

wahrscheinlichsten Werte für die Breite des Ortes und die Zeit der Beobachtung an der Stelle, wo die Mehrzahl dieser Differenzen klein werden oder ganz verschwinden. Bei guter Übereinstimmung läßt sich diese Rechnung unter Umständen noch einmal für eine in kleinere Intervalle geteilte Zeitspanne wiederholen und dadurch die Genauigkeit der Rechnung erhöhen. — Da man im allgemeinen die angenäherte Breite des Entstehungsortes kennen wird, kann man sich wohl meistens darauf beschränken, die Rechnung nur für diese eine Breite durchzuführen, was natürlich das Verfahren erheblich vereinfacht.

Mit weit größerer Bestimmtheit darf man sich über das Alter von Texten oder, besser gesagt, das Alter der darin enthaltenen Daten äußern, wenn diese nicht nur in Angaben der Äquinoktien und Solstitien und der jährlichen Aufgänge von Sternen bestehen, sondern auch noch durch die Registrierung einmaliger Ereignisse nicht „kalendarischer“ Natur, wie etwa von Sonnen- oder Mondfinsternissen oder Konjunktionen von Planeten, gestützt werden. In solchen Fällen wird man fast stets in der Lage sein, nicht nur die angenäherte Epoche, sondern sogar das Jahr der Entstehung selbst zu ermitteln. Hat man dagegen, wie in den beiden hier behandelten Fällen, keine derartigen Sonderangaben zur Verfügung, so tut man gut daran, aus den Resultaten der Berechnungen keine zu weittragenden Folgerungen zu ziehen. Die Rechnungen dürfen gegebenenfalls zur Bestätigung historischer Theorien herangezogen werden, nicht aber zu deren strikter Widerlegung¹.

UBER DIE CHINESISCHE POETIK VON WANG GUANG KI

I. Einleitung.

In der chinesischen Sprache unterscheidet man hinsichtlich der Tonhöhe oder vielmehr der Tonbewegung der einzelnen Wörter vier verschiedene Gruppen: I. Ping, den ebenen Ton, II. Schang, den steigenden Ton, III. Kü, den weggehenden oder absteigenden Ton, und IV. Ju, den hineingehenden oder kurzen Ton.

Da der IV. Ton sehr kurz ist und beim Singen oft auf die anderen Töne übergehen muß², so bleiben im besonders für den Gesang gedichteten Lied (Kü) nur noch drei Gruppen übrig.

¹ Nach Abschluß dieses Aufsatzes erhielt ich von Herrn Pater Van Hée S. J. in Antwerpen als Antwort auf meine Anfrage (s. Fußnote 2 zu S. 239) eine kurze präliminarische Notiz, aus der zu entnehmen ist, daß man von der Bearbeitung des noch nicht gesichteten einschlägigen Materials aus den Archiven des Jesuitenordens tatsächlich noch eine wesentliche Klärung des chinesischen Kalenderproblems erwarten darf. Über den Fortgang der Untersuchungen soll in einem späteren Artikel berichtet werden.

² In den südlichen Dramen (Nan Kü) geht der IV. Ton Ju, wenn die betreffende Note eine längere ist, auf den I. Ton Ping über (Yin Ju auf Yin Ping, Yang Ju auf Yang Ping); in den nördlichen Dramen (Be Kü) löst sich der IV. Ton Ju aber von Anfang an in die drei anderen Töne auf (Yin Ju in Yin Schang, Yang Ju in Yang Ping und Yang Kü. Vgl. unten die Tabelle des Kü Yün), da die nordchinesische Sprache überhaupt keinen IV. Ton Ju hat.

Dafür hat aber jede dieser drei Gruppen zwei Unterabteilungen, nämlich Yin (weiblich) und Yang (männlich). Die Wörter der Yang-Unterabteilung haben tiefere Töne als diejenigen der Yin-Unterabteilung. (Bei Kompositionen pflegt man diesen Unterschied durch eine ganze Sekunde zu kennzeichnen.) Diese Benennung — Yin und Yang — ist wohl davon abgeleitet, daß die Frauenstimme immer höher ist als diejenige der Männer¹.

Für die nicht besonders für den musikalischen Zweck gedichteten Lieder (Schī) hat man dagegen die vier Gruppen in zwei zusammengezogen: 1. Ping und 2. Dsê (unebenen Ton). Letztere umfaßt die Wörter des II., III. und IV. Tons.

Durch die Tonbewegung der einzelnen Wörter stellen die chinesischen Lieder an sich schon eine Melodienlinie dar. Da der I. Ton Ping im Gegensatz zu den anderen drei Tönen einen metrischen Schwerpunkt sowohl qualitativ (Akzent) als auch quantitativ (Länge²) bildet, wie wir später noch sehen werden, so werden einige Stellen dieser Melodienlinie, an welchen der I. Ton Ping vorkommt, durch ihn markiert. Die Lieder vor der Tang-Dynastie (678—907) sind „ametrisch“, d. h. sie haben ein unregelmäßiges Metrum. Seit der Tang-Dynastie hat sich aber eine Art „Doppel-Trochäus oder -Jambus“ ausgebildet:



Später spielte die „Ametrik“ in der Dichtung Tsī und Kü nochmals eine große Rolle.

Was die Silbenzahl der Verszeile betrifft, so ist sie immer größer geworden, von vier bis sieben Silben oder noch mehr, und die Form hat sich immer unsymmetrischer entwickelt.

II. Die Form.

Unter den chinesischen Dichtungen unterscheiden wir drei Arten: a) Schī (Lied), b) Tsī (Rhapsodie) und c) Kü (Sprechsingen).

a) Schī (Lied). Die ältesten Lieder sind die 305 Lieder des „Schī Ging“, das von Konfuzius gesammelt wurde. Die Lieder bestehen meist aus mehreren Strophen, jede Strophe aus vier Verszeilen und jeder Vers aus vier Silben, d. h. vier Wörtern. Der Reim ist eine Art „Unterbrochener Reim“, z. B. abcb, aber auch die Form aaba kommt sehr häufig vor, die in der späteren chinesischen Dichtkunst eine große Rolle spielt.

In der Zeit der sog. Ba Dai (der „Acht Dynastien“, 206 v. Chr. bis 618 n. Chr.) entwickeln sich die Lieder in fünfsilbigem Versbau und haben meist nur eine Strophe, die aber aus ein paar Dutzend Versen besteht. Der Reim fällt in der Regel auf die zweite, vierte, sechste usw. Verszeile, also auf die gerade Zahl; es bleibt entweder immer derselbe Reim, oder er geht nach einigen Zeilen in einen anderen über, wie z. B. a a b a c a d a, e e f e g e h e usw.

¹ Die Tonbewegung der einzelnen Wörter wird in Kompositionen durch die folgenden Tonschritte charakterisiert:

Yin-	Yang-	Yin-	Yang-	Yin-	Yang-	Yin-	Yang-
Ping	Ping	Schang	Schang	Kü	Kü	Ju	Ju

² Während in der modernen deutschen Poesie das Prinzip der Qualitätsbestimmung (betont-unbetont) maßgebend ist, maßen die Griechen die Silben nach ihrer Ausdehnung (lang-kurz), und die Länge hatte genau die doppelte Zeitdauer einer Kürze.

In der Dichtkunst der Tang-Dynastie (618—907 n. Chr.) nimmt der siebensilbige Versbau eine wichtige Stelle ein. Es gibt dann sieben Hauptgattungen: 1. Wu Gu: fünfsilbige alte Form, 2. Wu Lü: fünfsilbige strenge Form, 3. Wu Gūo: fünfsilbige gekürzte Form, 4. Tsi Gu: siebensilbige alte Form, 5. Tsi Lü: siebensilbige strenge Form, 6. Tsi Gūo: siebensilbige gekürzte Form, 7. Go Hing Ti: verschiedene Versarten gemischter Form.

Während die Zahl der Verszeilen und die Metrik für die drei Formen 1, 4 und 7 dem Dichter frei überlassen wird, gibt es für die anderen vier Formen 2, 3, 5 und 6 eine strenge Regel: die Formen 2 und 5 müssen acht Verszeilen haben, die Formen 3 und 6 dagegen nur vier. Die Metrik dieser vier Formen muß „kontrapunktig in Gegenbewegung“ sein. Auch die Reim-Auswahl für die erstgenannten drei Formen ist etwas freier als die für diese vier; aus den 106 Klassen des Schi Yün (Lieder-Reim) kann der Dichter einige Klassen nach Vorschrift zusammensetzen, z. B. dürfen die 1. Klasse (Dung) und die 2. Klasse (Dung) als eine betrachtet werden¹. Der Dichter kann die Reime aus diesen beiden Klassen nach Belieben wählen, falls er ein Lied in einer jener drei Formen dichten will. Dagegen hat er kein Recht, die Klassen zusammenzusetzen, wenn er ein Lied in einer der anderen vier Formen dichten will, muß also da in einer Klasse bleiben. Wenn er ungeachtet dieser Regel mehrere Klassen mischt, so bezeichnet man das als Dsou Yün, d. h. außer Reim. Über die Reimstellung und die Metrik später.

b) Tsī (Rhapsodie). In der Sung-Dynastie (960—1277) spielt das Tsī eine große Rolle. Während die „Lieder“ streng symmetrisch sind, verläßt man dieses Prinzip hier, z. B. ist die erste Verszeile achtsilbig, die zweite vielleicht vierzehnsilbig, die dritte fünfsilbig usw. Der Tsī Yün (Rhapsodien-Reim) hat bedeutend weniger Klassen als der Schi Yün (Lieder-Reim)².

Der Unterschied zwischen Schi und Tsī ist nicht nur ein formaler, sondern auch ein inhaltlicher. Es gibt für Schi und Tsī geradezu verschiedene Sprachen. Die Schi-Sprache ist kräftig und ernst, die Tsī-Sprache milder und zarter. Wenn der Dichter unglücklicherweise die Schi-Sprache im Tsī anwendet, so bezeichnet man dies als „zu steif“ und umgekehrt die Tsī-Sprache im Schi als „zu weich“.

c) Kü (Sprechsingen). Als in der Yüan-Dynastie (1277—1368) das Musikdrama sich entwickelte, führte man das Sprechsingen, das sog. Kü, ein. Während die Sprache des Schi und des Tsī die Schriftsprache ist, ist die des Kü die Umgangssprache. Die Konstruktion des Kü ist ähnlich der des Tsī; nur ist es noch freier gestaltet, da man im Kü „recitativ“ und „cantabile“ abwechselnd gebraucht, während das Tsī ein reines Cantabile-Stück ist.

III. Der Reim.

Der chinesische Reim ist mit der Entwicklung der chinesischen Lautlehre ganz eng verbunden. Die Chinesen haben bekanntlich keine Buchstaben. Um den Laut der einzelnen Wörter festzuhalten, wurde ein System „Tsiē“, wörtlich: „schneiden“ oder „treffend“, von dem Gelehrten Schun Yen (um 200 n. Chr.) eingeführt. Z. B. die Aussprache des Wortes Tung (gleich) wird mit den beiden Wörtern Tu und Hung angegeben; d. h. man nimmt den Anfangslaut des ersten Wortes Tu, also T, und die Endung des zweiten Wortes Hung, also ung, kombiniert die beiden und bekommt so den Laut Tung. In der Praxis spricht man aber die beiden Wörter Tu und Hung nacheinander wie eine siebensilbige Verszeile: Tu-Hung Hung-Tu

¹ Vgl. Abschnitt III: Der Reim.

² Vgl. Abschnitt III: Der Reim.

Tu-Hung Tung; so ergibt sich der Laut Tung ganz von selbst. Im Jahre 601 hat der Gelehrte Lu Gūo mit acht Zeitgenossen aus Süd- und Nordchina über die chinesische Phonetik diskutiert und ein fünfbändiges Buch „Tsiē Yün“ (Reimlehre) geschrieben. Auf Grundlage dieses Werkes hat Schun Miēn im Jahre 751 eine Arbeit „Tang Yün“ (Der Reim der Tang-Dynastie) verfaßt, welche die Vokale oder vielmehr die Endung der Wörter in 206 Klassen teilte. Rund 500 Jahre später hat Liu Yūan die Klassen auf 106 reduziert. Seine Abhandlung „Schī Yün“ (Lieder-Reim) wird bis heute als maßgebend verwendet.

Der Entwicklung der chinesischen Dichtungsform entsprechend gab es auch drei Arten von Reimbüchern: Schī Yün, Tsi Yün und Kü Yün. Die beiden letzten haben die Klassen nochmals bis auf 19 oder 21 gemindert.

Was den Konsonanten betrifft, so hat der chinesische Buddhist Schou Wen um die Mitte der Tang-Dynastie unter dem indischen Spracheinfluß die Zahl der für den Konsonanten angewendeten chinesischen Wörter bis auf 36 vermindert und nach der Artikulationsweise (Zahnlaute, Lippenlaute usw.) klassifiziert.

a) Schī Yün (Lieder-Reim). Der Schī Yün wird in fünf Gruppen: Ia. Schang-Ping (Ober-Ping), Ib. Hia-Ping (Unter-Ping), II. Schang, III. Kü und IV. Ju, und in 106 Klassen geteilt. Jede Klasse enthält ein paar hundert Wörter mit ähnlichen Endungen. Die Einteilung des Ping in zwei Gruppen scheint kein einheitliches Prinzip zu haben und hat auch mit den oben genannten Yin und Yang nichts zu tun. Wenn Arendt in seinem „Handbuch der nordchinesischen Umgangssprache“ S. 55 gesagt hat, daß der Hia-Ping höher sei als der Schang-Ping, so ist dies nicht immer der Fall; z. B. ist die 11. Klasse Yu des Hia-Ping nicht höher, sondern tiefer als die 11. Klasse Dschen des Schang-Ping, da ja der u-Laut akustisch tiefer klingt als der e-Laut.

In der beigefügten Tabelle I bedeutet die römische Zahl I Ping, II Schang, III Kü und IV Ju. Die arabische Zahl bedeutet die Klasse; dabei habe ich die Klassen des Hia-Ping, statt mit eigenen Nummern (1, 2, 3 usw.) mit 16, 17, 18 usw. bezeichnet.

Tabelle I: Schī Yün

I. (Ping)	II. (Schang)	III. (Kü)	IV. (Ju)
1. 東 Dung	1. 董 Dung	1. 送 Sung	1. 屋 Wu
2. 冬 Dung	2. 腫 Dschung	2. 宋 Sung	2. 沃 Wu
3. 江 Giang	3. 講 Giang	3. 絳 Giang	3. 覺 Giau
4. 支 Dschī	4. 紙 Dschī	4. 寘 Tiēn	
5. 微 We	5. 尾 We	5. 木 We	
6. 魚 Yü	6. 語 Yü	6. 御 Yü	
7. 虞 Yü	7. 虞 Yü	7. 遇 Yü	
8. 齊 Tsi	8. 薺 Tsi	8. 霽 Dsi	
9. 佳 Gia	9. 蟹 Hiē	9. 泰 Tai	
		10. 卦 Gua	

10. 仄 Hui	10. 賄 Hui	11. 隊 Dui	
11. 真 Dschen	11. 軫 Dschen	12. 震 Dschen	4. 質 Dschī
12. 文 Wen	12. 吻 Wen	13. 問 Wen	5. 物 Wu
13. 元 Yüan	13. 阮 Yüan	14. 願 Yüan	6. 月 Yüo
14. 寒 Han	14. 旱 Han	15. 翰 Han	7. 曷 Ho
15. 刪 Schan	15. 潛 Tsiën	16. 諫 Giën	8. 黠 Hia
16. (1) 先 Siën	16. 銑 Siën	17. 霰 San	9. 屑 Sië
17. (2) 蕭 Siau	17. 篠 Hiau	18. 嘯 Siau	
18. (3) 肴 Yau	18. 巧 Kiau	19. 効 Hiau	
19. (4) 豪 Hau	19. 皓 Hau	20. 號 Hau	
20. (5) 歌 Go	20. 哿 Go	21. 箇 Go	
21. (6) 麻 Ma	21. 馬 Ma	22. 禡 Ma	
22. (7) 陽 Yang	22. 養 Yang	23. 漾 Yang	10. 藥 Yau
23. (8) 庚 Geng	23. 梗 Geng	24. 敬 Ging	11. 陌 Mo
24. (9) 青 Tsing	24. 迥 Kiung	25. 徑 Ging	12. 錫 Si
25. (10) 蒸 Dscheng			13. 職 Dschī
26. (11) 尤 Yu	25. 有 Yu	26. 宥 Yu	
27. (12) 侵 Tsin	26. 寢 Tsin	27. 沁 Tsin	14. 緝 Tsi
28. (13) 覃 Tan	27. 感 Gan	28. 勘 Kan	15. 合 Ho
29. (14) 鹽 Yen	28. 琰 Yen	29. 豔 Yen	16. 葉 Ye
30. (15) 咸 Hiën	29. 釅 Han	30. 陷 Hiën	17. 洽 Hia

b) Tsi Yün (Rhapsodien-Reim). Der heutige Tsi Yün, welchem das Buch „Tsi Lin Dscheng Yün“ von Go Dsai zugrunde liegt, hat 19 Klassen. Die ersten 14 enthalten die Wörter des I., II. und III. Tons, die letzten 5 nur die des IV. Tons. Die Zahlen in Klammern verweisen auf die entsprechende Nummer des Schī Yün. Kommt dieselbe Nummer des Schī Yün hier zweimal vor, z. B. I, 10 in der dritten und fünften Klasse, so enthalten beide Klassen je die Hälfte der Wörter aus der betreffenden Nummer (z. B. I, 10) des Schī Yün.

Tabelle II: Tsi Yün.

1. Dung (I 1) Dung (I 2) Dung (II 1) Dschung (II 2) Sung (III 1) Sung (III 2).
2. Giang (I 3) Yang (I 22) Giang (II 3) Yang (II 22) Giang (III 3) Yang (III 23).
3. Dschī (I 4) We (I 5) Tsi (I 8) Hui (I 10) Dschī (II 4) We (II 5) Tsi (II 8) Hui (II 10) Tiën (III 4) We (III 5) Dsi (III 8) Tai (III 9) Dui (III 11).
4. Yü (I 6) Yü (I 7) Yü (II 6) Yü (II 7) Yü (III 6) Yü (III 7).
5. Gia (I 9) Hui (I 10) Hië (II 9) Hui (II 10) Tai (III 9) Gua (III 10) Dui (III 11).

6. Dschen (I 11) Wen (I 12) Yüan (I 13) Dschen (II 11) Wen (II 12) Yüan (II 13) Dschen (III 12) Wen (III 13) Yüan (III 14).
7. Yüan (I 13) Han (I 14) Schan (I 15) Siën (I 16) Yüan (II 13) Han (II 14) Tsiën (II 15) Siën (II 16) Yüan (III 14) Han (III 15) Giën (III 16) San (III 17).
8. Siau (I 17) Yau (I 18) Hau (I 19) Hiau (II 17) Kiau (II 18) Hau (II 19) Siau (III 18) Hiau (III 19) Hau (III 20).
9. Go (I 20) Go (II 20) Go (III 21).
10. Gia (I 9) Ma (I 21).
11. Geng (I 23) Tsing (I 24) Dscheng (I 25) Geng (I 23) Kiung (I 24) Ging (III 24) Ging (III 25).
12. Yu (I 26) Yu (II 25) Yu (III 26).
13. Tsin (I 27) Tsin (II 26) Tsin (III 27).
14. Tan (I 28) Yen (I 29) Hiën (I 30) Gan (II 27) Yen (II 28) Han (II 29) Kan (III 28) Yen (III 29) Hiën (III 30).
15. Wu (IV 1) Wu (IV 2).
16. Giau (IV 3) Yau (IV 10).
17. Dschī (IV 4) Mo (IV 11) Si (IV 12) Dschī (IV 13) Tsi (IV 14).
18. Wu (IV 5) Yüo (IV 6) Ho (IV 7) Hia (IV 8) Hië (IV 9) Ye (IV 16).
19. Ho (IV 15) Hia (IV 17).

c) Kū Yün (Sprechsinge-Reim). Der heutige Kū Yün, der auf dem Werk „Dschung Yüan Yin Yün“ von Dschou De Tsing aus der Yüan-Dynastie (1277—1368) und dem „Yin Yün Dsi Yau“ von Wang Dsün gegen Anfang der Tsing-Dynastie (1644—1912) basiert, hat 21 Klassen. Jede Klasse hat drei Unterabteilungen: I. Ping, II. Schang und III. Kü. Jede Unterabteilung hat zwei Teile: a) Yin und b) Yang. Die Wörter des IV. Tons (Ju) gehen auf die drei anderen Unterabteilungen über.

Tabelle III: Kū Yün.

	I (Ping)	II (Schang)	III (Kü)	IV (Ju) geht über:
1.	{a 東 Dung b 同 Tung	{董 Dung 隴 Lung	{凍 Dung 洞 Dung	
2.	{a 江 Giang b 陽 Yang	{講 Giang 養 Yang	{絳 Giang 糴 Giang	
3.	{a 支 Dschī b 時 Schī	{紙 Dschī 爾 Örl	{至 Dschī 事 Schī	澀 Sé auf II 3a
4.	{a 齊 Tsi b 微 We	{幾 Gi 迤 I	{記 Gi 未 We	吉 Gi auf II 4a 及 Gi auf I 4b 逸 I auf III 4b
5.	{a 歸 Gui b 回 Hui	{鬼 Gui 偉 We	{貴 Gui 會 Hui	國 Guo auf II 5a 或 Huo auf I 5b 墨 Mo auf III 5b
6.	{a 居 Gū b 魚 Yü	{舉 Gū 語 Yü	{鋸 Gū 御 Yü	菊 Gū auf II 6a 局 Gū auf I 6b 玉 Yü auf III 6b

7.	{ a 蘇 Su b 摸 Mu	所 So 武 Wu	素 Su 暮 Mu	餽 Su 獨 Du	auf II 7a auf I 7b	木 Mu auf III 7b
8.	{ a 皆 Giē b 來 Lai	解 Giē 駭 Hiē	戒 Giē 賴 Lai	格 Go 白 Bai	auf II 8a auf I 8b	麥 Mai auf III 8b
9.	{ a 真 Dschen b 文 Wen	軫 Dschen 引 Yin	震 Dschen 問 Wen			
10.	{ a 干 Gan b 寒 Han	趕 Gan 晚 Wan	幹 Gan 旱 Han			
11.	{ a 歡 Huan b 桓 Huan	管 Guan 澣 Huan	喚 Huan 換 Huan			
12.	{ a 天 Tiēn b 田 Tiēn	腆 Tiēn 珍 Tiēn	券 Kūan 電 Diēn			
13.	{ a 蕭 Siau b 豪 Hau	小 Siau 鳥 Niau	笑 Siau 號 Hau	削 Siau 鶴 Hau	auf II 13a auf I 13b	嶽 Yüo auf III 13b
14.	{ a 歌 Go b 羅 Lo	果 Guo 擲 Lo	過 Guo 邏 Lo	葛 Go 合 Ho	auf II 14a auf I 14b	落 Lo auf III 14b
15.	{ a 家 Gia b 麻 Ma	賈 Gia 那 Na	駕 Gia 罵 Ma	甲 Gia 達 Da	auf II 15a auf I 15b	臘 La auf III 15b
16.	{ a 車 Gü b 蛇 Sche	捨 Tsche 野 Ye	舍 Sche 社 Sche	掣 Tsche 協 Hiē	auf II 16a auf I 16b	熱 Jo auf III 16b
17.	{ a 庚 Geng b 亭 Ting	景 Ging 郢 Ying	敬 Ging 定 Ding			
18.	{ a 鳩 Giu b 由 Yu	九 Giu 有 Yu	救 Giu 又 Yu	竹 Dschu 軸 Dschou	auf II 18a auf I 18b	肉 Jou auf III 18b
19.	{ a 侵 Tsin b 尋 Hün	寢 Tsin 廩 Lin	沁 Tsin 朕 Dschen			
20.	{ a 監 Giēn b 咸 Hiēn	減 Giēn 覽 Lan	鑑 Giēn 檻 Hiēn			
21.	{ a 緘 Tsiēn b 廉 Liēn	掩 Yen 剗 Yen	饜 Yen 豔 Yen			

IV. Die Metrik.

Der erste Ton Ping besitzt, wie oben schon gesagt, einen betonten, schweren, ruhigen, abschließenden Charakter, die drei anderen Töne (Dsê) dagegen eine unbetonte, schwebende, nicht abschließende Art. Dies erklärt sich daraus, daß der erste Ton Ping durch seinen stärkeren Einsatz, seine längere Zeitdauer und gleichbleibende Tonstärke im Gegensatz zu

den anderen drei Tönen (Dsê) uns den Eindruck eines metrischen Schwerpunkts macht. Damit kann die chinesische Metrik sowohl als qualitativ wie auch als quantitativ bezeichnet werden, wenn auch der I. Ton Ping nicht ganz genau — wie die Länge in der altgriechischen Metrik — die doppelte Zeitdauer einer Kürze haben mag.

Daß der I. Ton Ping einen schweren, ruhigen, abschließenden Charakter besitzt, ist auch daraus zu ersehen, daß die oben erwähnte fünf- und siebensilbige strenge Form fast immer einen Ton aus der Gruppe Ping als Schlußton hat. Die fünfsilbige gekürzte Form, die oft einen Ton aus der Gruppe Dsê als Schlußton hat, läßt uns eine Art „weiblichen Schluß“ empfinden. Ferner hat die siebensilbige strenge Form eine Art Metrik von „Doppel-Trochäus“ oder „Doppel-Jambus“; also der Wechsel von „Betonung“ und „Nichtbetonung“ oder von „Länge“ und „Kürze“ bildet schon den schönen musikalischen Rhythmus. Aus diesen Gründen setze ich die deutschen metrischen Zeichen — und \cup für die beiden chinesischen Töne Ping und Dsê.

Hat die moderne deutsche Metrik vier Grundformen: — \cup Trochäus, \cup — Jambus, — \cup \cup Daktylus und \cup \cup — Anapästus, so zeigt sich die chinesische bei weitem bunter und unregelmäßiger. Fangen wir mit der Metrik der viersilbigen Lieder an, so sieht z. B. die Metrik der ersten Dichtung des Schi Ging¹ folgendermaßen aus:

I	II	III
1. — — — —,	5. — — \cup \cup ,	9. — — \cup \cup ,
2. \cup — — —,	6. \cup \cup — —,	10. \cup \cup — \cup ,
3. \cup \cup \cup \cup ,	7. \cup \cup \cup \cup ,	11. — — — —,
4. — \cup \cup —,	8. \cup \cup — —,	12. \cup \cup \cup \cup ,
	IV	V
	13. — — \cup \cup ,	17. — — \cup \cup ,
	14. \cup \cup \cup —,	18. \cup \cup \cup —,
	15. \cup \cup \cup \cup ,	19. \cup \cup \cup \cup ,
	16. — \cup \cup —,	20. — \cup \cup —,

Von diesen zwanzig Zeilen haben acht ganz verschiedene Metren. Bei viersilbigem Versbau gibt es nämlich sechzehn verschiedene Kombinationsmöglichkeiten. Im ersten Lied der „Kleinen Festlieder“ des Schi Ging, wie sie Victor v. Strauß in seiner Übersetzung genannt hat (Schi-King, S. 253), sind alle sechzehn Kombinationen vorhanden.

Unser Beispiel zeigt zwei charakteristische Eigentümlichkeiten der chinesischen Metrik im Vergleich zur deutschen: 1. Die chinesische Metrik ist viel unregelmäßiger als diese. 2. Die betonten Silben werden oft nacheinander eingereiht, während die deutsche Metrik niemals zwei betonte Silben hintereinander bringen darf.

Was die Reimform betrifft, so ist in obigem Beispiel die erste Strophe a a b a, die zweite a b c b, die dritte a b c a, die vierte und fünfte wieder a b c b gereimt. Wenn diese Reime nach deutschen Begriffen manchmal gar keine sind, so liegt der Grund darin, daß die heutige Aussprache derjenigen zur Zeit der Entstehung des Gedichts nur annähernd entspricht².

¹ Schi Ging, Bd. I, S. 1. Eine deutsche Übersetzung ist zu finden z. B. in Richard Wilhelm, Chinesische Musik (Verl. China-Institut, Frankfurt a. M.), S. 2.

² Wie man vor 3000 Jahren gesprochen hat, wüßte wohl niemand zu sagen. Seit dem 2. Jahrhundert n. Chr. haben wir aber, wie oben schon gesagt, das System Tsië und verschiedene Reimbücher und können uns daraus über die Aussprache der älteren Zeit einigermaßen orientieren. Mit fast absoluter Sicherheit aber können wir die Metrik der Dichtung aus der Tang-Dynastie feststellen, zumal es damals schon eine feste, strenge Metrik gab.

Analysieren wir nun das Lied „Der Trinker im Frühling“ von Li Tai Bo (702—763), welches in Mahlers „Lied von der Erde“ aufgenommen ist¹.

- | | | |
|-----------|----------|-----------|
| 1. 〇〇〇〇〇, | 5. 〇—〇—, | 9. 〇—〇〇〇, |
| 2. ————? | 6. 〇〇——, | 10. 〇〇——, |
| 3. 〇〇—〇〇, | 7. 〇〇〇—? | 11. 〇—〇—, |
| 4. ——〇—, | 8. ——〇—, | 12. 〇〇〇—! |

Dieses Lied hat eine fünfsilbige alte Form. Der Reim fällt immer auf die gerade Zahl der Verszeilen. Das Metrum ist in jedem Verse anders, mit Ausnahme der 7. und 12. Zeile. Bei solchem, fünfsilbigem Versbau sind die Kombinationsmöglichkeiten selbstverständlich noch viel reicher als bei viersilbigem. Die ersten vier Zeilen haben Betonung und Unbetonung oder Länge und Kürze in Gegenbewegung:

〇〇〇〇〇,
 ————,
 〇〇—〇〇,
 ——〇—;

jedoch ist dieser Kontrapunkt nicht wie in der strengen Form vorgeschrieben.

Wenn wir noch ein Lied von Li Tai Bo — „Am Ufer“ — analysieren, welches ebenfalls in Mahlers Symphonie aufgenommen ist, so entdecken wir eine sehr interessante ähnliche Konstruktion².

- | | |
|-------------|-------------|
| 1. 〇———〇—, | 5. 〇〇———〇—? |
| 2. 〇〇———〇—, | 6. ——〇〇〇——, |
| 3. 〇〇———〇—, | 7. 〇———〇—, |
| 4. ———〇——, | 8. 〇〇———〇—! |

Hier haben wir eine siebensilbige alte Form. Der Reim ist a b a c c d c. Nach chinesischen Begriffen ist es eine Art „Modulation“, und zwar von einem weiblichen Reim, Dsê, nach einem männlichen Reim, Ping. Wir finden hier in der 5. und 6. Zeile wieder einen „Kontrapunkt in Gegenbewegung“:

〇〇———〇—,
 ——〇〇〇——.

Nur des Reimes wegen hat Li Tai Bo wohl für die letzte Silbe der 5. Zeile den Ton Ping gewählt; sonst wären die beiden Zeilen ganz kontrapunktisch. Die Metren sind mit Ausnahme der 5. und 8. Zeile durchweg verschieden. In diesem und dem vorigen Liede findet die Wiederkehr des gleichen Metrums beidemale in der letzten Hälfte des Liedes statt. Sie bewirkt einen festen Schluß des Liedes. Ferner: die 7. Zeile des ersten Beispiels bzw. die 5. Zeile des zweiten Beispiels von Li Tai Bo sind der Textbedeutung nach eine Art „Fragesatz“, und so wiederholt sich das Metrum der 7. bzw. 5. Zeile in der Schlußzeile als eine Art „Antwort“. Die Wiederholung des Metrums hat also auch ihren innerlichen Grund.

Nun kommen wir auf die Form Go Hing Ti, d. h. die aus verschiedenen Versarten gemischte Form. Hier führe ich die Ballade „Mulan“ an, welche von einem unbekanntem Dichter

¹ „Tschun Ji Dsui Ki Gen Dschí“ in „Li Tai Bo Tsüan Dsi“, deutsch in H. Bethge, Die chinesische Flöte, S. 28.

² „Tsai Liën Kú“ in „Li Tai Bo Tsüan Dsi“, deutsch in H. Bethge, Die chinesische Flöte, S. 26.

aus der Liang-Dynastie (502—555) stammt. Sie ist eins der verbreitetsten Lieder in China. Schon als Kind habe ich sie von meiner Mutter gehört und gelernt¹.

- | | | |
|------------------|--------------------------|--------------------|
| 1. ∪ ∪ ∪ ∪ ∪, | 21. — — — — ∪, | 43. — — — — ∪ —, |
| 2. ∪ — — ∪ ∪. | 22. ∪ ∪ — — —. | 44. ∪ ∪ — — —. |
| 3. ∪ — — ∪ —, | 23. ∪ — — — ∪ ∪ —, | 45. — ∪ — ∪ —, |
| 4. — — — ∪ ∪. | 24. ∪ — — — — ∪ — — — —! | 46. — ∪ ∪ — —, |
| 5. ∪ ∪ — ∪ — ? | 25. ∪ — — — — ∪, | 47. ∪ ∪ — ∪ —. |
| 6. ∪ ∪ — ∪ ∪ ? | 26. ∪ ∪ ∪ ∪ —. | 48. — — ∪ ∪ ∪ — —. |
| 7. ∪ ∪ — ∪ —! | 27. ∪ — — — ∪ ∪ —, | 49. — ∪ — ∪ —, |
| 8. ∪ ∪ — ∪ ∪! | 28. ∪ — — — — — — — —! | 50. ∪ ∪ — ∪ —. |
| 9. ∪ ∪ ∪ — ∪, | 29. ∪ ∪ ∪ — —, | 51. ∪ ∪ ∪ — —, |
| 10. ∪ — ∪ ∪ —, | 30. — — ∪ ∪ —. | 52. ∪ ∪ ∪ — —. |
| 11. — — ∪ ∪ ∪, | 31. ∪ ∪ — — ∪, | 53. — — ∪ ∪ —, |
| 12. ∪ ∪ ∪ — —, | 32. — — ∪ ∪ —. | 54. ∪ ∪ ∪ — —. |
| 13. — — — — ∪ —, | 33. — — ∪ ∪ ∪, | 55. ∪ — ∪ ∪ ∪, |
| 14. ∪ — — — —. | 34. ∪ ∪ ∪ — —. | 56. ∪ ∪ — — —. |
| 15. ∪ — ∪ — ∪, | 35. — — ∪ — ∪, | 57. — — ∪ ∪ —, |
| 16. — ∪ ∪ — —! | 36. — ∪ ∪ — —. | 58. ∪ — ∪ — ∪ ∪ —! |
| 17. — ∪ ∪ ∪ ∪, | 37. ∪ — ∪ ∪ ∪, | 59. — ∪ ∪ ∪ ∪, |
| 18. — ∪ ∪ — —. | 38. ∪ ∪ ∪ — —. | 60. — ∪ ∪ — —. |
| 19. — ∪ ∪ ∪ —, | 39. ∪ — ∪ ∪ ∪ ? | 61. ∪ ∪ ∪ ∪ ∪, |
| 20. ∪ ∪ ∪ — —. | 40. ∪ — ∪ ∪ ∪ — —! | 62. — — ∪ ∪ ∪ — —! |
| | 41. ∪ ∪ — — — — ∪ ∪, | |
| | 42. ∪ — — — — —! | |

¹ Der chinesische Text ist im Beiheft zu Forkes „Blüten chinesischer Dichtung“ abgedruckt. Wir geben das Gedicht hier in einer bisher noch nicht veröffentlichten Übersetzung von Richard Wilhelm wieder.

Mulan.

1. Surre nur, surre nur zu!
Mulan spinnt unterm Fenster.
Doch das Spinnrad nicht hörst du,
Hörst nur die Seufzer des Mädchens.

2. Fragst du sie, was ihr denn fehlt,
Fragst du, woran sie gedenke:
Ach, mir fehlet ja nichts!
Ach, ich gedenke an niemand!

3. Gestern, da kam ein Befehl,
Der Khan beruft seine Krieger,
Listen kamen wohl zwölf —
Vaters Name in allen!

4. Ach Vater, du hast keinen großen Sohn!
Ach, Mulan hat keinen Bruder groß!
Kaufen will ich Sattel und Pferd,
Für den Vater ziehen zum Kriege.

5. Auf dem Ostmarkt kaufte sie ein Pferd,
Auf dem Westmarkt Sattel und Decke,
Auf dem Südmarkt Zügel und Zaum,
Auf dem Nordmarkt eine lange Peitsche.

6. Morgens von Vater und Mutter sie schied,
Abends am Gelben Flusse sie lagern.
Sie hört nicht mehr, wie Vater und Mutter dem Töchterlein rufen,
Sie hört nur des Gelben Flusses Wellen plätschern.

Die Ballade hat 53 fünfsilbige Verse, 7 siebensilbige und 2 neunsilbige. Sie ist siebenmal moduliert, d. h. sie hat sieben verschiedene Reime, wie folgendes Schema zeigt:

- 1.— 8. Zeile mit weiblichem Reim oder in Moll-Tonart (a a b a c a d a).
- 9.—16. Zeile mit männlichem Reim oder in Dur-Tonart (a b c b d b e b).
- 17.—24. Zeile mit anderem männlichen Reim oder in Dur-Tonart (a b c b d b e b).
- 25.—28. Zeile mit anderem männlichen Reim oder in Dur-Tonart (a b c b).
- 29.—34. Zeile mit anderem männlichen Reim oder in Dur-Tonart (a a b a c a).
- 35.—58. Zeile mit anderem männlichen Reim oder in Dur-Tonart (a b c b d b e b f b usw.).
- 59.—62. Zeile mit anderem männlichen Reim oder in Dur-Tonart (a b c b).

Untersucht man die Metrik des Gedichts, so stellt sich heraus, daß 14 Verse ein je nur einmal vorkommendes Metrum haben, 8 Metren je zweimal, 5 Metren je dreimal verwendet sind und je eines vier-, fünf- bzw. achtmal erscheint. Also hat diese Ballade 30 Arten von Metren in 62 Verszeilen! Aber wer sich die Mühe macht, Versmaß und Textbedeutung jeweils zu vergleichen, wird auch hier finden, daß der Dichter — gerade so wie Li Tai Bo — das Versmaß dem Sinn der Worte weislich angepaßt hat.

Die oben analysierten vier Beispiele — viersilbige Form, fünfsilbige alte Form, siebensilbige alte Form und gemischte Form — haben sämtlich unregelmäßige Metren, die bisher sowohl in chinesischen Abhandlungen als auch in europäischen sehr selten erörtert worden sind. Die Chinesen haben sich wohl mit der Metrik der „strengen Formen“ viel beschäftigt, dagegen die der „alten Formen“ als eine unregelmäßige ganz vernachlässigt. Wenn wir aber die Wörter irgendeiner bekannten Dichtung der „alten Formen“ in anderen Metren hätten, so würde diese Dichtung gar nicht so schön klingen wie das Original. Das beweist uns doch, wie vorzüglich die Meister ihre Metren gewählt haben! Falls wir die Metrik der „alten Formen“ von einzelnen bekannten Dichtern untersuchen würden, könnten wir ganz deutlich herauslesen, wie sich der eine vom anderen stilistisch unterscheidet.

7. Morgens vom Gelben Flusse sie schied,
Abends am Schwarzen Wasser sie lagern;
Sie hört nicht mehr, wie Vater und Mutter dem Töchter-
lein rufen,
Sie hört nur der Rosse leises, nächtliches Wiehern.
8. Tausend Meilen ging's in Wehr und Waffen
Über Pässe und Berge im Flug;
Nordwind rührt die klirrenden Zimbeln, —
Kalter Glanz auf eisernem Kleid.
9. Feldherr fiel nach hundert Schlachten,
Krieger ziehn der Heimat zu.
Vor den Kaiser treten alle,
Und er sitzt im hohen Saale.
10. Und er teilet reiche Spenden,
Tausend Stücke Golds als Lohn,
Und der Khan, er fragte Mulan,
Was zum Lohne sie begehrt.
Mulan begehrt nicht Amt und Würden,
Sie wünscht sich nur ein tüchtiges Kamel, das heim sie
bringt.

11. Als die Eltern sie kommen hörten,
Führen sie bei der Hand sie heim.
Als die Schwester sie kommen hörte,
Schmückte sie sich unterm Fenster schön.
Als das Brüderlein sie kommen hörte,
Stach's mit dem Messer nach Schwein und Schaf.
12. Öffnet mir mein Mädchenstübchen,
Laßt mich sitzen auf mein Bett!
Weg der Kriegszeit Waffenkleider!
Gebt die alten Röcke her!
13. Und sie kämmt sich unterm Fenster,
Steckt am Spiegel Pfeile ins Haar,
Dann hinaus zu den Kameraden! —
Die schau'n sie erschrocken an:
Wohl zwölf Jahre waren sie beisammen,
Wußten nicht, daß sie ein Mädchen war.
14. Hasenmännchen haben Stolperbeine,
Hasenweibchen schielen stets,
Doch wenn Hasen miteinander laufen,
Merken sie den Unterschied von Mann und Weibchen
nicht.

Wenn die Metrik eine „Lehre von den Symmetrien, von der Gegenüberstellung gleichartiger Abschnitte“ ist, wie es etwa Th. Wiehmayer in seinem bekannten Werke „Musikalische Rhythmik und Metrik“ (Magdeburg 1917, S. 28) definiert, so könnte die Metrik der „alten Formen“ chinesischer Dichtung gar keine eigentliche Metrik sein, da sie nicht „Gegenüberstellung gleichartiger Abschnitte“ ist. Daher können wir sie nur eine Art „Ametrik“ nennen, wie H. Abert in seinem Musiklexikon (Stuttgart 1926, S. 299) sagt: „Man wird daher in Zukunft auch in metrischen Dingen die historische Relativität der metrischen Begriffe mehr als bisher betonen und gegebenenfalls die Möglichkeit einer ametrischen Musik in Erwägung ziehen müssen.“

Dagegen sind in der chinesischen Dichtung die strengen und die gekürzten Formen das, was man eine richtige Metrik nennen könnte. Diese Formen sind in der Tang-Zeit (618—907) ausgebildet. Ihr Schema ist folgendes:

I. Fünfsilbige strenge Formen (8 Verszeilen):

— — — — —	oder	— — — — —
— — — — —		— — — — —
— — — — —		— — — — —
— — — — —		— — — — —
— — — — —		— — — — —
— — — — —		— — — — —
— — — — —		— — — — —
— — — — —		— — — — —

II. Siebensilbige strenge Formen (8 Verszeilen):

— — — — —	— — — — —
— — — — —	— — — — —
— — — — —	— — — — —
— — — — —	— — — — —
— — — — —	— — — — —
— — — — —	— — — — —
— — — — —	— — — — —
— — — — —	— — — — —

III. Fünfsilbige gekürzte Formen (4 Verszeilen):

den ersten vier Zeilen der beiden Formen von I gleich.

IV. Siebensilbige gekürzte Formen (4 Verszeilen):

den ersten vier Zeilen der beiden Formen von II gleich.

Die Zahl der Zeilen, die Form der Metrik und die Stelle des Reims sind vorgeschrieben. Die Metrik der ersten Hälfte der Gedichte strenger Form (1.—4. Zeile) wird in der zweiten Hälfte (5.—8. Zeile) wiederholt. Das geschieht in den gekürzten Formen nicht. Die Metrik der ersten Hälfte der Gedichte in strenger Form ist eine Art „Kontrapunkt in Gegenbewegung“, d. h. die zweite bzw. vierte Verszeile bildet immer den Gegensatz zur ersten bzw. dritten Zeile. Ferner sind die Metren eine Art „Doppel-Trochäus“ oder „Doppel-Jambus“.

Hier gibt es aber zwei Abweichungen.

a) Die Metrik. Die erste und dritte Silbe der fünfsilbigen Form bzw. die erste, dritte und fünfte Silbe der siebensilbigen werden nach Belieben gewählt (Ping oder Dsê). Dagegen müssen die zweite und vierte Silbe der fünfsilbigen Form bzw. die zweite, vierte und sechste Silbe der siebensilbigen genau nach Vorschrift behandelt werden. Die Chinesen legen also großen Wert auf die an der Stelle der geraden Zahl stehenden Silben.

b) Der Reim. Der Reim (und zwar immer der männliche, Ping) fällt stets auf die gerade Zahl der Verszeilen, mit Ausnahme der ersten Zeile, auf welche sich in der Regel diese Zeilen reimen. Infolgedessen ist das Metrum der ersten Verszeile auch etwas anders als in den oben angegebenen Beispielen gestaltet, nämlich:

Fünfsilbige strenge Form:

Siebensilbige strenge Form:

1. Zeile: — — ◡ — —, oder: ◡ ◡ ◡ — —, — — ◡ ◡ ◡ — —, oder: ◡ ◡ — — ◡ ◡ — —,
2. Zeile: ◡ ◡ ◡ — —, — — ◡ ◡ — —, ◡ ◡ — — ◡ ◡ — —, — — ◡ ◡ — —.

Der Reim ist demnach a b a c a d a. Daß die Chinesen gern den Reim schon in der ersten Verszeile angeschlagen haben, hat wohl seinen innerlichen Grund. Wir wissen, das allgemeine ästhetische Prinzip ist, „das Schöne in der Einheit des Mannigfaltigen und im Mannigfaltigen der Einheit zu suchen“. In der Dichtung ist der Reim gewissermaßen ein Zusammenhaltmittel für das ganze Lied, etwa wie die Tonika in der Musik. Obwohl die Chinesen ihre Metrik ganz bunt gestaltet haben, möchten sie doch irgendein Mittel haben, das ganze Lied fest zusammenzuhalten. Ebenso wie in der deutschen klassischen Musik der Anfangston oft die Tonika oder wenigstens die Dominante der Haupttonart ist, damit man gleich weiß, in welcher Tonart das Stück steht, so gibt in der chinesischen Dichtung die erste Verszeile gleich den Reim an, damit man weiß, welcher Reim das Stück beherrscht.

Was wir oben über die Metrik der ersten und zweiten Zeile strenger Formen gesagt haben, gilt auch für die gekürzten Formen. Nur die fünfsilbige gekürzte Form hat meistens einen weiblichen Reim, Dsê. Das unten angeführte Beispiel „Mondschein“ von Li Tai Bo, das einen männlichen Reim, Ping, hat, gehört zu den selten vorkommenden Ausnahmen. Die siebensilbige gekürzte Form bleibt aber stets beim männlichen Reim.

Hier seien vier Beispiele angeführt: für die fünfsilbige strenge Form das Lied „Geleit“ von Li Tai Bo, für die siebensilbige strenge Form das Lied „Herbstgesang“ von Du Fu (714—774), für die fünfsilbige gekürzte Form das Lied „Mondschein“ von Li Tai Bo und für die siebensilbige gekürzte Form die drei Lieder von Li Tai Bo, die als „Improvisationen“ bekannt sind.

I. Geleit¹.

1. — — — ◡ ◡,
2. ◡ ◡ ◡ — —.
3. ◡ ◡ ◡ — ◡,
4. — — ◡ ◡ —.
5. — — — ◡ ◡,
6. ◡ ◡ ◡ — —.
7. — ◡ ◡ — ◡,
8. — — — ◡ —.

II. Herbstgesänge. Erstes Lied².

1. ◡ ◡ — — — ◡ —,
2. — — — ◡ ◡ — —.
3. — — — ◡ — — ◡,
4. ◡ ◡ — — ◡ ◡ —.
5. — ◡ ◡ — — ◡ ◡,
6. — — ◡ ◡ ◡ — —.
7. — — ◡ ◡ — — ◡,
8. ◡ ◡ — — — ◡ —.

¹ Chinesischer Text im Beiheft zu Forke, „Blüten chinesischer Dichtung“, deutsch im Hauptband, S. 130.

² „Tsiu Hing“ in „Do Schi Ging Tsüan“, deutsch in Heilmann, „Chinesische Lyrik“, S. 76.

III. Mondschein¹.

1. — — — ◡ —,
2. — ◡ ◡ ◡ —.
3. ◡ — ◡ — ◡,
4. — — — ◡ —.

Improvisation (2)¹.

1. ◡ — — ◡ ◡ — —,
2. — ◡ — — ◡ ◡ —.
3. ◡ ◡ ◡ — — ◡ ◡,
4. ◡ — — ◡ ◡ — —.

IV. Improvisation (1)¹.

1. — ◡ — — — ◡ —,
2. — — ◡ ◡ ◡ — —.
3. ◡ — — ◡ — — ◡,
4. ◡ ◡ — — ◡ ◡ —.

Improvisation (3)¹.

1. — — — ◡ ◡ — —,
2. — ◡ — — ◡ ◡ —.
3. ◡ ◡ — — — ◡ ◡,
4. — — — ◡ ◡ — —.

Betrachten wir nun die Eigentümlichkeiten dieser Lieder, die von dem oben angegebenen Schema abweichen.

a) Bei dem Lied „Geleit“ sind die dritte Silbe der 3., 7. und 8. Verszeile sowie die erste Silbe der 7. Zeile vom Schema abgewichen. (Der Reim ist a b c b d b e b, und zwar männlicher Reim.)

b) Bei dem Liede aus den „Herbstgesängen“ sind es die dritte Silbe der 2., 3. und 5. Zeile, die siebente Silbe der 1. Zeile sowie die erste Silbe der 5. Zeile. (Der Reim ist a a b a c a d a und ebenfalls männlich.)

c) Im Liede „Mondschein“ die fünfte Silbe der 1. Zeile, die erste und vierte der 2. Zeile, die zweite und dritte der 3. Zeile sowie die dritte der 4. Zeile. (Der Reim ist a a b a und männlich.)

d) In den Liedern „Improvisation“, beim ersten: die erste und siebente Silbe der 1. Zeile sowie die erste und dritte der 3. Zeile (der Reim ist a a b a und männlich); beim zweiten: die erste, dritte, fünfte und siebente Silbe der 1. Zeile, die erste der 2. Zeile, die dritte der 3. Zeile sowie die erste und dritte der 4. Zeile (der Reim ist a a b a und männlich); beim dritten: die dritte, fünfte und siebente Silbe der 1. Zeile, die erste Silbe der 2. Zeile sowie die dritte Silbe der 4. Zeile (der Reim: a a b a und männlich).

Also ist die „ungerade“ Silbe häufig abgewichen, die „gerade“ dagegen nie variiert, außer im Liede „Mondschein“ von Li Tai Bo, welches wir zu den unregelmäßigen Fällen rechnen müssen.

Bei näherer Betrachtung finden wir ferner in „Geleit“ das Metrum der 1. bzw. 2. Zeile in der 5. bzw. 6. wiederholt, im „Herbstgesang“ das Metrum der 4. Zeile in der letzten, in „Mondschein“ das der 1. Zeile in der Schlußzeile, in der 2. und 3. „Improvisation“ das Metrum der 1. Zeile gleichfalls in der Schlußzeile. Meist also geschieht die Wiederholung in der letzten Zeile; offenbar hat das mit der Schlußwirkung etwas zu tun.

Bei der strengen Form muß außerdem die Bedeutung der Wörter der 3. und 4. bzw. 5. und 6. Verszeile parallel sein, wie beispielsweise die wörtliche Übersetzung der 5. und 6. Zeile des Liedes „Geleit“ zeigt:

Schwebende Wolke des Reisenden Sinn,
Sinkende Sonne des Freundes Herz.

Solcher Parallelismus ist bei der sog. „fünfsilbigen großen strengen Form“ (Wu Yen Pai Lü) oft bis zu hundert Versen ununterbrochen streng durchgeführt! Trotz dieser Einschränkung

¹ „Ye Si“ und „Tsing Ping Diau“ in „Li Tai Bo Tsüan Dsi“, deutsch: ersteres bei Forke a. a. O., S. 145, letztere bei Heilmann a. a. O., S. 47.

empfinden wir dergleichen bei den großen Meistern — wie etwa Du Fu — nicht im geringsten als Starrheit, als Unnatürlichkeit. Es ist also genau so wie der Fugen- oder Kanonsatz in der Musik, der für den Anfänger schwer ist, aber für einen Mann wie Bach gar keine Verlegenheit bietet. Du Fu ist der „Bach“ in der chinesischen Dichtung. Seine „Acht Herbstgesänge“, von welchen aus Rücksicht auf den zur Verfügung stehenden Raum oben nur ein Gesang angeführt ist, sind klassische Stücke der „strengen Form“ für alle Zeit. Der Klang dieser Gesänge hat eine großartige, männliche Schönheit, die sich später in der chinesischen Dichtung nie wieder findet. Wir können wohl die Bedeutung des Textes einigermaßen, aber nicht den Klang, der bei der Dichtung die Hauptsache ist, in die deutsche Sprache übertragen! —

Die bisher analysierten Gedichte gehören alle der Gattung Schī an. Jetzt kommen wir auf das Tsī (Rhapsodie), das ein Nachkömmling des Schī und die Hauptkunst der Sung-Dynastie (960—1277) ist.

Das Prinzip der Symmetrie, das im Schī herrscht, wird hier verlassen. Die Zahl der Silben eines Verses, die Zahl der Verse eines Stückes, die Stelle des Reims und die Metren der Verszeilen sind hier ganz unregelmäßig und unsymmetrisch, nur daß manche Stücke vollständig einmal wiederholt werden, so daß eine zweiteilige Form entsteht. Im zweiten Teil ist, was die Zahl der Silben, der Verse, die Stelle des Reims und das Metrum jeder Verszeile betrifft, alles fast ganz dem ersten Teile gleich. Wenn wir ein Stück Tsī analysieren wollen, so müssen wir die Verszeilen nach dem Reim abteilen. Sie werden innerlich gegliedert durch eine oder mehrere Zäsuren.

Während Gedichte der Gattungen Schī (Lied) und Kü (Sprechsingen) von Europäern mehrfach übersetzt wurden, sind die der Gattung Tsī (Rhapsodie) noch wenig bekannt; es sei daher eine Tsī-Dichtung von Li Hou Dschu, einem guten Dichter, aber schlechten König (962—976), der durch politisches Ungeschick sein Land verloren hat, als Beispiel hier übertragen.

Erinnerung an die Hauptstadt Kiangnan¹

(übersetzt von Wang Guang Ki).

So traurig, schmerzlich ich im Traum war letzte Nacht;
 Ich wandelt' im Palast, als gäb' es kein Erwachen:
 Die Wagen strömten da gleich wilder Bäche Flut,
 Der Pferde Hin und Her wie Auf und Ab des Drachen.
 Die Blumen und der Mondschein in dem Garten kosen
 Und spielen mit des sanften Frühlingswindes Lachen.

1. — ◡ ◡ || ◡ ◡ ◡ — —.

2. — ◡ ◡ — — ◡ ◡ || — — — ◡ ◡ — —.

3. — ◡ ◡ — —.

Die erste Zeile hat die Zäsur nach der dritten, die zweite nach der siebenten Silbe. In der zweiten Zeile entsteht dadurch, abgesehen von der ersten Silbe jeder Hälfte, ein „Kontrapunkt in Gegenbewegung“, in welchem wir ein Überbleibsel aus der Gattung Schī noch deutlich erkennen. (Die Chinesen nennen das Tsī auch oft den „Rest des Schī“.) Die dritte Zeile

¹ Chinesischer Text in „Bai Hiang Tsī Pu“, Bd. I, S. 1.

hat keine Zäsur; ihr Metrum ist, abgesehen von der ersten Silbe, dem zweiten Teil der ersten Zeile gleich, wodurch ein fester Abschluß erreicht wird. (Der Reim ist a a a und männlich.) —

Schließlich beschäftigen wir uns mit der Gattung Kü (Sprechsingen), welche ihrerseits wiederum ein Nachkömmling des Tsī und die Hauptkunst der Yüan-Dynastie (1277—1368) ist. Das Kü geht nur einen Schritt weiter als das Tsī, indem es, wie oben schon gesagt, ausgiebig die Umgangssprache benutzt und die beiden Elemente „recitativ“ und „cantabile“ abwechselnd gebraucht, während das Tsī sich auf die Schriftsprache beschränkt und nur das „Cantabile“ anwendet.

Hier folge das metrische Bild einer Arie aus der Oper „Die Lautenspielerin“ (Pi Ba Gi) von Gau Ming (um 1345). Über die Handlung dieser Oper wird man in dem Aufsatz „Über die chinesischen Notenschriften“ des Verfassers (in „Sinica“ III, 3/4, S. 119ff.) Näheres finden. Ebenso lese man die deutsche Übertragung der Arie („Tschī Kang“, Reisspreu-Essen) dort nach.

- | | |
|-----------------------------|-----------------------------|
| 1. — ◡ ◡, — ◡ ◡, — ◡ —, | 5. ◡ ◡ — — ◡, — — ◡, |
| 2. — — ◡ ◡ ◡ ◡ — — ◡ ◡. | 6. — — ◡ ◡ — — ◡! |
| 3. — — — — ! ◡ — ◡ ◡ — ◡ ◡, | 7. ◡ — ◡ ◡ ◡ ◡, |
| 4. — ◡ ◡ — ◡, ◡ ◡ — —. | 8. ◡ ◡ — —, ◡ — ◡, ◡ — ◡ ◡! |

Die erste Zeile hat zwei Zäsuren: nach der 3. und 6. Silbe. Der erste der drei Abschnitte ist „recitativ“. Die zweite Zeile hat bei 8 Silben keine Zäsur. Die dritte hat den Einschnitt nach der 4. Silbe; auch hier ist der erste Versabschnitt „recitativ“. In der vierten Zeile kommt die Zäsur nach der 5. Silbe; hier ist der vordere Teil nicht recitativ. Die fünfte Zeile zeigt den Einschnitt wieder nach der 5. Silbe. (Die 5. Silbe muß etwas länger gehalten werden, d. h. man soll auf die betreffende Note ein Fermate- und Trillerzeichen setzen.) Die sechste Zeile hat 7, die siebente 6 Silben, beide ohne Zäsur, die achte bringt Einschnitte nach der 4. und 7. Silbe.

Der Reim ist a b b c, a c c b.

Beim Sprechgesang, Kü, ist also der Versbau am freiesten gestaltet.

DIE PHÖNIXMELODIE

AUS DEM DUNG DSCHOU LIË GUO DSCHĪ ÜBERSETZT VON LING TSIU-SEN

(Alle Rechte vorbehalten)

Dem Fürsten Mu von Tsin wurde spät eine Tochter geboren, die Fürstin starb bald nach der Geburt.

Zu der Geburt des Kindes wurde dem Fürsten ein großer Stein zum Geschenk gebracht, in dessen Mitte sich ein großer, wunderbarer Jadeedelstein befand von leuchtend grüner Farbe. Als dem Kinde nach alter Sitte am ersten Geburtstage die Schautafel aufgebaut wurde, damit es von den unzähligen Dingen eines ergreife, aus dem man seine Zukunft erforschen könne, griff das Kind nicht nach der Puppe, auch nicht nach dem kleinen Spiegel, dem Buche oder anderem, sondern immer wieder nach dem kostbaren Jadestein. Der Fürst nannte sie deshalb Liang Yü, das heißt Jadespielchen.