*. München: Diederichs.
- EICHORN, Werner
- 1937 “Zur chinesischen Kulturgeschichte des 3. und 4. Jahrhunderts”, *Zeitschrift der Deutschen Morgenländischen Gesellschaft* 91 (1937), 451–483.
- FRANKE, Otto
- 1936 *Geschichte des chinesischen Reiches*. 5 Bände. Leipzig: De Gruyter.

- HAN, Byung-Chul
 2002 *Philosophie des Zen-Buddhismus*. Stuttgart: Reclam.
- HOFFMANN, Alfred
 1950 *Die Lieder des Li Yü (937–978), Herrscher der südlichen T'ang-Dynastie*. Als Einführung in die Kunst der chinesischen Lieddichtung aus dem Urtext vollständig übertragen und erläutert. Köln: Greven.
- JULLIEN, François
 1999 *Über das Fade – eine Eloge. Zu Denken und Ästhetik in China*. Berlin: Merve.
- 2000 *Umweg und Zugang. Strategien des Sinns in China und Griechenland*. Wien: Passagen Verlag.
- KEEL, Othmar
 1986 *Das Hohelied*. Zürich: Theologischer Verlag.
- KUHN, Dieter
 1991 *Status und Ritus: Das China der Aristokraten von den Anfängen bis zum 10. Jahrhundert nach Christus*. Heidelberg: Ed. Forum.
- LI, Shih-Chen
 2003 *Chinese Medical Herbs. A Modern Edition of a Classic Sixteenth-Century Manual*. Translated and Researched by F. Porter Smith and G.A. Stuart. Minola: Dover.
- LINCK, Gudula
 2001 *Leib und Körper. Zum Selbstverständnis im vormodernen China*. Frankfurt a. M.: Lang.
- LINDQVIST, Cecilia
 1990 *Eine Welt aus Zeichen. Über die Chinesen und ihre Schrift*. München: Droemer Knaur.
- MÖLLER, Hans-Georg
 2001 *In der Mitte des Kreises. Daoistisches Denken*. Frankfurt a. M.: Insel.
- OWEN, Stephen
 1977 *The Poetry of the Early T'ang*. New Haven and London: Yale University Press.
- PORKERT, Manfred
 1978 *Klinische chinesische Pharmakologie*. Heidelberg: Verlag für Medizin Fischer.
- 1982 *Die theoretischen Grundlagen der chinesischen Medizin*. 2. durchgehene Auflage. Stuttgart: Hirzel.

- RÄTSCH, Christian
- 1996 *Räucherstoffe, der Atem des Drachens; 72 Pflanzenportraits. Ethnobotanik, Rituale und praktische Anwendungen*. Aarau: AT Verlag.
- SCHAFER, Edward H.
- 1963 *The Golden Peaches of Samarkand*. Berkeley and Los Angeles: University of California Press.
- SCHLEPP, Wayne
- 1986 "Metre and the Tone System in Chinese Poetry", in: *Ganz allmählich. Aufsätze zur ostasiatischen Literatur, insbesondere zur chinesischen Lyrik. Festschrift für Günther Debon*. Roderich Ptak u. Siegfried Englert (Hg.). Heidelberg: Heidelberger Verlagsanstalt.
- SCHMITZ, Herrmann
- 1969 *Der Gefühlsraum. System der Philosophie*, dritter Band, II. Teil. Bonn: Bouvier.
- 1992 *Leib und Gefühl: Materialien zu einer philosophischen Therapeutik*. Paderborn: Jungermann.
- WALEY, Arthur
- 1949 *The Life and Times of Po Chü-I*. London: Allen & Unwin.
- WANG, Yunxi 王運熙
- 1996 *Yuefu shi shu lun* 樂府詩述論, Shanghai: Shanghai guji chubanshe.
- WILHELM, Hellmut
- 1959 "Shih Ch'ung and his Chin-Ku-Yüan". *Monumenta Serica* XVIII (1959), 314–327.
- ZACH, Erwin von
- 1958 *Die chinesische Anthologie. Übersetzungen aus dem Wen hsüan*. 2 Bände. Cambridge: Harvard University Press.
- ZHONGGUO LIDAI RENMING DA CIDIAN 中國歷代人名大詞典
- 1999 Zhang Huizhi 張撝之 et al. (Hg.). Shanghai: Shanghai guji chubanshe.
- ZHONGGUO LISHI DITUJI, THE HISTORICAL ATLAS OF CHINA 中國曆史地圖集
- 1982 Band 3: The Three Kingdoms Period. The Western Jin Dynasty Period. Tan Qixiang 譚其驤 (Hg.). Shanghai: Ditu chubanshe.

