

## ENTWICKLUNGSLINIEN DER CHINESISCHEN MITTELALTERLICHEN LITERATUR VON WOLFRAM EBERHARD

Sieht man einmal die von Europäern oder Chinesen geschriebenen Geschichten der chinesischen Literatur durch, so findet man — abgesehen von den neuesten chinesischen Literaturgeschichten — den größten Teil des Buches mit der Behandlung der klassischen und nachklassischen Literatur gefüllt. Hier wird jede Einzelheit behandelt, jedes Problem gestreift. Noch über das 1. Jahrhundert v. Chr. weiß man einigermaßen Bescheid. Man weiß, welche Arten Literatur es gab, und kennt die wichtigsten Namen. Dann aber setzt es meist völlig aus. Selbst Richard Wilhelm, der die letzte größere chinesische Literaturgeschichte in deutscher Sprache geschrieben hat, widmet der Literatur des 2.—6. Jahrhunderts, wenn man die Bilder und die Textproben abrechnet, nur anderthalb von zweihundert Seiten. Die anderen Literaturgeschichten, auch die Mehrzahl der in chinesischer Sprache geschriebenen, sind nicht ausführlicher.

Und erst mit der Tang<sup>1</sup>-Zeit, mit dem 7. Jahrhundert, werden sie wieder etwas ausführlicher, um dann vom 12. Jahrhundert von neuem fast gänzlich zu verstummen. Woran liegt das? Schuld trägt zum großen Teil das Urteil der alten chinesischen Schule, die für diese Periode kein richtiges Verständnis hatte, sondern sich vorwiegend der Han<sup>2</sup>- und Vor-Han-Periode einerseits, oder der Sung<sup>3</sup>-Schule andererseits anschloß. Wer die Schulrichtungen der chinesischen Literatur des letzten Jahrhunderts verfolgt hat, sieht das deutlich. Schuld daran tragen aber auch wir selbst, indem wir, durch das chinesische Urteil irregeleitet, diese Periode unbesehen als eine Niedergangs- oder bloße Übergangszeit kennzeichneten und uns nicht näher mit ihr beschäftigten.

Neuere chinesische Forschung, vor allem wieder Professor Hu Schi<sup>4</sup>, hat aber die Literatur zwischen Han und Tang wieder ans Licht gezogen und ihre Werte und Bedeutung herausgestellt. Dies Thema möchte ich im folgenden erörtern. Wichtig sind mir dabei nicht die Namen einzelner Schriftsteller — ich werde nur sehr wenige nennen — sondern die Verdeutlichung der Entwicklungslinien.

1. Es ist sehr bedauerlich, daß unsere Arbeiten über das chinesische Volkslied noch so stark im Anfang sind. Es fehlt bisher noch jede systematische Bearbeitung des Materials. Immerhin glaube ich, schon jetzt beweisen zu können, daß unter den Volksliedern Chinas verschiedene Typen bestehen, noch heutigentags, und daß diese Volks-, Spiel- und Opferlieder der Ausgangspunkt für die verschiedensten Formen der chinesischen großen Dichtung gewesen sind. Diese gleiche Ansicht vertritt eine ganze Richtung chinesischer Literaturhistoriker; wir schließen uns dieser Richtung in diesem Artikel weitgehend an (Fu Si-niën<sup>5</sup>, Hu Schi<sup>4</sup>, Jung Dschau-dsu<sup>6</sup>).

Bei der vom 10. Jahrhundert an so beliebten Form des *tsi*<sup>7</sup>-Gedichts ist die Herkunft quellenmäßig belegbar: sie stammen aus dem Gebiet von Ba<sup>8</sup>, also Ost-Szetschuan<sup>9</sup>, wo sie als Volkslieder bekannt waren, bis einige der Melodien (z. B. ‚Das *tsi* von den Bambuszweigen<sup>10</sup>‘) von Dichtern der späten

Tang-Zeit in die offizielle Literatur erhoben wurden. Eine andere beliebte *tsi*-Melodie, ‚Das *tsi* von den Bodhisattva-Barbaren‘, stammt von einem tibetischen Volk<sup>a</sup>. Und nach unseren ethnographischen Kenntnissen müssen wir auch annehmen, daß die Bevölkerung von Ba weitgehend tibetisch war.

Das für das *fu*<sup>13</sup>-Gedicht so typische rhythmische Zwischenglied ‚*hi*<sup>14</sup>‘ hat seine direkte Parallele in Liedern z. B. der Tanka<sup>15</sup> der südchinesischen Küste und bei anderen südchinesischen Eingeborenen, wobei man gut den Übergang von der Form des *fu* zu einer Art 7-Gedicht verfolgen kann. Untersuchungen an Sprichwörtern in Hopeh<sup>16</sup> zeigten, daß dort die 4-Form noch ziemlich häufig ist<sup>b</sup>, und diese Form vielleicht einmal die für Nordchina typische gewesen sein kann. Hier sind aber die Arbeiten noch nicht weit genug fortgeschritten, um Urteile zu erlauben; auch über die Verbreitung des 5-Gedichts im Volk ist noch nichts Sicheres auszusagen. Vorhanden ist das 5-Gedicht volksmäßig stark.

Es ist nun ein in der chinesischen Literaturgeschichte immer wieder festzustellendes Gesetz, daß die offizielle Literatur im Volkstümlichen wurzelt, sie immer wieder von dort aus Anregungen aufnimmt, diese verfeinert, verarbeitet und entwickelt, bis alles ursprüngliche Leben abgestorben ist und aus dem Volkstümlich-Lebenden eine leere Form geworden ist. So kann man in China in jeder Periode eine literarische Gattung finden, die jugendlich ist, d. h. die eben erst durch die Gebildeten aus dem Volk hervorgeholt ist und ihrer Blüte entgegenwächst; daneben finden wir die anderen Gattungen, die schon älter und im Verblühen und Absterben sind. Dieses Gesetz läßt sich auch auf die heutige literarische Entwicklung anwenden. Wohl gibt es Konservatismus, wohl gibt es völliges Nachahmen einer europäischen Form, aber die Richtungen, die Aussicht auf Bestand haben, haben alle in irgendeiner Weise an das Volkshafte angeschlossen.

2. Welcher Art nun war die chinesische Literatur der Han<sup>2</sup>-Zeit? Ihre große literarische Schöpfung war das *fu*<sup>13</sup>, das Halb-Prosa-Gedicht. Es ist nicht ganz streng gereimt, aber rhythmisch. Im 4. Jahrhundert v. Chr. wurde es hervorgeholt: aus einem südchinesischen Opfer- und Preislied wird eine literarische Form („Elegien von Tschu<sup>17</sup>“), die das 2. Jahrhundert v. Chr. zu höchster Feinheit entwickelt.

Im 1. Jahrhundert ist es schon im Abblühen. Es wird mit schwerverständlichen, schwülstigen Ausdrücken beladen, kein gewöhnlicher Mensch kann es mehr verstehen. Im 2. Jahrhundert n. Chr. ist die Zeit gekommen, wo es endgültig tot ist, und etwas Neues kommen muß.

Außer dem Prosa-Gedicht bestehen in der Han<sup>2</sup>-Zeit noch das Gedicht zu 4 Worten je Vers, das Vierergedicht, ein Überlebsel aus der Zeit der Dschou<sup>18</sup>-Dichtung, ebenfalls nicht mehr zu eigener Kraft und Neubildung fähig.

Damit ist die Dichtung erschöpft. Die Prosaliteratur ist sehr viel reicher. Führend ist in der Han-Zeit die historische Literatur, die sich aus der Anna-

<sup>a</sup> Siehe Schu-du tsui-schi<sup>11</sup> 1, 22b, und Du-yang dsa-bien<sup>12</sup> 3,2b.

<sup>b</sup> Siehe W. Eberhard: Peking Sprichwörter (Baeßler-Archiv 1940).

listik und der Aneinanderreihung von Berichten zu wirklicher moderner Historik durch das Schi-gi<sup>19</sup> des Si-ma Tsiën<sup>20</sup> emporhebt und damit eine Höhe und zugleich Blüte erreicht, die für mehrere Jahrhunderte vorbildlich und unübertroffen bleibt. Die Han-Annalen des Ban Gu<sup>21</sup> geben nur eine geringe Weiterbildung der historischen Literatur, der Typ, den Si-ma Tsiën geschaffen hat, bleibt. Die konfuzianistische Literatur hat sich im Lauf der Han-Zeit in zwei Lager gespalten, und ähnlich ergeht es auch der dauistischen<sup>22</sup>. Der eine Zweig verlegt sich auf das Erklären und Kommentieren der vorliegenden Literatur, verläuft sich in immer spitzfindigere Bahnen, wird immer trockener und lebensferner und hat sich am Ende des 2. Jahrhunderts n. Chr. hoffnungslos verrannt (Dung Dschung-schu<sup>23</sup>, Dscheng Hüan<sup>24</sup>, Ho Sün<sup>25</sup>). Der andere Zweig hält sich an die Typen der Dschou<sup>18</sup>-Zeit: es werden im Stil der alten Werke neue geschrieben, Sammlungen von Gedanken und Aphorismen, Essays, die aber eigentlich zu ungeformt sind, als daß sie diesen Namen verdienen (Yang Hiung<sup>26</sup>, Liu Hiang<sup>27</sup>). Daneben bildet sich in der Han-Zeit eine Literaturgattung neu, die sich dann auch später lang gehalten hat: die Stilform der Eingabe an den Kaiser und des Memorandums. Diese Neubildung geht allerdings auch nicht ohne Anlehnung an die klassische Literatur, besonders an die Vorlagen des Buches der Urkunden<sup>28</sup>, ab.

Das ist in kurzen Worten die Situation der Literatur im 1. Jahrhundert n. Chr. Die große Neuschaffung der Han, das Prosagedicht, ist schon im Abstieg, es verknöchert. Die anderen Literaturgattungen haben alle in der Han-Zeit keinen Weg eingeschlagen, der sich weiter entwickeln ließe, sondern sind mehr oder weniger lebensuntüchtig geworden. Eine Ausnahme macht die glänzend entwickelte Historik und die im 1. Jahrhundert n. Chr. neu auftretende wissenschaftliche Literatur (Wang Tschung<sup>29</sup>). Gerade diese Form, die mit ihrer einfachen, klaren Sprache, ihren klaren Gedanken dazu eine weitere Entwicklung hätte nehmen können, entfaltet sich aber in der nächsten Zeit nicht weiter. Und die Literaturgattung der Memoranden ist eine zu spezielle Gattung, als daß von ihr aus eine Neubildung ausgehen könnte.

So ist das 2. Jahrhundert reif für eine Neubildung. Dazu kommen die veränderten politischen Zustände. Das 2. Jahrhundert bringt das Ende der Han und damit das Ende des stabilen Staats. Es bringt den Übergang zu der Epoche, die für China eine Art Ritterzeit bildet, zur Zeit der Labilität für vier Jahrhunderte. Das hat natürlich seine Auswirkungen auf die Literatur. Zu großen Arbeiten hat man keine Zeit. Man hat keine Ruhe. Das 2.—6. Jahrhundert ist die Zeit der Kurzliteratur mit alleiniger Ausnahme des Schrifttums der buddhistischen Übersetzungen. Die Neuschöpfung des 2. Jahrhunderts ist das Fünfergedicht. Es sind 5-Gedichte erhalten, die Me Scheng<sup>30</sup>, einem *fu*-Dichter des 2. Jahrhunderts v. Chr., zugeschrieben werden. Die Kritik glaubt sie jedoch später ansetzen zu müssen. Die ältesten gesicherten 5-Gedichte sind Volkssprüche aus dem Ende des 1. Jahrhunderts v. Chr., Sprüche von Straßenjungen und Bauern, ganz kurz, höchstens 4 Verse umfassend. Schon im 1. Jahrhundert n. Chr. übernimmt der Historiker Ban Gu<sup>21</sup> (und

einige andere Gelehrte) diese Form und versucht sie für wirkliche Dichtung brauchbar zu machen. Doch bleiben seine Gedichte noch schwach. Im 2. Jahrhundert wird diese Form aber allgemeiner benutzt, auch für längere Gedichte, für die sie sich durch die Kürze des Verses nicht so gut eignet, bis am Ende des 2. Jahrhunderts die größte Blüte des 5-Gedichts erreicht ist. Die Meister sind die drei Tsau<sup>31</sup>: Der große Staatsmann der Han und Bahnbereiter der eignen Dynastie, Tsau Tsau<sup>32</sup>, sein Sohn, der erste Kaiser der We<sup>33</sup>-Dynastie, Tsau Pe<sup>34</sup>, und dessen Bruder, Tsau Dschü<sup>35</sup>, der wohl der bedeutendste der drei ist.

Etwa um die gleiche Zeit mögen einige der „19 alten Gedichte“ entstanden sein, die noch sehr deutlich das Volkstumhafte zeigen, dichterisch aber von hohem Wert sind. Sie und die Gedichte der drei Tsau stellen das Schönste dar, was mit der Form des 5-Gedichts überhaupt bisher in China erreicht ist. Sie vereinen schöne, klare, einfache Form und wirkliches Gefühl, wirkliches Erleben in sich. Man spürt das beim Lesen unmittelbar und spürt es noch mehr, wenn man vergleichsweise spätere Gedichte in dieser Form liest. Es ist eine typische Entwicklung in der chinesischen Poesie, daß jede Richtung nur in ihrer Jugend von wahren Gefühl belebt ist, später aber immer mehr zu einer bloßen geselligen Spielerei oder einer versteckten Prahlerei mit Gelehrsamkeit wird. Für den Ausländer sieht das meist so aus, daß sich die frühen Gedichte einer Richtung leicht übersetzen lassen — wie etwa die Gedichte der drei Tsau und die 19 alten Gedichte —, die späteren aber regelmäßig durch die Häufung von Zitaten, gekünstelten Redewendungen und seltenen Schriftzeichen große Schwierigkeiten machen.

Das 5-Gedicht besteht natürlich weiter. Seine Entwicklungsmöglichkeiten sind noch nicht erschöpft, aber auch in der Tang-Zeit sind nie wieder so schöne Schöpfungen gelungen, wie am Ende des 2. Jahrhunderts. Auch die Tang-Dichter greifen immer wieder auf die damals geschaffenen Werke zurück und holen sich von ihnen Anregungen.

Neben dieser Richtung des 5-Gedichts laufen nun noch einige andere. Oben wurde erwähnt, daß im 2. Jahrhundert das Prosa-Gedicht, die wichtigste literarische Neuschöpfung der früheren Han-Zeit, alles Leben verloren hatte. Nun, um die Wende des ersten zum zweiten Jahrhundert, wächst aus diesem *fu*<sup>13</sup> eine neue Form. Viele der älteren *fu* hatten einen Vers aus sieben Zeichen, der aus zwei Teilen zu drei Zeichen mit einem Füllwort in der Mitte oder am Ende bestand. Hieraus entwickelt sich, so viel wir sehen können, ebenfalls im Volke, und zwar in Mittelchina, das Gedicht zu sieben Zeichen, das 7-Gedicht.

Nach weiteren Vorläufern ist der erste große Neuschöpfer hier der sonst als Astronom bekannte Dschang Hong<sup>36</sup>. Er schreibt zwar noch viele *fu*-Gedichte, aber mit seinen „vier Trauergedichten“ schafft er die ersten 7-Gedichte. Er hat schon im 2. Jahrhundert zahlreiche Nachfolger. Besonders schön ist z. B. das 7-Gedicht von Tschen Lin<sup>37</sup>: „Ich tränke die Pferde an der großen Mauer“, ein von tiefer Schwermut und starkem Empfinden durchzogenes Gedicht, aus dem gleichzeitig der Kummer über die unglückliche Zeit mitklingt. So ist auch in dieser Gestaltung, die nun zu einer Standardform des chinesischen

Gedichts wird, das 2. Jahrhundert schöpferisch. Hier erreicht es nicht schon die Höhe, sondern die Blüte des 7-Gedichts liegt erst in der Tang-Zeit, im 7.—8. Jahrhundert, wo die großen Dichter Du Fu<sup>38</sup> und Li Tai-bo<sup>39</sup> sich dieser Form annehmen und sie zur höchsten Vollkommenheit führen. Bis dahin bleibt das 7-Gedicht gegenüber dem 5-Gedicht immer im Hintergrund.

Eine dritte Linie führt ebenfalls wieder aus dem Volk hervor. Am Anfang des 1. Jahrhunderts v. Chr. schufen die Kaiser ein besonderes Musikamt, welches die Aufgabe hatte, Spiel- und Tanzlieder aus dem Volke zum Vortrag am Hof zu sammeln. Gleichzeitig wurden Leute in das Amt berufen, die Spiel- und Tanzlieder komponieren konnten. Diese wurden bei den Hoffestlichkeiten von den kaiserlichen Tänzerinnen und besonderen Musikergruppen vorgeführt. Aus den wenigen Liedern, deren Texte uns aus der Wende der Zeitrechnung und sogar vorher überliefert sind, sehen wir, daß es sich tatsächlich noch meist um Volkslieder gehandelt hat. Es sind ganz einfache Lieder, oft ohne einen zusammenhängenden Sinn, mit verschiedener Länge des Verses. Manche — wohl die aus Mittel-China stammenden — klingen an die *fu* der älteren Zeit an. Nur wenige zeigen eine Überarbeitung und Abschleifung. Aus diesen Liedern des Musikamts, welches durch viele Jahrhunderte fortbestand, bildet sich bald ein eigener Typ der chinesischen Dichtung. Und diese Neubildung ist wieder eine Tat des 2. Jahrhunderts n. Chr. Die Gebildeten nehmen sich dieses Typs an und schreiben Gedichte in seiner Form.

Immer wieder läßt sich beobachten, daß zu Zeiten, wo die Hauptformen der Dichtung, das 5- und das 7-Gedicht, alt und starr zu werden drohen, Einflüsse aus der viel beweglicheren Form des Musikamt-Liedes kommen und die alte Dichtung wieder auflockern. Die Schönheit vieler Gedichte der mittleren Tang-Zeit, wie auch die vieler Gedichte der Blüte der Tang (Li Bo<sup>39</sup> und Du Fu<sup>38</sup>), liegt in dem Einschlag dieser Lieder in das Gedicht. Die Lieder des Musikkanons sind vor der Erstarrung durch ihre Bindung an die Musik und durch die Freiheit in der Länge des einzelnen Verses viel sicherer als die 5- und 7-Gedichte.

Zusammengefaßt, erscheint das 2. Jahrhundert als eine überaus schöpferische Zeit, in der schon für die Blüte der Dichtung im 7. Jahrhundert der Grund gelegt wird. Überall werden neue Formen gesucht und durch ein Zurückgehen auf das Volkstümliche gefunden. Der antiquarische Geist der Literatur der vorherigen Jahrhunderte wird abgestreift.

3. Das 3. Jahrhundert bringt literarisch nicht viel Neues. Es setzt eine gewisse Stagnation ein, an der besonders die traurigen politischen Zustände schuld sind. Kaum einer der damaligen Literaten konnte ein einigermaßen ruhiges Leben führen, kaum einer ist eines natürlichen Todes gestorben. Im Anfang des 3. Jahrhunderts ist die Richtung des durch die drei Tsau<sup>31</sup> geschaffenen 5-Gedichtes übermächtig. Die sogenannten „sieben Meister der Giën An<sup>40</sup>-Zeit“ bilden einen Dichterkreis, der ganz von den Tsau abhängig ist. Aus diesem Kreis stammen sehr schöne Gedichte, von denen leider sehr wenig erhalten ist. Wir wissen fast nur die Namen und ein oder zwei Gedichte. Später wird dann das *fu*-Gedicht wieder hervorgeholt. Es setzt also eine Reaktion ein.

Dieses *fu* ist anders geworden als das des 1. Jahrhunderts. Es löst sich immer mehr von der gebundenen Form, von den gelegentlichen Reimen und wird mehr Prosa-Gedicht, als die früheren *fu* es waren. Dies *fu* ist wieder der direkte Vorgänger jener der späteren Tang<sup>1</sup>- und Sung<sup>3</sup>-Zeit. Inhaltlich gerät es (besonders bei Dso Si<sup>41</sup>) beinahe in die Bahnen wissenschaftlicher Literatur. Die *fu* werden beschreibend, erklärend. Der Übergang von ihnen zum Prosa-Essay ist sehr nahe. In der Tat schafft das späte 2. und besonders das 3. Jahrhundert viele Essays und stellt das Essay als eigene schriftstellerische Form heraus, die von nun an der chinesischen Literatur erhalten bleibt. Dieses Essay übernimmt vom *fu* die Liebe zum *parallelismus membrorum*, zur Antithese, ein typisches Kennzeichen des frühen Essay.

Diese Liebe zur Parallelität geht auch in das Gedicht hinein. Schon die der drei Tsau zeigen sie gelegentlich, die späteren dann noch mehr. Vom *fu* übernimmt das Gedicht im 3. Jahrhundert dann weiter die Liebe zum gepflegten und bald zum gesuchten Ausdruck. Die Gedichte werden damit schwerer, verlieren die Leichtigkeit des Volkstümlichen. Die Parallelität wird dann übrigens für das traditionelle Prüfungsgedicht der Tang typisch.

Schon im 2., aber mehr erst im 3. Jahrhundert entstehen dann in der Prosaliteratur eine ganze Menge neuer Formen. Der Brief wird eine feste literarische Form, ist nicht nur mehr eine Mitteilung an Bekannte. Der Nachruf, das Vor- und das Nachwort, die Steleninschrift: all das sind Formen, die sich schon im 2. Jahrhundert Vorbilden und dann im 3. endgültig geprägt werden. Für sie alle gelten die Entwicklungsgesetze wie für das Essay, also die Vorliebe für Parallelität und gesuchten Ausdruck im 3. Jahrhundert.

Historik und wissenschaftliche Literatur halten sich in den alten Formen, gleiten jedoch von der Höhe des 1. Jahrhunderts erheblich ab. Besonders die wissenschaftlichen Werke sind stilistisch wenig gepflegt.

4. Diese Entwicklung setzt sich zugleich mit ihren Hauptträgern bis weit ins 4. Jahrhundert fort. Die politischen Zustände werden noch immer unsicherer. Es besteht wenig Interesse an Literatur, wenig Ruhe zum großen Schaffen.

Erst das Ende des Jahrhunderts bringt etwas Neues und Großes. Es ist der auch bei uns durch Übersetzungen schon recht bekannt gewordene Tau Yüan-ming<sup>42</sup> (365—427). Er ist für die ganze weitere Entwicklung wieder von besonderer Bedeutung, jedoch nicht wegen seiner dichterischen Form, sondern wegen seiner Geisteshaltung.

In der Form greift er ganz weit zurück, zu dem 4-Gedicht der Dschou<sup>18</sup>-Zeit. Er versucht sich auch in anderen Formen, jedoch sind seine schönsten Gedichte wohl die im Stil der 4-Gedichte. Er schafft also in der Form nichts Neues, seine versuchte Renaissance des 4-Gedichts wird von Späteren nicht angenommen. Aber inhaltlich verwirft er den starr gewordenen Stil des gepflegten Ausdrucks, des Zitierens, des parallelen Aufbaues. Er schreibt so, wie seine Gedanken sind, so, wie er empfindet. Er schreibt aus dem Leben.

Damit steht er einer Richtung sehr nahe, die dann im 5. Jahrhundert aufblüht, wiewohl er ihr sonst ganz fern steht. Im 4. Jahrhundert finden sich

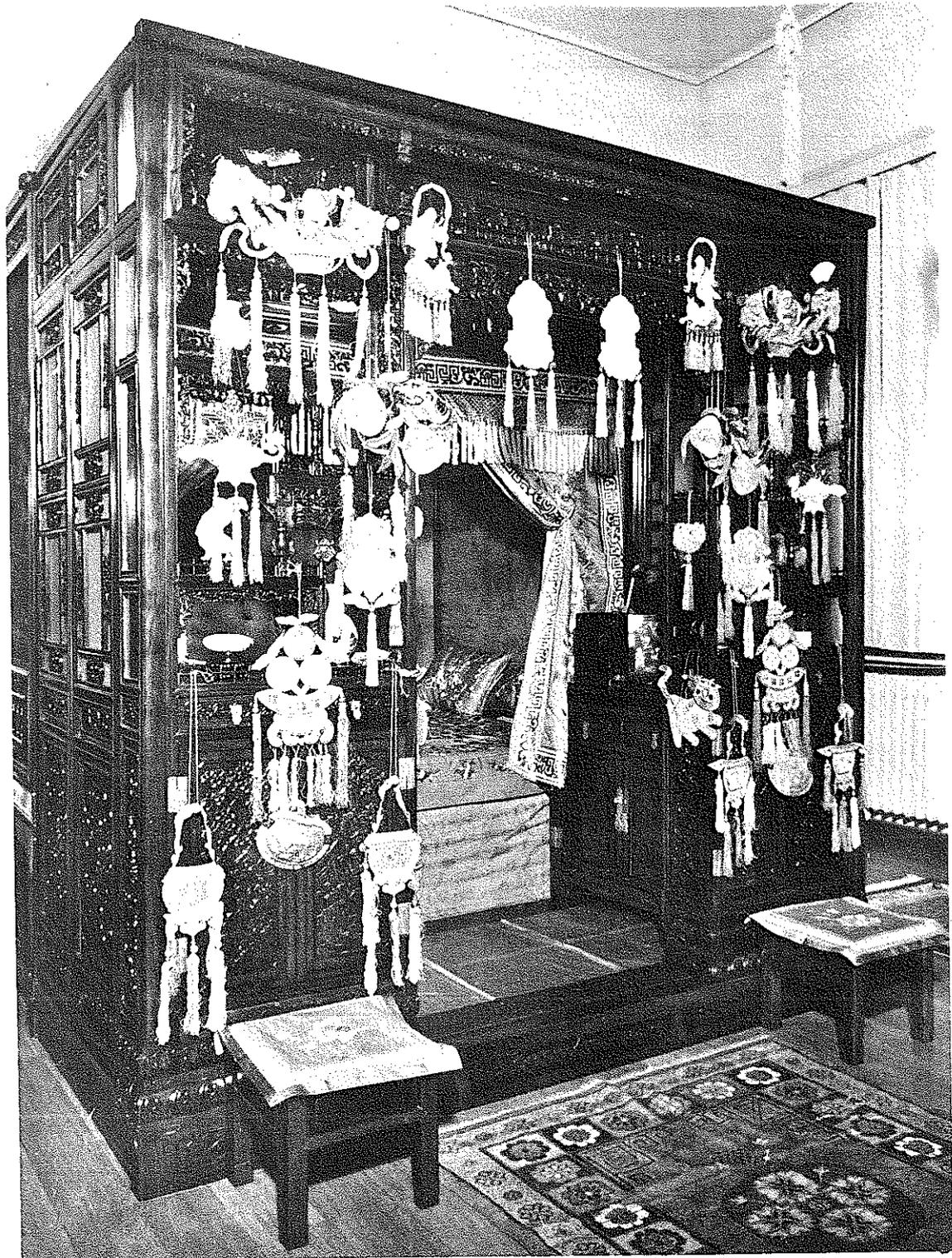
übrigens Ansätze zu einem epischen Gedicht, wahrscheinlich angeregt durch die Übersetzung von Ásvaghoṣa's (chinesisch: Ma-ming-da-schī<sup>43</sup>) „Leben Buddha's“. Wir haben Bruchstücke solcher Epen in den Funden von Dunhuang<sup>44</sup>. Wir finden auch später immer wieder Spuren eines Epos, wiewohl es sich als feste Form nie hat durchsetzen können.

5. Die große Neu-Entwicklung am Ende des 4. Jahrhunderts ist die Volksdichtung, die anonyme Dichtung der Zeit der Spaltung Chinas in Nord und Süd. Im Norden brechen die verschiedensten Fremdstämme ins Land ein, zwingen die alte Dynastie, sich nach dem Süden zu flüchten und in Nanking<sup>45</sup> ein neues Südreich zu gründen, während sie selbst im Norden ihre Reiche errichten. Nord- und Südreiche sind nicht sehr lebensfähig; in kurzen Zeiträumen wechseln die Dynastien. Jedoch besteht ein Unterschied: die Dynastiewechsel im Süden sind mehr oder weniger interne Angelegenheiten der regierenden Klasse, von denen die Bevölkerung wenig merkt, im Norden aber sind sie meist mit schweren Kriegen, neuem Einbrechen oder Verlagerungen von Fremdvölkern verbunden. Daher hat trotz allem der Süden die Möglichkeit einer verhältnismäßig ungestörten kulturellen Entwicklung, während diese im Norden immer wieder gestört wird.

Literatur des Nordens und des Südens müssen nun gesondert betrachtet werden. Diese Trennung setzt schon im 4. Jahrhundert stark ein, macht sich aber literarisch besonders im 5. Jahrhundert bemerkbar.

Die Neuentwicklung geht wieder, wie schon im 2. Jahrhundert vom „Musikamt“ aus. Die im Süden residierende Dynastie zog wieder Sänger und Tänzer an den Hof heran. Diese stammten immer aus den mittleren und unteren Volksklassen. Während die Oberschicht aus dem Norden mit der Dynastie herunterwanderte, war die Unterschicht das mittelchinesische Volk. Noch heute ist die mittelchinesische Volksdichtung von der nordchinesischen sehr verschieden. Noch heute ist für sie die Zartheit und die große Rolle der Liebe, der Sehnsucht, des Gefühls typisch. Diese Volkslieder des Südens werden nun langsam am Hof eingeführt, umgearbeitet, verfeinert. Es erwächst ein neuer Stil des gefühlvollen, romantischen Gedichts, des Liebesliedes und des Liebesgedichtes. Die Autoren sind unbekannt, nur ihre Lieder bestehen noch, vor allem die Gruppe der *dsi-ye*<sup>46</sup>-Lieder. Obwohl wir es nicht ausdrücklich wissen, läßt sich doch vermuten, daß diese Stilgruppe bis an den Anfang der Tang-Zeit gelebt hat, denn oft wird dann an diese Lieder in Gedichten der Tang-Zeit angeknüpft. Sie wird durch eine andere, von der Oberschicht getragene Stilgattung überlagert und scheint neben ihr herzulaufen.

Anders geht die Entwicklung im Norden. Auch hier erwächst eine neue Dichtung aus dem Volk heraus, jedoch mit anderem Charakter. Es sind Lieder, zum Teil aus fremden Sprachen übersetzt, die den Krieg besingen, das Heldische betonen, die ganz einfach und schlicht voraussagen, was der Dichter denkt, die auch über die Liebe in einfachen, deutlichen Worten, ohne jeden Vergleich, ohne Parabel sprechen. Soweit sich sehen läßt, hat diese Dichtung keine weitere Wirkung gehabt. Sie vergeht später mit den Reichen des



Nordens und muß den Einflüssen weichen, die der Süden, damals der eigentliche Hort der Kultur der Chinesen, bringt.

Die Oberschicht im Norden, meist zu Chinesen gewordene Fremde, bemüht sich sehr, sich chinesische Bildung anzueignen und Chinesen zu werden.

Wie so oft bei solchen Vorgängen, sind sie dabei konservativer als die Chinesen. Sie halten sich im Stil an die ganz alte Literatur der klassischen und nachklassischen Zeit (wie später, auf ihnen fußend). In der Geschichtsschreibung schließen sie sich den Han-Historikern an und bringen auch da wenig Neues.

Wichtiger sind die Entwicklungen, die der Süden in dieser Zeit nimmt. Neben der Volksdichtung, die durch die Musikamtslieder den Gebildeten bekannt wird, besteht die Dichtung der Gebildeten. Sie ist schon in ihrem Grundcharakter von der Volksdichtung beeinflusst. Auch sie betont das Zarte, Weiche, die Empfindung, aber in einer anderen Art. Sie geht in der Form immer doch von der Dichtung des 3.—4. Jahrhunderts aus, steht in der Richtung, die auf Parallelisierung, auf Wohlklang, auf ästhetisierende Weichheit des Gedichts hinging und bei ihr durch den Einfluß der Volksdichtung noch verstärkt wird.

Die Schöpfungen der drei wichtigsten Dichter dieser Periode, Yen Yen-dschü<sup>47</sup>, Sië Ling-yün<sup>48</sup> und Bau Dschau<sup>49</sup> sind Meisterwerke des Aufbaues, des Stils, Meisterwerke an Wohlklang und Verfeinerung, aber uns sprechen sie (besonders in Übersetzung, wo die Feinheit des Stils infolge des anderen Baues der Sprache verloren gehen muß) nicht an; sie sehen wie ein Stickmuster aus, fein, sauber, schön, aber zwischen den einzelnen Stichen ist es leer — es fehlt das Gefühl. Die Entwicklung geht nun noch im 5. Jahrhundert dahin, wohin sie führen muß: es werden für das Gedicht Gesetze aufgestellt, die nicht nur die Form (5-, 7-Gedicht), sondern den logischen Aufbau, besonders aber den Reim betreffen. Bisher hatte man gereimt, aber nach einem sehr freien Grundgesetz, nach welchem noch heute die ganze Volksliteratur gereimt ist, eben nach dem Gleichklang der Worte. Jetzt gehört auch der Wortton (das Chinesische ist ja eine Tonhöehensprache!) mit zum Reim. Alle Worte werden in Reimklassen aufgeteilt, Gesetze werden aufgestellt, wie die Folge der Worttöne in einem Gedicht sein muß. Dichten wird erlernbar, nur Schulung gehört dazu, das Gefühl ist nicht mehr so wichtig.

Damit ist die Entwicklung so weit geführt, daß zu dem Tang-Gedicht nur noch ein kleiner Schritt ist. Das Typische bei ihm ist die Bindung an die Ton- und Reimgesetze, die nun ganz genau festgesetzt sind, genauer, als im 5. Jahrhundert noch. Schon viele Gedichte des ausgehenden 5. und des 6. Jahrhunderts sind nur noch schwer von Tang-Gedichten zu unterscheiden, so ähnlich sind sie schon. Das Tang-Gedicht ist nicht eigentlich eine Schöpfung der Tang, es ist eine Schöpfung des 5. Jahrhunderts, die nur noch weiter bearbeitet wurde.

Die Prosaliteratur im Süden nimmt an der Entwicklung der Dichtung teil, behält ebenfalls die Liebe zum Parallelisieren, zum gewählten, meist zum gesuchten Ausdruck bei, schließt sich in der Historik und den wissenschaftlichen Werken den Vorgängern der Han-Zeit an. Hier sind einige literarisch ganz gute

Neuschöpfungen gelungen, besonders das Dsin-gi<sup>50</sup> (Aufzeichnungen über die Dsin) von Gan Bau<sup>51</sup>. Im Ganzen ist aber die Prosa dieser Zeit literarisch nicht so wichtig wie die Dichtung.

6. Im 6. Jahrhundert spielen sich die literarischen Entwicklungen noch mehr als bisher im Süden ab. Der Süden macht in dieser Zeit eine große Blüte der Literatur unter einigen literaturfreudigen Kaisern, besonders den Kaisern der Liang<sup>52</sup>-Dynastie, durch.

Es setzt sich stärker als bisher der Einfluß der Musikamtslieder durch. Weit mehr als bisher werden sie nachgeahmt, wird von Gebildeten im Musikamtsliederstil geschrieben, während sich im 5. Jahrhundert der Einfluß dieser Lieder nur im Charakter der strengen Dichtungen bemerkbar machte, die Form nicht nachgeahmt wurde. Bevorzugt ist auch hier bei den Nachahmungen des Musikamtsliedes die Form des 5-Gedichts, wenngleich sie ja für diesen Stil nicht feststehend ist. Bevorzugt ist weiter das Kurzgedicht, der Vierzeiler, der die Vorstufe des „Kurzgedichts“ der Tang-Zeit ist und hier zum ersten Mal als Stilgattung auftritt.

Neben diesen Musikamtsliedern leben die festen Gedichte mit Bindung an Ton und Reim weiter. Sie werden noch mehr vervollkommnet. Die bekanntesten Dichter dieser Periode sind der Kaiser Wu Di<sup>53</sup> der Liang<sup>52</sup>, sein Sohn, der Kaiser Giën Wen Di<sup>54</sup> und der Kaiser Hou Dschu<sup>55</sup> der Tschen<sup>56</sup>-Dynastie; dazu vor allem Yin Keng<sup>57</sup> und Ho Sün<sup>25</sup>. Die beiden letzteren sind die Vertreter des festen Gedichts und direkte Vorgänger und Vorbilder für die großen Dichter der Tang: Li Bo<sup>39</sup> und Du Fu<sup>38</sup>.

In der Prosaliteratur sind keine neuen Bildungen. Sie bleibt auch jetzt noch in ihren Bahnen, und bleibt es zum Teil bis weit in die Tang-Zeit hinein. Daneben machen sich aber zwei Keime bemerkbar, die erst in der Tang-Zeit aufgehen: der eine ist die archaisierende Richtung, die besonders im Norden blühte, und von der schon gesprochen wurde. Sie wird in der Tang-Zeit von dem berühmten Literaten Han Yü<sup>58</sup> aufgegriffen und durch ihn einer wirklichen Renaissance entgegengeführt.

Der andere Keim ist ganz anderer Herkunft: der eindringende Buddhismus war seit dem Ende des 2. Jahrhunderts vor die Notwendigkeit gestellt, seinen überaus umfangreichen Kanon dem Chinesen lesbar zu machen. Es entstand eine große Übersetzertätigkeit, Übersetzerschulen, Übersetzungsanstalten. Zuerst nun waren die Beteiligten Ausländer, die gut Chinesisch gelernt hatten. Es ist klar, daß sie ein recht einfaches, ungeschmücktes, literarisch nicht sehr wertvolles Chinesisch schrieben. Dann sind die Übersetzer bald Chinesen. Aber auch sie stammen meist nicht aus den gebildeten Kreisen, auch sie schreiben ein einfaches Chinesisch. Dazu tritt, daß das Wort seine magische Bedeutung hat, und dem Übersetzer die Wort-Wiedergabe wichtiger ist, als die schöne Übertragung. Weiter kommt hinzu, daß die Anhänger des Buddhismus meist in den unteren Volksschichten waren und ein literarisch schönes Chinesisch nur schwer verstanden hätten. Allmählich aber bildet sich bei diesen Übersetzern ein eigener Stil heraus, der, an der gewöhnlichen Umgangs-

sprache geschult, ein glatt lesbares, einfaches Chinesisch schreibt. Diese Übersetzungsliteratur, ein Werk des 4.—6. Jahrhunderts zum wichtigsten Teil, übt nun in der nachfolgenden Zeit starke Einflüsse auf die Prosaliteratur aus. Aus ihr erwachsen die ersten Novellen und Romane, aus ihr erhält das sich bildende Theater seine Anregungen stilistischer Art, aus ihr erhalten manche Gruppen des Essays und der wissenschaftlichen Literatur der Tang- und Sung-Zeit Anregungen.

So ist die buddhistische Übersetzungsliteratur im Ganzen ein sehr wichtiger Faktor für die Entwicklung des chinesischen Schrifttums geworden. Auch sie ist ein Werk des von uns behandelten Zeitraums.

7. Wir haben in einem ganz kurzen Gang die Hauptrichtungen der Entwicklung der chinesischen Literatur des 2.—6. Jahrhunderts durchwandert. Ich wollte in der kurzen Abhandlung zeigen, welche Bedeutung diese Periode im Rahmen der Gesamtentwicklung der chinesischen Literatur überhaupt hat. Ich wollte zeigen, daß diese Periode durchaus keine Nieder- oder Übergangszeit ist, sondern daß sie eine der fruchtbarsten, ideenreichsten Perioden der chinesischen Literaturentwicklung überhaupt ist, reicher als die direkt vorhergegangenen Zeiten. Ich wollte zeigen, daß damals all das schon vorgebildet wird, was dann in der Tang-Zeit im hellsten Licht erscheint, daß die letztere keine Zeit des Neuschaffens ist, wie es bisher in den Literaturgeschichten dargestellt wurde, sondern eine Zeit der Blüte, während die Zeit vorher die schöpferische war.

Das 2. Jahrhundert schuf das 5-Gedicht zu höchster Vollkommenheit und begann das 7-Gedicht zu entwickeln. Beides sind die wichtigsten Formen der Tang-Dichtung geworden.

Das 3. Jahrhundert veränderte das *fu*<sup>13</sup> zum Prosagedicht so, wie es nachher die Tang- und Sung-Dichter verwendeten. Es legte weiter, ebenso wie das 4. Jahrhundert, auf Pflege des Ausdrucks Wert und bildete Ausdrücke, welche die Tang-Dichter fertig geprägt übernahmen, Parallelisierung, die teilweise weiter erhalten bleibt.

Das 4. Jahrhundert bringt im Norden die archaisierende Richtung der Prosaliteratur, an die Han Yü<sup>58</sup> und Liu Dsung-yüan<sup>59</sup> anknüpfen.

Das 5. Jahrhundert zeitigt die Reimregeln und die ersten Tongesetze und damit den für das Tang-Gedicht wichtigsten Punkt.

Das 6. Jahrhundert fördert den stärkeren Einschlag der Musikamtsdichtung, der nachher auch die Tang-Poesie noch so lebendig macht.

Die ganze Zeit weiter schafft durch die buddhistische Übersetzungsliteratur eine neue, einfache Schriftsprache, die in der Tang-Zeit für Novellen, Romane, Theaterstücke und Erzählungen benutzt wird. Alle literarischen Formen der Tang-Zeit werden in dieser Zeit vorbereitet.

Schließlich aber wollte ich zeigen, welche Richtungen, welche Tendenzen in diesen vier Jahrhunderten gewirkt haben, und wie unberechtigt auch auf diesem Gebiet, wie auf allen anderen das Urteil ist, demzufolge die chinesische Kultur ohne Entwicklung, stabil und starr sei.