# Verlust und Glück beim Prozess des Übersetzens

–

Eine Studie über Günther Debon (1921–2005) und seine Übersetzungen klassisch-chinesischer Dichtkunst

Inaugural-Dissertation zur
Erlangung der Doktorwürde
der
Philosophischen Fakultät der
Rheinischen Friedrich-Wilhelms-Universität
zu Bonn

vorgelegt von

**Zixin Ji**

aus

Dangtu, Anhui, VR China

Bonn 2025

Gedruckt mit der Genehmigung der Philosophischen Fakultät der
Rheinischen Friedrich-Wilhelms-Universität Bonn

**Zusammensetzung der Prüfungskommission**:
Prof. Dr. Levis Doney
*(Vorsitzender)*
Prof. Dr. Wolfgang Kubin
*(Betreuer und Gutachter)*
Prof. Dr. Ralph Kauz
(Gutachter)
Apl. Prof. Dr. Stefan Georg
*(weiteres prüfungsberechtigtes Mitglied)*
Tag der mündlichen Prüfung: 14. 04. 2025

**Inhaltsverzeichnis**

Inhaltsverzeichnis ..... 3
Danksagung ..... 5
1. Einleitung ..... 7
1.1 Forschungsziel und Forschungsgegenstand ..... 7
1.2 Fragestellung ..... 10
1.3 Forschungsstand ..... 10
1.3.1 Allgemeine Forschung zur Rezeption und Ermittlung klassisch-chinesischer Gedichte im deutschsprachigen Raum ..... 11
1.3.2 Forschung zur Übersetzung der in deutscher Sprache rezipierten und vermittelten klassisch-chinesischen Gedichte ..... 16
1.3.3 Stand der Forschung zur übersetzungsbezogenen Hermeneutik ..... 20
1.3.4 Stand der Forschung über Günther Debon ..... 22
1.4 Theoretischer Rahmen, methodische Grundlage und Aufbau dieser Untersuchung ..... 33
1.5 Erklärung zu den dokumentarischen Materialien und der Textauswahl der Übersetzungen ..... 36
1.6 Sonstige Vorbemerkungen ..... 38
Zeittabelle der chinesischen Geschichte bis zur Qing Dynastie ..... 42
2. Theoretische Grundlage ..... 44
2.1 Hermeneutik der Übersetzung ..... 44
2.1.1 Jeder Interpret als Teilnehmer am Sinn im historischen Verstehen nach Hans-Georg Gadamer 45
2.1.2 Die literatur- und übersetzungsbezogene methodologische Auslegungslehre bei Emilio Betti . 52
2.1.3 Die Übersetzungsanschauung aus reflexionshermeneutischer Perspektive von Paul Ricoeur .. 59
2.2 Die klassisch-chinesischen Dichtkunst ..... 74
2.2.1 Das Gedicht (*shi*) ..... 75
2.2.2 Das Lied (*ci*) ..... 88
2.2.3 Die Arie (*qu*) ..... 92
2.2.4 Die Ästhetik der klassisch-chinesischen Dichtkunst ..... 95
2.3 Fazit ..... 102
3. Klassisch-chinesische Gedichte und ihre deutschen Übersetzungen –Fallstudien ..... 104
3.1 Dichtung über Liebe und Freundschaft ..... 104
3.1.1 Das Beispiel von Su Wu: *Liu Bie Qi* 留别妻 ..... 105
3.1.2 Das Beispiel von Wang Wei: *Xiang Si* 相思 ..... 109
3.1.3 Das Beispiel von Nalan Xingde: Nach der Melodie *Yi Jiangnan* 忆江南 ..... 113
3.1.4 Das Beispiel von Li Bai: *Huanghe Lou Song Meng Haoran Zhi Guangling* 黄鹤楼送孟浩然之广陵 ..... 123
3.2 Dichtung über die Natur ..... 127
3.2.1 Das Beispiel von Meng Haoran: *Xia Ri Nan Ting Huai Xin Da* 夏日南亭怀辛大 ..... 129
3.2.2 Das Beispiel von Wang Wei: *Zhu Li Guan* 竹里馆 ..... 133

3.2.3 Das Beispiel von Liu Zongyuan: *Jiang Xue* 江雪 ..... 138
3.2.4 Beispiel in der Gattung Qu: *Shouyang Qu* 寿阳曲 und *Tian Jing Sha* 天净沙 ..... 141
3.3 Dichtung zu Trinken, Amt und Freiheit ..... 146
3.3.1 Das Beispiel von Li Bai: *Jiang (Qiang) Jin Jiu* 将进酒 ..... 148
3.3.2 Das Beispiel von Li He: *Jiang Jin Jiu* 将进酒 ..... 156
3.3.3 Das Beispiel von Su Shi: Nach der Melodie *Lin Jiang Xian* 临江仙 ..... 160
3.4 Dichtung zu Elegien ..... 164
3.4.1 Das Beispiel von Lu You: *Shi Er* 示儿 ..... 164
3.4.2 Das Beispiel von Du Fu: *Jue Ju (Qi Er)* 绝句（其二） ..... 168
3.4.3 Das Beispiel von Du Fu: *Lü Ye Shu Huai* 旅夜书怀 ..... 172
3.4.4 Das Beispiel von Liu Yuxi: *Qiu Feng Yin* 秋风引 ..... 177
3.5 Fazit ..... 181
4. Allgemeines Kennzeichen von Debons Übersetzungswerk ..... 209
4.1 „Etwas Neues entstehen lassen“ durch wiederholtes Übersetzen ..... 209
4.2 Wissensträger: Vor- und Nachwort sowie Anmerkung in Übersetzungswerk ..... 219
4.3 Besonderes Augenmerk auf die Übertragung der Gedichte von Li He ..... 221
4.4 Weitere Kennzeichen ..... 245
5. Debons Erfolge und Beiträge ..... 249
5.1 Als Sinologe und Übersetzer ..... 250
5.2 Als Künstler sowie Kulturhistoriker ..... 251
5.3 Als Professor an der Universität Heidelberg ..... 251
5.4 Als Germanist und Literaturwissenschaftler ..... 254
5.5 Als Goethe-Forscher ..... 255
6. Schlussbetrachtung ..... 258
6.1 Rückblick ..... 258
6.2 Antworten auf die gestellten Fragen ..... 260
6.3 Schlusswort ..... 262
Literaturverzeichnis: ..... 265
Anhang ..... 281
Anhang 1: *Han Xizai Ye Yan Tu* 韩熙载夜宴图 ..... 281
Anhang 2: Li Hes *Shen Xian* 神弦 und die Übersetzungen von Schwarz und Kandel ..... 282
Tabelle 1: Die 1958 in *Rausch und Unsterblichkeit* zum ersten Mal veröffentlichten Übersetzungen und die entsprechenden Ur-Gedichte ..... 284
Tabelle 2: Die 1962 in *Li Tai-bo. Gedichte* veröffentlichten Übersetzungen und die entsprechenden Ur-Gedichte ..... 286
Tabelle 3: Die 1964 in *Chinesische Dichter der Tang-Zeit* veröffentlichten Übersetzungen und die entsprechenden Ur-Gedichte ..... 291
Tabelle 4: Gesammelte Tabelle von Debons Übersetzungen der klassisch-chinesischen Dichtkunst (ohne die Stücke in *Das Buch der Lieder*) ..... 295
Tabelle 5: Die von Debon übersetzten Gedichte aus *Das Buch der Lieder* ..... 345

**Danksagung**

An erster Stelle bedanke ich mich herzlich bei meinem Betreuer, Herrn Prof. Dr. Wolfgang Kubin, für seine sorgfältige Betreuung und seine wissenschaftlichen Beratungen. Er ermutigte mich nicht nur durch seine fachliche Unterstützung, sondern auch durch seine warmen und energetischen Worten. Jedes Mal, wenn ich aufgrund der Schwierigkeiten beim Schreiben und Deutschlernen zu verzagen drohte, sagte er: „Kopf hoch! Sei nicht traurig, weine nicht!“. Durch seine Worte werde ich zu jeder Zeit immer wieder begeistert.

Herr Prof. Dr. Ralph Kauz gab mir viele Hinweise und neue Blickwinkeln für meine Dissertation. An dieser Stelle möchte ich mich auch herzlich für seine Freundlichkeit und Hilfe bedanken.

Meinen besonderen Dank verdienen Frau Gertraude Debon, Dr. Volker Klöpsch und Dr. phil. habil. Goat Koei M. Lang-Tan. Das Günther Debons Lebenslauf aufzeichnende Bändchen, welches mir Frau Debon im Jahr 2022 per Post schickte, half mir beim ersten Kennenlernen des Sinologen Günther Debon sehr. Als ich Herrn Klöpsch im April 2022 in Krefeld besuchte, erhielt ich von ihm ziemlich viele nützliche Vorschläge zu der dokumentarischen Literatur, in denen die für meine Doktorarbeit wichtigsten Quellen der Primär- und Sekundärliteratur liegen. Eine persönliche Begegnung mit dem Forschungsthema habe ich nicht nur durch den Besuch bei Herrn Klöpsch, sondern auch durch zahlreiche E-Mails mit Frau Lang-Tan gemacht. Frau Lang-Tan hat zu jeder Zeit sehr freundlich auf meine Fragen geantwortet. Darüber hinaus erhielt ich von ihr eine Menge der für die Arbeit nötigen Bücher und ihre eigenen wissenschaftlichen Aufsätze, die mir neue Orientierung bei meiner Forschung gaben, wenn mein Schreibfluss zunächst stagnierte.

Vor zehn Jahren begann ich mein Bachelorstudium im Fachgebiet Germanistik an *Sichuan Waiguoyu Daxue* 四川外国语大学 (Fremdsprachenuniversität Sichuan, SISU), danach setzte ich mein Masterstudium (Masters of Translation and Interpreting, MTI) an *Guangdong Waiyu Waimao Daxue* 广东外语外贸大学 (Fremdsprachenuniversität Guangdong, GDUFS) fort.

Ich möchte hier allen ProfessorInnen und LehrerInnen, von denen ich in den anfangenden Jahren die grundlegenden sowie fachlichen Kenntnisse der deutschen Sprachen und Kulturen erhalten habe, herzlich danken.

Für die liebevolle, bekräftigende Unterstützung und Ermutigung meiner Eltern und meiner ganzen großen Familie will ich mich noch viele Male herzlich bedanken. Seit meiner Ankunft am 22. August 2021 in Bonn war ich bis zum Februar 2025, also für mehr als drei Jahre, nicht zurück nach Hause gegangen. Ohne ihre geistigen Begleitungen zu jeder schwierigen und fröhlichen Zeit, hätte ich nicht so weit nach meinen wissenschaftlichen Interessen an der Übersetzungswissenschaft streben können.

Gleichen liebevollen Dank schulde ich meinen Vertrauten, Frau M. A. Liu Jiarui 刘佳芮, Frau M. A. Zhang Yuxi 张羽兮 und Frau M. A. Chen Ting 陈亭. Obwohl wir uns seit mehr als vier Jahren nicht getroffen haben, begleiten sie mich in diesen Jahren ewig voll mit ihrer Liebe und ihrer Begeisterung. Sie geben mir Stärke und Kraft. Mein besonderer Dank gilt Frau Svenja Sophia Berg und Frau M. A. Julia Schmidt, meinen deutschen Bekannten, die mir beim Deutschlernen stets mit Geduld und Freundlichkeit zur Seite stehen.

Für ihre teilweise gegebenen Hinweise zur Verbesserung der sprachlichen Qualität meiner Dissertation danke ich Herrn Dr. Daniel Carlo Pangerl und Herrn M. A. Michael Beier herzlich.

Dem China Scholarship Council (CSC) danke ich herzlich. Ohne dessen finanzielle Unterstützung wäre es nicht möglich gewesen, eine langfristige Promotion in Deutschland zu realisieren.

Zum Schluss gilt mein Dank auch mir selbst: für das Durchhaltevermögen, das Verfassen und die wiederholte eigenständige Überarbeitung meiner Arbeit.

„Mehrere Sprachen in der Tat sind mehrere Weltansichten.“ – Wilhelm Humboldt

# 1. Einleitung

## 1.1 Forschungsziel und Forschungsgegenstand

Als einer der wichtigsten Träger der chinesischen Kultur spielt die klassische Dichtkunst beim interkulturellen Austauschen zwischen dem Abendland und China immer eine unübersehbare Rolle (vgl. Wang 1999: 52). Zahlreiche deutsche Sinologen, Übersetzer und Literaten bemühten sich kontinuierlich um wissenschaftliche Untersuchungen und übersetzerische Versuche. Zugleich bilden die Forschungen über die veröffentlichten Übersetzungen einen wichtigen Bestandteil dieses Fachbereichs.

Im deutschsprachigen Raum ist, laut Wolfgang Kubins Ansicht, Günther Debon neben Günter Eich der bedeutendste deutsche Übersetzer chinesischer Lyrik (vgl. Kubin 2021: 20). Trotzdem ist jener große Sinologe, Übersetzer und Germanist für diejenigen Deutschen, die kein Teil des sinologischen und übersetzerischen Fachkreises sind, noch fremd. In China ist dieser Übersetzer, der sich der Übersetzung klassisch-chinesischer Dichtkunst widmete, nahezu unbekannt. In diesem Verhältnis werden in der vorliegenden Arbeit sowohl die von Günther Debon (1921–2005) publizierten Übersetzungen als auch der Übersetzer selbst untersucht.

Günther Debon gilt als einer der bedeutendsten deutschen Sinologen der Nachkriegszeiten. Sein Wirken lässt sich in drei Phasen gliedern: 1. die Münchner Zeit (1948–1953) – den Anfang; 2. die Kölner Zeit (1953–1968) – die Entwicklung; 3. die Heidelberger Zeit (1968–1986) – die Blütezeit:

**Die Münchner Zeit (1948–1953)**

Bevor Debon 1948 mit seinen Studien an der Universität München begann, hatte er eine circa fünfjährige englische Kriegsgefangenschaft durchlebt. Dabei freundete er sich mit dem Kölner Sinologen Werner Speiser (1908–1965) an, von dem er zu der Beschäftigung mit China sowie mit dem Fernen Osten angeregt wurde (vgl. Debon 1969: Widmung). Nach der Entlassung nahm er sein Studium im Fachgebiet der Sinologie, der Japanologie und des Sanskrits in München wieder auf. Nach fünf Jahren schloss Debon 1953 sein Studium mit der Promotion ab (vgl. Walravens 2006: 8; 2016: 155). Debons Leistungen in den Münchner Jahren zeigen sich noch dadurch, dass seine Übersetzungsversuche bereits in dieser Phase hervortraten. Zeugnisse finden sich in den Briefwechseln zwischen Debon und Vincenz Hundhausen (1878–

1955), einem der wichtigsten deutschen Übersetzer im 20. Jahrhundert. Der 1951 an Debon gesendete Brief zeigt, dass er zu dieser Zeit bereits mit seiner übersetzerischen Beschäftigung begann; und von Anfang an fand seine Übersetzung Anerkennung von Vertretern der Chinawissenschaft im letzten Jahrhundert:

> Vincenz Hundhausen
> Peking, Kuang [Guang] An Men Wai, den 7. Juni 1951
> 27 Nan Ho Pao Tse
>
> Lieber Herr Debon,
>
> anders kann ich Sie kaum nach Ihrem letzten schönen Briefe vom 20.4. nicht titulieren und besonders nicht nach dem Genusse der beigelegten Proben Ihrer Nachdichtungen. […] Ich empfinde Ihre Gedichte so wenig fremd, daß ich selbst der Verfasser sein möchte. […]
>
> Ihr junger Freund mit weißer Mähne
> Vincenz Hundhausen
> (Walravens 2001: 26–27)

Später wurden ungefähr 70 Übersetzungen klassisch-chinesischer Gedichte von Debon in die Anthologie *Lyrik des Ostens* aufgenommen. Dies gilt als die erste Veröffentlichung von Debons Übersetzungen, als er Student und für das Fachgebiet noch ein Unbekannter war (vgl. Walravens 2006: 8; 2016: 156).

**Die Kölner Zeit (1953–1968)**

Nach seiner Promotion war Debon zwischen 1953 und 1968 an der Universität Köln tätig. In den Kölner Jahren konzentrierte er sich weiter darauf, die klassisch-chinesischen literarischen Werke ins Deutsche zu übersetzen. *Herbstlich helles Leuchten überm See* (1953), *Ein weisses Kleid, ein grau Gebäude* (1957), *Li Tai-Bo. Rausch und Unsterblichkeit* (1958), *Lao-Tse. Tao-Tê-King* (1961), *Das „Gedicht von Ch'ang-kuh" des Li Ho* (1961, Aufsatz in: *Studia Sino – Altaica*), *Li Tai-bo: Gedichte* (1962) sowie *Chinesische Dichter der Tang-Zeit* (1964) wurden in diesen Jahren veröffentlicht.

In dieser Phase richtete Debon seine Aufmerksamkeit noch auf die poetischen Theorien sowie die Ästhetik der klassisch-chinesischen Literatur. 1961 wurde sein wissenschaftlicher Aufsatz mit dem Titel *Die dichterische Form des Tao-Tê-King* in *Neue Deutsche Hefte* veröffentlicht, in dem er dieses ‚heilige' Buch aus dem prosodischen Blickwinkel einer neuen Kurzanalyse unterzieht. 1962 wurde *Ts´ang-Lang´s Gespräche. Über die Dichtung* veröffentlicht, mit dem er sich 1959 an der Universität Köln unter der Leitung von Herbert Franke (1914–2011) habilitierte. Bemerkenswert war ein 1969 von ihm publiziertes Werk mit dem Titel *Lob der Naturtreue. Das Hsiao-shan hua-p'u [xiao shan hua pu 小山画谱] des Tsou I-kuei [Zou Yigui 邹一桂] (1686-1772)*, das sich auf die Malerei des klassischen Chinas bezieht und ebenfalls in derselben Zeitphase in Zusammenarbeit mit Chou Chün-Shan erschienen ist.

**Die Heidelberger Zeit (1968–1986)**

Nach seiner Habilitation übernahm Debon ab 1968 den Lehrstuhl an der Universität Heidelberg. Zahlreiche Studenten und Forscher, die später Sinologen und Übersetzer wurden, promovierten bei ihm. Darüber hinaus wurden seine literarischen und germanistischen Studien in diesen Jahren weiter vertieft.

Debon widmete sich seit Beginn seines Studiums in München für etwa 60 Jahre den sinologischen und literarischen Forschungen sowie Übersetzungen. Seine Leistungen und Erfolge werden unbestritten durch das Fachgebiet anerkannt. Sofern man über die deutsche Sinologie sowie die deutschen Sinologen und Übersetzer redet – ebenfalls wenn man über die Übersetzungen der klassisch-chinesischen Literaturen redet, wird der Name Günther Debon sowie seine Übersetzungen auffallend oft erwähnt.

Trotzdem fehlt es noch an einer konkreten wissenschaftlichen Forschung – wie den zahlreichen wissenschaftlichen Forschungen über Richard Wilhelm und seine Werke – über Günther Debon. Seine Leistungen, die sich auf andere Tätigkeiten – zum Beispiel die als Germanist – beziehen, wurden ebenfalls bei der betreffenden Forschung übersehen. Um diese Lücke möglichst zu füllen, wird sich die Verfasserin in dieser Arbeit sowohl ausführlich mit den textanalysierenden Untersuchungen der von Debon veröffentlichten Übersetzungen sowie der von ihm herausgegebenen anderen betreffenden Werke als auch mit seinen Erfolgen und Beiträgen beschäftigen.

## 1.2 Fragestellung

Nachdem das Forschungsziel sowie der Forschungsgegenstand erklärt wurden, lässt sich zusammenhängend feststellen, dass die vorliegende Arbeit die folgenden Fragen beantworten wird:

Zunächst sind die folgenden drei grundlegenden Fragen zu stellen: 1. Wer war Günther Debon? 2. Wie wird von den klassisch-chinesischen Dichtern gedichtet? 3. Inwiefern unterscheiden sich die Gattungen im Rahmen der klassisch-chinesischen Dichtkunst?

Debons Übersetzung ist bekannt für die schöne Sprache. Er hat die ursprünglichen Gedichte nicht nur verstanden, sondern auch ästhetisch und poetisch ins Deutsche übertragen. An dieser Stelle treten ferner die folgenden Fragen auf: 4. Wie hat Debon als Übersetzer die Probleme, die auf Grund der linguistischen und kulturellen Unterschiede objektiv existieren, gelöst? 5. Welche Unterschiede bestehen zwischen Günther Debons Sprache und der von den anderen Sinologen oder Übersetzern? 6. Woher stammt Debons ästhetische Sprache?

## 1.3 Forschungsstand

Zum einen, um den Forschungsüberblick eng mit der vorliegenden Arbeit zu verbinden, zum anderen, um den Stand von allen Seiten präzise darzustellen, wird der Stand der bisher abgeschlossenen Forschung in diesem Unterkapitel aus drei Perspektiven zusammenfassend betrachtet: 1. der allgemeinen Forschung zu den im deutschsprachigen Raum rezipierten klassisch-chinesischen Gedichten; 2. der Forschung zu deren Übersetzungen; 3. der Forschung über Günther Debon. Unter jener soll der Rückblick weiterhin aus ferner untergegliederten Aspekten, je nachdem, welche für jede Dimension von besonders hoher Relevanz sein können, durchgeführt werden[1].

[1] Im folgenden Text wird nur die Lebenszeit verstorbener Wissenschaftler, Autoren und ähnlicher Persönlichkeiten aufgezeichnet.

### 1.3.1 Allgemeine Forschung zur Rezeption und Ermittlung klassisch-chinesischer Gedichte im deutschsprachigen Raum

Als Chinastudien im 17. und 18. Jahrhundert in Europa beliebter wurden, mit den Beiträgen der deutschen Jesuitenmissionaren, die sich vor allem mit der chinesischen Sprache, Schrift und Geschichte beschäftigten, wurde der Kontakt zwischen China und Deutschland nach den Entwicklungen in den folgenden zwei Jahrhunderten allmählich direkter und tiefer[2].

Die Forschung, die sich auf die Vermittlung und Rezeption bezieht, nimmt einen entscheidenden Platz ein. Beim Rückblick auf den Forschungsstand sollten diese grundlegenden Forschungen nicht übersehen werden. In Bezug auf das Thema ist vor allem die Forschung zur Rezeption und Vermittlung zu nennen. In der Tat gibt es sowohl in Deutschland als auch in China zu diesem Thema bereits viele bemerkenswerten Forschungsergebnissen.

Die ins Deutsche übersetzten klassisch-chinesischen Gedichten werden fast vollständig in den folgenden drei Bibliografien erfasst:

2002 wurde eine Bibliografie mit dem deutschen und chinesischen Titel *Übersetzte Literatur in deutschsprachigen Anthologien. Eine Bibliografie. 6. Band: Anthologie mit chinesischen Dichtungen* 中国诗德语翻译总目 (Umschrift: *Zhongguo-shi Deyu Fanyi Zong Mu*) von dem an der Universität Tübingen promovierten Sinologen und Übersetzer Gu Zhengxiang 顾正祥 wissenschaftlich ermittelt und herausgegeben. Gus Bibliografie ist, im Rahmen der Recherche der Verfasserin, das erste Werk, in dem die deutschen Übersetzungen chinesischer poetischer Werke von mehr als 170 Übersetzern gesammelt registriert werden.

2011 wurde eine neue Bibliografie in China zu den entsprechenden Forschungsergebnisse von Zhan Chunhua 詹春花, Professorin an *Zhejiang Caijing Daxue* 浙江财经大学 (Zhejiang University of Finance and Ecnomics), erstellt und herausgegeben: *Zhongguo Gudai-wenxue De*

[2] Vgl. Walravens, Hartmut: „Zur Geschichte der Sinologie im deutschsprachigen Raum“. In: https://dmg-web.de/page/studiengaenge_de/Sinologie.pdf (undated; the last date mentioned in this text is 2011). Anmerkung zu dieser Fußnote: Da der originale Artikel von Walravens weder auf der Webseite der *Deutschen Morgenländischen Gesellschaft* auffindbar ist noch ein Veröffentlichungsdatum angegeben wird, zitiert die Verfasserin an dieser Stelle nach der Fußnote im Aufsatz von Hans van Ess, der 2023 im Journal of Chinese History (7) veröffentlicht wurde: *History of Pre-Modern Chinese Studies in Germany*. S. 491.

*Yi Gangyao yu Shumu* 中国古代文学德译纲要与书目 (wörtlich übersetzt von der Verfasserin[3]: Skizze und Bibliografie für die in der deutschen Sprache vermittelten und rezipierten chinesischen Literaturen aus der klassischen Zeit). Zhans Bibliografie besteht aus zwei Teilen. Im ersten Teil stellt Zhan die Rezeptions- und Vermittlungsgeschichte der klassisch-chinesischen Literaturen chronisch vor. Im zweiten Teil werden die entsprechenden Werke aufgelistet.

2021 gab der chinesische Sinologe Li Xuetao 李雪涛, Professor an *Beijing Waiguoyu Daxue* 北京外国语大学 (Peking Foreign Studies University), eine andere Bibliografie *Bibliografien zur chinesischen Literatur in deutscher Sprache (1980–2020)* in Deutschland heraus. Diese neue Bibliografie ist gleichzeitig der achte Band der von Kubin herausgegebenen Reihe *Geschichte der chinesischen Literatur*.

Darüber hinaus gibt es noch zahlreiche Einzelstudien, die klassisch-chinesische Literatur (insbesondere Dichtung) sowie deren Übersetzung betreffen. Im folgenden Text werden Beispiele solcher Forschungsergebnisse vorgestellt.

#### 1.3.1.1 In Deutschland

Der Aufsatz *Über chinesische Verskunst. Zugabe zu einer Sprachlehre* (1857) von Wilhelm Schott (1802–1889) gilt als eine der frühesten Forschungen in deutscher Sprache, die sich mit klassisch-chinesischer Dichtkunst befassen. Es ist die Aufzeichnung von dem Vortrag, der von Schott in der Akademie der Wissenschaft am 18. Juni 1857 gehalten wurde. Darin stellt Schott die Regeln der chinesischen Verskunst an den konkreten Beispielen vor. Er stellt in seinem Artikel jene Struktur und jenes Reimschema, die sich in der chinesischen Verskunst häufig zeigen, ausführlich dar[4]. Schott legte den Schwerpunkt seiner Forschung mehr auf *Das Buch der Lieder*. Die klassischen Gedichte im engeren Sinne wurden in seiner Forschung bloß kurz erwähnt.

---

[3] Im folgenden Text wird **wörtlich übersetzt/ ins Deutsche von der Verfasserin** gekürzt in: w. übers./ i. D. (v. Verf.) Wenn die deutsche (eventuell auch die englische) Übersetzung für beispielsweise Titel oder Terminus, bereits existiert, wird die Übersetzung verwendet; gleichzeitig wird die Quelle der Übersetzung angegeben.

[4] Vgl. Schott, Wilhelm (1857): *Über chinesische Verskunst. Zugabe zur Sprachlehre*. In: *Abhandlungen der königlichen Akademie der Wissenschaft zu Berlin*. Aus dem Jahre 1857. Philologische und Historische Abhandlungen, S. 55–78. In: https/www.biodiversitylibrary.org/item/92047#page/11/mode/1up (letzter Abruf: 28. 10. 2024).

In *Die chinesische Literatur* (1925) skizzierte der Autor Richard Wilhelm (1873–1930), einer der bedeutendsten Sinologen und Übersetzer im deutschsprachigen Raum, die Entwicklungsgeschichte der klassisch-chinesischen Literatur.

In Bezug auf die Übersetzung existieren ebenfalls zahlreiche Ergebnissen von Vorgängern. Beispielsweise wurden die von Alfred Forke (1867–1944) in *Dichtungen der T'ang- und Sung-Zeit* [Tang- und Song Zeit] *aus dem Chinesischen Metrisch* (1929/1930) geschaffenen Übersetzungen von Erich Haenisch (1950: 5) so geschätzt: „Die Übersetzung chinesischer Poesie ist eine schwierige Aufgabe. Während wir bei E. v. Zach zum Beispiel einfach philologisch getreue Verdeutschung der Texte finden, hat Forke seinerseits sich bestrebt, durch Verwendung von Reim und Versmaß zugleich eine Nachdichtung zu schaffen."

Mit der Dissertation *Der Lieder des Li-Yü,* der 1950 von Alfred Hoffmann (1911–1997) vorgelegt wurde, richtete zum ersten Mal ein deutscher Sinologe seine Aufmerksamkeit gezielt auf die literarische Gattung *ci* 词 (das Lied). Hoffmann fasste in seiner Dissertation die Grundkenntnisse und Grundregeln auf der theoretischen Ebene dieser Gattung zusammen. Darin wurde Li Yu 李煜 (937–978), ein Kaiser zugleich einer der wichtigsten Literaten der Fünf-Dynastien-Zeit, ausführlich vorgestellt. Daran anschließend folgen Übersetzungen, Anmerkungen und Interpretationen zu Li Yus 45 Liedern.[5]

In Wolfgang Kubins Dissertation *Das lyrische Werk des Tu Mu* (1973/1976) wird die Lyrik von Du Mu 杜牧 (803–852) erforscht. Darin schafft Kubin eine Übersetzung von Du Mus Gedichten ins Deutsche und verwirklicht eine Verbindung zwischen einer philologisch exakten und zugleich einer lyrisch-freien Wiedergabe.

Die Heidelberger Sinologin Goat Koei M. Lang-Tan veröffentlichte 1985 ihre Monografie *Der unauffindbare Einsiedler: Eine Untersuchung zu einem Topos der Tang-Lyrik (618–906)*. Diese Arbeit befasst sich speziell mit der Topoi-Forschung. Eine der beliebtesten Topoi in der chinesischen Lyrik – der Einsiedler, wird in diesem Buch an mehreren Beispielen interpretiert und erläutert.

[5] Vgl. Hoffmann, Alfred (1950): *Die Lieder des Li Yü*. Köln: Greven Verlag.

Die Erforschungen der im deutschsprachigen Raum rezipierten klassisch-chinesischen Dichtkunst werden noch durch eine besondere Gruppe der Gelehrten, die hauptsächlich aus China stammten, aber später in Deutschland promovierten, geleistet.

Im Jahr 1933 wurde die Dissertation von Chen Quan 陈铨 (1903–1969) mit dem Titel *Der chinesischen schönen Literatur im deutschen Schrifttum* vorgelegt, welche später ins Chinesische übertragen und bearbeitet wurde; die chinesischen Versionen erschienen in den Jahren 1936, 1971, 1997[6].

Die 1989 von Wei Maoping 卫茂平 vorgelegten Dissertation mit dem ursprünglichen Titel *Günther Eich und China: Studien über die Beziehungen des Werks von Günther Eich zur chinesischen Geisteswelt* wurde 2019 nach der Bearbeitung durch *Shangwu Yinshuguan* 商务印书馆 in China veröffentlicht[7].

#### 1.3.1.2 In China

Neben den drei chinesischen Versionen (1936/1971/1997) der Dissertationen von Chen Quan wurde eine Monografie von Wei Maoping später im Jahr 1996 mit dem Titel *Zhongguo dui*

---

[6] Vgl. Cai Dengshan 蔡登山 (2011): C*ong Xueheng dao Zhanguoce — Bei Yiwang de Chen Quan* 从《学衡》到《战国策》– 被遗忘的陈铨 (w. i. D.: von *Xue Heng* bis zu *Zhanguo Ce* – der vergessene Gelehrte Chen Quan) In: https://www.tsinghua.org.cn/info/1951/18456.htm (letzter Abruf: 20. 10. 2024).
Chen, Quan (1936/1997): *Zhong De Wenxue Yanjiu* 中德文学研究 (w. i. D.: Die Erforschung der chinesischen und deutschen Literatur). *Shenyang* 沈阳: *Liaoning Jiaoyu Chubanshe* 辽宁教育出版社 (w. i. D.: Verlag der Pädagogik *Liaoning*); Chen, Quan (1971): *Zhongguo Chun Wenxue dui Deguo Wenxue de Yingxiang* 中国纯文学对德国文学的影响. Taipeh 台北: *Taiwan Xuesheng Shuju* 台湾学生书局.

[7] Vgl.: Wei, Maoping (1989): *Günther Eich und China Studie über die Beziehungen des Werks von Günther Eich zur chinesischen Geisteswelt*. Heidelberg: Universität Heidelberg; Wei, Maoping 卫茂平 (2019): *Junte Aixi yu Zhongguo. Junte · Aixi Zuopin yu Zhongguo Jingshenshijie Guanxi Yanjiu.* 君特·艾希与中国. 君特·艾希作品与中国精神世界关系研究. *Beijing* 北京: *Shangwu Yinshuguan* 商务印书馆 (w. i. D.: Handelsbuchdruckerei).

*Deguo-wenxue Yingxiangshi Shu* 中国对德国文学影响史述 (der vom Autor gegebene deutsche Titel: Geschichte der chinesischen Einflüsse in der deutschen Literatur) publiziert.

Ein historische Forschung bezügliches Werk wurde 1997 von Ma Zuyi 马祖毅 (1925–2023) und Ren Rongzhen 任荣珍 mit dem Titel *Hanji Wai Yi Shi* 汉籍外译史 (der von Sara Landa in ihrer vorgelegten Dissertation gegebener deutschen Titel: Geschichte der Übersetzungen chinesischer Schriften, Landa 2022: 34) herausgegeben, in dem die Geschichte von den in die Fremdsprachen übertragenen klassisch-chinesischen Werke skizziert werden.

Im Jahr 2002 wurde das zu der Reihe *Waiguo-zuojia yu Zhongguo* 外国作家与中国 (w. i. D.: die ausländischen Schriftsteller und China) gehörende Buch *Yiyu de Zhaohuan: Deguo-zuojia yu Zhongguo-wenhua* 异域的召唤：德国作家与中国文化 (w. i. D.: Der Ruf aus dem Ausland: die deutschen Schriftsteller und die chinesische Kultur) unter den Mitwirkungen von Wei Maoping, Ma Jiaxin 马佳欣 und Zheng Xia 郑霞 herausgegeben. In demselben Jahr erschien das Buch mit dem Titel *Zhongguo-wenxue zai Deguo* 中国文学在德国 (w. i. D.: Chinesische Literatur in Deutschland) von Cao Weidong 曹卫东.

In China werden die Forschungsergebnisse eher durch wissenschaftliche Abhandlungen aufgezeigt. Hier sind ein paar Beispiele zu nennen: *21 Shiji Yilai Zhongguo-wenxue zai Deguo de Yi Jie Chuban-yanjiu* 21 世纪以来中国文学在德国的译介出版研究 (w. i. D.: Die Forschung über die Übersetzung, Vermittlung und Veröffentlichung der chinesischen Literatur in Deutschland seit dem 21. Jahrhundert) (2019) von Liu Ying 刘颖 und Li Honghong 李红红 in *Guangxi Shehuikexue* 广西社会科学 (w. i. D.: *Guangxi* Sozialwissenschaft); *Deguo dui Zhongguo-wenhua de Renzhi de Xiandaihua Chonggou. Yi Shige-zhongguo de Faxian ji Yi Jie Wei Li* 德国对中国文化的认知的现代化重构—以“诗歌中国”的发现及译介为例 (w. i. D.: Die deutsche kognitive moderne Rekonstruktion zur chinesischen Kultur. Am Beispiel von der Entdeckung, Übersetzung und Vermittlung von dem „poetischen China“)

(2018) von Li Shuangzhi 李双志 in *Deguo Yanjiu* 德国研究 (der offiziell gegebene deutsche Titel: Deutschland-Studien); *Zhongguo Gudianwenxue Zai Shijie Ge Guo de Chuban Xilie-yanjiu: Tangshi zai Shijie Ge Guo de Chuban ji Yingxiang* 中国古典文学在世界各国的出版系列研究：唐诗在世界各国的出版及影响 (w. i. D.: Die Forschungsreihe für die Veröffentlichung der klassisch-chinesischen Literaturen weltweit. Die Veröffentlichung und Wirkungen der Gedichte der Tang-Zeit weltweit) (1999) von Wang Lina 王丽娜 in *Zhongguo Chuban* 中国出版 (w. i. D.: Chinesische Publikation); *Tangshi zai Deguo* 唐诗在德国 (w. i. D.: Die Gedichte der Tang-Zeit in Deutschland) (1987) von Lin Jia 林笳 in *Guangdong Shehuikexue* 广东社会科学 (w. i. D.: *Guangdong* Sozialwissenschaft). Gewiss lassen sich die literarischen Beziehungen zwischen Deutschland und China durch die Ergebnisse dieser allgemeinen Forschungen darstellen.

### 1.3.2 Forschung zur Übersetzung der in deutscher Sprache rezipierten und vermittelten klassisch-chinesischen Gedichte

Der letzte Teil verdeutlicht, dass die klassisch-chinesischen Gedichte bereits früh im deutschsprachigen Raum rezipiert und vermittelt wurden. In den folgenden Jahren wurde die entsprechende Forschung dahingehend erweitert, um die Übersetzungen dieser besonderen literarischen Gattungen zu beobachten. Ein wichtiger Teil besteht in den vorgelegten Hochschulschriften. Dabei überwiegen die monografischen Dissertationen. Durch wissenschaftliche Aufsätze werden weitere Forschungsergebnisse dargestellt.

#### 1.3.2.1 Hochschulschriften

2023 wurde der Dissertation von Sara Kathrin Landa, die sie 2022 mit dem Titel *Die Ferne lässt sie unsern Dingen gleichen. Annäherungen an die chinesische Dichtung in der deutschen Lyrik vom Expressionismus bis zur Gegenwart* vorlegte, der Manfred Lautenschläger-Preis verliehen. Landas Dissertation gilt als eine der neuesten Forschungen auf diesem Fachgebiet.

Eine Dissertation wurde im Jahr 2021 mit dem Titel *20 Shiji Chu Deyu-zuojia dui Zhongguo Gudaishige de Gaixie-yanjiu – yi Beitege*、*Kela Bangde he Hong Taosheng Wei Li* 20 世纪初

德语作家对中国古代诗歌的改写研究—以贝特格、克拉邦德和洪涛生为例 (der vom Autor gegebene englische Titel: A Study of Classic Chinese Poetry Rewritten by German Writers in The Early 20th Century – Taking Bethge, Klabund and Hundhausen as Example) von Liu Weidong 刘卫东 (*Xinan Jiaotong Daxue* 西南交通大学, Southwest Jiaotong University) vorgelegt. In seiner Dissertation geht Liu vom übersetzungsmethodischen Begriff der sogenannten Nachdichtung aus. Die deutschen Übersetzungen der klassisch-chinesischen Lyrik, die von den drei Übersetzern herausgegeben wurden, unterzog er in seiner Arbeit einer komparativen und analytischen Untersuchung.

In demselben Jahr wurde eine andere Dissertation von Cong Tingting 丛婷婷 (*Shanghai Waiguoyu Daxue* 上海外国语大学, *Shanghai* International Studies University) vorgelegt, deren Titel *Kela-Bangde Zuopin zhong de Zhongguo-wenxue Qianbian Yanjiu* 克拉邦德作品中的中国文学迁变研究 (Der von der Autorin Cong Tingting gegebene deutsche Titel: Eine Untersuchung zu dem chinesischen Literaturtransfer im Werke Klabunds) lautet. Cong betrachtet in ihrer Doktorarbeit Folgendes: 1. die von Klabund nachgedichteten chinesischen Gedichte und Dramen und 2. die von ihm selbst erstellte Erzählung *Der letzte Kaiser*[8] aus der Perspektive des Kulturtransfers beziehungsweise Literaturtransfers.

1992 wurde die 1991 von Xue Siliang an der Universität Heidelberg vorgelegte Dissertation mit dem Titel *Möglichkeiten und Grenzen der Übersetzung klassischer chinesischer Lyrik ins Deutsche: ein Beitrag zur Übersetzungswissenschaft und zur Übersetzungskritik* veröffentlicht. Xues 595-seitige Arbeit konzentriert sich auf das „Sonderphänomen“ (Xue 1992: 578) der deutschen Übersetzung klassisch-chinesischer Lyrik.

Außerdem zu nennen ist eine Masterarbeit mit dem Titel *Untersuchung der deutschen Übersetzung von Tu Fus Gedichten – am Beispiel von Zachs Version* 德译杜诗研究—以赞克

[8] Auf Chinesisch heißt der Titel *Mo Dai Huangdi* 末代皇帝.

译本为例 (*De Yi Du Shi Yanjiu – yi Zanke Yiben Wei Li*[9]), die 2023 von der Studentin Wang Meiling 王美玲 an *Guangdong Waiyu Waimao Daxue* 广东外语外贸大学 (*Guangdong* University of Foreign Studies) vorgelegt wurde. Diese Arbeit betrachtet die von Ervin von Zach (1872–1942) übertragenen Du Fus Gedichte anhand der Übersetzungstheorie von Walter Benjamin (1892–1940).

#### 1.3.2.2 Wissenschaftliche Aufsätze

Recherchiert man mit den Stichwörtern *gushi* 古诗 (w. i. D.: altes Gedicht), *fanyi* 翻译 (w. i. D.: übersetzen), *[zai] Deguo* [在]德国 (w. i. D.: [in] Deutschland), *chuanbo* 传播 (w. i. D.: mitteilen) u. ä., wird auf der Webseite von *China National Knowledge Infrastructure* CNKI (*Zhongguo Zhi Wang* 中国知网, https://oversea.cnki.net/index/) eine Reihe von Forschungsergebnissen gezeigt; aufgrund der Seitenbeschränkung nennt die Verfasserin ein paar Beispiele, die verhältnismäßig neuer sind und enger mit der vorliegenden Arbeit in Verbindung stehen:

*Lükete de Shijing De Yiben yu „Shijie-shige“* 吕克特的《诗经》德译本与„世界诗歌“ (der offiziell gegebene deutsche Titel: Friedrich Rückerts Übersetzung des Schi-king und Weltpoesie) (2019) von Zhang Xiaoyan 张小燕 und Tan Yuan 谭渊 in *Deguo Yanjiu* 德国研究 (der offiziell gegebene deutsche Titel: Deutschland-Studien); *De Yi Tangshi de Qiaoyi Wenti Qianxi* 德译唐诗的侨易问题浅析 (der offiziell gegebene englische Titel: *On Issues in the Translation of Tang Poems Into German From the Perspective of Qiao-yiology*) (2016) von Jiang Li 姜丽 in *Tongji Daxue Xuebao* (*Shehuikexue Ban*) 同济大学学报 (社会科学版) (w. i. D.: Hochschulzeitschrift der Universität *Tongji*. Version der Sozialwissenschaft). Der Forschungsfokus solcher wissenschaftlichen Aufsätze liegt gemeinhin darauf, mithilfe der Fallstudien das mögliche Problem zu analysieren oder die bilateralen poetischen Werken zu vergleichen.

[9] Die Masterarbeit wurde ursprünglich auf Deutsch verfasst. Daher wird der Titel in *Hanyu Pinyin* in Klammern ergänzt.

Bemerkenswert gibt es zwei von chinesischen Forschenden in Deutschland veröffentlichte Aufsätze: Jun He veröffentlichte im Jahr 2022 in Deutschland einen Aufsatz mit dem Titel *Übersetzung, Nachdichtung oder Umdichtung? Zur Rezeption der chinesischen Lyrik im deutschsprachigen Raum zu Beginn des 20. Jahrhunderts* in *Literary Translation, Reception, and Transfer* volume (2); Xiaoyan Zhang publizierte 2019 einen Text mit dem Titel *Nachdichtung chinesischer Lyrik um 1900 am Beispiel Richard Dehmels* in *Literaturstraße. Chinesisch-deutsche Zeitschrift für Sprach- und Literaturwissenschaft*. Die beiden Arbeiten basieren auf Fallstudien, in denen die Untersuchung über Übersetzungsstrategie beim Übertragen der chinesischen klassischen Gedichte an den konkreten Beispielen durchgeführt wurde.

Auffallend und interessant ist Folgendes: Auf der Netzseite von Dr. iur. Menno Aden befindet sich eine ungedruckte Arbeit mit dem Titel *Übersetzung chinesischer Gedichte ins Deutsche*[10]. Auch wenn er keine Fachperson im Chinaforschung betreffenden Fachbereich, sondern Experte der Rechtswissenschaft ist, hat er sein Interesse an der chinesischen Lyrik, der Sprache und der Kultur in dieser Arbeit gezeigt.

Man soll noch einen speziellen Forschungspunkt im betreffenden Fachbereich bemerken, der jedoch interdisziplinär bei Musikwissenschaftlern beliebt war: die Forschungen über die Verbindung zwischen dem musikalischen Werk *Das Lied der Erde*, einem symphonischen Liederzyklus für Orchester und zwei Solostimmen (Tenor und Alt) von Gustav Mahler (1860–1911), und den chinesischen lyrischen Werken der Tang-Zeit sowie den von Hans Bethge (1876–1946) in seinem Buch *Die chinesische Flöte* ins Deutsche übersetzten Texten. In diesen Forschungen wurde versucht, den Zusammenhang zwischen Mahlers deutschen Liedtexten, Bethges nachgedichteten Versen und den möglichen chinesischen originalen Gedichten herauszustellen.

Als Beispiele kann man die folgenden Aufsätze nennen: *Guanyu Male DADI ZHI GE Tangshi Geci zhi Jieyiyanjiu de Zongshu* 关于马勒《大地之歌》唐诗歌词之解译研究的综述 (w. i. D.: Zusammenfassung der Forschung über die Dekodierung der aus dem *Tang*-Gedicht

[10] Aden, Menno (ohne Jahreszeit): *Übersetzung chinesischer Gedichte ins Deutsche*. In: *Ungedruckte Arbeiten: Literatur und Dichtung* auf der Netzseite von Dr. iur. Menno Aden. https://www.dresaden.de/B--Ungedruckte-Arbeiten/b--ungedruckte-arbeiten.html (letzter Abruf: 28. 10. 2024).

stammenden Liedtexte von Mahlers *Dem Lied der Erde*) (2001) von Bi Minghui 毕明辉 in *Renmin Yinyue* 人民音乐 (w. i. D.: Musik des Volkes); *Male DADI ZHI GE Dewengeci Han Yi yiji yu Yuan Tangshi de Bijiao* 马勒 《大地之歌》 德文歌词汉译以及与原唐诗的比较 (w. i. D.: Chinesische Übersetzung des deutschen Liedtextes von Mahlers *Dem Lied der Erde* und Vergleich mit dem ursprünglichen *Tang*-Gedicht) (2000) von Yan Baoyu 严宝瑜 in *Zhongyang Yinyue Xueyuan Xuebao (ji kan)* 中央音乐学院学报 (季刊) (w. i. D.: Hochschulzeitschrift von Central Conservatory of Music (quartalsweise erscheinend)); *DADI ZHI GE Geci Su Yuan*《大地之歌》歌词溯源 (w. i. D.: Untersuchung über den Ursprung des Textliedes von *Dem Lied der Erde*) (2000) von Qian Renkang 钱仁康 in *Yinyue-yishu* 音乐艺术 (w. i. D.: Musikalische Kunst); *Male de DADI ZHI GE yu Zhongguo Tangshi* 马勒的大地之歌与中国唐诗 (w. i. D.: Mahlers *Das Lied der Erde* und chinesische Gedichte der Tang-Zeit) (1999) von Huang Yuan 黄元 in *Jiefangjun Yishu Xueyuan Xuebao* 解放军艺术学院学报 (w. i. D.: Hochschulzeitschrift der Akademie der Kunst PLA[11]).

### 1.3.3 Stand der Forschung zur übersetzungsbezogenen Hermeneutik

#### 1.3.3.1 Reine theoretische Forschung

Ein diesem Rahmen entsprechendes Forschungsergebnis findet sich vor allem im theoretischen Lehrbuch *Übersetzungstheorie. Eine Einführung* von Radegundis Stolze, dessen 7. Auflage 2018 erschienen ist. Die erste Auflage wurde im Jahr 1994 veröffentlicht. Mit dem Ziel, den Leser in die Übersetzungstheorie einzuführen, wird die Hermeneutik als eine wichtige Betrachtungsweise der Übersetzungswissenschaft im 16. und 17. Kapitel, jeweils mit dem Titel *Übersetzen als Interpretation* und *Das hermeneutische Denken*, vorgestellt. Stolzes Studie in diesem Buch beruht mehr auf dem hermeneutischen Vorgang.

[11] Der heutige Name dieser Zeitschrift wurde in *Junshi Wenhua Yanjiu* 军事文化研究 (w. i. D.: militärische kulturelle Forschung) geändert. PLA ist die Abkürzung von *People's Liberation Army*.

1992 wurde die Monografie *Hermeneutisches Übersetzen. Linguistische Kategorien des Verstehens und Formulierens beim Übersetzen* von derselben Autorin veröffentlicht. Der Forschungspunkt dieser Veröffentlichung liegt in der Translation (– nach der Meinung der Verfasserin bezieht sich diese Dimension auf den Übersetzungsakt selbst), der Rezeption und der Produktion. Die Hermeneutik betreffenden Ansichten und Begriffe werden im auf Translation bezüglichen Teil genannt, jedoch betrachtet Stolze die Übersetzung tatsächlich mehr aus sprachlicher und linguistischer Perspektive.

Die entsprechenden Forschungen sind noch in mehreren wissenschaftlichen Aufsätzen zu finden. Beispielsweise kritisierte Stolze in ihrem 2021er Aufsatz mit dem Titel *Die hermeneutische Haltung der Übersetzer – vom Solipsismus zur Reflexion* hauptsächlich Steiners Standpunkt und sein Übersetzungsmodell. Diese Kritik beruht auf dem hermeneutischen Übersetzungsparadigma der hermeneutischen Haltung des Übersetzers sowie dem beim Übersetzen. Laut ihrer Kritik sei Steiners Beitrag kein Beispiel hermeneutischen Übersetzens, sondern eine recht selbstgewisse subjektive Ansammlung literarischer Lesefrüchte. In ihrem 2002 veröffentlichten Aufsatz mit dem Titel *Translatorische Textproduktion: Hermeneutik und Linguistik* geht Stolze von der Aufgabe des Übersetzers – nämlich den Text zu interpretieren – aus, die Verbindung zwischen den beiden Wissenschaften zu erforschen. Indem sie den Unterschied zwischen den beiden Disziplinen und der jeweiligen Wirkung beim Umgang mit einem Text erörterte, stellt sie fest, dass sich die Historik und die Linguistik miteinander verknüpfen lassen und ergänzen.

Die Hermeneutik selbst zu erforschen gilt ebenfalls als ein beliebtes Thema für die chinesischen Übersetzungswissenschaftler; als Beispiele sind die folgenden Aufsätze zu nennen: *Quanshixue Butong Liupai dui Fanyixue Fazhan de Yingxiang* 诠释学不同流派对翻译学发展的影响 (w. i. D.: Einfluss der verschiedenen hermeneutischen Schule auf die Entwicklung der Übersetzungswissenschaft) (2012) von Lu Juan 陆涓 in *Ningxia Daxue Xuebao (Shehuikexue Ban)* 宁夏大学学报(社会科学版) (w. i. D.: Hochschulzeitschrift der Universität *Ningxia* (Version der Sozialwissenschaft)); *Chonggou • Tiyan • Ronghe – Wenxuefanyi de Quanshixue Shijie* 重构 • 体验 • 融合—文学翻译的诠释学视界 (w. i. D.: Rekonstruieren • Erleben • Verschmelzen – hermeneutisches Blickfeld der literarischen Übersetzung) (2005) von Zhang

Derang 张德让 in *Jiefangjun Waiguoyu Xueyuan Xuebao* 解放军外国语学院学报 (w. i. D.: Hochschulzeitschrift der Fremdspracheuniversität PLA).

#### 1.3.3.2 Erforschung der Anwendung der hermeneutischen Theorie

Im Vergleich zur rein theoretischen Untersuchung zeigt sich, dass die Anwendung der Hermeneutik im praktischen Übersetzen oder wesentlich häufiger in Verbindung mit dem Übersetzen erforscht wurde. Die Ergebnisse dieser Erforschungen sind noch durch die folgenden Beispiele zu zeigen: die 2019 von Chen Zhiwei 陈智威 vorgelegte Dissertation *Darum sei der Übersetzer auch bedankt – Richard Wilhelms Übersetzung des Dao De Jing und deren Rezeption bei Bertolt Brecht*, deren theoretischer Ausgangspunkt in Gadamers Hermeneutik liegt; ebenfalls auf Gadamers Hermeneutik basierend, untersucht Wang Xiaoqing 王晓卿 in ihrer Arbeit mit dem Titel *Cong Shiyu-ronghe Shijiao Kan DAO-DE-JING Wenhua-fuzaici De Yi* 从视域融合视角看《道德经》文化负载词德译 (w. i. D.: Betrachtung aus Perspektive der Horizontverschmelzung über die deutschen Übersetzungen von den als Kulturträger dienenden Wörtern in *Dao De Jing*) (2022) die deutschen Übersetzungen von *Dao De Jing*. Diese Arbeit wurde in *Mudanjiang Jiaoyu Xueyuan Xuebao* 牡丹江教育学院学报 (w. i. D.: Hochschulzeitschrift der Pädagogischer Akademie *Mudanjiang*) publiziert.

### 1.3.4 Stand der Forschung über Günther Debon

#### 1.3.4.1 Die vorhandenen Forschungsergebnisse

Es gibt bisher nur wenige Forschungen, die sich speziell auf Günther Debon und seine Übersetzungen konzentrieren. Die eng damit verbundenen Untersuchungen finden sich in zwei Aufsätzen von Wolfgang Kubin. Der erste erschien 2022 in der Zeitschrift *minima sinica* mit dem Titel *Die Sprache der Übersetzung: Nachdenken über den Sinologen und Literaten Günther Debon (1921–2005)*. Der zweite Aufsatz wurde mit dem Titel *Der Übersetzer als Dichter* in der *Frankfurter Allgemeinen Zeitung* veröffentlicht.

Darüber hinaus wurde das von Debon übersetzte *Dao De Jing* jeweils in Wang Xiaoqings 2022er Aufsatz (siehe 1.3.3.2) sowie in ihrem 2020er Aufsatz mit dem Titel *DAO-DE-JING Si*

*Zhong Dewen-yiben Fanyi zhong de Wenhua Chuanzhen*《道德经》四种德文译本翻译中的文化传真 (der von der Autorin gegebene englische Titel: Culture Preservation in the Four German Versions of Tao-Te-Ching) in *Qiqiha'er Daxue Xuebao (Zhexue Shehuikexue Ban)* 齐齐哈尔大学学报（哲学社会科学版) (w. i. D.: Die Hochschulzeitschrift der Universität Qiqiha'er. Version der Philosophie und Sozialwissenschaft) als Beispiel aufgenommen.

In so gut wie jedem Werk, welches sich auf die literarische Beziehung und den Austausch zwischen China und Deutschland sowie die Rezeptionsgeschichte bezieht, wurde Debon wegen seiner Übersetzungsleistung genannt (zum Beispiel Landa: 2022: 20; Wang 2022: 20; Zhan 2011: 18f; Ma, Ren 1997: 311; Lin 1987: 105).

Dennoch sind diese bisher abgeschlossenen Forschungen überwiegend keine vertieften Untersuchungen. Nur eine Ausnahme findet sich in der erwähnten Dissertation von Xue Siliang. Xues Arbeit widmet sich einerseits den Interpretationen des Originals und andererseits den (kritischen) Betrachtungen der deutschen Übersetzungen auf inhaltlicher und formaler Ebene. Diese Forschung wurde im Rahmen der literarischen Übersetzungstheorie sowie der Übersetzungskritik durchgeführt. Xue richtet ihre Untersuchung auf die Möglichkeiten und Grenzen der Übersetzung klassisch-chinesischer Lyrik. 29 Debons Übersetzungen aus: *Herbstlich helles Leuchten überm See. Chinesische Gedichte aus der Tang-Zeit* (1953); *Chinesische Dichter der Tang-Zeit* (1964); *Mein Haus liegt Menschen fern doch nah den Dingen. Dreitausend Jahre chinesischer Poesie* (1988a); *Mein Weg verliert sich fern in weißen Wolken ... Chinesische Lyrik aus drei Jahrtausenden* (1988b); *Lyrik des Ostens* (1952, von Wilhelm Gundert u. a. herausgegeben), wurden von Xue aufgenommen und analysiert[12]:

| **Dichter** | **Titel des ursprünglichen Gedichtes und der Übersetzung** | **Titel des übersetzerischen Bandes** | **Seite der Zitierung und Analyse in Xues Dissertation** |
|---|---|---|---|

[12] Das Ziel der Tabelle besteht darin, Debons Übersetzungen, die bereits als Beispiele für die Forschung anderer Wissenschaftler ausgewählt und analysiert wurden, darzustellen. Daher werden keine lexikalischen Ergänzungen zu jedem chinesischen Schriftzeichen in dieser Tabelle hinzugefügt. Im Text, der eng mit der vorliegenden Arbeit zusammenhängt, wird jedes Schriftzeichen lexikalisch erklärt (siehe 1.6: Sonstige Vorbemerkungen).

| | | | |
|---|---|---|---|
| He Zhizhang<br>贺知章 | *Huixiang Ou Shu*<br>回乡偶书 | 1952[13] | 138. |
| Qian Qi<br>钱起 | *Zeng Yue Xia Pei Sheren*<br>赠月下裴舍人 | Ebd. | 157. |
| Li Bai<br>李白 | *Huanghe Lou Song Meng Haoran Zhi Guangling*<br>黄鹤楼送孟浩然之广陵 | Ebd. | 174, 177, 180. |
| Liu Changqing<br>刘长卿 | *Ting Tanqin* 听弹琴 | Ebd. | 188. |
| Li Bai<br>李白 | *Fang Dai Tian Shan Daoshi Bu Yu*<br>访戴天山道士不遇 | Ebd. | 204. |
| Cui Hu<br>崔护 | *Ti Ducheng Nan Zhuang*<br>题都城南庄 | Ebd. / 1988b | 208. |
| Liu Zongyuan<br>柳宗元 | *Jiang Xue* 江雪 | 1952 | 223 (in Fußnote dargestellt). |
| Li Bai<br>李白 | *Mo Shang Zeng Meiren*<br>陌上赠美人 | Ebd. | 227 (in Fußnote dargestellt). |

[13] Zum Werk *Lyrik des Ostens*: Dieses Werk wurde 1952 zum ersten Mal veröffentlicht; 1953 erschien eine neue Auflage. **Die Verfasserin besitzt, liest und zitiert bei der Erforschung die 1953er Version dieses Buches. Um die Quelle präzise zu kennzeichnen, wird es im folgenden Text als 1953b im Beleg angegeben. In den Tabellen, in denen Debons Veröffentlichungen aufgelistet werden, wird das Jahr dieser Veröffentlichung noch als 1952 registriert.** Der Beleg in 3.1.4 – **Gundert 1953** – bezieht sich ebenso auf dieses Werk, da der Herausgeber Gundert ist; der zitierte Text wurde von Günther Eich verfasst und von Gundert in dieses Werk aufgenommen. Gleicherweise besitzt und recherchiert die Verfasserin die 2009er Version des Buches *Li Tai-bo*, das 1962 von Debon zum ersten Mal erschienen ist; der Beleg zum aus diesem Werk zitierten Inhalt wird gemäß der 2009er Version erstellt, während es in den Tabellen im Anhang noch als 1962a registriert wird.
Zum Werk *Mein Weg verliert sich fern in weißen Wolken ... Chinesische Lyrik aus drei Jahrtausenden*: Im folgenden Haupttext werden die Auslassungspunkte im Titel (…) verborgen, um die Lesbarkeit zu erhöhen.

| | | | |
|---|---|---|---|
| Shi jing<br>诗经 | *Bei Feng* 北风 | Ebd. | 303. |
| Du Mu<br>杜牧 | *Shan Xing* 山行 | Ebd. | 307. |
| Wang Han<br>王翰 | *Liangzhou Ci* 凉州词 | Ebd. | 340. |
| Qian Qi<br>钱起 | *Gui Yan* 归雁 | Ebd. | 351. |
| Li Yu<br>李煜 | *Yu Fu* 渔父 | Ebd. (mit Hoffmann) | 381. |
| Wang Anshi<br>王安石 | *Chun Ye*<br>春夜 | 1988b | 387. |
| Wang Wei<br>王维 | *Lu Zhai* 鹿柴 | 1988a | 394f. |
| Wang Changling<br>王昌龄 | *Furong Lou Song Xin Jian*<br>芙蓉楼送辛渐 | 1952. | 399. |
| Wang Wei<br>王维 | *Chou Zhang Shaofu*<br>酬张少府 | Ebd. | 400f. |
| ders. | *Qi Yuan* 漆园 | Ebd. | 403. |
| Du Mu<br>杜牧 | *Jiu Ri Qi Shan Denggao*<br>九日齐山登高 | Ebd. | 414. |
| Wang Wei<br>王维 | *Zhu Li Guan* 竹里馆 | 1988a/ b | 419. |
| Li Bai<br>李白 | *Du Zuo Jingting Shan*<br>独坐敬亭山 | Ebd. / 1952 | 455. |

| | | | |
|---|---|---|---|
| ders. | *Jiang Jin Jiu* 将进酒 | 1964 | 27. |
| Wang Jian<br>王健 | *Xin Jia´niang Ci San Shou (Qi Yi)*<br>新嫁娘词三首 (其一) | 1952 | 463f. |
| Li Shangyin<br>李商隐 | *Chang´e* 嫦娥 | 1952/ 1988b | 488. |
| Li He<br>李贺 | *Su Xiaoxiao Mu*<br>苏小小墓 | 1988b | 523. |
| Bai Juyi<br>白居易 | *Fu De Guyuancao Songbie*<br>赋得古原草送别 | 1952 | 542. |
| Du Mu<br>杜牧 | *Zeng Bie Er Shou (Qi Yi)*<br>赠别二首 (其一) | Ebd. | 551. |
| Li He<br>李贺 | *Jiang (Qiang) Jin Jiu*<br>将进酒 | 1964 | 555. |
| Wang Zhihuan<br>王之涣 | *Deng Guanque Lou*<br>登鹳雀楼 | 1953 | 558. |

#### 1.3.4.2 Fehler und Probleme in den vorhandenen Forschungsergebnissen

Das bibliographische Arbeiten, beziehungsweise die ins Deutsche übersetzten klassisch-chinesischen Gedichte statistisch zu erfassen, ist selbstverständlich eine komplexe Aufgabe. Es könnte möglicherweise in einer Bibliografie Probleme und Fehler geben. Daher muss man beim Recherchieren sorgfältig sein. Als die Verfasserin für diese Arbeit recherchierte, entdeckte sie, dass in den bisher abgeschlossenen Forschungen viele Fehler, die Debons Werke betreffen, existieren. Vor allem soll in einer sich auf Günther Debon konzentrierenden Arbeit auf diese Probleme und Fehler hingewiesen werden und müssen diese Fehler korrigiert werden.

Der erste zu korrigierende Fehler findet sich in Gus Bibliografie. Laut Gus Statistik wurde Li Bais Gedicht *Fang Dai Tian Shan Daoshi Bu Yu* 访戴天山道士不遇 von Debon übersetzt

und zweimal jeweils 1952 in *Lyrik des Ostens* und 1988 in *Mein Weg verliert sich fern in weißen Wolken* veröffentlicht. Debons Übersetzung trägt laut Gus Erfassung den Titel *Ich suchte den Einsiedel und fand ihn nicht*. Li Bais Original mit dem Titel, wie registriert – *Fang Dai Tian Shan Daoshi Bu Yu*, lautet:

| | |
|---|---|
| 访戴天山道士不遇<br><br>Fǎng Dài Tiān Shān Dào Shì Bù Yù<br>Besuchen Dai Himmel Berg Taoismus Mensch nicht treffen | Ich besuchte Einsiedler Herrn Dai in Tian -Shan, habe ich ihn nicht getroffen<br>(w. i. Deutsch v. Verf.) |
| 犬吠水深中，桃花带露浓。<br><br>Quǎn fèi shuǐ shēn zhōng, táo huā dài lù nóng.<br>Hund bellen Wasser tief in, Pfirsich Blumen tragen Tau prächtig. | Der Hund bellt tief im Wasser, Pfirsichblüte mit Tau ist prächtig |
| 树深时见鹿，溪午不闻钟。<br><br>Shù shēn shí jiàn lù, xī wǔ bù wén zhōng.<br>Baum tief wenn sehen Hirsch, Bach Mittag nicht hören Glocke. | Tief in Bäumen sieht man Hirsch, am Bach mittags höre ich die Glocke nicht. |
| 野竹分青霭，飞泉挂碧峰。<br><br>Yě zhú fēn qīng ǎi, fēi quán guà bì fēng.<br>Wild Bambus teilen grüne Nebel, fliegen Quelle hängen grün Berg. | Wilde Bambusse trennen den grünen Dunst, fliegende Quelle hängt am grünen Fels. |
| 无人知所去，愁倚两三松。<br><br>Wú rén zhī suǒ qù, chóu yǐ liǎng sān sōng.<br>Kein Mensch wissen wo gehen, kümmerlich anlehnen zwei drei Kiefer. | Niemand weiß, wo er ist, kümmerlich schmiege ich an zwei drei Kiefern. |

Debons Übersetzung unter dem Titel *Ich suchte den Einsiedel und fand ihn nicht* lautet (1988b: 100):

| |
|---|
| Durch Felsenwände stieg der Pfad empor |
| zum Roten Tal. Von Moos bewachsen, |

| |
|---|
| Verschlossen war die Fichtentor. |
| |
| Und auf den Stufen vor der frommen Stätte |
| war keine Spur als die der Vögel; |
| Und niemand war, der mir geöffnet hätte. |
| |
| Allein ein Blick durchs Fenster war erlaubt: |
| da hing sein weißer Fliegenwedel |
| An einer Wand uns war verstaubt. |
| |
| Ich seufzte tief und wußte nicht warum. |
| Ich wolle mich zum Abstieg wenden, |
| Doch blieb ich zögernd stehn und sah mich um: |
| |
| Da stiegen rings aus allen Schlüften |
| die Wolkenduftend auf, es fiel |
| Ein Blütenregen aus den klaren Lüften. |
| |
| Wie die Natur geheimnisvoll erklingt! |
| Ich liebte ihren Laut von je und lausche, |
| Da schrill der Affen Klage zu mir dringt. |
| |
| Nun weiß ich, was das heißen will: |
| „Der Welt entflohn“ - hier ist die Erde |
| Unsagbar schön, schweigt unser Leben still. |

Die beiden Text zeigen, dass es keinen Zusammenhang zwischen dem Ausgangstext und dem Zieltext gibt. Tatsächlich wäre es für eine sogenannte Nachdichtung möglich, eine Reproduktion, die sich vollständig von dem Original unterscheidet, zu schaffen. Jedoch kann man durch die ausführlichen Analysen im folgenden Text feststellen, dass Debon möglichst versuchte, auf dem Original beruhend den Text in poetischer Formulierungsweise ins Deutsche zu übersetzen, zugleich versuchte er, den Geist des Urtextes beizubehalten. Im Rahmen der Recherche der Verfasserin soll das entsprechende Ur-Gedicht das Folgende sein:

| | |
|---|---|
| 寻山僧不遇作<br><br>Xún Shān Sēng Bù Yù Zuò<br>Suchen Berg Mönch nicht treffen verfassen | Dichten für: Ich suchte den Mönch im Berg, ich habe ihn nicht getroffen<br>(übers. v. Verf.) |
| 石径入丹壑，松门闭青苔。<br><br>Shí jìng rù dān hè, sōng mén bì qīng tái<br>Stein Pfade in Rot Kluft, Kiefer Tür schließen grün Moos. | Der Steinpfad steckt führt ins rote Tal, das Kiefertor schließt, grüne Moose überall. |
| 闲阶有鸟迹，禅室无人开。<br><br>Xián jiē yǒu niǎo jì, chán shì wú rén kāi.<br>Frei Treppe haben Vogel Spur, Zen Zimmer kein Mensch öffnen. | Auf den leeren Treppen sind die Vogelspuren, ich klopfte ans Zen-Zimmer, niemand macht die Tür auf. |
| 窥窗见白拂，挂壁生尘埃。<br><br>Kuī chuāng jiàn bái fú, guà bì shēng chén āi.<br>Blicken Fenster sehen weiß streicheln, hängen Wand leben Dust Staub. | Ich sehe durchs Fenster einen weißen Fliegenwedel, hängt sich an der Wand, voll mit Staub Staubpartikel. |
| 使我空叹息，欲去仍裴回。<br><br>Shǐ wǒ kōng tàn xī, yù qù réng péi huí.<br>Lassen mich leer seufzen atmen, wollen gehen wiederholend zurück. | Lass mich nur seufzen, ich will losgehen, halte ich meinen Schritt wieder. |
| 香云徧山起，花雨从天来。<br><br>Xiāng yún biàn shān qǐ, huā yǔ cóng tiān lái.<br>Duftig Wolken überall Berg aufgehen, Blumen Regen von Himmel kommen. | Duftige Wolken steigen überall um den/die Berge auf Bergen, Blumenregen fallen aus dem Himmel. |
| 已有空乐好，况闻青猿哀。<br><br>Yǐ yǒu kōng yuè hǎo, kuàng wén qīng yuán āi.<br>Schon haben leer Musik gut, sogar hören grün Affe traurig. | Schon habe ich schöne Musik aus dem Himmel, wie schreien die grünen Affen traurig. |
| 了然绝世事，此地方悠哉!<br><br>Liǎo rán jué shì shì, cǐ dì fāng yōu zāi! | Deutlich, wenn man sich von den Dingen der Menschenwelt trennen will, ist hier der gemütlichste Ort. |

| | |
|---|---|
| Vollständig wissen trennen Welt Ding, der Ort Quadrat gemütlich ach! | |

Zum Gedicht *Fang Dai Tian Shan Daoshi Bu Yu* lieferte Debon tatsächlich ebenfalls eine Übersetzung, die 1952 in *Lyrik des Ostens* veröffentlicht wurde. In dieser Veröffentlichung liegt Debons Übersetzung hinter der Übersetzung für das Gedicht *Xun Shan Seng Bu Yu Zuo*. Daher wurde diese Übersetzung *Ein Gleiches* betitelt. Der ins Deutsche übertragene Text lautet:

| |
|---|
| Ein Hundekläffen mischt sich dem Ton des Baches, |
| Und Pfirsichblüten prangen, verschönt von Tau. |
| Tief in den Bäumen sieht man Hirsche, |
| Doch in der Schlucht bleibt stumm die Glocke. |
| |
| Steil ragt der Bambus auf, zerschneidend das Blau, |
| Und stürzt von grünen Felsen hinab der Fall. |
| Niemand, der sagt, wo er geblieben. |
| Freudelos lehn ich im Schutz der Kiefern. |

In *Mein Weg verliert sich fern in weißen Wolken* kann die Verfasserin keine entsprechende Übersetzung für das Gedicht *Fang Dai Tian Shan Daoshi Buyu Zuo* finden. Der Urtext *Xun Shan Seng Bu Yu Zuo* wurde in der von Gu ermittelten Bibliografie aber nicht registriert. Das heißt, dass das zweimal von Debon übersetzte Stück *Xun Shan Seng Bu Yu Zuo* sein soll, nicht das registrierte *Fang Dai Tian Shan Daoshi Bu Yu*.

Gus 2002er Bibliografie ist bereits die ausführlichste und verhältnismäßig genaueste Erfassung. Dennoch weist sie ein auffallendes Problem auf: Die beiden Anthologien, die jeweils 1958 und 1962 veröffentlicht werden und sich speziell auf die Vermittlung und Übersetzung von Li Bais Gedichten konzentrieren, werden überhaupt nicht in Gus Bibliografie erwähnt.

Weitere Fehler in Bezug auf Darstellung von Debons Werken finden sich in der erwähnten Bibliografie von Zhan Chunhua: Bei der Vorstellung der beiden 1988 veröffentlichten Übersetzungswerke in ihrem Buch übersetzte Zhan die beiden Titel selbst wörtlich ins Chinesische (2011: 107): *Wo de Fangzi Yuanli Chenxiao* 我的房子远离尘嚣(w. i. D. v. Verf.:

Mein Haus ist fern von Staub und Lärm der Menschenwelt) und *Wo de Lu Xiaoshi zai Baiyun Shenchu* 我的路消失在白云深处 (w. i. D. v. Verf.: Mein Weg verliert sich in den tiefen Wolken). Tatsächlich stammen die beiden Titel *Mein Haus liegt menschenfern, doch nah den Dingen. Dreitausend Jahre chinesischer Poesie* und *Mein Weg verliert sich fern in weißen Wolken. Chinesische Lyrik aus drei Jahrtausenden* aus Debons Übersetzungen – das heißt, es gibt bereits entsprechende chinesische Verse. Sie ergänzte sogar eine falsche Fußnote zum Titel des letzteren. In ihrer Fußnote wies sie laut dem wörtlichen Inhalt auf ein chinesisches Gedicht von Shushan Kuangren 疏山匡仁 hin: *Wǒ lù bì kōng wài, bái yún wú chù xián.* 我路碧空外, 白云无处闲 (lexikalisch: mein weg grün Himmel außer, weiß Wolken kein Ort frei, übers. v. Verf.: Mein Weg geht fern in den blauen Himmel hin, die weißen Wolken schweben richtungslos langsam). Jedoch dient Debons Übersetzung überhaupt nicht zu diesem Stück. Der eigentliche Vers stammt zweifellos aus dem Gedicht *Que Ti* 阙题 (w. i. D.: Ohne Titel) von Liu Shenxu 刘眘虚 (714?–?); das eigentliche Verspaar lautet: *Dào yóu bì kōng jìn, chūn yǔ qīng xī cháng* 道由碧空尽, 春与青溪长 (lexikalisch: Weg von grün Himmel enden, Frühling mit grün Bach lang.[14]). Der andere Titel *Mein Haus liegt menschenfern, doch nah den Dingen* stammt aus dem Gedicht *Ping Ji* 屏迹 (lexikalisch: Vorhang Spur, w. i. D.: Spur des Vorhangs) von Du Fu: *Yōu jū jìn wù qíng* 幽居近物情 (lexikalisch: still wohnen nahe Ding Gefühl, w. i. D.: Ich wohne in aller Ruhe, mein Gefühl ist in der Nähe von den Dingen)[15].

Einen ähnlichen Fehler gibt es noch im chinesischen Titel des Bändchens der Übersetzung zum Werk *Das Buch der Lieder*. Der deutsche Titel heißt *Ein weisses Kleid, ein grau Gebände*. Zhan übersetzte den Titel wörtlich mit den vier Schriftzeichen – *Bai Qun Hui Shang* 白裙灰裳 (lexikalisch: weiß Kleid grau Bekleidung) – ins Chinesische. Indessen werden vier chinesische

[14] Der vollständige Vers, von Debon ins Deutsche übersetzt, lautet: **Mein Weg verliert sich fern in weißen Wolken; Der Frühling steigt die grüne Schlucht hinauf**. Siehe: Debon, Günther (1988): *Mein Weg verliert sich fern in weißen Wolken*. Heidelberg: Verlag Lambert Schneider. S. 123.

[15] Debon, Günther (1988): *Mein Haus liegt menschenfern, doch nah den Dingen*. München: Eugen Diederichs Verlag. S. 275.

Schriftzeichen auf der Decke des Bändchens aufgezeigt: *Gao Yi Su Jin* 缟衣素巾 (lexikalisch: weiß Bekleidung schmucklos Tuch).

Noch ein derartiger Fehler zeigt sich im chinesischen Titel von Debons erstem selbstständigen Übersetzungswerk. Ursprünglich trägt das 1953er Bändchen den Titel *Herbstlich helles Leuchten überm See*[16]. Zhan übersetzte den Titel gemäß dem Inhalt ins Chinesische: *Hăi shàng shēng míng yuè* 海上生明月 (lexikalisch: Meer über aufsteigen hell Mond, w. i. D. v. Verf.: Über dem Meer steigt der helle Mond auf). Vermutlich wollte Zhan den Titel mit dem berühmten Vers von *Zhang Jiuling* 张九龄[17] verbinden. Jedoch wird auf den Ursprung dieses Titels von Debon selbst im Vorwort desselben Bändchens deutlich hingewiesen, dass er aus *Lüshui Qu* 渌水曲 (lexikalisch: rein Wasser Lied) stammt. Der entsprechende Vers lautet: *Lǜ shuǐ míng qiū yuè* 渌水明秋月 (lexikalisch: rein Wasser hell Herbst Mond).

Außerdem ist zu kritisieren, dass Zhan nicht nur den deutschen Vers mit dem chinesischen Original verwechselt hat; sie verwechselte sondern auch zwei unterschiedliche Bedeutungen des Wortes **See** mit verschiedenen Artikeln. Wenn sich das Wort **See** auf das Meer bezieht, muss der bestimmte Artikel **die** sein. Was im ursprünglichen deutschen Titel von Debon verwendet wurde, war aber **überm** See – das heißt, dieser deutsche Titel kann keineswegs mit dem **Meer** zusammenhängen.

Nicht zuletzt wurden die Übersetzungen, die nicht in einer selbstständigen Übersetzungsanthologie, sondern im Schrifttum mit einem anderen Ziel, zum Beispiel in einem theoretischen Buch, in den abgeschlossenen Forschungen überwiegend übersehen. Beispielsweise wurde die Lyrik *Li Sao* von Qu Yuan 屈原 (340? v. Chr.–278 v. Chr.) laut Gu

[16] Im Jahr 1989 wurde ein neuer Übersetzungsband unter demselben Titel veröffentlicht.

[17] Zhang Jiuling (678–740) war ein chinesischer Dichter aus der *Tang*-Zeit. Sein Gedicht mit dem Titel *Wang Yue Huai Yuan* 望月怀远 (w. i. D.: Den Mond sehend, der Ferne gedenken) gehört zu den bekanntesten und umfangreichsten überlieferten Gedichten in China. Der von Zhan ins Chinesische übersetzte Titel stammt aus diesem Stück, der ursprüngliche Vers lautet wie folgt: Hăi shàng shēng míng yuè, tiān yá gòng cǐ shí. 海上生明月，天涯共此时 (lexikalisch: Meer über aufsteigen hell Mond, Himmel Grenze zusammen die Zeit; von Liu Mau-Tsai übersetzt: Über dem Meer erscheint der helle Mond, weit voneinander getrennt, haben wir diesen Moment doch gemeinsam. Siehe: Liu 1989: 62).

Zhengxiangs Statistik im deutschsprachigen Raum nur von Ernst Schwarz teilweise übersetzt. Jedoch kann die Verfasserin nach der Recherche feststellen, dass diese Lyrik mindestens noch von Debon und Wilhelm Grube teilweise verdeutscht wurde. Die Übersetzungen wurden jeweils in ihren Monografien *Chinesischer Dichtung. Geschichte, Struktur, Theorie* (1989) und *Geschichte der chinesischen Literatur* (1902) veröffentlicht.

Diese Fehler und Probleme stechen ins Auge. In der Vorbemerkung zu *Das lyrische Werk des Du Mu* deutete Kubin bereits darauf hin: „Die Erforschung der chinesischen Lyrik steht noch ganz am Anfang."

### 1.4 Theoretischer Rahmen, methodische Grundlage und Aufbau dieser Untersuchung

Der Übersetzungsprozess lässt sich in zwei Teilprozesse gliedern: Zunächst ist, den Ausgangstext zu verstehen, danach ist, auf das Verstehen aufbauend, ein Zieltext zu schaffen. Ein solches Verfahren setzt offenkundig das Verstehen voraus. Ein Text existiert nur mit Sinn, wenn er als Gegenstand des Verstehens gilt, sonst ist er lediglich eine Zusammensetzung der Buchstaben oder Zeichen.

Auf theoretischer Ebene hängt diese Arbeit eng mit der literarischen Übersetzung zusammen. Anders als technische oder andere fachliche Übersetzung spielt literarische Übersetzung vielmehr die Rolle der geistigen und kulturellen Botschaften zwischen den Völkern. Aufgrund ihrer Eigentümlichkeit – trotz der Schwierigkeit – ist literarische Übersetzung sowohl für die Entwicklung der Übersetzungstheorie als auch für die übersetzerische Praxis immer ein anziehendes Feld.

Die Eigenschaft literarischer Übersetzung wird durch die Ausgangs- und Zielsprache von Anfang an entschieden. Zwischen dem chinesischen und dem deutschen Sprache befindet sich bereits aufgrund des sprachlichen Kennzeichens ein unvermeidbarer Abstand. Außerdem muss sich diese Forschung noch mit dem Text in der klassisch-chinesischen Sprache beschäftigen, welche heutzutage fast überhaupt nicht mehr im Alltag benutzt wird. Wenn ein Übersetzer ein klassisch-chinesisches Werk in seine Muttersprache oder eine andere Fremdsprache überträgt, steht er immer vor mehreren Herausforderungen. Die erste liegt im Rezipieren beziehungsweise Verstehen. Nicht nur diejenigen, die sich dem Übersetzen widmen, sondern auch die, die sich mit den Forschungen anhand der gegebenen Übersetzungen beschäftigen, werden vor allem mit dem Verstehen des Textes konfrontiert. Jede Übersetzungshandlung setzt das Verstehen

voraus; ohne die Phase des Verstehens gibt es offensichtlich keine reproduzierende – und damit übersetzende – Phase. In diesem Zusammenhang stützt die Hermeneutik die übersetzungsbezogenen Aspekte, die von Friedrich Daniel Ernst Schleiermacher (1768–1834) als Kunstlehre des Verstehens beschrieben wird.

Hermeneutik meint eine kunstvolle Praxis (Gadamer 1993: 92) und bietet Forschenden hermeneutische Perspektive, um Übersetzungen zu lesen, zu analysieren und zu erforschen. Die Analyse der Verbindung zwischen Text, Sprache, Autor, Leser und Übersetzer bildet einen wichtigen Teil des gesamten verstehenden Verfahrens. Daran angelehnt sind die in der Fragestellung aufgelisteten Fragen in dieser Arbeit zu lösen: Wie man einen klassisch-chinesischen poetischen Text verstehen kann, danach, wie der Übersetzer einen Text in einer Fremdsprache, hier in deutscher Sprache, interpretierend erstellen kann.

Das Forschungsziel dieser Dissertation liegt nicht darin, eine neue Theorie hervorzuheben. Vielmehr gilt sie als eine praktisch orientierte Forschung im Rahmen der bestehenden Theorien. Wie bereits dargestellt wurde, wird sich die vorliegende Arbeit auf den Sinologen Günther Debon und seine Reihe von Übersetzungen für die klassisch-chinesischen poetischen Werke konzentrieren. Aus moderner Sicht „wird die Theorie der literarischen Übersetzung sich nicht von der Theorie der Dichtkunst und der Hermeneutik trennen lassen“ (Kloepfer 1967: 10). In diesem Verhältnis soll die klassisch-chinesische Dichtkunst ebenfalls im theoretischen Teil berücksichtigt werden.

Die fundamentale Methodik dieser Untersuchung besteht in der Textanalyse. Anhand der komparativen Textanalyse, die Kennzeichen der Übersetzungen Debons herauszufinden, kann die vorher gestellte Frage – Wie überwand Debon die Grenze im Vergleich zu den anderen Übersetzern? – beantwortet werden. Ein Vorbild liefert Xues Dissertation.

Der Aufbau lässt sich in gewissem Maße bereits durch die in der logischen Reihenfolge gestellten Fragen feststellen. An die Einleitung schließt das Kapitel 2 an. Dieser Abschnitt wird, wie vorgestellt, auf zwei grundlegenden theoretischen Ebenen, nämlich der Hermeneutik und der klassisch-chinesischen Dichtkunst durchgeführt. Tatsächlich ist die Übersetzungshermeneutik, beziehungsweise der hermeneutische Übersetzungsgedanke, noch nicht als ein fest etablierter Begriff umfangreich akzeptiert, geschweige denn als ein selbstständiger Bereich. Nur einige Theoretiker haben sich damit auseinandergesetzt und ihre

Ideen niedergeschrieben. In jenem Verhältnis werden in diesem theoretischen Kapitel die Auffassungen von Hans-Georg Gadamer(1900–2002), Emilio Betti (1890–1968) und Paul Ricoeur (1913–2005) überblickt. An die Betrachtung aus den hermeneutischen Perspektiven schließt sich die Darstellung der klassisch-chinesischen Dichtkunst an.

Die zwei darauffolgenden Kapitel behandeln die Fallstudien. Das Kapitel 3 befasst sich mit den konkreten Analysen anhand der Beispiele. Darauf beruhend, können die Merkmale von Debons Übersetzungen auf der textlichen Ebene zusammengefasst werden. In den abgeschlossenen Erforschungen wurden die betreffenden Analysen üblicherweise chronisch durchgeführt. Um etwas Neues zu machen, wird der Hauptteil dieser Arbeit wie folgt unterteilt: Die Fallstudien werden nach den Themen gegliedert, wie Debon seine Übersetzungen in seinem 1988er Werk *Meinem Haus liegt menschenfern doch nah den Dingen* kategorisiert hat.

Danach orientiert sich das Kapitel 4 weiterhin an der Entdeckung des allgemeinen Kennzeichens von Debons Übersetzung. In diesem Kapitel wird ein spezieller Abschnitt für Übersetzung von Li Hes Gedichten eingefügt. Der Grund dafür liegt in der Tatsache, wie von Goat Koei M. Lang-Tan (1986: 132) darauf hingewiesen wurde, dass Günther Debon der erste sei, der Li Hes Gedichte ins Deutsche übertragen und seine Vorliebe für bestimmte Metaphern und rhetorische Figuren wie Personifizierung, Synekdoche und Antonomasie gezeigt habe. Es gibt laut Gus Bibliografie insgesamt 13 ins Deutsche übertragene Li Hes Gedichte (bis 2002). Davon wurden 11 Gedichte von Günther Debon übersetzt. Es gibt 9 Gedichte, die nur von Debon, aber keinem anderen Übersetzer übersetzt worden sind[18]. Man kann feststellen, dass Debon eine besondere Aufmerksamkeit auf Li Hes Werk schenkte. Dies ist für eine Untersuchung von Debon bedeutend.

[18] In Bezug auf die deutsche Übersetzung von Li Hes Gedichten gibt es in Gus Bibliografie noch einige Fehler. Laut Gus Ermittlung wurde das Gedicht mit dem Titel *Shen Xian Qu* 神弦曲 (lexikalisch: Heilige Saite Lied) sowohl von Günther Debon als auch von Ernst Schwarz (1976: 130) übersetzt. Allerdings bezieht sich Schwarz' Übersetzung auf das Gedicht *Shen Xian* 神弦 (lexikalisch: Heilige Saite). Darüber hinaus wurde Li Hes Gedicht *Su Xiaoxiao Mu* 苏小小墓 (lexikalisch: *Su xiaoxiao* Grab) laut Gus Registrierung noch von Jochen Kandel (1985:152) übersetzt. Im Rahmen ihrer Recherche kann die Verfasserin jedoch feststellen: Kandels Übersetzung wird unter dem Titel *Die magische Laute* erstellt; das dieser Übersetzung von Kandel entsprechende Ur-Gedicht ist ebenfalls *Shen Xian*. Die zwei Übersetzungen und das Ur-Gedicht finden sich im Anhang 2. Die Übersetzungen von *Shen Xian Qu* und *Su Xiaoxiao Mu* werden im Kapitel 4 behandelt.

Auf Debons Beiträge und Leistungen als Sinologe, Übersetzer und Lehrer wird im Kapitel 5 eingegangen. Die Arbeit schließt mit einer zusammenfassenden Schlussbetrachtung aller Kapitel. Nach dem Rückblick kann das Ergebnis der Forschung der Verfasserin präsentiert werden.

## 1.5 Erklärung zu den dokumentarischen Materialien und der Textauswahl der Übersetzungen

Bei der Vorstellung des Forschungsstandes wurde erwähnt, dass die ungefähr 30 von Debon übersetzten Gedichte bereits in Xues Arbeit als Beispiel in ihrer Dissertation analysiert wurden. Prinzipiell soll die Verfasserin die bereits von Xue analysierten Übersetzungen nicht mehr in dieser Arbeit aufnehmen. Jedoch wäre es möglich, ein oder mehrere Stücke unvermeidlich in dieser Arbeit zu erwähnen. Liest man die Untersuchung von Xue durch, ist es nicht schwierig zu erkennen, dass seine inhaltlichen, beziehungsweise textlichen Analysen nicht immer ausführlich sind. Um die wissenschaftliche Novität der vorliegenden Arbeit zu verwirklichen, wird in Fallstudien sowohl auf die Inhaltanalyse als auch auf die melodische Betrachtung eingegangen.

Die inhaltliche Darstellung und die Analyse von jedem im Hauptteil zu behandelnden chinesischen Gedicht hängen von den Kenntnissen der Verfasserin ab, die ihr durch die philologische Bildung an der chinesischen Grund- und Mittelschule sowie an der Universität beigebracht wurden. Die Lektüre der klassischen Literatur, besonders der klassischen Dichtkunst, bildet einen wichtigen Teil des chinesische Bildungssystems. Die Verfasserin listet an dieser Stelle die für die Lektüre hilfreichen Nachschlagewerke auf. Im Hauptteil wird auf diese Quellen nicht mehr durch Fußnote oder Beleg hingewiesen:

> Xiao Difei u.a.萧涤非等(1983): *Tangshi Jianshang Cidian* 唐诗鉴赏辞典 (w. i. D.: Lexikon zur Lektüre und Interpretation der Gedichte aus der Tang-Zeit). *Shanghai* 上海: *Shanghai Cishu Chubanshe* 上海辞书出版社 (w. i. D.: Verlag für literarische Werke *Shanghai*).

Yu Shouzhen 喻守真(2005): *Tangshi Sanbai Shou Xiang Xi* 唐诗三百首详析 (w. i. D.: Ausführliche Interpretation zu 300 Gedichten aus der Tang-Zeit). *Beijing* 北京: *Zhonghua Shuju* 中华书局 (w. i. D.: Die Buchbehörde Chinas).

Sun Tonghai u. a. (Ed.) (1999) 孙通海等（责任编辑）: *Quan Tangshi (Zeng Ding Ben)* 全唐诗(增订本) (w. i. D.: Gesammelte Gedichte der Tang-Zeit, ergänzte Auflage). *Beijing* 北京: *Zhonghua shuju* 中华书局 (w. i. D.: Die Buchbehörde Chinas).

Li He (Autor) 李贺 u. Wu Qiming 吴企明 (Anmerkungsautor) (2016): *Li Changji Ge Shi Biannian Jianzhu* 李长吉歌诗编年笺注(w. i. D.: Chronische Sammlung der Lieder und Gedichte von Li Changji mit Anmerkung). *Beijing* 北京: *Zhonghua Shuju* 中华书局 (w. i. D.: Die Buchbehörde Chinas).

Miao Yue u.a. 缪钺等(1987): *Songshi Jianshang Cidian* 宋诗鉴赏辞典 (w. i. D.: Lexikon zur Lektüre und Interpretation der Gedichte aus der Song-Zeit). *Shanghai* 上海: *Shanghai Cishu Chubanshe* 上海辞书出版社 (w. i. D.: Verlag für literarische Werke *Shanghai*).

Xia Chengtao u.a. 夏成焘等 (2003) *Songci Jianshang Cidian* 宋词鉴赏辞典 (w. i. D.: Lexikon zur Lektüre und Interpretation des Lieds aus der Song-Zeit). *Shanghai* 上海: *Shanghai Cishu Chubanshe* 上海辞书出版社 (w. i. D.: Verlag für literarische Werke *Shanghai*).

Shangjiang Cunmin[19] [Qing] (清)上疆村民, Tang Guizhang 唐圭璋 (2005): *Songci Sanbai Shou Jianzhu* 宋词三百首笺注 (w. i. D.: 300 Lieder aus der Song- Zeit mit

[19] Shangjiang Cunmin ist der Pseudonym des Dichters Zhu Xiaozang 朱孝臧 (1857–1931). *Shangjiang* ist der Name seines Geburtsortes. Das Wort *Cunmin* bedeutet Dorfbewohner.

Anmerkung). *Beijing* 北京: *Renmin Wenxue Chubanshe* 人民文学出版社(w. i. D.: Verlag der Volksliteratur).

Xie Yingxian 谢映先 (2005): *Zhonghua Cilü* 中华词律 (w. i. D.: Das Metrum des chinesischen Lieds). *Changsha* 长沙: *Hunan Daxue Chubanshe* 湖南大学出版社 (w. i. D.: Verlag der Universität *Hunan*).

Jiang Xingyu u.a. 蒋星煜等 (1990): *Yuanqu Jianshang Cidian* 元曲鉴赏辞典 (w. i. D.: Lexikon zur Lektüre und Interpretation der Arie aus der Yuan-Zeit). *Shanghai* 上海: *Shanghai Cishu Chubanshe* 上海辞书出版社 (w. i. D.: Verlag für literarische Werke *Shanghai*).

Huang Fang 黄昉 u. Huang Bingze 黄秉泽(2007) : *Yuanqu Sanbai Shou* 元曲三百首 (w. i. D.: 300 Stücke Arien aus der Yuan-Zeit). *Wuhan* 武汉: *Chongwen Shuju* 崇文书局 (w. i. D.: Die Buchbehörder *Chongwen*).

Tang Guizhang 唐圭璋 (1981): *Yuan Ren Xiaoling Gelü* 元人小令格律 (w. i. D.: Metrik der kleinen Arie bei den Dichtern aus der Yuan-Zeit). *Shanghai* 上海: *Shanghai Guji Chubanshe* 上海古籍出版社 (w. i. D.: Verlag für klassische Werke *Shanghai*).

### 1.6 Sonstige Vorbemerkungen

An mehreren Stellen im folgenden Text ist es vonnöten, die chinesischen Verse und Wörter zu erwähnen. Um den Text verständlich aufzubereiten, weist die Verfasserin auf die textliche Struktur des betreffenden Teils hin:

**Zum chinesischen Wort**: Es ist allgemein bekannt, dass jedes chinesische Schriftzeichen ein selbstständiges Wort bildet. Ein chinesisches Wort besteht aus einem oder mehreren Schriftzeichen. Das System des chinesischen Schriftzeichens unterscheidet sich vom System der Sprache, die vollständig aus Buchstaben besteht. Die Aussprache jedes Schriftzeichens wird durch Buchstabe beziehungsweise *Hanyu Pinyin* 汉语拼音 (*Pinyin*-Umschrift) gezeigt. J**edes**

**erstmals erwähnte chinesische Wort**, **jeder Ortsname**, **jeder Menschenname**, **jeder Buchtitel** und ähnliche Gegenstände werden mit dessen ***Pinyin*-Umschrift** (ohne Tonzeichen), **dem ursprünglichen Schriftzeichen** (*Hanzi* 汉 字 ), **einem lexikalisch möglichst entsprechenden deutschen Wort** oder **mehreren Wörtern** (die lexikalische Ergänzung ist im Hinblick auf die deutsche Grammatik unlogisch), gegebenenfalls **einer deutschen Übersetzung** (falls eine logische Übersetzung zum Kontext nötig ist; daher ist diese Übersetzung logisch), ergänzt.

Die lexikalische Ergänzung und die deutsche Übersetzung für ein chinesisches Wort werden in Klammern gesetzt. Der in Klammern hinzugefügte Inhalt, der eine erklärende Rolle spielt, wird nicht grammatisch dekliniert, um die Lesbarkeit zu erhöhen. Wenn das Wort mehr als einmal erwähnt wird, wird nach dem ersten Mal nur dessen Pinyin-Umschrift oder ein besser mit dem Text verbundener logischer deutscher Ausdruck beibehalten, dabei werden alle deutsche Wörter grammatisch dekliniert.

**Zur chinesischen Umschrift *Hanyu-Pinyin***: Das moderne chinesische *Pinyin*-System besteht aus 26 Buchstaben und gleicht damit den englischen Buchstaben, allerdings mit den folgenden vier Tönen: ā á ǎ à. Laut den Standardregeln soll man in Fällen zwei oder mehrere Silben zusammenschreiben. Wenn der Ton gleichzeitig aufgezeigt wird, kann jede Silbe miteinander zusammen oder auch getrennt geschrieben werden. Im folgenden Text wird jede durch Tonzeichen begleitete *Pinyin*-Silbe getrennt, um die Lesbarkeit zu erhöhen. Es ist im folgenden Text ebenfalls möglich, dass zwei oder mehr Silben ohne Tonzeichen auch getrennt werden, um den Text klarer zu strukturieren und Verwirrung zu vermeiden.

Außerdem muss auf eine besondere Tatsache hingewiesen werden: jedes chinesische Schriftzeichen bildet eine selbstständige Silbe – das heißt, eine Silbe ist bereits ein Wort im weiteren Sinne. Wenn ein aus einer einzelnen Silbe bestehendes Wort analysiert wird, kommt es bei der Frage, ob das Tonzeichen ergänzt wird, auf den konkreten Kontext an.

Um die Buchstaben des *Pinyin*-Systems von den deutschen Buchstaben zu unterscheiden, wird jedes *Pinyin*-Zeichen in Kursivschrift geschrieben (mit Ausnahme der Namen der Dynastie sowie der Menschennamen). Enthalten die zitierten Inhalte ein oder mehrere *Pinyin*-Wörter, die jedoch in veralteter Schreibweise niedergeschrieben wurden, ergänzt die Verfasserin in Klammern die Schreibung in moderner Weise.

**Zum aufgeführten chinesischen Vers**: Jeder Vers setzt sich aus mehreren Schriftzeichen zusammen und verfügt zugleich über Lesbarkeit. Aus diesen Berücksichtigungen resultierend, wird jeder Vers im Hauptteil mit den folgenden Inhalten ergänzt: **der Umschrift jedes Bestandwortes** (mit Tonzeichen), **jedem ursprünglichen Schriftzeichen**, **einem lexikalisch möglichst entsprechenden deutschen Wort zu jedem Schriftzeichen** (das heißt, sie bilden zusammen keinen logischen deutschen Satz) und **einer logischen deutschen Übersetzung**, die entweder von einem anderen Übersetzer oder von der Verfasserin angefertigt wurde.

Der Grund, eine lexikalische aber unlogische Ergänzung hinzufügen, liegt in der Berücksichtigung der folgenden drei Aspekte: 1. Ein Leser ohne Kenntnisse der chinesischen Sprache kann beim Lesen erkennen, was jedes chinesische Wort – genauer gesagt – jedes Schriftzeichen bedeutet; 2. Die deutsche Übersetzung und das entsprechende Ur-Gedicht bilden zusammen den Grundstein der vorliegenden Untersuchung; jedoch gibt es unvermeidliche Unterschiede zwischen der Übersetzung und dem Original; eine unlogische lexikalische Ergänzung kann diesen Unterschied aufzeigen; 3. Der zuvor erwähnte Abstand zwischen dem Chinesischen und dem Deutschen kann durch das Logische und das Unlogische verdeutlicht werden.

Die entsprechende lexikalische Erklärung in Klammern wird hauptsächlich von der Verfasserin selbst ins Deutsche übertragen. Wenn die verwendete deutsche Erklärung von einem anderen Übersetzer verfasst wurde, wird auf die entsprechende Quelle hingewiesen.

**Zu den deutschen Übersetzungen der Termini der chinesischen Dichtkunst**: Als die klassisch-chinesische Literatur in den vergangenen Jahren im deutschsprachigen Raum vermittelt wurde, wurden vielfältige Übersetzungen geschaffen. Das deutsche Wort *Gedicht* ist nicht umfangreich genug, um das gesamte klassisch-chinesische poetische Genre einzuschließen; dies kann zu inhaltlicher Verwirrung führen. Um die Übersetzung dieser Gattungsnamen zu vereinheitlichen, potentielle Verwirrungen zu vermeiden gleichzeitig deren Unterschiede deutlich darzustellen, werden Debons Übersetzungen übernommen: **das Gedicht – *shi* 诗**, **das Musikamtslied – *yuefu* 乐府**, **das Lied – *ci* 词**, **die Arie – *qu* 曲** (ausführliche Darstellung siehe Kapitel 2.2). Der Grund dafür besteht darin, dass jedes von Debon beim Übertragen verwendete Wort nicht komplex ist. Zugleich wird der Unterschied zwischen den

Gattungen deutlich aufgezeigt. Nicht zuletzt wird in dieser Arbeit das deutsche Wort **Dichtkunst** als Oberbegriff für *Shici* 诗词 (Gedicht und Lied) verwendet.

**Zeittabelle der chinesischen Geschichte bis zur Qing Dynastie**[20]

Shang-Dynastie 商: um 1600 – um 1028 v. Chr.

Zhou-Dynastie 周: um 1027- 256 v. Chr.

Xi-Zhou 西周: um 1027 – 771 v. Chr. (Westliche Zhou)

Dong-Zhou 东周: 770 – 256 v. Chr. (Östliche Zhou)

Zhan-Guo 战国: 403 – 221 v. Chr. (Kämpfende Staaten)

Qin-Dynastie 秦: 221 – 207 v. Chr.

Han-Dynastie 汉: 206 v. – 220 n.Chr.

Xian-Han 先汉/ Xi-Han 西汉: 206 v. – 8 n. Chr. (Frühere Han / Westliche Han)

Hou-Han 后汉/ Dong-Han 东汉: 25 – 220 (Spätere Han / Östliche Han)

San-Guo (Wei, Shu/ Shu-Han, Wu) 三国（魏、蜀/蜀汉、吴）: 220 – 265 (Drei Reiche)

Jin-Dynastie 晋: 265 – 420

Xi-Jin 西晋: 265 – 317 (Westliche Jin)

Dong-Jin 东晋: 317 – 420 (Östliche Jin)

Nan-Bei-Chao 南北朝: 420 – 589 (Teilung in Süd und Nord)

Sui- Dynastie 隋: 581 – 618

---

[20] Die zeitlichen Statistiken (einschließlich des Zeitraums jeder Dynastie sowie der Lebenszeit jedes Dichters) in dieser Arbeit beruhen hauptsächlich auf Debons Erfassung in *Chinesische Dichtung* (1989). Die Verfasserin ergänzt in dieser Zeittabelle weitere Inhalte, darunter: **Westliche Han** und **Östliche Han** als andere Namen von **Frühere** und **Spätere Han**; **Die Zehn Staaten** zur beinahe gleichen Zeit der Fünf Dynastien; **Xi Xia-** und **Liao-Dynastie**.
In dieser Arbeit wird der Name jeder Dynastie gemäß dem modernen *Pinyin*-System angepasst. Zugleich ergänzt die Verfasserin in dieser Tabelle die entsprechenden Aufzeichnung jeder Dynastie in chinesischen Schriftzeichen, da in der chinesischen Sprache unterschiedliche Schriftzeichen manchmal eine gleiche Umschrift haben können.
Die Struktur der Tabelle lautet wie folgt: *Pinyin* – chinesische Schriftzeichen – Zeitraum – entweder der von Debon verdeutschte Name, falls es gibt, oder der von der Verfasserin anhand Debons Übersetzungsweise verdeutschte Ausdruck. Die deutschen Übersetzungen für weiterhin eingeordneten Epoche (z. B. deutsche Übersetzung **die *Tang*-Blüte Zeit** zum chinesischen Terminus ***Sheng Tang*** 盛唐) im folgenden Text stammen ebenfalls aus demselben Buch von Debon.

Tang- Dynastie 唐: 618 – 907

Wudai Shiguo 五代十国: 907 –960 (Fünf-Dynastien und Zehn Staaten)

Song-Dynastie 宋: 960 – 1279

Bei Song 北宋: 960 – 1126 (Nördliche Song)

Nan Song 南宋: 1127 – 1279 (Südliche Song)

Xixia-Dynastie (Dangxiang) 西夏（党项）: 1038 – 1227 (Südliche Xia, Tangut)

Jin-Dynastie (Nüzhen) 金（女真）: 1115 – 1234 (Jin, Jurchen)

Liao-Dynastie (Qidan) 辽（契丹）: 916 – 1125 (Liao, Kitan)

Xiliao-Dynastie 西辽: 1124 – 1218 (Westliche Liao)

Yuan-Dynastie 元: 1260 – 1368

Ming- Dynastie 明: 1368 – 1644

Qing- Dynastie 清: 1644 – 1911

## 2. Theoretische Grundlage

### 2.1 Hermeneutik der Übersetzung

Der Anfang der Hermeneutik befindet sich in der griechischen Antike, der mit Platon und Aristoteles verbunden wurde (vgl. Ebeling 1956: 245). In der frühen Zeit wurde diese Lehre hauptsächlich als eine spezifische und praktische Methode betrachtet, die sich mit der Exegese für die Heilige Schrift beschäftigte[21]. Gerhard Ebelings Erklärung stellt die Herkunft des Wortes dar, die mit der griechischen Vokabel ἑρμηνεύς [hermeneús] in Verbindung steht. Das griechischen Wort bedeutet **sprechen**, **sagen**. Aus sprachlicher Dimension hat der Begriff Hermeneutik drei Bedeutungsrichtungen: aussagen (ausdrücken), auslegen (erklären) und übersetzen (dolmetschen). Im Reallexikon der deutschen Literaturwissenschaft wird das Wort Hermeneutik wie folgt definiert:

> Die Bedeutungen des griech. Substantivs ἑρμηνεύς [hermeneús] und des zugehörigen Verbs ἑρμηνεύειν [hermeneúein] sind zentriert um den Begriff „Vermittlung“: Vermittlung von eigenen Gedanken durch Aussprechen, von dichterischen Werken durch Vortragen, von Orakelsinn durch Deutung, von Fremdsprachigem durch Übersetzung, aber auch Vermittlung von Heiraten oder Handelswaren.

Derartige lexikalische Begriffsklärungen bekräftigen, dass das Wort Hermeneutik seit jeher eng mit den übertragenden Beschäftigungen verbunden ist. [22]

Derjenige, der die Hermeneutik zum ersten Mal systematisch mit der Übersetzung verbindet, ist Schleiermacher. Sein Aufsatz *Über die verschiedenen Methoden des Übersetzens* spielt eine große Rolle dabei, eine neue Forschungsrichtung, nämlich die Übersetzungshermeneutik, zu begründen.

Nachdem Schleiermacher die Hermeneutik als eine Wissenschaft etabliert hatte, wurde sie in den letzten fast zwei Jahrhunderten durch die Beiträge von mehreren Vertretern, zum Beispiel Wilhelm Dilthey (1833–1911), Martin Heidegger (1889–1976), Hans-Georg Gadamer, von

[21] Vgl. Joisten, Karen (2009): *Philosophische Hermeneutik*. Berlin: Akademie Verlag.

[22] Vgl. Ebeling, Gerhard (1959): *Hermeneutik*. In: Galling, Kurt (Hrsg.): *Die Religion in Geschichte und Gegenwart. Handwörterbuch für Theologie und Religionswissenschaft*. Band 3. Tübingen: J.C.B. Mohr (Paul Siebeck) Verlag. S. 243; Fricke, Harald (Hrsg.) (2007): *Reallexikon der deutschen Literaturwissenschaft*. Band 2. Berlin & New York: Walter de Gruyter. S. 26. Joisten, Karen (2009): Philosophische Hermeneutik. Berlin: Akademie Verlag. S. 12f..

verschiedenen Standpunkten ausgehend, weiterentwickelt. Heutzutage ist Jürgen Habermas einer der Vertreter, der ein deutscher Soziologe im Alter von 95 Jahren ist. Diese wissenschaftliche Lehre dient in der Gegenwart nicht nur als eine Kunstlehre des reinen Verstehens, sondern vielmehr als ein interdisziplinäres, umfassendes Gebilde.

Als Gadamer die Gedanken Heideggers weiterverbreitete und dadurch die meiste Aufmerksamkeit erhielt, widmet sich jemand stets der weiteren Entwicklung der traditionellen Hermeneutik. Diese Gruppe, die sich im Schatten bemüht, wird vom italienischen Rechtswissenschaftler, Philosophen und Theologen Emilio Betti vertreten. Betti und Gadamer waren Zeitgenossen. Im Vergleich zu Bettis eigenen hermeneutischen Gedanken erhält die Debatte zwischen Gadamer und ihm bis heute viel mehr Aufmerksamkeit. Der folgende Text konzentriert sich zuerst auf die einzelnen vertretenden Auffassungen von Gadamer, Betti und Ricoeur. Daran schließt ein Fazit der Verfasserin an.

### 2.1.1 Jeder Interpret als Teilnehmer am Sinn im historischen Verstehen nach Hans-Georg Gadamer

Auf Heideggers Hermeneutik der Faktizität basierend, wird von Gadamer eine universale philosophische Hermeneutik konzipiert. Auf die traditionelle Weise, die Hermeneutik als eine methodische Technik zur Auslegung zu betrachten, verzichtet Gadamer. Vielmehr versucht er, auf das Wesen des Verstehens und der Auslegung mittels Sprache einzugehen.

Gadamers Ausgangspunkt, wie er den Fall der Übersetzung und Übertragung in seinem Werk *Wahrheit und Methode* besonders erörtert, liegt, laut dem Verständnis der Verfasserin, darin, dass mittels dieses „nicht Normalfall[s] unseres Verhaltens zu einer Fremdsprache“[23] eine seiner grundsätzlichen hermeneutischen Thesen – das wichtige Moment der Sprache und der Sprachlichkeit im hermeneutischen Vorgang – erzeugend aufgedeckt wird[24]. Gleichsam dienen mehrere seiner Behauptungen, die zum ganzen hermeneutischen Vollzug beitragen, auch der Übersetzung und anderen betreffenden Forschungen aus mannigfaltigen Blickwinkeln. Darüber hinaus kann man feststellen, dass die Sprachansicht die grundsätzliche Voraussetzung all seiner hermeneutischen Entwürfe ist, wenn man Gadamers Werke, in denen es um die Hermeneutik,

[23] Vgl. Gadamer, Hans-Georg (1972): *Wahrheit und Methode. Grundzüge einer philosophischen Hermeneutik*. 3. erweiterte Auflage. Tübingen: J.C.B. Mohr (Paul Siebeck). S. 362.
[24] Vgl. Gadamer, Hans-Georg (1972): *Wahrheit und Methode. Grundzüge einer philosophischen Hermeneutik*. 3. erweiterte Auflage. Tübingen: J.C.B. Mohr (Paul Siebeck). S. 360.

die Historie und das Verstehen geht, durchliest. Deswegen wird dieser Abschnitt aus den folgenden drei Punkten bestehen: Gadamers Sprachansicht, der von ihm festgestellten Horizontverschmelzung sowie seiner These „Jede Übersetzung ist Auslegung“.

#### 2.1.1.1 Die verstehende Sprachansicht bei Gadamer

Im dritten Teil *Ontologische Wendung der Hermeneutik am Leitfaden der Sprache* von *Wahrheit und Methode* zitiert Gadamer vor dem Hauptteil einen Satz von Schleiermacher als einleitendes Wort: „Alles Voraussetzende in der Hermeneutik ist nur Sprache.“ Die Bedeutung der Sprache bei Gadamer kann durch folgenden Satz verdeutlicht werden: „Sprache, […] die alle Erfahrung vorgängig leitet.“ Als „Allerdunkelsten, was es für das menschliche Nachdenken gibt“, beschreibt Gadamer die Frage: Was ist Sprache? Um die Frage zu beantworten, hebt er zuerst den Begriff der Sprachlichkeit hervor, die für uns bereits in der „Nähe“ ist. Man betrachtet die Sprachlichkeit oft nicht als den Gegenstand, dem wir nachgehend versuchen, das geisteswissenschaftliche Denken zu analysieren. Die Sprachlichkeit hat nach Gadamers Auffassung eine universale Funktion, „indem sich das hermeneutische Phänomen in seiner Sprachlichkeit enthüllt, besitzt es selber eine schlechthin universale Bedeutung“ (vgl. Gadamer 1972: 332, 359f., 382).

Der verstehende Umgang mit jedem auszulegenden Gegenstand sei ein Gespräch. Wie von Gadamer beschrieben, nehme das Gespräch im Lichte vom Verstehen des Textes seine eigentliche Wendung ins Hermeneutische. Zwischen dem Interpreten und dem zu verstehenden Text gibt es in diesem Verhältnis ebenfalls ein Gespräch, in dem sich beide miteinander über eine Sache verständigen, das heißt, der Interpret versteht die Sache, die ihm der Text mitteilt. Dieses Verständnis geschehe notwendig in sprachlicher Gestalt. Die Vorgehensweise dieses Prozesses, nämlich des Verstehens, besteht in der Aussage „das Zur-Sprache-kommen der Sache selbst“ (vgl. Gadamer 1972: 360, 363, 365; 1990: 384). Das Verstehen meine, sich in der Sprache Verständigen (Gadamer 1990: 387). Die Mitte der Verständigung zwischen den beiden Seiten und des erhaltenen Einverständnisses über die Sache liegt eben in der Sprache. In diesem Sinne sei der ganze Vorgang des Verstehens in Gadamers Weise ein sprachlicher Vorgang; ein derartiger Vorgang aktualisiert jedes Mal das Verstehen. Mit anderen Worten, „ist vielmehr die Sprache das universale Medium, in dem sich das Verstehen selber vollzieht“. Darin liegt der Wesensbezug zwischen Sprachlichkeit und Verstehen. Im Applikationsfall (Anwendungsfall), wie mit der sprachlichen Überlieferung umzugehen sei, wies Gadamer auf deren Wesen hin: „Was auf dem Wege sprachlicher Überlieferung auf uns gekommen ist, ist nicht übrig

geblieben, sondern es wird übergeben, das heißt, es wird uns gesagt.“ Auf diese Weise lässt sich sagen, dass dabei ebenfalls ein kommunizierendes Gespräch wirkt. Das Gespräch habe seinen eigenen Geist, und die Sprache, die in ihm geführt werde, trage ihre eigene Wahrheit, das heißt, „entberge“, und lasse etwas heraustreten, was fortan sei (vgl. Gadamer 1972: 361, 366f.).

Für Gadamers sprachliche Universalität ist Humboldts Ansicht, dass jede Sprache als eine eigene Weltansicht verstanden wird, beziehungsweise jede Sprache die Sprachansicht die Weltansicht ist, von besonderer Bedeutung. Der Grund dafür liegt darin, dass der Vorgang, dem Bezug von Sprache und Welt nachzugehen, eine wichtige Voraussetzung dafür sei, für die Sprachlichkeit der hermeneutischen Erfahrung den angemessenen Horizont zu gewinnen (vgl. Gadamer 1972: 416; 419). Darauf beruhend, vertieft er die Überlegung über die Beziehung zwischen der Sprache und der Welt noch näher:

> Für den Menschen ist die Welt als Welt da, wie sie für kein Lebendiges sonst Dasein hat, das auf der Welt ist. Dies Dasein der Welt aber ist sprachlich verfaßt. […] In der Sprache stellt sich die Welt selbst dar. Die sprachliche Welterfahrung ist „absolut“ (S. 426); daß die Sprache eine Mitte ist, in der sich Ich und Welt zusammenschließen oder besser: in ihrer ursprünglichen Zusammengehörigkeit darstellen, hatte unsere Überlegungen geleitet (S. 449); Indem die Menschen fremde Sprachen erlernen, ändern sie nicht ihr Weltverhältnis, […] sondern indem sie ihr eigenes Weltverhältnis festhalten, erweitern und bereichern sie es durch die fremde Sprachwelt. Wer Sprache hat, „hat“ die Welt (vgl. Gadamer 1972: 429).

Die Frage der Sprache betrachtet Gadamer vielmehr in hermeneutisch ontologischer Weise, die tief durch Heidegger beeinflusst wird: „Sein, das verstanden werden kann, ist die Sprache.“ Eine spekulative Struktur kann dadurch gezeigt werden, „daß es sich von sich aus dem Verstehen darstellt“. Die oben erwähnte Vollzugsweise des Verstehens „Zur-Sprache-kommen“ zeigt bereits dasselbe Wesen: „[…] was sich etwas darstellt, gehört vielmehr zu seinem eigenen Sein“, die spekulative Seinsart der Sprache ist dann von universeller ontologischer Bedeutung (vgl. Gadamer 1972: 450).

Die menschliche Welterfahrung hat die Sprachlichkeit inne; die Sprachlichkeit gibt unserer Analyse der hermeneutischen Erfahrung einen erweiterten Horizont (Gadamer 1972: 423).

### 2.1.1.2 Die Horizontverschmelzung

Indem die von Gadamer philosophisch gesehene Aufgabe der Hermeneutik darin besteht, zu fragen, was das Verstehen für eine Wissenschaft ist, das in sich selbst vom geschichtlichen Wandel fortbewegt wird (vgl. Gadamer 1972: 293), wird darauf hingewiesen, dass er seine besondere Aufmerksamkeit auf die historische Betrachtungsweise, beziehungsweise das historische Verstehen, als die Richtlinie beim Entfalten seines eigenen philosophischen hermeneutischen Gedankens richtet.

Gegen das von ihm als Naivität beschriebene Denken des sogenannten Historismus (zum Beispiel, dass man sich in den Geist der Zeit versetzt, dass man in deren Begriffen und Vorstellungen denken solle – und nicht in seinen eigenen – und auf diese Weise zur historischen Objektivität vordringen könne) hält Gadamer für ein besser zu verstehendes historisches Denken, indem die eigene Geschichtlichkeit mitdenken müsse, und somit in dem Objekt das Andere des Eigenen und das Eine wie das Andere zu erkennen würde. Der wahre historische Gegenstand sei die Einheit dieses Einen sowie dieses Anderen, ein Verhältnis, in dem die Wirklichkeit der Geschichte ebenso wie die Wirklichkeit des geschichtlichen Verstehens bestehe (vgl. Gadamer 1972: 281; 283) – das heißt, die eigentliche Geschichte kann in diesem Verhältnis, laut der Meinung der Verfasserin, von diesem Einen, dem historischen Geschehen, und dem Anderen, das das Geschehen versteht und interpretiert, zusammengesetzt werden.

Um die Wirklichkeit der Geschichte im Verstehen zu deuten, wird der Begriff „Wirkungsgeschichte“ [25] hervorgehoben. Das Verstehen, ob man sich dessen ausdrücklich bewusst sei – oder nicht –, begleitet diese Wirkungsgeschichte stetig, weil „vielmehr das wirkungsgeschichtliche Bewußtsein ein Moment des Vollzugs des Verstehens selbst ist“ (vgl. Gadamer 1972: 283, 285).

Das wirkungsgeschichtliche Bewusstsein ist keine Erforschung der Wirkungsgeschichte, die ein Werk selbst hat, sondern ein Bewusstsein des Werkes selbst, das selbst wirkt. Um dessen Vollzugsweise zu beschreiben, legte Gadamer den Begriff im Licht des Horizontes dar. Der Horizont wird laut seiner Beschreibung durch die Situation entschieden, die den all das von

[25] In Bezug auf die Wirkungssprache lässt sich auf die 2019 von Chen Zhiwei vorgelegte Dissertation mit dem Titel *Darum sei der Übersetzer auch bedankt– Richard Wilhelms Übersetzung des Dao De Jing und deren Rezeption bei Bertolt Brecht* hinweisen; darin stellte Chen den Begriff der Wirkungsgeschichte ausführlich dar.

einem Punkt aus Gesichtskreis umfasst und umschließt, welcher auch Horizont genannt wird (vgl. Gadamer 1972: 286; 324).

Die Gewinnung des eigentlichen Horizontes ist bei Gadamer ein wichtiger Schritt beim hermeneutischen Vorgang. Man lernt über das Nahe und sieht über das Allzunahe hinaus, nicht, um von ihm wegzusehen, sondern, um es in einem größeren Ganzen und in richtigen Maßen besser zu sehen. Das gilt als ein wichtiger Bestandteil des hermeneutischen Prozesses. Wesentlich wird der Horizont der Gegenwart in steter Bildung begriffen; ohne die Vergangenheit ist der gegenwärtige Horizont nicht zu bilden. In Bezug auf die Wesenheit des verstehenden Vorgangs weist Gadamer darauf hin, dass Verstehen immer der Vorgang der Verschmelzung solcher vermeintlich für sich seiender Horizonte sei (vgl. Gadamer 1972: 288f.).

Bei der Auseinandersetzung mit dem hermeneutischen Gespräch im letzten Abschnitt zeigt sich, dass sich die Logik zwischen Frage und Antwort darin befindet, die das Verhältnis des Verstehens als ein Wechselverhältnis von der Art eines Gespräches erscheinen lässt – das heißt, die Frage soll eigentlich vom Text an den Interpreten gestellt werden; wenn jedoch die Gefragten die gestellte Frage beantworten, müssen sie zuerst umgekehrt selbst eine neue Frage stellen. Beim auslegenden Gespräch zwischen dem Subjekt und dem Text müssen die Verstehenden den Text von selbst aus „zum Reden bringen“. In diesem Vorgang findet die Dialektik des Fragens und Antwortens simultan statt, die im Text gewärtig ist. Es wird vorausgesetzt, dass der Fragende von der Überlieferung erreicht wird. Es ist das geschichtlich erfahrene Bewusstsein, das, indem es dem Phantom einer völligen Aufklärung entsagt, damit für die Erfahrung der Geschichte offen ist. Eben durch die Verschmelzung der Horizonte des Verstehens wird es vollgezogen (vgl. Gadamer 1972: 351–356, 359).

Im weiteren Sinne kann man alle sprachlich zu verstehenden Gegenstände als Text definieren. Hinsichtlich des vorliegenden Forschungsgegenstands wird der Text nur in seinem engeren Sinne beziehungsweise als schriftliche Fixierung betrachtet. Die Schriftlichkeit sei Selbstentfremdung. Die Schriftlichkeit wird nach dem Schreiben von dem Schreiber getrennt und existiert mit eigenem, losgelöstem Dasein weiter. In allem schriftlich Fixierten gibt es dann eine Sphäre des Sinns, an der jeder lesend Verstehende gleichen Anteil hat, mit anderen Worten nimmt das Denken des Verstehenden daran teil. Mithilfe des Begriffs des sogenannten Horizontes kann man sagen, dass der Horizont jedes Verstehenden dabei eine entscheidende

Rolle spielt. Genauer wird hier der Horizont von Gadamer darauf beschränkt, dass dieser kein eigener Standpunkt ist, sondern mehr wie eine Meinung oder eine Möglichkeit, die beim Aneignen des im Text Gesagten behilflich ist (vgl. Gadamer 1972: 366; 368ff.). Dafür möchte die Verfasserin gemäß ihrem Verständnis ein Beispiel geben: Wenn ein Leser, der in einer Zeit des Friedens lebt, ein Gedicht zum Thema Krieg liest, würde die von ihm entdeckte Text-Welt eine andere sein, als die von einem Leser, der in einer Kriegszeit lebt oder an einem Krieg teilnimmt.

Nun kann man sich an die Aussage erinnern, die uns die Hermeneutik laut Gadamer stellt: Eine Sprache versteht man, indem man in ihr lebt. Das hermeneutische Problem ist folglich kein Problem der richtigen Beherrschung der Sprache, sondern ein solches der rechten Verständigung über die Sache, die im Medium der Sprache geschieht (vgl. Gadamer 1972: 362). Geht man von dem Begriff der Situation und des Horizontes aus, lässt sich das Resultat ableiten, dass eine Sprache selbst eine Situation ist und selbst einen Horizont hat. Sprache entwickelt sich immer im Laufe der Zeit; die Situation und der Horizont einer Sprache sollen in verschiedenen Zeitphasen verschieden sein.

In der hermeneutischen Situation befindet man sich der zu verstehen müssenden Überlieferung gegenüber. Laut Gadamer bedeutet dies, durch die wirkungsgeschichtliche Reflexion diese Situation zu erhellen. Laut dem Verständnis der Verfasserin, bedeutet derartige Erhellung auch das Verstehen im Applikationsfall (Anwendungsfall), jedoch aufgrund des geschichtlichen Seins, das wir uns selbst sind, ist dies durchaus nicht zu vollenden (vgl. Gadamer 1972: 285). Was man verwirklichen kann, ist, durch die Horizontbildung und Horizontverschmelzung verstehen zu können. Die im Verstehen vollzogene Verschmelzung der Horizonte ist die eigentliche Leistung der Sprache (vgl. Gadamer 1972: 285; 359).

#### 2.1.1.3 „Jede Übersetzung ist schon Auslegung“

Übersetzen sei der extreme Fall der hermeneutischen Beschäftigung, die Verstehen von Texten behandelt. Anders gesagt bezieht sich das Übersetzen in diesem Verhältnis auf den Umgang mit dem Text. Sofern eine Tätigkeit die beiden Elemente, nämlich das Verstehen und den Text, betrifft, wird sie hermeneutisch charakterisiert. Der Übersetzer müsse den zu verstehenden Sinn in den Zusammenhang hinübertragen, in dem der Partner des Gespräches lebe. Der Sinn solle erhalten bleiben, aber da er in einer neuen Sprachwelt verstanden werden muss, müsse er in ihr

auf neue Weise zur Geltung kommen. Auf diese Weise meinte Gadamer, dass die Übersetzung die Auslegung sogar die Vollendung der Auslegung sei (vgl. Gadamer 1972: 362f.).

Beim Übersetzen, einem hermeneutischen Prozess, wirkt das hermeneutische Gespräch, welches ebenfalls auf die endliche Verständigung zielt. Nur aufgrund des Abstands vom Original, beziehungsweise einem fremdsprachlichen Text, sowie der Zwangslagen, die sich potenziell an jeder Stelle im Übersetzungsvorgang befinden, ist der übertragende Vorgang „besonders mühsam". Konkreter beschreibt Gadamer die hermeneutische Schwierigkeit der Fremdsprachlichkeit beim Übersetzen in „von Fremdheit und Überwindung derselben" (vgl. Gadamer 1972: 363f., 365).

Wie am Anfang dieses Abschnitts erwähnt wurde, wird das Übersetzen von Gadamer als Extremfall beschrieben. Genauer gesagt: Es ist der Extremfall des hermeneutischen Gesprächs, denn das Gespräch zwischen dem Interpreten und dem zu interpretierenden Text wird durch das Übersetzen verdoppelt. Das heißt: Das Gespräch ereignet sich einerseits auf der Ausgangsseite des Übersetzers selbst in der Ausgangssprache, andererseits zwischen dem Übersetzer und der Gegenseite in der Zielsprache[26]. Somit wird deutlich, dass mit dem Blick auf das wirkungsgeschichtliche Bewusstsein in diesem Vorgang die Horizontverschmelzung zwei Mal vorkommt: Das erste Mal mit der Ausgangssprache und das zweite Mal mit der Zielsprache. Jede Sprache hat eine Kultur, eine Ansicht beziehungsweise einen Geist inne, das heißt, dass beim Übersetzen sind immer mehrere subjektive und objektive Faktoren, die das ganze verstehende Verfahren beeinflussen und direkt zu Schwierigkeiten führen, vorhanden sind. Häufig wäre diese Schwierigkeit mühselig oder auch kaum zu überwinden, worauf Gadamer folgendermaßen hinweist: wo es der Übersetzung bedürfe, müsse der Abstand zwischen dem Geist des ursprünglichen Wortlauts des Gesagten und dem der Wiedergabe in Kauf genommen werden, dessen Überwindung nie ganz gelinge. Noch ferner weist er darauf hin, dass die Übersetzung eines Texte keine bloße Wiedererweckung des ursprünglichen seelischen Vorgangs des Schreibens sei, sondern eine Nachbildung des Textes. Sie wird durch das Verständnis des in ihm Gesagten verwirklicht. Das Übersetzen sei kein Mitvollzog, sondern ein Nachbilden (vgl. Gadamer 1972: 362f.).

[26] Zu diesem Extremfall setzte sich Gadamer (1972: 363) mehr mit dem Dolmetschen auseinander: „es ist das des Dolmetschers mit der Gegenseite und das eigene mit dem Dolmetscher." Diese Stelle bezieht sich auf das eigene Verständnis der Verfasserin, das auf Gadamers Text beruht.

Die Nachbildungsaufgabe des Übersetzens ist, laut Gadamers Auffassung „nicht qualitativ von der allgemeinen Aufgabe der Hermeneutik verschieden“, anders gesagt, die Aufgabe des Nachbildens ist eine Art der hermeneutischen Aufgabe. Der Übersetzer kann etwas nur nachbilden, wenn er die Sache, die ihm der Text sagt, wieder zur Sprache bringt. Dafür muss er eine Sprache finden, die „nicht nur die seine, sondern auch die dem Original angemessene Sprache ist“. Doch existiert eine Tatsache, dass etwas von den Obertönen des Originals der Übersetzung auf jeden Fall fehlen müsse, auch wenn sie meisterhaft sei. Ungeachtet des sachlich vorhandenen Fehlens lässt sich jedoch die Erweiterung des Verstehens des Interpreten durch die verschmolzenen Horizonte während des Übersetzens und danach aufdecken. Genauer gesagt, wird die Weltansicht einer Welt beim Umgang mit einer anderen Welt, die „sprachlich verfasst“ ist, bereichert; die eigene Welt ist dabei „offen“, und bleibt für die andere fremde Welt „zugänglich“ (vgl. Gadamer 1972: 364f.; 423).

### 2.1.2 Die literatur- und übersetzungsbezogene methodologische Auslegungslehre bei Emilio Betti

Im Jahr 1954 wurde Emilio Bettis Antrittsvorlesung *Zur Grundlegung einer allgemeinen Auslegungslehre* als selbstständiger Beitrag auf Deutsch veröffentlicht. Allerdings hat das Bändchen beim deutschen Leser kein großes Interesse hervorgerufen. In nahezu derselben Zeit wurde eine philosophische Wende, die auf der Gegenseite der traditionellen allgemeinen Meinung steht, durch Husserl, Heidegger und Gadamer ausgelöst. Für die deutsche Wissenschaft ist diese Wende von größerer Bedeutung. Ihre philosophische Dafürhaltung wird danach rasant umfangreich vermittelt und akzeptiert: „[…] das hermeneutische Denken hat weltweite Aufmerksamkeit gefunden (Paepcke 1986: 513).“ Danach wurden die hermeneutischen Betrachtungen, die aus traditioneller Erkenntnistheorie und Methodologie ausgeführt werden, als veraltet angesehen. Vor diesem Hintergrund entstand die bekannte Debatte zwischen Gadamer und dem italienischen Philosophen Betti.

Laut Bettis Ansicht (1962: 11) ist „der Auslegungsprozeß überhaupt dazu bestimmt, das epistemologische Problem des Verstehens zu lösen“. Er versucht, ein methodisches System zu begründen, mit dem eine relative Objektivität beim Verstehen und beim Auslegungsprozess erreicht werden kann. Wie Gadamer darüber im Vorwort zur 2. Auflage von *Wahrheit und Methode* geschrieben hat (1972: XIX): „Wie E. Betti vorzüglich getan hat“. Somit lässt sich schon feststellen, dass Bettis Hermeneutik praxisorientiert ist.

Bevor auf die Auseinandersetzung mit den hermeneutischen Anschauungen von Betti tiefer eingegangen wird, muss man auf den Dreh- und Angelpunkt seines Gedankens, nämlich sinnhaltige Formen, die sich auch als die Objektivationen des Geistes verstehen lassen (vgl. Betti 1967: 69), achten. Sie sind nicht nur sprachlich fixierte Texte, sondern alle zu verstehenden Gestalten mit derartigem darzustellendem Geist, welcher für uns fremd war, aber durch die Auslegung erkennbar werden kann. Die sinnhaltigen Formen können zum Beispiel die Folgenden sein: das flüchtig gesprochene Wort, unveränderliche Urkunden, die poetische Sprache, die Musiknote. Solche Träger des fremden Geistes wollen von den Adressaten beim Begegnen mit ihnen verstanden sein. Ihre Auslegungstätigkeit, um den enthaltenen Sinn, die zu vermittelnde Botschaft und das Zusagende zu verstehen, beginnt (vgl. Betti 1967: 42–46).

Betti gliedert den ganzen Auslegungsprozess in vier Teile: 1. das philologische Moment; 2. das kritische Moment; 3. das psychologische Moment; 4. das technisch-morphologische Moment. Das philologische und das kritische Moment behandeln äußerlich und innerlich die Rekonstruierung durch den grammatischen und logischen Zusammenhang und die Ausmerzung der Unstimmigkeiten und Inkonsequenzen. Nur mit den beiden Momenten genügt es noch nicht, das Nichtverstandene oder das eventuelle Missverstandene zu vermeiden. Ein psychologisches Moment hält Betti demnach für notwendig, bei welchem die geistigen Haltungen und Lebensmomente, nämlich die Rekonstruierung der Denk-Prozesse, eine große Rolle spielen – das heißt, der Ausleger versetzt sich in den Geist der Autoren hinein. Indessen liegt das Auszulegende nicht nur im Gedankengang, sondern auch im gehaltenen Sinn, im objektiven sowie technisch-morphologischen Bestand des auszulegenden Objekts, und in der inneren Korrelation und Wechselwirkung dessen Sinnes und Wertes, welche unabhängig von der zeitlichen Bedingung und Erwägung existieren. Um die eigenartige Logik und Gestaltungsgesetzlichkeit zu verstehen, den Geist wahrzunehmen und nachzukonstruieren, erscheint das technische (beziehungsweise technisch-morphologische) Moment bei jeder

Auslegung (vgl. Betti 1967: 204–209)[27]. Die vier Auslegungsmomente lösen einander ab, beziehungsweise gibt es hierbei keine chronische Reihenfolge dazwischen; zugleich ergänzen sich die vier.

Betti versucht, nicht nur eine bloß als Methodik allgemein dienen zu könnende sowie umfassende objektive Auslegungslehre zu systematisieren, sondern auch die Auslegung je nach den unterschiedlichen Aufgaben beziehungsweise den Funktionen weiterhin in drei Typen einzuteilen: **A**. **rein erkenntnismäßige**, **B. nachbildende** und **C. normative** Auslegung[28]. Darauf aufbauend, setzt sich Betti deutlich mit einer präziseren Einteilung der neun Arten gemäß dem auszulegenden Gegenstand auseinander: **A. rein erkenntnismäßig** 1. philologische, 2. historische sowie 3. die technische – aber mit historischer Aufgabe, die von Betti weiter in **a)** kunst-technische, **b)** technisch-morphologische, **c)** wissenschaftstechnische, **d)** juristische, **e)** soziologische eingeteilt wurde; **B**. **nachbildende (reproduktive[29])** 4. Übersetzung; Interpretation aber mit nachbildender Aufgabe: 5. dramatische Darstellung, 6. musikalische Darstellung; **C**. **normative** 7. juristische Auslegung; normativ aber mit erkenntnismäßiger und normativ-praktischer Aufgabe: 8. theologische Auslegung, 9. psychologische Auslegung mit derselben Aufgabe. Die drei sich auf einen literarischen Text beziehenden Auslegungstypen sind 1, 3b (den Teil zur literarischen Auslegung) und 4 bemerkenswert, die mit der vorliegenden Arbeit mehr zu tun haben.

[27] An dieser Stelle kann man sich an die psychologische und die technische Interpretation nach Schleiermacher erinnern. Teile der psychologischen Seite und deren zwei Aufgaben wurden in der Vorlesung 1832 dargestellt: „[…] die in Beziehung auf die Totalität des Werks sehr verschieden sind, aber in Beziehung auf dessen elementare Produktion sehr ähnlich sind; jene ist, den ganzen Grundgedanken zu verstehn; diese, die einzelnen Theile aus dem Leben des Autors zu begreifen. Jenes ist also das, woraus Alles sich entwickelt, dieses, das in einem Werk am meisten Zufällige; beides aber ist aus der 156 persönlichen Eigenthümlichkeit des Autors zu verstehn.“ (Virmond 2012/2013: 893). Schleiermacher vertritt ebenfalls die Ansicht, dass es wichtig ist, den Willen, den Gedankengang und die Weise der Gedanken des Autors zu rekonstruieren. Anfänglich gliederte Schleiermacher nur zwei Auslegungsteile: den grammatischen und den psychologischen, später wurde die technische Interpretation als Ergänzung, die zum psychologischen Teil gehört, hervorgehoben.
* Zu dem Jahr dieser Veröffentlichung: Auf der Webseite der Universitäts- und Landesbibliothek Bonn wird 2012 aufgezeichnet, während auf der weitergeleiteten Webseite von De Gruyter das Jahr von Copyright 2013 ist. Hier zitiert die Verfasserin die Version von De Gruyter.

[28] Um die Wiederholung zu vermeiden, wird das Wort **Auslegung** gestrichen; nur die Adjektive werden beibehalten, Anm. v. Verf..

[29] In seinem ersten Bändchen *Zur Grundlegung einer allgemeinen Auslegungslehre* (1954) ergänzte Betti in Klammern dieses Wort, in einer späteren Monografie *Allgemeine Auslegungslehre als Methodik der Geisteswissenschaften* (1967) ergänzte er es nicht mehr.

### 2.1.2.1 Philologische Auslegung

Die überlieferten Auffassungen von Boeckh, J. Wach und Schleiermacher über die Philologie fasste Betti in *Zur Grundlegung einer allgemeinen Auslegungslehre* so zusammen: Die Aufgabe der Philologie besteht darin, „das, was einmal erkannt worden ist, wiederzuerkennen". Dabei ist aber das „Erkannte" nicht nur als ein begrifflich ergründetes Wissen zu verstehen, sondern auch darunter jedes Vorgestellte, Angeschaute oder in praktischer Betätigung Aufgefasste (mitunter auch durch unbewusste Einstellung Erfasste) zu begreifen. Es gibt allerlei sinnhaltige Formen, Symbole und Zeichen, in denen sich der menschliche Geist in der Geschichte mitteilt oder betätigt beziehungsweise in Kunst und Dichtung objektiviert; und sie sind alle ein möglicher Gegenstand des Wiedererkennens (vgl. Betti 1954: 85f.; 93).

Der Gegenstand der philologischen Auslegung ist Text. Bettis Textbegriff lässt sich durch seine Darstellungen wie folgt charakterisieren (1967: 265–267):

> Im ursprünglichen Sinn des Wortes Textes, nämlich Gewebe (Ordnung, Faden, Stil) der Rede, wurde die Erinnerung, an eine aufgenommene Rede festzuhalten und zu überliefern, gefunden;
>
> „Text" deutet auf die Struktur der sinnhaltigen Form – auf den organischen und syntaktischen Satz- und Gesprächsaufbau, soweit es sich um artikuliertes Sprechen handelt, das heißt, ein Text soll durch die grammatischen Struktur verstanden werden können.
>
> Der Autor und der Leser sind deutlich getrennt, das heißt, der Autor bildet seinen Text selbständig, ohne den Leser zu berücksichtigen, ganz gleich gibt es Selbstständigkeit seinerseits des Lesers; wenn der Leser liest, betrachtet er die psychologische Lage des Autors nicht. (Hier gibt es Unterschiede zwischen Lesen und Verstehen im engeren Sinn.)

Ebenso wie Schleiermacher die technische von der psychologischen Interpretation unterscheidet, wirken beim philologischen Auslegungsprozeß doppelte Richtlinien, nämlich die grammatikalische und die psychologische, beim philologischen Auslegungsprozeß. Laut seiner Beobachtung kann man die Grammatik als hermeneutisches Hilfsmittel betrachten – somit dient das Grammatikalische hauptsächlich der äußerlichen, beziehungsweise der wörtlichen, syntaktischen und textlichen Ebene und der Logik der Sprache, um den Text wieder

zu konstruieren, um zum Beispiel die möglichen Lücken oder die beim Überliefern entstandenen Fehler zu füllen oder zu korrigieren – und somit das Hindernis zum rechten Verstehen überwinden zu können (vgl. Betti 1967: 268ff.). In diesem wiederkonstruierenden Prozess spielt das Psychologische ebenfalls eine wichtige Rolle, „während aber dem grammatikalischen Gesichtspunkt der Geschlossenheit der logische Aufbau der Sprache zugrunde liegt und die Kompositionszüge im syntaktischen Aufbau der Sätze und Wortverbindungen bestehen, erscheint hier die Geschlossenheit im Keimentschluß oder im überwiegenden Leitmotiv begründet, das den Gedankengang des Autors in Bewegung gesetzt und ihn zur Mitteilung angeregt hat, und die Abfassungszüge bestehen in der besonderen Art, in der sich das Gedankenspiel vollzieht und die aufeinanderfolgenden Ideen sich zusammenschließen“ (Betti 1967: 271).

#### 2.1.2.2 Die literarische Auslegung

Für die Auslegung der überlieferten literarischen Sprachkunstwerke gibt es nach Bettis Einordnung eine besondere literar-technische Art, die einen wichtigen Gesichtspunkt beim technisch-morphologischen Moment geschichtlicher Gebilde bildet. Zweckmäßig für das Schaffen der Aufgabe dieser Arbeit wird die derartige morphologische Auslegung von der generischen historischen Auslegung Bettis hermeneutischem System nach unterschieden. Für die literarische Auslegung gibt es drei wichtige Begriffe: die Thematik, den Stil und die Gattung.

**a. Die Thematik**

Auf Diltheys Arbeiten zurückgehend, vertritt Betti die Ansicht, die Thematik des sprachlichen Kunstwerkes liege darin, die vom Schriftsteller „erlebte“ und „erlittene“ Zeit widerzuspiegeln. Das Ziel sei es, „die Welt des Dichters so zu verstehen, wie es der Art und Weise entspricht, in der Mensch und Umwelt von ihm gesehen und empfunden wurden“. Die zur gleichen Zeit entstandenen Kunstwerke sollen als eine Ganzheit betrachtet werden, „in der der Autor es gewohnt war, die Charaktere aufzufassen, die Tatsachen zu erfahren, in ihrer Bedeutung zu würdigen, sowie in den ihren eigenen Zusammenhängen und in der Ganzheit des Daseins zu sehen“. Ungeachtet der Ganzheit der zeitgenössischen Kunstwerke der Sprache existieren wesentlich die vom individuellen Leben verursachten Verschiedenheiten. Obwohl solche Verschiedenheiten aus den „Kleinigkeiten“, zum Beispiel Familie oder Religion, stammten, soll man die Literatur nicht nur oberflächlich als eine „Summe“ der persönlich „willkürlichen Äußerungen“, sondern viel tiefer als eine geschichtliche Entwicklung betrachten. Eine derartige

Entwicklung untersteht der eigenen Gesetzlichkeit der schöpferischen Einbildungskraft, die erlebte Erfahrung verwandelt, und spiegelt die großen Probleme des menschlichen Lebens wider (vgl. Betti 1967: 411–414).

### b. Betrachtung des Stils und der Gattung bei der literarischen Auslegung

Folgendes gilt: Ein sprachliches Kunstwerk gilt als Widerspiegelung der zeitlichen Epoche. Die Aufgabe oder das Ziel einer literarischen Auslegung ist demnach, die Einheitlichkeit der zeitlichen Epoche zu begreifen. Die methodische Forderung wird präzisiert, „das Werk selber zu befragen, indem der Interpret den Sinngehalt eines Werkes untersucht, sowohl hinsichtlich der Ideen, die die künstlerische Gestaltung beeinflusst haben, als auch mit besonderem Hinblick auf die Konstruktion des Werkes und die Durchdringung des Themas der Inspiration“ (Betti 1967: 417). Um die beiden Seiten, das heißt, die Form und die Äußerung des Sinns und des Geistes zusammen verbindend zu berücksichtigen, muss vor allem die Bestimmtheit des Stils klargemacht werden. Da herrscht eine sogenannte „sprachliche Objektivität, die sich restlos von ihrem Schöpfer gelöst hat und völlig selbstständig geworden ist“. In derartiger Objektivität sei die von der Sprache hervorgerufene Gegenständlichkeit nur innerhalb der Sprache existent. Die Bedeutung des sprachlichen Ausdrucks sei kein „psychologischer Werdegang“, sondern „eine Wirklichkeit, die außerhalb von ihnen stünde: „Der ganze Sinngehalt, der sich sprachlich ausdrückt, ist in der Gestaltung anwesend.“ Der Stil fungiert in diesem Verhältnis im Auslegungsvorgang „als einheitlich geformte Welt“, dann als die Voraussetzung, die sprachliche Objektivität zu vollziehen. Ein derartiger Stil, durch die Auslegung zu begreifen, bedeutet die einheitliche Geisteshaltung durch die Formung zu erfassen (vgl. Betti 1967: 416–418).

Die Geisteshaltung lässt sich „je nachdem im Hinblick auf Inhalt, Form oder Funktion“ berücksichtigen: Was den Inhalt betrifft, besteht diese Haltung in der Einstellung und im Zustand des Gemüts, aus dem die im Werk gesprochene Sprache hervortritt – eine Einstellung, von der der apophantische und semantische, der auf Ausdruck und der auf Mitteilung gerichtete Prozess ausgeht. Was aber die Form anbelange, bestehe die fragliche Haltung im einheitlichen, in sich zusammenhängenden Gefüge und Charakter, der einer derartigen Einstellung innewohne. Angesichts der Funktion kämen die Eigenart und das technische Können in Betracht, die sich für diese Einstellung eignen würden, insofern sie von einem Kunstwollen getragen und geleitet seien (Betti 1967: 418).

Die geistliche Haltung jeder hermeneutischen Analyse ist „eine Geisteshaltung, die objektiv im Kunstwerk ihren Niederschlag gefunden hat und ihm innewohnt: eine Haltung, die unterschiedlich auftritt, je nach der Persönlichkeit, der individuellen Reife, der Literaturgattung, der geistigen Strömung, der Epoche usw.“ (Betti 1967: 418).

Eine weitere Behauptung über die Bedeutung der Geisteshaltung hängt mit den Rollen der verschiedenen Gattungen zusammen. Beim Mitteilungsprozess des sprachlichen Kunstwerks waren verschiedene literarische Gattungen – lyrisch, episch und dramatisch (beziehungsweise die Lyrik, die Epik und das Drama) – aus unterschiedlichen Geisteshaltungen entstanden. Die Lyrik gilt als monologische Aussprache eines Ich. Dabei hat sich der Autor dafür entscheiden, ob er die lyrische Rede als Ausdruck seines eigenen, beziehungsweise eines unbestimmten „ichs“ erscheinen lassen will, oder ob er sie einer bestimmten Figur in den Mund legt (Kayser 1948: 189). Die Epik sei vielmehr eine Form der erzählenden Kunst; der epische Dichter erzählt eine Geschichte im „ich“ oder „er“. Als Kundgabe der Stimmung und des Gefühls ist die Lyrik expressiv, während die Epik mit der Auslösung zum Befehl, Streben, Wunsch oder Zweifel und zur Frage impressiv ist (vgl. Betti 1967: 198–212; 336)[30]. Anders gesagt, verschiedene Gattungen zeigen unterschiedlichen Geist – daher soll der Interpret die Mitwirkungen der Gattung beim Auslegen eines literarischen Kunstwerkes beachten.

#### 2.1.2.3 Übersetzung als nachbildende Auslegung

Sowohl die philologische Auslegung als auch die literarisch-technische Auslegung sind nur ein Prozess, der erkenntnismäßig geschaffen wird. Man liest einen Text, versteht ihn und legt ihn für sich selbst aus, um den Sinn und den Geist zu erfassen. In diesem Prozess gibt es nur ein Subjekt, dessen Auslegung lediglich zu seinem eigenen Verständnis dient. Für die beiden Typen existiert kein anderer Empfänger. Sofern man ein Werk im Lichte einer Übersetzung kennzeichnet, gibt es eine aus einer anderen Kultur stammende Leserschaft, die dem Werk einen vermittelnden Zweck verleiht. Somit ist die reine Auslegung, die sich auf die Ebene der Erkenntnis bezieht, nicht mehr ausreichend. Eine weitere Phase, die sogenannte „reproduktive“, tritt nun ein.

[30] Die dritte Gattung, das Drama, steht mit der vorliegenden Arbeit nicht direkt im Zusammenhang. Deshalb geht die Verfasserin nicht näher darauf ein. Auf den Seiten 193–198 und 368–388 wird in demselben Buch darauf verwiesen.

Nach Bettis Einordnung zählt das Übersetzen zur nachbildenden Interpretation. Der Ausgangspunkt von Bettis Hermeneutik besteht darin, ein umfassendes methodologisches System zu etablieren. Ähnlich systematisch sind auch seine Äußerungen zum Übersetzen. Indessen ist das Übersetzen im Wesentlichen eine geistige Arbeit. Die Übersetzungsmethode kann nicht einfach vereinheitlicht geregelt werden. Übersetzen ist ein freies Arbeiten. Es soll nicht durch einen bestimmten Rahmen beschränkt sein. Trotzdem hält die Verfasserin seine zwei methodischen Überlegungen hinsichtlich der Musikalität und der hermeneutischen Ergänzung für diese Arbeit sinnvoll.

Obwohl ein lyrischer Text keine musikalische Komposition ist, soll die Rolle der musikalischen Komponente beim Verwirklichen des Aspektes, den Lesern das Gefühl und den Geist eines lyrischen Textes und eines Autors mitzuteilen, nicht übersehen werden. Dafür lässt sich ein Beispiel aus der deutschen Verslehre nennen: Ein Gedicht mit jambischem Versmaß lässt sich von einem mit daktylischem Versmaß deutlich unterscheiden. Der Jambus liest sich immer ruhig und sanft. Der Daktylus hat einen Walzer-artigen Rhythmus. Der daktylische Vers liest sich häufig entspannend und fröhlich. Deshalb spielt die musikalische Komponente eine entscheidende Rolle beim dichterischen Übersetzen sowie beim betreffenden Forschen.

Betti deutet darauf hin, dass die Entdeckung des angemessenen Rhythmus und Stils ein bedeutender Übergang dazu, die Übersetzung endlich als Kunst zu verwirklichen, ist. Die musikalischen Komponenten bei der Schöpfung sowie Auslegung tragen zur Veranschaulichung der schriftlichen Darstellungen und zu deren Mitfühlbarkeit bei (vgl. Betti 1967: 534f.). Die vom Dichter fixierten Buchstaben und Zeichen zeigen einerseits das schriftlich dargestellte Bild, andererseits die durch die Musikalität veranschaulichte Szene. Der phonetische Wert einer Sprache zeigt sich durch solche Elemente – in diesem Verhältnis sollen sie beim nachbildenden Interpretieren berücksichtigt werden.

### 2.1.3 Die Übersetzungsanschauung aus reflexionshermeneutischer Perspektive von Paul Ricoeur

Um weder den rein ontologischen Weg noch den rein epistemologischen Weg aufzunehmen, hob der französischer Philosoph Paul Ricoeur einen dritten hermeneutischen Weg hervor. Sein Weg, der gleichzeitig durch die Reflexionsphilosophie und den Strukturalismus beeinflusst wurde, konzentriert sich auf den Text. Ricoeurs spezielle Betrachtungen zur Übersetzung wurden erstmals in seiner Spätzeit durch den Vortrag, den er 1996 zur Verleihung des Deutsch-

Französischen Übersetzerpreises der Stuttgarter DVA (Deutsche Verlagsanstalt)-Stiftung hielt, ausgelöst (vgl. Ricoeur 2016b: Kolophon). Im Hinblick auf das Thema dieser Arbeit behandelt der folgende Text zuerst den grundlegenden Begriff dieses dritten Wegs, nämlich den „Umweg". Anschließend geht die Verfasserin auf die Erklärung seiner texthermeneutischen Ansicht ein, die das rezipierende Verfahren beziehungsweise die Lektüre im Übersetzungsvorgang betrifft. Zugleich beachtete er beim Erforschen des Übersetzens die produzierende Phase in demselben Vorgang.

#### 2.1.3.1 Hermeneutischer „Umweg"

Die Debatte zwischen Gadamer und Betti wurde bereits mehrmals erwähnt. Später, gegen Ende des 20. Jahrhunderts, entstand eine weitere Debatte zwischen dem Vertreter der philosophischen Geisteswissenschaft – Hans-Georg Gadamer – und dem der Sozialwissenschaft – Jürgen Habermas –, die um die Kritik und die Reflexion der Hermeneutik kreiste (He 2019: 47) und für die heutige Forschung im philosophischen Fachbereich nach wie vor bedeutend ist. Mit der vorliegenden Arbeit hat diese Gadamer-Habermas-Debatte nichts Direktes zu tun, weswegen die Verfasserin keine besondere Aufmerksamkeit darauf lenkt[31]. Dennoch achtet sie auf die Haltung des französischen Philosophen Ricoeur dafür. Er entwickelt beharrlich seine eigenen hermeneutischen Überlegungen, die sich auf verschiedene Bereiche, zum Beispiel die Interpretationen des Textes und auch der menschlichen Handlung, die Psychoanalyse, beziehen. Mithilfe seiner eigenen Worte lassen sich seine Gedanken zur Hermeneutik zusammenfassen:

> Die Hermeneutik kann man auf zwei verschiedene Weisen in der Phänomenologie begründen. Es gibt einen kurzen Weg. […] Mit dem kurzen Weg meine ich die Ontologie des Verstehens, wie man sie bei Heidegger vorfindet. […] ich selbst einen windungsreicheren und mühsameren Weg einschlage, der durch linguistische und semantische Überlegungen hindurchführt. (Ricoeur 2010: 26f.)

Ricoeur strebte nach einer integrierten, das heißt, nach einer die traditionelle Erkenntnistheorie und die moderne Ontologie beziehungsweise Phänomenologie verbindenden, hermeneutischen Herangehensweise. Er versuchte, auf einen Mittelweg zwischen der Erkenntnis und dem Dasein

[31] Zur Gadamer-Habermas-Debatte lässt sich auf die von Gowon Choi dem Fachbereich Philosophie / Pädagogik der Universität Mainz 2008 vorgelegte Dissertation mit dem Titel *Die Universalität der Hermeneutik – unter Berücksichtigung der Gadamer- Habermas Debatt*e hinweisen.

hinzuweisen. In der Tat wurde die Frage nach diesen Gegensätzen bereits von Dilthey gestellt, zuerst in seinem berühmten Beitrag *Die Entstehung der Hermeneutik* (1900):

> Nun tritt uns die Frage nach der wissenschaftlichen Erkenntnis der Einzelpersonen, ja der grossen Formen singulären menschlichen Daseins überhaupt entgegen. Ist eine solche Erkenntnis möglich und welche Mittel haben wir, sie zu erreichen? (1964: 317)

In derselben Abhandlung wurde das Problem des menschlichen Daseins in der Auslegung bereits von Dilthey beleuchtet:

> Darin liegt nun die unermeßliche Bedeutung der Literatur für unser Verständnis des geistigen Lebens und der Geschichte, daß in der Sprache allein das menschlich Innere seinen vollständigen, schöpfenden und objektiv verständlichen Ausdruck findet. Daher hat die Kunst des Verstehens ihren Mittelpunkt in der Auslegung oder Interpretation der in der Schrift enthaltenen Reste menschlichen Daseins. (1964: 319)

Es kann festgestellt werden, dass die philosophische Hermeneutik sowohl von Heidegger und Gadamer als auch von Habermas und Ricoeur durch Diltheys hermeneutischen Entwurf, der von ihm in die Geisteswissenschaft eingebracht wurde, geprägt wurde. Beim Entwickeln ihrer eigenen Anschauungen betonen sie alle die Auffassungen Diltheys, lediglich unterscheidet sich ihr eigener Ausgangspunkt. Heidegger ging von dessen Lebensphilosophie aus; Gadamer legte seinen Schwerpunkt auf die Hermeneutik als Grundlage der Geisteswissenschaft, während Habermas und Ricoeur danach strebten, Diltheys Anschauungsweise – die Existenz des Lebens, die Erkenntnistheorie und die Methodologie zu vereinheitlichen – zu erweitern (vgl. He 2019: 56, übers. v. Verf.).

He Weiping 何卫平, Professor an der Philosophischen Fakultät von *Hua Zhong Keji Daxue* 华中科技大学 (Huazhong University of Science and Technology), ist der Auffassung, dass Ricoeur den Entwurf Diltheys in gewissem Maß verwirklicht und auf einen Mittelweg hingewiesen hat, nämlich, dass die Beiträge von Ricoeur und Habermas die dritte Wende, nämlich die Rückkehr von der philosophischen wieder zurück zur epistemologischen Hermeneutik von Dilthey, die sich bereits auf einer höheren, nämlich einer die Doppelseite einbeziehenden, Ebene ermöglicht haben (vgl. He: 45f.; 61, übers. v. Verf.). Ein von Ricoeur

selbst verfasster Satz, der sich im Abschnitt mit dem Titel A*uf dem Weg zu einem neuen Begriff der Interpretation* aus seinem Aufsatz *Was ist Text?* (1970) findet, unterstützt Hes Behauptung, Ricoeurs Satz lautet: Zunächst können wir sie einführen, indem wir sie der vorherigen auf eine Weise gegenüberstellen, die noch Dilthey nahe ist[32].

Nachdem Ricoeurs Standpunkt verdeutlicht wird, dass er eine über den von Heidegger und Gadamer aufgegebenen erkenntnistheoretischen methodischen Weg endlich auf die Verknüpfung zwischen Hermeneutik und Phänomenologie abzielende Lehre (vgl. Ricoeur 2010: 27; 31) zu gründen versucht, kann man nun auf die Auslegung des Textes in seinem hermeneutischen Rahmen eingehen.

Zuerst zeigen sich in seiner analytisch methodischen Überlegungen eine semantische Prägung. Beim Lesen seiner Werke kann man feststellen, dass die linguistischen Begriffe (zum Beispiel die Sprache und die Rede) in Ricoeurs Hermeneutik eine entscheidende Rolle spielen. Er überschreitet die Grenze zwischen der linguistischen Analytik und dem hermeneutischen Verstehen, indem er die durch die Struktur des Text dargestellte Welt und die Welt hinter dem Text lediglich mittels des Verstehens zusammenbringen kann. Jedoch könnte dies, wie er selbst aus, zu einer neuen Debatte führen[33].

Auf diesen Umweg in jeder Interpretation weist er in seinem 1965 erschienenen Aufsatz[34] unter dem französischen Titel *Existence et herméneutique* deutlich hin:

---

[32] Vgl. Ricouer, Paul (1970): *Was ist Text?* In: Peter Welsen (Hrsg.) (Übers.) (2005): *Paul Ricoeur. Vom Text zur Person. Hermeneutische Aufsätze (1970-1999)*. Hamburg: Felix Meiner Verlag. S. 98.

[33] Um Ricoeurs hermeneutische, semantische, psycho- und aktanalytische und andere Auffassungen ausführlich zu lesen, verweist die Verfasserin auf die folgenden Aufsätze und deren Auskunftsschriften, denn im vorliegenden Text geht es lediglich um den übersetzungs- und auslegungsbezogenen Inhalt:
1. Die Struktur, das Wort und das Ereignis;
2. Was ist Text? (Abschnitt II: Erklären oder Verstehen? Abschnitt III: Der Text und die strukturale Erklärung);
3. Das hermeneutische und das semantische Problem des Doppelsinns;
4. Die Frage nach dem Subjekt angesichts der Herausforderung der Semiologie.
Der erste stammt aus dem im Jahr 2010 von Daniel Creutz und Hans-Helmuth Gander herausgegebenen Sammelband: *Der Konflikt der Interpretationen. Ausgewählte Aufsätze (1960- 1969)*. Der zweite Beitrag stammt aus: *Paul Ricoeur. Vom Text zur Person. Hermeneutische Aufsätze (1970-1999)*. Die letzten zwei Aufsätze stammen aus dem Band: *Paul Ricoeur (1973): Hermeneutik und Strukturalismus. Der Konflikt der Interpretationen I*. Ins Deutsche übertragen von Johannes Rütsche.

[34] Laut den Quellennachweisen in *Der Konflikt der Interpretationen (2010)* auf Seite 267 erschien die deutsche Erstveröffentlichung hier: *Hermeneutik und Strukturalismus. Der Konflikt der Interpretationen I*, übersetzt von J. Rütsche, München 1973.

> Jede Interpretation hat die Absicht, eine Entfernung zu überwinden, eine Distanz zwischen der Kulturepoche, welcher der Text zugehört, und dem Interpreten selbst. Indem der Auslegende diesen Abstand aufhebt und sich zum Zeitgenossen des Textes macht, kann er sich dessen Sinn aneignen: Wenn dieser ihm zuerst fremd war, macht er ihn sich zu eigen, d.h., er internalisiert ihn und verfolgt über das Verstehen des andern eine Erweiterung des eigenen Selbstverständnisses. Somit liegt in jeder Hermeneutik, ob ausdrücklich oder nicht, das Bemühen um ein erweitertes Selbstverständnis auf dem Umweg über das Verstehen des anderen (1973: 27; 2010: 38).

Er meint, dass mit jedem auszulegenden Fall ein neuer Diskurs mit dem Diskurs des Textes durch den Akt des Lesens verbunden ist. Diese Verbindung eines Diskurses mit einem anderen Diskurs zeigt gerade bei der Konstitution des Textes eine ursprüngliche Fähigkeit der Wiederaufnahme an, die seinen offenen Charakter ausmacht. Die Interpretation ist das konkrete Ergebnis dieser Verknüpfung und dieser Wiederaufnahme (2005: 98). Beim Interpretieren wird die Aneignung immer bewahrt, das heißt, die Interpretation eines Textes vollendet sich in der Selbstdeutung eines Subjekts, das sich von da an besser versteht, anders versteht oder überhaupt erst zu verstehen beginnt. Diese Vollendung des Verständnisses des Textes in einem Selbstverständnis kennzeichnet die Art der Reflexionsphilosophie, die er bei verschiedenen Gelegenheiten konkrete Reflexion genannt hat (2005: 99). Der Leitfaden wird mit dem folgenden kurzen Satz ans Licht gebracht: „In der hermeneutischen Reflexion – oder der reflexiven Hermeneutik – finden die Konstitution des *Selbst* und die des *Sinnes* gleichzeitig statt.“ Eine derartige Reflexion kann man auf den Gedanken von Hegel über den geschichtlichen Geist zurückführen, welchen Gadamer als das klassische Vorurteil bewertete (vgl. Gadamer 1972: 11).

Der wichtigste Begriff der Hermeneutik Ricoeurs, die Reflexion, zeigt sich folgendermaßen: Die Reflexion bringt als Brücke die Semantik in die Ontologie. Eine Rolle der Zwischenstufe spielt die Reflexion, das Verstehen der Zeichen mit dem Selbstverständnis zu verknüpfen. „Dieses selbst wird uns einen Durchblick auf die Existenz gewähren“ (Ricoeur 2010: 38).

#### 2.1.3.2 Der hermeneutische Bogen bei der Textinterpretation

Der Prozess, einen Text zu verstehen, bedeutet bei Ricoeur nicht, dass der Leser sich zurück in den Geist des Autors zu versetzen hat (*rejoin the author*), und auch nicht, sich selbst auf den Text zu projizieren (*project oneself into the text*), sondern jenes Eigene zu akzeptieren, welches

sich durch die angeeignete Welt beziehungsweise die eigentliche objektive Interpretation erweitert (vgl. Ricoeur 2016a: 144f.). Eine objektive Interpretation ist nicht von der Objektivität des Textes zu trennen, die bei Ricoeur durch vier Charaktere des Textes konstituiert werden: 1. die Fixierung des Sinns (*the fixation of meaning*), 2. die Trennung von der mentalen Intention des Autors (*its dissociation from the mental intention of the author*), 3. die Entfaltung der unklaren Referenz (*the display of non-ostensive references*), 4. die Universalität des Adressaten (*the universal range of ist addresses*)[35] (vgl. Ricoeur 1971: 546).

Näher auf die objektive Interpretation selbst eingehend, wird sie durch die folgenden vier Punkte gekennzeichnet: 1. die Aneignung, 2. die Gegenwärtigkeit, 3. den Sieg über die kulturelle Distanz, 4. Die Verschmelzung der Textinterpretation mit der Selbstinterpretation (vgl. Ricoeur 2005: 99f.).

Anders als Gadamers Aneignung der Tradition, die mit dem historischen Ausgangspunkt zu tun hat, wird diese Aneignung von der reflexiven Philosophie ausgehend wie folgt verstanden:

> […] daß die Interpretation eines Textes sich in der Selbstdeutung eines Subjekts vollendet, das sich von da an besser versteht, anders versteht oder überhaupt erst zu verstehen beginnt. Diese Vollendung des Verständnisses des Textes in einem Selbstverständnis kennzeichnet die Art der Reflexionsphilosophie, die ich bei verschiedenen Gelegenheiten konkrete Reflexion genannt habe.
>
> Einerseits durchläuft das Selbstverständnis den Umweg über das Verhältnis der Zeichen der Kultur, in denen sich das Selbst kundtut und bildet, andererseits ist das Verständnis des Textes kein Selbstzweck, es vermittelt seine Beziehung zu einem Subjekt, das nicht im Kurzschluß einer unmittelbaren Reflexion den Sinn seines eigenen Lebens findet. (Ricoeur 2005: 99)

Weiterhin deutet Ricoeur darauf hin, „daß die Reflexion ohne die Vermittlung der Zeichen und Werke nichts ist, und daß die Erklärung nichts ist, wenn sie sich nicht als vermittelnde Instanz in dem Prozeß des Selbstverständnisses eingliedert. […] In der hermeneutischen Reflexion –

[35] Ricoeur, Paul (1971): *The Model of the Text*. In: *Social Research*, 1971 (38). New York: Graduate Faculty of Political and Social Science of the New School for Social Research. S. 546. Der Artikel wurde auf Englisch verfasst und veröffentlicht, die zitierten Inhalte im Text wurden von der Verfasserin ins Deutsche übersetzt.

oder der reflexiven Hermeneutik – finden die Konstitution des Selbst und die des Sinnes gleichzeitig statt“ (Ricoeur 2005: 99).

Die Lektüre für die Interpretation „verbindet“ jederzeit „einen neuen Diskurs mit dem Diskurs des Textes“. Der Begriff Diskurs ist von Ricoeur als die Zwischenstufe zwischen Text und Rede (Sprache) genannt worden, um den Text und den Akt zu vergleichen[36]. Jeder Diskurs geschieht gegenwärtig, jede Lektüre ist deswegen ein gegenwärtiges Ereignis. Eine ähnliche Ansicht befindet sich ebenfalls bei Gadamer: Alles schriftlich Überlieferte ist für jede Gegenwart wie die gleiche Zeit (als wäre das Überlieferte heutzutage geschrieben worden), dabei wirkt eine einzigartige Koexistenz von Vergangenheit und Gegenwart (vgl. Gadamer 1972: 367). Die Gegenwärtigkeit entscheidet, dass es beim aktuellen Interpretieren nur eine Welt gibt, in der der Leser selbst wirkt. Weiterhin kann diese aktuelle Eigentümlichkeit bedingen, „gegen die kulturelle Distanz“ noch näher „gegen den Abstand der Jahrhunderte oder in eher hermeneutischen Begriffen gegen den Abstand hinsichtlich des Sinns selbst, das heißt des Wertesystems, auf dem der Text errichtet ist“, anzukämpfen. Letztlich wird das Fremde durch die Interpretation zum Eigenen gemacht (vgl. Ricoeur 2005: 98–101).

Zwei Vorgehensweisen werden von Ricoeur für das Verfahren des Verstehens vorgeschlagen. Bei der einen kann man als Leser im selbstständigen Zeichensystem des Textes bleiben, um die textliche Bedeutung des Zeichens durch Analyse begreifen zu können, während bei der anderen der Text im lebendigen Sprechen (nämlich als gegenwärtiges Sprechen) zum Abschluss gebracht wird, durch die der Text interpretiert wird (vgl. Ricoeur 2005: 90; 98), das heißt, die im Text verborgene Intention zu verstehen. Die zwei Weisen der Lektüre erinnern an die von Wilhelm Dilthey diskutierte Dialektik zwischen *Erklären* und *Verstehen*, „*die Natur erklären wir, das Seelenleben verstehen wir*“ (Dilthey 1964: 144). Dilthey hat zwei Herangehensweisen als Alternative, jeweilig für die Naturwissenschaft und die Geisteswissenschaft, getrennt. Anstatt die zwei Weisen zu trennen, sprach sich Ricoeur für Folgendes aus: Ihre dialektische Beziehung fungieren zu lassen, bedeutet, sie miteinander wirken zu lassen und zu ergänzen. Das Erklären, das von der Analyse des Zeichens, nämlich der strukturellen Analyse, ausgeht, richtet sich über das Deuten der internen Beziehung des Textes, „eine Oberflächensemantik“ aus der Dimension des Zeichensystems, endlich auf „eine

[36] In der vorliegenden Arbeit befasst sich die Verfasserin mit den textinterpretationsbezogenen Inhalten von Ricoeur. Zum Begriff des Diskurses siehe Ricoeurs Aufsatz: The Model of the Text: Meaningful Action Considered as a Text. In: Social Research. 1971 (38): 529–562. New York: Graduate Faculty of Political and Social Science of the New School for Social Research.

Tiefensemantik“. Diese Tiefensemantik befindet sich zwischen einer „naiven“ Interpretation, das heißt „an der Oberfläche“, und „einer kritischen Interpretation“, was „in der Tiefe“ bedeutet. Umgekehrt werden beim Aneignen der Lektüre die psychologischen und die subjektiven Faktoren durch die Betrachtung der Zeichen (Wörter) beseitigt (vgl. Ricoeur. 2005: 101–103; 108; 1971: 547–562).

In diesem Fall bilden das Erklären und das Verstehen keine Einheit. Sie beziehen sich jeweilig auf den Sinn und die Intention des Textes, anders gesagt, die Trennung von dem Sinn und der Intention lässt die zwei Behandlungsweisen entstehen. Diese Intention des Textes muss von der Intention des Autors, die in der sogenannten Lebensäußerung bei Dilthey aufgezeigt und vom Leser beziehungsweise Interpreten wahrgenommen sowie rekonstruiert werden kann, unterschieden werden. Sie bezieht sich auf zwei Fragen: Was will der Text? Was will er für den sagen, der seiner Anweisung folgt? Ricoeur kristallisierte seine Meinung mittels der zweiten Bedeutung des französischen Wortes „*sens*“ (Sinn), was „in die gleiche Richtung bringen“ bedeutet. Die Intention des Textes heißt, den vom Text eröffneten Weg einzuschlagen, sich zum „*orient*“ (Aufgang) des Textes hin auf den Weg zu machen (vgl. Ricoeur 2005: 103f.).

Zusammenfassend geht Ricoeurs Textinterpretationsanschauung, durch Reflexionsphilosophie beeinflusst, vom Text selbst aus. Erklären und Verstehen tragen jeweils auf der Dimension des Sinns und der Bedeutung zum Interpretationsverfahren zusammen bei. Die beiden Herangehensweisen bilden zusammen den sogenannten hermeneutischen Bogen (vgl. Ricoeur 2005: 103f.).

#### 2.1.3.3 Gewinn durch Verlust – Übersetzungsglück

Nachdem die Grundlage der reflexiven Hermeneutik von Ricoeur und seine Textinterpretation betreffenden Ansichten erklärt wurden, ist es an der Zeit, auf seine Übersetzungstheorie einzugehen, weil sich diese grundsätzlichen hermeneutischen Konzepte ebenfalls in seinen Übersetzungsanschauungen vollständig zeigen lassen, nämlich reflexiv über den „Umweg“.

Wie am Anfang des 2. Kapitels erwähnt wurde, gilt das Übersetzen als eine der ältesten menschlichen Handlungen. Eine ähnliche Auffassung vertrat Ricoeur: Sofern die Menschen unterschiedliche Sprachen sprechen, existiert die menschliche Tätigkeit des Übersetzens (vgl. Ricoeur 2016b: 20; 27). Es gibt keine einsame menschliche Gruppe, besonders in der modernen Zeit. Die Kommunikation existiert unbedingt zwischen menschlichen Gemeinschaften; in

diesem Verhältnis wird die Übersetzbarkeit trotz der Mannigfaltigkeit der Sprachen aller Welt zweifellos festgestellt. Genauer gesagt, befinden sich das Übersetzen und die Übersetzbarkeit nicht nur zwischen den Gemeinschaften, die unterschiedliche Sprachen sprechen, sondern auch in einer Gemeinschaft mit derselben Sprache. Das sogenannte innersprachliche Übersetzen läuft wie folgt ab: Obwohl zwei oder mehrere Subjekte in gleicher Sprache kommunizieren, stellen sie jeder füreinander schon das Fremde dar. „In jedem Anderen gibt es Fremdes (Ricoeur 2016b: 44)." „Aber das Eigene muß so gut gelernt seyn, wie das Fremde."[37] Sofern das Fremde von einem Kommunikationsvorgang betroffen ist, handelt es sich – etwas oberflächlicher oder tiefer – um das Übersetzen. Von Steiner wird dieser Vorgang als „Verstehen als Übersetzen" definiert (vgl. Ricoeur 2016b: 40; Steiner 2014: 7). Wegen der „unendlichen Komplexitäten der Sprachen" muss man eine Sprache, einschließlich der Muttersprache, erlernen (vgl. Ricoeur 2016b: 30). Den Abstand zwischen den Teilnehmern und der Sprache sowie die Eignung zur Sprache soll man zweifellos nicht übersehen. Darauf hat der Übersetzungspraktiker Kubin ebenfalls hingewiesen:

> Eine Sprache, meine Sprache muss mir erst fremd werden, bevor ich sie wirklich mein eigen nennen kann, denn ich bedarf des Außenblicks auf mein Mundwerk. Diesen Außenblick gewinne ich nur durch den Versuch, mich in einer anderen Sprache auszudrücken und verständlich zu machen. Bei diesem Versuch entdecke ich, dass ich in einer fremden Sprache weder mir noch anderen dieselbe Person bin. Ich artikuliere mein Denken und meine Gefühle neu, subtiler oder seichter, je nachdem. (Kubin: 2020: 8f.)

Kubins Meinung verdeutlicht, dass sich durch den Abstand zwischen dem Übersetzer, der bereits beherrschten Sprache und der beim Übersetzen wiedererlernten Sprache und dem Eignungsprozess die Selbstreflexivität der Sprache aufzeigt, die von Ricoeur beim Diskurs über das Paradigma des Übersetzens betont wird. Im Rahmen der Reflexionsphilosophie kann man dieses Konzept darunter verstehen, dass sich eine Sprache und der Redner durch die Darstellung und das Verständnis selbst bereichern lassen. Beim Übersetzen stellt sich die Selbstreflexion laut Ricoeurs Ansicht einerseits durch „dasselbe anders zu sagen", kurzum „anders gesagt", dar. Sowohl beim zwischensprachlichen als auch beim innersprachlichen Übersetzen „definiert man, formuliert man neu, erklärt man, versucht man, dasselbe anders zu sagen". Andererseits findet das selbstreflexive Verfahren im Verstehensvorgang statt. Der Text setzt sich aus den

[37] Hölderlins Worte in: Brief an C. U. Böhlendorff vom 4. Dezember 1901[A. d. Ü.]. Zitiert nach Paul Ricoeur (2016): *Vom Übersetzen*. Berlin: Matthes u. Seitz. S. 37.

Sätzen zusammen, die weiter aus einzelnen Wörtern bestehen. Das Wort gilt als die kleinste Einheit der Semantik. Jedes einzelne Wort hat einen oder mehrere lexikalische Sinne; nachdem mehrere Wörter zusammen einen Satz gebildet haben, hat jedes einzelne Wort dann in dem bestimmten Kontext seine eigene eigentliche Bedeutung – aber „mangels einer vollständigen Beschreibung gibt es nun für uns lediglich Blickpunkte, Perspektiven, Teilansichten der Welt. Deshalb kommen wir an kein Ende damit, uns zu erklären, uns mit Wörtern und Sätzen zu erklären, uns zu erklären gegenüber dem Anderen, der die Dinge nicht unter demselben Blickwinkel sieht wie wir“ (vgl. Ricoeur 2016b: 22f., 44ff.).

Ungeachtet der Übersetzbarkeit existieren unvermeidlich die durch Mannigfaltigkeit der menschlichen Sprachen verursachten „Verstreutheit“ und „Verwirrung“. Zugleich begleiten Widerstände, die sich vor dem Übersetzen beziehungsweise in der Vorbereitungsphase befinden, den ganzen Übersetzungsvorgang, nicht nur seitens der Ausgangssprache, sondern auch seitens der Zielsprache – denn die uneinholbaren Differenzen zwischen dem Eigenen und dem Fremden sind stets vorhanden (vgl. Ricoeur 2016b: 7–11). Möchte man die Übersetzungsarbeit schaffen, muss man vor allem auf das Ideal der perfekten Übersetzung verzichten. Das bedeutet, die Differenz zwischen dem Eigenen und dem Fremden, den Abstand zwischen Adäquatheit und Äquivalenz, nämlich Äquivalenz ohne Adäquatheit, zu akzeptieren, die Irreduzibilität von dem Eigenen und dem Fremden einzugestehen und zu berücksichtigen. Dem Verzicht schließt sich die Entschädigung der Zielsprache an, das heißt, eine neue Eigentümlichkeit wirkt nach den Gebräuchen der Zielsprache. Dies wird von Ricoeur als die sprachliche Gastfreundschaft bezeichnet: „Bei der das Vergnügen, die Sprache des anderen zu bewohnen, vergolten wird durch das Vergnügen, bei sich, in seiner eigenen, gern aufnehmenden Bleibe, das Wort des Fremden zu empfangen“ (vgl. Ricoeur 2016b: 17f.). Ricoeurs Auseinandersetzung mit der sprachlichen Gastfreundschaft ist leicht literarisch; ein sachlicheres Konzept für die Gewinnung durch den Verlust bietet Kubin:

> Übersetzen bedarf der Distanz und damit der Erkenntnis, dass in jeder Übersetzung etwas verloren gehen muss und auch verloren gehen darf, denn sonst wäre ein Text nicht reich genug. Umgekehrt gewinnt ein jeder Text in einer Übersetzung, und zwar gewinnt er das, was in ihm an Tiefenschichten verborgen liegt und durch den Akt des Übersetzens aufgespürt wird. Sowohl der Verlust als auch der Gewinn haben etwas mit dem Phänomen einer Übersetzung nicht nur in die eigene Muttersprache, sondern auch in die eigene Kultur zu tun. (2020: 9)

Ricoeurs Gedanken zur Übersetzung lassen sich durch seine eigene Beschreibung über die Übersetzungsarbeit, die anhand von Freuds *Erinnerungsarbeit* und *Trauerarbeit*[38] konzipiert wurde, zusammenfassen: Das Übersetzen ist eine Arbeit mit einer gewissen Errettung und einer gewissen Einwilligung in den Verlust (vgl. Ricoeur 2016b: 6; 36). Der Meinung der Verfasserin nach, werden die sprachliche Verstreutheit und Verwirrung durch die sogenannte sprachliche Gastfreundschaft und Selbstreflexivität errettet, wenn der Verzicht auf die perfekte Übersetzung akzeptiert wird.

### 2.1.4 Fazit

Nach der Auseinandersetzung mit den übersetzungshermeneutischen Auffassungen lassen sich die Standpunkte der drei Vertreter verdeutlichen. Obwohl viele wesentliche Unterschiede zwischen ihnen existieren, dürfen die Ähnlichkeiten keineswegs übersehen werden. Nachdem ihre Auffassungen skizziert wurden, lässt sich vor allem feststellen, dass jede Interpretation als ein Gespräch und ein Diskurs verstanden werden kann, die das Verstehen begleitet.

Trotzdem könnte der Zweifel hervorgehoben werden, wie die Theorien, die sich auf verschiedene sogar anscheinend ganz gegensätzliche Standpunkte stützen, zu einer Forschung beitragen können. Um den Zweifel zu beseitigen sowie um den übersetzungsbezogenen theoretischen Rahmen für die Fallstudien in folgenden Kapiteln zu untermauern, lassen sich die drei umstrittensten Dimensionen zusammenfassend erörtern.

#### 2.1.4.1 Das dialektische Problem der Subjektivität und Objektivität und die historische Frage

Laut Gadamer wirken die Geschichte auf zwei Seiten zusammen, die einerseits der Text selbst erlebt hat, die andererseits der Interpret erfahren hat. Das Letztere befindet sich bereits in der Lage, die durch die Geschichte mehrfach beeinflusst wird. Seitens des überlieferten Textes kann er nur beim Verstehen und Auslegen des Lesers eine Ganzheit werden. Wie der Leser versteht, gibt dem Text neues aktuelles Leben und neuen aktuellen Sinn. Das Verstehen sowie das Auslegen sind ein Mitspiel zwischen dem Text und dem Leser, was man mit dem philosophischen Begriff *Heideggers Mit-sein* verbindend verstehen kann.

[38] Zu den beiden Ausdrücken siehe: Freud, Sigmund (1914): *Erinnern, Wiederholen und Durcharbeiten*; *Trauer und Melancholie* (1917). In: Freud, Anna und andere (Hrsg.) (1949): *Sigmund Freud Gesammelte Werke X*. London: Imago Publishing Co.

Neutral steht Ricoeur für die beiden. Er lässt die Hermeneutik vertieft in den Rahmen der reflexiven Philosophie eintreten. Er betont die Reflexivität des Eigenen, jedoch hängt sie von dem Fremden, beziehungsweise dem Text und den Zeichen, beim Übersetzen ab. Dabei wirken zuerst die objektiven Komponenten. Der Interpret analysiert das Zeichensystem – dadurch gräbt er den hinteren Inhalt aus und bringt die hintere Welt hervor. Beim zweiten ‚Ausgrabungsvorgang' spielt die Subjektivität eine Rolle – das heißt, der objektive Umgang mit dem Zeichensystem ist die Voraussetzung für jede textbezogene Auslegung.

Bettis Hermeneutik wird stets von seinen Gegnern kritisch beurteilt, denn er strebt nach einer objektiven Auslegung. Die Möglichkeit oder – genauer gesagt – die Realisierbarkeit wurde immer bezweifelt.

Abgesehen von ihren unterschiedlichen Ausgangspunkten, nämlich, dass Gadamer vom Streben nach der Vervollkommnung der philosophischen Hermeneutik ausging, während Betti auf der Basis der traditionellen Hermeneutik die Möglichkeit, diese Lehre praktisch zu vertiefen und deren Durchführungsmethode weiterhin zu systematisieren, suchte, liegt der von Betti kritisierte Punkt wesentlich in der Unterscheidung zwischen **Sinngebung** und **Auslegung**. Gadamers geschichtliche Wirkung beim Interpretieren wird von Betti vielmehr als Sinngebung betrachtet. Jedoch ist klarzustellen, dass die Objektivität, die von Betti gefordert wird, ebenfalls keine absolute Objektivität ist. Auf die Gefahr, nach einer absoluten Objektivität zu streben, deutet er selbst bereits deutlich hin: Es kann zu einem „Mißverständnis mit der Möglichkeit, aus den zu befragenden Texten nur das eigene Sinnvolle und Vernunftgemäße zurückzubekommen und das Fremde, das Eigentümliche des Anderen zu verfehlen, evtl. als einen angeblichen Mythos einzuklammern" (Betti 1962: 35).

Dass Betti vier Kanons für seine Hermeneutik formuliert, wird selten von den Forschern und seinen Gegnern beachtet: a). Eigenständigkeit des Objekts und Immanenz des hermeneutischen Maßstabs; b). Ganzheit und Zusammenstimmung der hermeneutischen Wertbeurteilung; c). Aktualität des Verstehens; d) Angleichung des Verstehens: hermeneutische Entsprechung und Übereinstimmung[39]. Durch die vier Kanons wird die von Betti angestrebte Objektivität

[39] Vgl. Betti, Emilio (1967): *Allgemeine Auslegungslehre als Methodik der Geisteswissenschaften*. Tübingen: J. C. B. Mohr (Paul Siebeck). S. 216–229; 249; 252. Vgl. Betti (1962): *Die Hermeneutik als allgemeine Methodik der Geisteswissenschaften*. Tübingen: J. C. B. Mohr (Paul Siebeck). S. 14–18; 19d.; 53–54.

begrenzt. Der auszulegende Gegenstand muss in der Eigengesetzlichkeit verstanden werden, die durch Bildungsgesetzlichkeit, den intendierten Zusammenhang seitens Texts und Autor sowie den Schaffensprozeß entschieden wird. Der Sinn des Gegenstands wird durch jeden einzelnen Teil und das Ganze zusammen bestimmt. Jedes Verstehen und jedes Interpretieren findet aktuell statt, das heißt, es gibt auf jeden Fall eine zeitliche Distanz zwischen dem zu interpretierenden Gegenstand und dem Interpreten. Dafür wird die Aktualität des Verstehens hervorgehoben. Es existiert eine Vergleichbarkeit zwischen der Aktualität des Verstehens und dem Begriff des Horizonts Gadamers. Das Verstehen ist aktuell, dies entscheidet, dass das Interpretieren deswegen ebenfalls aktuell sein soll. Dementsprechend fungiert die sinnliche Adäquanz des Verstehens als vierter Kanon. Dazu behauptet die Verfasserin, dass sich dieser vierte Kanon unter der Aktualität der Auslegung verstehen lässt. Die ersten zwei Kanons regeln streng die objektive Lage des auszulegenden Gegenstandes. Trotzdem begünstigen die folgenden zwei Kanons das Interpretieren und wenig Freiheit zum Interpretieren – denn beim Übersetzen, einem Typ der nachbildenden Auslegung, tritt der dritte Kanon ein. Aufgrund der Existenz des Abstandes und der daraus entstandenen Lücke werden hermeneutische Ergänzungen benötigt (vgl. Betti 1967: 506–510; 249–252).

#### 2.1.4.2 Das Problem der Treue und des Verzichts

In Wahrheit ist die Treue des Übersetzens ein veralteter Forschungspunkt – „wir reden nicht mehr von Treue“ bei der heutigen Übersetzung und der betreffenden Untersuchung (vgl. Kubin 2020: 2). Trotzdem wurde der Begriff Treue beim Entfalten ihres hermeneutischen Gedankens noch von Gadamer, Betti und Ricoeur erwähnt.

Gadamer gesteht, dass die Treue beim Übersetzen gefordert wird, wonach beim Übersetzen auch immer gestrebt wird. Indessen kann die Forderung der Treue die grundlegende Differenz der Sprachen nicht aufheben, das heißt, die Differenz zwischen den Sprachen herrscht immer vor. Trotz des stetigen Strebens nach der Treue „werden wir vor mißliche Entscheidungen gestellt“. Man kann nur eine Sache verwirklichen, wenn man in der Übersetzung „einen wichtigen Zug herausheben“ wolle; andere Züge in demselben zurücktreten zu lassen oder ganz unterzudrücken, das sei schon Auslegen (vgl. Gadamer 1972: 363).

Als eine „Wette“, die manchmal sogar unmöglich gehalten werden könne, wird das Übersetzen von Ricoeur so beschrieben (vgl. Ricoeur 2016b: 5). Das Dilemma zwischen Treue und Verrat bietet Ricoeurs Meinung nach die Möglichkeit, zwischen den von Schleiermacher

hervorgebrachten Wegen, nämlich den Leser zum Autor oder den Autor zum Leser zu führen, einen mittlen Weg zu verwirklichen (Ricoeur 2016b: 59). Überdies liegen die Größe und das Risiko der Übersetzung in kreativem Verrat des Originals – gleichermaßen kreativer Aneignung durch die aufnehmende Sprache (vgl. Ricoeur 2016b: 63).

Zum Begriff Treue formuliert Betti seine Auffassung in neueren aber verständlicheren Worten. Seine Erklärung lautet „entweder im schönen Gewand untreu oder im häßlichen treu". Seine Ansicht ist durch eine leicht zu verstehende Metapher zu beschreiben: Die Treue und die Schönheit der Übersetzung stehen auf den beiden Gegenseiten einer Waage. Es ist, nach Ansicht der Verfasserin, kaum möglich, eine absolute Balance zu verwirklichen. Betti behauptet, die Maßstäbe sollen hinsichtlich Treue und Schönheit je nach Zielen der Übersetzung verschieden sein. Dabei tritt ein Umweg durch die Skopostheorie kurz auf. Jede menschliche Handlung hat einen Zweck; ausnahmslos kann die Skopostheorie beim Interpretieren fungieren. Das vorliegende Forschungsziel steht in enger Verbindung mit dem dichterischen Übersetzen. Wenn man sich im Lichte des dichterischen Übersetzen für den Vorzug entscheiden muss, wird er der Schönheit verliehen. Überdies behauptet die Verfasserin, die Treue und die Schönheit können sich gegeneinander beschränken, um die Gefahr der allzu freien und unbefangenen Neuheit sowie einer starren wörtlichen Übertragung ohne Lesbarkeit zu vermeiden.

Ebenfalls in Gadamers Anschauungen ist der Verzicht beim Übersetzen mit Recht verankert; dieser könne entweder durch seine übersetzerische Überhellung oder durch seine Beschreibung von Grenzfällen aufgezeigt werden, die unklar im ursprünglichen Text seien. Beim hermeneutischen Übersetzen könnten solche Grenzfälle eine Zwangslage des Übersetzers verursachen. Der Übersetzer müsse selbst resignieren. Sofern er in der Lage sei, nicht allen Dimensionen seines Textes wirklich Ausdruck geben zu können, bedeute das für ihn ständigen Verzicht (vgl. Gadamer 1972: 363f.).

Sowohl die Gleichheit als auch das Erörtern über die Unterschiede zwischen den vertretenden hermeneutischen Anschauungen von Gadamer, Betti und Ricoeur zeigen auf, dass man beim Forschen diese anscheinend unterschiedlichen sogar gegensätzlichen Meinungen nicht einfach voneinander trennen soll. Anstatt sie immer weiter als Gegenseite zu betrachten, ist es für die weitere Forschung von größerer Bedeutung, sie miteinander zu kombinieren und somit die übersetzerische Forschung auf der theoretischen Ebene mehrfach zu berücksichtigen.

### 2.1.4.3 Zur Idee: Die Lebensäußerung des Autors

Der umstrittene Punkt liegt zunächst in der Frage, ob eine solche Behauptung richtig ist. Die Gruppe auf der Gegenseite behauptet, dass ein Werk von dem Autor selbst getrennt werden soll, sobald es angefertigt wird. Nachher schließt der zweite Konflikt an, wenn ein Werk als die Lebensäußerung gelten kann, ob sie mit Recht bei der Interpretation vom Ausleger oder bei der Lektüre vom Leser vollständig begriffen und wiederherzustellen ist.

Zu diesem umstrittenen Punkt meint die Verfasserin, dass ein Werk, mindestens im Lichte der dichterischen Schöpfung, als die Lebensäußerung des Autors betrachtet werden kann und soll. Grund dafür ist, dass es normalerweise einen bestimmten Anlass beziehungsweise ein bestimmtes Motiv für eine schöpferische Beschäftigung gibt, obwohl das Motiv größer oder kleiner sein kann. Als Beispiel sind zwei lyrische Gedichte von Goethe und Li Bai 李白[40] zu nennen: Heidenröslein und *Jing Ye Si* 静夜思 (w. i. D.: In der stillen Nacht gedenkend). Die beiden Werke wurden jeweils mittels der Motive Rose und Mondschein gedichtet. Man kann sagen, dass der Dichter beim Sehen eines gewöhnlichen Gegenstandes an etwas denkt; danach hat er, davon inspiriert, etwas Literarisches geschaffen. Im inspirierten und aufzeichnenden Vorgang werden der Lebenswillen, der Lebensgeist sowie der Lebensgedanke des Dichters schriftlich aufgezeigt beziehungsweise geäußert. In diesem Zusammenhang betrachtet die Verfasserin die dichterische Schöpfung als eine Lebensäußerung des Autors.

Das wesentliche Problem liegt, der Meinung der Verfasserin nach, in der Frage, ob die sogenannte Lebensäußerung des ursprünglichen Autors vollständig richtig begriffen werden kann. Zu dieser Frage ist die Antwort der Verfasserin negativ, weil jeder Leser sowie jeder Interpret die eine einzelne Person ist – das heißt, jeder verfügt über eine eigene geistliche Kognition. Außerdem hat der Autor selbst auch eine andere Art der Kognition. Der Autor versteht sein Werk möglicherweise anders wegen verschiedener Phasen beziehungsweise nach bestimmtem Zeitabstand, wegen unterschiedlicher Erlebnisse. Keineswegs kann jemand sagen, dass er den Autor selbst und die Welt, die der Autor zeigen möchte, ganz richtig und vollständig begriffen hat. Nur Folgendes ist realisierbar: diese Welt möglichst auszugraben zu versuchen,

[40] Der Dichter Li Bai, mit dem Mannesnamen Taibai und auch Tai-bo, gilt als einer der im deutschsprachigen Raum bekanntesten chinesischen Dichter.

sich dem Autor zu nähern und die mannigfaltigen Möglichkeiten zum Verstehen herauszufinden.

### 2.2 Die klassisch-chinesischen Dichtkunst

Anders als die drei poetischen Gattungen der abendländischen Literaturwissenschaft, nämlich Epos, Drama und Lyrik, ist die Dichtung in China von der ältesten Zeit bis auf den heutigen Tag lyrisch (vgl. Hackmann 1928: 43). Dabei findet sich eine Unterscheidung in der Weise, nach der sich die chinesischen dichterischen Werke aus der klassischen Zeit einordnen lassen, das heißt, die chinesischen Gattungen sind nicht nach der Klassifikationsweise – in Anlehnung an den textlichen Inhalt, was durch die abendländische Literaturwissenschaft umfangreich akzeptiert ist –, sondern nach der Weise, die sich an der literarischen Form orientiert, klassifiziert.

Um die alltägliche, berufliche sowie politische Beschäftigung in ihrem eigenen Reichsstaat literarisch zu fixieren, entstanden die klassisch-chinesischen Volkslieder vor Jahrtausenden. Diese früheste Gattung löste die chinesische klassische Dichtkunst aus. Gesammelt von einer gewissen Person namens Mao, näher an den konfuzianischen Kanon angelehnt, wurden 305 Lieder in eine Anthologie aufgenommen und in Umlauf gebracht (vgl. Debon 1984: 9; vgl. Kubin 2002: 4).

Bis zur Tang-Zeit erreicht diese Gattung *shi* 诗 (das Gedicht) ihren ersten Höhepunkt. Zu dieser Zeit, trotz der schweren Verluste, die der *An-Lu-shan*[41]-Aufstand der Literatur zufügte (Debon 1984: 27), sind 49.000 Gedichte von etwa zweitausend Autoren erhalten geblieben.

Ab dem Ende der Tang-Zeit, dem Anfang der fünf Dynastien, wird eine neue Gattung *ci* 词 (das Lied), die lexikalisch ins deutsche Wort Liedtext übersetzt werden kann, bei Völkern und Literaten beliebt. Die neue Gattung bezeichnet der Wissenschaftler auch als *shi yu* 诗余 (w. i. D.: die Reste des Gedichtes) (Wang 2015: 5), weil das Lied auf der Grundlage des

[41] An Lushan 安禄山 (703–757) lebte in der Tang-Zeit. Er war der Urheber des hier erwähnten *An-Lu-shan*-Aufstands – auf Chinesisch *Anshi Zhiluan* 安史之乱. Es war ein politisches Ereignis in der *Tang*-Mittezeit, danach verfiel der *Tang*-Reich allmählich.

Gedichtes daraus entwickelt wird. In gleicher Weise wird die später in Yuan-Zeit beim Volk beliebte Gattung *qu* 曲 (die Arie) auch als *ci yu* 词余 (w. i. D.: die Reste des Lieds) bezeichnet (Wang 2015: 5).

Die Geschichte scheint immer ähnlich, denn der Wechsel zwischen Gedicht und Lied kam wieder an der Wende zwischen Song- und Yuan-Zeit, nämlich die Wende zwischen dem Lied und der Arie. Jedoch gilt die Arie als der Niedergang der klassisch-chinesischen Lyrik, da ab der Yuan-Zeit mehr Augenmerk auf die Dramen (*qu* gilt wesentlich eine Art der musikalischen Dramen) gelenkt wurde. Anschließend übernahmen die Erzählung und der Roman die Stelle der klassischen Dichtkunst ab der *Ming*-Zeit allmählich (vgl. Wilhelm 1926: 166; 172–187).

### 2.2.1 Das Gedicht (*shi*)

Das Gedicht gilt als die Grundlage aller Gattungen der klassisch-chinesischen Dichtkunst. Um die theoretische Vorstellung der chinesischen Dichtkunst eng mit den Fallstudien im dritten und vierten Kapitel zu verknüpfen, werden die Gattungen, vor allem *Das Buch der Lieder*, der Anfang der chinesischen klassischen Dichtkunst, und die Gedichte im alten sowie neuen Stil an dieser Stelle vorgestellt, da die Übersetzungen der in diesen Formen gestalteten Gedichte am häufigsten einen großen Anteil in Debons Übersetzungsarbeit haben.

#### 2.2.1.1 *Das Buch der Lieder*

Die in *Das Buch der Lieder* aufgenommenen Gedichte beziehen sich überwiegend auf das alltäglichen Volksleben. Das Buch besteht aus drei Teilen: *Feng/ Guofeng* 风，国风 (lexikalisch: den „Brauchtumsliedern der Länder“, von Kubin übers.: den Volksliedern), *Ya* 雅 (lexikalisch: den „eleganten Liedern“, von Kubin übers.: den Kunstliedern) und *song* 颂 (lexikalisch: den „Hymnen“, von Kubin übers.: den Opferliedern)[42].

Die Namen der drei untergeteilten Typen stammen aus unterschiedlichen menschlichen Handlungen zu der ‚grauen Zeit‘. Zu dieser Zeit wurde die Musik bereits gut entwickelt. Durch

[42] Zu den Übersetzungen der Termini *feng*, *ya* und *song* vgl.: Kubin, Wolfgang (2002): *Die chinesische Dichtkunst. Von den Anfängen bis zum Ende der Kaiserzeit*. Berlin & Boston: K. G. Saur. (= Die Geschichte der chinesischen Literatur 1) https://doi.org/10.1515/9783598441103 (= Geschichte der chinesischen Literatur. Bd. 1) (letzter Abruf: 28. 10. 2024).

Musik begleitet, dienen die ins Buch der Lieder aufgenommenen 305 Lieder zum Tanzen und Singen. Unter dem Namen *Brauchtumslieder der Länder* werden im ersten Typ die lokalen Gebräuche in jedem Land mit der durch lokale Sitten geprägten Musik dargelegt. Der Name des zweiten Typs *Die eleganten Lieder* kommt aus der höfischen Musik, die rund um den Gesellschaftszentrum des Zhou-Reich beliebt ist. Damals in Shang- und Zhou-Zeit, waren Schildkrötenpanzer und Tierknochen als Opfergaben für das Reich und die Gesellschaft von großer Bedeutung. Um die auf das Opfer bezüglichen Lieder geht es im dritten Typ, nämlich in den *Hymnen*.

In *Das Buch der Lieder* werden drei Formulierungsweisen dargestellt, die jeweils als *fu* 赋 (die reine Beschreibung), *bi* 比 (der Vergleich) sowie *xing* 兴 (die Anspielung)[43] bezeichnet werden. Zhu Xi 朱熹[44] erklärt in seinem Werk *Shiji Zhuan* 诗集传 (Gesammelten Gedichten) dies mit folgenden Worten:

> 赋者，敷陈其实而直言之也；比者，以彼物比此物也；兴者，先言他物以引起所咏之词也。
>
> fù zhě, fū chén qí shí ér zhí yán zhī yě; bǐ zhě, yǐ bǐ wù bǐ cǐ wù yě; xiān yán tā wù yǐ yǐn qǐ suǒ yǒng zhī cí yě.
>
> Beschreibung Mensch, reihen erzählen sein Realität und direkt sagen es also; Vergleich Mensch, mit andere Sache vergleichen diese Sache also; Anspielung Mensch, zuerst sagen andere Sache um einleiten entstehen zu besingen von Lied also. (lexikalisch)
>
> Sogenanntes *Fu* bedeutet direkte Beschreibung über eine Sache; sogenanntes *Bi* heißt Beschreibung einer Sache mithilfe der Beschreibung über eine andere Sache; sogenanntes *Xing* ist, vor der Beschreibung der zu beschreibenden Sache befasst sich der Autor zunächst mit einer anderen Sache, mit der die Beschreibung begonnen wird. (übers. v. Verf.)

[43] Zu den Übersetzungen vgl.: Debon, Günther (1989): *Chinesische Dichtung. Chinesische Dichtung. Geschichte, Struktur, Theorie*. Leiden u. a.: Brill. S. 37.

[44] Zhu Xi (1130–1200) war ein chinesischer Philosoph, Literat, Politiker, Denker und Dichter aus der Süd-Song-Zeit.

Diese literarische Methodik ist für das literarische Schaffen von großer Bedeutung. In den 305 Liedern befinden sich nicht nur die erwähnten Darstellungsweisen, sondern auch strenge und vielfältige Reimschemas, von denen die Haufenreime und Paarreime relativ meist anzutreffen sind (vgl. Debon 1989: 148).

#### 2.1.1.2 Das Gedicht im *Alten Stil*

Bevor die Gattung des Gedichtes in der Tang-Zeit ihre Blütezeit angekommen ist, erlebte deren Entwicklung eine lange Geschichte. Erst in der *Han*-Zeit (206 v. Chr. – 220 n. Chr.) werden die Musikamtslieder festgestellt – dazu gibt es drei Punkte:

a. 117 v. Chr. wurde das Musikamt von Kaiser-Wu begründet, dessen Aufgabe ist, die Volkslieder bei den Völkern zu sammeln, um bei den offiziellen Beschäftigungen zum Beispiel, bei Empfängen oder durch den Hof geleiteten Opfern, später mit der Musik zu begleiten;
b. Sie folgt dem Geist *des Buchs der Lieder* direkt;
c. Aus dieser Gattung stammt der Alte Stil. sowohl der Fünf-Wort- als auch Sieben-Wort-Vers (vgl. Debon 1984: 6).

Die Art der Musikamtslieder lässt sich mit der epischen Dichtung der westlichen Literatur vergleichend verstehen. Mit der Ballade der deutschen Poesie lässt sie sich nach Debons Auffassung (1989: 31; 108) vergleichen.

Auf der chronischen Dimension heißt der alte Stil das alte Gedicht, das vor der Etablierung der strengen poetischen Regel erst in der Tang-Zeit geschöpft wurde. Der alte Stil stellt keine strengen Ansprüche an Rhythmus und andere rhetorische Elemente. Lediglich wird der Reim aufgefordert: Das letzte Wort jedes Verses soll sich einander reimen. Der Reim ist auch veränderbar. Die Länge der Strophe kann der Dichter nach seinem eigenen Willen bestimmen.

In einem Musikamtslied besteht jeder Vers aus fünf Wörtern. Als *wuyan shi* 五言诗 wird es definiert. Ein altes Gedicht aus vermischten Versen, auf Chinesisch *zayan shi* 杂言诗( v. Debon übers.: Verse aus vermischter Wortzahl), ist auch möglich. Auf der Basis der Musikamtslieder begann der Alte Stil mit dem Vertreter *Gushi Shijiu Shou* 古诗十九首 (w. i. D.: neunzehn alte Gedichte). Nur mit schriftlichen Vorstellungen ist es zum Begreifen nicht

genug. Nachdem das Gedicht im neuen Stil zusammengefasst wird, werden konkrete Beispiele für die beiden Arten genannt.

#### 2.2.1.3 Das Gedicht im Neuen Stil[45]

Ab der frühen Tang-Zeit litt das Land nach der ersten Etablierung in einer langen Zeit an Unruhe. Bei den Literaten wurden zu jener anfänglichen Zeit die äußerlichen leichtsinnigen Schönheiten beliebt sogar betont. Später wurden die kritischen Meinungen von *Chu Tang Si Jie* 初唐四杰 (w. i. D.: vier Meister der frühen Tang-Zeit) hervorgehoben. Später wurde eine Revolution zur Dichtung von Chen Zi′ang 陈子昂[46] erhoben und von seinen Zeitgenossen zusammen vorgetrieben. Zeitgenössisch traten die Anforderungen zur Beamtenprüfung ein (Wang 2015: 18, übers. v. Verf.). Alle diese zeitlichen Ereignisse führten zur Feststellung von *gelü shi* 格律诗 (übers. v. Verf.: in Metrik und Rhythmus geschöpftes Gedicht). Der Name verdeutlicht, dass die Metrik und der Rhythmus in erster Linie betont werden, während solche Anforderungen früher im alten Stil fast nie fest geregelt wurden. Aufgrund dieses wesentlichen Unterschieds nannte man *gelü shi* auch den neuen Stil – den Gegensatz des alten Stils.

**1. Das [lange] Regelgedicht**

Ein Regelgedicht besteht aus vier *lian* 联 (v. Debon übers.: Verspaar), nämlich *shou*-, *han*-, *jing*-, *wei-lian* 首颔颈尾联 (v. Debon übers.: das Kopf-, Kinn-, Hals- und Schweif-Paar). Jedes Verspaar besteht aus zwei Versen. Insgesamt gibt es acht Verse. Jeder Vers besteht aus entweder fünf oder sieben Silben beziehungsweise Schriftzeichen. Das Regelgedicht, das in mehr als zehn Versen formuliert wurde, ist auch möglich (Wang 2015: 23, übers. v. Verf.). Eine solche Form nennt man *pai lü* 排律 (lexikalisch: Reihe-/ Zeile-Regel, v. Debon übers.: das lange Regelgedicht). Das ist der Grund dafür, dass im Untertitel dieses Teils das Wort **lange** in Klammern gestellt ist.

---

[45] Die theoretischen Inhalte in diesem Abschnitt stammen aus Wang Lis Werk, vgl.: Wang, Li (2015): *Hanyu Shilüxue* 汉语诗律学 (w. i. D.: Der Rhythmus in der chinesischen Sprache). *Beijing* 北京: *Zhonghua Shuju* 中华书局 (w. i. D.: Die Buchbehörde Chinas).

[46] Chen Zi′ang (661?–702?) war ein chinesischer Dichter der Tang-Zeit.

Um die Fallstudien in folgenden Kapiteln klarzumachen, werden vor allem zwei Termini, nämlich *pingsheng* 平声 (lexikalisch: eben Ton, w. i. D.: der ebene Ton) sowie *zesheng* 仄声 (lexikalisch: schief Ton, w. i. D.: der schiefe Ton), erklärt. Laut Ungers Auffassung (1986: 270) wird die Struktur des Gedichtes durch die zwei Tönen gebildet. Debon listete die metrischen Regeln des Regelgedichts in den zwei folgenden Tabellen auf:

| *Ping qi* 平起 (Mit ebenem Beginn) | | | | | | | | |
|---|---|---|---|---|---|---|---|---|
| Vers | 1 | 2 | 3 | 4 | 5 | 6 | 7 | 8 |
| | A | A | A | A | A | A | A | A |
| | E | S | S | E | E | S | S | E |
| | E | S | A (E) | A | E | S | A (E) | A |
| | S | E | E | S | S | E | E | S |
| | S | E | S | E | S | E | S | E |
| | | R | | R | | R | | R |

| *Ze qi* 仄起 (Mit schiefem Beginn) | | | | | | | | |
|---|---|---|---|---|---|---|---|---|
| Vers | 1 | 2 | 3 | 4 | 5 | 6 | 7 | 8 |
| | A | A | A | A | A | A | A | A |
| | S | E | E | S | S | E | E | S |
| | A(E) | A | E | S | A (E) | A | E | S |
| | E | S | S | E | E | S | S | E |
| | S | E | S | E | S | E | S | E |
| | | R | | R | | R | | R |

(Metrumregel zum Fünf-Wort-Regelgedicht, A: anceps; E: die ebene Töne; S: die schiefe Töne; R: Reim[47].)

| Mit ebenem Beginn | | | | | | | | |
|---|---|---|---|---|---|---|---|---|
| | 1 | 2 | 3 | 4 | 5 | 6 | 7 | 8 |

[47] Die Quellen der folgenden acht Tabellen finden sich in: Debon, Günther (1989): *Chinesische Dichtung. Geschichte, Struktur, Theorie*. Leiden u.a. Brill. S. 143; 144; 92. Die ursprünglichen Tabellen basieren auf den Erläuterungen der japanischen Sinologen Kanno Dōmei und Morohashi Tetsuji. An dieser Stelle werden sie von der Verfasserin gemäß der Gewohnheit der chinesischen Sprache (nämlich von links bis rechts zu lesen) leicht angepasst. Die chinesischen Termini jedes Titels werden von der Verfasserin zugleich ergänzt.

| | | | | | | | | |
|---|---|---|---|---|---|---|---|---|
| Vers | A | A | A | A | A | A | A | A |
| | E | S | S | E | E | S | S | E |
| | E (A) | E (A) | A | E (A) | E (A) | S (A) | A | E (A) |
| | S | E | E | S | S | E | E | S |
| | S | S (A) | E | S | E | S | E | S |
| | E | S | S | E | E | S | S | E |
| | E | E | S | E | S | E | S | E |
| | R | R | | R | | R | | R |

| Mit schiefem Beginn | | | | | | | | |
|---|---|---|---|---|---|---|---|---|
| Vers | 1 | 2 | 3 | 4 | 5 | 6 | 7 | 8 |
| | A | A | A | A | A | A | A | A |
| | S | E | E | S | S | E | E | S |
| | E (A) | A | S (A) | E (A) | S (A) | A | S (A) | E (A) |
| | E | S | S | E | E | S | S | E |
| | A | S | E | S | E | S | E | S |
| | S | E | E | S | S | E | E | S |
| | E | E | S | E | S | E | S | E |
| | R | R | | R | | R | | R |

(Metrumregel zum Sieben-Wort-Regelgedicht, A: anceps; E: die ebene Töne; S: die schiefe Töne; R: Reim)

Die vier Graphiken verdeutlichen die Normen für die Metrik sowie die Reime. Zur Metrik ist der Ton des Wortes am Ende des 2., 4., 6, sowie 8. Verses wichtig. Im Hinblick auf die Stelle des Reimes befindet sich doch kleiner Unterschied zwischen dem Fünf-Wort- und dem Sieben-Wort-Regelgedicht. In dem aus fünf Wörtern bestehenden Regelgedicht liegt die gereimte Silbe am Ende des zweiten, vierten, sechsten und achten Verses, während der Reim in einem Sieben-Wörtern-Regelgedicht außerhalb der gleichen Stellen noch am Ende des ersten Verses liegen muss – das heißt Folgendes: Der erste Vers des Sieben-Wort-Regelgedichts muss bereits auf den Reim des Gedichtes hinweisen; sonst wäre das Gedicht dem Norm nach in keiner Standard-Form (Wang 2014: 26, übers. v. Verf.). Es gibt aber eine eventuelle Änderung beim Schöpfen, wie durch den geklammerten Inhalt gezeigt wurde.

Beim Formulieren in dieser Art wird es nicht nur auf metrischer Ebene, sondern auch auf rhetorischer Ebene reguliert. Parallelismus wird dabei erwünscht. Besonders wird dieses Element beim Schöpfen des Sieben-Wort-Regelgedicht betont (Wang 2015: 18, übers. v. Verf.). Die chinesische Sprache entscheidet, dass es eine Menge gebräuchlicher Wortpaare gibt. Heutzutage werden solche Wortpaare noch umfangreich verwendet, zum Beispiel *ri* 日 (die Sonne) – *yue* 月 (der Mond); *tian* 天 (der Himmel) – *di* 地 (die Erde / der Boden). Die häufig in der chinesischen Dichtkunst zu begegnenden parallelen Wortpaare wurden von Wang Li hauptsächlich in 9 Gruppen untergeordnet (Wang 2014: 43, übers. v. Verf.):

> 1. das Substantiv; 2. das Adjektiv; 3. das Zahlwort (das Schriftzeichen der Zahl); 4. das farbige Wort; 5. das Richtungswort; 6. das Verb; 7. das Adverb; 8. das Funktionswort; 9. die Pronomen. ( übers. v. Verf.)[48]

## 2. Das Kurzgedicht mit gekürzten Versen

Der chinesische Terminus *jueju* 绝句 findet sich bereits in *Yutai Xinyong* 玉台新咏 (v. Debon übers.: Neue Gesänge auf der Jadeterrasse). Darin wurden Gedichten von Xu Ling 徐陵 (507-583) aus der Zeit Nanchao Chen 南朝陈 (w. i. D.: Chen-Reich der Süden-Dynastie) gesammelt. Vier Gedichte wurden unter der Bezeichnung *jueju* gedichtet: *Gujueju Si Shou* 古绝句四首 (w. i. D.: vier Kurzgedichte im alten Stil)[49].

---

[48] Der Originaltext lautet wie folgt: 1. *mingci* 名词 2. *xingrongci* 形容词 3. *shuci* (*shumu zi*) 数词(数目字) 4. *yanseci* 颜色词 5. *fangweici* 方位词 6. *dongci* 动词 7. *fuci* 副词 8. *xuci* 虚词 9. *daici* 代词. Unter dem Substantiv wies Wang auf einen näher eingeordneten Parallelismus hin: 1. *tianwen* 天文 (Astronomie) 2. *shiling* 时令 (Zeit und Wandlung) 3. *dili* 地理 (Geographie) 4. *gongshi* 宫室 (Schloss und Gebäude) 5. *fushi* 服饰 (Bekleidung und Accessoire) 6. *qiyong* 器用 (Haushaltgegenstand und Werkzeug) 7. *zhiwu* 植物 (Pflanze) 8. *dongwu* 动物 (Tier) 9. *renlun* 人伦 (Mensch und Ethik) 10. *renshi* 人事 (Mensch und Ereignis) 11. *xingti* 形体 (Figur und Leib), die in Klammern aufgezeigten Inhalte wurden von der Verfasserin ins Deutsche übersetzt.

[49] Wang, Li (2015): *Hanyu Shilüxue* 汉语诗律学 (w. i. D.: Der Rhythmus in der chinesischen Sprache). *Beijing* 北京: *Zhonghua Shuju* 中华书局 (w. i. D.: Die Buchbehörde Chinas). S. 34.

Der klassisch-chinesische Philologe Wang Li sprach sich dafür aus, dass man das Kurzgedicht als das Gedicht im neuen Stil betrachten soll, denn das Kurzgedicht im alten Stil, nämlich ohne strikte Metrik, zählt einfach zum alten Stil.

Um die Gattung leichter zu kennen, kann man das Kurzgedicht als einen Teil aus einem Regelgedicht betrachten[50]. In diesem Verhältnis sind die Kanons zum Regelgedicht auch zum Kurzgedicht auf fast gleiche Weise gültig. Debon fasst die Kanons im Hinblick auf die Anforderungen an die Metrik und den Reim in den folgenden Graphiken zusammen, durch die sich die kleinen Unterschiede zwischen dem Regelgedicht und dem Kurzgedicht darstellen lassen:

| Mit schiefem Beginn | | | | |
|---|---|---|---|---|
| Vers | 1 | 2 | 3 | 4 |
| | A | A | A | A |
| | S | E | E | S |
| | E | A | E | S |
| | E | S | S | E |
| | S | E | S | E |
| | | R | | R |

| Mit ebenem Beginn | | | | |
|---|---|---|---|---|
| Vers | 1 | 2 | 3 | 4 |
| | A | A | A | A |
| | E | S | S | E |
| | E | S | A (E) | A |
| | S | E | E | S |
| | S | E | S | E |
| | | R | | R |

(Metrumregel zum Fünf-Wort- Kurzgedicht, A: anceps; E: die ebene Töne; S: die schiefe Töne; R: Reim)

[50] Vgl. Wang, Li (2015): *Hanyu Shilüxue* 汉语诗律学 (w. i. D.: Der Rhythmus in der chinesischen Sprache). *Beijing* 北京: *Zhonghua Shuju* 中华书局 (w. i. D.: Die Buchbehörde Chinas). S. 34–42.

| Mit schiefem Beginn | | | | |
|---|---|---|---|---|
| Vers | 1 | 2 | 3 | 4 |
| | A | A | A | A |
| | S | E | E | S |
| | A | A | A | A |
| | E | S | S | E |
| | S (A) | S | E | S (A) |
| | S | E | E | S |
| | E | E | S | E |
| | R | R | | R |

| Mit ebenem Beginn | | | | |
|---|---|---|---|---|
| Vers | 1 | 2 | 3 | 4 |
| | A | A | A | A |
| | E | S | S | E |
| | A | A | A | A |
| | S | E | E | S |
| | S | A | A | S |
| | E | S | S | E |
| | E | E | E | E |
| | R | R | | R |

(Metrumregel zum Sieben-Wort-Kurzgedicht, A: anceps; E: die ebene Töne; S: die schiefe Töne; R: Reim)

#### 2.2.1.4 Vergleich zwischen dem alten und neuen Stil an Beispielen

**1. Das Gedicht im alten Stil**

An dieser Stelle sind drei Gedichte im alten Stil als Beispiel ausgewählt. Das erste wurde von Li Yannian 李延年 (? – 90 v. Chr.) verfasst:

| | |
|---|---|
| 北方有佳人<br><br>Běi Fāng Yǒu Jiā Rén<br>Norden Ort haben schön Mensch | Macht der Schönheit |

| | |
|---|---|
| [汉]李延年<br><br>[Han] Li Yannian | von Forke übersetzt[51] |
| 北方有佳人，<br><br>Běi fāng yǒu jiā rén<br>Norden Ort haben schön Mensch. | Ein wunderbares Weib im Norden wohnt, |
| 遗世而独立。<br><br>Yí shì ér dú lì.<br>Verlassen Welt und allein stehen. | Die einsam dort in ihrer Schönheit thront. |
| 一顾倾人城，<br><br>Yī gù qīng rén chéng,<br>Eins rückblickend verfallen Mensch Stadt, | Blickt sie ein Fürst nur an einzig´ Mal,<br>Kommt einer seiner Städt´ im Reich zu Fall. |
| 再顾倾人国。<br><br>Zài gù qīng rén guó.<br>Zwei rückblickend verfallen Mensch Staat. | Doch schaut er sie zum zweiten Male an,<br>So ist es um sein ganzes Reich gethan. |
| 倾城复倾国，<br><br>Qīng chéng fù qīng guó,<br>Verfallen Stadt wieder verfallen Staat, | Und fällt die Stadt und stürzet selbst der Thron, |
| 佳人难再得。<br><br>Jiā rén nán zài dé.<br>Schön Mensch schwer wieder bekommen. | Das schöne Weib wird nimmer ihm zum Lohn. |

Das zweite Beispiel gehört zu 19-Alten-Gedichten, die von jemandem in der Han-Zeit verfasst wurden. Wegen der Beschränkung der Seite werden hier nur die ersten vier Zeile aufgeführt:

| | |
|---|---|
| 古诗十九首 （之一）<br><br>Gǔ Shī Shí Jiǔ Shǒu (Zhī yī) | Aus den Neunzehn Alten Gedichten |

[51] Forke, Alfred (1899): *Blüthen chinesischer Dichtung*. Magdeburg: Commissionsverlag. Faber'sche Buchdruckerei. S. 8–9. https://bildsuche.digitale-sammlungen.de/index.html?c=viewer&bandnummer=bsb00103592&pimage=36&v=100&nav=&l=de (letzter Abruf am: 28. 10. 2024)

| Alt Gedicht zehn neun Stück | |
|---|---|
| [汉]佚名<br><br>[Han] Yi Ming (w. i. D.: anonym) | von Debon (1988b: 49) übersetzt |
| 生年不满百，<br><br>Shēng nián bù mǎn bǎi,<br>Leben Jahr nicht voll hundert, | Des Lebens Jahre füllen nicht ein Hundert; |
| 常怀千岁忧。<br><br>Cháng huái qiān suì yōu.<br>Immer mit tausend Jahr Sorge. | Für tausend Jahre reicht die Not im Herzen. |
| 昼短苦夜长，<br><br>Zhòu duǎn kǔ yè cháng,<br>Tag kurz bitter Nacht lang, | Der Tag ist kurz, die bittre Nacht ist lang - |
| 何不秉烛游。<br><br>Hé bù bǐng zhú yóu.<br>Wie nicht greifen Kerze bummeln? | Warum nicht wandeln, in der Hand die Kerzen? |

Die beiden Beispiele bestehen aus Fünf-Wort-Versen. Das dritte Beispiel besteht aus den Versen, in denen die Anzahl der Wörter in jedem Vers nicht fest sind. Wegen der Einschränkung der Seite sind hier nur die bekanntesten acht Verse ausgewählt:

| 梦游天姥吟留别<br><br>Mèng Yóu Tiān Mǔ Yín Liú Bié<br>Traum wandeln Himmel Fee singen zurückhalten abscheiden | Die Traumreise zur Himmlischen Frau.<br>Ein Abschiedsgedicht |
|---|---|
| [唐]李白<br><br>[Tang] Li Bai | von Klöpsch (1991: 102) übersetzt |
| 海客谈瀛洲，烟涛微茫信难求。<br><br>Hǎi kè tán Yíng zhōu, yān tāo wēi máng xìn nán qiú. | Seefahrer wissen von Penglai, der Insel<br>der Seligen, uns zu künden -<br>wie sich jedoch die Nebel breiten,<br>in den Wellen verschwimmen die Weiten, |

| | |
|---|---|
| Meer Gast reden *Ying Zhou*[52], Dunst Strom schwach unklar Nachricht schwer bitten. | wird schwerlich sie jemand je finden! |
| 越人语天姥，云霞明灭或可睹。<br>Yuè rén yù tiān mǔ, yún xiá míng miè huò kě dǔ.<br>*Yue*[53] Bewohner sagen Himmel Fee, Wolken Himmelsröte hell dunkel manchmal können sehen. | In Yue, da hört man die Leute sagen<br>von einem Berg namens Himmlischen Frau-<br>wenn ihn auch meistens die Wolken umlagern,<br>zuweilen taucht er aus ihrem Grau. |
| 天姥连天向天横，势拔五岳掩赤城。<br>Tiān mǔ lián tiān xiàng tiān héng, shì bá wǔ yuè yǎn chì chéng.<br>Himmel Fee binden Himmel in Himmel stecken, müssen ausziehen fünf Berg verbergen rot Stadt. | Die Himmlische Frau reicht bis in den Himmel<br>und schaut auf das Himmels jedoch,<br>die Fünf Heiligen Gipfel, die Roten Mauern<br>überragt sie an Stattlichkeit noch! |
| 天台四万八千丈，对此欲倒东南倾。<br>Tiān tái sì wàn bā qiān zhàng, duì cǐ yù dǎo dōng nán qīng.<br>Himmel Terrasse vier zehntausend acht Tausend *Zhang*[54], für das wollen fallen Osten Süden verfallen. | Selbst die Himmelsterrsasse, die achtundvierzig-<br>tausend Klafter aufsteigt,<br>erfaßt davor ein ehrfürchtiger Taumel:<br>Südostwärts steht sie geneigt! |

## 2. Das Gedicht im neuen Stil

| | |
|---|---|
| 己亥岁二首(其一)<br>Jǐ Hài Suì Èr Shǒu ( Qí Yī ) | Das Jahr 879 |

[52] *Ying Zhou* ist ein Ortsname, der Ort liegt im Gebiet von *Bo Hai* 渤海 (Bo-Meer).

[53] *Yue* ist ein Ortsname, der Ort bezieht sich auf den heutigen Süden Chinas.

[54] *Zhang* gilt als eine chinesische Längeneinheit.

| | |
|---|---|
| *Ji Hai*[55] Jahr zwei Stück (davon eins) | |
| [唐] 曹松<br>[Tang] Cao Song | von Debon (1988b: 177) übersetzt |
| 泽国江山入战图，<br>Zé guó jiāng shān rù zhàn tú,<br>Nass Staat Fluss Berg in Krieg Entwurf, | Nun stampft an Berg und Brink der Krieg vorbei. |
| 生民何计乐樵苏。<br>Shēng mín hé jì lè qiáo sū.<br>Leben Volk wie rechnen freuen Holz und Gras. | Das Volk freut sich umsonst auf Holz und Heu. |
| 凭君莫话封侯事，<br>Píng jūn mò huà fēng hóu shì,<br>Bitte Herr nicht sagen verleihen Fürsttitel Sache, | Schweig mir von Ehren, Adel, Fürstentum! |
| 一将功成万骨枯。<br>Yī jiàng gōng chéng wàn gǔ kū.<br>Eins General Erfolg schaffen zehentausend Knochen abständig. | Zehntausend Knochen gehen auf eines Feldherrn Ruhm! |

[55] Das Binom *Ji Ha* wird durch die chinesische traditionelle Zeiteinheit, sogenannt *Tiangan Ji Nian Fa* 天干纪年法, bestimmt. Gemäß der chinesischen Tradition im Altertum gibt es zehn *tian gan* 天干 (w. i. D. v. Verf.: Himmelszweig): *jia* 甲、 *yi* 乙、 *bing* 丙、 *ding* 丁、 *wu* 戊、 *ji* 己、 *geng* 庚、 *xin* 辛、 *ren* 壬、 *gui* 癸. Den zehn *tian gan* gegenüber gibt es noch zwölf *di zhi* 地支 (w. i. D.: Erdeswurzel): *zi* 子、*chou* 丑、*yin* 寅、*mao* 卯、*chen* 辰、*si* 巳、*wu* 午、*wei* 未、*shen* 申、*you* 酉、*xu* 戌、*hai* 亥. Die Zehn *tian gan* und die zwölf *di zhi* können allein als die Ordnungszahl funktionieren. Wird das Jahr nach der traditionellen Weise im alten China geordnet, kombiniert man eine Einheit aus zehn *tian gan* mit einer Einheit aus zwölf *di zhi* gemäß ihrer Reihenfolge. Dadurch ergibt sich ein Zyklus, der insgesamt 60 möglichen Jahresnamen einschließt. Diese Kombination beginnt mit der ersten Zusammensetzung aus *Jia* (甲) und *Zi* (子) und bildet einen 60-jährigen Zeitraum, der als 60 *jiazi* (甲子) bekannt ist. Das Gedicht mit dem Titel *Jihai Sui* wurde in Debons Geschichte direkt in das Jahr 879 nach dem heutigen Kalender umgerechnet.

### 2.2.2 Das Lied (*ci*)

Am Anfang der Auseinandersetzung mit der klassisch-chinesischen Dichtkunst wurde die Auslösung dieser Gattung erwähnt. Zum genaueren Ursprung des Liedes gibt es zwei von verschiedenen Gesichtspunkten ausgehende Ansichten.

Die erste Ansicht bezieht sich auf die musikalische Funktion, das heißt, sie geht davon aus, dass der Text des Liedes nach einer bestimmten Melodie, sogenannt *ci pai* 词牌 (lexikalisch: Lied Blatt, übers. v. Debon: Lied-Tabulaturen), geschöpft wird. In diesem Verhältnis, dass ein Lied-Text in der klassisch-chinesischer Weise endlich eine Melodie begleiten wird, ähnlich wie die mit der Musik zu begleitenden Musikamtslieder, kann der Ursprung des Lieds auf die Musikamtslieder in der *Han*-Zeit zurückzuführen. Die andere Möglichkeit geht von den strengen Anforderungen an die Metrik und den Rhythmus des neuen Stils aus. Der Grund dafür liegt darin, dass ein Lied nach einer Tabulatur verfasst werden muss; die Tabulatur reguliert die Metrik und den Rhythmus im Text strikt.

Obwohl der Ursprung der Gattung noch umstritten ist, wird die Tatsache anerkannt, dass diese Gattung ab der Wende zwischen der Sui- und Tang-Zeit bis zum Ende der Song-Zeit umfangreich beliebt ist. Rasant entwickelte sich die Beschäftigung mit dem Lied zu dieser Zeitwende. Der Grund dafür liegt, der Hypothese der Verfasserin nach, darin, dass der sanfte und melancholische Klang zur damaligen unruhigen Gesellschaft stimmungsvoll dienen kann. Diese Behauptung lässt sich besonders durch die Lieder vom letzten Kaiser der Süd-Tang-Zeit, Li Yu 李煜, verdeutlichen. Seine Lieder, die nach Jahrtausenden noch umfangreich überliefert und bekannt sind, wurden alle bei seinem Gefängnis in *Bianjing* 汴京, wo die Hauptstadt der Nord-Song-Zeit war[56], verfasst. Die Behauptung der Verfasserin kann daneben noch durch Richard Wilhelms Worte bewiesen werden:

> Die Geschichte der Literatur folgt den politischen Ereignissen. Während der Unruhen der fünf Dynastien, die zudem meist fremden Blutes waren, schwieg die Dichtung. Was an Literatur aus jener Zeit vorhanden ist, zeigt einen schweren und unförmigen Stil. Erst die Sungzeit [Song-Zeit] hat hier wieder bedeutende Leistungen aufzuweisen (1926: 11).

[56] Heute liegt die Stadt in der Provinz *Henan* 河南.

> Die Poesie schwieg aber in jener Zeit. Die Sung-Dynastie [Song-Dynastie] kam ebenfalls im Feldlager auf. Es war der General Tsao K´uang Yin [Zhao Kuangyin], den seine Soldaten fast gewaltsam auf den Thron setzten. Dieser Krieger zeigte sich sehr bald recht friedlich. Kurz von seiner Thronbesteigung war der erste Druck der konfuzianischen Schriften herausgekommen (während der Jahre 932 bis 953). Die Dynastie, die er gründete, war im Ganzen auf den Frieden bedacht. Er selbst löste in Frieden und Freundschaft sein Heer auf und belohnte seine Generäle, die ihm den Thron verschafft hatten, reichlich und ehrenvoll (1926: 159).

Die gesellschaftliche Lage stellte sich wie folgt dar: Stetige Kriege kamen jahreslang zwischen dem Ende der Tang-Zeit und dem Anfang der Song-Dynastie vor. Zugleich betont die politische Strategie erst seit der Etablierung der Song-Zeit *wen* 文 (Literatur) statt *wu* 武 (Militär). Vor diesem Hintergrund erreichte die Literatur wieder schnell zum neuen Höhepunkt mit der Gattung des Liedes. Zu dieser Gattung gibt es zwei unterschiedene Schule: die von Su Shi 苏轼 (1037-1101), Xin Qiji 辛弃疾 (1140–1207) und anderem vertretende *haofang pai* 豪放派 (w. i. D.: heldische Schule) sowie die von Yan Shu 晏殊 (991–1055), Yan Jidao 晏几道 (1038–1110), Li Qingzhao 李清照 (1084–155, Dichterin) und anderen vertretende *wanyue pai* 婉约派(w. i. D.: schmiegsame Schule). Der Unterschied dazwischen wird hauptsächlich durch die Auswahl des Themas, die Formulierungsweise und die Auswahl des Sinnbildes aufgezeigt. Im dritten Kapitel können die Unterschiede durch die Analyse zu zwei Liedern, die jeweils von Su Shi und Nalan Xingde 纳兰性德 (1655–1685) aus der *Qing*-Zeit verfasst wurden, aufgezeigt werden. An dieser Stelle nennt die Verfasserin zwei Lieder als Beispiele, um die Charaktere der beiden Schulen darzustellen.

| | |
|---|---|
| 破阵子<br><br>Pò Zhèn Zǐ<br>Brechen Gitter Sohn | Der alte General |
| [宋]辛弃疾 | von Schwarz (1976: 167) übersetzt |

| [Song] Xin Qiji | |
|---|---|
| 醉里挑灯看剑，<br>Zuì lǐ tiāo dēng kàn jiàn,<br>Betrunken in anmachen Licht sehen Schwert,<br>梦回吹角连营。<br>Mèng huí chuī jiǎo lián yíng.<br>Traum zurück blasen Krieges-Horn Gemeinschaft Zelt. | Als mir der Wein zu Kopfe stieg,<br>da putzte ich den Lampendocht<br>und blickte lange auf mein Schwert.<br>Zu mancher Schlacht, zu manchem Sieg,<br>zu manchem Sieg, den ich erfocht,<br>war ich im Geist zurückgekehrt...<br>Ein Hornstoß gellt - stahlblitzend steht<br>das Heer - Zelt dicht an Zelt gereiht. |
| 八百里分麾下炙，<br>Bā bǎi lǐ fēn huī xià zhì,<br>Acht hundert Meter teilen Flagge unter braten,<br>五十弦翻塞外声。<br>wǔ shí xián fān sài wài shēng.<br>Fünf zehn Saite umdrehen Grenze außer Klang. | Am Spieß ein ganzer Ochse brät.<br>Und Lautenspiel und Fröhlichkeit.<br>Obrosten, Fähnrich. Becherklang. |
| 沙场秋点兵。<br>Shā chǎng qiū diǎn bīng.<br>Sand Feld Herbst zählen Soldat. | Das Herbstmanöver ist im Gang.<br>Ich schreite stolz die Front entlang. |
| 马作的卢飞快，<br>Mǎ zuò dí lú fēi kuài,<br>Pferd als *Di Lu*[57] fliegen schnell,<br>弓如霹雳弦惊。<br>Gōng rú pī lì xián jīng.<br>Bogen wie Donner Blitz Saite aufzucken. | Blitzschnell mein Roß - und schneller noch,<br>mein Pfeil - mein Schwert - hei! Sausend mäht<br>die Klinge, die den Sieg erfocht. |
| 了却君王天下事，<br>Liǎo què jūn wáng tiān xià shì, | Befreit das Reich vom Feindesjoch<br>zum Ruhme Seiner Majestät -<br>befreit das alte Kaiserreich! |

[57] *Di Lu* ist der Name einer Pferdeart im alten China.

| | |
|---|---|
| Fertig schaffen Fürst Kaiser Himmel unter Sache,<br>贏得生前身后名。<br>Yíng dé shēng qián shēn hòu míng.<br>Gewinnen bekommen Leben vor Leib hinten Ruhm. | Ich weiß es wohl, mein Name steht<br>für ewig andern Helden gleich - |
| 可怜白发生!<br>Kě lián bái fà shēng!<br>Sollen mitleiden weiß Haar aufwachsen! | Doch warum ist mein Haar so bleich! |

| | |
|---|---|
| 虞美人<br>Yú Měi Rén<br>*Yu*[58] schön Mensch | Nach der Melodie: Yü-mei-jen |
| [南唐]李煜<br>[Nan Tang] Li Yü | von Hoffmann (1950: 138) übersetzt |
| 春花秋月何时了?<br>Chūn huā qiū yuè hé shí liǎo?<br>Frühling Blumen Herbst Mond wie Zeit fertig? | Frühlings-Blüten und Herbst-Mond: wann werden sie ein Ende nehmen? |
| 往事知多少。<br>Wǎng shì zhī duō shǎo.<br>Damalig Sache wissen viel wenig. | Der vergangenen Dinge (das heißt, Erlebnisse): wieviele sind in (meinem) Bewußtsein (mit den Frühlings- Blüten und dem Herbst-Mond verknüpft)?! |
| 小楼昨夜又东风，<br>Xiǎo lóu zuó yè yòu dōng fēng,<br>Klein Gemach gestern Nacht wieder östlich Wind, | (In mein) kleines Gemach (drang) gestern Nacht wiederum der Ost-Wind? |

[58] *Yu* ist der Name eines alten chinesischen Reiches, der Reich ist in der heutigen Provinz Shanxi 山西, zugleich ist *yu* ein chinesischer Familienname. Die drei Schriftzeichen *yu mei ren* bilden zusammen ein neues Wort, das den Namen einer Pflanze bezeichnet. Auf Deutsch nennt man die Pflanze Mohnblume.

| | |
|---|---|
| 故国不堪回首月明中！<br>Gù guó bù kān huí shǒu yuè míng zhōng!<br>Alt Reich nicht ertragen zurück Kopf Mond hell in! | Im hellen Mondschein (nach meinem) alten Reich (sinnend mein) Haupt zu wenden vermag (vermochte) (ich) nicht. |
| 雕栏玉砌应犹在，<br>Diāo lán yù qì yīng yóu zài,<br>Schnitzen Geländer Jade Treppe sollen noch existieren, | Die geschnitzten Brüstungen und Jade-Stufen (des Palastes) dürften wohl noch da sein, |
| 只是朱颜改。<br>Zhǐ shì zhū yán gǎi.<br>Nur sein rot Gesicht ändern. | Allein die rosigen Gesichter haben sich geändert. |
| 问君能有几多愁?<br>Wèn jūn néng yǒu jǐ duō chóu?<br>Fragen Herr können haben wieviel viel Kummer? | (Ich) frage Dich, wieviel Traurigkeit (ich) wohl haben mag: |
| 恰似一江春水向东流！<br>Qià sì yī jiāng chūn shuǐ xiàng dōng liú!<br>Gerade wie eins Fluss Frühling Wasser nach Osten fließen! | Sie (die Traurigkeit) gleichet ganz einem Strome Frühlings-Wasser, (das) nach Osten fließt. |

Im Laufe der Zeit sind 825 Tabulaturen, die die Formulierungsweise klar regulieren, überliefert (vgl. Debon 1988: 178). Dadurch werden ´die Metrik- sowie Reimschema eines zu gestaltenden Liedes entschieden.

### 2.2.3 Die Arie (*qu*)

Als die Sonderform des Liedes betrachtet man die neue Gattung – die sogenannte Arie. In der Yuan-Zeit taucht eine neue künstliche Gattung *(san) qu* (散)曲/曲 (die Arie) anfänglich im Norden von China bei den Völkern auf. Diese neue Kunst ist musikalisch und literarisch. Später wurde die Kunst im Süden ebenfalls beliebt. Dabei gibt es Unterscheidung zwischen dem nördlichen Lied und dem südlichen Gesang-Spiel (vgl. Wang 2015: 708, übers. v. Ver.).

Die südliche Art gilt mehr zur zu singenden und vorzutragenden Dramatik. Ein Beispiel für diese Art ist, der Meinung der Verfasserin nach, der Gesang-Spiel in *Suzhou* 苏州[59], welcher in Jahrhunderten gut überliefert wurde und in der heutigen Zeit noch beliebt ist.

Die nördliche Art wird auch *san qu* 散曲 (die losgelöste Arie) genannt – das heißt, diese Art ist unabhängig von der Dramatik, sondern nach einer bestimmten Melodie eines Dramas in einem lyrischen Text vorzutragen (vgl. Debon 1984: 33).

Jede Schöpfung in dieser Art soll durch eine bestimmte Tabulatur zur Melodie, gleich wie das durch Tabulatur regulierte Lied, reguliert werden. Jedoch findet sich Unterschied bei der Tabulatur zwischen den beiden Gattungen. Auf die verwendete Tabulatur soll der Titel eines Lieds hinweisen. Die Lied-Tabulatur stellt strenge Regeln für die Töne und Rhythmen der Schriftzeichen auf, aber, in welcher musikalischen Melodie man das Liedtext singen soll, wird nicht strikt bestimmt und nicht im Titel gezeigt. Man kann sagen, die musikalische Anforderung an ein Lied ist relativ locker. Gegensätzlich wird der Begriff *gong diao* 宫调 (lexikalisch: Hof Ton, übers. v. Verf.: die Laute und die Töne, anhand der betreffenden Inhalte im von Wilhelm übersetzten *Buch der Riten*) beim Arie-Schaffen betont. Es gibt insgesamt 12 am üblichsten verwendeten Muster musikalischen Muster: *xian lü gong* 仙吕宫、*nan lü gong* 南吕宫、*huang zhong gong* 黄钟宫、*zheng gong* 正宫、*da shi diao* 大石调、*xiao shi diao* 小石调、*bo she diao* 般涉调、*shang diao* 商调、*shang jue diao* 商角调、*shuang diao* 双调、*yue diao* 越调. Solche Muster kann man in gewissem Maße mit zwei Tonschlechten nämlich dem Dur und dem Moll (insgesamt 24 Ton-Arten[60]) vergleichen. Der Titel soll auf die streng Musikart deutlich hinweisen. Deshalb besteht der Titel eines Text in dem Genre Arie aus drei Teilen: der begleitenden Musik, der verwendeten Tabulatur und dem vom Autor selbst verfassten Titel.

[59] *Suzhou* ist der Name einer Stadt, die am Süden von Yangtze-Fluss liegt und zur der Provinz *Jiangsu* 江苏 gehört.

[60] Die 24 Arten sind: C-Dur, c-Moll, Des-Dur, cis-Moll, D-Dur, d-Moll, Es-Dur, es-Moll, E-Dur, e-Moll, F-Dur, f-Moll, Ges-Dur, fis-Moll, G-Dur, g-Moll, As-Dur, gis-Moll, A-Dur, a-Moll, B-Dur, b-Moll, H-Dur.

Ein weiterer Unterschied zwischen der Arie, dem Lied und dem Gedicht liegt in *chen zi* 衬字 (v. Debon übers: den Flickwörtern) – das heißt, in einem Vers würden ein oder mehrere Wörter außer den nach den Regeln bestimmten Wörtern hinzugefügt. Durch das folgende Beispiel lassen sich diese Unterschiede zwischen ihnen aufzeigen.

| | |
|---|---|
| [双调] 大德歌• 夏<br>[Shuāng Diào] Dà Dé Gē • Xià<br>[beide Ton] groß Tugend Gesang • Sommer | Granatbaumblüten |
| [元]关汉卿<br>[Yuan] Guan Hanqing (1225 – 1320) | von Schwarz (1980: 122) übersetzt |
| 俏冤家，<br>Qiào yuān jiā,<br>Schön unrecht Haus, | Der Böse - der Liebe, |
| 在天涯，<br>Zài tiān yá,<br>existieren Himmel Grenze, | wo könnt ich ihn finden? |
| (偏那里)绿杨堪系马。<br>(Piān nà lǐ ) lǜ yáng kān xì mǎ.<br>(eben dort in) grün Pappel ertragen binden Pferde. | An welche schmucke Weide mag er jetzt<br>sein Pferd anbinden? |
| 困坐南窗下，<br>Kùn zuò nán chuāng xià.<br>Müde sitzen südlich Fenster unter, | Beim Fenster sitz ich trostlos - denk an ihn. |
| (数对)清风想念他。<br>(Shǔ duì ) qīng fēng xiǎng niàn tā.<br>(zählen gegenüber) rein Wind denken sehnen er. | Und nur der kühle Wind streicht mir mit linden<br>Händen über Stirn und Wangen hin. |
| 蛾眉淡了教谁画?<br>É méi dàn le jiào shuí huà? | Ach, meine Augenbrauen, sanft gebogen,<br>hab ich schon lange mir |

| | |
|---|---|
| Motte Augenbrauen hell schon lassen wer malen? | nicht mehr mit Tusche nachgezogen. |
| (瘦岩岩)羞带石榴花。<br>(Shòu yán yán ) xiū dài shí liú huā.<br>(dünn Fels Fels) schüchtern tragen Stein Granat Blumen. | Ich bin so klapperdürr -<br>Da wag ich nicht<br>ein Zweiglein vom Granatbaum mir zu brechen.<br>Die vollen roten Blüten würden arg abstechen von meinem blassen hageren Gesicht. |

Die Tabulatur dieses Beispiels heißt des *Gesangs im Jahr Da-De*[61]. Dessen Musik war in der Weise von *shuang diao* geregelt. Die Tabulatur bestimmt, dass die Anzahl der Wörter in jedem Vers in den Reihenfolgen folgendermaßen sein soll: Drei-, Drei-, Fünf-, Fünf-, Fünf-, Sieben- und Fünf-Wort-Verse. In den Klammern sind die Flickenwörter[62].

Neben den musikalischen Ansprüchen und der sprachlichen Eigenartigkeit – Volksleben zu nähern oder die Eleganz des Verses zu verwirklichen – sind die Unterschiede zwischen den Melodien des Liedes und der Arie nicht groß.

### 2.2.4 Die Ästhetik der klassisch-chinesischen Dichtkunst

Wenn die chinesischen Literaturwissenschaftler die Ästhetik der klassisch-chinesischen Dichtkunst erwähnen, gehen sie überwiegend von folgenden Einzelpunkten aus: 1. der ästhetischen Melodie; 2. der schönen Darstellung; 3. der Ästhetik der Farbe; 4. der Schönheit der im Text enthaltene Stimmung und Laune; 5. der Schönheit der chinesischen Sprache.

Die Verfasserin meint, dass sich die ästhetischen Merkmale von diesem besonderen Genre tatsächlich aus zwei Hauptdimensionen zusammenfassend darstellen lassen: 1. der melodischen und metrischen Schönheit; 2. der aus *yi jing* 意境 (über. v. Verf.: der sinnlichen Lage/der sinnlichen Atmosphäre) entstehenden Schönheit. Die jeweilige Auseinandersetzung mit den

[61] Das Jahr *Da-De* (大德, 1297-1307) war eine Periode unter dem zweiten Kaiser *Yuan Chengzong* 元成宗 (Kaiser *Cheng* der Yuan-Zeit). *Yuan Cheng-Zong*, Öldscheitü Temür (vgl. Weiers 2004: 147-148; 241), war der Herrscher von 1294 bis 1307. Der Name dieser Melodie wird von der Verfasserin ins Deutsche übersetzt.

[62] Im originalen Text gibt es keine Klammer; diese werden von der Verfasserin hinzugefügt, um die Flickenwörter deutlich zu zeigen.

drei Gattungen verdeutlicht das erste Merkmal. Es bezieht sich eng auf den Klang der chinesischen Sprache beziehungsweise auf die Phonetik.

Das zweite Merkmal kann laut der Ansicht der Verfasserin alle der erwähnten einzelnen Punkte einschließen. Der chinesische Terminus *yijing* bedeutet nach dem Verständnis der Verfasserin die innerliche und sinnliche Atmosphäre **in** und **zwischen** den Zeilen, die durch die schriftlichen Schilderungen entweder absichtlich zu zeigend ist oder unabsichtlich gezeigt wurde.

Die sinnliche Atmosphäre wird durch zwei Fächer entschieden. Das erste Fach liegt auf der textlichen Ebene. Wie allgemein akzeptiert, lässt der durch mannigfaltige Formulierungsweisen gestaltete Text den Leser die sinnliche und innerliche Atmosphäre wahrnehmen. Solche literarische Formulierungsweise beziehen sich häufig auf Schilderung der Natur, Anspielung der Geschichte, bildliche Schilderung mithilfe der Farbe sowie direkte oder indirekte Erzählung über eigenes Erlebnis des Dichters.

Ein Text ist keineswegs von Wort und Satz zu trennen. Das zweite Fach hängt aus diesem Ausgangspunkt mit den linguistisch intendierten schriftlichen Kennzeichen der chinesischen Sprache selbst zusammen. Solche linguistischen Kennzeichen lassen sich weiterhin in drei Punkte gliedern: 1. die ästhetische Eigenart des Schriftzeichens; 2. die Besonderheit der Wortbildung; 3. die Eigenart der Satzstruktur.

– **Die ästhetische Besonderheit des Schriftzeichens**

In erster Linie existiert die Besonderheit sachlich in der Struktur des chinesischen Schriftzeichens selbst. Ein deutsches Wort wird durch die Zusammensetzung der 30 Buchstaben gebildet. Ganz anders stützt sich das chinesische Schriftzeichen auf den Strich, der auf Chinesisch *bi hua* 笔画 (lexikalisch: Pinsel malen) heißt. Jedes chinesische Schriftzeichen sieht wie ein Gewebe aus. Insgesamt gibt es sechs Arten, wie chinesische Schriftzeichen gebildet werden können. Weil die vorliegende Untersuchung zu keiner speziellen Forschung über das Schriftzeichen dient, geht die Verfasserin an dieser Stelle nur auf die zwei am

häufigsten erwähnten Methode ein: *Xiang Xing* 象形 (w. i. D.: Nachahmung der Form) und *Xing Sheng* 形声 (w. i. D.: Nach der Form und dem Klang)[63].

Die erste Art stellt sich weltweit erkannt dar. Viele chinesische Wörter behalten die ursprüngliche Form nach der Überlieferung noch bei. Dazu sind die Schriftzeichen *yue* 月 (der Mond), *shan* 山 (der Berg), *ri* 日 (die Sonne), *tian* 天 (der Himmel) Beispiele:

Die *Xiangxing*-Schriftzeichen. Georg von der Gabelentz (1953): *Chinesische Grammatik. Mit Ausschluss des niederen Stiles und der heutigen Umgangssprache*. Berlin: *Deutscher Verlag der Wissenschaften*. S. 44.

Mit einem großen Anteil werden die chinesischen Schriftzeichen nach der zweiten wichtigsten Methode, nämlich laut der Form und dem Klang, erstellt. Zwei Schriftzeichen, *gui* 鲑 und *gui* 珪, lassen sich an dieser Stelle als Beispiele aufführen.

Das erste *gui* besteht aus zwei Teilen: *yu* 鱼 (der Fisch) und *gui* 圭 (Gegenstände im Altertum, mit dem Zweck Gefäß oder zum Opfer, werden häufig aus Jade gemacht). Es bezieht sich auf

[63] *Xiangxing* und *Xingsheng* wurden jeweils von Georg von der Gabelentz (1840–1893) ins Deutsche folgendermaßen übertragen: Bilder von Gegenständen und Zeichen mit Andeutung des Lautes. X*ingsheng* wird auch als *Xie Sheng* 谐声 (gleichen Klang) bezeichnet. Die anderen vier Methoden sind: *Zhi Shi* 指事 (symbolische Bilder); *Hui Yi* 会意 (symbolische Zusammensetzungen); *Zhuan Zhu* 转注 (bedeutsame Wendung der Figur); *Jia Jie* 假借 (entlehnte). Der Name und die deutsche Übersetzung jeder Methode stammen aus Georg von der Gabelentz (1953): *Chinesische Grammatik. Mit Ausschluss des niederen Stiles und der heutigen Umgangssprache.* Berlin: Deutscher Verlag der Wissenschaften. S. 47.

den Fisch, der im Deutschen Lachs heißt. Das zweite *gui* besteht aus: *yu* 玉 (der/die Jade) und *gui* 圭, hat einen ähnlichen Sinn von *gui* 圭. Solcher Bestandteil eines Schriftzeichens wird *zi bu* 字部 (v. Gabelentz übers.: die Classenhäupter [Klassenhäupter]) genannt. Den Teil, der sich in den zwei Beispielen jeweils auf Fisch sowie Jade bezieht, nennt man *bu shou* 部首 (v. Gabelentz übers.: das Radikal). Der semantische Inhalt des in dieser Art gebildeten Schriftzeichens wird prinzipiell durch die zwei Teile zusammen bestimmt. Die Auseinandersetzung mit dem chinesischen Schriftzeichen zielt auf das Untermauern ab, dass das Schriftzeichen selbst den Gehalt in gewissem Maße schon zeigen kann.

– **Die Besonderheit der Wortbildung**

Ein weiterer Unterschied zwischen der deutschen und der chinesischen Sprache liegt darin, dass die Silbe die kleinste Einheit für ein deutsches Wort ist. Im Deutschen gibt es relativ wenige Einsilbler, zum Beispiel **ja / nein / da / dort**. Paul Menzerath (1883–1954) teilt zwei Zahlen in seinem Buch *Die Architektonik des deutschen Wortschatzes* (1954) mit: Es gibt insgesamt 2245 Einsilbler, die deutsche Sprache hat insgesamt 20453 Wörter[64].

Im Vergleich zum verhältnismäßig kleinen Anteil der Einsilbler in der deutschen Sprache ist jedes chinesische Schriftzeichen[65] ohne Ausnahme einsilbig. Das Schriftzeichen bildet die kleinste Einheit der chinesischen Sprache. Nun muss man auf einen Grundpunkt hindeuten: Eine Silbe als die kleinste Einheit für ein deutsches Wort und das durch eine Silbe gebildete Schriftzeichen als die kleinste Einheit für das Chinesisch sind ganz unterschiedlich. Ein chinesisches Schriftzeichen kann schon ein selbstständiges Wort mit bestimmter Bedeutung sein, zum Beispiel: *wo* 我 (ich), *ni* 你 (du), *ren* 人 (der Mensch), *ren* 仁 (gutherzig). Gleicherweise ist es möglich, zwei oder mehrere Schriftzeichen zusammen ein Wort zu bilden, zum Beispiel: *ni wo* 你我 (du und ich), *you ren* 友人 (der Freund/ die Freundin), *ren ci* 仁慈 (mildtätig).

---

[64] Die Daten sind bis zu seiner Forschung gültig, Anm. v. Verfasserin. Vgl. Menzerath, Paul (1954): *Die Architektonik des deutschen Wortschatzes.* Bonn & Hannover & Stuttgart: Ferd. Dümmler Verlag. S. 12, 70.

[65] An dieser Stelle, um jedes einzelne chinesische Wort *zi* 字 mit dem Wort *ci* 词 im weiteren Sinn deutlich zu unterscheiden, wird zuerst der deutsche Ausdruck **Schriftzeichen** verwendet.

Um diesen fundamentalen Unterschied zu erklären, kann man ein weiteres Beispiel aufführen: **den Garten** im Deutschen– ***hua Yuan*** **花园/** ***Yuan zi*** **园子** im Chinesischen. Im deutschen Wort Garten gibt es zwei Silben: Gar- und -ten. Die beiden chinesischen Wörter mit ähnlicher Bedeutung bestehen aus zwei Schriftzeichen. Sofort sind zwei gleiche Schriftzeichen *Yuan* 园 zu bemerken. Dieses Schriftzeichen kann man mit einfachen Worten darunter verstehen, dass es ein festes Gebiet auf der Erde ist. Mit dem Schriftzeichen *hua* (die Blume) verbindend, bildet es das erste chinesischen Wort. Das zweite mögliche Wort mit der gleichen Bedeutung im Chinesischen wird durch dasselbe Schriftzeichen *Yuan* und das andere Schriftzeichen *zi* zusammengebaut. Im zweiten Fall hat der Bestandteil *zi* keine genaue Bedeutung, vielmehr verfügt er über die Funktion, dass dadurch ein Wort vervollkommnet werden kann. Im Chinesischen befinden sich noch viele ähnliche Wörter, zum Beispiel *er zi* 儿子 (der Sohn), *sun zi* 孙子 (der Enkel), *nü zi* 女子 (die Frau).

In den genannten Beispielen spielt das Schriftzeichen *zi* nur eine ergänzende Rolle. Eigentlich hat das Schriftzeichen *zi* selbst bereits vielfältige Bedeutungen, zum Beispiel kann es folgendes bedeuten: *haizi* 孩子 (Kind), *zin*ü 子女 (Sohn und Tochter), *ying´er* 婴儿 (Baby), *zhongzi* 种子 (Keim), *chenzi* 臣子 (Minister und Dienste vom Kaiser) usw. Hierbei kann man entdecken: Wenn man die Bedeutungen von *zi* erklärt, muss man manchmal nicht nur beim Übertragen ins Deutsche, sondern auch bei dem ins Chinesische etwas ergänzen. Aber das Ergänzte wurde eigentlich in diesem Schriftzeichen selbst schon beinhaltet. Das Phänomen verdeutlicht eine Tatsache: Das Schema, ein einzelnes Schriftzeichen als ein selbstständiges Wort zu dienen, ist in der klassischen Sprache viel üblicher als dies im Mandarin. Darin liegt der Grund – anders kann man sagen – dies entscheidet, die chinesische Sprache in der alten Zeit ist immer lakonisch. Zugleich kann es klären, warum es verwirklichbar ist, in einem chinesischen Fünf-Wort-Kurzgedicht alles in 20 Wörtern zu zeigen.

Ausschließlich lässt sich die chinesische Morphologie mit der deutschen Komposition in gewissem Maße vergleichen. Theoretisch kann jedes chinesische Schriftzeichen mit einem anderen zusammengesetzt werden. Aber ob das zusammengesetzte Gewebe eine reale Bedeutung hat, ist unbestimmt. Zum Beispiel kann man Schriftzeichen *ni* 你(du) und *wo* 我

(ich) in ein neues Binom *niwo* 你我 (du und ich) zusammensetzen, somit bedeutet das Wort **wir** oder **zwischen uns**. Prinzipiell kann man die zwei gleichen Schriftzeichen in derselben Weise, aber umgekehrt, in ein neues Wort *woni* 我你 (ich und du) zusammensetzen. Das Letztere sagt man jedoch nicht.

Außerdem gibt es noch viele Schriftzeichen, die nur mit einem oder mehreren anderen Schriftzeichen verbunden Bedeutung haben können. Dafür ist das äquivalente chinesische Wort *meigui* für das deutsche Substantiv **die Rose** ein Beispiel. Das chinesische Wort besteht aus *mei* 玫 und *gui* 瑰. Die beiden Schriftzeichen haben keine eigene Bedeutung. Nur mit anderem Schriftzeichen zusammengesetzt haben sie Sinn. Zum Beispiel *mei* mit dem Farbwort *hong* 红 (rot) verbunden, bedeutet das Wort *meihong* **die Farbe zwischen Rosa und Rot**; *gui* wird häufig mit dem Adjektiv *li* 丽 (schön) oder mit dem Substantiv bao 宝 (Schatz) verwendet, in den beiden neu gebildeten Binomen verfügt das Schriftzeichen mit dem hinzugefügten Teil zusammen über die Bedeutung von **Luxus, prächtig**.

Der Dichter kann sich dafür entscheiden, mittels verschiedener Schriftzeichen Sinnbild zu gestalten, danach die Stimmung bildlich darzustellen, zum Beispiel *chun hua* 春花 (Blumen im Frühling, übers. v. Verf.[66]), *luo hua* 落花 (fallende Blumen), *xiu hua* 羞花 (schüchterne Blumen); *liu shui* 流水 (fließendes Wasser), *chun shui* 春水 (Wasser im Frühling), *qiu shui* 秋水 (Wasser im Herbst); *qiu yue* 秋月 (Mond im Herbst), *shan yue* 山月 (Mond in den Bergen), *ming yue* 明月 (heller Mond); *xi feng* 西风 (Westwind), *dong feng* 东风 (Ostwind), *dong feng* 冬风 (Wind im Winter), *chun feng* 春风 (Wind im Frühling), *qiu feng* 秋风 (Wind im Herbst). Davon verfügen die Sinnbilder, die in der Verbindung mit Frühling und Sommer stehen, allgemein über fröhliche Stimmung, während die Sinnbilder, die sich auf Herbst und Wind beziehen, häufig eine negative Atmosphäre beinhaltet, wie Liu Yuxi in seinem

[66] Die folgenden chinesischen Wörter in diesem Abschnitt wurden alle von der Verfasserin ins Deutsche übersetzt; darauf wird in demselben Abschnitt nicht mehr hingewiesen.

Gedicht geschrieben hat: zì gǔ féng qiū bēi jì liáo 自古逢秋悲寂寥 (lexikalisch: seit Altertum treffen Herbst Trauer einsam still, übers. v. Verf.: Sofern man über den Herbst redet, findet man ihn seit dem Altertum kümmerlich die Zeit der Ruhe und Einsamkeit). Im Hinblick auf deren poetische Rolle sollen bei der vorliegenden Untersuchung solche Wortbildungsschema unentbehrlich bemerkt werden.

– **Die Eigenart der Satzstruktur**

Der Satz besteht aus einzelnen Wörtern. Wie die Lakonie der Wortbildung in der klassisch-chinesischen Art, zeigt sich die wieder beim Satzbau: In einem klassisch-chinesischen Vers kann ein Teil oder möglicherweise mehrere Teile ausgelassen werden. Prinzipiell gibt es keinen unentbehrlichen Teil, das heißt, welcher Teil gelöst werden könnte, hängt nicht von dessen syntaktischer Funktion ab. Es wird allein vom Dichter selbst entschieden. Die Auseinandersetzung mit dem Satzbau in der klassisch-chinesischen Dichtkunst benötigt konkrete Beispiele im Kontext. Darauf wird im folgenden Kapitel 3 ausführlicher eingegangen.

Das durch die vier linguistischen Dimensionen entschiedene *yijing* zeigt ein Vers aus dem Lied nach der Melodie *Yujia Ao* 渔家傲 (w. i. D.: Die Fischersstolze) von Fan Zhongyan 范仲淹 (989–1052) auf:

> 千帐里，长烟落日孤城闭。
>
> qiān zhàng lǐ, cháng yān luò rì gū chéng bì.
> Tausend Zelt in, lang Dunst sinken Sonne einsam Stadt geschlossen. (lexikalisch)
> In tausenden Zelten weht der Dunst zart. Die Sonne sinkend, gesperrt wird die einsame Stadt. (übers. v. Verf.)

Das Sinnbild – der Dunst – wird durch das Adjektiv **lang** beschrieben. Die Sonne sinkt. Die Stadt existiert da einsam. Der Vers endet mit dem Schriftzeichen *bi*. Es kann sowohl als Adjektiv **geschlossen** als auch als Verb **schließen** dienen. Allerdings meint die Verfasserin: Wenn das Wort als Adjektiv in diesem Vers wirkt, hat es einen Gehalt von **fest** noch mehr.

## 2.3 Fazit

Sobald die Menschheit mit verschiedenen Zungen redet, also seit dem Turmbau zu Babel, gehört das Übersetzen zu den unentbehrlichen Tätigkeiten des Menschen: im politischen sowie im gesellschaftlichen Verkehr, bei Krieg und Raubzug sowie beim friedlichen Reisen und Handeln, und vor allem bei der Übermittlung von Philosophie, Wissenschaft und Dichtung (Störig 1963: X). Nicht nur die menschliche Handlung, das Übersetzen selbst, hat eine lange Tradition, sondern auch schon sehr lange bemüht man sich um eine Analyse und Begriffsdefinition übersetzerischer Fragen (Levý 1969: 14).

Als eine besondere Art der literarischen Übersetzungen kann die Poetik bezügliche Übersetzung keineswegs lediglich mittels linguistischer Strategien in einem Rahmen präzise reguliert und hergeleitet werden. Dafür liegt die Aufgabe wesentlich in der poetischen Auslegung. Der Wesensmerkmal des literarischen oder – mit anderen Worten – „künstlerischen Qualität“ ist etwas, „was am Ganzen eines Sprachkunstwerkes haftet“. Die kleinste Einheit kann daher nur ein Text sein, der auch als Ausschnitt jenes organische Zusammenstimmen von den Teilen und dem Ganzen birgt, welches das Wesen von Dichtung ausmacht. Dichtung ist wie die Musik eine Kunst, die sich in der Zeit vollzieht […] Die Übersetzung ist überhaupt nur möglich, weil Dichtung eine „Zeitkunst“ ist; indem sie in der Zeitenfolge Entsprechungen schafft – im jeweiligen Moment oder an einen anderen Zeitpunkt verschoben –, vermag sie in der Innerlichkeit ihres Lesers ein dem Original analoges Ganzes zu schaffen (vgl. Kloepfer 1967: 85, 122).

Aus hermeneutischer Perspektive hat das Übersetzen mit zwei Tätigkeiten zu tun: Verstehen des Ausgangstexts und Auslegen, um einen Zieltext zu schaffen. Die beiden Aspekte bilden zusammen den Kern der Übersetzungshermeneutik.

Der Standpunkt der unterschiedlichen hermeneutischen Übersetzungsauffassungen lässt sich durch die abgeschlossenen Darstellungen feststellen, dass sie nicht absolut miteinander zerspaltet werden sollen. Denn es gibt trotz der Unterschiede noch überschneidende Punkte, die sich in gewissem Maße miteinander vervollkommnen können. Bei einer praxisorientierten Forschung sollen solche verschiedenartigen Meinungen verbindend zu dieser Arbeit fungieren.

Noch umstritten sind die Objektivität und die Realisierbarkeit einer solchen Objektivität. Man soll gestehen, dass die Objektivität beim literarischen Übersetzen kaum zu erreichen ist.

Einerseits, wie Arthur Schopenhauer darauf hingewiesen hatte, kann nicht für jedes Wort aus einer Sprache in jeder anderen ein genaues Äquivalent gefunden werden (Störig 1963: 101). Andererseits wird der betroffene Text in der Geschichte überliefert; der Inhalt ist nicht sachlich und wissenschaftlich, sondern sinnträchtig.

Wahrscheinlich für ein relativ neues Werk könnte der Übersetzer mit dem Autor ein lebendiges Gespräch machen und den Sinn des Textes diskutieren, wenn der Autor noch lebt – dies wäre, nach Meinung der Verfasserin, ideal für den Übersetzungsprozess. Doch die zu analysierenden Texte in dieser Arbeit stammen aus einer weit entfernten Vergangenheit. Der jüngste Text, der in dieser Forschung behandelt wird, stammt aus der Qing-Dynastie (1636–1912), ist mehr als zwei Jahrhunderte alt. Daher ist eine absolute Objektivität im Rahmen der Hermeneutik für diese Arbeit utopisch – sie kann keineswegs verwirklicht werden. Sonst könnte die Arbeit unwissenschaftlich und unsachlich sein. Was in der vorliegenden Arbeit möglich zu erreichen ist, anders gesagt, was das Leitprinzip ist, besteht darin, auf der hermeneutische Theorien Unterstützung basierend die durch bestimmte Übersetzungen eines Übersetzers gezeigten Betrachtungsweise und seine Übersetzungsgedanken dadurch auszugraben.

## 3. Klassisch-chinesische Gedichte und ihre deutschen Übersetzungen –Fallstudien

### 3.1 Dichtung über Liebe und Freundschaft

Liebe ist ein philosophischer Begriff, als erste und nächste menschliche Beziehung ist sie zugleich Grundlage der ersten und nächstliegenden Arbeitsteilung der menschlichen Gesellschaft (Schwarz 1980:169). Die Aspekte, Liebe zu besingen und die persönliche Liebe des Dichters zu jemandem zum Ausdruck zu bringen, gelten als beliebte Themen in der klassisch-chinesischen Dichtkunst. Ebenfalls schrieben die chinesischen Dichter für Geistesfreunden, Kollegen, Verwandten, Mönchen, Einsiedler[67] und ähnliche Personen (vgl. Debon1988a: 89). Es gibt eine interessante Erscheinung, dass viele ursprünglich zum Besingen der Freundschaft dienende Verse in der modernen Zeit von den Chinesen für die Liebe verwendet werden. Ein Beispiel ist der folgende Vers:

> 君埋泉下泥销骨，我寄人间雪满头。（白居易《梦微之》）
>
> Jūn mái quán xià ní xiāo gǔ, wǒ jì rén jiān xuě mǎn tóu. (Bai Juyi[68]: Meng Weizhi[69])
> Herr eingraben Quelle unter Erde schmelzen Knochen, ich senden Mensch in Schnee voll Kopf. (lexikalisch)
> Du liegst bei den Gelben Quellen, Gebeine und Erde vermischt,
> Ich lebe noch unter den Menschen, die Haare zu Schnee gebleicht.
> (von Arthur Waley ins Englische übersetzt, von Franziska Meister-Weidner ins Deutsche übers.[70])

Der Titel zeigt, dass das Gedicht verfasst wurde, um die tiefe Erinnerung an Yuan Zhen auszudrücken. Jedoch lesen sich die fixierten Wörter ästhetisch. Zugleich wird die schöne Liebesstimmung dargestellt – deshalb gilt dieser Vers in der modernen Zeit manchmal zum Ausdruck der Liebe. Hermeneutische Auffassungen können solche Erscheinungen erklären, „der Text wird nach der Schöpfung des Verfassers sobald selbst ein selbstständiger Text, der Autor sterbt nach seiner Schöpfung“ (Ricoeur 2005: 79f.) – das heißt, die späteren Empfänger

[67] Vgl. Goat Koei, Lang-Tan (1985): *Unauffindbar Einsiedler. Eine Untersuchung zu einem Topos der Tang-Lyrik (618–906)*. Frankfurt a. M.: Haag und Herchen.

[68] Bai Juyi (772–826) war ein chinesischer Dichter der Tang Zeit.

[69] Weizhi ist der Beiname von Yuan Zhen (779–831), Yuan war auch der Dichter der Tang-Zeit, war Herzensfreund von Bai Juyi.

[70] Meister, Franziska (Übers.) (1951): *Arthur Waley. Chinesische Lyrik aus zwei Jahrtausenden*. Hamburg: Marion von Schröder Verlag. S.201

könnten die Texte aus der Geschichte laut ihren eigenen Vorstellungen verstehen und dann in eigener Weise weiter im Alltagsleben verwenden. Somit kann ein Text immer einen neuen und aktuellen Sinn haben. Die Liebe und die Freundschaft sind die natürlichsten menschlichen Gefühle.

### 3.1.1 Das Beispiel von Su Wu: *Liu Bie Qi* 留别妻

| | |
|---|---|
| 留别妻<br><br>Liú Bié Qī<br>Zurückhalten Abschied Ehefrau | An die Gemahlin |
| [汉]苏武 (v.Chr. 140-v.Chr. 60)<br><br>[Han] Su Wu | von Debon (1988b: 48) übersetzt |
| 结发为夫妻，恩爱两不疑。<br><br>Jié fà wéi fū qī, ēn ài liǎng bù yí.<br>Binden Haare werden Ehemann Ehefrau, Gnade Liebe zwei nicht zweifeln. | Seit wir das Haar uns knoten, sind wir Mann und Frau;<br>Doch unser Liebe blieb von Zweifeln rein. |
| 欢娱在今夕，嬿婉及良时。<br><br>Huān yú zài jīn xī, yàn wǎn jí liáng shí.<br>Freude Spaß in heute Nacht, schön schmiegsam rechtzeitig gut Zeit. | So laß uns feiern denn, so lang es geht,<br>Laß uns noch diesen Abend glücklich ein! |
| 征夫怀远路，起视夜何其。<br><br>Zhēng fū huái yuǎn lù, qǐ shì yè hé qí.<br>Feldzug Mann denken fern Weg, aufstehen sehen nächtig wie es. | Ach, im geheimen schon zähl ich des Marsches Meilen;<br>Es treibt mich auf, die Stunde zu erspähn: |
| 参辰皆已没，去去从此辞。<br><br>Shēn chén jiē yǐ mò, qù qù cóng cǐ cí.<br>*Shen Chen* [71] beide schon sinken, gehen gehen von hier abscheiden. | Der Morgenstern ist schon am Untergehn.<br>Der Weg ist weit. Ich darf nicht länger weilen. |

[71] Die beiden Schriftzeichen beziehen sich auf die Namen zweier Sterne in der traditionellen chinesischen Astronomie.

| | |
|---|---|
| 行役在战场，相见未有期。<br>Xíng yì zài zhàn chǎng, xiāng jiàn wèi yǒu qī.<br>Gehen Feldzug auf Krieg Feld, miteinander treffen nicht haben Frist. | Es geht ins Feld hinaus, in Kampf und Krieg.<br>Ob wir uns wiedersehn, wer kann das wissen? |
| 握手一长叹，泪为生别滋。<br>Wò shǒu yī cháng tàn, lèi wèi shēng bié zī.<br>Greif Hand eins lang seufzen, Träne um entstehen Abschied feucht. | Ich drücke deine Hand und seufze tief<br>Und weine, daß wir lebend scheiden müssen. |
| 努力爱春华，莫忘欢乐时。<br>Nǔ lì ài chūn huá, mò wàng huān lè shí.<br>Fleißig Kraft lieben Frühling Blume, nicht vergessen Freude Fröhlichkeit Zeit. | Du sollst die Liebe ganz den Frühlingsblüten schenken,<br>Aber vergiß nicht unser altes Glück! |
| 生当复来归，死当长相思。<br>Shēng dāng fù lái guī, sǐ dāng cháng xiāng sī.<br>Leben soll wieder kommen zurückkehren, sterben sollen lang miteinander sehnen. | Bleib ich am Leben, kehr ich einst zurück.<br>Sterb ich, so wollen wir ewig einander denken. |

| Abschied | „Abschied von meiner“ Frau von Su Wu |
|---|---|
| von Alfred Forke[72] übersetzt | von Liu Mau-tsai (1989: 48) übersetzt |
| Seit ein Löckchen von meinem Haare<br>Meinem Bräutgam gesteckt ward in´s Haar.<br>Und Mann und Frau wir geworden,<br>Nur Liebe stets zwischen uns war. | Seit dem Binden unserer Haare sind wir Mann und Frau.<br>Wir lieben uns und hegen kein Mißtrauen gegeneinander. |
| In dieser Nacht, erst der ersten,<br>Die kosend wir haben verbracht,<br>Ward unserem reinen Glücke<br>Ein jähes Ende gemacht. | Freude und Vergnügen haben wir nur noch in dieser Nacht;<br>Zärtlichkeit und Anschmiegsamkeit finden sich nur noch in diesen<br>schönen Stunden. |

[72] Forke, Alfred (1899): *Blüthen chinesischer Dichtung*. Magdeburg: Commissionsverlag. Faber'sche Buchdruckerei. S. 9. In: https://bildsuche.digitale-sammlungen.de/index.html?c=viewer&bandnummer=bsb00103592&pimage=35&v=100&nav=&l=de. (letzter Abruf:25. 10. 2024).

| | |
|---|---|
| Es treibt meinen Mann als Krieger<br>Der Drang in die Ferne hinaus,<br>Auf springt er vom Lager und spähet,<br>Wie weit schon die Nacht sei, aus. | Ich, der Reisende, denke schon an die weiten Wege<br>Und stehe auf und schaue nach, wie die Nacht aussieht: |
| Verglommen sind alle Sterne.<br>Da hält es ihn nimmermehr;<br>Er eilt in den Kampf, nicht wissend,<br>Ob je er wohl wiederkehr. | Die Sterne sind bereits alle verschwunden.<br>Adieu, adieu! Nun muß ich Abschied nehmen!<br>Die Reise geht in die Richtung der Schlachtfelder.<br>Unser Wiedersehen läßt sich daher nicht voraussehen. |
| Er hält meine Hand zum Abschied,<br>Das Auge von Thränen getrübt,<br>„Gehab´ dich wohl und vergiss nicht,<br>Wie sehr wir uns haben geliebt.“ | Deine Hände drückend seufze ich einmal lange.<br>Tränen rollen wegen des Abschieds für immer besonders stark.<br>Bemühe dich, dein junges Aussehen zu pflegen,<br>Und vergiß nicht die Zeit unsere Freude! |
| „Wenn ich am Leben bleibe,<br>So kehre ich heim zu dir,<br>Und sterbe ich, so bewahre<br>Stets ein Gedenken mir. “ | Bleibe ich am Leben, werde ich bestimmt wieder heimkehren.<br>Sterbe ich, werde ich bestimmt ewig an dich denken. |

Der Dichter Su Wu ist bekannt für seine Mission als Diplomat bei *xiongnu* 匈奴 (den Hunnen). Gemeint wurde das Gedicht, bevor er nach dem Hunnen losging, angefertigt.

Das Original gilt als ein erzählendes Gedicht. In den ersten vier Versen wird der Hintergrund dargestellt: Seit ihrer Heirat lieben sich der Ehemann und seine Frau miteinander, ihre Liebe bleibt fest und unerschütterlich– ohne Zweifel, wie am Anfang. Die Stimmung in diesen Wörtern liest sich fröhlich. In folgenden Versen wird die Atmosphäre doch plötzlich geändert. Die Identität des Ehemanns wird zu Beginn des dritten Verspaars offenbart: Er ist ein Soldat, der für sein Land in den Kampf ziehen muss. Dabei ist der Kontrast zwischen den ersten drei Versen wahrzunehmen: Heute Nacht ist es schön mit seiner Ehefrau, jedoch denkt der Erzähler gleichzeitig an das bevorstehende Losfahren in den Kampf.

Die melancholische Atmosphäre vor der Trennung wird im fünften und sechsten Verspaar dargestellt: Was im Krieg passieren würde, weiß niemand. Wann wir uns wiedersehen könnten, weiß niemand. Wann meine Rückkehr sein wäre, weiß niemand. Der Erzähler will sich nie von seiner Ehefrau trennen: Ich würde deine Hände für ewig in meinen Händen halten, doch kann ich nicht. Meine Träne könnten meine Stimmung zeigen. Unsere Zukunft bleibt unklar. Trotzdem verspricht das lyrische Ich: Obwohl wir uns in diesem Moment schmerzhaft fühlen, musst du noch weiter in Ordnung und in der Fröhlichkeit leben. Wenn ich glücklich zurückkommen könnte, würde ich sofort zu dir kommen; wenn ich leider im Krieg verstorben wäre, würden wir uns ewig in Erinnerung behalten.

Die Erzählung im Ur-Gedicht ist direkt und einfach zu verstehen; auf der inhaltlichen Ebene gibt es kaum wesentliche Unterschiede zwischen den drei Übersetzungen. Der größte Unterschied zwischen den drei Übersetzungen liegt im Horizont des Erzählers. Die Übersetzungen von Debon und Liu erzählen die Geschichte aus der Perspektive des Soldaten, während Forkes Übersetzung den Horizont seiner Frau einnimmt.

Ein weiterer Unterschied findet sich in der Wiedergabe des Reimschemas. Das Original gilt als ein im alten Stil verfasstes Gedicht – das heißt, melodischer Anspruch wird nur an die Reime gestellt. Die beiden deutschen Übersetzungen sind jeweils in Vier-Versen-Strophen unterteilt, in denen die Endreime deutlich erkennbar sind.

Die Reimschemata in Debons Übersetzungen sind wie folgt:

( ) a ( ) a
A A A A
( ) A ( ) A
A B B A

Die Reimschemata in Forkes Übersetzungen zeigen sich in folgender Weise:

( ) C ( ) C
( ) D ( ) D
( ) E ( )E

( ) F ( ) F
D D D D
G H G H

Lius Übersetzung hat ein lockeres Reimschema, nach den Strophen in Lius ursprünglicher Übersetzung lautet es wie folgt:

( ) ( ) ( ) ( )
( ) ( )
A A ( ) A
I ( ) ( ) I
() A () A.

Der wesentliche Unterschied zwischen den drei Übersetzungen liegt im Rhythmus. Die verdeutschten Verse von Debon und Forke reimen sich streng und klar, während Lius Übersetzung nicht so strikt gereimt sind.

### 3.1.2 Das Beispiel von Wang Wei: *Xiang Si* 相思

| |
|---|
| 相思<br><br>Xiāng Sī<br>Miteinander sehnen |
| [唐] 王维 (?- 761)<br><br>[Tang] Wang Wei |
| 红豆生南国，<br><br>Hóng dòu shēng nán guó,<br>Rot Bohne wachsen Süden Land, |
| 春来发几枝。<br><br>Chūn lái fā jī zhī.<br>Frühling kommen ausschlagen einige Zweige. |
| 愿君多采撷， |

| |
|---|
| Yuàn jūn duō cǎi xié,<br>Wünschen Herr viel sammeln pflücken, |
| 此物最相思。<br><br>cǐ wù zuì xiāng sī.<br>Das Ding äußerst miteinander sehnen. |

| Liebendes Gedenken | Sehnsucht |
|---|---|
| Von Debon (1988a: 80) übersetzt | Von Liu Mau-Tsai (1989: 62) übersetzte |
| Die rote Bohne wächst im Land des Südens. | Der Rotbohnen-Baum wächst im Süden des Landes. |
| Reckt, wenn der Frühling kommt, so viele Triebe. | Wie viele Zweige (Früchte) hat er nun im Herbst getragen? |
| Ich wünschte nur, daß du sie fleißig pflückst, | Ich wünsche, daß du viele davon abpflückst, |
| Sie sagen dir: ich denke dein in Liebe. | Denn diese Früchte erregen am stärksten die Sehnsucht. |

Das Beispiel wurde von Wang Wei, der für seine Naturbeschreibungen bekannt ist (vgl. Debon 1964: 21), verfasst. Liu Mau-Tsai übersetzte den Titel gemäß der ursprüngliche Bedeutung mit dem Wort **Sehnsucht**, während Debons Übersetzung einen vom Übersetzer neu erstellten Titel **Liebendes Gedenken** trägt.

Auf stilistischer Ebene ist das Stück ein Kurzgedicht. Jeder Vers besteht aus fünf Wörtern. Der zweite und der vierte Vers sind gereimt. Inhaltlich wird im ersten Vers eine Naturerscheinung dargestellt: Der Baum der roten Bohnen wächst am meisten im Süden von China. Anschließend stellte der Dichter eine Frage: Wie viele Zweige könnten im Frühling am Baum aufgehen? Zum zweiten Vers gibt es einen Streitpunkt: Ob es im Frühling oder im Herbst sein soll. In *Tangshi Sanbai Shou* 唐诗三百首 (übers. v. Gu Zhengxiang: Anthologie 300 Gedichte aus der Tang-Zeit) wird der Vers, wie oben gezeigt, fixiert, während in *Quan Tang Shi* 全唐诗 (über. v. Gu Zhengxiang: Gesammelte Gedichten der Tang-Zeit) der Vers folgendermaßen lautet:

秋来发故枝

qiū lái fā gù zhī
Wie viele alte Zweige werden im Herbst aufgehen. (übers. v. Verf.)

Es ist schwierig zu sagen, welche Version richtig ist. Einen Vers philologisch zu prüfen, ist die Aufgabe der Historiker. Für diese Forschung im Rahmen der Übersetzungswissenschaft ist es sinnlos, sich auf den Streitpunkt zwischen den chinesischen Schriftzeichen zu konzentrieren. In dieser Forschung wird die Version in der *Anthologie 300 Gedichte aus der Tang-Zeit* übernommen, weil diese Anthologie in China als die Einführung in die chinesische Dichtkunst umfangreich akzeptiert wird.

Im dritten Vers zeigt sich ein Ruf: „Ich wünsche, du pflückst mehr und mehr vom Baum". Den Grund erklärt der Dichter sofort im letzten Vers: Weil diese rote Bohne als das Symbol der Sehnsucht gilt. In einem anderen Vers aus dem von Cao Xueqin 曹雪芹 (um 1715? – um 1763?) verfassten Roman *Hongloumeng* 红楼梦 (v. Schwarz über.: Der Traum der roten Kammer) findet sich dasselbe Sinnbild:

滴不尽相思血泪抛红豆，开不完春柳春花满画楼。（曹雪芹《红楼梦》第二十八回）

Dī bù jìn xiāng sī xiě lèi pāo hóng dòu, kāi bù wán chūn liǔ chūn huā mǎn huà lóu. (Aus: Cao Xueqin[73]: *Hongloumeng*, 28. Kapitel)
Tropfen nicht endlich miteinander sehnen Blut Träne werfen rot Bohnen, blühen nicht fertig Frühling Weide Frühling Blumen voll mahlen Gebäude. (lexikalisch)
Nimmer versiegen die blutigen Tränen, werfen die rote Bohnen,
während draußen noch bunten Blumen blühn. (von Rainer Schwarz übersetzt[74], von Verf. klein geändert, da in Schwarz´ Übersetzung gibt es kein Wort für die roten Bohnen.)

Wang Weis Gedicht ist ein Kurzgedicht, welches strikter Regelung zu Reimen und Tönen des Schriftzeichens folgen muss. Der Endreim liegt im Wort *zhī* 枝 (Zweig). Metrisch liest sich das Ton-Schema folgendermaßen:

[73] Cao Xueqin (1715/1724-1763?) war ein chinesischer Schriftsteller der *Qing*-Zeit.
[74] Schwarz, Rainer (2006): *Der Traum der roten Kammer oder die Geschichte vom Stein.* Bochum: Europäischer Universitätsverlag. Bd.1. (Kapitel 1–40). S. 491.

1. Vers: u u e e u,
2. Vers: e e u u e.
3. Vers: e e e u u,
4. Vers: u u u e e.[75]

Im Hinblick auf die Übersetzung liegt der erste Unterschied im Streitpunkt **Herbst** oder **Frühling**. Wie bereits erklärt, kann man nicht einfach sagen, welches Wort richtig ist, weil das sich auf das Problem der Quelle bezieht.

Die Wörter und der Satzbau der ersten drei Verse in den beiden Übersetzungen sind fast ganz anders, aber der Sinn ist ähnlich. Jedoch liegt der zweite inhaltliche Unterschied in der Auslegungsweise des letzten Verses. Debon verzichtete darauf, den auf die Sehnsucht angespielten Sinn beizubehalten. Die symbolische Bedeutung befindet sich nicht mehr hinter dem Wort, sie wird nun durch den Ruf direkt zum Ausdruck gebracht: „Ich denke an dich meine Liebe!“ Somit wird die ursprüngliche Stimmung beim zurückhaltenden Denken bei seinem Interpretieren verändert.

Diese Umwandlung der Stimmung führt den Unterschied zwischen den zwei kulturellen Gesellschaften, nämlich, wie man sich zur Liebe verhält, dem Leser vor Augen auf. In der langen chinesischen Geschichte hat der Konfuzianismus keine bedrohliche Stellung für die moralischen Regelungen[76]. Es würde kritisiert, wenn jemand seine Liebe so direkt ausdrückt. Deshalb wird die Liebesstimmung in China implizit ausgedrückt. Ganz im Gegensatz dazu betrachten dies die Europäer zur Liebe verhältnismäßig direkt.

Lius Übersetzung ist eine wörtliche Übersetzung, die den im Original erzählenden Inhalt präzise wörtlich wiedergibt.

Auf der melodischen Ebene liest sich der Endreim in Debons Übersetzung deutlich. Das Reimschema lautet: **(X) A (X) A**. Der zweite und der vierte Vers reimen sich auf die Silbe **-iebe**. In Lius Übersetzung hingegen gibt es keine Reime. Bemerkenswert ist, dass sich Debons Übersetzung in gewissem Maße jambisch und trochäisch liest. Im Licht der deutschen Poesie

[75] Zur Abkürzung: u – der unebene Ton (*ze sheng* 仄声), e – der ebene Ton (*ping sheng* 平声). Im folgenden Text wird darüber nicht mehr angemerkt.

[76] Vgl. Feng, Xi (2014): *Liebesgedichte von Nalan Xingde (1655–1685)*. Hamburg: Verlag Dr. Kovač. S. 127.

gibt es nach der Ansicht der Verfasserin einen relativ deutlichen Jambus in Debons Übersetzung (im folgenden Text wird die Senkung durch das Zeichen - gezeigt, die Hebung wird durch das Zeichen ^):

\- ^ - ^ - ^ - ^ - ^ -
^ - - ^ - ^ - ^ - ^ -
\- ^ - ^ - ^ - ^ - ^
\- ^ - ^ - ^ - ^ - ^ -

### 3.1.3 Das Beispiel von Nalan Xingde: Nach der Melodie *Yi Jiangnan* 忆江南

Die Werke von Nalan Xingde, dem Lyriker aus der *Qing*-Zeit, sind aufgrund seiner ästhetischen Sprache und der dargestellten Melancholie für die Forschung über Liebe in der klassisch-chinesischen Dichtkunst von großer Bedeutung.[77] Das Gedenken an seiner Frau bildet einen wichtigen Teil von Nalans Werken.

| | |
|---|---|
| 忆江南 • 宿双林禅院有感<br>Yì Jiāng Nán • Sù Shuāng Lín Chán Yuàn Yǒu Gǎn<br>Erinnern Fluss Süden übernachten Doppel Wald Zen-Buddhismus Hof haben Gefühl | Nach der Melodie „im Gedanken an Giang-nan<br>*Was mich bewegte, als ich im Kloster Zum Zwillingshain übernachtete* |
| [清] 纳兰性德<br>[Qing] Nalan Xingde | von Debon (1988a: 68) übersetzt |
| 心灰尽，<br>Xīn huī jìn,<br>Herz Asche End | Zu Asche ward mein Herz. |
| 有发未全僧。 | Daß ich nicht ganz ein Mönch geworden bin, |

[77] Zur ausführlichen Erforschung der Liebeslieder von Nalan Xingde sei auf eine 2014 vorgelegte Doktorarbeit verwiesen: Feng, Xi (2014): *Liebesgedichte von Nalan Xingde (1655–1685)*. Hamburg: Verlag Dr. Kovač. An dieser Stelle muss die Verfasserin noch an einen Fehler hinweisen, der in dieser Dissertation auftrat: Die von dem Autor Xi Feng zitierte Zeitschrift sollte 1998 erschienen sein. Allerdings wurde sie vom Autor als 1999er Veröffentlichung registriert.

| | |
|---|---|
| Yǒu fā wèi quán sēng.<br>Haben Haar nicht voll Mönch. | Macht nur mein Haar, |
| 风雨消磨生死别。<br>Fēng yǔ xiāo mó shēng sǐ bié.<br>Wind Regen verlieren quälen leben sterben abscheiden | Da lässt die Scheidung zwischen Tod und Leben<br>In Sturm und Regen mir zerschlagen war. |
| 似曾相识只孤檠，<br>Sì céng xiāng shí zhǐ gū qíng,<br>Ähnlich einst miteinander kennen nur allein Lampe-Ständer, | Verwaister Kerzenständer dort,<br>siehst mich als deinesgleichen an! |
| 情在不能醒。<br>Qíng zài bù néng xǐng.<br>Gefühl existieren nicht können erwachen. | Und doch- geblieben ist die Liebe,<br>Daß ich zur Wahrheit nicht erwachen kann. |

| | |
|---|---|
| Nach der Melodie *Yi jiangnan*<br>Gedanken bei der Übernachtung im Shuanglin-Meditationstempel | Geschrieben, als ich im Schuanglin-Tempel übernachtete |
| Von Gimm (1998: 42) übersetzt: | Von Schwarz (1976: 189) übersetzt: |
| Mein Herz ist zu Asche erstorben, | Herabgebrannt zu Asche ist mein Herz. |
| Doch ich bin noch kein Mönch und Ohne Tonsur | Ein Mönch — das Haar noch ungeschoren. |
| Wind und Regen indes ließen die Grenze zwischen Leben und Tod zerfließen, | Der Regen schwemmte fort, der Sturm vertrieb,<br>was mir vom Tod, was mir vom Leben blieb. |
| Und die einsame Laterne dort erscheint mir seit langem vertraut. | Der Leuchter nur — wie ich im dunklen Raum<br>Verloren —<br>ein Fünkchen Licht — scheint mir verwandt. |

| | |
|---|---|
| Jedoch Gefühle regen sich noch, ich bin längst kein Erwachter. | Noch glimmt die Sehnsucht auf verworren im Herzen, das zu Asche längst herabgebrannt. |

Bevor auf die übersetzungsbezügliche Analyse eingegangen wird, ist der Hintergrund des Liedes zu erklären, obwohl er bereits bekannt ist: Das Lied verfasste Nalan, um seiner verstorbenen Frau zu gedenken.

Vor allem muss man das Original behandeln. Es gibt kein Übersetzen, das das Textverständnis nicht voraussetzt (Paepcke 1974: 139). Das ursprüngliche Lied besteht aus zwei Strophen; die zweite Strophe lautet wie folgt:

摇落后，

清吹那堪听。

淅沥暗飘金井叶，

乍闻风定又钟声。

薄福荐倾城。[78]

Yáo luò hòu,
Qīng chuī nà kān tīng.
Xī lì àn piāo jīn jǐng yè,
Zhà wén fēng dìng yòu zhōng shēng.
Bó fú jiàn qīng chéng.
Schwanken fallen nach,
rein blasen wie ertragen hören.
Plätschern plätschern dunkel wehen Gold Brunnen Blatt,
Plötzlich hören Wind halten wieder Glocke Klang.
Dünn Glück empfehlen zerfallen Stadt. (lexikalisch)
Auf den Boden

[78] Wang, Zheng 汪政 u. Chen Rujiang 陈如江 (Hrsg.) (2008): *Nalan Ci* 纳兰词 (w. i. D.: Die Lieder von Nalan). *Hangzhou* 杭州: *Zhejiang Jiaoyu Chubanshe* 浙江教育出版社 (w. i. D.: Verlag der Pädagogik *Zhejiang*). S.26.

fallen die Blätter,
In der Nacht so zart ertönen
der Kling und Klang auf den Saiten.
Keine Traute habe ich mehr,
die weinende Melodie zu lauschen.
Im Regen zerstreuen
sich Platanen, rauschen.
Jählings hielten die Wehende,
beginnen die Glocken wieder,
Ich, wer ohne Heil und Segen,
allein mit der Trauer,
könnte nur den Buddha bitten,
meine Schöne,
deine Seele
zu erlösen. (übers. v. Verf.)

Jedes Lied in der klassisch-chinesischen Art muss, wie im Kapitel 2 vorgestellt, nach einer festen Melodie verfasst werden. Zu jeder Melodie gibt es feste Regelungen von Rhythmus, Metrik und der Anzahl der Schriftzeichen in der Strophe. Mit der Melodie *Yi Jiangnan* 忆江南 (An den Süden des Yangtze Fluss erinnern[79]) wird sich in den folgenden Passagen auseinandergesetzt:

Die Melodie *Yi Jiangnan* 忆江南 wurde mit dem Titel *Wang Jiangnan* 望江南(Blick über Süden des Yangtzes) von *Sui Yangdi* 隋炀帝 (Yang-Kaiser der Sui-Dynasie, namens Yang Guang 杨广, 569–618, Anm. v. Verf.) zum ersten Mal notiert. Die Tabulatur wird auch *Meng Jiangnan* 梦江南 (Träumen vom Süden des Yangtzes), *Meng Jiangkou* 梦江口(Träumen vom Mündung des Yangtzes) usw. genannt.

[79] Wenn in den folgenden Fallstudien das einzelne Wort/ Binom/ Sinnbild u. ä. ins Deutsche erklärt wird, wird die Aufzeichnung w. i. D./ lexikalisch/ w. übers. v. der Verf. u. ä. gegebenenfalls entfernt, um die Lesbarkeit zu erhöhen. Wenn die deutsche Übersetzung von dem anderen Übersetzer geboten wird, wird die Quelle angegeben.

> Das Lied nach der Melodie *Yi Jiangnan* besteht aus einer Strophe oder zwei Strophen – das heißt, das Lied in dieser Tabulatur ist entweder *dandiao* 单调 (einstrophig) oder *shaungdiao* 双调 (doppelstrophig). Wenn das Lied einstrophig ist, gibt es insgesamt 27 Schriftzeichen aus fünf Sätzen; davon sollen drei Sätze mit ebenem Wort beendet werden. Zugleich zeigt sich ein Parallelismus in den zwei Versen in der Mitte. Wenn das Lied aus zwei Teilen besteht, lässt sich die zweite Strophe in derselben Formulierungsweise der ersten Strophe schaffen. Zu beachten ist, dass im zweiten Fall das Tonschema der Endwörter in jeder Strophe anders als das in dem nur aus einer Strophe sein muss. In einem doppelstrophigen Lied nach dieser Melodie sind in jeweiliger Strophe, nämlich der oberen und unteren Strophe, zwei Endwörter im ebenen Ton und noch zwei Endwörter im schiefen Ton miteinander zu wechseln (Xie, 2005: 1065, übers. v. Verf. anhand der allgemeinen Vorstellung über das Lied von Alfred Hoffmann in seinem Werk *Die Lieder des Li Yü*[80]).

Die von Nalan geschaffene Lyrik nach dieser Melodie ist doppelstrophig. Das Tonschema dieses Lieds stellt sich wie folgt dar:

1. Strophe: 3, 5(e), 7(e), 7 (e), 5.
2. Strophe: 3, 5(e), 7, 7 (e), 5(e).

Das Lied wurde bei seiner Übernachtung im *Shuanglin*-Tempel verfasst. Die ganze Lyrik beginnt mit der Metapher *xinhui* (Asche des Herzens). Das chinesische Wort *xinhui* wird heute noch häufig verwendet, um die negative Einstellung des Sprechers zu schildern, zum Beispiel: *xinhui-yileng* 心灰意冷 (negativ und niedergeschlagen[81]), *xin ru si hui* 心如死灰 (das Herz wie gestorbene Asche). Mit einem solchen Anfang wird die kümmerliche Lage des Dichters verdeutlicht, nämlich, dass er keine Hoffnungen und Geselligkeiten mehr hatte. In einem

[80] Vgl. Hoffmann, Alfred (1950): *Die Lieder des Li Yü*. Köln: Greven Verlag. S. 179.

[81] Die Redewendung wird von der Verfasserin auf der Erklärung auf der Webseite *Han Dian* 汉典 (w. i. D.: Chinesisches Wörterbuch) basierend ins Deutsche leicht angepasst übersetzt. In: https://www.zdic.net/hans/心灰意冷 (letzter Abruf: 28. 10. 2024)

anderen Lied Nalans, das nach der Melodie von *Meng Jiangnan* gestaltet wurde, gibt es einen Vers, der zum Teil mit *xinhui* zusammenhängt:

> 急雪乍翻香阁絮，轻风吹到胆瓶梅，心字已成灰。(纳兰性德《梦江南•昏鸦尽》)
>
> Jí xuě zhà fān xiāng gé xù, qīng fēng chuī dào dǎn píng méi, xīn zì yǐ chéng huī. (Nalan Xingde: Mèng Jiāng Nán • Hūn Yā Jìn)
> Rasch Schnee plötzlich umdrehen duftig Gemach Kätzchen, zart Wind wehen zu Bauch Vase Pflaume, Herz Schriftzeichen schon werden Asche. (lexikalisch)
> Treibender Schnee verwandelte sich zu Seidenflöckchen vor duftendem Gemach,
> Und sanfter Wind wehte hin zur schlanken Vase mit den Aprokosenblüten.
> Doch der Weihrauch mit dem Herz-Zeichen ist längst zu Asche geworden. (Nach der Melodie *Yi Jiangnan*[82], von Martin Gimm übersetzt[83])

In diesem Beispiel bezieht sich die Asche auf einen realen Weihrauch, der in Form des chinesischen Schriftzeichens *xin* 心 (Herz) hergestellt wird. Der ursprüngliche Sinn von *xinhui* ist dennoch in diesem Vers beinhaltet: Mein Herz, so wie der Weihrauch in Form des Herz-Zeichen, ist nicht mehr ein lebendiges und vollständiges Herz, sondern bereits zur Asche geworden.

Mit Besessenheit seiner Frau gedenkend, fühlte sich der Dichter schon wie ein Mönch. Der einzige Unterschied zwischen Nalan und dem Mönch liegt lediglich in dem Haar. Gleich spielen das Binom *fengyu* (Wind und Regen) sowie *guqing* (der alleine Lampenständer) die Rolle als Träger der Stimmung. Die Fünkchen des Kerzenlichts erscheinen noch immer wie damals. Obwohl die sachlichen Dinge noch wie damals blieben, wusste er: Alles ist anders. Seine Frau war von dem Dichter durch Tod und Leben ewig getrennt worden – diese Tatsache wusste der Dichter. Alle wusste der Lyriker selbst, trotzdem wollte er nicht erwachen und die Realität erkennen sowie akzeptieren. Der Inhalt des Gedichts drückt die tiefe Liebe und die starke Melancholie des Dichters aus.

---

[82] Gemäß der Zusammenfassung von Xie Yingxian (2005: 1065) kann man die Melodie *Yi Jiangnan* (sich an Süden des Yangzes erinnern) auch *Meng Jiangnan* (von Süden des Yangtzes träumen) nennen. Ursprünglich wurde das Lied mit dem Titel *Meng Jiangnan* verfasst; es wurde von Gimm unter dem Titel *Yi Jiangnan* übersetzt.
[83] Gimm, Martin (1998): *Nalan Xingde (1655-1685). Zwanzig Gedichte*. In: Baus, Wolf (1998) (Hrsg.): *Hefte für Ostasiatische Literatur*. Band 25. München: Iudicium Verlag. S. 42.

Nach der Betrachtung des Urtextes soll die Aufmerksamkeit auf die drei Übersetzungen von drei Übersetzern gelenkt werden. Es ist offensichtlich, dass alle drei Übersetzer lediglich die erste Strophe des Originalliedes veröffentlichten. Die drei Hauptunterschiede zwischen den Übersetzungen befinden sich in der Auslegungsweise des Untertitels hinter der Tabulatur, der ersten beiden Verse und des letzten Verses.

**1. Übersetzung des Ortsnamen: mittels Transkription oder übersetzerischer Auslegung**

Die Übersetzung des Tempelnamens, wo der Dichter übernachtete, lehnt sich bei Gimm und Schwarz an dem chinesischen *Pinyin*-System beziehungsweise an der Umschrift an. Im Gegensatz dazu betrachtete Debon den Ortsnamen als ein Binom, welches aus *shuang* (zwei) und *lin* (der Wald) besteht. Er gab eine wörtliche Übersetzung für den Namen des Tempels – *Shuangling*. Jedoch ergänzte er hinter seiner Übersetzung noch eine Anmerkung, um seine Übersetzung **Zwilingshain** aus der religiösen beziehungsweise der Zen-buddhistischen Perspektive zu erklären:

> Zwilingshain: Shuang-Lin, ein Wäldchen mit Śālā- Zwilingsbäumen, das heißt, Bäumen mit doppeltem Stamm. Vier Śālā- Zwilingsbäumen sollen um das Totenlager Buddhas gestanden haben, von dem er ins Nirvana einging.

Die Anmerkung begründete die wörtliche Übersetzung des Ortsnamens. Zugleich zeigt sich eine neue mögliche Denkweise beim interkulturellen Interpretieren. Eine ähnliche wörtliche Auslegung findet sich auch beim Namen von Yuan Danqiu in der Übersetzung zu *Jiang (Qiang) Jin Jiu* von Li Bai (siehe Kapitel 3.3.1).

**2. Übersetzungsweise zum Verb *jin* und zum Sinnbild *guqing***

a. Die drei Übersetzungen zum Verb *jin*

Der Vers beginnt mit der Metapher *xinhui* und besteht lediglich aus drei Schriftzeichen. Das Schriftzeichen *jin* im ursprünglichen Vers fungiert als Verb. Dieses chinesische Schriftzeichen hat mehrere Bedeutungen, zum Beispiel extrem, das Ende (wenn es sich im vierten Ton liest); möglichst, trotzdem (wenn es sich im dritten Ton liest). In diesem Vers soll es mit der Bedeutung Ende verstanden werden.

Der erste Drei-Wort-Vers wird von Debon mit den Wörtern **Zu Asche ward mein Herz** interpretiert, während Gimm den Vers ins Deutsche **Mein Herz ist zu Asche erstorben**

übersetzt. In der Version von Schwarz lautet der verdeutschte Vers **Herabgebrannt zu Asche ist mein Herz**.

Die deutsche Syntax entscheidet, dass die Wortstellung in einem Satz den Sinn und den zu betonenden Stichpunkt verdeutlichen kann. Debon stellte in seiner Übersetzung die Ergänzung **zu Asche** des Verbs **werden** auf den Anfang des Satzes. Dadurch lässt sich die aktuelle Lage des Herzens in Debons Übersetzung betonen. Hinter seiner Übersetzung wird in den Anmerkungen die taoistische Herkunft dieser Metapher von Debon weiterhin erklärt:

> 形固可使如槁木，而心固可使如死灰乎？(《庄子•内篇•齐物论第二》[84])
>
> Xíng gù kě shǐ rú gǎo mù, ér xīn gù kě shǐ rú sǐ huī hū? (Zhuāng zǐ • nèi piān • qí wù lùn dì èr)
> Gestaltung fest können lassen wie welk Holz, aber Herz fest können lassen sterben Asche oder? (lexikalisch)
> Sein Leib wie Knochen morsch und bleich,
> Sein Herz der toten Asche gleich; (von Debon übersetzt[85])

Gimm stellte die Wortgruppe **mein Herz** an den Anfang des Satzes und verwendete das Verb **ersterben**. Mit einem gewöhnlichen Satzbau stellt Gimms Vers eine ruhige Erzählung, womit der sterbende Vorgang des Herzens für den Leser deutlich wird. Die Wortstellung in Gimms Übersetzung ähnelt der im Original.

In Schwarz´ Übersetzung wird das Verb betont. Er stellte das Verb auf den ersten Platz der ganzen Lyrik. wobei er das Verb **herabbrennen** verwendet. Dadurch wird der Sinngehalt und das Grad des verbrennenden Vorgangs dargestellt.

Interessant stellt es sich dar, dass in allen drei Übersetzungen jeweils eines der drei Wörter des ursprünglichen Verses betont wird.

b. Die drei Darstellungsweisen zum Wort *gu* im Sinnbild *gu qing*

---

[84] Zhuang Zi (ca. 369–286) war ein chinesischer Philosoph, Denker der Zhan-Guo Zeit.

[85] Debon, Günther (1988): *Mein Haus liegt menschenfern doch nah den Dingen*. München: Eugen Diederichs Verlag. S.31.

In einem literarischen Werk liegt der Kern in einem hervortretenden Wort. Solche Wörter fingieren als das Auge oder die Augen des Textes (vgl. Debon 1978: 64). Zum Beispiel:

> 春风又绿江南岸，明月何时照我还。(王安石《泊船瓜洲》)
>
> Chūn fēng yòu lǜ jiāng nán àn, míng yuè hé shí zhào wǒ huán. (Wang Anshi[86]: *Bo Chuan Guazhou*)
> Frühling Wind wieder grün Fluss Süden Ufer, hell Mond wann Zeit scheinen ich zurück. (lexikalisch)
> Der Frühlingswind lässt den Südufer ergrünen,
> Wann begleitet mich das Mondlicht mein Rückfahren? (übers. v. Verf.)

Das Auge dieses Verses von Wang Anshi liegt im Wort *lü* (grün), das ursprünglich und auch immer als Farbadjektiv verwendet wird. Jedoch verwendete Wang Anshi dieses Wort ungewöhnlicherweise als Verb, um eine natürliche Erscheinung im Frühling personifiziert und vereinfacht darzustellen: Das Gras wird im wehenden Frühlingswind grüner und lebhafter.

Die durch die Metapher *guqing* verwirklichte Anspielung ist klar: Der Dichter übernachtet nur mit einem einzelnen Lampenständer, den er nur noch kennt. Das chinesische Adjektiv *gu* bedeutet **einsam**. Es wurde von Gimm direkt ins deutsche Wort **einsam** übersetzt, während Schwarz beim Nachdichten das Adverb **nur** verwendete. Die von den zwei Übersetzern verwendeten Wörter sind im Alltagsleben üblich zu begegnen und leicht zu verstehen. Ein Unterschied zeigt sich dabei in Debons Übersetzung. Debon verwendete das Partizip II des Verbs **verwaisen**. Nach Ansicht der Verfasserin trägt das Verb verwaisen den zusätzlichen Sinn von **verlassen**; dies steht in enger Verbindung mit dem Erlebnis und der Lage des Dichters.

### 3. Verschiedene Horizonte in der Übersetzung des zweiten Verses *you fa wei quan seng*

Der Dichter vergleicht sich in diesem Vers mit einem Mönch, wodurch seine wunschlose Einstellung zum Leben ohne seine Frau dargestellt wird. Die drei Übersetzungen spiegeln unterschiedliche Perspektiven der Übersetzer wider.

Nach Ansicht der Verfasserin liegt der Kern von Debons Interpretation darin, dass nur das Haar den einzigen Unterschied zwischen dem Mönch und dem lyrischen Ich ausmacht. Gimms

[86] Wang Anshi (1021–1086) war ein chinesischer Dichter, Politiker der Nord-Song-Zeit.

Übersetzung betont hingegen die Sachlichkeit, dass das lyrische Ich noch kein Mönch ist, weil sein Haar noch nicht geschoren wurde. Schwarz interpretiert den Vers so, dass das lyrische Ich bereits ein Mönch ist – jedoch ein Mönch, der noch Haare hat.

## 4. Verschiedene Auslegungsweisen zum letzten Vers *qing zai bu neng xing*

Der Vers wird wörtlich ins Deutsche wie folgt übersetzt: Das Gefühl bleibt da, man kann nicht daraus erwachen. Die Verfasserin meint, dass als das Auge des letzten Verses das Schriftzeichen *neng* (können) fungiert. Es verdeutlicht, dass der Dichter nicht mehr die Fähigkeit hat, zur Wahrheit zu erwachen.

Debon gab die Stimmung und Lage des Dichters einfach in der originalen Weise wieder, während sich ein inhaltlicher Transfer in Gimms Übersetzung zeigt: Der prädikativen Sinn **kann nicht erwachen** wird ins Nomen **kein Erwachter** übertragen. Anders als die Auslegungen von Gimm und Debon nutzt Schwarz in seiner Nachdichtung eine rhetorische Weise: auf den ersten Vers in seiner Nachdichtung zurückzukommen, anstatt den ursprünglichen Vers zu übertragen. Schwarz´ Übersetzung beginnt mit den Wörtern **herabgebrannt zu Asche** und endet ebenfalls mit **zu Asche längst herabgebrannt**.

Die Unterschiede zwischen den drei Übersetzungen liegen hauptsächlich auf der textlichen Ebene. Auf der melodischen Ebene gibt es keinen Reim in Gimms Übersetzung, während Endreime jeweils in Debons und Schwarz´ Übersetzung teilweise vorhanden sind. Jedoch sind diese Reime nicht sehr strikt, sondern eher frei. In Debons Übersetzung reimen sich die dritte und die fünfte Zeile auf die Silbe **-ar**, die siebte und die neunte Zeile auf **-an/ann**. Die Reime in Schwarz´ Übersetzung sind noch freier. In seiner Übersetzung reimen sich die zweite und die sechste Zeile auf **-oren**, der dritte und der vierte Vers auf **-ieb**, die siebte und die neunte Zeile auf **-andt/annt**.

Die Auseinandersetzung mit den Unterschieden zwischen den drei Übersetzungen verdeutlicht Folgendes: Beim Übersetzen dieses der verstorbenen Frau gedenkenden Liedes betonte Debon die Auslegung der melancholischen Stimmung; Gimm betonte die Wiedergabe des ursprünglichen Inhaltes. Eine große Freiheit erlaubte sich Schwarz in seiner Nachdichtung.

### 3.1.4 Das Beispiel von Li Bai: *Huanghe Lou Song Meng Haoran Zhi Guangling* 黄鹤楼送孟浩然之广陵

| | |
|---|---|
| 黄鹤楼送孟浩然之广陵<br>Huáng Hè Lóu Sòng Mèng Hàorán Zhī Guǎng Líng<br>Gelb Kranich Gebäude begleiten Meng Haoran nach Guangling | *Am Turm zum Gelben Kranich*<br>*gab ich dem Mong Hau-jan das Geleit,*<br>*als er nach Guang-ling fuhr* |
| [唐] 李白<br>[Tang] Li Bai (701–762) | von Debon (1988a: 98) übersetzt |
| 故人西辞黄鹤楼，<br>Gù rén xī cí huáng hè lóu,<br>Alt Mensch westlich abscheiden gelb Kranich Gebäude, | Am Turm zum gelben Kranich sprach<br>der Freund ein letztes Wort. |
| 烟花三月下扬州。<br>Yān huā sān yuè xià yáng zhōu.<br>Dunst Blume drei Mond unter Yangzhou. | Es war ein dunstiger März; das Boot<br>trug ihn gen Yang-dschou fort. |
| 孤帆远影碧空尽，<br>Gū fān yuǎn yǐng bì kōng jìn,<br>Allein Segel fern Schatten grün Himmel enden. | Ein Segel, einsam und Meilen weit<br>entschwand im blauen Raum. |
| 唯见长江天际流。<br>Wéi jiàn cháng jiāng tiān jì liú.<br>Nur sehen lang Fluss Himmel Grenze fließen. | Ich sah den Strom, sah nur den Strom<br>zerfließen am Himmelssaum. |

| | |
|---|---|
| ALS ICH AM TURM „ZUM GELBEN KRANICH“ MÖNG HAU-JAN DAS GELEIT ZUR WEITEN FAHRT GAB | *Abschied für Mëng Han-Jan*<br>*im Haus „Zum Gelben Kranich“* |

| | |
|---|---|
| von Jan Ulenbrook (1987: 87) übersetzt | von Günther Eich (Gundert 1953: 296) übersetzt |
| Der alte Freund nahm Abschied heut<br>am Turm „Zum gelben Kranich“: | Vom Haus „Zum Gelben Kranich“ hat der Freund Abschied genommen. |
| Im Duft der Blüten des April<br>treibt er hinab nach Dschang-yu. | In Dunst und Blüte des Aprils ist seine Barke flußab geschwommen. |
| Des Segels ferner Schattenriß<br>im blauen Dunst entschwindet: | Einsames Segel, ferner Schatten, der im blauen Horizont entschwindet - |
| Nun seh ich bloß den Großen Strom<br>zum Himmelstrande strömen. | Ich sehe nur den weiten Strom noch, der zuletzt im Himmel mündet. |

Das Abschiedsgedicht von Li Bai wird häufig erwähnt, wenn über Freundschaft in der klassisch-chinesischen Dichtung gesprochen wird. Der Titel weist darauf hin, dass Li Bai das Gedicht für seinen Freund Meng Haoran schrieb, der ebenfalls zu den größten Dichtern der Tang-Zeit zählt.

Im ersten Vers wird die Szene beim Abschied beschrieben: Von einem alten Freund trennt sich der Dichter hier im Huang-He-Lou, bevor dieser seine Reise nach Yangzhou fortsetzt. Im zweiten Vers wird auf die Zeit und den Zielort hingewiesen: Es ist ein herrlicher Frühling, die Blumen blühen schön. Im dritten und vierten Vers werden die Landschaft unter dem Turm sowie der Blick auf den Yangtze-Fluss vom Turm geschildert: Das einsame Segel auf einem Boot verschwindet sich fern in der Himmelsgrenze, während der Fluss immer noch himmelwärts strömt.

Die größte Differenz zwischen den drei Übersetzungen liegt in der Auslegungsweise zu den Wörtern *yanhua sanyue* im zweiten Vers. Im chinesischen traditionellen Kalender bezeichnet dieser Ausdruck normalerweise den Monat April. Ein ähnliches Beispiel gibt es noch:

三月桃花浪暖初，隔溪人问有鱼无。（翁森《渔》）

Sān yuè táo huā làng nuǎn chū, gé xī rén wèn yǒu yú wú. (Weng Sen[87]: *Yu*)
Dritter Mond Pfirsich Blumen Welle warm anfänglich, über Bach Mensch fragen haben Fisch kein. (lexikalisch)

[87] Weng Sen (?–?) war ein chinesischer Dichter der Süd-Song-Zeit.

Im April der Pfirsich blüht,
Wärmer wird das Wasser,
Jemand fragt am anderen Ufer,
ob es Fisch gibt. (übers. v. Verf.)

Die ursprünglich gemeinte Bedeutung von *sanyue* wird in den beiden Übersetzungen von Ulenbrook und von Eich wiedergegeben. Indessen folgt Debons Übersetzung dem ursprünglichen Gemeinten nicht. Er übersetzt dies einfach in den deutschen März. Hier lässt eine Frage stellen: Weiß Debon die richtige Zeit wirklich nicht? Laut der kurzen persönlichen Vorstellung über Debon kann man feststellen, dass sich dieser Wissenschaftler fast lebenslang mit den sinologischen Studien beschäftigte. Die Verfasserin meint, dass er als Sinologe mit China, besonders mit chinesischer klassischer Literatur, mehrere Jahre vertraut war. Er konnte zweifellos die richtige Bedeutung des Wortes im Vers verstehen. Trotzdem zeigte Debon eine der chinesischen Tradition nicht entsprechende Kreativität, den Monat direkt in den deutschen **März** zu übersetzen.

Laut der Recherche der Verfasserin, lässt sich feststellen, dass Debon die Zeit *sanyue* nach dem chinesischen traditionellen Kalender immer direkt in den deutschen **März** übertragen wollte. Ein anderes Beispiel findet sich in seiner Übersetzung des von demselben Dichter Li Bai verfassten Gedichtes *Zeng Qian Zhengjun Shaoyang* 赠钱徵君少阳 (lexikalisch: für Qian aufgerufen Mann Shaoyang[88]). Der betreffende Vers lautet:

白玉一杯酒，绿杨三月时。

Bái yù yī bēi jiǔ, lǜ yáng sān yuè shí.
Weiß Jade eins Becher Wein, grün Pappel drei Mond Zeit. (lexikalisch)
Ein Becher Weines: hell der Jadestein; Im dritten Monde schon: so grün die Weide. (übers. von Debon[89])

Beim Übersetzen dieses Gedichtes betrachtete Debon das chinesische *sanyue* ebenfalls als den deutschen März. Gleichzeitig verwendete er den folgenden dichterischen Ausdruck: **der dritte Mond**.

[88] Qian Shaoyang war der Name eines Freundes des Dichters.
[89] Debon, Günther (2009): *Li Tai-bo Gedichte*. Stuttgart: Philipp Reclam jun. Verlag. S. 91.

Eine andere ähnlich kreative Auslegungsweise lässt sich noch in der Auslegung des Wortes *yanhua* (Feuerwerk) finden. Anders als die Bedeutung des Wortes in der heutigen Zeit – das **Feuerwerk** – gibt es zu diesem Wort, das auf die Landschaft im Spätfrühling in Yangzhou bezieht, mindestens zwei Verstehensmöglichkeit: 1. Die Weidenkätzchen sind wie Nebel und die ausblühenden Blüten; 2. Die Blumen blüthen im Nebel. Durch dieses Binom wird die Landschaft wie eine Malerei schriftlich dargestellt. Derartig Beschreibungen der Landschaft mittels der wie Dunst aussehenden Weidenkätzchen und Blüten wurden in den Übersetzungen von Ulenbrook und von Eich in gewissem Maße wieder gezeigt, während diese Schilderung in Debons Übersetzung lediglich durch eine Zeitangabe **ein dunstiger März** ins Deutsche interpretiert wurde. Das Sinnbild Blüte wurde beim Übersetzen verborgen, der Vers wandelt sich nun die ursprünglich farbige Beschreibung in einen ‚schwarz-weißen' Vers um.

Zu Beginn fiel es der Verfasserin schwer nachzuvollziehen, warum der Übersetzer eine Übersetzung geschaffen hat, die dem Urtext kaum entspricht. Aufgrund der Bildung – von der an der Grundschule an bis zu der weiter an der Universität – ist das Stück der Verfasserin bekannt. Im Verlauf ihrer Forschung kommt die Verfasserin zur folgenden Vermutung: Dadurch lässt sich eine graue und traurige Atmosphäre hervortreten.

Die kummervolle Stimmung zum Abschied mit dem Freund war im Original indirekt hinter den Versen. Der Leser muss diese Stimmung selbst bei der Lektüre ausgraben. In Debons Übersetzung taucht die Traurigkeit auf, obwohl der schriftliche Gehalt im Original seinem Verstehen nach durch seine eigenen Auslegungsweise kreativ bearbeitet wird.

Nicht nur in der deutschen Übersetzung, sondern auch im englischsprachigen Raum findet sich eine andere kreative Übersetzung, die von Ezra Pound verfasst wurde. Pounds Übersetzung des Verses mit den Wörtern *yanhua sanyue* lautet:

> *The smoke-flowers are blurred over the river. (Pound, 2003: 257)* [90]

[90] Zitiert nach: Wang, Guiming 王贵明 (2005): *Lun Pangde de Fanyiguan ji qi Zhongguo Gudianshige de Chuangyi Ying Yi* 论庞德的翻译观及其中国古典诗歌的创意英译 (der offiziell gebotene englische Titel: On Ezra Pound's Conception of Translation and His Creative Rendering of Classical Chinese Poems). In: *Zhongguo Fanyi* 中国翻译(der offiziell englische Titel: Chinese Translators Journal). 26. (6).

Die Zeitangabe wird nicht in Pounds Übersetzung wiedergegeben, gleichzeitig wurde ein neues Binom – *smoke-flowers* – zur Auslegung für das Wort *yanhua* von Pound neu geschaffen. Laut Wang Guimings Ansicht (2005: 24) wird dem Leser dadurch ein ‚Raum' für die eigene Vorstellung des Originals eröffnet.

Kubin nimmt dieses Gedicht als Beispiel in seinem Artikel *Der Übersetzer als Dichter*. Darin wird auf die Auslegung dieser Zeitangabe hingewiesen (2021: 20):

> Der dritte Vers eines klassischen Vierzeilers kennt eigentlich keinen Reim, beide Übersetzer haben diesen jedoch ebenfalls reimen lassen. Wie dem auch sei, bei allen Unterschieden ist jeweils gute Arbeit geleistet worden. Sogenannte Fehler finden sich keine, ohnehin spricht man heute in der Übersetzungswissenschaft nicht mehr von Fehlern, sondern lediglich von Differenzen in der Auslegung (hier etwa bei der Frage April oder März).

Obwohl Kubin in seinem Aufsatz das Reimschema bereits erwähnt hat, soll man in dieser Arbeit weiter darauf tiefer eingehen. Das Reimschema in den Übersetzungen Debons und Eichs ist ähnlich. Die beiden Übersetzungen sind in der Art: **a a b b** gereimt. Debons Verse reimen sich auf die Silben **-ort** und **-aum**, Eich lässt seine Verse – je zwei Verse – auf die Silben **-ommen** und **-et** reimen. Die Verse in Ulenbrooks Übersetzung lesen sich hingegen freilich und ungereimt.

Zu ergänzen ist, dass Debon hinter seiner Übersetzung (1988a: 98) auf die Informationen über die Legende hinwies und den Namen des Turms erklärte:

> Sein [auf den Turm bezieht, Anm. v. Verf.] Name rührt von der Tradition her, daß hier ein taoistischer Heiliger auf gelbem Kranich zum Himmel auffuhr. Das dreistöckige Gebäude dient als Gaststätte für die sich Einschiffenden.

### 3.2 Dichtung über die Natur

Alle Dinge der Natur – zum Beispiel die Landschaft, das Leben im Dorf, die Sonne und der Mond, der Wind und der Regen, der Baum und die Blumen – inspirierten Lyriker, Schriftsteller und Maler in nahezu allen Zivilisationen zu schöpferischem Tun. In der chinesischen Poesie

sind solche Beschreibungen mit natürlichen Dingen schon in *Das Buch der Lieder* hervorgetreten (vgl. Debon 1984: 19).

In der über 3000-jährigen Geschichte sind zahlreiche poetische Werke entstanden, die sich mit der Natur und natürlichen Erscheinungen befassen. Dabei spielt die landschaftliche Schilderung eine wichtige Rolle. Durch eine solche Schilderung sind persönlicher Wille, eigene Stimmung und ähnliche Sachen auf das Papier in die Verszeilen zu bringen. Allgemein wird anerkannt, dass dieses Genre von Xie Lingyun 谢灵运[91] und Tao Yuanming 陶渊明[92] ausgelöst und vertreten wird (vgl. Debon 1984: 21). Später wird der Begriff *shanshui tianyuan shi* 山水田园诗 festgestellt – das bedeutet: die Dichtung über Berg und Wasser, Feld und Garten. Die späteren Vertreter sind Wang Wei 王维 und Meng Haoran 孟浩然.

Tatsächlich existiert die Naturbeschreibung nicht nur in der Landschaftsdichtung. Es gibt zwei wichtigen Darstellungsweisen in der klassisch-chinesische Dichtkunst, nämlich *jie jing shu qing* 借景抒情 (anhand der Landschaft eigene Stimmung zum Ausdruck bringen) und *yu qing yu jing* 寓情于景 (eigene Stimmung auf die Landschaft projizieren). Dies ist der Grund dafür, dass dieser Teil die Dichtungen über die Natur benannt wird.

Die chinesische traditionelle Kunst betont die Einheit der äquivalenten Atmosphäre und Welt in einem künstlerischen Werk – Dichtung, Malerei sowie auch Kalligraphie. Diese Einheit wird im Chinesischen als *jingjie* 境界 oder *qiyun* 气韵 bezeichnet. Pál Miklós (1982: 106) beschreibt in seinem Werk *Chinesische Malerei* die semantische Systematisierung in den chinesischen Malwerken folgendermaßen:

> Man unterscheidet zwei Bedeutungsebenen dieser (auf den Bildern dargestellten) Welt: zunächst die dargestellte, mit unseren Sinnen wahrnehmbare, aufgrund äußerlicher Ähnlichkeit mit der Wirklichkeit (oder ihren Elementen) begrifflich identifizierbare und bestimmbare Welt beziehungsweise ihre Elemente; dann die nur gedanklich und/oder

[91] Xie Lingyun (385–433) war ein chinesischer Dichter und Literat der Süden-Norden-Dynastie.
[92] Tao Yuanming (ca. 365–427) war ein chinesischer Dichter der Ost-Jin-Zeit.

gefühlsmäßig erfaßbare ideale Bedeutung, die die gefühlsmäßig erfaßbare Darstellung trägt. Die erste Bedeutung ist also konkret, primär und unmittelbar erfaßbar, die zweite ist abstrakt, sekundär und symbolisch zu deuten.

Zu diesem Teil sind drei Gedichte der Tang-Zeit und zwei Arien der Yuan-Zeit von Ma Zhiyuan als Beispiel aufgenommen. Als einen wichtigen Bestandteil der klassisch-chinesischen Dichtkunst soll man das Lied der Yuan-Zeit (die Arie) keineswegs übersehen. Allerdings gibt es keinen Urtext, der gleichzeitig von mehreren Übersetzern übersetzt wurde. Deshalb werden zwei unterschiedliche Urtexte in derselben Form ausgewählt, um die Analyse über Auslegungsweise zu einer Arie zu verwirklichen.

### 3.2.1 Das Beispiel von Meng Haoran: *Xia Ri Nan Ting Huai Xin Da* 夏日南亭怀辛大

| |
|---|
| 夏日南亭怀辛大<br><br>Xià Rì Nán Tíng Huái Xīn Dà<br>Sommer Tag Süden Pavillon sehnen Xin groß |
| [唐] 孟浩然<br><br>[Tang] Meng Haoran (689 – 740) |
| 山光忽西落，池月渐东上。<br><br>Shān guāng hū xī là, chí yuè jiàn dōng shàng.<br>Berg Licht plötzlich westlich sinken, Teich Mond allmählich östlich steigen. |
| 散发乘夕凉，开轩卧闲敞。<br><br>Sàn fà chéng xī liáng, kāi xuān wò xián chǎng.<br>Verstreuen Haar mit Abend Kühle, öffnen Fenster legen gemütlich auf. |
| 荷风送香气，竹露滴清响。<br><br>Hé fēng sòng xiāng qì, zhú lòu dī qīng xiǎng.<br>Lotto Wind begleiten Duft Luft, Bambus Tau tropfen rein Klang. |
| 欲取鸣琴弹，恨无知音赏。 |

| |
|---|
| Yù qǔ míng qín dàn, hèn wú zhī yīn shǎng.<br>Wollen nehmen singen Zither spielen, hassen kein wissen Musik verstehen. |
| 感此怀故人，中宵劳梦想。<br>Gǎn cǐ huái gù rén, zhōng xiāo láo mèng xiǎng.<br>Fühlen das sehnen alt Mensch, Mitte Nacht vergeblich träumen denken. |

| Sommerabend | In Erwartung des Freundes |
|---|---|
| von Debon (1953b: 284) ausgezogen übersetzt | von Bethge (1922: 18) übersetzt |
| Im Westen war das Gold<br>der Berge rasch verglommen,<br>Des Mondes Strahl im Teich<br>langsam heraufgekommen. | Die Sonne scheidet hinter dem Gebirg,<br>In alle Täler steigt der Abend nieder<br>Mit seinen Schatten, die voll Kühlung sind. |
| Da lag, das Haar gelöst,<br>ich in der späten Kühle<br>Am offenen Altan,<br>entbunden die Gefühle, | O sieh, wie eine Silberbarke schwebt<br>Der Mond herauf hinter den dunkeln Fichten,<br>Ich spüre eines feinen Windes Wehn. |
| Und trug ein leiser Hauch<br>den Duft von Lotus wieder.<br>O horch: da tönt der Tau<br>vom feuchten Bambus nieder. | Der Bach singt voller Wohllaut durch das Dunkel<br>Von Ruh und Schlaf ... Die arbeitsamen Menschen<br>Gehen heimwärts, voller Sehnsucht nach dem Schlaf. |
| | Die Vögel hocken müde in den Zweigen,<br>Die Welt schläft ein ... Ich stehe hier und harre<br>Des Freundes, der zu kommen mir versprach. |

| | |
|---|---|
| | Ich sehne mich, o Freund, an deiner Seite<br>Die Schönheit dieses Abends zu genießen, -<br>Wo bleibst du nur? Du läßt mich lang allein! |
| | Ich wandle auf und nieder mit der Laute<br>Auf Wegen, die von weichem Grase schwellen, -<br>O kämst du, kämst du, ungetreuer Freund! |

Auf die Naturbeschreibung konzentrieren sich die ersten drei Verspaare. Die Landschaft und die Szene an diesem Sommerabend beschreibt der Dichter jeweils aus dem Sinn des Sehens, des Riechens und des Hörens. Zu sehen ist: Die Sonne geht unter, die Berge stehen im Abendrot, der Mond steigt auf, das Mondlicht spiegelt sich im Teich wider. Im Hof liegend, genießt der Dichter die Kühle in dieser Sommernacht. Der Dichter fühlt und riecht, dass der Wind mit den Düften des Lotus weht. Er hört, dass der Tau von den Bambusblättern fällt. Die nächtliche Stille wird durch den Klang widergespiegelt. Der Dichter hört den Klang des Taus, will die Zither spielen, leider gibt es keinen Busenfreund, der seine Musik wesentlich verstehen kann. In den letzten zwei Versen wird der Wunsch des Dichters gestaltet: Mein Freund fehlt mir, aber wir können uns nur in meinem Traum wieder treffen.

Debon übersetzte das Gedicht teilweise ins Deutsche. Die Reihenfolge des Verses wird von Debon in seiner Übersetzung beibehalten. Trotzdem werden viele neue Dinge in seiner Übersetzung erstellt. Die erste Neuheit liegt im Sinnbild *shanguang*.

Das Binom *shanguang* besteht aus zwei Silben, nämlich aus *shan* (Berg) und *guang* (das Licht). Je nach dem Kontext kann es unterschiedliche Bedeutungen haben. Zum Beispiel kann es die Landschaft von den Bergen selbst, die Sonne rund um die Berge oder die vom Sonnenschein verhüllten Berge bedeuten. Wie im Kapitel 2 erklärt, gilt das Verstehen als eine menschlich geistige Beschäftigung, auf jeden Fall existieren noch mehr Möglichkeiten zum Verstehen; zum

Beispiel wurde das Binom von der Sinologin Goat Koei M. Lang-Tan ins Deutsche „der Glanz des Bergs“ übersetzt (Lang-Tan 2009: 23). Debon versteht es im Kontext **das Licht in den Bergen beim Untergang der Sonne**. Auffällig ist, dass das verdeutschte Wort dem ursprünglichen Inhalt nicht vollständig folgt. Anstatt die Silbe *guang* einfach ins Deutsche Licht wiederzugeben, verwendet Debon das deutsche Wort **Gold**. Hier kann man diese Umwandlung – der Meinung der Verfasserin nach – mit den ersten vier Versen des fünften Gedichts aus dem Goethe’schen Zyklus *Chinesisch-deutsche Jahres- und Tageszeiten* verbinden. Das Abendrot wird von Goethe mit dem Farbwort **gold** geschildert. Die betreffenden Verse lauten:

> Entwickle deiner Lüste Glanz
> Der Abendsonne goldnen Strahlen,
> Laß deines Schweifes Rad und Kranz
> Kühnäugelnd ihr entgegen prahlen. (1891: 112)

Die zweite Neuheit von Debons Übersetzung liegt in ihrer dichterischen Form. Das Original ist ein Fünf-Wort-Gedicht im alten Stil mit dem Reim auf der Silbe *yǎng* 养. Debons Übersetzung besteht aus drei Strophen. Jede Strophe setzt sich aus vier Versen zusammen. In jedem ungeraden (1. 3. 5 …) Vers gibt es sechs Silben, während jeder gerade Vers (2. 4. 6 …) sieben Silben hat. Die Anzahl der Silben in einer deutschen Übersetzung zu kontrollieren, ist tatsächlich viel schwieriger als dies beim Dichten. Neben den regulären Silbe-Anzahlen zeigt sich in jeder Strophe ein reines Reimschema. In den ersten zwei Strophen ist das Reimschema **x a x a**, jeweils mit dem Reim auf den Silben **-ommen** und **-ühle**. Die dritte Strophe wurde in der Weise **a b a b** geschaffen (**a** auf **-au**, **b** auf **-ieder**). Außerdem gibt es verhältnismäßig deutliche jambische Hebung und Senkung in Debons Versen. Nach Ansicht der Verfasserin lautet das Metrum wie folgt:

> **- ^ - ^ - ^**
> **- ^ - ^ - ^ -.**
> **- ^ - ^ - ^**
> **^ - - ^ - ^ -;**
>
> **- ^ - ^ - ^,**
> **^ - - ^ - ^ -**

- ^ - - ^ -,
- ^ - ^ - ^ -;
- ^ - ^ - ^
- ^ - ^ - ^ -.
- ^ - ^ - ^
- ^ - ^ - ^ -.

Bethges Interpretation lässt sich als eine nahezu total neue literarische Schöpfung betrachten. Darin wurden viele Inhalte vom Übersetzer ergänzt. Gleichzeitig werden die Darstellungslogik und die Satzreihenfolge in seiner Übersetzung neben dem ersten Vers vollständig umgegliedert. Zum Beispiel wird der aus der natürlichen Erscheinung resultierende Parallelismus – dass die Sonne im Westen untergeht und der Mond im Osten aufgeht, in Bethges Nachdichtung verborgen. In seiner Auslegung des ersten Verses fällt die Ergänzung des Schattens in den Bergen beim Untergang der Sonne auf, wodurch die Kühle des Abends mit dem folgenden Vers verbunden wird. Solche inhaltliche Ergänzung oder Umwandlung findet sich in jeder Zeile von Bethges Übersetzung. Auf der melodischen Ebene gibt es kein strenges Rhythmusschema in Bethges Nachdichtung.

### 3.2.2 Das Beispiel von Wang Wei: *Zhu Li Guan* 竹里馆

| |
|---|
| 竹里馆<br><br>Zhú Lǐ Guǎn<br>Bambus in Hof |
| [唐] 王维<br><br>[Tang] Wang Wei |
| 独坐幽篁里，<br><br>Dú zuò yōu huáng lǐ,<br>Allein sitzen still Bambushain in, |
| 弹琴复长啸。<br><br>Tán qín fù cháng xiào. |

| |
|---|
| Spielen Zither wieder lang schreien. |
| 深林人不知，<br>Shēn lín rén bù zhī,<br>Tief Wald Mensch nicht wissen, |
| 明月来相照。<br>Míng yuè lái xiāng zhào.<br>Hell Mond kommen miteinander scheinen. |

| | |
|---|---|
| Hütte im Bambushain | (Ohne Titel) |
| von Debon (1988b: 68) übersetzt | von Richard Wilhelm übersetzt[93] (nach Gus Ermittlung) |
| Im Bambushain saß ich ganz allein. | Ich sitze einsam in dem Bambuswinkel, |
| Ich schlug die Zither, summte dann und wann. | Ich schlag´ die Zither, und ich jauchze laut. |
| Kein Mensch vermutete mich dort im Hain, | Im tiefen Wald hier kennt mich keine Seele, |
| Und nur der Mond kam nah und schien mich an. | Der lichte Mond nur leuchtet mir vertraut. |

Wang Wei ist bekannt als Vertreter der Naturbeschreibung. Er ist ebenfalls als Maler bekannt, obwohl wir keine Originale von ihm mehr besitzen. Von Su Dung-po [Su Dongpo] stammt das

[93] Fink-Henseler, Roland W. (Hrsg.) (1984): *Brevier fernöstlicher Weisheit. Sprichwörter, Aphorismen und Gedichte aus Japan und China*. Bayreuth: Gondrom Verlag. S. 136. In diesem gesammelten Buch wurde auf keinen Übersetzer hingewiesen. Laut Gus Ermittlung in Bibliografie *Übersetzte Literatur in deutschsprachigen Anthologien. Eine Bibliografie. 6. Band: Anthologie mit chinesischen Dichtungen* wurde dieses Stück von Richard Wilhelm übersetzt.

vielzitierte Wort: „Kostet man die Gedichte des Wang We [Wang Wei], so sind darin Gemälde; betrachtet man seine Gemälde, so sind darin Gedichte[94]“. (Debon 1988b: 232)

Das Beispielsstück stammt aus diesem Zyklus *Wang Chuan Ji* 辋川集 (w. i. D.: Gedichtsammlung in einem Tal mit dem Namen *Wang*, v. Debon übers.: Der Zyklus *Vom Felgenfluß*[95]), der von Wang Wei mit Pei Di 裴迪[96] im Wang-Tal verfasst wurde.

Die klassisch-chinesische Dichtkunst ist in gewissem Maße durch den Zen-Buddhismus[97] beeinflusst. Der Zen-Buddhismus geht darauf zurück, dass der Buddhismus seit seiner früheren Verbreitung mit chinesischen Kulturen und Werten verbunden und verschmolzen wurde. Die Beziehung zwischen dem Zen-Buddhismus und der Dichtkunst lässt sich hauptsächlich durch die folgenden drei Formulierungsweisen aufzeigen (vgl. Yuan 1996: 87 – 91, übers. v. Verf.):

*yi chan zuo shi* 以禅作诗 (lexikalisch: mit Zen schaffen Gedicht):

Auf der Zen-buddhistischen Weise wird die Gedichte geschaffen.

*yi chan ru shi* 以禅入诗 (lexikalisch: mit Zen eintreten Gedicht):

Die Zen-buddhistischen Merkmale werden im Gedicht aufgezeigt.

*yi chan yu shi* 以禅喻诗 (lexikalisch: mit Zen beleuchten Gedicht):

Die Regeln und die Sonderheiten der Gedichte bei der Schöpfung der Dichtkunst werden aus Zen-buddhistischer Perspektive beleuchtet.

*yi chan lun shi* 以禅论诗 (lexikalisch: mit Zen diskutieren Gedicht):

Mittels Zen-Buddhismus wird die Dichtkunst betrachtet[98].

Das Gedicht wurde nicht in einer prächtigen Darstellungsweise verfasst. Mit drei Binomen wird die Landschaft in den Versen aufgezeichnet. Ihre Struktur sind gleich; jedes Binom besteht aus

---

[94] Der der deutschen Übersetzung entsprechende chinesische Ur-Satz lautet folgendermaßen: *shi zhong you hua, hua zhong you shi* 诗中有画，画中有诗.

[95] Der Name Wang-Tal wurde von Debon ins Deutsche übersetzt.

[96] Pei Di (716–?) war ein chinesischer Dichter in der Tang-Zeit. Er war ein Freund von Wang Wei.

[97] Zen heißt auf Chinesisch *chan* 禅.

[98] Die vier Sätze werden von der Verfasserin ins Deutsche übersetzt.

einem Adjektiv und einem Substantiv: *you huang* (stiller und tiefer Wald mit Bambussen), *shen lin* (tiefer Wald), *ming yue* (heller Mond). Die drei Beschreibungen sind schmucklos. Die Adjektive *you* (tief und ruhig), *shen* (tief), *ming* (hell) wurden häufig von den Dichtern in der chinesischen Dichtkunst zur Naturbeschreibung verwendet, weitere Beispiele lassen sich an dieser Stelle aufführen:

林幽不逢人，寒蝶飞翩翩。 （白居易《游悟真寺诗》）

Lín yōu bù féng rén, hán dié fēi piān piān. (Bai Juyi: *Yóu Wù Zhēn Sì Shī*)
Wald still nicht treffen Mensch, kalt Schmetterling fliegen wehend wehend. (lexikalisch)
Niemand begegnete mir auf dem einsamen Waldweg,
Nur ein frierender Falter begleitete mich. (von Arthur Waley ins Englische übersetzt, ins Deutsche von Franziska Meister[99] übertragen)

明月几时有，把酒问青天。 （苏轼《水调歌头•明月几时有》）

míng yuè jī shí yǒu, bǎ jiǔ wèn qīng tiān. (Su Shi: *Shuǐ Diào Gē Tóu • Míng Yuè Jǐ Shí Yǒu*)
Wann endlich scheint uns hell der Mond?
Hell Mond einige Zeit haben, nehmen Wein fragen grün Himmel. (lexikalisch)
Nehmt Wein und fragt den Himmel. (von Ehrenstein[100] übersetzt)

Die menschlichen Beschäftigungen werden durch drei andere prädikative Binome – *du zuo* (allein sitzen), *tan qin* (Zither spielen), *chang xiao* (lang pfeifen) – veranschaulicht. Diese Wörter beziehen sich lediglich auf die menschlichen Handlungen – das heißt, keine anderen textlichen Inhalte, zum Beispiel über die persönliche Stimmung des Spielers selbst, beinhalten solche Beschreibungen. Die Ruhe im tiefen Bambushain wird durch den Klang der Zither und des Pfeifens widergespiegelt. Mit der schmucklosen Darstellung wird die Stille seines Herzens im tiefen und ruhigen Wald, wo man fern von der irdischen Welt bleiben kann, zum Ausdruck gebracht.

[99] Meister, Franziska (Übers.) (1951): *Arthur Waley. Chinesische Lyrik aus zwei Jahrtausenden*. Hamburg: Marion von Schröder Verlag. S. 154.
[100] Mittelmann, Hanni (Hrsg.) (1995): *Albert Ehrenstein Werke*. Band 3/1: *Chinesische Dichtungen*. Lyrik. München: Klaus Boer Verlag. S. 416.

Solche blasse Darstellungsweise wird in den beiden Übersetzungen aufgezeigt. Sie bestehen ebenfalls aus einfachen Sätzen, die Wörter sind ebenfalls die, die häufig im Alltagsleben verwendet. Der erste Unterschied zwischen den zwei Übersetzungen liegt in der verwendeten Zeitform. Wilhelm betrachtet das Gedicht als Erzählung in der Gegenwart, während es in Debons Horizont als vergangenes Ereignis erscheint.

Der zweite Unterschied liegt in der Auslegung des Verbs *zhi* im dritten Vers, welches wörtlich wissen bedeutet. Wörtlich lassen sich die drei Schriftzeichen *ren bu zhi* ins Deutsche folgendermaßen übersetzen: Man weiß nicht. In Debons Auslegung wird das Verb **vermuten** verwendet. Dadurch zeigt sich sein Horizont: Was nicht gewusst wird, ist, keine Bekannten von dem Erzähler wissen, dass er da im Bambushain ist. Wilhelm zeigt seinen Horizont durch das Verb kennen: Alle Dinge hier im Bambushain, die mit dem Erzähler da zusammen sind, kennen ihn nicht. Das heißt, dass das lyrische Ich für die Anderen im Bambushain das Fremde ist.

Auf der metrischen Ebene reimen sich der zweite und vierte Vers des Ur-Gedichtes auf die Silbe *xiào* 啸. Debon verwendet ein ganz reines Reimschema in: **a b a b**, der erste und der dritte Vers reimen sich auf die Silbe **-ein/ain**; der zweite und der vierte Vers reimen sich auf **-ann/an**. Wilhelm lässt ein ähnliches Schema wie im Original verwirklichen, der Endreim liegt in seiner Übersetzung im zweiten und im vierten Vers auf der Silbe **-aut**.

Der Meinung der Verfasserin nach, weist jeder von Debon verdeutschte Vers fünf Senkungen im jambischen Metrum auf:

**- ^ - ^ - ^ - ^ -,**
**- ^ - ^ - ^ - ^ - ^.**
**- ^ - ^ - ^ - ^ - ^,**
**- ^ - ^ - ^ - ^ - ^.**

Zu ergänzen ist, dass in der Version, die von Debon in demselben Jahr veröffentlicht wird, das chinesische Wort im Urtext *you huang* ins Wort **Bambusdickicht** übersetzt wird.

### 3.2.3 Das Beispiel von Liu Zongyuan: *Jiang Xue* 江雪

| | |
|---|---|
| 江雪<br><br>Jiāng Xuě<br>Fluss Schnee | Fluß im Schnee |
| [唐] 柳宗元<br><br>[Tang] Liu Zongyuan (773 – 819) | von Debon (1988b: 133) übersetzt |
| 千山鸟飞绝，<br><br>Qiān shān niǎo fēi jué,<br>Tausend Berg Vogel fliegen kein, | Nun ist erstarrt der Vögel scheuer Flug<br>auf allen Fluren. |
| 万径人踪灭。<br><br>Wàn jìng rén zōng miè.<br>Zehntausend Pfad Mensch Spur verschwinden. | Verweht von Schnee auf allen Wegen sind<br>der Menschen Spuren. |
| 孤舟蓑笠翁，<br><br>Gū zhōu suō lì wēng,<br>Einsam Einbaum Umhang Bambushut Alter, | Ein alter Mann allein, in seinem Kahn,<br>mit dichtem Schilfbehang und weitem Hut, |
| 独钓寒江雪。<br><br>Dú diào hán jiāng xuě.<br>Allein angeln kalt Fluss Schnee. | Sitzt einsam noch und angelt<br>in der verschneiten Flut. |

| | |
|---|---|
| DER FISCHER IM SCHNEE | Schnee am Yangtze |
| von Wilhelm (1922: 89) übersetzt | von Schwarz (1976: 131) übersetzt |
| Die Berge stehen kalt und öde, Die Vöglein alle sind fortgeflogen. | Auf allen Bergen rings kein Vogellaut zu hören, |
| Und einsam liegen alle Pfade,<br>Die Menschen sind davongezogen. | und alle Menschenspuren hat der Schnee vermischt. |
| In einem Kahn sitzt ganz verlassen<br>Ein alter Mann in Stroh gehüllt. | Ein Bambushut auf dem frostdunklen Strom: |
| Er angelt in den kalten Wassern, | In seinem Kahn einsam ein Alter fischt. |

| | |
|---|---|
| Indes der Schnee die Luft erfüllt. | |

Auf der stilistischen Ebene ist das Gedicht ein Kurzgedicht im alten Stil. Das Tonschema stellt sich nach dem Verständnis der Verfasserin folgendermaßen dar:

e e u e u,
u u e e u.
e e e u e,
u u e e u.

Der Reim liegt auf der Silbe *xiè* 屑[101]. Die Darstellung in diesem Gedicht konzentriert sich auf eine reine Schilderung der Landschaft.

In der ersten Verszeile wurde ein deutlicher Gegensatz zwischen tausenden Bergen und keinen Vögeln dargestellt. Das Zahlwort *qian* lässt sich beachten. Ursprünglich bedeutet das Wort tausend. Solche Zahlwörter werden in klassisch-chinesischer Literatur häufig als Funktionsworte verwendet – das heißt, keine sachliche Bedeutung wird beinhaltet. In demselben Beispielstück befindet sich ein anderes Funktionswort – *wan* – in der zweiten Verszeile. Ursprünglich bedeutet dieses zehntausend. Dadurch stellt sich der zweite Vergleich zwischen zehntausenden Pfaden und keinen Menschenspuren dar. Mit der komparatistischen Darstellung in den zwei Verszeilen wird die Stille an einem Wintertag nach dem Schneien durch 10 Schriftzeichen verdeutlicht.

In den folgenden zwei Verszeilen stellt der Dichter eine menschliche Figur dar: Auf dem Fluss rudert ein alter Mann mit Umhang und Bambushut; er sitzt allein im Boot und angelt auf dem Schnee. Der dritte Vergleich findet sich im Gegensatz zwischen der Einsamkeit des Mannes und der Weite der Natur, in dem der literarische Kern des ganzen Gedichtes besteht. Anstatt die Kälte der Umgebung direkt zu beschreiben, macht der Dichter die Ödheit zwischen den Zeilen indirekt durch den Gegensatz zwischen Bergen und Vögeln, Pfaden und Menschenspuren, dem großen Strom und dem einsamen Boot sowie dem allein angelnden Alten wahrnehmbar.

[101] Das Wort bedeutet als Subjekt **kleine Scherbe, kleine Sache**. Als Verb wird es häufig mit *bu* 不 (nicht) zusammen verwendet; es bedeutet **nicht kümmern**.

Der erste Unterschied der Auslegung lässt sich durch die Übersetzung des Titels deutlich erkennen. Zwei Substantive, der Fluss und der Schnee, bilden zusammen den Titel. Es gibt mehrere Möglichkeiten, den Titel zu verstehen. Zwei Möglichkeiten zeigen sich jeweils in Debons und Schwarz´ Übersetzung: 1. Der Ufer am Fluss wird durch den Schnee bedeckt, das heißt, der Zusammenhang zwischen den beiden Substantiven ist wie folgt: Schnee ist am Fluss (d.h. auf dem Ufer), Fluss fließt am Schnee; 2. Der Fluss selbst wird durch den Schnee bedeckt, der Fluss fließt unter dem Schnee. Anstatt den Inhalt direkt ins Deutsche zu übersetzen, erstellt Wilhelm einen neuen Titel, der lediglich die Figur – einen alten, angelnden Mann im Schnee – darstellt.

Der Meinung der Verfasserin nach, werden die Präpositionen in den ersten zwei Versen und dem letzten Vers des Ur-Gedichtes ausgelassen, zugleich fehlt das Verb in der dritten Zeile. Deswegen muss jeder Satz vom Übersetzer zunächst vollendet werden. Keinen großen Unterschied gibt es zwischen den Ergänzungsweisen, die in den Übersetzungen aufgezeigt werden; weil die verwendeten Sinnbilder und die literarische Darstellungsweise klar zu begreifen sind, ist der ursprüngliche Text leicht zu verstehen.

Die verschiedenen Auslegungsweisen stellen sich überhaupt im ersten Vers dar. Durch die Verwendung des Verbs **erstarren,** beziehungsweise durch den Ausdruck **den erstarrten Flug**, wird der Grad der Kälte in Debons Übersetzung betont. Eine solche kreative Betonung entspricht der ursprünglichen Darstellungsweise nicht. Eine ähnliche übersetzerische Kreativität im Hinblick auf den ruhigen Zustand erstellt Schwarz in seiner Übersetzung: Ein ursprünglich zu sehendes Bild wandelt sich nun in ein durch das Gehör gestaltetes Bild um.

Anders als die zwei kreativen Übersetzungen folgte Wilhelm der ursprünglichen Darstellungsweise dieses Verses. Trotzdem zeigt Wilhelm ebenfalls seine eigene Neuheit in seiner Interpretation. Im Gegensatz dazu, dass das Sinnbild **Vogel/Vögel** in Debons und Schwarz´ Übersetzung betont wird, tritt die Auslegung des Sinnbildes des Berges in Wilhelms Übersetzung besonders hervor. Ursprünglich wird der Berg durch das Zahlwort **tausend** beschrieben. In Wilhelms Übersetzung werden zwei Adjektive – kalt und öde – ergänzt, wodurch die im Original nicht direkt beschriebene Kälte in den von ihm verdeutschten Zeilen verdeutlicht wird.

Auf der melodischen Ebene bestehen die Übersetzungen von Debon und Wilhelm aus vier strikt gereimten Versen. Das Rhythmusschema der beiden Übersetzungen ist gleich: **a a b b**. Zugleich, möglicherweise, um die Reime und Melodie im verdeutschten Text zu erhalten, weicht der Satzbau in diesen zwei Übersetzungen mehr oder weniger von der deutschen Syntax ab. Gegensätzlich folgte Schwarz der deutschen Grammatik relativ strikt, gleichzeitig sind je zwei Verszeilen gereimt; das Reimschema in der Übersetzung von Schwarz lautet wie folgt: **(x) a (x) a**.

### 3.2.4 Beispiel in der Gattung Qu: *Shouyang Qu* 寿阳曲 und *Tian Jing Sha* 天净沙

Ein wichtiger Bestandteil der klassisch-chinesischen Dichtkunst ist das Lied der Yuan-Zeit (die Arie), das ebenfalls in der übersetzerischen Forschung beachtet werden sollte. Es gibt jedoch keinen Urtext, der gleichzeitig von mehreren Übersetzern übersetzt wurde. Daher werden zwei unterschiedliche Urtexte, aber beide in dieser Arie-Gattung gestaltet, ausgewählt, um auf die verschiedenen Auslegungsweisen einzugehen.

| | |
|---|---|
| [双调]寿阳曲•远浦帆归<br>[ Shuāng Diào [102]] Shòu Yáng Qǔ • Yuǎn Pǔ Fān Guī<br>[Zwei Weise]<br>Leben Sonne Lied • fern Strand Segel zurückkehren | *Nach der Melodie „Pflaumenblüten im Winde“*<br>*Heimkehrende Segel in ferner Bucht* |
| [元] 马致远<br>[Yuan] Ma Zhiyuan (1255-1321) | von Debon (1988b: 188) übersetzt |
| 夕阳下，酒旆闲，<br>Xī yáng xià , jiǔ pèi xián.<br>Abend Sonne unter, Wein Flagge gemütlich, | Die Abendsonne sank.<br>Still hängt die Wirtshausfahne. |
| 两三航未曾着岸。 | Nur ein paar Boote, die noch nicht<br>heimfanden ans Gestade. |

[102] Das Binom *shuang diao* und *yue diao* im nächsten Lied sind die Namen von *gong diao* (siehe Kapitel 2.2.3).

| | |
|---|---|
| Liǎng sān háng wèi céng zhuó àn.<br>Zwei drei Boote nicht einst an Ufer. | |
| 落花水香茅舍晚，<br>Luò huā shuǐ xiāng máo shè wǎn,<br>Fallen Blume Wasser Duft Ried Haus spät. | Und Blüten fielen auf den See;<br>die Riedgrashütte duftumfangen. |
| 断桥头卖鱼人散。<br>Duàn qiáo tóu mài yú rén sàn.<br>Zerbrochen Brücke Kopf verkaufen Fisch Mensch auseinander. | An der zerbrochnen Brücke sind<br>die Fischverkäufer fortgegangen. |

| | |
|---|---|
| [越调] 天净沙•秋思<br>[Yuè Diào] Tiān Jìng Shā • Qiū Sī<br>[*Yue*[103] Weise] Himmel rein Sand • Herbst denken | Am Ende |
| [元] 马致远<br>[Yuan] Ma Zhiyuan (1265?-1325) | von Schwarz (1976: 175) übersetzt |
| 枯藤老树昏鸦，<br>Kū téng lǎo shù hūn yā,<br>Abständig Zweige alt Baum dunkel Rabe, | Ranken verdorren an verkrüppelten Bäumen.<br>Raben krächzen ihr Abendgebet. |
| 小桥流水人家，<br>Xiǎo qiáo liú shuǐ rén jiā,<br>Klein Brücke fließend Wasser Mensch Haus, | Ein Steg. Ein Bach. Armselige Hütten. |
| 古道西风瘦马。<br>Gǔ dào xī fēng shòu mǎ.<br>Alt Weg westlich Wind mager Pferde. | Eisig der Westwind weht. |

[103] *Yue* ist ein Ortsname. Siehe Fußnote 53.

| | |
|---|---|
| 夕阳西下，<br>Xī yáng xī xià,<br>Abend Sonne westlich untergehen. | Die Sonne glanzlos niedertaucht. |
| 断肠人在天涯。<br>Duàn cháng rén zài tiān yá.<br>Zerbrochen Darm Mensch existieren Himmel Ufer. | Ein Mensch, von tausend Schmerzen verbraucht,<br>auf staubiger Straße, auf hagerem Pferde,<br>angelangt am Ende der Erde. |

Ein Arie-Text ist normalerweise nicht schwer zu verstehen. Da die Schöpfung der Dichter der Yuan-Zeit eng mit dem Volksleben verbunden ist, stellen sie die Volkssitten in ihren Werken dar. Daher kommt der große Einfluss, den sie gehabt haben (Wilhelm 1926: 176). Die Melodie wird beim Schöpfen in dieser Art in erster Linie betont.

Der Text in dieser Gattung ist normalerweise nicht schwer zu verstehen, weil die Dichter der Yuan-Zeit vielfach verborgen bei den Völkern lebten. Sie zeichneten die Volkssitten in ihren Dramen auf und schöpften unmittelbar aus dem Leben. Daher kommt der große Einfluß[ss], den sie gehabt haben (Wilhelm 1926: 176). Als Volkskunst wird die Melodie statt des textlichen Sinngehaltes beim Schöpfen betont.

Das erste Beispielslied wird nach der Tabulatur *Shouyang Qu* 寿阳曲 (w. i. Deutsch: Das Lied zu *Shouyang*[104]) gestaltet. Diese Tabulatur hat einen anderen Titel: *Luo Mei Feng* 落梅风 (w. i. Deutsch: der Wind weht die Pflaumenblüte unter). Der Dichter schildert in fünf Versen eine vollkommene Lebensszene in einem Dorf am Fluss gegen Abend.

Die ersten zwei Verse setzen sich beide aus drei chinesischen Schriftzeichen zusammen, während die letzten drei Zeilen jeweils aus sieben Silben bestehen. Die ersten drei Verse bilden

[104] Gemäß dem Erachten der Verfasserin bezieht sich das Wort *Shouyang* auf den Titel der Prinzessin *Shouyang* aus *Nanchao-Song* 南朝宋 (Song-Reich der Süd-dynastie, 420–479). Es gibt eine bekannte Geschichte über die Prinzessin und ihre Pflaumenblüte-Look (*meihua zhuang* 梅花妆). Die Geschichte ist kurz zusammenzufassen: Als die Prinzessin zu *Shouyang* ausgeruht war, war eine Pflaumenblüte auf ihre Stirn gefallen; sie konnte sie nicht entfernen; die Blüte war seither wie Schminke – und der Pflaumenblüte-Look war zu der Zeit im Trend.

die erste Strophe. Die Sinnbilder – die Abendsonne, die Fahne an einer Gaststätte und einige auf dem Fluss fahrende Schiffe – werden malerisch dargestellt. Der Blickwinkel wird in der nachher kommenden Strophe geändert: Mit den Sinnbildern der auf das Wasser gefallenden Blüten, des kleinen Hauses im Dorf und der zurückzugehenden Fischmänner und Verkäufer an der Brücke stellt sich die Szene des menschlichen Lebens gegen Tagesende in demselben Dorf dar.

Der zweite als Beispiel genannte Arie-Text wird nach der Melodie *Tian Jing Sha* 天净沙 (w. übers. v. Verf.: Sauberer Himmel über den Sand) erstellt. Es besteht ebenfalls aus fünf Versen zusammen. Die sechs Silben in ersten drei Sechs-Wort-Versen bestehen jeweils aus drei Binomen, das heißt, insgesamt werden neun Binome dargestellt. Die neun Binome fungieren als die Sinnbilder, durch die sich die natürliche Landschaft im Herbst schildern lässt: *ku teng* (abständige Zweige), *lao shu* (alter Baum), *hun ya* (am Abend zurückkehrende Raben), *xiao qiao* (schmale Brücke), *liu shui* (fließendes Wasser), *ren jia* (menschliches Haus), *gu dao* (alter Pfad), *xi feng* (westlicher Wind), *shou ma* (dünnes Pferd). In der ersten Strophe befindet sich kein Verb – das heißt, beim Übersetzen soll der Übersetzer, vor allem mit dem Inhalt und dem Kontext verbunden, ein passendes Verb selbst ergänzen.

Die zweite Strophe besteht aus einem Vier-Wort-Vers und einem Sechs-Wort-Vers. In dem vierten Vers wird die Landschaft weiterhin dargestellt. Mit vier Schriftzeichen wird die Zeit, gegen den Abend, verdeutlicht. Im letzten Satz wird dem Leser eine Figur des Wanderers aufgeführt, die Beifügung zu dieser Figur ist das Binom *duan chang* (zerbrochener Darm). Durch die wörtliche Bedeutung des Binoms kann man bereits feststellen, dass das Binom dazu dient, die starke Schwermut auf das Papier zu bringen. In diesem Lied wird somit die Stimmung des Wanderers veranschaulicht.

Obwohl die als Beispiel genannten Übersetzungen nicht von einem gleichen Original sind, lässt sich die komparative Analyse dennoch in gewissem Maße durchführen. Der erste wichtige Punkt betrifft der Übersetzung des Titels und der Tabulatur. Debon übersetzt den Titel und die Melodie-Tabulatur nach dem textlichen Inhalt ins Deutsche, während Schwarz mit dem Inhalt verbunden einen neuen Titel erstellt.

Der zweite Erörterungspunkt bezieht sich auf die Auslegungsweise zur Handlung, die die vorhandenen chinesischen Wörter und Verse eventuell beinhalten. In dem ersten Lied gibt es

in den ersten zwei Versen zwei Schriftzeichen: *xia* (unter) und *xian* (gemütlich). Das Wort *xia* wird im Horizont der Verfasserin als eine Präposition verwendet, um – in Verbindung mit dem Sinnbild der Abendsonne– auf Folgendes hinzuweisen: Zu der Zeit ist das Dorf vom Abendsonnenschein verhüllt. Debon verstand das Schriftzeichen *xia* als das Verb *sinken*, das heißt, dieses Schriftzeichen bezieht sich auf die untergehende Bewegung der Sonne. Das zweite zu analysierende Wort *xian* gilt üblicherweise als Adjektiv, Adverb sowie Verb; gebräuchlich bedeutet es gemütlich, Freizeit haben oder nichts zu tun haben. Dieser Vers dient laut der Meinung der Verfasserin, mit der hängenden Fahne im Hauch verbunden, zur Darstellung des leichten und ruhigen Zustandes. Indessen wird das deutsche Adjektiv zugleich Adverb **still** in Debons Interpretation verwendet. Still bedeutet lexikalisch folgendermaßen:

1. unbewegt, in langsamer Bewegung, ruhig; 2. lautlos, leise; 3. verborgen, geheim[105].

Die lexikalische Erklärung verdeutlicht, dass es in gewissem Maße Unterschied zwischen dem ursprünglichen Wort *xian* und dem deutschen Wort **still** gibt. Ursprünglich wird die Fahne in personifiziert dargestellt. Mithilfe des Wortes **still** wird der ruhige Zustand betont. Obwohl Debons Übersetzung dem ursprünglichen Text und der Darstellungsweise nicht vollständig folgte, zeigt sich jedoch in seinen Versen ein literarischer Kontrast, der durch den beweglichen und unbeweglichen Gehalt in den zwei Wörtern *sank* und *still* gemacht wird.

Bei der Vorstellung des zweiten Lieds wurde erwähnt, dass es in ersten drei Versen kein Verb gibt. Eine wichtige Aufgabe des Übersetzers besteht darin, wie im zweiten Kapitel erörtert, beim Übersetzen den ausgelassenen Teil nach seinem Verständnis zu ergänzen. Die Verfasserin versteht diese Sinnbilder oberflächlich als Existenzen, das heißt, sie befinden sich in der geschilderten Szene.

Eine lebendige Nachkonstruktion wird in Schwarz´ Übersetzung dargestellt: Die Raben befinden sich nicht einfach an den Zweigen und am Baum, sondern krächzen da; bei der Auslegung des zweiten Verses ergänzt er auch kein Verb, derartige Übersetzungsweise lässt diesen verdeutschten Vers als einen Prolog fungieren; der dritte Vers wird von Schwarz in zwei Teile getrennt – im dritten verdeutschten Vers wird das Sinnbild, der Westwind, beibehalten, die anderen zwei Sinnbilder werden mit dem letzten Vers verbunden.

[105] Vgl. „still“ in: *Deutsches Wörterbuch* von Jacob Grimm und Wilhelm Grimm. In: https://www.dwds.de/wb/dwb/still (letzter Abruf am 28. 10. 2024).

Nun folgt der dritte untersuchungswürdige Punkt, der die Veränderung des Satzbaus in der Interpretation betrifft: Durch die Umstellung der Wortreihenfolge beim Übersetzen wird das innere Verhältnis zwischen den Zeilen neu aufgebaut. In Debons Übersetzung zeigt sich ein ähnliches ‚Umbauen' im vierten Vers. Im ursprünglichen Text wird das Wort *xiang* (duftig) mit dem Wort *shui* (Wasser) verbunden. Das Verhältnis zwischen den Ursprünglichen Versen stellt dar, dass das Wasser duftet, denn die Blüten sind im Wind darauf gefallen. In Debons Übersetzung dient das Wort *xiang* als Attribut zum Binom *mao-she* (Hütte), welches ursprünglich durch das Wort *wan* (spät, Abend) beschrieben wurde.

### 3.3 Dichtung zu Trinken, Amt und Freiheit

Sich mit dem Trinken zu befassen, spielt eine wichtige Rolle in klassisch-chinesischen Kunstwerken. Ein Beispiel ist das vertretende Werk vom bekannten Kalligraf der *Jin*-Zeit Wang Xizhi 王羲之 (303–361), der mit dem Titel *Lan Ting Ji Xu* 兰亭集序 (lexikalisch: Orchidee Pavillon Sammlung Vorwort, w. i. D.: Vorwort zur Orchidee-Pavillon-Sammlung) verfasst wird. In diesem Text beschreibt der Autor ein Treffen mit seinen Freunden, bei dem sie die Landschaft bei Wein genossen:

> 此地有崇山峻岭，茂林修竹;又有清流激湍，映带左右，引以为流觞曲水，列坐其次。
>
> 虽无丝竹管弦之盛，一觞一咏，亦足以畅叙幽情。(王羲之《兰亭集序》)
>
> Cǐ dì yǒu chóng shān jùn lǐng, mào lín xiū zhú; yòu yǒu qīng liú jī tuān, yìng dài zuǒ yòu, yǐn yǐ wéi liú shāng qū shuǐ, liè zuò qí cì. suī wú sī zhú guǎn xián zhī shèng, yī shāng yī yǒng, yì zú yǐ chàng xù yōu qíng. (Wang Xizhi: *Lán Tíng Jí Xù*)
>
> Der Ort haben hoch Berg steil Fels, blühend Wald schlank Bambus; noch haben rein Wasserlauf stark Welle, reflektieren Gürtel links rechts, einführen als werden fließend Becher krumm Wasser, aufeinander sitzen dessen Reihe. Obwohl kein Faden Bambus Röhre Saite von Herrlichkeit, ein Becher ein Gesang, auch genug zu frei reden tief Gefühl. (lexikalisch)
>
> Hier ragen hohe Berge, steile Klippen,
> Der Wald grünt dicht, und üppig wächst der Bambus, Und klare Bäche, Sprudelquellen
> Durchschlängeln rings das Land mit ihren Krümmen, Geeignet, um sich Becher schwimmend zuzusenden.

Wir setzten uns an Baches Rande nieder;
Und war auch keine Zither da noch Flöte,
Und nicht der Klang der Saiten, noch des Rohres Töne, So sangen wir zu jedem Becher Weins,
Und machten dem Gefühl des Herzens Bahn. (v. Wilhelm übers.[106])

Noch ein bekanntes Beispiel wird von Ou Yangxiu 欧阳修[107] verfasst:

宴酣之乐，非丝非竹 […] 觥筹交错，起坐而喧哗者，众宾欢也。（欧阳修《醉翁亭记》）

Yàn hān zhī lè, fēi sī fēi zhú […] gōng chóu jiāo cuò, qǐ zuò ér xuān huá zhě, zhòng bīn huān yě. (Ou Yangxiu: *Zuì Wēng Tíng Jì*)
Bankett feiern von Freude, nicht Faden nicht Bambus […] Becher Trink-Chip miteinander auseinander, aufstehen sitzen und laut sprechen Mensch, alle Gast fröhlich *ye*[108]. (lexikalisch)
Das ist das Mahl des Gaugrafs.
Des Mahles Freuden werden nicht gewürzt durch Saitenspiel und Flötenklang;
[…]
Der Becher kreist.
Man steht und sitzt umher und plaudert lachend:
Das ist der Gäste Freude. (v. Wilhelm übers.[109])

Der Wein gilt nicht nur in literarischen Werken sondern auch in malerischen Werken als ein häufig verwendetes Motiv. Es gibt zahlreiche überlieferte weinbezogene Gemälde, zum Beispiel *Han Xizai Ye Yan Tu* 顾闳中《韩熙载夜宴图》 (übers. v. Verf.: *Das Nächtliche Mahl bei Han Xizai* von Gu Hongzhong, siehe Anhang 1).

[106] Wilhelm, Richard (1922): *Chinesisch- Deutsche Jahres- und Tageszeiten. Lieder und Gesänge. Verdeutscht von Richard Wilhelm. Mit 16 Nachbildungen chinesischer Holzschnitte*. Jena: Eugen Diederichs.S.19.
[107] Ou Yangxiu (1007–1072) war ein chinesischer Dichter, Literat und Politiker in der Nord-Song-Zeit.
[108] *Ye* bedeutet im modernen Chinesisch **auch**, in der klassischen Art gilt als eine Abtönungspartikel.
[109] Wilhelm, Richard (1922): *Chinesisch- Deutsche Jahres- und Tageszeiten. Lieder und Gesänge. Verdeutscht von Richard Wilhelm. Mit 16 Nachbildungen chinesischer Holzschnitte*. Jena: Eugen Diederichs. S.47.

Als ein Nahrungsmittel spielt *Jiu* 酒 (Wein, Alkohol) nicht nur eine körperlich-materielle, sondern auch eine psychisch-soziokulturelle Rolle (vgl. Wierlacher 2003: 166, 168; zitiert nach Zhang 2020: 262). Durch die Geselligkeit mit schönen Weinen sind die negativen Stimmungen, zum Beispiel an der strengen Beherrschung des politischen Klasse, mit der Müdigkeit beim Arbeiten vorübergehend zu beseitigen. Daher gilt der Wein sowohl bei den chinesischen Dichtern als auch bei den deutschen nicht mehr nur als Lebensmittel, sondern wegen der Geselligkeit mit Wein als ein bedeutendes Motiv und Ausdrucksmittel der literarischen und künstlerischen Schöpfung – als der „Sorgenbrecher" (vgl. Debon 1988a: 117; Liu 2018: 50–52; Zhang 2020: 251–264).

Durch die Darstellung von Wein und mithilfe der Anspielung über den Wein konnte der Dichter seine Unzufriedenheit, seinen Ruf nach Freiheit, seinen eigenen Willen und ähnliche Stimmungen zum Ausdruck bringen. Solche Werke werden von den Generationen in der Geschichte wegen ihrer starken literarischen und künstlerischen Werte überliefert.

### 3.3.1 Das Beispiel von Li Bai: *Jiang (Qiang) Jin Jiu* 将进酒

| | |
|---|---|
| 将进酒<br><br>Jiāng (Qiāng)[110] Jìn Jiǔ<br>Werden nehmen Wein | Hier kommt der Wein |
| [唐] 李白<br><br>[Tang] Li Bai | von Debon übersetzt (1988a: 122f.) |
| 君不见黄河之水天上来，<br><br>奔流到海不复回。<br><br>Jūn bù jiàn huáng hé zhī shuǐ tiān shàng lái,<br>bēn liú dào hǎi bù fù huí. | O siehst du nicht<br>Die Wasser des Gelben Stromes:<br>vom hohen Himmel gekommen,<br>Jagen sie meerwärts<br>und kehren nie mehr zurück! |

[110] Die Aussprache des chinesischen Wortes 将 (w. i. D.: werden) ist bis heute noch eine umstrittenes Problem, die beiden wurde die Verfasserin von verschiedenen philologischen Lehrern beigebracht. Mit der Aussprache *qiāng* bedeutet das Wort **Aufruf** oder **Vorschlag (etwas zu tun)**; mit der Aussprache *Jiāng* hat das Wort die Bedeutung, etwas in der Zukunft zu tun. Im folgenden Text verwendet die Verfasserin die Aussprache *jiāng*, da diese Aussprache moderner und heutzutage üblicher ist; zugleich ist es leichter, ein lexikalisch entsprechendes deutsches Wort für das mit der Aussprache *Jiāng* zu finden.

| | |
|---|---|
| Herr nicht sehen gelb Strom von Wasser Himmel oben kommen, | |
| 君不见高堂明镜悲白发，<br>朝如青丝暮成雪。<br>Jūn bù jiàn gāo táng míng jìng bēi bái fà,<br>zhāo rú qīng sī mù chéng xuě.<br>Herr nicht sehen hoch Halle hell Spiegel traurig weiß Haar,<br>Morgen wie schwarz Faden Abend werden Schnee. | O siehst du nicht<br>Droben im Saal den Spiegel<br>betrauern dein weißes Haar?<br>Morgens noch war es wie dunkle Seide;<br>abends schon ward es zu Schnee. |
| 人生得意须尽欢，<br>莫使金樽空对月。<br>Rén shēng dé yì xū jìn huān,<br>Mò shǐ jīn zūn kōng duì yuè.<br>Mensch leben bekommen Sinn brauchen unbefangen feiern,<br>Nicht lassen Gold Becher leer gegenüber Mond. | So lebe, Mensch, nach Herzenlust<br>und koste bis zur Neige das Glück!<br>Laß nie den goldenen Pokal<br>leer unterm Monde stehen! |
| 天生我材必有用，<br>千金散尽还复来。<br>Tiān shēng wǒ cái bì yǒu yòng,<br>Qiān jīn sàn jìn huán fù lái.<br>Himmel geboren ich Material sicher haben Wirkung,<br>Tausend Gold ausgeben fertig wieder noch kommen. | Der Himmel schuf in uns die Gaben --<br>so müssen wir sie nützen.<br>Wenn tausend Gulden verschleudert sind-<br>sie kehren wieder ein andermal. |

| | |
|---|---|
| 烹羊宰牛且为乐，<br>会须一饮三百杯。<br>Pēng yáng zǎi niú qiě wéi lè,<br>Huì xū yī yǐn sān bǎi bēi.<br>Kochen Lamme schlachten Rind und um Spaß, gerade sollen einmal trinken drei hundert Becher. | Kocht einen Hammel! Schlachtet ein Rind!<br>Und laßt uns fröhlich sein!<br>Laßt uns auf einen Zug<br>dreihundert Becher leeren! |
| 岑夫子，丹丘生，<br>Cén fū zǐ, dān qiū shēng,<br>Cen Herr Meister, Dan Qiu[111] Herr, | Du, Meister Tsen! Mein Freund Zinnoberbühl! |
| 将进酒，杯莫停。<br>Jiāng jìn jiǔ, bēi mò tíng.<br>Werden nehmen Wein, Becher nicht stoppen. | Hier kommt der Wein. Weis´ keiner ihn zurück! |
| 与君歌一曲，<br>请君为我倾耳听。<br>Yǔ jūn gē yī qǔ,<br>Qǐng jūn wèi wǒ qīng ěr tīng.<br>Mit Herr singen eins Lied,<br>Bitte Herr für mich annähern Ohr hören. | Ein Lied will ich den Herrn jetzt singen.<br>Neigt mir ein Ohr und hört mir zu! |
| 钟鼓馔玉不足贵，<br>但愿长醉不复醒。<br>Zhōng gǔ zhuàn yù bù zú guì,<br>Dàn yuàn cháng zuì bù fù xǐng.<br>Glocke Pauke Feinkost Jade nicht genug kostbar,<br>aber wünschen lang betrunken nicht wieder wach. | Glocken und Pauken und Leckerbissen<br>sind alles wertlose Sachen.<br>Aber betrunken will ich sein<br>und will nie mehr erwachen. |

[111] Die beiden Schriftzeichen, Cen und Danqiu, beziehen sich auf die Namen von Li Bais Freunden.

| | |
|---|---|
| 古来圣贤皆寂寞，<br>惟有饮者留其名。<br>Gǔ lái shèng xián jiē jì mò,<br>Wéi yǒu yǐn zhě liú qí míng.<br>Alt seit Heilige Gelehrte alle still einsam,<br>Nur haben trinken Mensch hinterlassen sein Name. | Wie still sie sind, die Heiligen<br>und Weisen des Altertumes!<br>Nur was ein guter Trinker war,<br>der freut sich ewigen Ruhmes: |
| 陈王昔时宴平乐，<br>斗酒十千恣欢谑。<br>Chén wáng xī shí yàn píng lè,<br>Dǒu jiǔ shí qiān zì huān xuè.<br>*Chen*[112] Kaiser einst Zeit gastgebend normal fröhlich,<br>*Dou*[113] Wein zehn tausend freilich lustig lachen. | Als vorzeiten der Prinz von Tschen<br>zum Fest auf dem Söller des Glücks gerufen,<br>Hallten die Wände von Lachen und Lust,<br>und der Wein floß aus zehntausend Kufen. |
| 主人何为言少钱，<br>径须沽取对君酌。<br>Zhǔ rén hé wèi yán shǎo qián,<br>Jìng xū gū qǔ duì jūn zhuó.<br>Gastgeber Mensch wieso um sagen wenig Geld, | Was will der Wirt?<br>Er sagt, zu wenig Geld?<br>Kauf er nur unbesorgt,<br>was ich den Herrn kredenze. |
| 五花马、千金裘，<br>Wǔ huā mǎ、qiān jīn qiú,<br>Fünf Blume Pferde, tausend Gold Pelz. | Mein schimmernder Scheck!<br>mein Tausend- Gulden- Pelz! |

[112] *Chen* ist ein chinesischer Familienname. In dieser Verszeile bezieht sich es auf Cao Zhi 曹植 (192-232), der jüngste Sohn von Cao Cao 曹操 (155-220). Chen war der Namen des damaligen Lehens von Cao Zhi.

[113] *Dou* war ein traditionelle chinesische Maßeinheit.

| | |
|---|---|
| 呼儿将出换美酒，<br><br>与尔同销万古愁。<br><br>Hū ér jiāng chū huàn měi jiǔ,<br>Yǔ ěr tóng xiāo wàn gǔ chóu.<br>Rufen Sohn werden gehen wechseln schön Wein,<br>Mit euch zusammen verwehen zehntausend alt Kummer. | Mach er zu Wein sie rasch,<br>ruf er den Schenken!<br>Ich will mit euch<br>den Gram von tausend Äonen ertränken. |

| |
|---|
| Wein anbieten |
| von Liu Mau-Tsai (1989: 95f.) übers. |
| Siehst du denn nicht, daß das Wasser des Gelben Flusses vom Himmel kommt?<br>Und tosend bis zum Meer fließt und nie wieder zurückkehrt? |
| Siehst du denn nicht, wie das graue Haar im klaren Spiegel<br>der hohen Halle beklagt wird,<br>Und morgens noch wie schwarze Seide war und abends zu Schnee wird? |
| Solange man sich im Leben wohl fühlt, soll man Vergnügungen auskosten.<br>Laß das goldene Faß nicht unnütz dem Mond gegenüberstehen! |
| Der Himmel gab uns das Talent, das bestimmt einmal ausgenutzt wird.<br>Tausend Goldstücke werden nach dem Ausgeben irgendwann wieder zurückkommen. |
| Laßt uns Hammerfleisch kochen und ein Rind schlachten, um uns eine Weile zu vergnügen!<br>Wir müssen auf einmal dreihunde[r]t Becher leeren. |
| Herr Cen und Meister Danqiu! |
| ich biete euch Wein an, hört nicht auf [zu trinken]! |
| Ich singe euch ein Lied.<br>Leiht mir bitte euer Ohr und hört mir zu! |
| Weder Glocke noch Trommel noch schöne Speisen sind schätzenswert.<br>Ich wünsche mir nur den ewigen Rausch, ohne wieder nüchtern zu werden. |
| Um alle Heiligen und Weisen des Altertums ist es still geworden.<br>Nur die Trinker haben ihren Namen hinterlassen. |

| |
|---|
| Prinz von Chen gab einst ein Festmahl in der Halle „Friede und Freude“.<br>Mit dem Wein, der zehn Geldschnüre per Scheffel kostete, vergnügte er sich ausgelassen. |
| Wie kann ich, der Gastgeber, sagen, das Geld sei knapp?<br>Ich muß also sofort Wein kaufen, und mit euch zu trinken. |
| Das fünffach gescheckte Pferd und den tausend Goldstücke werten Pelz |
| Lasse ich mein Kind herausholen, um sie gegen feinen Wein zu tauschen<br>Und mit euch gemeinsam den Kummer von zehntausend Jahren auszulösen. |

Dieses Trinkgedicht gilt als eines der bekanntesten Gedichte von Li Bai. Der Wein gilt als eines der häufigsten Motive von Taibais Werken. Der Titel *Jiang Jin Jiu* stammt aus einem alten Titel der Musikamtslieder der Han-Zeit (vgl. Xiao 1983: 206; vgl. Debon 1988b: 235).

Dieses Gedicht wird im alten Stil gestaltet und besteht aus ungleichmäßigen Versen, das heißt, in jedem Vers ist die Anzahl der Silben nicht fest. Die auffallend unregelmäßigen Verslängen und die lockere Reimordnung, laut Debons Anmerkung hinter seiner Übersetzung, entsprechen dem ungezügelten Temperament seines Gedankens, der mit dem Dichter gleichsam durchgeht. Die unregelmäßigen Biegungen lassen das Gedicht melodisch vielfältig sein.

Das Gedicht beginnt mit zwei langen Versen, die in gleicher Darstellungsweise gestaltet werden. Darin wird die Klage über die Tatsache dargestellt, dass alles endlich vergänglich wird. In Bezug auf den verdeutschten Text gibt es in diesen beiden Versen zwei zu analysierende Punkte: die Auslegungsweise jeweils zum chinesischen Wort *ben* 奔 (laufen) und *bei* 悲 (traurig).

1. *Ben* 奔

Das chinesische Wort *ben* wird als Verb verwendet und bedeutet **laufen**. In diesem Vers stellt es den Zustand des Strömens dar. Bei der Auslegung des bewegenden Zustandes wird von Liu ins Deutsche **tosend fließen** interpretiert. Anstatt das Wort in einen gebräuchlichen Ausdruck zu übertragen, übersetzt Debon das Wort ins deutsche Verb **jagen** – dadurch wird der Strom personifiziert.

2. *Bei* 悲

Gebräuchlich wird das Schriftzeichen *bei* als Adjektiv oder Verb verwendet. Als Adjektiv bedeutet es traurig, kümmerlich, schmerzhaft, melancholisch; als Verb bezieht es sich auf **sich traurig fühlen** oder **etwas traurig finden**. Dieser Vers lässt sich im Horizont der Verfasserin folgendermaßen verstehen: Wenn man die eigenen grauen Haare im Spiegel im Saal sehen, fühlt man sich traurig – das heißt, das Wort dient hier als Verb. Die beiden Übersetzer betrachteten das Wort als Verb. In Debons Horizont machen die grauen Haare den Spiegel traurig. In Lius Horizont projiziert der Dichter seine Klage über das Vergehen der Zeit des Dichters ins graue Haar, als er es im Spiegel sah.

Nach der Klage wird die Atmosphäre in den folgenden vier Versen plötzlich verändert. Der Dichter bringt seinen Willen direkt ausrufend zum Ausdruck, dass jedenfalls wir wahrlich rechtzeitig unser Leben genießen sollen. Als Mensch mit eigener Begabung würde ich meine Fähigkeit bestimmt nutzen, das ausgegebene Geld würde auch wieder zurück eingekommen. Ein ähnlicher Vers ist in seinem anderen Gedicht erschienen:

> 长风破浪会有时，直挂云帆济沧海。 （李白《行路难•其一》）
>
> Cháng fēng pò làng huì yǒu shí, zhí guà yún fān jì cāng hǎi. (Li Bai: Xíng Lù Nán• Qí Yī)
> Lang Wind brechen Welle können haben Zeit, direkt hängen Wolke Segel überfahren breit Meer. (lexikalisch)
> Doch kommt einst die Zeit,
> Da der Wind fährt hinter den Wellen her:
> Dann schwellen die Segel
> Zur Fahrt übers weite blaue Meer. - (v. Wilhelm[114] übersetzt)

Li Bai ist bekannt als ein Mensch, der große Freiheit will und nie gefesselt wird. In Bezug auf Auslegungsweise befindet sich kein wesentlicher Unterschied zwischen den beiden Übersetzungen. Der größte Unterschied liegt in der Länge des Verses. Debons Verse sind kurz, während Liu vollständige, aber längere Sätze formuliert.

Nach der kurzen Predigt wurden der Wein, das Trinken und der Rausch wieder besungen. Dabei spielen die Zahlwörter eine wichtige Rolle: *qianjin* (zweimal im Urtext verwendet, tausend

[114] Wilhelm, Richard (1922): *Chinesisch-Deutsche Jahres- und Tageszeiten. Lieder und Gesänge. Verdeutscht von Richard Wilhelm. Mit 16 Nachbildungen chinesischer Holzschnitte*. Jena: Verlag Eugen Diederich. S. 94.

Geld), *sanbai bei* (dreihundert Becher), *shiqian* (zehntausend). Diese Zahlwörter werden von den beiden Übersetzern in gleicher Weise interpretiert. Die einzige Ausnahme ist die Übersetzung des Ausdrucks *doujiu shiqian*. *Dou* gilt als eine Maßeinheit zum Gewicht im alten China, laut Balázs' Auffassung kann man in die deutsche Maßeinheit Scheffel übertragen[115]. Diese Bedeutung zeigt sich in Lius Übersetzung. Zugleich wird der Sinn der vier Schriftzeichen – beziehungsweise der Preis für einen Scheffel Wein, in Lius Version wiedergegeben. Lius Wiedergabe entspricht dem Original inhaltlich präzise. Indessen machte Debon dabei eine Mischung. In seinem Horizont bezieht sich das Wort *shi qian* nicht mehr auf den Preis, sondern auf dessen Menge.

Auffallend erscheint eine innovative Interpretation in Debons Übersetzung des menschlichen Namen. Bei der Analyse über Nalans Lied wurde eine inhaltliche Auslegung zum Namen des Orts *Shuang-Lin*-Tempel bereits erwähnt. In dieser Übersetzung wird eine inhaltliche Deutung wieder zum menschlichen Namen des Gastgebers Yuan Danqiu von Debon gemacht.

*Dan* bezieht sich einerseits auf ein rotes Mineral, den Zinnober, andererseits auf den traditionellen Namen der Farbe Rot. *Qiu* bedeutet **kleinen Berg**. Debon übersetzt den menschlichen Namen gemäß dem Inhalt in ein von ihm selbst erschaffenes Wort **Zinnoberbühl**; um die potenzielle Verwirrung zu vermeiden, werden dazu zwei Anmerkungen hinter die Übersetzung hinzugefügt:

> Huang Si-guë [Huang Xigui] glaubt denn, daß das Lied 752 entstanden ist, als Li Tai-bo das Sung-schan-Gebirge [Song-shan-Gebirge] (Provinz Honan) besuchte, den Aufenthaltsort des Eremiten. (1962: 40)

> *Zinnoberbühl* (Dan-Kiu [Danqiu]) ist der Beiname des Taoisten-Eremiten Yüan Dan-Kiu [Yuan Danqiu], mit dem der Dichter um 742 Freundschaft geschlossen hatte. (1988a: 123)

Durch diese Anmerkung vermutet die Verfasserin, dass das Ziel des Übersetzers zu einer solchen Auslegung darin liegt, auf den taoistischen Hintergrund dieses Eremiten hinzuweisen. Diese Vermutung stützt sich auf die Tatsache, dass die Alchemie mit Zinnober[116] (*liandanshu*

[115] Balázs, Stefan (1933): *Beiträge zur Wirtschaftsgeschichte der Tang-Zeit*. In: *Mitteilungen des Seminars für orientalische Sprache an der Friedrich-Wilhelm-Universität zu Berlin*. S. 44.

[116] Um diese alte taoistische ‚Technik' besser zu verstehen, ist diese mit der Alchemie in Europa zu vergleichen.

炼丹术, übers. von Verf., anhand der europäischen Alchemie) einen wichtigen Bestandteil des klassischen Taoismus bildet. Laut den Behauptungen von taoistischen Anhängern kann man für ewig leben, wenn man *danyao* 丹药 (aus bestimmten Mineralien selbst gemachtes Tablett) nimmt. Eine Tatsache zeigt sich, dass Debon das chinesische Wort 丹 nicht nur einmal ins deutsche Wort **Zinnober** übersetzen hat; im Fazit werden weitere Beispiele dafür genannt.

Eine weitere unterschiedliche Auslegungsweise findet sich im verdeutschten Titel. Debon übersetzt den Titel in einen vollständigen Satz: **Hier kommt der Wein**. Dadurch lassen sich die Situation beim Gastgeber sowie die Szene zwischen Gastgeber und Gästen bereits im Titel verdeutlichen. Liu übersetzt den Titel mit einem Infinitiv: **Wein anbieten**. Der Sinn entspricht dem Ur-Titel, aber das beinhaltete menschliche Gefühl klingt entfremdet; es liest sich nicht wie die enge Beziehung, die zwischen guten Freunden eigentlich sein soll.

Auf der metrischen Ebene sind die Verszeile in Debons Übersetzung kurz, lesen sich vite (beziehungsweise rasch) und stürmisch. Liu verwendete in seiner Übersetzung längere Sätze. Daher stellen sich Lius Verse eher wie Verszeilen einer geteilten Prosa dar. Somit lesen sie sich langsamer und flacher. In den beiden Übersetzungen wurden die Verse frei ohne Reim gestaltet.

### 3.3.2 Das Beispiel von Li He: *Jiang Jin Jiu* 将进酒

| |
|---|
| 将进酒<br><br>Jiāng Jìn Jiǔ<br>Werden nehmen Wein |
| [唐] 李贺<br><br>[Tang] Li He (791 – 817) |
| 琉璃钟，琥珀浓，小槽酒滴真珠红。<br><br>Liú lí zhōng, hǔ pò nóng, xiǎo cáo jiǔ dī zhēn zhū hóng.<br>Farbig-glasiert Glas Becher, Jadetiger Jadestein[117] dick, klein Rille Wein tropfen wirklich Perle rot. |

[117] Die beiden Schriftzeichen, *hu* und *po*, bilden zusammen das Wort, das Bernstein bedeutet.

| |
|---|
| 烹龙炮凤玉脂泣，罗帏绣幕围香风。<br><br>Pēng lóng páo fèng yù zhī qì, luó wéi xiù mù wéi xiāng fēng.<br>Kochen Drachen braten Phönix Jade Fett weinen, seiden Schirm gestickt Vorhang um duftig Wind. |
| 吹龙笛，击鼍鼓；皓齿歌，细腰舞。<br><br>Chuī lóng dí, jī tuó gǔ; hào chǐ gē, xì yāo wǔ.<br>Blasen Drachen Flöte, schlagen Krokodil Pauke; weiß Zahn singen, schmal Hüfte tanzen. |
| 况是青春日将暮，桃花乱落如红雨。<br><br>Kuàng shì qīng chūn rì jiāng mù, táo huā luàn là rú hóng yǔ.<br>Mehr sein grün Frühling Tag werden Abend, Pfirsich Blum überall fallen wie rot Regen. |
| 劝君终日酩酊醉，酒不到刘伶坟上土！<br><br>Quàn jūn zhōng rì mǐng dǐng zuì, jiǔ bù dào Liu Ling fén shàng tǔ!<br>Vorschlagen Herr ganz Tag, *ming ding*[118] betrunken, Wein nicht ankommen Liu Ling[119] Grab an Erde. |

| |
|---|
| Hier kommt der Wein |
| von Debon (1964: 63) übersetzt |
| Ein Kelch von Glas,<br>Bernsteingetränkt.<br>Aus kleiner Kufe rinnt der Wein wie rote Perlen. |
| Kocht einen Drachen mir! Den Phönix röstet!<br>Auf daß ihr Jadetalg zu Tränen rinne,<br>Daß in den Seideschleiern, den gestickten<br>Baldachinen<br>Ihr süßer Duft sich fange. |

[118] Die beiden Schriftzeichen bilden zusammen das Binom, das **betrunken** bedeutet.

[119] Liu Ling (ca. 221–300) war ein Dichter, der zwischen der San-Guo- und der Jin- Zeit lebte, sowie ein Mitglied von „Den Sieben Weisen vom Bambushain“ (*Zhulin Qi Xian* 竹林七贤, v. Kubin übers., vgl. 2002: 65).

| |
|---|
| Die Drachenflöte blast!<br>Die krokodilbespannte Pauke schlagt!<br>Weißzähne singt!<br>Schmalhüften tanzt! |
| Noch grünt der Frühling. Sonne dämmernd fiel,<br>Und Pfirsichblüten wirbeln als ein roter Regen. |
| So trinkt den ganzen Tag, bis ihr bewußtlos seid!<br>Kein Wein berührt den Humus auf des Zechers<br>Grabe. |

| |
|---|
| Wein anbieten |
| von Liu Mau-Tsai (1989:124) übersetzt |
| In einem Glasbecher hat [der Inhalt] eine dunkle Bernsteinfarbe.<br>Aus einem kleinen Trog tropft perlenroter Wein. |
| Drachen werden gekocht, und Phönixe geröstet; der jadene Sud, „weint“.<br>Gaze-Sperrwand und bestickter Vorhang hüllen die duftende Brise ein. |
| Man bläst Drachen-Flöten und schlägt Alligatorhaut-Trommeln.<br>[Mädchen] mit weißen Zähnen singen, und [Mädchen] mit schmalen Hüften tanzen. |
| Überdies wird die Sonne des herrlichen Frühlings augenblicklich untergehen.<br>Die Pfirsichblüten fallen durcheinander wie roter Regen. |
| Ich fordere dich auf, dich den ganzen Tag total zu betrinken,<br>Denn der Wein erreicht die Erde am Grab von Liu Ling nicht mehr. |

Das Gedicht von Li He wurde mit dem gleichen Titel des Gedichts von Li Bai geschaffen. Li He beschreibt die Szene auf einem Bankett in den ersten drei Verszeilen anhand der Beschreibung von folgenden Gegenständen:

1. den kleinen, aber kostbaren Geräten: *liuli zhong* (Becher aus dem farbigen Glas), *xiaocao* (kleiner Dekanter);
2. der Farbe des Weins: *hupo nong* (pastos wie Bernstein), *zhenzhu hong* 真珠红 (rot wie echte Perle);
3. den kostbaren Speisen aus *long* (Drache) und *feng* (Phönix), die in China bis heute noch als heilige Tiere betrachtet werden;

4. dem kochenden Prozess wie *yuzhi qi* (wie Jade aussehende Fett weint);
5. der Atmosphäre im Saal: *luowei* (seidener Vorhang), *xiumu* (gesticktes Tuch), *xiangfeng* (der duftige Wind);
6. dem musikalischen Spiel: *chui longdi* (die Drachenflöte spielen), *ji tuogu* (die Krokodiltrommel spielen), *haochi ge* (die weißen Zähne singen), *xiyao wu* (schlanke Taille tanzt); dabei gibt es eine indirekte Darstellungsweise, dass die Zähne und die Taille auf die jungen und schönen Frauen anspielen.

Im anschließenden Vers wird die Umwelt draußen dargestellt: Der Frühling geht endlich vorbei, die Pfirsichblüte fallen wie Regentropfen. Zum Schluss appelliert der Dichter, inspiriert durch der Geschichte von Liu Ling, an den Leser, die Zeit zu genießen und den Wein zu trinken. Die karikaturistisch übertriebene Darstellung und die ästhetische Sprache des Dichters werden nun deutlich.

Im Rahmen der übersetzerischen Analyse lässt sich zuerst der Satzbau in den beiden Übersetzungen vergleichen. Liest man die beiden Texte durch, ist es nicht schwer festzustellen, dass sich Debons Verse kurz und – mittels des Ausrufezeichens – kraftvoll lesen. Allerdings werden viele Wörter, von der deutschen Grammatik abgewichen, weggelassen. Zum Beispiel wird die eigenartige Darstellung – die singenden Zähne und die tanzende Taille – in Debons Übersetzung vollständig beibehalten; aber jedes Verb in dieser Strophe steht im Singular, vermutlich dient die ‚komische' Darstellungsweise zur förmlichen Harmonie der ganzen Strophe, wodurch sich die Melodie in dieser Strophe ebenfalls erhalten lassen.

Liu Mau-tsais Übersetzung besteht hingegen aus langen Versen, in denen der ursprüngliche Textinhalt jedes Verses vollständig ins Deutsche übersetzt wird. Lange Verse lesen sich langsamer. Der ursprünglich von Li He aufgeführten Ausruf wird in diesem Verhältnis in Lius Übersetzung abgeschwächt. Kurz gesagt, gab Debon den ordentlichen Satzbau und die grammatische Harmonie auf, um einen ausrufenden Text in Deutsch wiederherzustellen, während Liu auf die ursprüngliche Stimmung und die Musikalität des Textes verzichtete, um eine inhaltlich präzise Übersetzung zu gewinnen.

### 3.3.3 Das Beispiel von Su Shi: Nach der Melodie *Lin Jiang Xian* 临江仙

| | |
|---|---|
| 临江仙<br>Lín Jiāng Xiān<br>An Fluss Fee | Nach der Melodie „Die Flußfee“ |
| [宋] 苏轼<br>[Song] Su Shi [120] (1037 – 1101) | von Debon (1988b:179) übersetzt |
| 夜饮东坡醒复醉，<br>Yè yǐn dōng pō xǐng fù zuì.<br>Nacht trinken Ost Hügel wieder betrunken, | Am Osthang hab ich nachts gezecht;<br>kaum wach, schon wieder trunken. |
| 归来仿佛三更。<br>Guī lái fǎng fú sān gēng.<br>Zurück kommen ähneln Buddha drei *Geng*[121]. | Zur dritten Stunde wars, da bin ich heimgekehrt, |
| 家童鼻息已雷鸣。<br>Jiā tóng bí xī yǐ léi míng.<br>Haus Knabe Nase atmen schon Donner grollen. | Und an das Tor hab ich gepocht -<br>nicht einen hats gestört: |
| 敲门都不应，<br>Qiāo mén dōu bù yìng,<br>Klopfen Tür sogar nicht antworten, | Die Diener schnarchten schon mit Donnergrollen. |
| 倚杖听江声。<br>Yǐ zhàng tīng jiāng shēng.<br>Anlehnen Stock hören Fluss Klang. | Auf meinen Stock gestürzt, hab ich dem Flusse zugehört. |

[120] Su Shi war ein chinesischer Literat, Dichter, Politiker und Künstler der Nord-Song- Zeit.

[121] Die zwei Schriftzeichen *fang* und *fu* werden zusammen als ein festes Binom verwendet, es bedeutet **ähnlich wie**. Das Wort *Geng* bezieht sich auf eine Zeiteinheit im alten China.

| | |
|---|---|
| 长恨此身非我有，<br>Cháng hèn cǐ shēn fēi wǒ yǒu,<br>Lang hassen der Leib nicht ich haben, | So lang hats mich gegrämt,<br>daß dieser Leib nicht ist mein eigen. |
| 何时忘却营营?<br>Hé shí wàng què yíng yíng?<br>Wann Zeit vergessen aber alle alle? | Wann wird vergessen ich all das geschäftige Streben? |
| 夜阑风静縠纹平。<br>Yè lán fēng jìng hú wén píng.<br>Nacht bald-weggehen Wind ruhig *hu* [122] Muster eben. | Der Wind hat sich gelegt;<br>des Wassers Seidenflor liegt eben. |
| 小舟从此逝，<br>Xiǎo zhōu cóng cǐ shì,<br>Klein Boot seit her vergehen, | Ach, könnt ich fort von hier im kleinen Boot, |
| 江海寄余生。<br>Jiāng hǎi jì yú shēng.<br>Fluss Meer senden restlich Leben. | Auf Strom und Meer beenden so mein Leben! |

| Heimkehr um Mitternacht |
|---|
| von Schwarz (1976:152) übersetzt |
| Ich trank mich nüchtern, und ich trank mich trunken, |
| und als ich heimkam, war es Mitternacht. |
| Die Diener schnarchten, längst in Schlaf versunken. |
| Ich pochte. Keiner hat mir aufgemacht. |

[122] Das Schriftzeichen *Hu* bezieht sich auf ein seidenes Textil.

| |
|---|
| Da stand ich, auf den Stab gestützt, und lauschte dem ruhelosen Wellengang |
| des Großen Stroms, der breit vorüberrauschte. |
| |
| Wie haß ich dieses Leben -- angekettet, |
| verstickt in eitlem sorgenvollem Tun! |
| Die Nacht vergeht. Der Strom hat sich geglättet. |
| Des Windes aufgeregte Schwingen ruhn. |
| So lös die Kette! Laß den Kahn entgleiten, |
| verströme deines Lebens Rest |
| dort, wo die Flüsse sich zu Meeren weiten. |

Das Lied wird nach der Melodie *Lin Jiang Xian* verfasst. Nach der Vorstellung in *Zhonghua Cilü* (Xie 2005: 88) sollen die nach dieser Melodie gestalteten Lieder doppelstrophig sein. Jede Strophe bestehen aus drei Versen, die sich zugleich auf das letzte Wort in jedem Vers reimen. Es gibt doch keine strenge Regelung zur Anzahl der Wörter; es könnte aus 54, 56, 58 sowie auch 62, 64 und 74 Zeichen bestehen.

Su Shi's Lied besteht aus 60 Schriftzeichen. Das Ton-Schema in Sus Lied lautet wie folgt:

1. Strophe: 7 (u), 6 (e), 7 (e), 5 (u), 5 (e).
2. Strophe: 7 (u), 6 (e), 7 (e), 5 (u), 5 (e).

Das Lied wurde bei seinem Aufenthalt wegen der Strafversetzung in *Haungzhou* 黄州[123] verfasst. In der ersten Strophe wird der Anlass des Liedes und die nächtliche Szene dargestellt. In dieser stillen Nacht denkt der Dichter über sein politisches Leben und sein Schicksal nach. In der zweiten Strophe bringt der Dichter seinen neuen Willen zum Ausdruck, dass er sich im breiten Meer und See in die Zukunft überlassen will.

[123] Heute gehört die Stadt zur Provinz *Hubei* 湖北.

Der ästhetische Stil der Gedichte in der Song-Zeit, nämlich Ausgewogenheit und Blässe (*ping-dan*)[124], lässt sich auch in diesem Lied wahrnehmen. Der Dichter stellt seine Ideale durch die unkomplizierten Verbalisierungen dar.

Derartiger schmuckloser Stil stellt sich hauptsächlich in den Gedichten deutlich dar. Trotzdem wurde dieses Lied auch durch diesen neuen Stil geprägt. In diesem Lied verwendete der Dichter keine prächtigen Wörter.

Derartige schmucklose Darstellungsweise findet sich ebenfalls in den beiden Übersetzungen. Auffallend ist, dass Debon in seiner Interpretation die Satzstellung des dritten und vierten Verses umgekehrt, obwohl die inhaltliche Logik dadurch nicht groß verändert wird. Außerdem findet sich wieder eine **anscheinend falsche** Beibehaltung in Debons Übersetzung mit **Donnergrollen**. Solche Beschreibung dient zur Schilderung des Schnarchens. Debons Übersetzung, in der es ins Deutsche **mit Donnergrollen** statt **wie Donnergrollen** interpretiert wurde, lässt sich jedoch unter dem wirklichen donnergrollenden Wetter verstehen.

Der zweite zu beachtende Punkt liegt in der Auslegung des Binoms *hu wen* 縠纹. Das chinesische Zeichen *hu* 縠 bedeutet die Seide, auf der es Falte gibt. *Wen* 纹 bedeutet das Muster. Das Binom *hu wen* 縠纹 bedeutet die Rille, die wie die Falte auf der Seide aussieht. Dieses Binom wird oft als Metapher verwendet, um das Wasser und die Welle literarisch zu beschreiben. Solcher übertragener Sinn zeigt sich durch ein von ihm selbst erschaffenes Wort **Seidenflor** in Debons Übersetzung. Zugleich wird eine Anmerkung hinter der Übersetzung beigefügt[125]:

> Seidenflor für kaum bewegtes Wasser: eine der relativ seltenen Metaphern.

Der Vers mit derselben Metapher übersetzt Schwarz in einen Satz: **Der Strom hat sich geglättet**. Er erklärt die Bedeutung der Metapher. Auf diese Weise wäre für die Leser im deutschsprachigen Raum die Schwarz´ Übersetzung leichter zu verstehen.

---

[124] Die deutsche Übersetzung des chinesischen Wortes *ping-dan* 平淡 stammt aus Anmerkung in Debons *Mein Weg verliert sich fern in weißen Wolken …*, siehe: S. 259.

[125] Debon, Günther (1988): *Mein Weg verliert sich fern in weißen Wolken* ... Heidelberg: Verlag Lambert Schneider. S. 259.

Nicht zu übersehen sind die Stimmung und der Ton in den beiden Übersetzungen. Wie bereits erwähnt, verwendet der Dichter keine üppigen Wörter. Die eigene Erfahrung und die weitere Richtung des Dichters werden ruhig, aber direkt, zum Ausdruck gebracht. Anstatt der ursprünglich flachen Erzählung zu folgen, wird die Stimmung in den beiden Übersetzungen verstärkt. Debon setzt eine Interjektion und ein Ausrufezeichen in den letzten zwei Versen ein, während Schwarz in der zweiten Strophe zwei Sätze mit Ausrufezeichen und einen (den letzten) Satz im Imperativ verfasst.

### 3.4 Dichtung zu Elegien

Die Elegien im Rahmen der klassisch-chinesischen Literatur lässt sich auf Qu Yuan zurückführen (vgl. Debon 1989: 52). Dazu gilt Du Fu aus der Tang-Zeit als ein bedeutender Vertreter der elegischen Lyrik. In der klassisch-chinesischen Dichtkunst hängen die Elegien üblicherweise mit dem Krieg, dem Wandern und der Liebe zusammen. Aus dieser Berücksichtigung werden die Gedichte, die jeweils rund um Krieg und Wandern gedichtet wurden, als Beispiele für die folgenden Studien aufgenommen.

#### 3.4.1 Das Beispiel von Lu You: *Shi Er* 示儿

| |
|---|
| 示儿<br><br>Shì Ér<br>Zeigen Sohn |
| [南宋] 陆游<br><br>[Nan-Song] Lu You (1125 – 1210) |
| 死去元知万事空，<br><br>Sǐ qù yuán zhī wàn shì kōng,<br>Sterben gehen erst Wissen zehntausend Ding leer, |
| 但悲不与九州同。<br><br>Dàn bēi bù yǔ jiǔ zhōu tóng.<br>Aber Trauer nicht mit neuen Länder gleich. |

| |
|---|
| 王师北定中原日，<br>Wáng shī běi dìng zhōng yuán rì,<br>Kaiser Militär nördlich befrieden Mitte Feld Tag, |
| 家祭无忘告乃翁。<br>Jiā jì wú wàng gào nǎi wēng.<br>Familie Opfer nicht vergessen sagen euer Vater. |

| Dem Sohn als Auftrag | An meine Söhne |
|---|---|
| von Debon (1988b:186) Übersetzt | von Schwarz (1976:162) übersetzt |
| Wie leer die tausend Dinge sind,<br>ich fühls, dem Tode nah. | Ich weiß, daß alles von mir fällte,<br>was mich bedrückt und mich bewegt -<br>die tausend Dinge dieser Welt,<br>wenn ihr dereinst ins Grab mich legt. |
| Ein Schmerz nur blieb: daß ich nicht mehr<br>das Reich vereinigt sah. | Und tut mir doch so bitter weh,<br>daß nimmer ich das Vaterland<br>geeint und frei und mächtig seh ... |
| Am Tage, wenn des Königs Heer<br>den Norden wird befrein, | Wenn Seiner Majestät Armee<br>das Reich befreit aus Feindeshand - |
| Vergiß nicht, Kunde mir zu geben<br>vor unserm Andachtschrein! | Kinder, daß ihr dann nicht vergeßt,<br>den Sieg zu künden mir beim Totenfest! |

Das Gedicht ist das allerletzte Werk von Lu You, einem der bekanntesten Dichter der Süd-Song-Zeit. Damals war bereits die Spätzeit der Song-Dynastie. Das Land und das Volk waren über lange Zeit durch Feinde aus *Jin* 金 und *Liao* 辽 in Unruhe versetzt. Die Souveränität des Landes wurde lange Zeit bedroht. Vor diesem Hintergrund wird das Gedicht vom Dichter in seiner Endzeit verfasst, in dem der Dichter seine Empörung und Hilflosigkeit, aber auch seine Hoffnung zum Ausdruck bringt.

Das Gedicht ist ein Sieben-Wort-Kurzgedicht. Der ursprüngliche Endreim liegt auf der Silbe *Dōng* 东. Im ersten Verspaar erzählt der Dichter die Tatsache: Er weiß, dass er keine

Lebenszeit mehr hat, alle Dinge in der Menschenwelt werden nach seinem Tod nichts mehr mit ihm zu tun haben. Mit dem Schriftzeichen *yuan* (eigentlich) und *kong* (leer) wird die Haltung zum Leben und Tod des Dichters verdeutlicht: Er hat keine Angst vor dem Tod; eigentlich soll er mit dieser Haltung zu dieser Endzeit keine Sorge mehr haben, das größte Bedauern bleibt ihm jedoch: Sein Land, das von den fremdländischen Feinden zerrissen wurde, wird bis zu seinem Tod noch nicht wiedervereinigt. Diese Stimmung lässt sich durch das Wort *bei* (Trauer, traurig) lebendig und wahrnehmbar darstellen. Im folgenden Verspaar drückt der Dichter seinen Willen aus: Er erwartet immer noch die Wiedervereinigung; auch wenn er schon nicht mehr auf der Menschenwelt leben kann, will er sich über den guten Bescheid von den Lebenden aktuell informieren.

Zunächst soll das chinesische Wort *kong* beachtet werden. Die Aussprache des Wortes *kong* hat eigentlich zwei Möglichkeiten: kōng oder kòng. In diesem Gedicht soll es im ersten Ton gelesen werden, weil das Wort im vierten Ton häufig als Verb verwendet werden, um den Akt – **leer** oder **frei zu machen** – auszudrücken. Wenn es im ersten Ton gelesen wird, kann das Wort als Substantiv **den Himmel**, als Adjektiv **leer** sowie als Adverb **vergeblich** bedeuten. Auf den Fall als das Adjektiv weist Goat Koei M. Lang-Tan aus religiöser Perspektive hin. Sie meinte, der Begriff *kong (Leere)* sei sinnlose Existenz aller Dharma dieser Welt, die unwirklich sei und nur in kurzer Zeit in Erscheinung trete; er bezieht sich auf den vom Mahayana-Buddhismus geprägten Lebensauffassung des Zen-Buddhismus[126].

Die Interpretation zu diesem Wort zeigt die eigene Besonderheit von Debon und Schwarz. Liest man zuerst die beiden Übersetzung, kann man feststellen, dass Schwarz beim Übersetzen verwirklicht: Alle im ursprünglichen Text gesagten Informationen werden gleich in der Übersetzung wiedergegeben. Warum der Dichter das Wort *kong* verwendet, wird in seiner Übersetzung ausführlich interpretiert: Alles, was das Lyrische mich bedrückt und bewegt, würde nach seinem Tod von ihm fallen, seinen „Geist von allen [Gedanken] bzw. dem Ballst der ‚staubigen Welt' zu befreien"[127], dann wird alles *kong*. Gegensätzlich ergänzte Debon beim Übersetzen sehr wenig, oder – genauer gesagt – so gut wie kaum; zu diesem Wort *kong*

[126] Vgl. Lang-Tan, Goat Koei M. (2009): *Vom Klang der Tempelglocke zum Angelusgeläut. Auf der Suche nach den reinen Begegnungen mit Goethe (1749–1832) und Feng Zhi (1905–1993), Luo Binwang (640–684) und J.F. Millet (1814–1875)*. Heidelberg: Verlag Heidelberger Hochschulservice. S. 27.

[127] Lang-Tan, Goat Koei M. (2009): *Vom Klang der Tempelglocke zum Angelusgeläut. Auf der Suche nach den reinen Begegnungen mit Goethe (1749–1832) und Feng Zhi (1905–1993), Luo Binwang (640–684) und J.F. Millet (1814–1875)*. Heidelberg: Verlag Heidelberger Hochschulservice. S. 21.

übersetzte er direkt wörtlich ins Deutsche **leer**, ohne die inhaltliche Logik zwischen dem Adjektiv *kong* (leer) und dem Subjektiv *wanshi* (alle Dinge) zu erklären.

Ein weiterer Untersuchungspunkt liegt in der Übersetzung zum prädikativen Ausdruck *bei ding* 北定 (w. i. D.: die Gebiete im nördlichen Land befrieden). Der Dichter bindet das Richtungsadverb mit dem Verb zusammen. Dessen Inhalt wird von Debon in seiner Übersetzung völlig beibehalten. Gegensätzlich wird nur das Verb beziehungsweise der prädikative Teil von Schwarz in seiner Übersetzung wiedergegeben, der Teil der Richtung wird in der erklärenden Weise durch die erklärende Umschreibung, das Feindesland, ersetzt.

Außerdem fällt Folgendes in Debons Übersetzung auf: Es befindet sich ein Parallelismus in den ersten beiden übersetzten Versen: tausenden Dingen – einem Schmerz. Ursprünglich gibt es kein Attribut zur Silbe *bei*, jedoch ergänzt Debon in seiner Übersetzung selbst einen unbestimmten Artikel dazu. Der deutsche unbestimmte Artikel kann die Bedeutung des Zahlwortes **eins** beinhalten. In diesem Verhältnis durch Debons eigene Ergänzung wird ein Parallelismus im verdeutschten Vers verwirklicht. Dadurch lässt sich der Grad des Bedauerns verdeutlichen. Dabei taucht ein weiterer Unterschied zwischen den Auslegungsweisen des Schriftzeichens *bei* (traurig) auf. Bei der Auseinandersetzung mit Li Bais *Jiang Jin Jiu* wurde das Wort *bei* erklärt, dass es üblicherweise als Adjektiv, Adverb oder als Verb verwendet wird. Es ist auch möglich, dass das Schriftzeichen als Substantiv verwendet wird, wenn es sich auf das menschliche traurige Gefühl bezieht. In diesem Gedicht wird dieses Wort in Debons Horizont jedoch als ein Substantiv nämlich **das traurige Ding** betrachtet, während Schwarz in seiner Interpretation der Darstellungsweise des Ur-Gedichtes folgt.

Auf der melodischen Ebene werden Debons Verse kurz formuliert, weil er beim Übersetzen so gut wie nichts ergänzt hat. Daher lesen sich seine Verse dynamisch und kraftvoll, wodurch sich das Gefühl des Dichters – wütend, aber hilflos – in gewissem Maße durch den Klang der Übersetzung darstellen lässt. Im Vergleich zum kurzen Satzbau in Debons Übersetzung besteht Schwarz´ Übertragung aus langen Versen, im zweiten verdeutschten Vers verwendet er Auslassungspunkte. Somit klingen Schwarz' Verse langsamer wie Seufzen; in diesem Verhältnis ist die Stimmung in seiner Übersetzung melancholisch und traurig.

### 3.4.2 Das Beispiel von Du Fu: *Jue Ju (Qi Er)* 绝句（其二）

| |
|---|
| 绝句•其二<br><br>Jué Jù • Qí Èr<br>Gekürzt Satz davon zwei |
| [唐] 杜甫<br><br>[Tang] Du Fu |
| 江碧鸟逾白，<br><br>Jiāng bì niǎo yú bái,<br>Fluss grün Vogel mehr weiß, |
| 山青花欲燃。<br><br>Shān qīng huā yù rán.<br>Berg grün Blumen werden brennen. |
| 今春看又过，<br><br>Jīn chūn kàn yòu guò,<br>Heute Frühling sehen wieder vorbei, |
| 何日是归年?<br><br>Hé rì shì guī nián?<br>Welcher Tag sein zurück Jahr? |

| Strophe | Heimweh |
|---|---|
| von Debon (1953a:21) übersetzt | von Ehrenstein (Mittelmann [Hrsg.] 1995: 368) übersetzt |
| Ein grüner Fluß, den Vögel weiß durchziehn. | Über den silbernen Fluß<br>Fliegen die Vögel im Licht, |
| Und Berge schimmern blau und Blüten glühn. | Wie das Grün auf dem Berg<br>Blühen die Blumen im Glanz. |

| | |
|---|---|
| Ich spüre wieder, daß ein Frühling - war. | Im Schauen langsam stirbt vorbei<br>Der Frühling. |
| Wann darf ich heim, sag wann, in welchem Jahr? | Und noch nicht da, nicht nah<br>Der Tag<br>Der Heimkehr in die Heimat. |

Anders als Lu Yous Klagen, das durch den Krieg im eigenen Land hervorgerufen wird, handelt es in diesem Gedicht um die Elegien des Wanderer. In diesem Kurzgedicht beschreibt der Dichter Du Fu im ersten Verspaar mittels der farbigen Beschreibungen die Landschaft des Ortes, da – fern von seiner Heimat – verbrachte er einst eine lange Zeit. In diesen beiden Versen werden die vier natürlichen Gegenstände – der Fluss, der Berg, der Vogel sowie die Blumen, die von den klassisch-chinesischen Malern beim Schöpfen beliebt sind – mit der gesättigten Pracht[128] schriftlich dargestellt. In den folgenden zwei Versen wird die melancholischen Stimmungen des Wanderers durch eine Frage ausgedrückt: Wieder geht der Frühling dieses Jahres vorbei, wann kann ich wieder zurück nach meiner Heimat kehren?

Nach der inhaltlichen Betrachtung des Urtextes werden die Übersetzungen nun von den folgenden drei Punkten ausgehend betrachtet: 1. der Übersetzung des Titels dieses Gedichts; 2. der Form der Übersetzung; 3. der Auslegung der Farbe.

1. Übersetzung des Titels dieses Gedichts

Liest man das Inhaltsverzeichnis in einem betreffenden Werk, kann man die Tatsache erkennen, dass der Titel in der Übersetzung häufig vom Übersetzer selbst neu gemacht wird. Das hier zu analysierende Gedicht wurde vom Dichter einfach nach dem Stil, nämlich *jueju*, betitelt. Solcher Benennungsweise folgt Debon in seiner Übersetzung; er übersetzt den Titel ins deutsche Wort **Strophe**. Ehrenstein erstellt mit dem Inhalt verbunden einen neuen Titel.

2. Form der Übersetzung

Wie bereits erwähnt, gilt das Ur-Gedicht als ein Kurzgedicht, das aus vier Fünf-Wort-Versen besteht. Entweder die Anzahl der Silbe in jeder Zeile gleich sein zu lassen, oder mit sehr wenigen Wörtern einen vollständigen Text wie in der chinesischen Sprache zu erstellen, ist

[128] Der Ausdruck stammt aus Debons *Lob der Naturtreue* (1969: 18); Das originale chinesische Wort heißt *nongli* 浓丽.

beim Übersetzen zwischen dem chinesischen-deutschen Sprachpaar schwierig. Diese Unmöglichkeit wird durch die grammatischen Unterschiede zwischen diesem Sprachpaar bestimmt. Indessen wird dieses Stück von Debon wieder in den Versen, die in gleicher Länge – jede Zeile wird mit zehn Silben gebaut –, übersetzt. Darüber hinaus endet jeder Vers auf einer betonten Silbe. Solche metrische Form stellt die männliche Kadenz in der deutschen Verskunst dar. Zugleich wird jede verdeutschte Zeile im Jambus gestaltet. Das Reimschema in Debons Übersetzung ist nahezu rein geschaffen: **a A b b**. Die letzte Silbe des ersten Verses ist **-ieh**, während die im zweiten Vers **-ühn** ist; sie lesen sich etwa ähnlich. Allerdings verzichtet Debon in seiner Interpretation wieder auf die grammatische Ordentlichkeit, um die vollständig regelmäßige Form und die musikalische Melodie in einem deutschen Text zu verwirklichen. Die Gestaltungsweise seiner Übersetzung stellt sich ähnlich wie die klassisch-chinesische Weise dar. Ehrenstein erstellt seine Übersetzung gegensätzlich melodisch freier.

3. Auslegung der Farbe

Beim Analysieren des Originals wurde erwähnt, dass Du Fu die landschaftliche Szene mit prächtigen Farben darstellt. Die geschilderte Szene sieht folgendermaßen aus: Der Fluss ist grün, im Vergleich zum Grün scheint das Weiß der Vögel noch heller; am Fluss stehen die **blauen** Berge, auf den **blauen** Bergen scheinen rote Blumen, als dass sie bald verbrennen werden. Die Farbe der Berge heißt *qing*. Dieses Farbwort kann man nicht einfach ohne Berücksichtigung ins deutsche Wort „**blau**“ oder „**grün**“ übersetzen, da es mehrere der Farbe bezügliche Bedeutungen umfasst. In *Hanyu Dacidian* hat das Wort mehr als 20 Bedeutungen und Anwendungen; davon beziehen sich fünf Bedeutungen auf die Farbe: 1. Grün; 2. Blau; 3. Weiß; 4. Schwarz; 5. Indigo.

Beim dichterischen Schöpfen verwenden die Dichter diese Farbe häufig, zum Beispiel wie folgt:

> 道由白云尽，春与青溪长。 （刘昚虚《阙题》）
>
> Dào yóu bái yún jìn, chūn yǔ qīng xī cháng. (Liu Shenxu: *Quē Tí*)
> Weg durch weiß Wolken enden, Frühling mit grün Bach lang. (lexikalisch)
> Mein Weg verliert sich fern in weißen Wolken;

Der Frühling steigt die grüne Schlucht hinauf. (von Debon[129] übersetzt)

两个黄鹂鸣翠柳，一行白鹭上青天。（杜甫《绝句》）

Liǎng gè huáng lí míng cuì liǔ, yī háng bái lù shàng qīng tiān. (Du Fu: *Jué Jù*)
Zwei Stück gelb Singvogel singen hellgrün Weide, eins Linie weiß Reiher hoch grün Himmel. (lexikalisch)
Gelbe Nachtigallen singen
In der Weide ihren Schmerz,
Reihen weißer Störche schwingen
Durch die Luft sich heimatwärts. (von Hundhausen[130] übersetzt)

Zur Definition oder – anders gesagt – zum Ursprung dieser Farbe gibt es eine Erklärung in *Xun Zi*[131]:

青，取之于蓝，而青于蓝。(《荀子•劝学篇》)

Qīng, qǔ zhī yú lán, ér qīng yú lán. (*Xúnzǐ: Quàn Xué Piān*)
Grün, stammen es aus blau, aber grüner als blau. (lexikalisch)
Die blau-grüne Farbtönung (ch´ing) kommt vom Färberknöterich, und ist sogar blauer als der Färberknöterich. (von Hermann Köster[132] übersetzt)

Debon interpretierte die Farbe ins deutsche Wort **blau**, während Ehrenstein die Farbe unter **grün** verstand. Tatsächlich ist ein grüner Berg verständlich. Ein blauer Berg existiert wahrscheinlich nur in Camerons *Avatar*. Das Fremde zwischen den beiden Sprachen wird von Debon wieder beibehalten. Zum Grund hat die Verfasserin eine gewagte Vermutung: Das deutsche Wort **blau** hat einen symbolischen Sinn des melancholischen Gemüts, das der im Original zu zeigenden Stimmung entsprechen könnte. Darüber hinaus ist an dieser Stelle das Gedicht *Hymnen an die Nacht* von dem deutschen Dichter Novalis (1772–1801), der als ein Vertreter der deutschen Romantik gilt, an dieser Stelle zu nennen. In diesem Gedicht werden die folgenden Verse verfasst:

---

[129] Debon, Günther (1988): *Mein Weg verliert sich fern in weißen Wolken ….* Heidelberg: Verlag Lambert Schneider. S. 123.
[130] Hundhausen, Vincenz (1926): *Chinesische Dichter in deutscher Sprache*. Peking, Leipzig: Pekinger Verlag. S. 34.
[131] Xun Zi (ca. 313–328) war ein chinesischer Philosoph und Pädagoge der Zhan-Guo-Zeit.
[132] Köster, Hermann (1967): *Hsün-Tzu*. Siegburg: Steyler Verlag. S. 1.

Seit Ewigkeiten
Stand ihr geheimnisvoller Bau.
Über des Morgens
Blauen Bergen,
In des Meeres
Heiligem Schoos
Wohnte die Sonne,
Das allzündende
Lebendige Licht[133].

In den Versen wird die Natur des Morgens von Novalis romantisch geschildert.

Die Auslegungsweise zum letzten Vers soll man ebenfalls bemerken. Im Original wird eine Frage vom Dichter gestellt. In Debons Übersetzung wird die fragende Form beibehalten, zugleich wird das Fragewort **wann** zweimal – einmal in der Frage selbst, einmal in der imperativen Ergänzung – wiederholt. Dadurch liest sich der Ton noch stärker als der im Ur-Gedicht. Gegensätzlich wird die fragende Satzform von Ehrenstein ganz in die erzählende Satzform umwandelt.

### 3.4.3 Das Beispiel von Du Fu: *Lü Ye Shu Huai* 旅夜书怀

| |
|---|
| 旅夜书怀<br><br>Lǚ Yè Shū Huái<br>Reisen Nacht schreiben Gefühl |
| [唐]杜甫<br><br>[Tang] Du Fu |
| 细草微风岸，危樯独夜舟。<br><br>Xì cǎo wēi fēng àn, wēi qiáng dú yè zhōu. |

[133] Novalis (o. J., ca.: 1922): *Hymnen an die Nacht*. Berlin: Dreililien Verlag. O. S. (Die Informationen über das Buch stammt aus der Webseite der Bibliothek der Universität Bonn. https://bonnus.ulb.uni-bonn.de/discovery/fulldisplay?vid=49HBZ_ULB:DEFAULT&id=990029483310206441&inst=49HBZ_NETWORK&context=L letzter Abruf: 24. 10. 2024).

| |
|---|
| Dürr Gras schwach Wind Ufer, gefährlich Segel allein Nacht Boot. |
| 星垂平野阔，月涌大江流。<br><br>Xīng chuí píng yě kuò, yuè yǒng dà jiāng liú.<br>Stern hängen eben Feld breit, Mond fließen groß Fluss Strom. |
| 名岂文章著，官应老病休。<br><br>Míng qǐ wén zhāng zhù, guān yīng lǎo bìng xiū.<br>Name wie Literatur Artikel bekannt, Beamte sollen alt krank aufhören. |
| 飘飘何所似，天地一沙鸥。<br><br>Piāo piāo hé suǒ sì, tiān dì yī shā ōu.<br>Schweben schweben wie *suo*[134] ähneln, Himmel Erde eins Sand Möve. |

| | |
|---|---|
| In einer Reisenacht beschreibend, was ich fühle | Reise in die Nacht |
| von Debon (1988a: 257) übersetzt | von Ehrenstein (Mittelmann [Hrsg.] 1995: 355) übersetzt |
| Vom leichten Wind geregt das Ufergras.<br>Der schwankte Mast; ich bin allein im Boot. | Am Ufer bewegt leichter Wind die kurzen Gesträuche.<br>Einsam über den Fluß<br>Treiben die Segelmasten unseres Schiffs. |
| Über der weiten Ebene hängen die Sterne,<br>Und auf dem Großen Strom hin flutet der Mond. | Die Sterne strahlen auf eine weite Öde herab.<br>Der aufgehende Mond bescheint die strömende Fläche. |
| Hat je die Kunst des Wortes mir Ruhm beschieden?<br>Hab alt und krank, des Amtes ledig, gelebt, | Dichten allein gibt dem Namen nicht Ruhm.<br>Wenn man alt und krank ist, läßt man solch Beamtentum. |

[134] Das Wort *suo* gilt hier als Partikel, die mit Verb zusammen verwendet wird. Das Verb und die Partikel bilden eine Ganzheit, die eine substantivierte Bedeutung hat.

| | |
|---|---|
| Umhergetrieben - wem könnt ich mein Dasein vergleiche?<br>Der Möwe, die zwischen Himmel und Erde schwebt. | Leben, streben, schweben wozu?<br>Einsam wie der Wasservogel,<br>Der zwischen Himmel und Erde<br>Treibt. |

Aus der Perspektive der poetischen Form zählt das Gedicht zum Regelgedicht, das aus vier Verspaaren besteht. Der Titel *Lü Ye Shu Huai* lässt sich wie folgt interpretieren: In einer reisenden Nacht schreibt der Dichter etwas über sein Gefühl. Das Leitmotiv zeigt sich durch den Titel, dass in dieser Lyrik die eigenen Erfahrungen und Stimmungen dargestellt werden.

Im Kopf- und Kinnpaar wird die nächtliche Landschaft dargestellt: Es ist eine Nacht mit Hauch; unter den in der Nähe hängenden Sternen sieht das Feld noch breiter als das in der Tageszeit aus, unter dem Strahl des Mondes flutet der Fluss in die Ferne hin; allein ist der Dichter unterwegs am Fluss im Boot. Im nachfolgenden Halspaar wird das persönliche Erlebnis des Dichters erzählt. Darin wird zuerst die Frage gestellt, ob er wirklich für seine literarischen Werke bekannt wäre. Im folgenden Vers wird keine Antwort vom Dichter selbst auf diese Frage gegeben, sondern erklärt er seine aktuelle Lage: Ich bin alt und nicht mehr gesund, es ist schon Zeit, in Rente zu gehen. Im Schweifpaar stellt der Dichter eine neue Frage – Mit wem kann ich, das in der Menschenwelt schwebende Ich, vergleichen. Seine Antwort liefert er gleich mit: Der am Himmel fliegenden Möwe bin ich ähnlich, wodurch auf seine wandernde Situation angespielt wird.

Die Übersetzungsanalyse zu diesem Stück wird hauptsächlich aus den folgenden drei Perspektiven durchgeführt: 1. der Darstellung der Landschaft und der Ergänzung in der Übersetzung des ersten Verspaares; 2. der Übersetzung des Verbs im zweiten Verspaar; 3. der Übersetzung der am Ende gestellten Frage.

Bei der Schilderung der nächtlichen Landschaft **zwischen** den ersten beiden Versen zeigt sich der erste Parallelismus, der durch das erste Adjektiv-Substantiv-Binom jedes Verses verwirklicht werden, nämlich *xi cao* (dünne Gräser) und *wie qiang* (hohes Segel). Außerdem gibt es, der Meinung der Verfasserin nach, einen zweiten und einen dritten Parallelismus – **jeweils in** diesen zwei Fünf-Wort-Versen selbst: Im ersten Vers gibt es noch einen gleicherweise durch Adjektiv-Substantiv-Binom verwirklichten Parallelismus zwischen *xi cao* und *wei feng* (leichter Wind); im zweiten Vers gibt es nach dem Verständnis der Verfasserin

einen indirekten Vergleich zwischen dem hohen Segel und dem Erzähler, wodurch die menschliche Einsamkeit veranschaulicht wird.

Überdies soll man bemerken, dass es in den beiden Versen kein Verb gibt. Wie bereits im Kapitel 2 und in den vorher abgeschlossenen Analysen erwähnt, ist es üblich, einen Text in klassisch-chinesischer Weise ohne Verb zu gestalten. Das wird durch die chinesische Grammatik und die klassisch-literarische Gewohnheit entschieden. Trotz des fehlenden Verbs kann man den Text mit dem Kontext begreifen.

Die beiden Übersetzungen zeigen die von den beiden Übersetzern ausgeprägten Unterschiede. Der erste Unterschied befindet sich in der Auslegungsweise zu den Binomen *xi cao* und *wei qiang*. Zum ersten Binom bildete Debon ein neues Binom **Ufergras**. Das neue deutsche Wort setzt sich aus dem Wort **Gras**, das dem ersten Schriftzeichen des ersten Verses entspricht, und dem Wort **Ufer**, das dem am Ende desselben Verses stehenden Schriftzeichen entspricht, zusammen. Ganz neu wurden die normalen Gräser am Ufer in Ehrensteins Horizont durch die Gesträuche der Gräser ersetzt.

Das zweite Binom *wei qiang* interpretierte Debon anhand des Verbes **schwanken**. Jedoch verzichtete er auf das Partizipium I **schwankend**, das der deutschen Grammatik entsprechend an dieser Stelle als Adjektiv dient. Abweichend von der üblichen deutschsprachigen Ausdrucksweise, lässt Debon das Verb in der 3. Person-Form **schwankt** selbst als Adjektiv fungieren. Außerdem steht das Verb **schwanken** mit dem Verb *piao* (schweben) im letzten Verspaar in Verbindung. Anders als Debons gewagte Novität wird in Ehrensteins Übersetzung das Adjektiv oder ein Wort mit ähnlicher Funktion kaum erwähnt.

Der zweite Unterschied besteht in den von den beiden Übersetzern ergänzten Verben. Im Urtext gibt es keine Verben im ersten Verspaar, trotzdem waren und sind die chinesischen Verse ordentlich. Gegensätzlich ist das Verb in einem deutschen Satz, gemäß der deutschen Grammatik, ein unentbehrlicher Bestandteil. Deswegen soll das Verb beim Übersetzen prinzipiell ergänzt werden. Der Kontext zeigt, dass der Akteur des Verbs der Wind ist. Diese Logik verstanden die beiden Übersetzer in gleicher Weise. Um die Handlung des Windes im verdeutschten Text darzulegen, werden die Verben **regen** und **bewegen** jeweils von ihnen verwendet. Inhaltlich umfasst das Verb **regen** im Vergleich zu **bewegen** einen weiteren Sinn, dass es eine zarte Handlung ist. Überdies werden das Gras und das Verb von Debon durch

Passiv-Form betont. Aber der gebräuchliche Satzbau in der deutschen passiven Form wurde wieder in Debons Übersetzung gebrochen: Das Funktionswort **werden** lässt er weg, vermutlich, um den Satz kurz zu erstellen.

Einen weiteren gewagten Versuch kann man in den beiden Übersetzungen des zweiten Verses finden. Den originalen Vers interpretierte Debon als zwei geteilte selbstständige Sätze: Der eine betrifft lediglich die Auslegung des Binoms *wei qiang*, der andere stellt die aufgezeichnete Lage dar. Von der deutschen Sprachgewohnheit wird wieder in dem ersten Teil abgewichen: Bei der Auslegung zum Binom *wei qiang* gibt es kein Verb. Der unvollständige Satz wirkt nun wie ein Prolog. Ehrensteins übersetzerische Erneuerung zeigt sich im ergänzten Verb **treiben**. Dadurch stellte Ehrenstein ein anderes Bild dar: Der Wanderer, das Ich, ist in der Nacht noch unterwegs.

Die verschiedenen Interpretationsweisen des Verbs im zweiten Verspaar, *chui* (hängen) und *yong* (strömen), sind ebenfalls bemerkenswert. Die Szene stellt sich wie folgt dar: Die Sterne hängen über dem breiten Feld, mit dem Strom des großen Gewässers fließt die Widerspiegelung des Mondes darin schnell vorwärts. Zum Verstehen gibt es laut der Meinung der Verfasserin eine zweite Möglichkeit, dass sich das Feld unter den anscheinend in der Nähe hängenden Sternen breit darstellt, und dass unter dem Mond der große Fluss schnell vorwärts strömt. Beim Wiedergeben der Beschreibung der Sterne und des Mondes folgt Debon der ursprünglichen Darstellungsweise. Er interpretierte den Satz direkt mit den Verben **hängen** und **fluten**. Der Zustand der Sterne und des Feldes kann durch das Prädikativ **hängen** betont werden. Aber der Handelnde zu dem Verb **fluten** ist in Debons Horizont nicht das Spiegelbild des Monds im Wasser, sondern der Mond selbst. Es gibt nur zwei Rotationen des Mond, nämlich, um sich selbst zu drehen und die Erde zu umrunden – das heißt, das Verb **fluten** eignet sich tatsächlich nicht für den Mond. Diese natürliche Erscheinung wusste der Übersetzer sicher, trotzdem wird das Verb **fluten** bei der Übersetzung verwendet. Der Grund dafür lässt sich hier hinsichtlich durch Debons Prägungen, die durch die bisherigen Analysen bereits aufgezeigt werden, vermuten: Debon übersetzt häufig mit kurzem und einfachem Satzbau, als Subjekt ist der eventuelle Ausdruck – **die Widerspiegelung, das Spiegelbild des Monds (im Wasser), Mond im Wasser oder ähnlicher** – zu lang. Die Struktur der Übersetzung und ebenfalls der Rhythmus in seinen jetzt gereimten Versen würden dadurch zerstört. Wie Gadamer darauf hinweist, ist jede Übersetzung bereits Interpretation. An dieser Stelle ergänzt die Verfasserin weiterhin Folgendes: Die Übersetzung ist keine Erklärung. Deshalb soll die Ganzheit einer Übersetzung berücksichtigt werden.

Die zwei von Ehrenstein verwendeten Verben **strahlen** und **bescheinen** verdeutlichen, dass Ehrenstein nach der zweiten Möglichkeit des Verstehens übersetzt. Dazu wird der Zustand der Sterne und des Monds – das Strahlen und das Bescheinen – bei seiner Interpretation betont.

Das letzte Verspaar beginnt mit der leicht verständlichen Frage. Im Original fehlt das Subjektiv. Ähnlich wie ohne Verb einen Vers zu gestalten, ist diese Erscheinung beim Dichten in klassischer Gattung ebenfalls üblich. Beim Verstehen und Übersetzen muss man vor allem mit dem Kontext den fehlenden Teil selbst ergänzen. Die Verfasserin versteht den letzten Fünf-Wort-Vers hierunter: Ich schwebe in der Menschenwelt, mit wem kann ich mich vergleichen? Die von Debon übersetzte Frage ist inhaltlich und syntaktisch ebenso leicht wie die im Original zu verstehen. Auffallend wird das gehobene philosophische Wort **mein Dasein** statt des einfachen Personalpronomens **Ich** verwendet.

Im Vergleich zu einer solchen Sublimierung in Debons Interpretation hat Ehrensteins Übersetzung die folgende Neuheit: Der Übersetzer stellt gemäß dem Inhalt der ursprünglichen Frage und dem Ziel des Autors eine ganz neue Frage in seiner Übersetzung. Die von Ehrenstein gestellte Frage verzichtet darauf, den wandernden Zustand von dem Ich mit anderem Ding oder Lebewesen zu vergleichen; stattdessen geht die neue Frage vom Nachdenken über den Grund des Zustands und das Ziel des zukünftigen Lebens aus: Warum und wozu wandere und schwebe ich immer, wonach strebe ich immer? Die Verfasserin vertritt die Ansicht, dass derartiger Selbstzweifel eine Reflexion zeigt.

### 3.4.4 Das Beispiel von Liu Yuxi: *Qiu Feng Yin* 秋风引

| |
|---|
| 秋风引<br><br>Qiū Fēng Yǐn<br>Herbst Wind einführen |
| [唐] 刘禹锡<br><br>[Tang] Liu Yuxi (772–842) |
| 何处秋风至?<br><br>Hé chù qiū fēng zhì? |

| |
|---|
| Wo Ort Herbst Wind ankommen? |
| 萧萧送雁群。<br><br>Xiāo xiāo sòng yàn qún.<br>Sausend sausend begleiten Gans Gruppe. |
| 朝来入庭树，<br><br>Zhāo lái rù tíng shù,<br>Morgen kommen in Hof Baum, |
| 孤客最先闻。<br><br>Gū kè zuì xiān wén.<br>Einsam Gast am frühsten hören. |

| Die Weise vom Herbstwind | Herbstwind |
|---|---|
| von Debon (1953b: 338) übersetzt | von Ulenbrook (1959:184) übersetzt |
| Der Herbstwind weht. Woher ist er gekommen? | Wo bleib ich nun, da sich der Herbstwind naht, |
| Sein Sausen treibt die Gänse durch den Raum. | Des Sausen, als Geleit dem Gänseschwarm, |
| Von Morgen schon fuhr er durch Strauch und Baum: | Am Morgen einfiel in des Hofes Baum |
| Der bange Gast hat ihn zuerst vernommen. | Und das der Wandrer schon so früh vernahm? |

Der erste Punkt, der beim Analysieren dieses Urtextes bemerkt werden soll, liegt im Titel. Das aus dem Schriftzeichen *qiu* (Herbst) und *feng* (Wind) bestehende Binom *qiu feng* gilt als ein wichtiges Sinnbild im Rahmen der klassisch-chinesische Dichtkunst, wodurch melancholische Stimmung poetisch dargestellt werden kann. Das Wort *Yin* (Einführung) hat eine ähnliche Bedeutung wie *Xu* 序 (Vorwort). Es bezieht sich ursprünglich auf einen musikalischen Typ in der alten Zeit, später entwickelt sich in eine feste Tabulatur der literarische Gattung *Ci*, zum Beispiel gibt es eine bekannte Tabulatur *Huaxu Yin* 华胥引 (w. i. D.: Zum idealen Staat

*Huaxu*). Der Titel *Qiu Feng Yin* verdeutlicht, dass der Dichter durch den Herbstwind inspiriert wird und das Gedicht verfasst.

Mit der Frage beginnt diese Lyrik: Woher kommt der Herbstwind? Die von Liu Yuxi gestellte Frage zielt nicht auf eine Antwort zur tatsächlichen Herkunft des Windes ab, sie dient sondern dazu, die Beschreibung über die zurückkehrenden Gänse im nächsten Vers einzuführen: Durch den Wind werden die Vögel mitgebracht. Als ein wichtiges Sinnbild dient die Gans aufgrund ihrer Lebensgewohnheit, dass sie im Herbst in einer Gruppe in die südliche Heimat zurückkehrt, häufig als Symbol des Heimwehs oder der Sehnsucht in klassisch-chinesischer Dichtkunst. Ein bekannter Vers von Li Qingzhao lässt sich hier als Beispiel nennen: yàn zì huí shí, yuè mǎn xī lóu 雁字回时，月满西楼 (lexikalisch: Gans Schriftzeichen zurück Zeit, Mond voll West Gebäude, w. übers. v. Verf.: Zurück kehren die Gänse, mit dem Mondschein ist mein Gemach gefüllt)[135]. Das anschließende Verspaar stellt nicht nur die zurückkommenden Gänse, sondern auch die Zeit dar: Am Morgen sind sie bereits da; am frühsten bemerkt sie der einsame Wanderer, wer der Dichter selbst ist.

Die zwei Übertragungen des ersten Verspaares zeigen die Mannigfaltigkeit des Verstehens auf. Das Fragewort *he chu* (wo), das den ersten fragenden Vers einleitet, fragt in Debons Horizont nach der Herkunft des Windes. In dieser Weise besteht die verdeutschte Frage aus dem Fragewort **woher**, dem Subjekt **Herbstwind** und dem Prädikativ ***zhi*** (ankommen). Eine andere Möglichkeit zum Verstehen zeigt sich in Ulenbrooks Interpretation. Er verstand den ersten Vers als einen selbstständigen Satz, der aus zwei Teilsätzen – nämlich einem Hauptsatz und einem Temporalsatz – besteht. Der Hauptsatz bezieht sich auf das Fragewort *he chu*; das Subjektiv sowie Prädikat fehlen beide in Ulenbrooks Horizont im Ur-Gedicht; demnach wird die Frage nach dem eigenen Zustand des Dichters gestellt, das heißt, dass das Fragewort **wo** und das aufgelöste Subjektiv das Ich ist. Als eine Einheit spielen **der Herbstwind** und **ankommen** in seinem Horizont zusammen die Rolle der Zeitangabe.

Die mannigfaltigen Auslegungsmöglichkeiten zeigen sich ebenfalls durch die Übersetzung des anschließenden Verses. Durch das Verb *song* 送 (befördern, begleiten) wird die Szene im

[135] Der Vers stammt aus Li Qingzhaos Lied *Yi Jian Mei* 一剪梅 (w. i. D.: eine geschnittene Pflaume). In diesem Lied wird die Geschichte geschildert, dass die Erzählerin im Mondschein immer noch auf ihren Ehemann warte, der noch nicht in die Heimat zurückgekehrt ist.

zweiten Vers personifiziert dargestellt: Die Vögel kehren nicht allein zurück, sie werden im Klang des Windes vom Wind hergebracht. Der ursprünglichen Darstellungsweise nachfolgend, verwendet Debon das Verb **treiben**, wodurch die personifizierte Darstellungsweise in seiner Übersetzung beibehalten wird. Anders als Debons Wiedergabe wird die als modale Angabe oder möglich auch als Substantiv dienende Onomatopöie *Sausen/sausende Klang* in Ulenbrooks Übersetzung von dem Prädikat und dem Objektiv getrennt. Dass die Vögel vom Wind hergebracht werden, dient in seiner Version als modale Ergänzung zum Klang.

Förmlich besteht das ursprüngliche Gedicht aus vier metrischen Verszeilen mit dem folgenden tonalen Schema:

(u) u e e u,
e e u u e.
e e **u e** uR,
(u) u u e e.

Im dritten Vers sollte an der dritten Stelle eigentlich eine ebene Silbe verwendet werden, jedoch liest sich nun die Silbe *rù* schief. Dennoch wird dieses Gedicht als ein Kurzgedicht betrachtet, da die anschließende Silbe, die eigentlich nach der Regel schief sein sollte, in diesem Vers eben ist. Das gehört zu einer rettenden Variation im Rahmen der metrischen Regel des Fünf-Wort-Kurzgedichts, die die chinesischen Literaturwissenschaftler als *ao jiu* 拗救 (lexikalisch: nicht fließend retten)[136] bezeichnen.

[136] Ausführliche Darstellungen aller möglichen Variationen solcher Rettungen sowie der von Regeln abweichenden Formen von *Ping* und *Ze*, finden sich in: Wang, Li (2015): *Hanyu Shilüxue* 汉语诗律学 (w. i. D.: Der Rhythmus in der chinesischen Sprache). *Beijing* 北京: *Zhonghua Shuju* 中华书局 (w. i. D.: Die Buchbehörde Chinas). S. 93–136.
Eine verkürzte Erklärung dazu siehe: Wang, Li (2014): *Shici Gelü. Shici Gelü Gaiyao*. 诗词格律. 诗词格律概要 (übers. v. Verf.: Die Metrik des Gedichtes und des Lieds. Eine Skizzierung). *Beijing* 北京: *Zhonghua Shuju* 中华书局 (w. i. D.: Die Buchbehörde Chinas). S. 31–42.
Der deutsche Sinologe Ulrich Unger (1930–2006) erklärte das *Ping-Ze*-Schema in seinem Aufsatz *Grundsätzliches zur formalen Struktur von Gedichten der T'ang-Zeit*. In seinem Aufsatz findet sich eine weitere Erklärung zu den vier altchinesischen Tönen *ping* 平 *shang* 上 *qu* 去 *ru* 入. Ungers Aufsatz siehe: Ptak, Roderich und Siegfried Englert (Hrsg.) (1986): *Ganz allmählich. Aufsätze zur ostasiatischen Literatur, insbesondere zur chinesischen Lyrik. Festschrift für Günther Debon aus Anlass seiner Emeritierung u. seines 65. Geburtstages*. Heidelberg: Heidelberger Verlagsanstalt. S. 270–280.

Melodisch reim sich der ersten, zweiten und vierten Vers auf die letzte Silbe. Der Endreim liegt auf *wén* 文. Die beiden Übersetzungen bestehen aus gereimten Versen. Debons Verse reimen sich auf die Silben **-ommen** und die Vokalen **-au,** das Reimschema lautet **a b b a**. Das Reimschema in Ulenbrooks Übersetzung zeigt sich ganz ähnlich wie das im Original: **a a () a**; der erste, der zweite und der vierte Vers reimen sich auf die letzte Silbe **-ahm/-arm**.

Zu bemerken ist, dass die Anzahl der Silben in Debons Übersetzung wieder strikt wie folgt kontrolliert wird: 11 – 10 – 10 – 11.

### 3.5 Fazit

Nach den bisherigen Analysen kann man die Kennzeichen von Debons Übersetzungen aus ästhetischer und textlicher Perspektive folgendermaßen zusammenfassen: 1. poetische Merkmale in deutscher Weise zu zeigen; 2. Bildlichkeit zu verwirklichen; 3. Darstellungsweise der Stimmung eventuell zu verändern; 4. das Fremde (das wegen der Sprachen selbst stets existierte Andere) darzustellen; 5. dem ursprünglichen Textinhalt entsprechend kreativ zu interpretieren; 6. religiöse und kulturelle Komponenten zu bemerken.

#### 1. Poetische Merkmale

Die größte Eigenart der klassisch-chinesischen Lyrik liegt in den formal-stilistischen und metrisch-rhythmischen Merkmalen. Es bestimmt, dass die Aufgabe, ein klassisch-chinesisches Gedicht ins Deutsche zu übertragen, eine der schwierigsten Übersetzungsarbeiten ist. Darauf weist der Schweizer Sinologe Eduard Horst von Tscharner in seinem Aufsatz *Chinesische Gedichte in deutscher Sprache* (1932, siehe Störig 1963: 273f.) hin:

> […] Metrisch- rhythmisch kann aber der Deutsche seine Gedichtübersetzungen vielen fremden Sprachen nachbilden, so der englischen oder der griechischen, weniger getreu der französischen - aber unmöglich der chinesischen: ein einsilbiges Wort, das immer eine metrische, meist auch eine Sinneinheit bildet, könne wir nur selten durch ein einsilbiges deutsches Wort ersetzen, geschweige denn die lange Folge einsilbiger Wörter in ganzen Versen und Gedichten, worunter sich keine Ableitungen- und Beugungssilbe und äußerst wenige Formwörter befinden - Ausdrucksmittel, aus die unsere Sprache eben nicht verzichten kann, die zu ihrem Wesen gehören. So erweist sich eine unmittelbare formale

> Nachgestaltung als ausgeschlossen. Ganz abgesehen von ihrer metrischen Erscheinungsform, bieten die Eigenheiten der chinesischen Sprache überhaupt - die Prägnanz der Wörter, die Subjektlosigkeit, die syntaktische Unbestimmtheit - dem deutsche Übersetzer große Schwierigkeiten. Daß nun eine wahre Übersetzung danach streben muß, den Geist der fremden Dichtung zu vermitteln, wird niemand bestreiten. So wird es sich nur noch fragen, bis zu welchem Grade wie und chinesisch – lyrischem Sprachausdruck annähern können – oder ob es vielleicht doch möglich ist, durch die übliche Ausdrucksweise deutscher Lyrik den Geist der chinesischen Dichtung mittelbar wiederzugeben. Inhaltlich müssen wir uns auch mit der besonderen Frage auseinandersetzen, wie wir jene ethnologischen, historischen, literarischen Voraussetzungen und Anspielungen vermitteln wollen; die Tatsache jedoch, daß selbst die meisten chinesischen Gedichtausgaben Kommentare führen, die besondere Voraussetzungen und Anspielungen erläutern, dürfte uns schon ein Fingerzeig sein.

Die bisher abgeschlossenen Analysen verdeutlichen, dass Debon vor allem nach der Vervollkommnung der Metrik und des Rhythmus bei der Übersetzung strebte. Um dies zu verwirklichen, verzichtete Debon manchmal auf den grammatisch richtigen Satzbau und die grammatischen Ordnungen. An dieser Stelle sind noch ein paar Beispiele zu nennen, um dieses Fazit zu untermauern:

| | |
|---|---|
| 赠秀才入军<br><br>Zèng Xiù Cái Rù Jūn<br>Schenken *Xiu Cai*[137] in Armee | Dem Blühenden Talent zu seinem Eintritt ins Heer gewidmet |
| [三国 • 魏] 嵇康<br><br>[San-Guo • Wei] Ji Kang[138] | Von Debon (1988a: 94) übersetzt |
| 息徒兰圃，秣马华山。<br><br>Xī tú lán pǔ, mò mǎ huá shān.<br>Ausruhen gehen Orchidee Garten, füttern Pferd *Hua Shan*[139]. | Ich ließ die Krieger ruhn im Orchisgarten.<br>Die Pferde weiden auf des Huashan Flur. |

[137] Das Binom *xiu cai* bezieht sich auf eine Stufe im Rahmen des chinesischen traditionellen amtlichen Aufnahmeprüfungssystems. Das System dauerte bestand bis zum Ende der Qing-Zeit.

[138] *Ji Kang* (223–263) war ein chinesischer Literat der San-Guo-Zeit.

[139] *Hua Shan* ist der Name eines Berges in China. Der Berg steht in der heutigen Provinz *Shaan (Shăn) xi* 陕西.

| | |
|---|---|
| 流磻平皋，垂纶长川。<br><br>Liú bō píng gāo, chuí lún cháng chuān.<br>Fließen *Bo*[140] flach Sumpf, hängen *Lun*[141] lang Berg. | Hoch übers Moor hin schießt mein Pfeil;<br>Im Bergbach hängt die Angelschnur. |
| 目送归鸿，手挥五弦。<br><br>Mù sòng guī hóng, shǒu huī wǔ xián.<br>Augen bringen zurückgehen *Hong*[142], Hand schwingen fünf Saite. | Mein Auge folgt dem Schwan im Flug,<br>Und meine Hand rührt die fünf Saiten. |
| 俯仰自得，游心太玄。<br><br>Fǔ yǎng zì dé, yóu xīn tài xuán.<br>Beugen Kopf-hoch selbst bequem, schwimmen Herz zu dunkel. | Blick ich hinauf, hinab – ich fand mich selbst;<br>Mein Blick durchwandert dunkle Weiten. |
| 嘉彼钓叟，得鱼忘筌。<br><br>Jiā bǐ diào sǒu, dé yú wàng quán.<br>Loben dort angeln Alte, bekommen Fisch vergessen Korb. | Der alte Angler sei gelobt:<br>Vergaß die Reuse, da mein Fisch gefangen. |
| 郢人逝矣，谁与尽言。<br><br>Yǐng rén shì yǐ, shuí yǔ jìn yán.<br>*Ying* [143] Mensch sterben schon, wer mit Ende reden. | Wem sag ich nun mein letztes Wort,<br>Nachdem der Mann von Ying ist fortgegangen? |

Dieses Stück wird im alten Stil gedichtet. Es setzt sich aus sechs Verszeilen zusammen. Jede Zeile hat zwei aus vier Schriftzeichen bestehende Verse. Obwohl das letzte chinesische Schriftzeichen in den ersten zwei Versen, nämlich *shān* 山 und *chuān* 川, nach dem modernen Mandarin ähnlichen Vokal hat, beginnt der Endreim in diesem Gedicht tatsächlich

[140] *Bo* war ein Werkzeug, das beim Vogelschießen verwendet wurde.

[141] *Lun* bezieht sich auf ein grünes schmales Seidenband, das in der alten Zeit hauptsächlich vom Beamten getragen wurde.

[142] *Hong* ist ein Vogelname, ähnlich wie Gans oder Schwan.

[143] *Ying* ist ein Ortsname, der in der Frühlings-Herbst-Zeit die Hauptstadt des Reiches *Chu* 楚 war. Heute ist der Ort etwa in der Provinz *Hubei*.

auf dem letzten Wort des zweiten Verses – denn die letzte Silbe des ersten Verses *Shān* 山 hat den Reim *Shān* 删. Ab dem zweiten Vers liegt der Reim *Xiān* 先 auf jeder letzten Silbe. Debons Übersetzung gliedert sich nach dem Reimschema in drei Strophen. In den ersten vier Zeilen liegt der Reim auf der letzten Silbe des zweiten und des vierten Verses: **-ur**. Das Reimschema der zweiten Strophe ist gleich wie das in den ersten vier Versen: Die sechste und die achte Zeile reimen sich auf die Silben **-aiten / -eiten**. In der letzten Strophe reimen sich die Verse auf die Silben **-obt / -ort** und **-gefangen**, hier ist das Reimschema neu: **a b a b**. Um den Reim in der letzten Strophe zu verwirklichen, verzichtet Debon auf den richtigen Satzbau.

| | |
|---|---|
| 诗经•采葛<br><br>Shī Jīng • Cǎi Gě<br>*Buch der Lieder* • pflücken *Ge*[144] | Er pflückt wilden Wein<br>Von Debon (1988a: 73) übersetzt |
| 彼采葛兮,<br><br>Bǐ cǎi gě xī,<br>Andere pflücken *Ge xi*[145] | Ach, da pflückt er wilden Wein! |
| 一日不见,<br><br>Yī rì bù jiàn,<br>Ein Tag nicht sehen, | Einen Tag ihn nicht zu sehen, |
| 如三月兮!<br><br>Rú sān yuè xī!<br>Wie drei Monat *xi*! | Scheint drei Monde lang zu sein. |
| 彼采菊兮,<br><br>Bǐ cǎi jú xī,<br>Andere pflücken Chrysantheme *xi*, | Ach, er pflückt sich Himmelkehr! |
| 一日不见,<br><br>Yī rì bù jiàn,<br>Ein Tag nicht sehen, | Einen Tag ihn nicht gesehen, |

[144] *Ge* ist der Name einer in der chinesischen traditionalen Medizin als Arznei verwendeten Pflanze.

[145] *Xi* ist ein Ausrufewort in der chinesischen Sprache. Es wird wie **ach** im Deutschen verwendet.

| | |
|---|---|
| 如三秋兮!<br><br>Rú sān qiū xī!<br>Wie drei Herbst *xi*! | Ist, als wär's drei Herbste her. |
| 彼采艾兮!<br><br>Bǐ cǎi ài xī!<br>Andere pflücken *Ai*[146] *xi*! | Ach, und Beifuß pflückt er sich! |
| 一日不见,<br><br>Yī rì bù jiàn,<br>Ein Tag nicht sehen, | Einen Tag ihn nicht zu sehen, |
| 如三岁兮!<br><br>Rú sān suì xī!<br>Wie drei Jahr *xi*! | Ist drei Jahre lang für mich. |

Das Reimschema in jeder Strophe ist: **a x a**. Im Original liegen die Reime auf den folgenden drei Silben: *xī*, *jiàn*, *xī*. Jede letzte Silbe in jedem ersten und dritten Vers jeder Strophe stellt sich gleich dar: *xi*. Der zweite Vers jeder Strophe endet mit derselben Silbe: *jian*. Offensichtlich wird eine Nachahmung des originalen Reimschemas in Debons Übersetzung fast vollständig geschaffen. Zugleich wird die Anzahl der Silbe präzise kontrolliert. Jede Strophe besteht aus drei Verszeilen, die jeweils sieben, acht, sieben Silben haben. In jeder verdeutschten Zeile zeigt sich Trochäus: In jedem Sieben-Silbe-Vers gibt es vier Hebungen und drei Senkungen; in jedem Acht-Silbe-Vers existieren vier Hebungen und vier Senkungen.

Debons strikte Strebung nach Rhythmus lässt sich noch durch seine Abhandlung *Der Reimspruch im philosophischen Schrifttum Chinas* beweisen. Mit seinen eigenen Worten gehen Dichtung und Philosophie getrennte Wege, ihren eigenen Gesetzen folgend. Dennoch ist die literarische Darstellungsweise – das heißt, die „durch festes Metrum, parallelen Satzbau und Endreim gekennzeichnet" ist – der Moment, „da sie beide trafen" (vgl. Debon 1996: 36).

[146] *Ai* ist der Name einer Pflanze. Die Blätter, *ai ye* 艾叶, werden gemäß der Tradition während des Drachenbootfests in China vor der Haustür aufgehängt.

Ein weiterer Grund für seine strenge Hervorhebung der Wiedergabe des Rhythmus lässt sich im Vorwort seines Übersetzungswerk *Chinesische Weisheit* finden (1993: 14):

> Nicht immer sind die Sprichwörter gereimt. Wenn wir den gereimten den Vorzug gegeben haben, so zum Zeugnis, daß China nicht nur den Reim erfunden hat, sondern ihm auch treu geblieben ist durch die Jahrtausende.

**2. Bildlichkeit**

Ein Bild in den Verszeilen ‚schriftlich' zu ‚malen', gilt als eine der höchsten Aufgaben für das Schöpfen im Rahmen der klassisch-chinesischen Dichtkunst. Solche Bildlichkeit beim Übersetzen wiederherzustellen, ist für den Übersetzer ebenfalls eine wichtige Arbeit.

Die literarische Beziehung zwischen der Stimmung und der Landschaft sowie der Sinnbilder, nämlich als *qingjing jiaorong* 情景交融 (der Verschmelzung von Gefühlen und Landschaft)[147], wurde bereits erklärt. Die Merkmale der Bildlichkeit werden durch die ursprüngliche Gattung bestimmt. In jeder Lyrik zeigt sich solche Bildlichkeit. Deswegen soll in jeder Übersetzung diese Bildlichkeit gezeigt werden. An dieser Stelle werden noch zwei Beispiele aufgeführt:

| | |
|---|---|
| 兵车行<br><br>Bīng Chē Xíng<br>Soldat Wagen gehen | Die Weise von den Kriegswagen |
| [唐] 杜甫<br><br>[Tang] Du Fu (712 – 770) | von Debon (1989:26) übersetzt |
| 车辚辚，马萧萧，行人弓箭各在腰。 | Die Wagen poltern, Rosse schnauben;<br>da kommt das Heergezogen.<br>Die Marschkolone: Mann für Mann,<br>an ihrer Hüfte Pfeil und Bogen. |

[147] Vgl. Lang-Tan, Goat-Koei M. (2009): *Vom Klang der Tempelglocke zum Angelusgeläut. Auf der Suche nach dem Reinen. Begegnungen mit Goethe (1749–1832) und Feng Zhi (1905-1993). Luo Binwang (640–684) und J. F. Millet (1814–1875)*. Heidelberg: Verlag Heidelberger Hochschulservice. S. 35.

| | |
|---|---|
| Chē lín lín, mǎ xiāo xiāo, háng[148] rén gōng jiàn gè zài yāo.<br>Wagen lin lin, Pferde xiao xiao[149], Militär Mensch Bogen Pfeife jeweils an Hüfte. | |
| 耶娘妻子走相送，尘埃不见咸阳桥。<br>Yé niáng qī zǐ zǒu xiāng sòng, chén āi bù jiàn xián yáng qiáo.<br>Vater Mutter Frau Sohn gehen miteinander begleiten, Staubpartikel Staub nicht sehen *Xianyang*[150] Brücke. | Die Väter, Mütter, Weiber, Kinder,<br>sie laufen nebenher.<br>Staub wirbelt auf. Die Hiän- yang- Brücke<br>sehn sie beim Queren nicht mehr. |
| 牵衣顿足拦道哭，哭声直上干云霄。<br>Qiān yī dùn zú lán dào kū, kū shēng zhí shàng gān yún xiāo.<br>Ziehen Bekleidung stoppen Fuß hindern Weg weinen, weinend Klang direkt auf stören Wolken Himmel. | Sie zerren am Rock, sie hemmen den Fuß<br>sie wollen die Straße verstellen.<br>Bis zum bewölkten Himmel dringt<br>des Klagerufens Gellen. |
| 道旁过者问行人，行人但云点行频。<br>Dào páng guò zhě wèn xíng rén, xíng rén dàn yún diǎn háng pín.<br>Weg an übergehen Mensch fragen gehen Mensch, gehen Mensch aber sagen aufrufen gehen | Fragt einer, der des Weges kommt,<br>wohin der Marsch sie führe,<br>Hört er den einen Satz: Man sei<br>gemustert und marschiere. |
| […] | […] |
| 边庭流血成海水，武皇开边意未已。 | Das Blut, das an der Grenze floß, |

[148] Das Schriftzeichen 行 hat mehrere Aussprachen, wobei es je nach Bedeutung unterschiedlich ausgesprochen wird. Wenn es sich auf eine dichterische Gattung, die sogenannte *ge xing ti* 歌行体 (w. i. D.: singend laufender Stil) bezieht, sowie **die gehende Bewegung** bedeutet, soll die Umschrift **xíng** sein, beispielsweise soll sich dasselbe Wort im Titel in der Aussprache **xíng** lesen. Wenn sich das Wort auf die Bedeutung von Reihe bezieht, soll es sich **háng** aussprechen. Beispielsweise tritt dasselbe Wort im vierten Verspaar *xíng rén dàn yún diǎn háng pín* zweimal auf; der Meinung der Verfasserin nach, bezieht sich das erste Wort auf den Passant, während das zweite mit der militärischen Reihe in Verbindung steht.

[149] *Linlin* und *xiaoxiao* sind Interjektionen, die jeweils den Klang von rollenden Wagenrädern und trabenden Pferdehufen darstellen.

[150] *Xianyang* ist ein Ortsname. Heute gehört die Stadt *Xianyang* zur Provinz *Shaanxi*.

| | |
|---|---|
| Biān tíng liú xiě chéng hǎi shuǐ, Wu Huang kāi biān yì wèi yǐ.<br>Grenze Hof fließen Blut werden Meer Wasser, *Wu*[151] Kaiser erschließen Grenze Wille nicht halten. | stieg schon zur Springflut an,<br>Da Kaiser Wu beim Vorwärtstreiben<br>der Grenze nicht enden kann. |
| 君不闻，汉家山东二百州，千村万落生荆杞。<br>Jūn bù wén, hàn jiā shān dōng èr bǎi zhōu, qiān cūn wàn là shēng jīng qǐ.<br>Herr nicht hören, *Han*[152] Haus Berg Osten zwei Hundert Land, tausend Dorf zehntausend Stamm aufwachsen Dorn Bocksdorn. | Habt Ihr denn nicht gehört:<br>In zweimal hundert Gauen<br>östlich des Bergs im Land der Han<br>Wuchs Dorngesträuch in tausend Dörfern,<br>zehntausend Weilern heran! |
| […] | […] |
| 君不见，青海头，古来白骨无人收。<br>Jūn bù jiàn, qīng hǎi tóu, gǔ lái bái gǔ wú rén shōu.<br>Herr nicht sehen, *Qinghai*[153] Quelle, alt seither weiß Knoche ohne Menschen sammeln. | Wißt Ihr denn nicht:<br>Am Rand des Blauen Meeres droben<br>Hat noch kein Mensch die bleichen Knochen<br>der Krieger aufgehoben, |
| 新鬼烦冤旧鬼哭，天阴雨湿声啾啾。<br>Xīn guǐ fán yuān jiù guǐ kū, tiān yīn yǔ shī shēng jiū jiū. | Die neuen Geister sind bestürzt,<br>die alten jammern traurig,<br>Der Himmel trüb, der Regen strömt;<br>die Stimmen tönen schaurig. |

[151] Das Schriftzeichen *wu* in diesem Kontext bezieht sich auf den Kaiser Wu in der Han-Zeit (Liu Che 刘彻, 156 v. Chr.–87 n. Chr.).

[152] Das Schriftzeichen *han* in diesem Kontext bezieht sich auf die Han-Dynastie. Siehe Zeittabelle in der Einleitung.

[153] *Qinghai* ist ein Ortsname. In der heutigen Zeit gibt es in China eine Provinz mit demselben Namen, die im Nordwesten des Landes liegt.

| | |
|---|---|
| Neue Teufel ärgern Unrecht alt Teufel weinen, Himmel dunkel regen Nass Klang *jiu jiu*[154]. | |

In der Fußnote 148 wurde die Gattung dieses Gedichtes beim Erklären des Schriftzeichens *Xing* erwähnt. Im Gedicht, welches in dieser Weise geformt wird, stellt sich üblicherweise erzählerisch dar. So kann man dies in gewissem Maße mit der abendländischen Epik und Ballade assoziieren.

In diesem Gedicht schildert der Dichter diese Szene: Die aufgerufenen Soldaten ziehen in den Krieg, ihre Verwandten begleiten sie und werden sich von ihnen trennen, obwohl sie sich nicht trennen wollen; dabei sind nicht nur die Verwandten der Soldaten sondern auch viele Fußgänger; jemand weiß nicht, warum die Atmosphäre so traurig ist, dann erklärt ihm jemand die Situation jener Zeit.

Die Bildlichkeit stellt sich ebenfalls in Debons Übersetzung dar. Zum Beispiel übersetzt er den Ortsnamen *Qinghai* nach dem wörtlichen Inhalt ins Deutsche: **das Blaue Meer**. Dann wird ein deutlicher Vergleich zwischen dem blauen Meer, den bleichen Knochen und dem vorher geschriebenen Blut veranschaulicht.

| | |
|---|---|
| 送友人<br><br>Sòng Yǒu Rén<br>Begleiten Freund Mensch | Einem Freunde zum Geleit |
| [唐] 李白<br><br>[Tang] Li Bai | Von Debon (1988b: 106) übersetzt |
| 青山横北郭，白水绕东城。<br><br>Qīng shān héng běi guō, bái shuǐ rào dōng chéng.<br>Grün Berg horizontal Norden Vorort, weiß Wasser umringen Osten Stadt. | Die Stadt, im Norden von blauen Bergen umlagert;<br>Der Wall, im Osten von weißen Wassern umschnürt. |

[154] *Jiujiu* ist eine Interjektion, die sich auf den Klang von Vögeln und ähnlichen schreienden langen Geräuschen bezieht.

| | |
|---|---|
| 此地一为别，孤蓬万里征。<br>Cǐ dì yī wéi bié, gū péng wàn lǐ zhēng.<br>Dieser Ort eins um Abschied, einsam Kraut zehntausend Meile fortgehen. | Dort war es, wo wir einmal für immer uns trennten –<br>Ein Rufkrauthaar, zehntausend Meilen entführt. |
| 浮云游子意，落日故人情。<br>Fú yún yóu zǐ yì, luò rì gù rén qíng.<br>Schweben Wolke Wandern Sohn Wille, sinken Sonne alt Mensch Gefühl. | Treibende Wolken: des Wandernden frohe Gedanken;<br>Sinkende Sonne: so fühlt, der ich war traut. |
| 挥手自兹去，萧萧班马鸣。<br>Huī shǒu zì zī qù, xiāo xiāo bān mǎ míng.<br>Winken Hand seit her gehen, sausen sausen trennen Pferd schreien. | Winkend hobst du die Hand und rittest von dannen.<br>Mein Pferd, einsam verhaltend, wieherte laut. |

Das Ur-Gedicht stellt eine Trennungsszene dar. Die Stimmung, dass sich die Figuren nicht voneinander trennen wollen, ist durch die Sinnbilder – das einsame in der Luft schwebende Kraut, die schwebenden Wolken, den wandernden Mann, die sinkende Sonne, die alten Freunde, das von der Gruppe getrennte Pferd – wahrzunehmen. In Debons Übersetzung befindet sich eine besondere Bildlichkeit: Die drei Parallelismen im ersten und dritten Verspaar, nämlich **die Stadt – der Wall**, **im Norden von blauen Bergen – im Osten von weißen Wassern**, **treibende Wolken – sinkende Sonne**, werden in verdeutschten Versen nicht nur der Inhalt, sondern auch die Form beibehalten.

### 3. Eventuelle Veränderung der Stimmung

Die Lyrik zielt auf den Ausdruck der Stimmung ab. Indessen befindet sich der Unterschied unübersehbar in der Weise der Darstellung des menschlichen Gefühls. Der abendländische Dichter bringt die dem Leser zu zeigende Stimmung gewöhnlich direkt zum Ausdruck, zum Beispiel wird seine Liebe von Novalis direkt dargestellt:

Ich sehe dich in tausend Bildern,
Maria, lieblich ausgedrückt,
Doch keins von allen kann dich schildern,

Wie meine Seele dich erblickt.
Ich weiß nur, daß der Welt Getümmel
Seitdem mir wie ein Traum verweht,
Und ein unnennbar süßer Himmel
Mir ewig im Gemüthe steht. (Görner 2006: 71)

Die Stimmung durch direkten Ruf auszudrücken, ist in der traditionell-chinesischen Dichtkunst ebenfalls möglich. Solche Art erscheint jedoch häufig in den Werken von der *haofang*-Schule, die üblicherweise den Willen betrifft, der mit dem Traum und ähnlichem zu tun hat. Weil der Konfuzianismus die chinesische Kultur in Jahrtausenden überwiegend beeinflusste, neigen die Chinesen – den allmählich geregelten gesellschaftlichen Riten und Sitten entsprechend – zu einer zurückhaltenden Haltung, wenn es sich auf die Liebe und andere persönliche Stimmung bezieht. Im großen Vorwort von *Das Buch der Lieder* kommentierte Mao dies mit dem folgenden Satz:

故变风发乎情，止乎礼义。发乎情，民之性也；止乎礼义，先王之泽也。(Li 1999: 15)
Gù biàn fēng fā hū qíng, zhǐ hū lǐ yì. fā hū qíng, mín zhī xìng yě; zhǐ hū lǐ yì, xiān wáng zhī zé yě.
Deshalb ändern Wind entstehen aus Gefühl, stoppen in Sitte Pflicht. Entstehen aus Gefühl, Volk von Charakter sein; stoppen in Sitte Pflicht, vorgängig Kaiser von Gnade sein. (lexikalisch)
Deshalb entstanden die variierten Bräuche-Lieder aus dem menschlichen Gefühl, stoppten vor den Sitten und Pflichten. Aus dem menschlichen Gefühl zu entstehen, war der Instinkt des Volkes; Vor den Sitten und Pflichten zu stoppen, so forderten die vorherigen Herrscher. (übers. v. Verf.)

Darüber hinaus wird die ruhige Stimmung als ein Charakter von *junzi* 君子 (guter Mensch) bezeichnet. Zum Beispiel gibt es in der Prosa *yueyanglou ji* 岳阳楼记 (Inschrift auf dem Turm von Yo-Yang, v. Herbert Franke[155] übers.) einen Satz:

[155] Die Übersetzung wird veröffentlicht in: Debon, Günther (Hrsg.) (2009): *Chinesische Weisheit*. S. 173f. Die Übersetzung dieses Satzes findet sich auf S. 174.

不以物喜，不以己悲.

Bù yǐ wù xǐ , bù yǐ jǐ bēi.
Nicht betrachten Ding fröhlich, nicht betrachten selbst traurig. (lexikalisch)
Sie freuten sich nicht über die Dinge, sie trauerten nicht über sich selbst. (v. Herbert Franke übers.)

Die Ansicht, dass Ruhe als eine gute menschliche Eigenschaft gilt, wird nicht nur vom Konfuzianismus sondern auch vom Taoismus gestützt. Beispielsweise gibt es eine Aussage im *Zhuangzi*:

且君子之交淡若水，小人之交甘若醴；君子淡以亲，小人甘以绝。彼无故以合者，则无故以离。(《庄子 • 山木》)

Qiě jūn zǐ zhī jiāo dàn ruò shuǐ , xiǎo rén zhī jiāo gān ruò lǐ ; jūn zǐ dàn yǐ qīn , xiǎo rén gān yǐ jué. bǐ wú gù yǐ hé zhě , zé wú gù yǐ lí 。(《Zhuāng zǐ • shān mù》)

Und Herr Meister von Umgang geschmacklos wie Wasser, klein Mensch von Umgang süß wie Süßwein; Herr Meister geschmacklos zu eng, klein Mensch süß zu abbrechen. Solche ohne Grund um zusammen Wer, so ohne Grund zu trennen. (lexikalisch)
Der Edle ist für die andern schmacklos wie das Wasser; der Gemeine ist für die andern süß wie Most. Aber des Edlen Schmacklosigkeit führt zur Liebe; des Gemeinen Süßigkeit führt zum Überdruß. Jene, die ohne Grund sich zusammentun, trennen sich auch wieder ohne Grund. (v. Wilhelm übers.[156])

Die Verfasserin vertritt die Ansicht, dass es eine Ähnlichkeit zwischen der taoistischen Geschmacklosigkeit und der konfuzianischen Ruhe des Herzens gibt.

In diesem Verhältnis behauptet die Verfasserin, dass der abendländische kulturelle Hintergrund Debons Darstellung der Stimmung in seiner Übersetzung in gewissem Maße beeinflusst. Die bisher abgeschlossenen Analysen zeigen Folgendes: Durch die Umwandlung der Satzform, die

[156] Wilhelm, Richard (Übers.) (2011): *Dschuang Dsi. Das wahre Buch vom südlichen Blütenland*. Köln: Anaconda Verlag GmbH. S. 222. (Die Originalausgabe erschien 1912 bei Eugen Diederichs in Jena und die 1940er Version ist die Textgrundlage der 2011er Version.)

Änderung des Satzzeichens oder ähnliche lässt Debon manchmal beim Interpretieren die Stimmung und den Ton im Vergleich zum Original verstärken. Am häufigsten befindet sich eine derartige verstärkende Stimmungsumwandlung in der Auslegung des Textes, der Liebe, Sehnen und ähnliches betrifft. Ebenfalls würde die Stimmung möglich in traurigerer oder langsamerer Weise schwächer. Zum Beispiel findet dies sich im folgenden Beispiel:

| | |
|---|---|
| 柳溪<br><br>Liŭ Xī<br>Weide Bach | Der Weidenbach |
| [唐] 韩愈<br><br>[Tang] Han Yu[157] (768-824) | Von Debon (1988a: 184) übersetzt |
| 柳树谁人种，行行夹岸高。<br><br>Liŭ shù shuí rén zhòng, háng háng jiá àn gāo.<br>Weide Baum wer Mensch pflanzen, Zeile Zeile klemmen Ufer hoch. | Wer hat die Weiden dort gepflanzt,<br>In Zeilen, hoch, die beiden Ufer entlang? |
| 莫将条系缆，著处有蝉号。<br><br>Mò jiāng tiáo xì lăn, zhuó chù yŏu chán háo.<br>Nicht lassen Zweige binden Seil, überall Ort haben Zikade zirpen. | Binde dein Bootstau nicht an die Zweige,<br>Darinnen tönt der Zikade Gesang… |

Im Ur-Gedicht wird eine natürliche Szene dargestellt. Beim Übertragen des letzten Verses wird der Auslassungspunkt verwendet – dies macht den verdeutschten Vers langsamer als den ursprünglichen Satz, wodurch sich eine Nachdenklichkeit wahrnehmen lässt.

**4. Das Fremde zu zeigen**

Das Fremde, das eine wichtige Rolle bei der Übersetzungshermeneutik Ricoeurs spielt, bezieht sich in der vorliegenden Arbeit vor allem auf das Hindernis, das aufgrund der sprachlichen Unterschiede beim Übersetzen zwischen Chinesisch und Deutsch für ewig existiert. Beispielsweise kann man sich an die Unterschiede der bilateralen Trink- und Esskultur erinnern. Die Kochweise zu übersetzen, ist nicht die schwierigste Arbeit, aber die Gefäße zu

[157] Han Yu war ein chinesischer Dichter, Literat und Politiker der Tang-Zeit.

übersetzen, könnte am schwierigsten sein[158]. Ein solches Hindernis ist nicht jedes Mal zu überwinden. Manchmal kann es im engeren Sinne tatsächlich unübersetzbar sein, weil viele Dinge und deren Benennung nur in einer Sprache existieren. Es existiert keine absolute Äquivalenz zwischen Sprachen.

Die Analysen in den Fallstudien zeigen Debons Haltung und seine Weise beim Umgehen mit solchen fremden Dingen: durch die Beibehaltung oder der Erstellung des Fremden die Übersetzung in gewissem Grad fremd zu lassen. Das Fremde in seiner Übersetzung wird hauptsächlich dadurch –neue Komposition zu bilden, von grammatischen Gewohnheiten der deutschen Sprache abzuweichen, ein veraltetes oder alltäglich seltsam benutztes deutsches Wort zu benutzen – dargestellt.

Hierbei dienen zwei Beispiele ferner zum Untermauern:

| | |
|---|---|
| 古诗十九首 • 青青河畔草<br>Gǔ Shī Shí Jiǔ Shǒu • Qīng Qīng Hé Pàn Cǎo<br>Alt Gedicht zehn neu Stück • grün grün See Ufer Gras | Aus den Neunzehn Alten Gedichten |
| [两汉] 佚名<br>[Liang Han] Yi Ming | Von Debon (1988a: 75) übersetzt |
| 青青河畔草，郁郁园中柳。<br>Qīng qīng hé pàn cǎo , yù yù yuán zhōng liǔ.<br>Grün Grün See Ufer Gras, lebendig lebendig Garten Mitte Weide | Grün, grün die Gräser dort an Stromes Rand;<br>Voll, voll der Weidenbaum in Gartens Mitte. |
| 盈盈楼上女，皎皎当窗牖。<br>Yíng yíng lóu shàng nǚ, jiǎo jiǎo dāng chuāng yǒu. | Schön, schön die Frau in ihrer Kammer droben;<br>Hell, hell des Fensters Gitter, da sie stand. |

[158] Zu den ausführlichen Übersetzungen und Erklärungen zu den traditionellen chinesischen Gefäßen und ähnlichen Gegenständen sei auf das Nachwort in Simon, Rainald (2015): *Shijing. Das altchinesische Bucht der Lieder*. Stuttgart: Philipp Reclam jun. Verlag. (Hier: S. 803.) verwiesen.

| | |
|---|---|
| Vollschlank vollschlank Gemach oben Frau, hell hell an Fenster Flursfenster. | |
| 娥娥红粉妆，纤纤出素手。<br>É é hóng fěn zhuāng, xiān xiān chū sù shǒu.<br>Schön schön rot rosa Schminke, schmal schmal ausstecken rein Hand. | Fein, fein des Puders Rot auf ihren Wangen;<br>Schmal, schmal lugt aus dem Kleid die weiße Hand. |
| 昔为倡家女，今为荡子妇。<br>Xī wéi chāng jiā nǚ, jīn wéi dàng zǐ fù.<br>Damals sein singen Haus Frau, heute sein wandeln Mensch Frau. | Ein Singhausmädchen ist sie einst gewesen;<br>Vermählt dem Bruder Leichtsinn ist sie nun. |
| 荡子行不归，空床难独守。<br>Dàng zǐ xíng bù guī, kōng chuáng nán dú shǒu.<br>Wandeln Mensch gehen nicht zurück, leer Bett schwer allein halten. | Der Bruder Leichtsinn ist für immer fortgegangen.<br>So einsam ist´s, auf leerem Lager ruhn. |

Liest man die Übersetzung zusammen mit der lexikalischen Anmerkung, kann man finden, dass der ursprüngliche Satzbau der ersten drei Verspaare in Debons Übersetzung beibehalten wird; dabei entsteht das Fremde. Zum Beispiel fehlen die Verben in vielen verdeutschten Versen, wenn der ursprüngliche Vers kein Verb hat. Außerdem kann man ein vom Übersetzen erstelltes Fremde im letzten Wort **ruhn** finden. Es sollte **ruhen** heißen. Die Buchstabe **e** wird weggelassen, das Ziel des Übersetzers ist klar: um den Reim zu verwirklichen.

| | |
|---|---|
| 诗经 • 蒹葭<br>Shī Jīng •Jiān Jiā<br>*Buch der Lieder • Jian Jia* [159] (folgend ebenso.) | Die Büschelbinsen<br>Von Debon (2003: 39) übersetzt |
| 蒹葭苍苍,<br>Jiān jiā cāng cāng ,<br>*Jian Jia* grün grün, | Die Büschelbinsen grün, so grün, |

[159] *Jian Jia* ist der Name einer am Wasser wachsenden Pflanze.

| | |
|---|---|
| 白露为霜。<br><br>Bái lù wéi shuāng.<br>Weiß Tau werden Reif. | Darauf der Tau zu Reif geworden. |
| 所谓伊人，<br><br>Suǒ wèi yī rén,<br>So genannt diese(r/s) Mensch, | Von dem ich sage „dieser Mann“, |
| 在水一方。<br><br>Zài shuǐ yī fāng.<br>Befinden Wasser eins Ort. | Er hält sich auf an Wassers Borden. |
| 溯洄从之，<br><br>Sù huí cóng zhī,<br>*Su hui*[160] folgen *zhi*[161] | Ich ging ihm nach, hinan den Fluß; |
| 道阻且长。<br><br>Dào zǔ qiě cháng.<br>Weg hemmen und lang. | Rauh war der Weg, den ich geschritten. |
| 溯游从之，<br><br>Sù yóu cóng zhī,<br>*Su* schwimmen folgen es, | Ich ging ihm nach, hinab den Fluß - |
| 宛在水中央。<br><br>Wǎn zài shuǐ zhōng yāng.<br>Wie befinden Wasser Mitte zentral. | Doch sieh: da fand er sich in Wassers Mitten! |
| 蒹葭凄凄，<br><br>Jiān jiā qī qī,<br>*Jian jia* kalt kalt, | Die Büschelbinsen dicht, so dicht; |
| 白露未晞。 | Noch ist getrocknet nicht ihr Tau. |

[160] Die beiden Schriftzeichen *su* und *hui* sind Verben, wodurch die Bewegung, in der Gegenrichtung des Stromes hinaufschwimmen, dargestellt wird.

[161] Das Schriftzeichen wird in der klassisch-chinesischen Sprache als ein Funktionswort verwendet, in diesem Kontext kann man es in gewissem Maße als **es** im Deutschen betrachten.

| | |
|---|---|
| Bái lù wèi xī.<br>Weiß Tau nicht trocken. | |
| 所谓伊人，<br>suǒ wèi yī rén,<br>So genannt diese(r/s) Mensch, | Von dem ich sage „dieser Mann“, |
| 在水之湄。<br>Zài shuǐ zhī méi.<br>befinden Wasser von Bucht. | Er hält sich auf in Wassers Au. |
| 溯洄从之，<br>Sù huí cóng zhī,<br>*Su hui* folgen es, | Ich ging ihm nach, hinan den Fluß; |
| 道阻且跻。<br>Dào zǔ qiě jī.<br>Weg hemmen und steigen. | Lang war der Weg und voll von Schroffen. |
| 溯游从之，<br>Sù yóu cóng zhī,<br>*Su* schwimmen folgen es, | Ich ging ihm nach, hinab den Fluß - |
| 宛在水中坻。<br>Wǎn zài shuǐ zhōng chí.<br>Wie befinden Wasser Mitte Inselchen. | Doch auf der Sandbank hab ich ihn getroffen! |
| 蒹葭采采，<br>Jiān jiā cǎi cǎi,<br>*Jian Jia* bunt bunt, | Die Büschelbinsen bunt, so bunt, |
| 白露未已。<br>Bái lù wèi yǐ.<br>Weiß Tau nicht stoppen. | Noch immer liegt der Tau darauf. |
| 所谓伊人，<br>suǒ wèi yī rén,<br>So genannt diese(r/s) Mensch, | Von dem ich sage „dieser Mann“, |

| | |
|---|---|
| 在水之涘。<br><br>Zài shuǐ zhī sì.<br>Befinden Wasser von Ufer. | Er hält sich auf an Wassers Lauf. |
| 溯洄从之，<br><br>Sù huí cóng zhī,<br>So genannt folgen es, | Ich ging ihm nach, hinan den Fluß; |
| 道阻且右。<br><br>Dào zǔ qiě yòu.<br>Weg hemmen und kurvig. | Schwer war der Weg und lang gewunden. |
| 溯游从之，<br><br>Sù yóu cóng zhī,<br>Su schwimmen folgen es, | Ich ging ihm nach, hinab den Fluß - |
| 宛在水中止。<br><br>Wǎn zài shuǐ zhōng zhǐ.<br>Wie befinden Wasser Mitte Stoppen. | Doch auf dem Eiland hab ich ihn gefunden! |

Das Endwort im vierten Verszeile der zweiten Strophe **Au** fällt auf. Um einen Reim in der Strophe möglichst zu erhalten, verwendet der Übersetzer dieses Wort, das in der modernen Zeit kaum mehr als ein selbstständiges Wort verwendet wird. Im *Etymologisches Wörterbuch des Deutschen (A–G)* wird das Wort wie folgt erklärt:

> Aue, Au f. ‘flaches, feuchtes, am Wasser gelegenes Wiesenland, (Fluß) -niederung’, ahd. ouwa (10. Jh.), mhd. mnl. ouwe, mnd. ouwe, ō, ōge ‚Wasser- (lauf), Insel (im Fluß), feuchtes Wiesenland’, aengl. īeg, īg, anord. ey, schwed. ‘ öInsel ’setzen germ. *awjō (aus *agwjō) ‘Aue, Insel ’voraus. Die substantivierte germ. Adjektivableitung bedeutet eigentl.‘ die zum Wasser Gehörige, vom Wasser Umgebene’. Sie ist mit grammatischem Wechsel gebildet zu germ. *ahw‘ ōWasser, Gewässer ’in ahd. (8. Jh.), asächs. aha, mhd. ahe, mnd. ā, aengl. ēa, got. aha, das im appellativischen Wortschatz des Nhd. nur noch selten begegnet und im wesentlichen auf das Obd. beschränkt bleibt. Es ist als Ache, Ach, Aach, Aa in Flußnamen erhalten, öfter als -ach in Zusammensetzungen zahlreicher Flur-, Orts- und Flußnamen wie Aurach, Biberach, Lindach, Salzach, Urach oder -a wie Fulda,

> Schwarza. Außergerm. verwandt ist lat. aqua ‘Wasser’, so daß ie. *ək‘ ūā Wasser, Fluß’ angesetzt werden kann. Aue, und bes. der Plural Auen, wird in jüngerer Zeit hauptsächlich in dichterischer Sprache mit der erweiterten Bedeutung ‘fruchtbare, freundliche Landschaft ’verwendet. (1989: 92f.)

Darüber hinaus werden die Adverbien **hinan** und **hinab** von der gewöhnlichen Verwendung abgewichen verwendet.

Die zweite Art des Fremden, nämlich es durch die neue Bildung der Komposition zu verwirklichen, findet sich üblich in Debons Übersetzung. Hier sind zwei Beispiele zu nennen. Das erste Beispiel ist die Übersetzung des Ortsnamen im Gedicht *Ye Bo Niuzhu Huai Gu* 夜泊牛渚怀古 (w. i. D.: In der Nacht ankere ich am Berg *Niuzhu*[162] und gedenke des Altertums) von Li Bai. Um den Ortsnamen *Niuzhu* zu übersetzen, bildet Debon selbst ein Binom: **Rindersand**. Das zweite Beispiel bezieht sich auf die Interpretation des Namen einer Kopfbedeckung – *wushamao* 乌纱帽 (w. i. D.: der Hut aus schwarzer Seide) – in der chinesischen traditionellen Mode. Dieser Hut wurde damals in China als das Symbol von dem, wer hochrangige Identität (zum Beispiel dem Literaten oder Beamten) hatte, betrachtet. Das Schriftzeichen *wu* 乌 bedeutet eigentlich den Raben. Eine weitere Bedeutung des Schriftzeichens bezieht sich auf die Farbe **schwarz**. Es wird üblicherweise **anstelle vom** Schriftzeichen *hei* 黑 (schwarz) oder **mit ihm zusammen** verwendet, zum Beispiel *wupeng chuan* 乌蓬船 (w. i. D.: das Boot mit schwarzer Decke), *wuhei* 乌黑 (w. i. D.: tief schwarz).

Li Bai verfasst ein anderes Gedicht mit dem Titel *Da Youren Zeng Wushamao* 答友人赠乌纱帽 (w. i. D.: Antwort auf den vom Freund geschenkten Schwarz-Seide-Hut). Beim Auslegen dieser chinesischen traditionellen Mode bildete Debon eine Komposition **Rabenkappe**, welche sich auf die eigentliche Bedeutung des Schriftzeichens statt der inhaltlichen Bedeutung der

[162] *Niuzhu* ist der Name eines Inselchens. Debon erklärte dies mit folgenden Worten (1958: 115): Es sei ein Werder, der, einem gleichnamigen Berg in der Provinz *Anhui* 安徽 vorgelagert, in den Yangtse hineinragt. Sein anderer Name *Cai Shi Ji* 采石矶 wird heute häufiger verwendet.

Farbe bezieht. Den Titel übersetzt Debon ins Deutsche wie folgt: **Als Antwort an einen Freund, der ich eine Rabenkappe geschenkt hatte**. Das Gedicht und die Übersetzung lauten:

| | |
|---|---|
| 答友人赠乌纱帽<br><br>Dá Yǒu Rén Zèng Wū Shā Mào<br>antworten Freund Mensch schenken schwarz Seide Hut | Als Antwort an einen Freund, der ich eine Rabenkappe geschenkt hatte |
| 领得乌纱帽，全胜白接䍦。<br><br>Lǐng dé wū shā mào, quán shèng bái jiē lí.<br>Bekommen erhalten schwarz Seide Hut, völlig gesiegt weiß anschließend Tuch. | Ich habe dankend die Rabenkappe bekommen:<br>Sie sticht bei weitem aus die weiße Binde. |
| 山人不照镜，稚子道相宜。<br><br>Shān rén bù zhào jìng, zhì zǐ dào xiāng yí.<br>Berg Mensch nicht strahlen Spiegel, kindisch Sonn sagen miteinander gut. | Zwar hab ich keinen Spiegel als Eremit,<br>Aber die Kinder meinen, daß sie mir stünde! |

Die Übersetzung wird durch die Erklärung darüber begleitet (2009[163]: 88):

> Die Rabenkappe, eine Kopfbedeckung aus rabenschwarzer Seide mit zwei langen Zipfeln an der Seite, ist charakteristisch für die Tang-Zeit. Im Jahre 626 bestimmte Kaiser Tai-dsung, daß „von nun an der Himmelssohn die Rabenkappe tragen werde und die Beamtenschaft, die Kavaliere wie das Volk sie gemeinsam mit ihm tragen sollten".

Nun kann man feststellen, dass Debon gerne das Fremde in seiner Übersetzung zeigen lässt. Allerdings ergänzt er immer erklärende Anmerkung, um die Unlesbarkeit und die Verhinderung beim Verstehen zu vermeiden.

**5. Dem ursprünglichen Textinhalt entsprechend kreativ zu interpretieren**

Das vierte Merkmal, das Fremde zu zeigen, steht bereits mit der kreativen Interpretation in Verbindung. Darüber hinaus zeigt Debons Übersetzung die weitere Kreativität. Durch das folgende Beispiel sind die beiden Punkte deutlich zu erkennen.

[163] Die neue Auflage von dem Bändchen mit dem Titel *Li Tai-bo* (1962). Siehe Fußnote 13.

| | |
|---|---|
| 秋登宣城谢朓北楼<br>Qiū Dēng Xuān Chéng Xiè Tiào běi lóu<br>Herbst Steigen *Xuancheng* Xie Tiao [164] nördlich Gebäude | Im Herbst besteige ich in Süan-tscheng den Nordturm des Siä Tiau |
| [唐] 李白<br>[Tang] Li Bai | Von Debon (1988b: 105) übersetzt |
| 江城如画里，山晚望晴空。<br>Jiāng chéng rú huà lǐ, shān wǎn wàng qíng kōng.<br>Fluss Stadt wie Bild in, Berg Abend blicken sonnig Himmel. | Die Stadt am Wasser, wie gemalt im Bilde:<br>Der Abendberg auf lichtem Hintergrund. |
| 两水夹明镜，双桥落彩虹。<br>Liǎng shuǐ jiá míng jìng, shuāng qiáo luò cǎi hóng.<br>Zwei Wasser klemmen hell Spiegel, zwei Brücke fallen bunt Regenbogen. | Zwei Flüsse runden sich zu blankem Spiegel;<br>Ein Brückenpaar fällt regenbogenbunt. |
| 人烟寒橘柚，秋色老梧桐。<br>Rén yān hán jú yòu, qiū sè lǎo wú tóng.<br>Mensch Rauch kalt Mandarin Grapefrucht, Herbst Farbe alt Ahornblättrige Platane. | Erstarrt im Rauch der Mandarinenhain;<br>Die Wutung-Blätter herbstlich-falb getönt. |
| 谁念北楼上，临风怀谢公?<br>Shuí niàn běi lóu shàng, lín fēng huái xiè gōng?<br>Wer denken Norden Gebäude oben, vor Wind sehnen Xie Herr? | Wer ahnt, daß einer hier auf Turmes Höhn,<br>Den Winden ausgesetzt, nach dir sich sehnt. |

In diesem Beispiel wird an vielen Stellen auf die ursprüngliche Darstellungsweise vom Übersetzer verzichtet, zum Beispiel werden die ursprüngliche Ortsangabe *shan* (in/auf dem

[164] Xie Tiao (464-499) war ein chinesischer Dichter der Süden-Norden-Dynastien.

Berg) und die Zeitangabe *wan* (am Abend/spät) in ein neues Binom **Abendberg** übertragen. Wenn man das neu gebildete Binom lexikalisch zurück ins Chinesische übersetzt, heißt es *wanshan* 晚山; dabei wird die grammatische Funktion ganz verändert.

Eine ähnliche Umwandlung findet sich noch bei der Übersetzung von *caihong* (Regenbogen). Tatsächlich gibt es in der deutschen Sprache bereits ein entsprechendes Wort. Trotzdem bildete Debon wieder eine neue Komposition **regenbogenbunt**, die grammatisch als Adjektiv oder Adverb dient. Die ursprüngliche Bedeutung des Verses **auf / über zwei Brücken fällt der Regenbogen** wird in der Übersetzung nach dem Verständnis der Verfasserin ganz verändert: Was fällt, ist das Brückenpaar, der bunte Regenbogen ist das Aussehen des Brückenpaars. Die dritte Kreativität liegt in der Übersetzung des chinesischen Adjektivs *han* (kalt/kühl). Das Adjektiv wird beim Auslegen durch das Verb **erstarren** ersetzt. Dabei wird nicht nur die grammatische Funktion beziehungsweise der Satzbau verändert, sondern ebenso wird das Grad der Kühle verstärkt interpretiert.

**6. Die religiösen und kulturellen Komponenten zu bemerken**

Die religiöse Komponente ergibt sich hauptsächlich aus den Analysen zur Übersetzung des Menschennamen Yuan Danqiu. Eine ähnliche Auslegungsweise findet sich in der Übersetzung des Gedicht mit dem alten Titel der Musikamtslieder *Handan Cairen Jia wei Siyangzu Fu* 邯郸才人嫁为厮养卒妇 (w. i. D.: Eine Schöne aus Handan kommt mit einem Diener unter die Haube und wurde seine dienende Frau); der betreffende Vers lautet wie folgt:

> 生平宫閤里，出入侍丹墀。
>
> Shēng píng gōng gé lǐ, chū rù shì dān chí
> Leben gewöhnlich Palast Gemach in, aus ein dienen rot Treppe. (lexikalisch)
> Hat im Palast verbracht ihr halbes Leben,
> Ging in Zinnoberhallen aus und ein. (von Debon[165] übersetzt)

Beim Interpretieren des Farbwortes *dan* verwendet Debon ebenfalls das Wort Zinnober. Jedoch meint die Verfasserin, dass diesmalige Verwendung nicht mit dessen eigentlicher Bedeutung,

[165] Debon, Günther (1988): *Mein Haus liegt menschenfern doch nah den Dingen*. München: Eugen Diederichs Verlag. S. 78.

nämlich dem Zinnober selbst, zusammenhängt; mehr zu tun hat das Wort in diesem verdeutschten Vers mit seiner Herkunft, dass es „mineralischer roter Farbstoff, Bergzinnober“ ist; dies stammt „ursprünglich aus dem Harz bestimmter ostindischer Bäume gewonnene rote Farbe, ‚Drachenblut‘“ [166]. Auf das vorhandene deutsche Farbwort **Rot** verzichtete Debon, stattdessen bildet er eine neue Komposition durch die Zusammensetzung von dem Zinnober und der Halle. Eine solche Auslegungsweise versteht die Verfasserin persönlich darunter, dass sich das etymologische Drachenblut mit dem Palast im Original verbinden lässt, denn der Drache war damals das Symbol des Kaisers.

Überfliegt man jeden Titel der Übersetzungen Debons, lässt es sich sofort entdecken, dass das Wort Meditationshof und das Wort Meditation nicht nur einmal verwendet werden. Es betrifft immer das chinesische Wort *chanyuan* 禅院 (w. i. D.: Hof in einem Zen-buddhistischen Tempel). Die Verfasserin meint, dass das deutsche Wort Meditation selbst bereits einen religiösen Sinn hat.

Dieses dritte Kapitel dient dazu, Debons Übersetzungen von den dichterischen Werken in der traditionell-chinesischen Art intensiv zu untersuchen und seine Merkmale herauszufinden. Deshalb wurde eine Menge von Beispielen in diesem Kapitel aufgeführt. In der Tat ist der ideale Fall für die Zusammenfassung, dass eine Übersetzung alle zusammengefassten Kennzeichen trägt. Dafür sind die letzten zwei Beispiele zu nennen.

| | |
|---|---|
| 采莲曲<br><br>Cǎi Lián Qǔ<br>Pflücken Lotos Lied | Beim Lotospflücken |
| [南北朝] 吴均<br><br>[Nan-Bei Chao] Wu Jun | Von Debon (1988a: 79) übersetzt |
| 锦带杂花钿，罗衣垂绿川。<br><br>Jǐn dài zá huā diàn, luó yī chuí lǜ chuān. | Ein Gürtel bunt, im Haar verzierte Nadeln,<br>Und überm grünen Fluß ein Florgewand. |

[166] Pfeifer, Wolfgang (Hrsg.) (1989): *Etymologisches Wörterbuch des Deutschen Q–Z*. Berlin: Akademie-Verlag. S. 2034.

| | |
|---|---|
| Muster-Seide Gürtel mischen Blumen *dian*[167], Seide Bekleidung hängen grün Fluss. | |
| 问子今何去，出采江南莲。<br>Wèn zǐ jīn hé qù, chū cǎi jiāng nán lián.<br>Fragen Mädchen heute wo gehen, losgehen pflücken Fluss Süden Lotos. | Ich fragte sie, warum sie hergekommen.<br>„Will Lotos pflücken hier im südlichen Land. |
| 辽西三千里，欲寄无因缘。<br>Liáo xī sān qiān lǐ, yù jì wú yīn yuán.<br>Liao[168] Westen drei Tausend Meile, wollen versenden ohne Grund Kausalität[169]. | Dreitausend Meilen fern des Nordens Grenze:<br>Kaum, daß ein Blumengruß dorthin gelangt. |
| 愿君早旋返，及此荷花鲜。<br>Yuàn jūn zǎo xuán fǎn, jí cǐ hé huā xiān.<br>Wünschen Herr früh drehen zurück, rechtzeitig der Lotos Blume frisch. | Wie wünsch ich mir, mein Bester käme wieder,<br>Solang die Lotosblüte lieblich prangt!“ |

Aus der melodischen Perspektive wird die Übersetzung im Reimschema **(x) a (x) a (x) A (x) A** gedichtet. Der Reim **a** liegt auf der Silbe **-an**, während der Endreim A auf der Silbe **-ang** liegt. Metrisch zeigt die präzise Kontrolle der Anzahl der Silben in jedem Verspaar: 11 – 10 – 11 – 10 – 11 – 10 – 11 – 10.

Inhaltlich beschreibt der Dichter eine romantische Szene: Jemand fragt die junge Frau, wohin sie geht; sie antwortet und erklärt, sie pflücke den Lotos. Auf ihren fernen im Norden seienden Mann wartet sie für ewig. Sie kann nur wünschen, ihren Mann könnte so früh wie möglich zurückkehren, wenn der Lotos noch frisch ist. Auffällig ist die Auslegung jeweils von *jiangnan* und *yinyuan*. Die Bedeutungen der beiden Binome sind unumstritten festgestellt, aber der Übersetzer verzichtet auf eine Übersetzung in der gewohnheitsmäßigen Weise. *Jiangnan* bedeutet den Süden-Ufer des Yangtze-Flusses, jedoch wird es bei der Auslegung durch das südliche Land ersetzt. Somit lässt sich der Vergleich zwischen Süden und Norden darstellen.

[167] *Dian* ist ein Schmuck aus Metall, Muschel, Edelstein oder ähnlichen Materialien in der chinesischen traditionellen Mode.

[168] *Liao* ist ein Ortsname, der Ort liegt seit der historischen Zeit bereits im Norden von China.

[169] Das originale Binom *yinyuan* ist ein buddhistischer Terminus. Kosho Yamamoto übersetzte es ins Englische: causality of existence (1973: 141).

Das zweite Binom *yinyuan* stammt aus dem Buddhismus. In Deutschen gibt es keinen äquivalenten Begriff. Das Wort bedeutet hauptsächlich, der Meinung der Verfasserin nach, dass die Liebesbeziehung zwischen Männern und Frauen durch Schicksal von Anfang an bestimmt wird. Diese Bedeutung von diesem buddhistischen Terminus wird überhaupt nicht in der Übersetzung gezeigt, stattdessen bildete der Übersetzer ein ganz neues Binom – **Lotosgruß** –, durch das sowohl für den Ausgangstext als auch für den Empfänger etwas Fremdes in der Übersetzung erstellt wird. Nicht zuletzt ist die Stimmung direkter und stärker als die im Original, indem die Erzählung mittels Anführungszeichen in die direkte Rede umgewandelt und der Punkt durch das Ausrufezeichen ersetzt wird.

| | |
|---|---|
| 渐渐诗戏题壁上<br><br>Jiàn Jiàn Shī Xì Tí Bì Shàng<br>Allmählich allmählich Gedicht spielen titeln Wand auf | *Ganz allmählich*<br>*Zum Scherz an eine Mauer geschrieben* |
| [明] 袁宏道<br><br>[Ming] Yuan Hongdao (1568 – 1610) | Von Debon (1988b: 197) übers. |
| 明月渐渐高，青山渐渐卑。<br><br>Míng yuè jiàn jiàn gāo, qīng shān jiàn jiàn bēi.<br>Hell Mond allmählich allmählich hoch, grün Berg allmählich allmählich nieder.<br>花枝渐渐红，春色渐渐亏。<br><br>Huā zhī jiàn jiàn hóng, chūn sè jiàn jiàn kuī.<br>Blume Zweige allmählich allmählich rot, Frühling Farbe allmählich allmählich fehlen. | Der helle Mond steigt ganz allmählich höher:<br>Der blaue Berg wird ganz allmählich schmal.<br><br>Der Blütenzweig wird ganz allmählich röter:<br>Die Frühlingsfärbung ganz allmählich fahl. |
| 禄食渐渐多，牙齿渐渐稀。<br><br>Lù shí jiàn jiàn duō, yá chǐ jiàn jiàn xī. | Gehalt und Essen ganz allmählich reicher:<br>Die Zähne werden ganz allmählich rar. |

| | |
|---|---|
| Wohlstand Essen allmählich allmählich viel, *ya chi* [170] allmählich allmählich seltsam.<br>姬妾渐渐广，颜色渐渐衰。<br>Jī qiè jiàn jiàn guǎng, yán sè jiàn jiàn shuāi.<br>Frau Nebenfrau allmählich allmählich breit, Gesicht Farbe allmählich allmählich zerfallen. | Mehr Konkubinen hab ich ganz allmählich:<br>Sind ihrer Anmut ganz allmählich bar. |
| 贱当壮盛日，欢非少年时。<br>Jiàn dāng zhuàng shèng rì, huān fēi shào nián shí.<br>Arm gerade stark lebendig Tag, fröhlich nicht jung Jahr Zeit.<br>功德黑暗女，一步不相离。<br>Gōng dé hēi àn nǚ, yī bù bù xiāng lí.<br>Beitrag Tugend schwarz dunkel Frau, eins Schritt nicht miteinander trennen. | Wir gelten nichts in unsren besten Tagen;<br>Erst wenn wir nicht mehr jung, dann kommt das Glück.<br><br>Die Fee des Heils und ihre schwarze Schwester<br>Begleiten sich in jedem Augenblick. |
| 天地犹缺陷，人世总参差。<br>Tiān dì yóu quē xiàn, rén shì zǒng cēn cī.<br>Himmel Erde noch mangeln geraten, Mensch Welt immer *cen ci*[171].<br>何方寻至乐，稽首问仙师。<br>Hé fāng xún zhì lè, jī shǒu wèn xiān shī.<br>Wo Ort suchen größte Freude, Kotau Kopf befragen unsterbliche Lehrer. | Ja Himmel ist und Erde voll von Lücken;<br>Das Menschenleben zeigt sich kunterbunt.<br><br>Wo können wir dann letzte Freude finden?<br>Frag den Taoistenmönch, verneigt zum Grund! |

[170] Die zwei Schriftzeichen bilden zusammen das Binom *yachi*. Das Binom bedeutet: **Zahn**.

[171] Die zwei Schriftzeichen *cen* und *ci* werden zusammen als ein Binom verwendet, das **ungleich, unterschiedlich oder ähnliche** bedeutet.

Das Gedicht enthält insgesamt 16 Verse. In den ersten vier Verspaaren beschreibt der Dichter die objektive Lage. Die ersten acht Verse sind strikt im Parallelismus gedichtet:

> *Ming yue* 明月 (heller Mond) und *qing shan* 青山 (grüner Berg) sind zwei wichtige Topoi in der chinesischen Poesie;
> *Gao* 高 (hoch) und *bei* 卑 (nieder) zeigen den Kontrast, dass mit der allmählichen Steigerung des Monds die bläulichen Bergen allmählich niedriger aussehen;
> *Hua zhi* 花枝 (Zweige mit Blumen) und *chun se* 春色 (Farbe des Frühlings) sowie *hong* 红 (rot) und *kui* 亏 (abständig) stellen dar, dass im Laufe der Zeit die Blüten und die Bäume allmählich farbiger und lebhafter werden, während der Frühling allmählich vergeht.

Der Parallelismus im dritten und vierten Verspaar zeigt Folgendes: Der Erzähler verdient im Laufe der Zeit allmählich mehr, dennoch wird er in dem Prozess älter und kann solchen Wohlstand nicht länger oder nicht völlig genießen. Zugleich hat er mehr und mehr Frauen, leider ist er kein Junge mehr. Der Parallelismus in diesen Versen zeigt eine deutliche gegensätzliche Lage. Beim Übersetzen des ersten Teils folgt Debon dem Parallelismus vollständig. Die Anzahl der Silben in jedem Vers und dem Reim werden präzise kontrolliert. Um die Poetizität beziehungsweise die ästhetische Funktion der Poesie und die poetische Funktion der Sprache (vgl. Jakobson 2016: 78) dabei zu verwirklichen, werden die Verben ausgelassen und die Reihenfolge einiger Wörter wird neu geschaffen.

In den anschließenden vier Zeilen zeigt der Dichter seinen Lebensgedanken, der durch die Religion, den Buddhismus, geprägt wird[172]. In diesem Gedicht werden zwei buddhistische Figuren erwähnt: *gongde tian* 功德天(w. i. D.: Beiträge und Tugend Himmel, von Kosho Yamamoto ins Englische übersetzt: Gunamahadevi) und *dahei tian* 大黑天(w. i. D.: groß

[172] Vgl. Zhou, Qun 周群 (1998): *Foxue yu Yuan Hongdao de Shige Chuangzuo* 佛学与袁宏道的诗歌创作 (w. i. D.: Buddhistische Lehre und die poetische Schöpfung von Yuan Hongdao) in Nanjing Daxue Xuebao (Zhexue • Renwen • Shehuikexue)南京大学学报（哲学•人文•社会科学）(w. i. D.: Hochschulzeitschrift der Universität Nanjing. Philosophie • Geisteswissenschaft • Sozialwissenschaft) 1998 (1) . S. 39–46.

schwarz Himmel, von Kosho Yamamoto ins Englische übersetzt: Darkness[173]). Debon hat die religiöse Komponente ebenfalls bemerkt; jedoch wurde der Buddhismus in seiner Übersetzung verborgen; stattdessen wurde die taoistische Komponente in seiner Übersetzung betont, indem das Binom *xianshi* (Heilige) aus taoistischer Perspektive in eine neue Komposition **Taoistenmönch** interpretiert. In derselben Zeile befindet sich der letzte nennenswerte Punkt: die Interpretation des Binoms *zhi le*. Die zwei Schriftzeichen, *zhi* (am größten, am stärksten) und *le* (die Freude), zeigen die Bedeutung, nämlich die fröhlichste Sache, deutlich auf. Im 18. Abschnitt von *Zhuangzi* handelt es sich darum. Dieser Abschnitt wird mit demselben Binom betitelt. Richard Wilhelm übersetzt das Binom ins Deutsche folgendermaßen: höchstes Glück[174]. Obwohl dessen Bedeutung klar und fest ist, zeigt Debon seine Kreativität zu diesem Wort. Anstatt den ursprünglichen Inhalt zu übersetzen, ersetzt Debon das Superlativ des Adjektivs **hoch** durch das Adjektiv **letzt**. Eine solche Auslegungsweise zeigt, der Meinung der Verfasserin nach, dass der Übersetzer versucht, den letzten Satz mit dem vierten Satz zu kombinieren, wo der Dichter seine alternde Lage dargestellt hat.

[173] Die beiden englischen Übersetzungen stammen aus: Yamamoto, Kosho (1973): The Mahayana Mahaparinirvana Sutra. In: https://terebess.hu/english/mahap.pdf (letzter Abruf am: 28. 10. 2024). S. 166.

[174] Wilhelm, Richard (2011): *Das wahre Buch vom südlichen Blütenland*. Köln: Anaconda Verlag. S. 202.

## 4. Allgemeines Kennzeichen von Debons Übersetzungswerk

Im letzten Kapitel wurde Debons Übersetzung im Rahmen der Textanalyse untersucht. Die textlichen Kennzeichen wurden nach den Analysen festgestellt. Dieser Abschnitt befasst sich mit den allgemeinen Eigentümlichkeiten von Debons Übersetzung, nämlich außerhalb der textlichen Elemente, aus ‚Makro'-Perspektive.

### 4.1 „Etwas Neues entstehen lassen" durch wiederholtes Übersetzen

Martin Heidegger (1889 – 1976) hat einmal von der Wiederholung als Prinzip aller Philosophie gesprochen. Man wiederhole nur den Gedanken eines anderen, der vor einem gelebt hat, und verwebe ihn mit dem eigenen Denken (Kubin 2015: 7). Dazu meint die Verfasserin, dass sich die übersetzerische Wiederholung im Licht dieser Ansicht auf zwei ‚Andere' bezieht. Das erste Andere ist ein sachlicher anderer Übersetzer, der dasselbe Werk übersetzt hat, der andere Übersetzer und seine Übersetzung sind die sachlichen Anderen. Das zweite Andere, das Reflexionsphilosophie betrifft, wird durch ein in unterschiedlichen Phasen mehrmals übersetztes Werk und die entsprechende Übersetzung dargestellt.

Wie bereits in der Einleitung erwähnt, hat es, die klassisch-chinesischen literarischen Werke ins Deutsche zu übersetzen, eine lange Geschichte – das heißt, es gibt bereits eine Reihe Übersetzungen, die von anderen Gelehrten angefertigt wurden. Dabei sind im deutschsprachigen Raum das poetische Werk *Das Buch der Lieder* und das philosophische sowie das literarische Werk *Dao De Jing* am beliebtesten. In den letzten Jahrhunderten wurden viele deutsche Übersetzungen zu diesen beiden Werken herausgegeben. Im Hinblick auf das sachliche Andere veröffentlicht Debon trotz der vorhandenen Übersetzungen seine eigenen Übersetzungen. Zu *Das Buch der Lieder* wurden zwei Anthologien jeweils mit dem Titel *Ein weisses Kleid, ein grau Gebände* (1957) und *Der Kranich ruft* (2003) publiziert. Die 2003er Version enthält insgesamt 120 Übersetzungen; darunter werden 70 zum ersten Mal publiziert. Das von ihm übersetzte *Dao De Jing* wurde vom Reclam Verlag in die Reihe *Die Weisheit Chinas* aufgenommen. Wie sich dieses sachliche Andere darstellt, lässt sich durch die komparatistischen Fallstudien im letzten Abschnitt ans Licht bringen.

Im Hinblick auf das zweite philosophische Andere, nämlich das Selbst, werden viele Gedichte von Debon mehrmals wiederholt übersetzt und veröffentlicht. Zwischen den früheren und den späteren Übersetzungen für ein gleiches Original gibt es manchmal Unterschiede. In diesem

Teil analysiert die Verfasserin als Beispiel aufgenommenen Übersetzungen und deren Urtexte nicht mehr detailliert Satz für Satz. Die Unterschiede lassen sich durch die fettgedruckten Stellen deutlich erkennen.

**Beispiel 1:**

| | |
|---|---|
| 江上吟<br><br>Jiāng Shàng Yín<br>Fluss auf singen | Gesang auf dem Strom |
| [唐] 李白<br><br>[Tang] Li Bai | v. Debon (2009: 65) übers. |
| 木兰之枻沙棠舟，玉箫金管坐两头。<br><br>Mù lán zhī yì shā táng zhōu, yù xiāo jīn guǎn zuò liǎng tóu.<br>Holz Orchidee [175] von Ruder Sand Zierapfel [176] Schiff, Jade Flöte Gold Rohr sitzen zwei Kopf[177]. | Magnolienruder lassen uns<br>im Boot aus Ebenholz **stromabwärts** gleiten.<br>Jadene Flöten, goldbeschlagene<br>Schalmein tönen zu beiden Seiten. |
| 美酒樽中置千斛，载妓随波任去留。<br><br>Měi jiǔ zūn zhōng zhì qiān hú, zǎi jì suí bō rèn qù liú.<br>Schön Wein Becher in stellen tausend *hu*[178], tragen Freudenmädchen mit Wellen egal weggehen bleiben. | Der Sängerinnen holde Fracht, und tausend Becher<br>des süßen Weins im Krug bewahrt**, –**<br>So folgen wir dem Gang der Wellen,<br>verhalten hier, dort in verwegener Fahrt. |
| 仙人有待乘黄鹤，海客无心随白鸥。<br><br>Xiān rén yǒu dài chéng huáng hè, hǎi kè wú xīn suí bái ōu. | So flogen einst **Unsterbliche** gen Himmel,<br>wenn sie der gelbe Kranich trug;<br>So folgten auf dem Meer die jungen Männer<br>arglosen Sinns dem Möwenflug. |

[175] Die zwei Schriftzeichen bilden zusammen ein neues Binom *Mulan*, das **Magnolien** bedeutet.
[176] Die Schriftzeichen *Sha* und *Tang* bilden zusammen den Namen eines Baumes.
[177] *Liang Tou* ist eine umgangssprachliche Redewendung und bedeutet zwei Teile, manchmal der ersten und der letzten Teil einer Sache.
[178] *Hu* ist der Name eines chinesischen traditionellen Gefäß.

| | |
|---|---|
| Unsterblich Menschen haben warten nehmen gelb Kranich, Meer Kunde ohne Herz mit weiß Möve. | |
| 屈平辞赋悬日月，楚王台榭空山丘。<br>Qū píng cí fù xuán rì yuè, chǔ wáng tái xiè kōng shān qiū.<br>*Qu Ping*[179] Lied Prosa hängen Sonne Mond, *Chu*[180] Kaiser Terrasse *Xie*[181] leer Berg Hügel. | **Wie Mond und Sonne leutchtend hangen,**<br>**erstrahlt des Kü Ping Liederwerk.**<br>**Die königlichen Prunkterrassen**<br>**sind Hügel jetzt im leeren Berg.** |
| 兴酣落笔摇五岳，诗成笑傲凌沧洲。<br>Xīng hān là bǐ yáo wǔ yuè, shī chéng xiào ào líng cāng zhōu.<br>Fröhlich zufrieden fallen Pinsel schwingen fünf Berg, Gedicht erfolgreich lachen Stolz dunkelgrün Kontinent. | **Wenn ich den Pinsel in Verzückung fälle,**<br>**erzittern die Fünf Heiligen Berge rings,**<br>**Ist mein Gedicht vollendet, braust ein Lachen;**<br>**bis zu der Genien Eiland dringts.** |
| 功名富贵若长在，汉水亦应西北流。<br>Gōng míng fù guì ruò cháng zài, hàn shuǐ yì yīng xī běi liú.<br>Erfolg Ruhm Wohlstand Reichtum falls langfristig existieren, *Han shui*[182] auch sollen westlich nördlich strömen. | Verdienst und Ruhm, Reichtum und Ehre,<br>wenn die sich ewig gründen ließen-<br>**Im Han die Wasser müßten gleich**<br>**bergauf, nach dem Nordwesten fließen!** |

| Gesang auf dem Strom | Gesang auf dem Strom |
|---|---|
| von Debon (1988b: 86) übersetzt | Debon (1953a: 8; 1958: 53) |
| Magnolienruder lassen uns<br>im Boot aus Ebenholz **flußabwärts** gleiten. | Magnolienruder lassen uns<br>im Boot aus Ebenholz **stromabwärts** gleiten. |

[179] *Qu Ping* ist der Name von Qu Yuan.

[180] *Chu* war der Name eines Reiches in Chun-Qiu-Zeit. Heute wird der Name normalerweise als eine alternative Bezeichnung der Provinz *Hubei* 湖北 betrachtet.

[181] *Xie* ist ein chinesisch traditioneller Bautyp.

[182] *Han Shui* ist der Name eines Zuflusses des Yangtze-Flusses, der hauptsächlich durch die heutige Provinz *Hubei* fließt.

| | |
|---|---|
| Jadene Flöten, goldbeschlagene<br>Schalmein tönen zu beiden Seiten. | Jadene Flöten, goldbeschlagene<br>Schalmein tönen zu beiden Seiten. |
| Der Sängerinnen holde Fracht, und tausend Becher<br>des süßen Weins im Krug bewahrt**:**<br>So folgen wir dem Gang der Wellen,<br>verhalten hier, dort in verwegener Fahrt. | Der Sängerinnen holde Fracht, und tausend Becher<br>des süßen Weins im Krug bewahrt**, –**<br>So folgen wir dem Gang der Wellen,<br>verhalten hier, dort in verwegener Fahrt. |
| So flogen einst **Unsterbliche** gen Himmel,<br>wenn sie der gelbe Kranich trug;<br>So folgten auf dem Meer die jungen Männer<br>arglosen Sinns dem Möwenflug. | So flogen einst **die Heiligen** gen Himmel,<br>wenn sie der gelbe Kranich trug;<br>So folgten auf dem Meer die jungen Männer<br>arglosen Sinns dem Mövenflug. |
| **Wie Mond und Sonne leuchtend hangen,<br>erstrahlt des Kü Ping Liederwerk.<br>Die königlichen Prunkterrassen<br>sind Hügel jetzt im leeren Berg.** | **Wenn ich den Pinsel in Verzückung fälle,<br>erzittern die fünf Heiligen Berge rings im Reich.<br>Ein Schrei, ein Lachen, wenn das Lied vollendet:<br>es dringt in Paradiese, göttergleich.** |
| **Wenn ich den Pinsel in Verzückung fälle,<br>erzittern die Fünf Heiligen Berge rings,<br>Ist mein Gedicht vollendet, braust ein Lachen;<br>bis zu der Genien Eiland dringts.** | **Denn sieh, die Strophen Kü Pings leuchten gleich Mond und Sonne noch in Herrlichkeit;<br>Die Schlösser seines Königs aber sanken<br>als dunkle Hügel in Vergessenheit:** |
| Verdienst und Ruhm, Reichtum und Ehre,<br>wenn die sich ewig gründen ließen-<br>**Im Han die Wasser müßten gleich<br>bergauf, nach dem Nordwesten fließen!** | Verdienst und Ruhm, Reichtum und Ehre,<br>wenn die sich ewig gründen ließen –<br>**Die Wasser müßten in der Welt<br>zugleich die Berge aufwärts fließen (**1958: **aufwärtsfließen)!** |

Das Gedicht *Jiang Shang Yin* wurde 1953, 1958, 1962 und 1988 insgesamt viermal von Debon interpretiert und veröffentlicht. Etwas neu zu übersetzen, wird hauptsächlich durch die Änderung der Wörter und Satzzeichen, die Bildung neuer Wörter sowie die Umstellung der Satzfolge erreicht.

**Beispiel 2:**

| |
|---|
| 劳劳亭<br><br>Láo Láo Tíng<br>Lao Lao[183] Pavillon |
| [唐] 李白<br><br>[Tang] Li Bai |
| 天下伤心处，劳劳送客亭。<br><br>Tiān xià shāng xīn chù, láo láo sòng kè tíng.<br>Himmel unter schaden Herz Ort, müde müde Abschied Gast Pavillon |
| 春风知别苦，不遣柳条青。<br><br>Chūn fēng zhī bié kǔ, bù qiǎn liǔ tiáo qīng.<br>Frühling Wind wissen Abschied bitter, nicht schenken Weide Zweige grün |

| | |
|---|---|
| Die **Schenke** Lau-lau-Ting | Der **Pavillon** Lao-lao-ting |
| von Debon (1953a: 9) übersetzt | von Debon (1989: 19) übersetzt |
| **Vom Schmerzen bängster Platz in dieser** Welt, | **So herzzerreißend ist kein Ort der** Welt |
| **O** Lau-lau-Ting , dort wo die Freunde scheiden. | **Wie** Lao-lao-ting, dort wo die Freunde scheiden. |
| Sogar der Frühlingswind weiß hier, wie schwer das fällt, | Sogar der Frühlingswind weiß hier, wie schwer das fällt, |
| Und **er verwehrt ihr junges Grün den** Weiden. | Und **läßt ergrünen nicht den Zweig der** Weiden. |

Das Binom *shang xin*, das eigentlich **sich traurig fühlen** bedeutet, interpretierte Debon bei seinem ersten Übersetzungsversuch mit den deutschen Wörtern **vom Schmerzen bängst**. Vereinfacht übertrug er das Wort 1989 in die Wörter **so herzreißend**. Ebenfalls wurde in dieser späteren Version die Übersetzung des letzten Verses vereinfacht, indem das Verb **verwehren** durch den Ausdruck **ergrünen lassen** ersetzt wurde.

[183] *Lao Lao* ist der Name eines Pavillons, der in der heutigen Provinz *Jiangsu* steht.

Dazu findet sich der Charakter, das Fremde zu zeigen, in den beiden Übersetzungen an verschiedenen Stellen: In der 1953er Version gibt es kein Verb im ersten Vers, während der Vers in 1989er Version vollständig formuliert wurde; Der letzte Vers in den beiden Übersetzungen weicht vom richtigen Satzbau ab, dadurch reimen sich die verdeutschten Versen; Die deutsche Grammatik bestimmt, dass der Dativ üblicherweise vor dem Akkusativ steht; Im letzten Vers der 1953er Version steht der Akkusativ vor dem Dativ. Darüber hinaus regelt die deutsche Syntax Folgendes: Wenn **lassen** als Funktionswort gilt, muss das zweite im Infinitiv fungierende Verb am Ende desselben Satzes stehen. Um das Reimschema in der Übersetzung darzustellen, folgte die 1989er Version dieser Regel vollständig nicht.

**Beispiel 3:**

| |
|---|
| 独坐敬亭山<br><br>Dú Zuò Jìng Tíng Shān<br>Allein sitzen *Jing-Ting*[184] Berg |
| [唐] 李白<br><br>[Tang] Li Bai |
| 众鸟高飞尽，孤云独去闲。<br><br>Zhòng niǎo gāo fēi jìn, gū yún dú qù xián.<br>Viel Vogel hoch fliegen Ende, seltsam Wolke allein gehen gemütlich. |
| 相看两不厌，只有敬亭山。<br><br>Xiāng kàn liǎng bù yàn, zhǐ yǒu jìng tíng shān.<br>Miteinander schauen zwei nicht hassen, nur haben Jing Ting Berg. |

| | |
|---|---|
| Am Berge Ging-ting-**shan** | **Allein** am Ging-ting-**Berg sitzend** |
| v. Debon (1953a: 10) übers. | v. Debon (2009: 107) übers. |
| **Da flogen** Vögel **hoch**<br>**am Himmel und** flogen fort. | **Vögel in der Höhe** flogen fort; |
| **Da zog eine Wolke** still<br>**und einsam zum fernen Ort.** | Still **die Wolke war dahingetrieben.** |

[184] *Jing Ting* ist der Name eines Berges. Der Berg steht in der heutigen Provinz *Anhui*.

| | |
|---|---|
| **Da waren** wir beide **allein**<br>**und sahen einander an,** | **Sahn uns unersättlich an,** wir beide: |
| **Und wurden nicht müde dabei,**<br>**ich und der** Ging-ting-**shan** | **Nur der** Ging-ting-**Berg war dageblieben.** |

Die Sätze in der späteren Version lesen sich viel kürzer als die in der früheren Übersetzung. Dadurch lesen die Verse schneller und stärker, wobei auf die grammatische Ordnung und die deutschen Gebräuche verzichtet wird.

**Beispiel 4:**

| |
|---|
| 登鸛雀楼<br><br>Dēng Guàn Què Lóu<br>Aufsteigen *Guan Que*[185] Gebäude |
| [唐] 王之涣<br><br>[Tang] Wang Zhihuan |
| 白日依山尽，黄河入海流。<br><br>Bái rì yī shān jìn, huáng hé rù hǎi liú.<br>Weiß Sonne lehnen Berg Ende, gelb Fluss in Meer fließen. |
| 欲穷千里目，更上一层楼。<br><br>Yù qióng qiān lǐ mù, gēng shàng yī céng lóu.<br>Wollen beenden tausend Meile Auge, noch hoch eins Geschoss Gebäude. |

| | |
|---|---|
| Das Turmhaus zum Storchen | Das Turmhaus zum Storchen |
| v. Debon (1953a: 31) übers. | v. Debon (1989: 49) übers. |
| Die weiße Sonne sinkt **hinter** den Bergen; | Die weiße Sonne sinkt **jenseits** der Berge; |
| **Der Gelbe Strom** treibt **in das Meer hinaus**. | **Zum Meer hin** treibt **des Gelben Stromes Lauf**. |
| Daß **mich mein** Blick **entführe** tausend Meilen, | Daß **sich dem** Blick **eröffnen** tausend Meilen, |

[185] *Guan Que* ist der Name eines Vogels.

| | |
|---|---|
| Steig ich im **Haus** noch ein Geschoß hinauf**…** | Steig ich im **Turm** noch ein Geschoß hinauf**.** |

Die fettgedruckten Stellen in den beiden Übersetzungen zeigen, dass in der späteren Version nicht nur ein paar Wörter, sondern auch die Stimmung geändert wurde. Die 1953er Version endet mit den Auslassungspunkten. Dieser letzte Vers liest sich deswegen langsam und wie ein Seufzen aus. In der 1989er Version endet die letzte Zeile einfach mit einem Punkt, wodurch der seufzende Ton verloren geht.

**Beispiel 5:**

| |
|---|
| 诗三百三首<br><br>Shī Sān Bǎi Sān Shǒu<br>Gedicht drei hundert drei Stück |
| [唐] 寒山<br><br>[Tang] Han Shan[186] (? – ?) |
| 吾心似秋月，<br><br>Wú xīn sì qiū yuè,<br>Ich Herz ähneln Herbst Mond, |
| 碧潭清皎洁。<br><br>Bì tán qīng jiǎo jié,<br>Grün Teich rein hell sauber. |
| 无物堪比伦，<br><br>Wú wù kān bǐ lún,<br>Ohne Ding können vergleichen gleich |
| 教我如何说。<br><br>Jiào wǒ rú hé shuō.<br>Lehren ich wie was sagen. |

| | |
|---|---|
| **(kein vom Übersetzer verfasster Titel)** | **Mein Herz** |

[186] Han Shan war ein Mönch der Tang-Zeit, der sich gleichzeitig mit dem Dichten beschäftigte.

| v. Debon (1964: 77) übers. | v. Debon (1988a: 287; 1988b: 176) |
|---|---|
| Mein Herz **ist wie der Mond** im **hohen** Herbste, | **Es gleicht mein Herz dem vollen Mond** im Herbste, |
| Wenn er **so rein und weiß im Teich zieht hin**. | Wenn **weiß und rein** er **strahlt im grünen Teich**. |
| Ist doch kein Ding dem Herzen ebenbürtig**.** | Ist doch kein Ding dem Herzen ebenbürtig**:** |
| Wie könnt ich anders sagen, **was ich bin.** | Wie könnt ich anders sagen, **wem es gleich**? |

Es gibt zwei auffällige Unterschiede zwischen den beiden Übersetzungen. Der erste liegt in Übersetzung des Titels: In der 1964er Version bot der Übersetzer keinen Titel für den verdeutschten Titel. Als er 1988 das Gedicht wieder interpretierte, erstellte er einen eigenen Titel: *Mein Herz*. Der zweite Unterschied liegt in der Auslegung des Verbs *si* (ähneln) im ersten Vers und *bi* (vergleichen) im dritten Vers. Die zwei chinesischen Verben haben eine ähnliche Bedeutung der Gleichung und Vergleichung. In der 1964er Version wurden sie beide mit dem deutschen Verb **sein** interpretiert, welches später in der 1988er Version mit dem Verb **gleichen** ersetzt wurde.

Es zeigt sich, dass sich die Unterschiede nicht nur in einigen verdeutschten Versen befinden, sondern auch im Titel der Übersetzung. Neben dem oben genannten Beispiel 5 soll ein anderes Beispiel bemerkt werden: Die jeweils 1953 und 1988 publizierte Übersetzung von Li Bais *Huanghe Lou Song Meng Haoran Zhi Guangling* (ausführlich analysiert im Kapitel 3.1.4) hat verschiedenen Titel. Der Titel, *Zum Geleit* (1953), wurde auf dem Inhalt und dem Thema basierend neu vom Übersetzer selbst erstellt, während der textlichen Inhalt des ursprünglichen Titels in der späteren Version präzise ins Deutsche übertragen wurde: *Am Turm zum Gelben Kranich gebe ich dem Mong Hao-jan das Geleit, als er nach Guang-ling fuhr* (1988).

Dadurch, dass man Unterschiede zwischen den Übersetzungen desselben Originals erforscht, kann man Folgendes entdecken: In unterschiedlichen Zeitperioden kann ein Übersetzer über verschiedene Verständnishorizonte und Auslegungsperspektiven verfügen. Zugleich ist es festzustellen: Je größer der Zeitabstand, desto deutlicher zeigt sich der Unterschied; je länger sich der Dichter mit der chinesischen Dichtkunst und der Übersetzung beschäftigt, desto stärkeren Mut wird er für eine hermeneutische Kreativität haben, beim Interpretieren etwas zu

ergänzen oder auszulassen sowie von Gewohnheiten und Regeln der deutschen Sprache (der Muttersprache im weiteren Sinne) abzuweichen.

Nicht nur auf der textlichen Ebene, sondern auch auf einer ‚Makro'-Ebene, ließ Debon etwas Neues entstehen. In der Einleitung wurde sein erstes selbstständiges Übersetzungswerk kurz vorgestellt. Darauf lässt sich nun vertiefend eingehen: Das 1953er Bändchen wurde mit dem Titel *Herbstlich helles Leuchten überm See* veröffentlicht. 36 Jahre später gab Debon ein neues Buch mit demselben Titel heraus, in dem 77 von ihm neu interpretiert oder in anderen Publizierungen veröffentlichte Übersetzungen gesammelt wurden.

Derartiges Neue findet sich ebenfalls in zwei Veröffentlichungen, in denen Debon sich speziell mit Li Bais Gedichte befasste. Die beiden Werke wurden in der Einleitung bei der Auseinandersetzung mit den existierenden Problemen erwähnt. Die 1958er Version wurde vom Verlag Kurt Desch mit dem Titel *Rausch und Unsterblichkeit* veröffentlicht. Die 1992er Version heißt *Li Tai-bo: Gedichte*. Die 1958er Veröffentlichung war eine Sammlung, in der insgesamt 60 Übersetzungen von mehreren Übersetzern publiziert werden. 30 von ihm selbst übersetzte Übersetzungen wurden in diesem Werk veröffentlicht, davon sind 19 Übersetzungen zum ersten Mal erschienen. Das 1962 herausgegebenen Bändchen erschienen lediglich 53 von ihm selbst geschaffene deutsche Auslegungen.

Keine konkrete Information zu den zwei Werken lassen sich in Gus Bibliografie finden. Ebenfalls kann man betreffende Informationen in den zwei späteren Bibliografien von Zhan Chunhua und Li Xuetao finden, obwohl sie beide in ihrem Werk Debons Werk erwähnt und seine Übersetzung kurz vorgestellt haben. Die Verfasserin hält es für sinnvoll: Bei einer spezifischen Untersuchung über Günther Debon, sollen die vorhandenen Lücken gefüllt werden. Die von Debon 1958 zum ersten Mal erschienen Übersetzungen und der Titel des entsprechenden Ur-Gedichts werden in Tabelle 1 im Anhang gesammelt. Die im 1962er Bändchen gesammelten Übersetzungen und der Titel des entsprechenden Originalgedichtes werden in Tabelle 2 aufgelistet.

Stets neu zu übersetzen oder – anders gesagt – immer nach einer neuen Übersetzungsmöglichkeit zu streben, bedeutet: Das bereits übersetzte Original ist dem Übersetzer zu jeder Zeit offen; die zuvor geschaffene Übersetzung selbst wird ein historisches Dasein, das Auslegungsmöglichkeit zeigen kann, sobald sie schriftlich fixiert und veröffentlicht

wird. In reflexionsphilosophischer Denkweise bedeutet es, dass der Übersetzer beim wiederholenden und erneuenden Übersetzungsversuch sein Eigenes bilden kann. Debons reflexive Haltung zum Übersetzen lässt sich durch solchen wiederholenden Versuch verdeutlichen, wie Gadamer darauf hingewiesen hat, „der Leser, der sich in eine fremde Sprache und Literatur vertieft, hält in jedem Augenblick die freie Bewegung zu sich selbst zurück fest und ist so gleichzeitig hier und dort“ (1972: 367f.).

### 4.2 Wissensträger: Vor- und Nachwort sowie Anmerkung in Übersetzungswerk

In jeder Debons Übersetzungsveröffentlichung gibt es neben dem Hauptteil – seinen Übersetzungen – noch den Anmerkungsteil und ein Vorwort oder ein Nachwort, manchmal existieren die beiden gleichzeitig in einem Werk.

Ein Vorwort dient dazu, ein Werk einzuleiten, in dem der Leser einen ersten Eindruck von dem zu lesenden Werk haben kann. Um den Leser in die Übersetzungen der ausgewählten chinesischen poetischen Werke sowie auch in die chinesischen Poetik einzuführen, wird in fast jedem Vorwort von Debons übersetzerischen Werken eine kürzere oder längere Vorstellung verfasst, die die Grundkenntnisse von der klassisch-chinesischen Dichtkunst u. a. vermitteln. Merkwürdig sind das sechsseitige Vorwort in *Mein Haus liegt menschenfern doch nah den Dingen* (1988a), das dreiseitige Nachwort in *Mein Weg verliert sich fern in weißen Wolken ...* (1988b) und das zehnseitige Nachwort in *Der Kranich ruft* (2003). Man kann jedes als einen selbstständigen wissenschaftlichen Artikel betrachten. Debon erklärt in den Texten die Grundkenntnisse der klassisch-chinesischen Dichtkunst und weist gegebenenfalls auf die grundlegenden Unterschiede zwischen den beiden Sprachen hin; dazu sind zwei Beispiele an dieser Stelle aufzuführen:

**Beispiel 1:**

> Aus den Elegien von Ch´u (Tschu), Gesängen des Südens, vornehmlich im 5. bis 1. Jahrhundert v. Chr. entstanden, konnten aufgrund ihrer Länge kein Proben vorgestellt werden. Die frühen dieser Elegien wurzeln im Schamanismus, der Religion jenes Gebietes um den mittleren Yangtze. Die Lyrik der späteren Zeit ist von ihnen in mehrfacher Weise geprägt worden, was etliche unserer Anmerkungen bezeugen. Vor allem die Naturdichtung erhielt von den Elegien manche Inspiration. Auch der Topos des verschmähten

> Staatsdieners sowie der Zug zur Introversion und Melancholie, wie wir sie in der späteren Dichtung finden, sind in den Elegien von Ch´u vorgebildet.

Dieser Abschnitt stammt aus dem Vorwort des Buchs (1988a), in dem die wichtigen Grundinformationen über die Elegien von Chu und noch Informationen über die mögliche Herkunft der Topos in der chinesischen Naturdichtung vorgestellt werden.

**Beispiel 2:**

> Mannigfache Muster gibt es schließlich bei den Reimschemata. Wir finden den Haufenreim (a a a a), den Paarreim (a a b b), den Kreuzreim (a b a b), den Unterbrochenen Reim (x a x a; x für einen nicht reimenden Vers) und das später so beliebte Schema a a x a (zum Beispiel Lied 91, „Dein Mantelkragen“, S. 33). In Verbindung mit der Interjektion „ach!“ oder den Personalpronomina „ihn, sie, es, ihnen“ usw. gibt es auch den Erweiterten Reim. Eine Kombination der verschiedenen Formen innerhalb einer Strophe vergrößert die Lebendigkeit der poetischen Gestalt.

Das zweite Beispiel stammt aus dem Nachwort des 2003 herausgegebenen Buchs. Im Nachwort wird *Das Buch der Lieder* aus mehreren Dimensionen vorgestellt. Die Erläuterungen sind nicht nur für die Leser, wer an der chinesischen Dichtkunst Interesse hat, sondern auch für die Fachleute, wer sich beruflich auf die Forschung der chinesischen Dichtkunst konzentriert, wichtig.

Außerdem wird auf das Übersetzungsprinzip des Übersetzers im Vorwort oder Nachwort deutlich hingewiesen. Debons Übersetzungsprinzip lässt sich laut den Erläuterungen in jedem Vorwort und Nachwort in drei Schwerpunkte zusammenfassen: 1. jede Silbe des Originals soll durch eine Hebung verdeutscht werden soll; 2. die Übersetzung muss gereimt sein, aber auf die Nachahmung des Reimschemas muss verzichtet werden, nur in wenigen Fällen ist es möglich, das Reimschema im Original noch im verdeutschten Text nachzuvollziehen; 3. die anderen Wesenszüge der chinesischen Gedichte müssen gewahrt bleiben (vgl. Vorwort und Nachwort in: 1988a; 1988b; 1989; 2003).

Nur eine Ausnahme befindet sich im Vorwort des ersten Bändchens *Herbstlich helles Leuchten überm See. Chinesische Gedichte der Tang-Zeit* (1953). Darin wurde der Titel – **herbstlich**

**helles Leuchten** – erklärt. Zugleich befasste sich dieses Vorwort mit dem damaligen Tang-Reich und seiner Hauptstadt *Chang´an*. Auf ein Vorwort, das zur Erklärung des Buchtitels und des Tang-Reichs diente, wird danach verzichtet. Im Vorwort des 1989er Bändchens mit demselben Titel wurde die Erklärung zum Buchtitel beibehalten, gleichzeitig ergänzt Debon darin die betreffenden theoretischen Inhalte über die Dichtkunst in der chinesischen traditionellen Art.

Keine großen Unterschieden befindet sich zwischen den auf seine Übersetzungsprinzip beziehenden Texte, in denen auf jeden Fall die ähnlichen Worte „Unsere Übersetzung strebt wiederum an, jede chinesische Silbe mit einer Hebung im Deutschen wiederzugeben./ Der Reim muss behalten werden.“ fixiert werden. Dadurch kann der Leser den Standpunkt des Übersetzers vor der Lektüre begreifen. Eine Ausnahme ist zu bemerken: Das Vorwort im 1962 erschienen *Ts´ang-Lang Gespräche* zeigt eine andere Behauptung zum Übersetzen als die in allen späteren Werken. Darin wird folgendes ausgedrückt, dass der Übersetzer den Inhalt genau ins Deutsche übertragen solle. Der Grund dafür liegt, der Meinung der Verfasserin nach, darin, dass diese Veröffentlichung als Habilitationsschrift – im Wesentlichen eine wissenschaftliche Arbeit – ist. Darüber hinaus gilt das Ur-Werk von Yan Yu 严羽 (? – 1245) als ein theoretisches Werk. Das heißt, das betrifft das Problem des Stils. Zugleich zeigt es sich, dass eine hermeneutische Wende in Debons übersetzerischer Bemühung in den Jahren allmählich aufgetreten war.

Wie bei der Analyse im Kapitel 3 bereits erwähnt, sind neben dem Vor- und Nachwort nicht wenige Anmerkungen in Debons Übersetzungswerken, die den Lesern aus der fremden Kulturgesellschaft beim Verstehen des einzelnen Textes helfen können, zu finden.

Die Forschungsergebnisse im dritten Kapitel zeigen: Weil Debon das Fremde in seinen Übersetzungen beibehielt oder selbst erstellte, wäre es möglich, dass der Leser die Übersetzung nicht ganz begreifen könnte. Der erklärende sowie der vorstellende Teil könnten den Leser bei der Lektüre in gewissem Maße helfen.

### 4.3 Besonderes Augenmerk auf die Übertragung der Gedichte von Li He

Der Dichter Li He, der früh mit 26 Jahren verstorben ist, hinterließ eine poetische Sammlung von überraschender Eigenwilligkeit. Die Literaturkritiker haben ihn als „seltsam-

bizarr“ etikettiert und abgetan (vgl. Debon 1964: 33). „Worte wie *greis, alt, sinken, vergehen* finden sich in augenfälliger Menge [...] Bemerkenswert sind die kühnen Metaphern und anderen Redefiguren wie *Moos- Taler, Nebelkleid, Mondes Augenbraue, Glühwurmsterne, Farnes Zelt* usw.“ (Debon 1988b: 251).

Li Hes Gedichte sind bekannt für dessen Eigenschaften von *qi gui* 奇诡 (komisch und außergewöhnlich) und *hua li* 华丽 (bunt und prächtig). Debon stellte Li Hes Eigentümlichkeiten mit den deutschen Wörtern vor: seltsam-bizarr und seltsam-faszinierend (vgl. 1961: 40). Die von Debon übersetzten und veröffentlichten Li Hes Gedichte und die Übersetzungen sind in folgenden Tabellen zu sehen[187]:

| | |
|---|---|
| 巴童答<br><br>Bā Tóng Dá<br>*Ba* [188] Kind antworten | Der Knabe von Ba antwortet |
| [唐] 李贺<br><br>[Tang] Li He | v. Debon (1964: 69) übers. |
| 巨鼻宜山褐，<br><br>Jù bí yí shān hè,<br>Riesig Nase entsprechen Berg braun. | Mir Riesennase ziemt des Berges Linnen, |
| 庞眉入苦吟。<br><br>Páng méi rù kǔ yín.<br>Enorm Augenbraue in kümmerlich seufzen. | Da Dschungelbraue singt voll Traurigkeit. |
| 非君唱乐府，<br><br>Fēi jūn chàng yuè fǔ,<br>Nicht Sie singen Musik Amt[189], | Doch stimmtest du nicht an die hehren Lieder, |

[187] Noch ein Stück mit dem Titel *Jiang Jin Jiu* wurde bereits im 3. Kapitel analysiert, daher wird es in diesem Teil nicht weiter darauf eingegangen.

[188] *Ba* war ein Ortsname. Der Ort liegt im Südwesten von China und wird in der Gegenwart mit dem Schriftzeichen *shu* 蜀 zusammen als die alternative Bezeichnung für die heutigen Provinzen *Sichuan* und *Chongqing* verwendet.

[189] *Yue Fu* ist der Name einer chinesischen klassischen Gattung. Siehe Kapitel 2.2.

| | |
|---|---|
| 谁识怨秋深。<br>Shuí shí yuàn qiū shēn.<br>Wer kennen beklagen Herbst tief. | Wer wüßte dann, wie tief des Herbstes Leid? |

| | |
|---|---|
| 昌谷读书示巴童<br>Chāng Gǔ Dú Shū Shì Bā Tóng<br>*Changgu*[190] lesen Buch zeigen *Ba* Kind | Bei der Lektüre in Tschang-gu meinem Dienerknaben aus Ba gezeigt |
| [唐] 李贺<br>[Tang] Li He | v. Debon (1964: 69; 1988b: 154) übers. |
| 虫响灯光薄，<br>Chóng xiǎng dēng guāng báo,<br>Insekt tönen Lampe Licht dünn. | Insekten tönen. Dünn die Lampe glimmt. |
| 宵寒药气浓。<br>Xiāo hán yào qì nóng.<br>Nacht kalt Arznei Geruch dick. | Arzneigeruch im nächtlich–kalten Zimmer. |
| 君怜垂翅客，<br>Jūn lián chuí chì kè<br>Sie erbarmen hängen Flügel Gast, | Sein Gast, der flügellahme, dauert dich: |
| 辛苦尚相从。<br>Xīn kǔ shàng xiāng cóng<br>Scharf bitte noch miteinander folgen. | Folgst ihm in all der bittren Not noch immer. |

| | |
|---|---|
| 大堤曲<br>Dà Dī Qǔ<br>Groß Deich Lied | Die Weise von Da-ti |
| [唐] 李贺<br>[Tang] Li He | v. Debon (1988b: 158) übers. |

[190] *Changgu* ist ein Ortsname, da ist Li Hes Heimat. Der Ort liegt in der heutigen Provinz Henan.

| | |
|---|---|
| 妾家住横塘，红纱满桂香。<br>Qiè jiā zhù héng táng, hóng shā mǎn guì xiāng.<br>Nebenfrau[191] Haus wohnen Deich Teich, rot Garn voll Kassia duftig. | Im Land der Deiche bin ich Magd zu Haus:<br>Voll Kassiaduft die rote Vorhangseide. |
| 青云教绾头上髻，明月与作耳边珰。<br>Qīng yún jiào wǎn tóu shàng jì, míng yuè yǔ zuò ěr biān dāng.<br>Grün Wolken lehren *Wan*[192] Kopf auf *Ji*[193], hell Mond mit machen Ohr an Ohrring. | Die dunklen Wolken türm ich auf<br>als Knoten in mein Haar;<br>Den hellen Mond häng ich ans Ohr<br>als klingendes Geschmeide. |
| 莲风起，江畔春。<br>Lián fēng qǐ, jiāng pàn chūn.<br>Lotto Wind beginnen, Fluss Ufer Frühling. | Im Lotus geht der Wind;<br>Am Fluß ists Frühling worden. |
| 大堤上，留北人。<br>Dà dī shàng, liú běi rén.<br>Groß Deich auf, bleiben Norden Mensch. | Beim großen Uferdamm<br>Ließ ich den Mann aus Norden. |
| 郎食鲤鱼尾，妾食猩猩唇。<br>Láng shí lǐ yú wěi, qiè shí xīng xīng chún.<br>Herr essen Karpfen Fisch Schwanz, Nebenfrau essen Gorilla Gorilla Lippen. | Mein Freund ißt Karpfenschwänze;<br>Ich eß Gorillalippen |
| 莫指襄阳道，绿浦归帆少。<br>Mò zhǐ xiāng yáng dào, lǜ pǔ guī fān shǎo.<br>Nicht weisen *Xiang Yang*[194] Weg, grün Bucht zurückkehren Segel wenig. | Nur selten kommt ein Boot aus grünen Buchten;<br>Keiner, der den Weg nach Siang-yang weist. |
| 今日菖蒲花，明朝枫树老。<br>Jīn rì chāng pú huā, míng zhāo fēng shù lǎo. | Heute noch sehn wir den Kalmus blühn;<br>Morgen steht der Ahornbaum vergreist. |

[191] Die Silbe *Qie* bedeutet Nebenfrau, in klassisch-chinesischen literarischen Werken wird sie sich häufig als die Selbstbezeichnung für „**ich“** verwendet.

[192] *Wan* ist eine chinesische traditionelle Weise, die Haare zu kämmen.

[193] *Ji* ist der Name einer Frisur in der chinesischen traditionellen Mode.

[194] *Xiangyang* ist ein Ortsname. Der Ort liegt in der heutigen Provinz *Hubei*.

| | |
|---|---|
| Heute Tag *Chang Pu* [195], morgen Morgen<br>Ahorne Baum alt. | |

| | |
|---|---|
| 代崔家送客<br>Dài Cuī Jiā Sòng Kè<br>Vertreten *Cui*[196] Haus Abschied Gast | Einen Gast geleitend |
| [唐] 李贺<br>[Tang] Li He | v. Debon (1964: 65; 1988b: 156) übers. |
| 行盖柳烟下，<br>Xíng gài liǔ yān xià,<br>Gehen Decke Weide Dunst unter, | Hin eilt ein Schirmdach unter dem Schleier der Weiden. |
| 马蹄白翩翩。<br>Mǎ tí bái piān piān.<br>Pferd Huf weiß wehend wehend. | Die silbernen Hufe flattern: Gefieder, das bebt. |
| 恐随行处尽，<br>Kǒng suí xíng chù jìn,<br>Angst mit gehen Ort Ende, | Sie werden am Ende der Straße verschwunden sein. |
| 何忍重扬鞭?<br>Hé rěn zhòng yáng biān?<br>Wie ertragen schwer heben Peitsche? | Wie kann ich ertragen, daß wieder die Peitsche sich hebt? |

| | |
|---|---|
| 贵公子夜阑曲<br>Guì Gōng Zǐ Yè Lán Qǔ<br>adelig Fürst Herr Nacht gegen Lied | Mitternächtiges Lied eines Edelmannes |
| [唐] 李贺<br>[Tang] Li He | v. Debon (1964: 65) übers. |
| 袅袅沈水烟，<br> | Gelinde schwelen Dünste von Parfüm. |

[195] *Chang pu* ist der Name einer Pflanze, die am Wasser wächst.

[196] *Cui* ist ein chinesischer Familienname.

| | |
|---|---|
| Niǎo niǎo chén shuǐ yān,<br>*Niao niao*[197] versinken Wasser Dunst, | |
| 乌啼夜阑景。<br>Wū tí yè lán jǐng<br>Rabe weinen Nacht gegen Landschaft. | Ein Rabe schreit auf mitternächtigen Triften. |
| 曲沼芙蓉波，<br>Qū zhǎo fú róng bō<br>Bogenförmig Sumpf *Fu Rong*[198] Welle, | Im eingebognen Teiche Lotoswogen, |
| 腰围白玉冷。<br>Yāo wéi bái yù lěng<br>Hüfte um weiß Jade Kalt. | Kalt ist das Jadeband, das gürtet meine Hüften. |

| | |
|---|---|
| 莫种树<br>Mò Zhòng Shù<br>Nicht bauen Baum | Pflanze keinen Baum |
| [唐] 李贺<br>[Tang] Li He | v. Debon (1964: 65) übers. |
| 园中莫种树，<br>Yuán zhōng mò zhòng shù,<br>Garten in nicht bauen Baum. | Pflanze keinen Baum in deinem Garten! |
| 种树四时愁。<br>Zhòng shù sì shí chóu.<br>Bauen Baum vier Zeit Kummer. | Bäume machen traurig Jahr um Jahr. |
| 独睡南床月，<br>Dú shuì nán chuáng yuè,<br>Allein schlafen Süden Bett Mond, | Einsam schlafen wir, den Mond im Fenster. |

[197] *Niaoniao* ist ein Beschreibungswort, wodurch der Zustand von Dunst und anderen weichen Dingen im Wind dargestellt werden kann.

[198] Lotos wird als *fu rong* im Wasser dichterisch bezeichnet.

| | |
|---|---|
| 今秋似去秋。<br><br>Jīn qiū sì qù qiū.<br>Heutig Herbst ähnlich letzter Herbst. | Und auch dieser Herbst gleicht dem, der war. |

| | |
|---|---|
| 北中寒<br><br>Běi Zhōng Hán<br>Nord in kalt | Frost im Norden |
| [唐] 李贺<br><br>[Tang] Li He | von Debon (1988b: 152) übersetzt |
| 一方黑照三方紫，黄河冰合鱼龙死。<br><br>Yī fāng hēi zhào sān fāng zǐ, huáng hé bīng hé yú lóng sǐ.<br>Ein Ort schwarz strahlen drei Ort lila,<br>gelb Fluss Eis zusammenstellen Fisch Drache sterben. | Schwarzer Glanz am einen Pol,<br>drei Pole purpurfarben.<br>Eis bedeckt den Gelben Strom,<br>daß Fisch und Drache starben. |
| 三尺木皮断文理，百石强车上河水。<br><br>Sān chǐ mù pí duàn wén lǐ, bǎi dàn qiáng chē shàng hé shuǐ.<br>Drei *Chi*[199] Holz Haut zerbrechen gemustert ordentlich,<br>hundert *Dan* [200] stark Wagen auf Fluss Wasser. | In Baumes Rinde, drei Fuß dick,<br>klaffen Runenrisse.<br>Wagen, hundert Zentner schwer,<br>steigen über die Flüsse. |
| 霜花草上大如钱，挥刀不入迷濛天。<br><br>Shuāng huā cǎo shàng dà rú qián, huī dāo bù rù mí méng tiān.<br>Reif Blume Gras auf groß wie Geld, schwingen Messer nicht in unklar leicht-regen Himmel. | Blüten trieb der Reif im Grund,<br>groß wie Silberlinge.<br>Durch den düstren Himmel dringt<br>nimmer des Degens Klinge. |

[199] *Chi* ist eine chinesische traditionelle Längeneinheit.

[200] *Dan* ist eine in der historischen Zeit verwendete Maßeinheit für Gewicht.

| | |
|---|---|
| 争潾海水飞凌喧，山瀑无声玉虹悬。<br><br>Zhēng yíng hǎi shuǐ fēi líng xuān, shān pù wú shēng yù hóng xuán.<br>Konkurrieren *Ying*[201] Meer Wasser fliegen Eis-stück lärmen,<br>Berg Wasserfall ohne Stimme Jade Regenbogen hängen. | Heulend aus erhobener See<br>kommen die Schollen geflogen.<br>Der Wasserfall hangt ohne Laut:<br>ein jadener Regenbogen. |

| | |
|---|---|
| 苏小小墓<br><br>Sū Xiǎo Xiǎo Mù<br>Su Xiaoxiao[202] Grab | Das Lied der Su Siau-Siau |
| [唐] 李贺<br><br>[Tang] Li He | von Debon (1988b: 155) übersetzt |
| 幽兰露，如啼眼。<br><br>Yōu lán lù, rú tí yǎn.<br>Tief Magnolie Tau, wie weinen Augen. | Auf heimlicher Orchis der Tau,<br>Gleich meinen Augen, die weinen. |
| 无物结同心，烟花不堪剪。<br><br>Wú wù jié tóng xīn, yān huā bù kān jiǎn.<br>Ohne Dinge verbinden gleich Herz, Dunst Blume nicht ertragen scheren. | Kein Wesen, das dem Herzen sich verbindet:<br>Im Dunst die Blüte widersteht dem Schnitter. |
| 草如茵，松如盖。<br><br>Cǎo rú yīn, sōng rú gài.<br>Gras wie Bettdecke, Kiefer wie Decke | Gräser gleichsam ein Kissen,<br>Kiefern gleichsam ein Schirmdach; |
| 风为裳，水为佩。<br><br>Fēng wéi cháng, shuǐ wéi pèi.<br>Wind als Kleid, Wasser als Gürtel. | Wind mein rauschendes Kleid,<br>Wasser mein Gürtelgehäng: |
| 油壁车，夕相待。 | Im Wagen mit prächtigen Wänden<br>Hab ich deiner gewartet. |

[201] *Ying* ist ein Klangwort, das zur Beschreibung des Wassers verwendet wird.

[202] Su Xiaoxiao (?—?) war eine Sängerin, die in Nanbei-Chao lebte.

| | |
|---|---|
| Yóu bì chē, xī xiāng dài.<br>Öl Wand Wagen, Abend miteinander warten. | |
| 冷翠烛，劳光彩。<br>Lěng cuì zhú, láo guāng cǎi.<br>Kalt grün Kerze, müde Licht Farbe. | Kalt die bläuliche Fackel,<br>Vertan ihr buntes Gefunkel. |
| 西陵下，风吹雨。<br>Xī líng xià, fēng chuī yǔ.<br>Westen Grab unter, Wind wehen Regen. | Unter dem westlichen Hügel<br>Peitschen Winde den Regen. |

| | |
|---|---|
| 神弦曲<br>Shén Xián Qǔ<br>Heilig Saite Lied | Die Harfe der Fee<br>*Nach einem Liede* |
| [唐] 李贺<br>[Tang] Li He | von Debon (1988b: 157) übersetzt |
| 西山日没东山昏，旋风吹马马踏云。<br>Xī shān rì mò dōng shān hūn, xuán fēng chuī mǎ mǎ tà yún.<br>Westen Berg Sonne untergehen Osten Berg dunkel, drehen Wind wehen Pferd Pferd stampfen Wolken. | Am Westberg sank die Sonne hin;<br>östlich die Berge dunkeln.<br>Ein Wirbelwind umbraust ihr Pferd;<br>ihr Pferd zerstampft die Wolken. |
| 画弦素管声浅繁，花裙綷縩步秋尘。<br>Huà xián sù guǎn shēng qiǎn fán, huā qún cuì cài bù qiū chén.<br>Mahlen Saite schmucklos Röhre Klang oberflächlich bunt, Blume Kleid *cui cai*[203]Schritt Herbst Staub. | Geschmückte Harfe, blankes Rohr<br>vermengen sanft die Stimmen.<br>Und ihres Blumenmantels Saum<br>rauscht durch den Staub des Herbstes. |

[203] Die zwei Schriftzeichen *cui* und *cai* bilden zusammen ein Klangwort, das den Klang des Textils beschreibt.

| | |
|---|---|
| 桂叶刷风桂坠子，青狸哭血寒狐死。<br><br>Guì yè shuā fēng guì zhuì zǐ, qīng lí kū xuè hán hú sǐ.<br>Kassia Blatt treiben Wind Kassia fallen Kind, schwarz [204] *li* [205] weinen Blut kalt Fuchs sterben. | Die Kassiablätter treibt der Wind;<br>die Kassiafrüchten fallen.<br>Ein brauner Bär weint heißes Blut,<br>im Frost einsam verendend. |
| 古壁彩虬金帖尾，雨工骑入秋潭水。<br><br>Gǔ bì cǎi qiú jīn tiè wěi, yǔ gōng qí rù qiū tán shuǐ.<br>Alt Wand farbig *Qiu* [206] Gold Muster Schwanz. | Auf altem Mauerwerk ein Olm,<br>gemalt mit goldenem Schweife.<br>Der Regenmeister zäumt ihn auf<br>und reitet in den Weiher. |
| 百年老鴞成木魅，笑声碧火巢中起。<br><br>Bǎi nián lǎo xiāo chéng mù mèi, xiào shēng bì huǒ cháo zhōng qǐ.<br>Hundert Jahr alt Eule werden Holz *Mei*[207], lachen Stimme grün Feuer Nest in entstehen. | Ein hundertjährig-greiser Kauz<br>verwandelt sich zum Schrat:<br>Gelächter schallt, und bläulich Feuer<br>steigt auf aus seinem Neste. |

| |
|---|
| 昌谷诗（五月二十七日作）<br><br>Chāng Gǔ Shī (Wǔ Yuè Èr Shí Qī Rì Zuò)<br>*Changgu* Gedicht (fünfter Mond 27. Tag schaffen) |
| [唐]李贺<br><br>[Tang] Li He |
| 昌谷五月稻，细青满平水。<br><br>Chāng gǔ wǔ yuè dào, xì qīng mǎn píng shuǐ. |

[204] Das chinesisches Farbwort *qing* enthält mehrere Bedeutungen (siehe 3.4.2). In diesem Vers versteht die Verfasserin diese Farbe, abhängig von dem Kontext und der Naturregel, als Schwarz.

[205] *Li* ist eine Tierart, die zu Feliden gehört.

[206] *Qiu* ist ein Tier in der alten chinesischen Legende, das als kleiner Drache betrachtet wird.

[207] *Mei* ist der Name eines Gespenstes in den chinesischen Legenden und bekannt für die Schönheit. Dafür gibt es eine Vier-Silbe-Redewendung: 魑魅魍魉 *chi mei wang liang*, die **vielfältige Ungeheuer** bedeutet.

| |
|---|
| *Changgu* fünfter Mond Reis, dünn grün voll flach Wasser. |
| 遥峦相压叠，颓绿愁堕地。<br><br>Yáo luán xiāng yā dié, tuí lǜ chóu duò dì.<br>Fern Berge miteinander drücken übereinander, verfallen grün Kummer fallen Bode. |
| 光洁无秋思，凉旷吹浮媚。<br><br>Guāng jié wú qiū sī, liáng kuàng chuī fú mèi.<br>Licht sauber ohne Herbst denken, kühl leer wehen schweben Charme |
| 竹香满凄寂，粉节涂生翠。<br><br>Zhú xiāng mǎn qī jì, fěn jié tú shēng cuì.<br>Bambus Duft voll traurig allein, rosa Teil streichen leben grün. |
| 草发垂恨鬓，光露泣幽泪。<br><br>Cǎo fā chuí hèn bìn, guāng lòu qì yōu lèi.<br>Gras Haar hängen hassen Schläfe, Licht Tau weinen tief Träne. |
| 层围烂洞曲，芳径老红醉。<br><br>Céng wéi làn dòng qǔ, fāng jìng lǎo hóng zuì.<br>Schicht um faulig Loch, Duft Pfade alt rot betrunken. |
| 攒虫锼古柳，蝉子鸣高邃。<br><br>Cuán chóng sōu gǔ liǔ, chán zǐ míng gāo suì.<br>Sammeln Insekt mustern alt Weide, Zikade Kind zirpen hoch tief. |
| 大带委黄葛，紫蒲交狭涘。<br><br>Dà dài wěi huáng gě, zǐ pú jiāo xiá sì.<br>Groß Gürtel beauftragen gelb *Ge*[208], lila *Pu*[209] kreuzen schmal Ufer. |
| 石钱差复籍，厚叶皆蟠腻。 |

[208] Siehe Fußnote 144.

[209] *Pu* ist der Name einer Pflanze.

| |
|---|
| Shí qián chāi fù jìe, hòu yè jiē pán nì.<br>Stein Geld schlecht wieder Chaos, dick Blatt alle rund fett. |
| 汰沙好平白，立马印青字。<br>Tài shā hǎo píng bái, lì mǎ yìn qīng zì.<br>Waschen Sand gut flach weiß, stehen Pferd drucken grün Schriftzeichen. |
| 晚鳞自遨游，瘦鹄暝单峙。<br>Wǎn lín zì áo yóu, shòu hú míng dān shì.<br>Spät Schuppe selbst fliegen schwimmen, dünn *Hu*[210] dunkel allein stehen. |
| 嘹嘹湿蛄声，咽源惊溅起。<br>Liáo liáo shī gū shēng, yān yuán jīng jiàn qǐ.<br>*Liao Liao*[211] nass *gu*[212] Stimme, Hals Quelle plötzlich bespritzen beginnen. |
| 纡缓玉真路，神娥蕙花里。<br>Yū huǎn yù zhēn lù, shén é huì huā lǐ.<br>Um langsam Jade echt Weg, heilig Schönheit Orchidee Blume drinnen. |
| 苔絮萦涧砾，山实垂赪紫。<br>Tái xù yíng jiàn lì, shān shí chuí chēng zǐ.<br>Moos Flocke umschlingen Bach Steinchen, Berg Früchte hängen rot lila. |
| 小柏俨重扇，肥松突丹髓。<br>Xiǎo bǎi yǎn chóng shàn, féi sōng tū dān suǐ.<br>Klein Zypresse wie übereinander Fächer, fett Kiefer vorspringen rot Mark. |
| 鸣流走响韵，垄秋拖光穗。<br>Míng liú zǒu xiǎng yùn, lǒng qiū tuō guāng suì.<br>Tönen Bach gehen laut melodisch, Feld Herbst schleppen Licht Ähre. |

[210] *Hu* ist der Name eines Vogels, der häufig in chinesischen Legenden mit *hong* zusammen verwendet wird. Siehe Fußnote 142.

[211] *Liaoliao* ist ein Klangwort, das den Klang des Insektes beschreibt.

[212] *Gu* ist der Name eines kleinen Insekt.

| |
|---|
| 莺唱闵女歌，瀑悬楚练帔。<br><br>Yīng chàng mǐn nǚ gē, pù xuán chǔ liàn pèi.<br>Singvogel singen traurig Frau Lied, Wasserfall hängen *Chu*, Seidentuch *pei*[213]. |
| 风露满笑眼，骈岩杂舒坠。<br><br>Fēng lù mǎn xiào yǎn, pián yán zá shū zhuì.<br>Wind Tau voll lachen Augen, parallelisiert Stein unordentlich langsam fallen. |
| 乱筱迸石岭，细颈喧岛毖。<br><br>Luàn xiǎo bèng shí lǐng, xì jǐng xuān dǎo bì.<br>Unordentlich Bambus´chen hervorbrechen Stein Berg, dürr Hals Lärm Insel quellend. |
| 日脚扫昏翳，新云启华閟。<br><br>Rì jiǎo sǎo hūn yì, xīn yún qǐ huá bì.<br>Sonne Fuß fegen dunkel Schatten, neu Wolke öffnen bunt heimlich. |
| 谧谧厌夏光，商风道清气。<br><br>Mì mì yàn xià guāng, shāng fēng dào qīng qì.<br>Ruhig ruhig hassen Sommer Schein, *Shang*[214] Wind bewegen frisch Luft. |
| 高眠服玉容，烧桂祀天几。<br><br>Gāo mián fú yù róng, shāo guì sì tiān jǐ.<br>Hoch schlafen mit Jade Gesicht, verbrennen Kassia opfern Himmel *Ji*[215]. |
| 雾衣夜披拂，眠坛梦真粹。<br><br>Wù yī yè pī fú, mián tán mèng zhēn cuì.<br>Dunst Bekleidung Nacht umhängen blasen, schlafen Altar Traum wirklich rein. |

[213] *Pei* ist der Name einer Pelerine in der chinesischen traditionellen Mode.

[214] *Shang* ist der Name einer Dynastie und auch der Name einer altchinesischen musikalischen Grundskala. Die altchinesische musikalische Grundskala besteht aus fünf Tonleitern: *gong shang jue zhi yu* 宫商角徵羽, laut Wilhelms Anmerkung(1930: 375) zu seiner Übersetzung von *Li Yun* aus *Li Ji* sind die fünf Klänge in folgender Weise zu verdeutschen: Gung (Grundton, Tonika), Schang (Sekunde), Güo (Terz), Dschï (Quinte), Yü (Sexte).

[215] Das deutsche Wort **einige** entspricht dem Wort *ji*. In diesem Vers ist jedoch *Ji* der Name von *Nü Ji* Berg 女几山.

| |
|---|
| 待驾栖鸾老，故宫椒壁圮。<br><br>Dài jià qī luán lǎo, gù gōng jiāo bì pǐ.<br>Warten fahren ausruhen Luan (Name eines heiligen Vogels, ähnlich wie Phönix) alt, alt Palast Pfeffer Mauer zerstören. |
| 鸿珑数铃响，羁臣发凉思。<br><br>Hóng lóng shù líng xiǎng , jī chén fā liáng sī.<br>*Hong long*[216] viel Glocke klingen, aufhalten Diener beginnen kalt denken. |
| 阴藤束朱键，龙帐着魈魅。<br><br>Yīn téng shù zhū jiàn, lóng zhàng zhuó xiāo mèi.<br>*Yin*[217] Reben binden rot Riegel, Drache Vorhang tragen *Xiao*[218] *Mei*[219]. |
| 碧锦帖花柽，香衾事残贵。<br><br>Bì jǐn tiē huā chēng, xiāng qīn shì cán guì.<br>Grün bunt-seiden Muster Blume Tamariskengewächse, duftig Bettdecke für restlich Reichtum |
| 歌尘蠹木在，舞彩长云似。<br><br>Gē chén dù mù zài, wǔ cǎi cháng yún sì.<br>Singen Staub Silberfisch Holz existieren, tanzen bunt lang Wolke ähnlich. |
| 珍壤割绣段，里俗祖风义。<br><br>Zhēn rǎng gē xiù duàn, lǐ sú zǔ fēng yì.<br>Kostbar Boden schneiden sticken Teil, Heimat Sitte Ahnen Gebräuche Gerechtigkeit. |
| 邻凶不相杵，疫病无邪祀。<br><br>Lín xiōng bù xiāng chǔ, yì bìng wú xié sì.<br>Nachbar Unglück nicht machen Stampfer, Seuche Krankheit ohne unrecht Opfer. |

[216] *Honglong* ist ein Klangwort, mit dem der Klang der Glocke dargestellt werden kann.

[217] *Yin* ist ein Bestandteil des wichtigen Taoistischen Begriffs *yinyang* 阴阳; das Wort bedeutet **schattig**, **dunkel** usw.

[218] *Xiao* ist ein im Berg lebende Ungeheuer in der klassisch-chinesischen Literatur.

[219] Siehe Fußnote 207.

鲐皮识仁惠，总角知腼耻。

Tái pí shí rén huì, zǒng jiǎo zhī miǎn chǐ.

*Tai*[220] Haut kennen gütig gutmütig, Immer Horn wissen Scham Blamage.

县省司刑官，户乏诟租吏。

Xiàn shěng sī xíng guān, hù fá gòu zū lì.

Kreis sparen Gerechtigkeit Strafe Beamte, Haus mangeln beschimpfen mieten Diener.

竹薮添堕简，石矶引钩饵。

Zhú sǒu tiān duò jiǎn, shí jī yǐn gōu ěr.

Bambus *Sou*[221]hinzufügen fallen *Jian*[222], Stein Fels reizen Haken Köder.

溪湾转水带，芭蕉倾蜀纸。

Xī wān zhuǎn shuǐ dài, bā jiāo qīng shǔ zhǐ.

Bach Bucht biegen Wasser Gürtel, Faserbanane Banane werfen *Shu*[223] Papier.

岑光晃縠襟，孤景拂繁事。

Cén guāng huàng hú jīn, gū jǐng fú fán shì.

Hoch Licht strahlen Muster Kragen, einsam Landschaft treiben bunt Dinge.

泉樽陶宰酒，月眉谢郎妓。

Quán zūn táo zǎi jiǔ, yuè méi xiè láng jì.

Quelle Becher *Tao*[224]verwalten Wein, Mond Augenbraue Xie[225] Herr Freudenmädchen.

丁丁幽钟远，矫矫单飞至。

Dīng dīng yōu zhōng yuǎn, jiǎo jiǎo dān fēi zhì.

*Ding ding*[226] tief Glocke fern, stark stark allein fliegen ankommen.

[220] *Tai* ist der Name einer Fischart.

[221] *Sou* ist ein Teich, an dem viele Wildgräser wachsen.

[222] *Jian* ist damaliger aus Bambus zum Schreiben gemachter Blatt.

[223] *Shu* war der Name eines historischen Reiches. Heute bezieht es sich auf *Sichuan* 四川. Siehe Fußnote 190.

[224] *Tao* ist ein chinesischer Familienname, in diesem Gedicht bezieht es sich auf Tao Yuanming.

[225] *Xie* ist ein chinesischer Familienname, an dieser Stelle bezieht er sich auf Xie An 谢安 (320–385), wer ein chinesischer Politiker in der Ost-Jin-Zeit war.

[226] *Dingding* ist ein Klangwort, mit dem der Klang der Glocke dargestellt werden kann.

霞嶷殷嵯峨，危溜声争次。

Xiá yǎn yīn cuó é, wēi liū shēng zhēng cì.

Abendrot *yan*[227] schwarzrot *cuo e*[228], gefährlich schlittern Stimme konkurrieren Mal.

淡蛾流平碧，薄月眇阴悴。

Dàn é liú píng bì, bó yuè miǎo yīn cuì.

Blank Motte quellen flach grün, dürr Mond schwach *yin*[229] abgezehrt.

凉光入涧岸，廓尽山中意。

Liáng guāng rù jiàn àn, kuò jìn shān zhōng yì.

Kühl Licht in Bach Ufer, Umriss Ende Berg in Sinn.

渔童下宵网，霜禽竦烟翅。

Yú tóng xià xiāo wǎng, shuāng qín sǒng yān chì.

Fischen Kind unter Nacht Netz, Reife Geflügel zeigen Dunst Flügel.

潭镜滑蛟涎，浮珠唫鱼戏。

Tán jìng huá jiāo xián, fú zhū yǎn yú xì.

Teich Spiegel gleiten *Jiao*[230] Mundwasser, schweben Perle atmen Fisch Spiel.

风桐瑶匣瑟，萤星锦城使。

Fēng tóng yáo xiá sè, yíng xīng jǐn chéng shǐ.

Wind Platane *yao*[231] Schachtel *Se*[232], Glühwürmchen Stern bunt-seiden Stadt Botschaft.

柳缀长缥带，篁掉短笛吹。

Liǔ zhuì cháng piǎo dài, huáng diào duǎn dí chuī.

Weide schmücken lang *Piao*[233] Gürtel, Bambushain fallen kurz Flöte blasen.

---

[227] Das Schriftzeichen *yan* bedeutet: kleiner Berg auf dem großen Berg.

[228] Die zwei Schriftzeichen *cuo* und *e* dienen zusammen als Adjektiv, mit dem die Unebene und Schwerfällige des Berges dargestellt werden.

[229] Siehe Fußnote 217.

[230] *Jiao* ist ein Tier in altchinesischen Legenden, ähnlich wie der Drache.

[231] Das Schriftzeichen *Yao* bedeutet **schöne Jade**.

[232] *Se* war ein chinesisch traditionelles Saiteninstrument.

[233] *Piao* ist ein seidenes und leicht jadegrünes Tuch.

| |
|---|
| 石根缘绿蓱，芦笋抽丹渍。<br><br>Shí gēn yuán lǜ xiǎn, lú sǔn chōu dān zì.<br>Stein Wurzel Grund grün Moos, Ried Bambuswurzel[234] ausziehen rot Spur. |
| 漂旋弄天影，古桧拿云臂。<br><br>Piāo xuán nòng tiān yǐng, gǔ huì ná yún bì.<br>Schweben drehen machen Himmel Schatten, alt Zypresse nehmen Wolken Arm. |
| 愁月薇帐红，罥云香蔓刺。<br><br>Chóu yuè wēi zhàng hóng, juàn yún xiāng màn cì.<br>Wehmütig Mond Rose Vorhang rot, umschlingen Wolken Duft Rebe stacheln. |
| 芒麦平百井，闲乘列千肆。<br><br>Máng mài píng bǎi jǐng, xián chéng liè qiān sì.<br>Grannig Weizen flach hundert Brunne, gemütlich Vier-Pferde-Kutsche stehen tausend Laden, |
| 刺促成纪人，好学鸱夷子。<br><br>Cì cù chéng jì rén, hào xué chī yí zǐ.<br>Reizen fördern *Chengji* [235] Mensch, gern lernen *Chi Yi Zi*[236]. |

| Das Gedicht von **Ch´ang-kuh**<br>(Am 27. Tage des 5. Monats gemacht) | Das Gedicht von **Tschang-gu**<br>*Am 27.Tage des 5. Monats geschrieben* |
|---|---|
| Von Debon (1961: 42f.) übersetzt | Von Debon (1988b: 148) übersetzt |
| Das **Ch´ang-kuh**-Tal im fünften Monde:<br>**[sprießender] Reis;**<br>**[Sein] feines Blaugrün füllt die Wasser[felder].** | **I:**<br>Das **Tschang-gu**-Tal im fünften Mond:<br>**türkisen**<br>**Steht da der Reis auf glatten Wasserflächen;** |

[234] Die zwei Silben *lu* und *sun* lassen sich zusammen als Binom ins deutsche Wort **Spargel** übersetzen.

[235] *Chengji* ist ein Ortsname, aus dem die Ahnen des Dichters stammen.

[236] *Chi Yi Zi* war der Decknamen von Fan Li 范蠡(536 v. Chr.–448 v. Chr.), einem chinesischen Politiker und Strategen der Zhan-Guo-Zeit. Unter den chinesischen Völkern ist die überlieferte Liebesgeschichte von Fan Li und Xishi 西施 (503 v. Chr.–473 v. Chr.) bekannt.

| | |
|---|---|
| **Entlegene Grate türmen, einander erdrückend, sich auf;**<br>**Welkendes Grün – [ich] traure, daß es [bald] zur Erde sinkt.** | **Und fernhin türmen, pressen sich die Kuppen,**<br>**Als wenn, gleich welkem Gras, sie niederfielen.** |
| **Die glänzende Reinheit [der Luft] ist ohne Herbstfäden;**<br>Aus kalter Weite **bläst flutend und schmeichelnd [der Wind].** | **Noch frei von Herbstes Fäden glänzt die Luft;**<br>**Aus kalter Weite, schmeichelnd, kommt ein Hauch.** |
| **Des Bambus Duft erfüllt die kühle Stille;**<br>**[Seine] bepuderten Wirbel beschmutzen [des Laubes] lebendiges Eisvogelblau.** | **Der Duft von Bambus füllt die Einsamkeit:**<br>**Bestäubte Knoten dämpfen sein opalenes Blau.** |
| **Die Strähnen der Gräser lassen ihr grimmiges Schläfenhaar hängen;**<br>**Glänzender Tau weint heimliche Tränen [darauf].** | **In Strähnen grimmig hängt des Grases Haar,**<br>**Darauf der Tau verschwiegene Tränen weint.** |
| An aufgestockter **Windung verfaulte Höhlen und Krümmen**;<br>Am **duftenden** Pfade **trunken das greise** Rot. | **An aufgestockter Krümmung fault die Höhle**;<br>Am Pfade **trunken glüht ein greises** Rot. |
| **Insektenschwärme** bohren sich in alte Weiden,<br>Zikade**n tönen** in hoher **Verborgenheit**. | **Insekten** bohren sich in alte Weiden;<br>Zikad**e tönt** in hoher **Heimlichkeit**. |
| **Ein breiter Gürtel, neigt sich der gelbe Pfeilwurz;**<br>**Purpurnes Riedgras kreuzt sich am engen Ufer.** | **Ein breiter Gürtel, neigt sich gelb der Pfeilwurz,**<br>**Und purpurn starrt das Ried an engen Ufersäumen.** |
| **Stein- Kupferlinge,** regellos **und wirr;**<br>**Üppige Blätter, spiralig und fett.** | **Moos-Taler** regellos **im Felsgestein**,<br>**Und fette Blätter drehn sich zu Spiralen.** |
| **Der ausgewaschene Sand ganz flach und weiß:**<br>**[Mein] stehendes Pferd druckt blaugrün das Zeichen [„Pferd“ auf den Grund]** | **Auf weißem Sand, darauf mein Pferd verhält,**<br>**Steht hingedruckt sein Bild als schwarze Letter.** |
| **Späte Fischgruppen wandern gelassen dahin;** | **Die Dämmerung fällt; beschuppte Fische ziehn.** |

| | |
|---|---|
| **Dürre Schneegans, im Dämmer einsam gestelzt.** | **Die** dürre Schneegans **hockt allein im Dunkel.** |
| **Kreischend die Stimme der Maulwurfsgrille im Feuchten;**<br>**Ein gurgelnder Quell steigt mit erschrockenem Spritzen auf.** | **Des Heimchens Stimme schrillt am feuchten Ort;**<br>**Erschrocken fährt ein Quell mit Gurgeln auf.** |
| **Gemächlich** windet sich der Weg **der Jadenen Wahrheit;**<br>**[Das Heiligtum der] göttlichen Fee inmitten von** Orchisblüten. | **II**:<br>**Sanft** windet sich der Weg **des Köstlich-Wahren**<br>**Zum Heiligtum der Fee tief unter** Orchisblüten. |
| **Der** Flausch **des** Mooses umgarnt **die Kiesel des Baches;**<br>**Die Früchte des Berges hängen feurig-purpurn.** | **Ein** Flausch **von** Moos umgarnt **des Baches Kiesel.**<br>**Und feuerfarben hangt des Berges Frucht.** |
| Kleine **Zypressen gemahnen an** schwere Fächer;<br>**Aus** prallen Kiefern springt Zinnober- Mark. | **Die** kleinen **Zedern sind wie** schwere Fächer;<br>**Von** prallen Kiefern springt Zinnobermark. |
| **Tönende Strömung enteilt** mit Echos Reimlaut;<br>**Am Deich die Katalpe treibt glänzende Ähren.** | **Ein Rinnsal tönt dahin** mit Echos Reimlaut;<br>**Katalpen stehn am Brink und treiben helle Schoten.** |
| Goldamsel**n singen das Lied eines wehmütigen Mädchens;**<br>Ein **Wasserfall schwebt: eine Robe von bleicher Seide aus Ch´u.** | Goldamsel **singt ein Lied von Fraun, die trauern.**<br>Ein **lichtes Festgewand, so schwebt der Wasserfall.** |
| **Wind[zerstäubter] Tau füllt die lachenden Augen [der Blumen];**<br>**Die Grotten säumend, entfalten sie sich und sinken im Wechsel.** | **Verwehter Tau glänzt in den Lächelaugen**<br>**Der Blumen, die beim Kliff erblühn und sinken.** |
| **Aufgerührte Zweige tanzen am Felsengehänge;**<br>**Feine Hälse kreischen am brandenden [Quell der] Insel.** | **Gezweig, verworren, tanzt am Felsengrat;**<br>**Aus feinen Hälsen kreischts am Inselborn.** |

| | |
|---|---|
| Die Sonnenfüße fegen **die düsteren** Schatten fort**;**<br>Frische Wolken **entfalten ihr buntes** Geheimnis. | Die Sonnenfüße fegen **düstre** Schatten fort**,**<br>**Und** frische Wolken **öffnen schimmerndes** Geheimnis. |
| **Wispernde Stille, [ich bin] müde** des Sommerglanzes;<br>**Der Wind von Shang führt reine Luft heran.** | **So müde bin ich all** des Sommerglanzes.<br>**Von Westen weht es reinre Luft heran.** |
| **[Ich] schlafe im Hochgefühl, mit dem Antlitz [eines, der] Edelsteine zu sich genommen hat;**<br>Verbrenne **Kassia-Holz und opfere am Himmels**tisch **[**der Fee**]**. | **Im Hochgefühl, gleich dem, der Jadestaub genossen,**<br>Verbrenn **ich Kassiaholz am Felsen**tisch der Fee. |
| **[**Ihr**]** Kleid **von Dunst** streift Nacht um Nacht **[**heran**];**<br>**Schlafend an [ihrem]** Altar **träume** ich von höchster Wahrheit. | Ihr **Nebel**kleid streift Nacht um Nacht heran **–**<br>**Mich lagernd am Altar, träum** ich von höchster Wahrheit. |
| Des kaiserlichen **Wagens wartend wurde der nistende Luan-Vogel** greis;<br>**Die Pfeffer [getränkten] Wände [der Frauengemächer] im alten Palast sind verwittert.** | **III:**<br>Des Kaisers **harrend, ward der Phönix** greis.<br>**Im alten Schloß die Pfefferwände wittern.** |
| **Hung-lung, [so tönen, vom Winde bewegt] die wenigen [übriggebliebenen] Glöckchen [**am Dach**]**,<br>**Wecken im schweifenden Diener [des Kaisers] fröstelnde Sehnsucht.** | **Nur ein paar Glocken klunken hohl** am Dach –<br>**Fröstelndes Sehnen rührt den schweifenden Vasallen.** |
| **Im Schatten die Glyzine umschlingt ein zinnoberrotes [Lack-]Schloß;**<br>**Der drachen[bestickte] Vorhang beherbergt[wohl] Kobold und Waldschrat.** | **Glyzinenüberrankt die scharlachfarbenen Riegel;**<br>**Im Drachenvorhang hausen Schrat und Faun.** |

| | |
|---|---|
| **Smaragdenes Seidengewebe schirmt ab die blühende** Tamariske;<br>**Duftende Steppdecken zeugen** von vergangenen **Ehren [der Frauen].** | **Auf jadegrünem Flor blühn** Tamarisken;<br>**Ein durftgetränkter Pfühl zeugt** von vergangener **Huld.** |
| **[Der von ihrem] Gesang [nicht mehr aufgewirbelte] Staub liegt auf den wurm[zerfressenen] Holz[balken];**<br>**Tanzende [Spinnweb-]Girlanden ähneln unendlichen Wolken.** | **Kein Singen fegt den Staub von wurmzerfreßnen Balken;**<br>**Nur Spinngeweb, gleich Wolkenbändern, tanzt.** |
| **Die** kostbaren **Erd**schollen**: zerschnittene Fetzen** Brokates;<br>**Die dörflichen Bräuche haben zum Ahnherrn den feinen Stil und Anstand [des Altertums]:** | **IV:**<br>Kostbare Schollen **rings**, **wie Stücke von** Brokat**.**<br>**Auf edlem Anstand gründet Dorfes Brauch:** |
| **Gibts in der Nachbarschaft ein [Todes-]Unglück, [so spornt man] einander [beim Reis]stampfen nicht [mit Gesang] an;**<br>**[Selbst] bei Pestilenz und Krankheit opfert man keinen falschen [Göttern].** | **Stirbt wer beim Nachbarn, drischt man stumm den Reis**<br>**Und opfert keinem falschen Gott bei Seuchen.** |
| **[**Noch**?] die Igelfisch-Häute verstehen sich auf Menschlichkeit und Güte**;<br>**[**Schon**] die** Haarschopf**-Hörnlein** kennen Scham und Scheu. | Noch **Buckelgreise zeigen Menschlichkeit**;<br>Schon Haarschopf**kinder** kennen Scham und Scheu. |
| **Der Landkreis spart [auf Grund der Rechtlichkeit] die Strafbeamten;**<br>**Die Familien kommen [auf Grund ihrer Ehrlichkeit] ohne scheltende Steuerbüttel aus.** | **Da kommt der Landkreis ohne Schergen aus,**<br>**Und auch der Steuerbüttel spart sein Schelten.** |
| **Im** Bambus**sumpf häufen sich die niedergefallenen Schreibstreifen;**<br>Auf **den Steinbuhnen** wirft man Angeln aus. | **V:**<br>**Vom** Bambus **fielen Blätter wie von Büchern.**<br>Auf **steiniger Buhne** wirft man Angeln aus. |

| | |
|---|---|
| **Die Buchtung der Klamm: gewundener Gürtel von Wasser;**<br>Bananen**[blätter]: geneigtes Papier aus Shuh.** | **Ein Wasserband, so schlingt sich hin der Bach;**<br>Bananen**wedel neigen sich wie Bogen von Papier,** |
| Die **Farbe der Schroffen** gleißt **[wie ein blauer Gelehrten-]**Kragen **aus Seidenkrepp;**<br>**Die verwaiste Landschaft wischt die verworrenen Geschäfte [des Alltags] hinweg.** | Die **Schroffe** gleißt: **ein blaugekrauster** Kragen.<br>**Vor diesem Bild erlischt des Menschen wirres Tun.** |
| **Der Quelle Kelch [spendet gleichsam] den Wein des Amtmanns T´ao [Yuan-ming];**<br>**Des Mondes Braue [gehört gleichsam] der Kurtisane des Rates Sie [An].** | **Vom Kelch der Quelle strömts wie trunknen Dichters Wein;**<br>Des Mondes **Augenbraue: wie von Kurtisanen.** |
| **Läutend eine verlorene Glocke** fern;<br>**Hoch fliegt und stolz ein einsamer [Vogel] heran.** | **Verborgene Klosterglocke läute**t fern.<br>**Mit heiserem Schrei kommt etwas nahgeflogen.** |
| Im **Abenddunst die Koppe steilt blutrot empor;**<br>**Gefährlich [hängende] Rinnsale rauschen um die Wette.** | Im **späten Dunst die Zinnen umbrarot,**<br>**Von denen Tobel um die Wette rauschen.** |
| **Die blasse** motten**[**fühler**-gleiche Kontur der Berge] verfließt im flachen Smaragd [des widerspiegelnden Wassers];**<br>**Schütterer** Mondschein äugt **[über das Land, das vom] Dunkel aufgezehrt wird.** | **Konturen**, mottenfühler**fein, im Jadegrün.**<br>**Ein schüttrer** Mondschein äugt **ins dunkle Land.** |
| **[Sein] kalter Glanz dringt in die Steilwand der Klamm –**<br>Unendlich **atme [ich] den Geist** der Berge. | **Tief in die Schluchten dringt sein kalter Glanz –**<br>**Unendlich fühlen wir den Sinn** der Berge. |
| Der Fischerknabe **läßt** die **nächtlichen Netze hinab;**<br>Reif**[**weiße**]** **Vögel schlagen die rauch[umflossenen]** Schwingen. | **VI:**<br>Der Fischerknabe **ließ** die **Netze nächstens nieder.**<br>**Reifweißer Vogel hebt im Rauch die** Schwingen. |

| | |
|---|---|
| **Der Spiegel des Kolks ist schleimig vom Geifer des Drachens,**<br>**[Voll] schwimmender Perlen, geblasen vom Spiel der Fische.** | **Beschmutzt vom Drachengeifer liegt des Teiches Spiegel**<br>**Und voll von Perlen, die die Fische bliesen.** |
| Im Wind die [Wu-]T´ung-Bäume**: rauschende Harfen [mit] Yao-Stein-[verziertem] Kasten**;<br>Die Glühwurm**-S**terne: **Kundschafter, die nach der Brokatstadt [entsandt sind]**. | Im Wind der Wutung-Baum **rauscht Harfenklang**;<br>Die Glühwurm**s**terne: **Spähern gleich entboten**. |
| Die Weide**n flechten sich zu langem, blauseidenem** Gürtelband;<br>Der Bambus schwankt: Konzert von kurzen Flöten. | Die Weide **flicht gezwirntes** Gürtelband;<br>Der Bambus schwankt: Konzert von kurzen Flöten. |
| Am Felsengrund **rankt** grün die Flechte hin;<br>Die Schilfrohr**-S**prosse**n** saugen Zinnober**-Tinktur**. | Am Felsengrund **kriecht** grün die Flechte hin;<br>Die Schilfrohr**s**prosse saugt Zinnober**saft**. |
| Auf **kreiselnder Flut** spielen **des** Himmels **Reflexe**;<br>**Der alte Wacholder:** ein Arm, **der nach den Wolken greift**. | Auf **Wasserwirbeln** spielen Himmels**lichter**.<br>**Wacholder will,** ein Arm, **die Wolken fassen**. |
| **[Vorm] kummervollen Mond ward rot des Farnes Zelt;**<br>**Die Wolken verstrickend der duftend rankenden Dorn.** | **Des Farnes Zelt: vorm Trauermond noch röter;**<br>**Der Dornbusch rankt, die Wolken schier verstrickend.** |
| **Langgranniger Weizen, flach über hundert Meilen hin;**<br>**Müßige Wagen, vor tausend Kramläden gereiht.** | **Auf Meilen zieht sich hin das reife Korn,**<br>**Und vor den Schenken müßige Gefährte.** |
| Bedrückt **[allein bin ich,]** der Mann **aus Ch´eng-ki;**<br>**[Ich] ahmte lieber nach den** Meister Weinschlauch! | Bedrückt **ist nur** der Mann, **der fernher kam –**<br>**Wie gern würd er dem** Meister Weinschlauch **folgen**! |

Die im Kapitel 3 festgestellten textlichen Kennzeichen stellen sich in diesen Übersetzungen von Li Hes Gedichten ebenfalls deutlich dar. Zum Beispiel kann man die Kreativität durch seine Auslegungsweise zu zwei tierischen Sinnbildern *qing li* (dunkle *Li*-Katze) und *han hu* (kalter Fuchs) im Gedicht *Shenxian Qu* finden.

In deutschsprachiger Kultur gibt es kein äquivalentes Tier zu den beiden Topoi. Bei der Übersetzung der beiden Topoi wird das Tier *li* durch den Bären ersetzt; außerdem wird der Fuchs in seiner Übersetzung ausgelassen. Darüber hinaus findet sich bei der Auslegung des Tiers *li* eine Ergänzung. Ursprünglich wird der Zustand des Tier li mit dem Verb *ku* (weinen) und dem Substativ *xue* (Blut) beschrieben. Dazu gibt es zwei Möglichkeiten zum Verstehen: Die *Li*-Katze weint mit Blut-Tränen; die *Li*-Katze weint zu stark, es führt zum Bluten. Beim Übertragen ergänzt Debon ein Adjektiv *heiß*, um den Zustand des Blutes zu beschreiben. Der restliche Teil dieses Verses *hanhu si* (der Fuchs starb in der Kälte) wird ausgelassen. Seine Übersetzung stellt Folgendes dar: wer erstarb, war die *Li*-Katze selbst; die *Li*-Katze erstarb im Frost. In der Ergänzung findet sich, der Meinung der Verfasserin nach, ein literarischer Vergleich zwischen heißem Blut und dem Frost.

Die Übersetzung von *Changgu Dushu Shi Ba Tong* zeigt Debons extreme Strebung nach der Metrik. In der Übersetzung wird die Anzahl der Silben in jeder Verszeile streng kontrolliert. Das Schema lautet: 10 – 11 – 10 – 11. Die vier verdeutschten Verse reimen sich strikt; das Reimschema ist: **a b a b**. Der Reim des ersten und des dritten Verses liegt auf dem kurzen Vokal **-i**, des zweiten und des vierten Verses liegt auf **-immer**. Dabei verzichtete Debon darauf, das Adjektiv *nong* (dick) zu übertragen.

Die zwei nacheinander in verschiedenen Veröffentlichungen publizierten Übersetzungen des lange Gedichtes *Changgu Shi* zeigen das Kennzeichen, „etwas Neues zu lassen“. Die frühere Übersetzung 1961 wurde als ein Teil seines Aufsatzes zur Erforschung über Li Hes Lang-Gedicht *Changgu shi* in *Studia Sino-Altaica. Festschrift für Erich Haenisch zum 80. Geburtstag* publiziert. Der ursprüngliche Titel lautet *Das Gedicht von Ch´ang-kuh des Li Ho*. Darin vergleicht Debon Li He mit dem früh gestorbenen österreichischen Dichter Georg Trakl (1887–1914), sie sind miteinander „in mancher Beziehung verwandt“: nach kurzer Amtstätigkeit sich zurückziehend, nur für die Dichtung lebend (Debon 1961: 40). Die Vorstellungen über die grundlegenden dichterischen Merkmale und die seltsam verwendeten sowie für deutsche

Sprache fremden Sinnbilder wurden mithilfe der Fußnote durchgeführt. Im Aufsatz und in der Übersetzung erstellt Debon insgesamt 54 Fußnoten[237].

Die spätere Version wurde in *Mein Weg verliert sich fern in weißen Wolken* veröffentlicht – das heißt, die zweimaligen Veröffentlichungen hatten keinen gleichen Zweck. Dazu gibt es dazwischen einen Zeitabstand, der mehr als zwei Jahrzehnte dauert. In diesem Verhältnis ist das sogenannte Neue in den zwei Übersetzungen leicht zu begreifen.

Nennenswert ist, dass seine Übersetzung zu *Bei Zhong Han* mindestens viermal publiziert wurde, jeweils in drei seiner eigenen Veröffentlichungen *Chinesische Dichter der Tang-Zeit* (1964), *Mein Haus liegt menschenfern, doch nah den Dingen* (1988), *Mein Weg verliert sich fern in weißen Wolken* (1988) sowie in dem von Andreas Donath 1965 herausgegebenen Bändchen *Chinesische Gedichte aus drei Jahrtausenden*.

### 4.4 Weitere Kennzeichen

#### a. Veröffentlichungsform der Übersetzung

Nicht nur in seiner Übersetzungsveröffentlichung, sondern auch in seinem theoretischen Werk haben die noch nicht veröffentlichten Übersetzungen die Chance zum Publizieren.

In seiner Heidelberger Zeit wurden viele Handbücher von ihm als Herausgeber publiziert, die auf die Vermittlung der Kenntnisse der klassischen ostasiatischen Literaturen abzielen. In solchen Handbüchern befinden sich nicht nur die Kenntnisse über die chinesische Sprache und die chinesische Dichtkunst, die Probleme beim Interpretieren und die Behauptungen von ihm und anderen Sinologen, sondern auch ein paar Übersetzungen.

Ein Beispiel ist der 1984 von Debon herausgegebene Sammelband *Ostasiatische Literaturen. Neues Handbuch der Literaturwissenschaft*. Dieser Sammelband nimmt die Abhandlungen über die chinesische, koreanische und japanische Literatur sowie Beiträge zu verwandten theoretischen Ansätzen. Darin finden sich zwei Aufsätze von Debon über Grundzüge der chinesischen Literatur und chinesischen Literaturtheorie und -kritik. Er lenkt dabei sein

[237] Debon, Günther (1961): *Das „Gedicht von Ch'ang-kuh" des Li Ho*. In: Franke, Herbert (Hrsg.) (1961): *Studia Sino-Altaica. Festschrift für Erich Haenisch zum 80. Geburtstag*. Im Auftrag der Deutschen Morgenländischen Gesellschaft. Wiesbaden: Franz Steiner Verlag. S. 39–46.

besonderes Augenmerk auf *Li Sao* von Qu Yuan. Debon hat es in seiner Arbeit zum Teil ins Deutsche übersetzt[238]:

| | |
|---|---|
| 离骚（节选）<br>Lí Sāo (jie xuan) | Aus dem *li-sao* |
| [战国] 屈原<br>[Zhan Guo] Qu Yuan | von Debon (1989: 220-221) übersetzt |
| 余固知謇謇之为患兮，忍而不能舍也。<br>Yú gù zhī jiǎn jiǎn zhī wéi huàn xī, rěn ér bù néng shě yě. | Ich bin mir wohl bewußt, daß Redlichkeit nur bringt Verderben, ach!<br>Doch ich ertrügt es nicht, von ihr zu lassen je. |
| 指九天以为正兮，夫唯灵脩之故也。<br>Zhǐ jiǔ tiān yǐ wéi zhèng xī, fú wéi líng xiū zhī gù yě. | Dich rief zum Zeugen ich, neunfacher Himmel, ach!<br>Und niemand als der Göttlich- Holde war der Grund. |
| […] | [...] |
| 初既与余成言兮，后悔遁而有他。<br>Chū jì yǔ yú chéng yán xī, hòu huǐ dùn ér yǒu tā. | Im Anfang noch hat er mit mir ein Wort gesprochen, ach!<br>Doch dann gereut´ es ihn und er ging fort mit andern. |
| 余既不难夫离别兮，伤灵脩之数化。<br>Yú jì bù nán fú lí bié xī, shāng líng xiū zhī shù huà. | Nicht schmerzt die Trennung mich um meinetwillen, ach!<br>Mich quält des Göttlich- Holden wandelbarer Sinn. |
| […] | [...] |

[238] Aufgrund der sprachlichen Unterschiede zwischen dem klassischen Chinesisch und dem Deutsch kann die Verfasserin zum Werk *Li Sao* leider keine lexikalisch vollständig passende Äquivalenz finden.

| | |
|---|---|
| 众皆竞进以贪婪兮，凭不厌乎求索。<br>Zhòng jiē jìng jìn yǐ tān lán xī, píng bù yàn hū qiú suǒ. | Die Menschen alle drängen sich nach vorn in Gier und Geilheit, ach!<br>Sie werden niemals satt des Wünschens und Begehrens. |
| 羌内恕己以量人兮，各兴心而嫉妒。<br>Qiāng nèi shù jǐ yǐ liàng rén xī, gè xīng xīn ér jí dù. | Sich selbst verzeihn sie stets und messen andre Menschen, ach!<br>Ein jeder labt sein Herz an Neid und Mißgunst. |
| 忽驰骛以追逐兮，非余心之所急。<br>Hū chí wù yǐ zhuī zhú xī, fēi yú xīn zhī suǒ jí. | So stürmen sie voran in wildem Jagen, ach!<br>Das ist es nicht, wohin mein eignes Herz sich drängt. |
| 老冉冉其将至兮，恐脩名之不立。<br>Lǎo rǎn rǎn qí jiāng zhì xī, kǒng xiū míng zhī bù lì. | Und langsam bin ich alt, bin schon am Gipfel, ach!<br>Mich ängstigt, daß ich keinen Namen hinterlasse. |
| 朝饮木兰之坠露兮，夕餐秋菊之落英。<br>Zhāo yǐn mù lán zhī zhuì lù xī, xī cān qiū jú zhī luò yīng. | Des Morgens trink ich Tau, der von Magnolien ist gefallen, ach!<br>Des Abends eß ich Chrysanthemenblätter, die verstreut. |
| 苟余情其信姱以练要兮，长顑颔亦何伤。<br>Gǒu yú qíng qí xìn kuā yǐ liàn yào xī, cháng kǎn hàn yì hé shāng. | Wenn nur vergönnt mir ist, daß ich mein Fühlen wahr und schön mir kann erhalten, ach!<br>Soll es mich kränken nicht, ob ich in Kummer darbe! |

**b. Anmerkungen zur chinesischen Aussprache und zu den Quellenangaben**

Ein besonderes Merkmal von Debons Veröffentlichungen liegt in seinen Anmerkungen zur chinesischen Aussprache. In jeder seiner Publikationen, die chinesische Literatur betrifft, gibt es eine Seite besonders für die chinesische Aussprache.

Neben den sonstigen Anmerkungen zur Aussprache sind die Bibliografien und Zitierungsquellen zu beachten. Hinter jedem Werk findet sich eine Reihe bibliographischer Hinweise. Diese anscheinend unbedeutenden Kleinigkeiten können trotzdem Debons ernste wissenschaftliche Haltung zeigen.

**c. Die Widmung**

Interessant ist, dass sich in mehreren Publikationen anfänglich eine Widmung findet. Dadurch widmete der Verfasser seinen Lehrern und bedeutenden Personen. Zum Beispiel wird seinem ersten Lehrer Dr. med. Karl Ganter[239] in *Mein Haus liegt menschenfern doch nah den Dingen* (1988) gewidmet; seiner Frau Gertraude[240] wurde *Mein Weg verliert sich fern in weissen Wolken* mit nur zwei – aber liebesvollen – Wörtern „Für Gertraude“ gewidmet.

**d. Bevorzugte literarische Form und Themen**

Überblickt man alle von Debon ins Deutsche übersetzte klassisch-chinesische Poesie, kann man sofort entdecken: Die Übersetzung zum Gedicht hat einen überwiegenden Anteil. Im Hinblick auf das Thema interpretierte Debon häufiger jene Gedichte, die sich positiv sowie heldisch geprägt darstellen. Anders gesagt, wird Liebesgedicht relativ weniger von Debon ins Deutsche übersetzt. Ein Grund für solche Bevorzugung sowie sein besonderes Augenmerk auf Li Hes Gedichte, nach der gewagten Vermutung der Verfasserin, könnte mit Debons eigenen Erlebnissen in seiner Jungendzeit in der vierjährigen Kriegsgefangenschaft in Britannien (1944–1948) in gewissem Maße zusammenhängen. Um diese persönliche Behauptung zu beweisen, listet die Verfasserin den Titel der Übersetzung, den Titel des entsprechenden Ur-Gedichtes, die entsprechende Gattung und das Veröffentlichungsjahr jeder Übersetzung von Debon in Tabelle 4 im Anhang auf.

[239] Laut der bibliographischen Statistik in Li Xuetaos *Bibliografien zur chinesischen Literatur in deutscher Sprache (1980–2020)* war Karl Ganter als Übersetzer tätig; er veröffentlichte 1989 seine Übersetzungswerk mit dem Titel *Gedichte und Lieder aus dem alten China* durch Privatdruck in Düsseldorf. Dieses Werk ist auch in Gus Bibliografie zu finden.

[240] Vgl. Drüll, Dagmar (2009): *Heidelberger Gelehrtenlexikon 1933–1986*. Berlin/Heidelberg: Springer Verlag. S. 5; 155.

## 5. Debons Erfolge und Beiträge

Bei der Analyse in den letzten beiden Abschnitten wurde mehrmals erwähnt, dass Debon seine Aufmerksamkeit stets auf die Vermittlung der Grundkenntnisse bezüglich der klassisch-chinesischen Literatur gelenkt hatte. Die Inhalte seiner Werke werden häufig von anderen zitiert. Das folgende Beispiel stammt aus der Monografie *Ästhetik und Literaturtheorie in China – von der Tradition bis zur Moderne* von Karl-Heinz Pohl (2006: 22f.), die zur von Wolfgang Kubin herausgegebenen Reihe *Geschichte der chinesischen Literatur* gehört:

> Diese formelhafte Gleichsetzung (um nicht zu sagen Synonymität) erscheint zum ersten Mal in einem bedeutsamen Zusammenhang im Kapitel „Shundian" des Klassikers Buch der Urkunden (Shujing). An dieser als Focus classics zu wertenden Stelle befiehlt der legendäre Herrscher Shun seinem Minister Kui, und zwar mit den Worten:
>
> Ich befehle dir, Kuh, walte der Musik und lehre die Nachkommen, daß sie aufrecht und dennoch milde, weitherzig und doch genau, harte dich ohne Grausamkeit, hochsinnig, aber ohne Hochmut seien. Denn im Gedicht wird die Gesinnung zu Worten (shi yan zhi) und im Liede das Wort zur Melodie. Die Stimme folgt der Melodie; die Stimmpfeifen klingen mir der Stimme überein. So können die acht tönenden Geräte harmonisiert werden. Keines erhebt sich über das andere, Menschen und Götter leben in Einklang.

Die Fußnote zu diesem Abschnitt zeigt die Quelle:

> Übers. GÜNTHER DEBON, Ostasiatische Literaturen. Neues Handbuch der Literaturwissenschaft (23), Wiesbaden: Aula 1984, S. 39; JAMES LEGGE: The Shoo King or the Book of Historical Documents, Taipei: Southern Materials Center (repr.) 1985, S. 48. Wie authentisch diese Stelle ist, soll hier nicht Gegenstand der Erörterung sein. Ob der Text nachträglich (in der *Han*-Zeit) ergänzt wurde – oder nicht –, ändert nichts an der Bedeutung für die Rezeption in dem hier behandelten Zeitraum.

Nicht nur als Sinologe und Übersetzer, war Debon sondern auch in mehreren Fachbereichen tätig. Die Eichendorff-Medaille wurde im Jahr 1955 durch die Eichendorff-Gesellschaft an Debon verliehen. Dadurch zeigt sich Debons Beiträge auch im germanistischen Fachbereich (vgl. 1955: 262). In diesem Abschnitt wird die Verfasserin die Vertreter, die Debons Leistungen in den Fachbereiche der Sinologie und Germanistik zeigen können, darstellen.

### 5.1 Als Sinologe und Übersetzer

Als Sinologe widmete Debon sich nicht nur praktischen Übersetzungen der literarischen Werke, sondern auch den allgemeinen – zum Beispiel den theoretischen Werken und der Vermittlung der Grundkenntnisse. An dieser Stelle werden ein paar Vertreter genannt.

– **Übersetzung von Ts´ang-lang Gesprächen (1962)**

1962 wurde Debons Habilitationsschrift mit dem Titel *Ts´ang-lang Gespräche* herausgegeben. Debons Schrift gliedert sich in drei Teile: Einleitung, Hauptteil und Anmerkungen. Ein Phänomen soll man nicht übersehen: Im Gegensatz zur Beliebtheit der literarischen Werke haben die theoretischen Werke im Rahmen der klassischen-chinesischen Literatur weniger Aufmerksamkeit erregt. In diesem Verhältnis ist diese Habilitationsschrift würdig zu nennen.

– **Chinesische Dichter der Tang-Zeit (1964)**

1964 wurde das Bändchen mit dem Titel *Chinesische Dichter der Tang-Zeit* zum ersten Mal herausgegeben. Darin stellte Debon 25 Dichter mit einem oder mehreren ihrer Gedichte vor. Sowohl die bereits in deutscher Sprache bekannten Dichter, zum Beispiel Li Bai, Wang Wei, Du Fu, als auch die relativ fremden Namen, etwa Lu Zhuan 卢僎 (?–?), Chu Guangxi 储光羲 (707–760), werden in diesem Bändchen erwähnt. In diesem Bändchen stellte Debon zuerst jeden Dichter vor. Daran schließt Debons Übersetzung an. Die 25 Dichter und der Titel (des Urtextes und der Übersetzung) der in diesem Bändchen übersetzten Gedichte werden in Tabelle 3 im Anhang aufgelistet.

– **Chinesische Dichtung. Geschichte, Struktur, Theorie (1989)**

Im Jahr 1989 wurde ein enzyklopädisches Handbuch mit dem Titel *Chinesische Dichtung. Geschichte, Struktur, Theorie* von Debon veröffentlicht. Wie der Autor selbst in seiner Einführung bemerkt, zielt das Buch auf keine Auflistung der chinesischen Literaturgeschichte ab, die im deutschsprachigen und englischsprachigen Raum bereits „genugsam“ vorhanden sind. Das Ziel beziehungsweise die Aufgabe des Buchs liegt darin, dass der Benutzer durch das Buch möglichst rasch auf viele Fragen eine Antwort finden kann. Mit den Fragestellungen – *Was ist ein chinesisches Gedicht, warum ist es so, wie es ist?* – gelten die Stichwörter als ‚Konstituenten der chinesischen Dichtung‘.

Nicht zuletzt kann Debons Leistung als Sinologe und Übersetzer durch den Artikel von Lutz Bieg (2001: 11) direkt mit der konkreten Zahl aufgezeigt werden. Laut seiner Statistik war das von Debon übersetzte *Dao De Jing* bis 2001 in 126.520 Exemplaren gedruckt worden; war das sich auf Li Bai konzentrierendes Bändchen war bis 2001 in 17.780 Exemplaren verbreitet worden.

### 5.2 Als Künstler sowie Kulturhistoriker

Im Laufe der Entwicklung der Sinologie in Deutschland sowie Europa scheint es, dass sich der Sinologe überwiegend für die literarischen Werken interessierte und auf deren Übersetzungen und Vermittlungen konzentrierte. Weniger Aufmerksamkeit wurde auf die Vermittlung der Werke aus dem Bereich der Kunst und der bezüglichen Grundkenntnisse geschenkt.

Um nicht nur literarische Werke zu übersetzen, lenkte Debon sein Augenmerk im Jahr 1969 auf die Übersetzung eines künstlerischen Werkes – *Xiaoshan Huapu* 小山画谱, und verfasste er 1978 eine Untersuchung mit dem Titel *Die chinesischen Schrifttheorie und ihre Beziehung mit der Dichtung und Malerei*.

### 5.3 Als Professor an der Universität Heidelberg

In der Einleitung wurde erwähnt, dass Debon an der Universität Heidelberg auf seinem Lehrstuhl Maßgebliches zur Sinologie und China-Forschung beigetragen hatte. Zu dieser Zeit haben viele Studenten bei ihm im Fachbereich Sinologie studiert; viele heute bekannte Sinologen promovierten bei ihm. Diese Fachleute treiben die Chinaforschung in Deutschland sowie die Entwicklung der Sinologie und Übersetzungswissenschaft voran. Beispiele dafür sind Folgende: Prof. Dr. Siegfried Englert an der Hochschule Ludwigshafen, der gleichzeitig der Gründer des dortigen Ostasieninstituts, nachmalig Staatssekretär in Mainz ist, der sich hauptsächlich auf der Zusammenarbeit zwischen den beiden Ländern (besonders zwischen Deutschland und der Provinz *Fujian*, die am Südmeer liegt) konzentriert; Prof. Dr. Roderich Ptak an der Ludwig-Maximilians-Universität München, der sich hauptsächlich mit den chinesischen maritimen Forschungen, den Beziehungen und der Zusammenarbeit zwischen Europa und China in der Yuan-, Ming- und Qing-Zeit in den Küstengebieten (manchmal auch über die in der Song-Zeit) und spezielle Forschungen der Sonderverwaltungszone Macau beschäftigt; der ordentliche Professor Lutz Bieg, der an der Universität Heidelberg mit seiner

Dissertation mit dem Titel *Huang T'ing-chien (1045–1105)* [241]; *Leben und Dichtung* promovierte, in den folgenden Jahren bemüht er sich weiterhin um die Erforschung über den Literaten Huang Tingjian, 1973 wurde Debons wissenschaftliche Aufsatz *Huang T´ing-Chien* in Zusammenarbeit mit Lutz Bieg veröffentlicht.[242]

Wie der Doktorvater Günther Debon mit der Übersetzung der klassisch-chinesischen Gedichte, beschäftigt sich Volker Klöpsch als Übersetzer und Sinologe mit der Übersetzung der klassisch-chinesischen Literatur. Er zählt zu den wichtigsten Übersetzern für die Übersetzung im Rahmen der klassisch-chinesischen Dichtkunst in der Gegenwart. 1979 erlangte er seinen Doktortitel an der Universität Heidelberg mit der Doktorarbeit *Die Jadesplitter der Dichter die Welt der Dichtung in der Sicht eines Klassikers der chinesischen Literaturkritik.* Diese Doktorarbeit bildet eine Literaturquelle Debons *Chinesische Dichtung. Geschichte, Struktur, Theorie.*

Zwei Werke, in denen Klöpsch seine Übersetzungen veröffentlicht, jeweils mit dem Titel *Ausgewählte Gedichte der Tang* und *Ausgewählte Lieder der Song*, sind als Bücher der Reihe *Bibliothek der chinesischen Klassiker* erschienen. Zusätzlich wurde von Klöpsch im Jahr 2004 das enzyklopädische Werk *Das Lexikon der chinesischen Literatur* veröffentlicht. Auf der Webseite der Bibliothek der Universität Bonn wird es wie folgt beschrieben:[243]

> Produktinformation: In über 400 Stichwörtern informiert dieses Lexikon über die wichtigsten Aspekte der chinesischen Literatur. Einflussreiche Autoren, klassische Werke und zentrale Genres werden ebenso präzise wie allgemeinverständlich vorgestellt. Für Kenner der chinesischen Literatur stellt dieses Lexikon ein unverzichtbares

---

[241] Huang Tingjian 黄庭坚 (1045-1105) war ein chinesischer Literat sowie Kalligraf in der Nord-Song-Zeit.

[242] Vgl. Giele, Enno (2021): *Würdigung von Günther Debon auf einer virtuellen Gedenkfeier zu seinem einhundertsten Geburtstag am 13. Mai 2021*. In: https://www.zo.uni-heidelberg.de/sinologie/shan/nl-archiv/2022_NL111_2.html (letzter Abruf: 20. 10. 2024); Mittler, Barbara (o. J.): *Prof. Barbara Mittler in Gedenken an Günther Debon.* https://www.zo.uni-heidelberg.de/sinologie/shan/nl-archiv/2022_NL111_1.html (letzter Abruf am 05. 05. 2025, die Veranstaltung fand 2021 statt, das Archiv wurde zuletzt am 29. 06. 2022 geändert); Das Ostasieninstitut der Hochschule für Wirtschaft und Gesellschaft Ludwigshafen: Unser Institut. In: https://ostasieninstitut.com/das-institut/unser-institut/ (letzter Abruf: 20. 10. 2024); Veröffentlichung von Roderich Ptak (Stand Ende 2023). In: https://www.sinologie.uni-muenchen.de/personen/emeriti-u-assoziierte/ptak1/bibliography-ptak-_ende-2023_.pdf (letzter Abruf am: 20. 10. 2024)

[243] Klöpsch, Volker (2004): *Lexikon der chinesischen Literatur*. München: C. H. Beck Verlag. In: https://bonnus.ulb.uni-bonn.de/discovery/fulldisplay?docid=alma991010062909706467&context=L&vid=49HBZ_ULB:DEFAULT&lang=de&search_scope=MyInst_and_CI&adaptor=Local%20Search%20Engine&tab=Everything&query=any,contains,Volker%20klöpsch%20Lexikon%20der%20chinesischen%20literatur&offset=0 (letzter Abruf am: 20. 10. 2024).

Nachschlagewerk dar; für alle anderen bietet es einen Einblick in Chinas faszinierende literarische Tradition. Dieses Lexikon schließt eine Lücke: Obwohl das Interesse an der chinesischen Literatur wächst, ist bislang kein derart umfassendes sowie systematisches Nachschlagewerk auf Deutsch erschienen. Es beschränkt sich nicht auf Literatur im engen Sinne, sondern behandelt darüber hinaus auch frühe philosophische und historiographische Werke von allgemeiner Bedeutung. Neben den klassischen Autoren und Werken gilt das besondere Augenmerk den neueren literarischen Entwicklungen von 1919 bis heute. Die Autoren- und Sacheinträge werden durch biographische Skizzen, kulturgeschichtliche Informationen sowie Kurzbibliografien ergänzt. Das Lexikon konzentriert sich dabei auf Texte und Autoren, die in deutschen, englischen oder französischen Übersetzungen vorliegen. Damit wendet es sich nicht allein an sinologische Spezialisten, sondern ebenso an Literaturwissenschaftler unterschiedlicher Ausrichtung sowie an alle, die sich für Chinas facettenreiche Literatur interessieren. Die einzelnen Beiträge stammen aus der Feder führender Fachvertreter. Sie sind fundiert geschrieben und zugleich gut lesbar. In dieser Verbindung von wissenschaftlichem Anspruch und verständlicher Darstellung bietet das Lexikon ein unverzichtbares Werkzeug für die Auseinandersetzung mit Chinas faszinierender Literatur.

Es gibt ein Phänomen, dass es im Vergleich zu Sinologen im deutschsprachigen Raum weniger bekannte Sinologinnen gibt. Jedoch promovierte eine der wichtigsten deutschen Sinologinnen, Goat Koei M. Lang-Tan bei Debon an der Universität Heidelberg. Dort erlangte sie mit ihrer Doktorarbeit, die mit dem Titel *Der unauffindbare Einsiedler: eine Untersuchung zu einem Topos der Tang-Lyrik (618–906)* verfasst und 1985 veröffentlicht wurde, den Doktortitel. In ihrer Doktorarbeit konzentriert sie sich auf die Erforschung des wichtigen literarischen Motivs des *yin shi* 隐士 (Einsiedler).

1994 hatte sich Lang-Tan an der Universität München beim Sinologen Wolfgang Bauer habilitiert. Ihre Habilitationsschrift befasst sich mit der neuen Literatur Chinas. Sie wurde im Jahr 1995 mit dem Titel *Konfuzianische Auffassungen von Mitleid und Mitgefühl in der neuen Literatur Chinas (1917–1942); Literaturtheorien, Erzählungen und Kunstmärchen der Republikzeit in Relation zur konfuzianischen Geistestradition* veröffentlicht. 2001 nahm der 45. Band der Heidelberger Jahrbücher ihre Abhandlung mit dem Titel *Das Erbe der chinesischen Lyriktradition in neuer „Poetic Prose" (shuqing sanwen) der Republikzeit (1911–1942)* auf. Im Jahr 2009 veröffentlichte sie ein weiteres Buch: *Vom Klang der Tempelglocke*

*zum Angelusgeläut auf der Suche nach dem Reinen. Begegnungen mit Goethe (1749–1832) und Feng Zhi (1905–1993). Luo Binwang (640–684) und J. F. Millet (1814–1875)*. Das 2022 herausgegebene Buch *Voices from Nusantara. Voices from Heidelberg. Voices from Republican China (1923): Selected from Feng Zhi´s The Remains of Wine in The Cup. Translated into English With Readings by Margaretha Tan Goat Koei. With Wilt L. Idema´s: „Een allerliefste dochter" from Zuo Si. The Bible. Tales from Shakespeare. Mendelsohn Bartholdy. Goethe and German Romantic. Tang-Lyric and Nineteen Old Poems. My First Encounter With Dante G. Rossetti Through Horst Meller (1972)* ist Lang-Tans neuste Publikation. Darin gedenkt sie dankbar ihrer letzten Professoren Günther Debon und Wolfgang Bauer.

Kubin hat mehr als einmal in seinen Vorlesungen und Seminaren erwähnt, das Goat Koei M. Lang-Tan eine ausgezeichnete Sinologin in Deutschland sei[244].

### 5.4 Als Germanist und Literaturwissenschaftler

Nach seiner Emeritierung widmete sich Debon weiterhin der Forschung in den Bereichen der Germanistik und Weltliteratur. Lutz Bieg teilt in seinem Artikel *Chinesische Lyrik, östliche und westliche Literaturwissenschaft und Sekundensätze aus Neckargemünd. Günther Debon zum 80. Geburtstag am 13. Mai 2001* die folgende Statistik mit (Bieg 2001: 12):

> Ein zweiter komparatistisch/literaturwissenschaftlicher Schwerpunkt bildete sich dann verstärkt vor allem in den Jahren nach der Emeritierung heraus, als G. Debon von den Zwängen der Lehr- und Prüfungsverpflichtungen frei – immerhin entstanden in der Heidelberger Zeit unter seiner Anleitung mindestens 32 Magisterarbeiten und 17 Dissertationen! – sich ganz dem widmen konnte, was ihm auf dem Felde der Literatur am Herzen lag.

Die konkrete Zahl kann Debons Leistungen zu der Wendezeit aufzeigen. Darüber hinaus können die von Walravens ausgewählten bibliographischen Statistiken zeigen, dass Debon sich mit literaturwissenschaftlichen Forschungen beschäftigt. Ein paar Beispiele dafür sind an dieser Stelle zu nennen:

[244] Auf dem von Kubin durchgeführten Seminar lautete sein ursprünglicher Ausdruck: *Liaobuqi de nü-hanxuejia!* 了不起的女汉学家! Leider sollte die Verfasserin das Gesprochene nicht aufnehmen.

2009, vier Jahre nach Debons Tod, wurden seine Essays, die sich mit der Verslehre befassen, gesammelt und mit dem Titel *Die Qualitäten des Verses* veröffentlicht. Seine Essays gehen hauptsächlich von den fünf allgemeinen Perspektiven aus: Form und Sinn, dem Satzbau, dem Metrum, dem Reim und der Lautfolge. Übrigens befindet sich im Anhang eine besondere Forschung über das Schriftbild als poetische Form. In dieser Veröffentlichung listete Debon eine Menge der Beispielsverse auf. Die als Beispiel fungierenden Verse stammen hauptsächlich aus den deutschen klassischen und romantischen Werken, zum Beispiel aus denen von Goethe.

Bereits wurde Debons religiöse (besonders taoistische) Bemerkung im dritten und vierten Kapitel untersucht. Man soll seine 1993er Publizierung mit dem Titel *Daoistisches Denken in der deutschen Romantik* beachten. Darin schenkte Debon seine Aufmerksamkeit auf die vergleichende Untersuchung der Erscheinung des daoistischen Denkens, das jeweils in der klassisch-chinesischen Dichtkunst und der deutschen Romantik (bewusst und unbewusst) gezeigt wurde.

### 5.5 Als Goethe-Forscher

Debons Schriftverzeichnis, das von Walravens ausgewählt[245] veröffentlicht wird, kann deutlich zeigen, dass Debon eine starke Goethe'sche Berührung hatte. Seine Aufsätze, die die Goethe-Forschung betreffen, sind folgende:

„*Goethe in Heidelberg*". in: Heidelberg: Geschichte und Gestalt. Hrsg. von Elmar Mittler. Heidelberg: Winter, Programm Heidelberger Verl.-Anst. (1996), S.258–261, 3 Abb.

„*Goethe und der Ferne Osten*". in: Freiburger Universitätsblätter. 1996, S. 43–54.

[245] Vgl. Walravens, Hartmut (2006): *Schriftverzeichnis Günther Debon. Auswahl*. In: https://www.oag.uni-hamburg.de/noag/noag-179-180-2006/noag2006-1.pdf. (letzter Abruf am: 12. 12. 2024). Das Wort **Auswahl** wurde von Walravens aufgezeichnet; nach den Untersuchungen und Recherchen von der Verfasserin ist es festzustellen: Was in seiner Sammlung von Walravens ausgewählt registriert wurde, ist der konkrete Inhalt in jedem Werk, nämlich die konkreten Titel der von Debon übersetzten Gedichten (sowohl von den Ur-Gedichten als auch von den Übersetzungen). Das heißt, dass alle Veröffentlichungen umfassend in diesem Verzeichnis gesammelt und registriert werden. Die nicht aufgezeigten Inhalte, die sich auf die konkreten Übersetzungen beziehen, finden sich in den von der Verfasserin selbst erstellten Tabellen im Anhang.* Die im Anhang des 1989er Buches Chinesische Dichtung veröffentlichten Übersetzungen wurden von Walravens aufgezeichnet; sie werden nicht mehr in den Tabellen im Anhang dieser Arbeit registriert.

„*Goethe und der Ferne Osten*“. in: Ein unteilbares Ganzes: Goethe: Kunst und Wissenschaft. Freiburg im Breisgau: Rombach 1997, S.63–87.

„*Nachlese zu Goethes Tagen in Heidelberg*“. in: Heidelberger Jahrbücher. 42.1998, 191–208.

„*Was wußte Goethe von der chinesischen Sprache und Schrift?*“ in: Goethes Morgenlandfahrten: West-Östliche Begegnungen. Frankfurt a. M. [u.a.]: Insel-Verlag 1999, S.54–65. (Insel Taschenbücher; 2600)

„*Goethe und Heidelberg. Zu Goethes Farbenlehre*“. in: Theke: Informationsblatt der Mitarbeiterinnen und Mitarbeiter im Bibliothekssystem der Universität Heidelberg 1999, S.24–30.

*Goethe und Heidelberg.* Ausstellung der Goethe-Gesellschaft Heidelberg in der Universitätsbibliothek vom 23. April bis 28. August 1999. Einrichtung und Texte: Günther DEBON. Heidelberg: Guderjahn 1999. 79 S.

„*Goethes Berührungen mit China*“. in: Goethe-Jahrbuch. 117. 2000 (2001), S.46–55.

*Goethe, die Naturwissenschaft und die Familie Gmelin.* Vortrag gehalten im Rahmen der Margot-und-Friedrich-Becke-Stiftung am 27. Mai 2000 in Heidelberg: Margot-und-Friedrich-Becke-Stiftung 2001. 22 S.

„*Das Augenglas der Liebe*‘: zum West-Östlichen Divan‘“, VIII, 41. in: Goethe-Jahrbuch. 121. 2004 (2005), S. [304]–307.[246]

Goat Koei M. Lang-Tan weist in ihrem Aufsatz, der 2001 in der Rhein-Neckar-Zeitung (12/13) veröffentlicht wurde, darauf hin:

> Debons Verbundenheit mit Goethe beschränkt sich nicht nur auf seine wissenschaftlichen Abhandlungen. Die Spuren des Dichterfürsten lassen sich vor allem in seinen

[246] Vgl.: Walravens, Hartmut (2006): *Schriftverzeichnis Günther Debon (Auswahl).* In: https://www.oag.uni-hamburg.de/noag/noag-179-180-2006/noag2006-1.pdf. (letzter Abruf am: 12. 12. 2024)

Übersetzungsbeiträgen eruieren: Schon der Titel der 1989 bei Piper erschienenen Anthologie „Herbstlich helles Leuchten überm See“ ist auf „römische Elegien“ zurückzuführen. An Debons Übertragungen chinesischer Gedichte, die von der Anthropomorphisierung der Natur und von den symbolistisch- expressionistischen Bildern mit sinnlicher, düsterer Farbenpracht gekennzeichnet sind, kann man nicht nur Goethe, sondern stellenweise auch Georg Trakl erkennen.

Im Juni 1982 wurde das internationale Seminar ***China und Goethe, Goethe und China*** in Heidelberg von Günther Debon und dem kanadischen Sinologen Adrian Hsia (1938 – 2010) eingeleitet. Alle auf dem Seminar gehaltenen Vorträge wurden aufgezeichnet; im Jahr 1985 wurden diese in einer Sammlung mit demselben Titel – ***China und Goethe, Goethe und China*** – herausgegeben.

## 6. Schlussbetrachtung

### 6.1 Rückblick

Mit dem Zweck, die Übersetzungsmöglichkeit und die Interpretationsvielfältigkeit zu erforschen, orientiert sich diese Arbeit vielmehr an praktischer Anwendung. Im einleitenden Kapitel wurden der Forschungsgegenstand und das Forschungsziel vorgestellt. Dabei wurde auf den Forschungsgegenstand zurückgeblickt und die Probleme wurden dargestellt. Danach wurden die existierenden Fehler von der Verfasserin korrigiert.

Um die wissenschaftliche Fundierung durch Theorie zu gewährleisten, wurde zuerst auf die theoretischen Anschauungen von H. G. Gadamer, E. Betti und P. Ricoeur eingegangen. Die ausgewählten Auffassungen von den drei Vertretern, die man anscheinend und bis dato überwiegend als Gegensätze betrachtet, dienen zusammen zu dieser Untersuchung. Grund dafür liegt darin, dass die Hermeneutik im Fachbereich Übersetzungswissenschaft umfangreich als eine wichtige Theorie akzeptiert wird; diese Lehre entwickelt sich in den letzten Jahrhunderten rasant. Jedoch gibt es immer ein Entweder-oder-Problem – das heißt, die neue und die traditionelle Hermeneutik wurden immer als Gegenseite gespalten. Weltweit zeigt sich der Trend, dass sich die Hermeneutik in den letzten Jahrzehnten ferner und ferner in mehrere wissenschaftliche Richtungen entwickelt. Für die Entwicklung einer Wissenschaft ist das Phänomen positiv. Trotzdem soll man die Gefahr erkennen, wenn die traditionelle Hermeneutik übersehen oder sogar negativ betrachtet wird, zum Beispiel könnte eine Auslegung zu frei sein. Daher hält die Verfasserin die traditionellen hermeneutischen Anschauungen zur Übersetzungsforschung ebenso für sinnvoll. In diesem Verhältnis hat die Verfasserin versucht, etwas ‚Ungewohntes' zu schaffen: die Gedanken von den drei Vertretern – die für ihre Debatte bekannt sind – verbindend für die vorliegende Arbeit dienen zu lassen.

Der zweite Teil des theoretischen Kapitels ist eine ausführliche Auseinandersetzung mit der klassisch-chinesischen Dichtkunst. Diese besondere Gattung wurde, einerseits auf der grundlegenden Ebene – den formalen und melodischen Anforderungen, andererseits zusammenfassend aus der linguistischen Perspektiven, betrachtet.

Nachdem der theoretische Rahmen auf den beiden Seiten untermauert worden war, folgten sich die detaillierten Fallstudien. Deren Kern besteht sowohl in den Übersetzungsanalysen im Rahmen der Übersetzungswissenschaft als auch in der Untersuchung der sprachlichen und inhaltlichen Merkmale aus literaturwissenschaftlicher Perspektive mittels komparatistischer

Methode. Aufgrund der Eigenartigkeit ist die Analyse über melodisches Schema dabei ein wichtiger Teil.

In gewissem Maße – in Bezug auf die klassisch-chinesische Dichtkunst – ist der überlieferte Text noch als die Lebensäußerung des Autors zu betrachten. Gleicherweise kann man die Übersetzung als die Lebensäußerung des aus verschiedenen Generationen stammenden Übersetzers betrachten. Durch die abgeschlossenen Fallstudien wurden die Kennzeichen von Debons Übersetzung ans Licht gebracht, dass die ästhetischen Komponenten, nämlich die Melodie, die Metrik, der Rhythmus und die Bildlichkeit, in Debons Übersetzungen betont wurden.

Als ein Praktiker setzte sich Debon weniger mit Übersetzungstheorien auseinander, dennoch lässt sich aus der Vielzahl seiner Übersetzungen und den darin erkennbaren Merkmalen seine Idee zum Übersetzen erschließen: hauptsächlich durch Auslegung beziehungsweise Interpretation den Lesern das im Original geschilderte Bild in deutscher Weise zu zeigen, die Fremdheit verhältnismäßig bei der Auslegung beizubehalten und kreativen Verrat seitens Originals und seitens deutscher Sprache zu machen. Somit könnten seine Übersetzungen manchmal ‚ungewöhnlich' sein. Wegen des ‚Ungewöhnlichen' kann der Leser immer klar erkennen, dass der ursprüngliche Text aus einer ganz fremden Kultur stammt.

Als sich die Verfasserin mit jedem einzelnen aufgenommenen chinesischen Gedicht auseinandersetzte, betrachtete sie jeden Einzelfall aus verschiedenen Perspektiven – das heißt, die Analyse beschränkte sich nicht auf jedes Wort in einem Gedicht; mehrere Komponenten wurden gleichzeitig berücksichtigt. Die dargestellte divergente Denkweise kann die poetischen und übersetzerischen Überlegungen, die sich die Verfasserin im Laufe der zwei Jahrzehnten des Studiums angeeignet hat, veranschaulichen.

Nicht nur als Übersetzer, sondern auch als Professor, Sinologe und Germanist (in der Spätzeit) war Günther Debon tätig. Bei einer Untersuchung unter dem Thema *Eine Studie über den Sinologen Günther Debon und seine Übersetzung der klassisch-chinesischen Poetik* sollen alle seiner Erfolge und Beiträge berücksichtigt werden.

Nach dem Rückblick auf die Arbeit lässt sich ein Fazit im Hinblick auf Übersetzungswissenschaft ziehen. Vor allem haben die Auseinandersetzungen mit dem

Forschungsgegenstand beweisen können, dass jede im theoretischen Kapitel aufgeführte Übersetzungsanschauung im Rahmen der Hermeneutik für die Forschung der Übersetzungen anwendbar ist; keine davon ist eine bloße, oberflächliche Vorstellung.

### 6.2 Antworten auf die gestellten Fragen

Nun sind die in der Einleitung aufgelisteten Fragen zu beantworten: 1. Wer war Günther Debon? 2. Wie wird von den klassisch-chinesischen Dichtern gedichtet? 3. Inwiefern unterscheiden sich die Gattungen im Rahmen der klassisch-chinesischen Dichtkunst? 4. Wie hat Debon als Übersetzer die Probleme, die auf Grund der linguistischen und kulturellen Unterschiede objektiv existieren, gelöst? 5. Welche Unterschiede bestehen zwischen Debons Sprache und der von anderen Sinologen oder Übersetzern? 6. Woher stammt Debons ästhetische Sprache?

Günther Debons wissenschaftlicher Lebenslauf begann mit dem Anfang seines Studiums an der Ludwig-Maximilians-Universität München. Im Hinblick auf die Übersetzung der klassisch-chinesischen Literatur[247] gab er als Übersetzer sieben selbstständige Übersetzungen, in denen lediglich seine eigenen Übersetzungen der klassisch-chinesischen Lyrik bestehen, und eine Übersetzung von *Dao-De-Jing* heraus. Als Sinologe verfasste Debon mehr als zehn Monografien und eine Reihe wissenschaftlicher Arbeiten. Bevor er emeritiert wurde, begann seine germanistische Forschung. Dabei zeigt sich sein besonderes Interesse an Goethe und der deutschen Romantik. Nun ist zugleich die Frage nach der Herkunft Debons ästhetischer Sprache zu beantworten. Laut der Ansicht der Verfasserin hängt die sprachliche Ästhetik eng mit Goethe und deutscher Romantik zusammen. Zu den sprachlichen Charaktere von Debon äußerte sich der Bonner Sinologe Wolfgang Kubin (2022: 31; 34) in seinem Artikel wie folgt:

> Gleichwohl möchte ich auf ein bislang übersehenes Faktum verweisen: Indem Günther Debon chinesische Verse in die deutsche Sprache des 18. und des 19. Jahrhunderts einbürgert, verfremdet er das Original! […] Der Heidelberger Könner, der selber Gedichte u.a. im Stil der Goethe-Zeit schuf, hat seine Übertragungen nie so deutsch werden lassen, dass sie nicht mehr chinesisch anzusehen waren.

[247] Günther Debons Forschungspunkt lag noch in der Japanologie; er hat auch eine Menge japanischer Lyrik übersetzt und veröffentlicht. Eine Übersicht über solche Übersetzungen findet sich in: Walravens, Hartmut (2006): *Schriftverzeichnis Günther Debon (Auswahl)*. In: https://www.oag.uni-hamburg.de/noag/noag-179-180-2006/noag2006-1.pdf. (letzter Abruf am: 12. 12. 2024).

Die erste Frage, nämlich wer Günther Debon war, wurde tatsächlich bereits bei der Darstellung des Forschungsgegenstands beantwortet, um den Text flüssiger zu gestalten und die Logik der Einleitung zu wahren. Da es bislang an einer gezielten Forschung fehlt, wurde diese Frage dennoch ausdrücklich formuliert.

Die klassisch-chinesische Dichtkunst gilt als Oberbegriff. Das rhythmische und melodische Moment wird durch jedes einzelne Genre reguliert. Gegebenenfalls wird dies streng geregelt. Bei der inhaltlichen Schilderung beziehungsweise im Hinblick auf das textliche Moment spielt der Parallelismus (durch das Aussehen und das Merkmal des Schriftzeichens), die Metapher, die Symbolik sowie die Anspielung bedeutende Rolle. Nach der Ansicht der Verfasserin wird die zu vermittelnde Sache in der klassisch-chinesischen Dichtkunst häufig indirekt dargestellt. Die Formulierungsweise entscheidet die Eigenart. In diesem Sinne wird die poetische Eigenart dieser Dichtkunst auf den folgenden drei Ebenen verwirklicht: a. auf der Ebene des Schriftzeichens durch dessen Aussehen und Merkmal; b. auf der Ebene des Klangs (beziehungsweise auf der melodischen Ebene) durch den Rhythmus (z. B. Endreim, *Ping-Ze*); c. auf der inhaltlichen Ebene durch die (indirekte) bildliche Darstellung.

Die poetische Eigenart verdeutlicht, dass Kluft für ewig zwischen den Sprachen existiert. Jeder Übersetzer wird beim Übersetzen mit der Frage konfrontiert: Wie kann die Kluft oder die sprachliche Grenze überwunden werden? Wie behandelt Debon diese Frage? Debons Übersetzungen zeigen hauptsächlich drei mögliche Übersetzungsmethoden: 1. solche Wörter nicht ins Deutsche zu interpretieren; 2. eine Alternative in deutscher Sprache zu suchen; 3. direkt wörtlich ins Deutsche zu übertragen. Jedoch meint die Verfasserin, dass Debon die Kluft beziehungsweise die Grenze beibehalten lassen würde. Wonach Debon beim Übersetzen am strengsten strebte, ist die ursprüngliche Ästhetik in deutscher Weise zu erstellen; dies wird einerseits durch die Melodie in deutscher Weise, andererseits durch die ausgewählten deutschen Wörter verwirklicht.

Kurz gesagt spielt die ästhetische Wiederherstellung statt der inhaltlichen Wiedergabe bei Debon die wichtigste Rolle. Der wesentliche Unterschied zwischen den Übersetzungen von Debon und anderen Übersetzern liegt darin, dass das Fremde in der Übersetzung beibehalten und die Interpretation streng metrisch formuliert wird.

### 6.3 Schlusswort

Übersetzen heißt bei Gadamer ein anderes neues Licht, das von der anderen Sprache her und für den Leser derselben auf den Text falle (Gadamer 1972: 363). Als eine schwer, manchmal unmöglich zu haltende Wette beschrieb Ricoeur diese menschliche Tätigkeit (Ricoeur 2016b: 5). Übersetzen bedeutet nicht, mithilfe eines zweisprachigen Lexikons einen Text aus der Ausgangssprache in den einer Zielsprache zu übertragen. Übersetzen heißt, etwas zu wissen; um einen Text wie diesen zu übertragen, bedarf es Dreierlei: 1. der Kenntnis der fremden Kultur; 2. der Kenntnis der eigenen Kultur; 3. der Kenntnis von Kultur als einem interkulturellen Geschehen (Kubin 2020: 84; 101).

Übersetzen gilt als eine grundlegende menschliche Handlung, man kann sagen, dass jedes Verstehen schon Übersetzen ist. Das Übersetzen ist auf natürliche Weise im menschlichen Leben verankert. Das Übersetzen existiert für ewig, sofern es verschiedenen Individuen, auch wenn nur zwei, gibt. Es ist gleichzeitig ein komplexes Gewebe, in dem sich sehr viele durch – sprachliche, geschichtliche, kulturelle, geistige usw. – Differenzen verursachte Schwierigkeiten befinden. Der ganze Übersetzungsvorgang wird jedoch mehrfach geleistet. Die Verfasserin versteht diesen mehrfachen Vorgang wie folgt:

1. Auf der Seite des Übersetzers: den Ausgangstext rezipieren – ihn verstehen – den Zieltext (Übersetzung) herstellen;

2. Auf der Seite der Leserschaft: den Zieltext (Übersetzung) rezipieren – verstehen – sich durch den von Übersetzer aufgezeichneten Text dem Geist sowohl von dem ursprünglichen Autor als auch von dessen Kultur und Zeit annähern oder über den Geist vorstellen;

3. Auf der Seite des übersetzungswissenschaftlichen Forschenden, wer, wie der Übersetzer, gut mit den beiden Sprachen und Kulturen verstehen kann: den Ausgangs- und Zieltext rezipieren – die beiden Texten verstehen – den schöpfenden Prozess verstehen, den rekonstruierenden Prozess des Übersetzers analysieren, sowie die im Zieltext neu gebildete Welt suchen.

In diesem Verhältnis stellt sich die Übersetzung philosophisch und dialektisch dar. Bei diesem Vorgang muss ein Gleichgewicht zwischen den beiden Sprachen vom Interpreten gefunden

oder – anders gesagt – entschieden werden. Das Übersetzen, welches sich nicht nur auf poetische Werke bezieht, sondern auch mit allen künstlichen Werken zu tun hat, soll man keineswegs als eine einfache Arbeit betrachten, die nur mit dem Wörterbuch wörtlich geschafft werden kann.

Der Forschungsstand zeigt: In Bezug auf die Erforschung der klassisch-chinesischen Dichtkunst richten die Forscher ihr Augenmerk immer noch auf den Vertreter, zum Beispiel Li Bai, Du Fu; in Bezug auf die übersetzerische Erforschung ist es noch beliebt, die Werke von früheren Übersetzern, zum Beispiel Richard Wilhelm, und ihre Übersetzungsstrategie zu diskutieren. Zweifellos soll man sich bei der wissenschaftlichen Forschung darum bemühen, immer etwas Neues zu schaffen.

Vor diesem Hintergrund werden sowohl eine persönliche Untersuchung des Übersetzers Günther Debon als auch eine textliche Untersuchung seiner Übersetzung in dieser Arbeit vorgenommen. Die Arbeit wird ähnlich wie vorhandene Forschungen im Rahmen der Hermeneutik durchgeführt, nämlich die Fallstudien im Rahmen der Hermeneutik, wobei Fallstudien methodologisch anhand der Textanalyse erfolgen. Trotzdem versuchte die Verfasserin in dieser Arbeit, auf den Auffassungen der Vorgänger basierend, eine Balance zwischen der Subjektivität und der Objektivität beim Forschen über translatorische Interpretation zu verwirklichen.

Obwohl sich die Verfasserin bisher auf die praktischen Untersuchungen konzentriert hat, hält sie es für sinnvoll, sich bei ihrem zukünftigen Forschen noch auf die Philosophie sowie auf die Verbindungen zwischen Philosophie, Übersetzungswissenschaft und Literaturwissenschaft zu fokussieren.

Poesie ist Sprache in ihrer ästhetischen Funktion (Jakobson 2007: 16). Die Poesie ist allgemein als die Kunst der Sprache bekannt. Das Poetik bezügliche Übersetzen lässt sich in diesem Zusammenhang als Kunst der Sprache bezeichnen. Schließlich will die Verfasserin mit den Worten aus *Wenxin Diaolong* 文心雕龙 auf den Sinn, die klassischen Gedichte und deren Übersetzungen in allen Fremdsprachen in der Gegenwart weiterhin zu erforschen, hinweisen:

民生而志，咏歌所含。

兴发皇室，风流二南。

神理共契，政序相参。

英华弥缛，万代永耽。

mín shēng ér zhì, yǒng gē suǒ hán.
xīng fā huáng shì, fēng liú èr nán.
shén lǐ gòng qì, zhèng xù xiāng cān.
yīng huá mí rù, wàn dài yǒng dān.

Von klein auf hat der Mensch Gefühle und Gedanken, die den Inhalt der Poesie bilden.
Entstanden in der vorgeschichtlichen Zeit, legten ihre erzieherischen Wirkungen in den beiden Gedichten „Nan“ den Grundstein.
Sie stimmen mit dem wundervollen Prinzip für das literarische Schaffen überein, sind auch mit politischer Ordnung eng verbunden.
Glanzvolle Gedichte werden immer belebter, und bis in alle Ewigkeit beliebt.[248]

[248] Die Verse wurden von Li Zhaochu ins Deutsche übersetzt. Siehe: Li Zhaochu (2007): *Liu Xie. Wenxin Diaolong*. *Das Literarische Schaffen ist wie das Schnitzen eines Drachen*. Bochum & Freiburg: Projekt Verlag. S. 56-57. Lexikalische Ergänzung zu den vier Schriftzeichen: *wen* (Literatur); *xin* (Herz); *diao* (schnitzen); *long* (Drachen).

**Literaturverzeichnis:**

**Primärliteratur:**

Debon, Günther (1953): *Herbstlich helles Leuchten überm See. Chinesische Gedichte aus der Tang-Zeit.* München: R. Piper & Co Verlag.

Debon, Günther (1957): *Ein weisses Kleid, ein grau Gebände. Chinesische Lieder aus dem 12. – 7. Jh. v. Chr.* München: Piper Verlag.

Debon, Günther (1958): *Li Tai-bo. Rausch und Unsterblichkeit*. München, Wien, Basel: Verlag Kurt Desch GmbH.

Debon, Günther (1962): *Li Tai-bo Gedichte*. *Eine Auswahl*. Stuttgart: Philipp jun. GmbH & Co.; (2009) neue Auflage.

Debon, Günther (1962): *Ts´ang-Lang´s Gespräche über die Dichtung. Ein Beitrag zur chinesischen Poetik*. Wiesbaden: Otto Harrassowitz.

Debon, Günther (1964): *Chinesische Dichter der Tang-Zeit*. Stuttgart: Philipp Reclam jun. Verlag.

Debon, Günther (1988): *Mein Haus liegt menschenfern doch nah den Dingen. Dreitausend Jahre chinesischer Poesie*. München: Eugen Diederichs Verlag.

Debon, Günther (1988): *Mein Weg verliert sich in weißen Wolken... Chinesische Lyrik aus drei Jahrtausenden. Eine Anthologie*. Heidelberg: Verlag Lambert Schneider.

Debon, Günther (1989): *Herbstlich helles Leuchten überm See. Chinesische Gedichte der Tang-Zeit*. München, Zürich: R. Piper.

Debon, Günther (1993): *Chinesische Weisheit*. Stuttgart: Philipp Reclam jun. Verlag.

Debon, Günther (2003): *Der Kranich ruft. Chinesische Lieder der ältesten Zeit*. Berlin: Elfenbein Verlag.

Debon, Günther (2009): *Li Tai-bo, Gedichte*. Neue Auflage. Auflage. Stuttgart: Philipp Reclam jun. Verlag.

Gundert, Wilhelm u. a. (1952): *Lyrik des Ostens*. München: Carl Hanser Verlag; (1953) 2. Auflage.

**Deutsche und englische Sekundärliteratur:**

Ast, Friedrich (1808): Grundlinien der Grammatik, Hermeneutik und Kritik. Landshut: Jos. Thomann, Buchdrucker und Buchhändler. In: https://download.digitale-sammlungen.de/pdf/17301403558888bsb10582792.pdf (letzter Abruf: 28. 10. 2024)

Balázs, Stefan (1933): *Beiträge zur Wirtschaftsgeschichte der Tang-Zeit*. In: *Mitteilungen des Seminars für orientalische Sprache* an der Friedrich-Wilhelm-Universität zu Berlin.

Bauer, Wolfgang (1986): *Die „Geradheit“ in den Liedern. Erinnerungen an das Studium mit Günther Debon*. In: Ptak, Roderich und Siegfried Englert (Hrsg.) (1986): *Ganz allmählich. Aufsätze zur ostasiatischen Literatur, insbesondere zur chinesischen Lyrik. Festschrift für Günther Debon aus Anlass seiner Emeritierung u. seines 65. Geburtstages*. Heidelberg: Heidelberger Verlagsanstalt.

Baus, Wolf u. a. (Hrsg.) (1998) : *Hefte für Ostasiatische Literatur*. Nr. 25. München: Iudicium Verlag.

Bethge, Hans (1922): *Die chinesische Flöte*. Leipzig: Insel Verlag.

Betti (1962): *Die Hermeneutik als allgemeine Methodik der Geisteswissenschaften*. Tübingen: J. C. B. Mohr (Paul Siebeck)

Betti, Emilio (1954): *Zur Grundlegung einer allgemeinen Auslegungslehre*. Tübingen: J. C. B. Mohr (Paul Siebeck).

Betti, Emilio (1967): *Allgemeine Auslegungslehre als Methodik der Geisteswissenschaften.* Tübingen: J. C. B. Mohr (Paul Siebeck).

Bieg, Lutz (2001): *Chinesische Lyrik, östliche und westliche Literaturwissenschaft und Sekundensätze aus Neckargemünd*. *Günther Debon zum 80. Geburtstag am 13. Mai 2001*. In: Baus, Wolf u. a. (2001) (Hrsg.): *Hefte für Ostasiatische Literatur*. Band 25. München: Iudicium Verlag. Band 30.

Creutz, Daniel und Hans-Helmut Gander (Hrsg.) (2010): *Paul Ricoeur. Der Konflikt der Interpretationen. Ausgewählte Aufsätze (1960-1969)*. Von J. Rütsche und D. Greutz ins Deutsche übersetzt. Freiburg im Breisgau/ München: Verlag Karl Alber.

Das Ostasieninstitut der Hochschule für Wirtschaft und Gesellschaft Ludwigshafen (o. J.): *Unser Institut*. In: https://ostasieninstitut.com/das-institut/unser-institut/ (letzter Abruf: 20. 10. 2024);

Debon, Günther (1961): *Das „Gedicht von Ch'ang-kuh“ des Li Ho*. In: Herbert, Franker (1961) (Mitwirkender): *Studia Sino-Altaica. Erich Haenisch zum 80. Geburtstag*. Wiesbaden: Steiner Verlag.

Debon, Günther (1961): Lao-Tse. Tao-Tê-King. Das heilige Buch vom Weg und von der Tugend. Stuttgart: Philipp Reclam jun. Verlag.

Debon, Günther (1970): Zum Begriff des Schönen in der chinesischen Kunsttheorie. In: Heidelberger Jahrbücher. Band: 14.

Debon, Günther (1978): *Grundbegriffe der chinesischen Schrifttheorie und ihre Verbindung zu Dichtung und Malerei*. Wiesbaden: Verlag Steiner.

Debon, Günther (1982): G*oethes Chinesisch-Deutsche Jahres- und Tageszeiten in sinologischer Sicht*. In: *Euphorion*. Band: 76.

Debon, Günther (1983): *Schiller und der chinesische Geist. 6 Versuche*. Frankfurt a. M.: Haag u. Herchen Verlag. (=Heidelberger Schriften zur Ostasienkunde 5)

Debon, Günther (1984): *Formen und Wesenszüge der chinesischen Lyrik*. In: Debon, Günther (1984) (Hrsg.): *Neues Handbuch der Literaturwissenschaft*. Wiesbaden: Aula Verlag.

Debon, Günther (1984): Literaturtheorie und Literaturkritik Chinas. In: : Debon, Günther (1984) (Hrsg.): *Neues Handbuch der Literaturwissenschaft*. Wiesbaden: Aula Verlag.

Debon, Günther (1986): *Oscar Wilde und der Taoismus*. Bern & Frankfurt a. M. & New York & Paris: Peter Lang Verlag.

Debon, Günther (1989): *Chinesische Dichtung. Chinesische Dichtung. Geschichte, Struktur, Theorie*. Leiden u. a.: Brill.

Debon, Günther (1993): *Daoistisches Denken in der deutschen Romantik*. Heidelberg: Guderjahn Verlag.

Debon, Günther (1994): *China zu Gast in Weimar*. Heidelberg: Guderjahn Verlag.

Debon, Günther (1996): *Goethe und der Ferne Osten*. In: *Freiburger Universitätsblätter*. Band: 35.

Debon, Günther (1996): *Goethes Begegnung mit Heidelberg*. 2. Auflage. Heidelberg: Guderjahn Verlag.

Debon, Günther (1996): *So der Westen wie der Osten*. Heidelberg: Guderjahn Verlag.

Debon, Günther (2000): *Ein gutes Jahrtausend.* Heidelberg: Verlag Brigitte Guderjahn.

Debon, Günther (2001): *Die Leistung der Sprachlaute. Zum Klangwort im Westen und im Osten*. Ubstadt-Weiher: Verlag Regionalkultur.

Debon, Günther u. Andrian Hsia (1985): *Goethe und China – China und Goethe*. Bern & Frankfurt a. M. & New York: Peter Lang Verlag.

Debon, Günther u. Chou Chün-shan (1969): *Lob der Naturtreue. Das Hsiao-shan hua-p'u 小山画谱 des Tsou I-kuei 邹一桂 (1686 – 1772)*. Wiesbaden: Harrassowitz Verlag.

Debon, Günther u. Klaus von See (1984): *Neues Handbuch der Ostasiatischen Literaturen*. Wiebelsheim: Aula Verlag.

Debon, Günther u. Werner Speiser (Hrsg.) (1957): *Chinesische Geisteswelt. Von Konfuzius bis Mao Tsê-tung*. Baden-Baden: Holle Verlag.

Dilthey, Wilhelm (1900): *Die Entstehung der Hermeneutik*. In: Georg Misch (Hrsg.) (1964): *Gesammelte Schriften. V. Band: Die Geistige Welt. Einleitung in die Philosophie des Lebens*. Stuttgart: B. G. Teubner Verlag Gesellschaft GmbH.

Drüll-Zimmermann, Dagmar (2009): *Heidelberger Gelehrtenlexikon. 1933-1986*. Berlin & Heidelberg: Springer-Verlag.

Edl, Elisabeth und Wolfgang Matz (Hrsg.) (2022): *Schleiermacher, Friedrich. Über die verschiedenen Methoden des Übersetzens*. Berlin: Alexander Verlag.

Ess, Hans van (2023): *History of Pre-Modern Chinese Studies in Germany*. In: *Journal of Chinese History* (7). Cambridge: Cambridge University Press. S. 491–524. doi:10.1017/jch.2022.4 (letzter Abruf: 20. 10. 2024).

Feng, Xi (2014): *Liebesgedichte von Nalan Xingde (1655 – 1685)*. Hamburg: Verlag Dr. Kovač.

Fink-Henseler, Roland W. (Hrsg.) (1984): *Brevier fernöstlicher Weisheit. Sprichwörter, Aphorismen und Gedichte aus Japan und China*. Bayreuth: Gondrom Verlag.

Fink-Henseler, Roland W. (Hrsg.) (1984): *Brevier fernöstlicher Weisheit. Sprichwörter, Aphorismen und Gedichte aus Japan und China*. Bayreuth: Gondrom Verlag.

Forke, Alfred (1899): *Blüthen Chinesischer Dichtung. Aus der Zeit der Han- und Sechs-Dynastien*. II. Jahrhundert vor Christus bis zum VI. Jahrhundert nach Christus. Magdeburg: Commissionsverlag. Faber'sche Buchdruckerei. https://download.digitale-sammlungen.de/pdf/17297002728888bsb00103592.pdf (letzter Abruf: 20. 10. 2024).

Franke, Herbert (Hrsg.) (1961): *Studia Sino-Altaica*. *Festschrift für Erich Haenisch zum 80. Geburtstag. Im Auftrag der Deutschen Morgenländischen Gesellschaft*. Wiesbaden: Franz Steiner Verlag.

Fricke, Harald (Hrsg.) (2007): *Reallexikon der deutschen Literaturwissenschaft*. Band 2. Berlin & New York: Walter de Gruyter.

Gabelentz, Georg von der (1953): *Chinesische Grammatik. Mit Ausschluss des niederen Stiles und der heutigen Umgangssprache.* Berlin: Deutscher Verlag der Wissenschaften.

Gadamer, Hans-Georg (1972): *Wahrheit und Methode. Grundzüge einer Philosophischen Hermeneutik.* 3., erweiterte Auflage. Tübingen: J.C.B. Mohr (Paul Siebeck).

Gadamer, Hans-Georg (1990): *Hermeneutik I. Wahrheit und Methode. Grundzüge einer philosophischen Hermeneutik*. 6. Auflage. Tübingen: J.C.B. Mohr (Paul Siebeck). (= Hans-Georg Gadamer: Gesammelte Werke. Band 1.)

Galling, Kurt (1956): *Die Religion in Geschichte und Gegenwart - Handwörterbuch für Theologie und Religionswissenschaft*. Zweiter Band D-G. Tübingen: J.C.B. Mohr (Paul Siebeck).

Giele, Enno (2021): *Würdigung von Günther Debon auf einer virtuellen Gedenkfeier zu seinem einhundertsten Geburtstag am 13. Mai 2021*. In: https://www.zo.uni-heidelberg.de/sinologie/shan/nl-archiv/2022_NL111_2.html (letzter Abruf: 20. 10. 2024);

Gimm, Martin (1998): *Nalan Xingde (1655-1685). Zwanzig Gedichte*. In: Baus, Wolf (1998) (Hrsg.): *Hefte für Ostasiatische Literatur*. Band 25. München: Iudicium Verlag.

Goethe, Johann Wolfgang Von (1922): *Aus meinem Leben. Dichtung und Wahrheit.* Leipzig: Josef Singer Verlag.

Görner, Rüdiger (Hrsg.) (2006): *Novalis. Hymnen an die Nacht*. *Hymnen, Lieder und andere Gedichte Friedrich von Hardenbergs*. Köln: Anaconda Verlag.

Grimm, Jacob u. Wilhelm Grimm (2023): *Deutsches Wörterbuch*. In: https://www.dwds.de. (letzter Abruf am: 09. 12. 2024)

Gu, Zhengxiang (2002): *Übersetzte Literatur in deutschsprachigen Anthologien. Eine Bibliografie. 6. Band: Anthologie mit chinesischen Dichtungen*. Stuttgart: Anton Hiersemann Verlag. (=Hiersemanns Bibliographische Handbücher Band 13 (6))

Hackmann, Heinrich (1928): *Der Zusammenhang zwischen Schrift und Kultur in China*. München: Verlag Ernst Reinhardt

Haenisch, Erich (1950): *Alfred Forke*. In: *Zeitschrift der Deutschen Morgenländischen Gesellschaft*. https://opendata.uni-halle.de//handle/1981185920/113152 / http://dx.doi.org/10.25673/111198 (letzter Abruf am 20. 10. 2024).

Hoffmann, Alfred (1950): *Die Lieder des Li Yü*. Köln: Greven Verlag.

Humboldt, Wilhelm von (1968): *Über die Verschiedenheit des menschlichen Sprachbaues und ihren Einfluss auf die geistige Entwickelung des Menschengeschlechts.* 2. Nachdr. Der Ausg.1836.Bonn: Duemmler.

Hundhausen, Vincenz (1926): *Chinesische Dichter in deutscher Sprache*. Peking, Leipzig: Pekinger Verlag.

Jakobson, Roman (2007): Poesie der Grammatik und Grammatik der Poesie: Sämtliche Gedichtanalysen. Kommentierte deutsche Ausgabe. Berlin & New York: De Gruyter, https://doi.org/10.1515/9783110206562.1.1 (letzter Abruf: 20. 10. 2024).

Joisten, Karen (2009): *Philosophische Hermeneutik*. Berlin: Akademie Verlag.

Kandel, Jochen (1985): *Das chinesische Brevier vom weinseligen Leben*. Bern & München & Wien: Scherz Verlag.

Kayser, Wolfgang (1948): *Das sprachliche Kunstwerk. Eine Einführung in die Literatur-wissenschaft*. Bern: Francke Verlag.

Klabund (1921): *Das Blumenschiff. Nachdichtungen chinesischer Lyrik von Klabund.* Berlin: Erich Reiss Verlag.

Kloepfer, Rolf (1967): *Die Theorie der literarischen Übersetzung*. München: Fink Verlag. (=Freiburger Schriften zur romanischen Philologie)

Klöpsch, Volker (1991): *Der seidene Faden. Gedichte der Tang*. Frankfurt a. M.: Insel Verlag.

Klöpsch, Volker (2004): *Lexikon der chinesischen Literatur*. München: C. H. Beck Verlag.

Koopmann, Hellmut u. a. (1955): *AURORA*. Jahrbuch der Eichendorff-Gesellschaft. Sigmaringen: Jan Thorbecke Verlag.

Kubin, Wolfgang (1976): *Das lyrische Werk des Tu Mu (803-852) : Versuch einer Deutung*. Wiesbaden : Harrassowitz Verlag.

Kubin, Wolfgang (2002): *Die chinesische Dichtkunst. Von den Anfängen bis zum Ende der Kaiserzeit*. Berlin & Boston: K. G. Saur. https://doi.org/10.1515/9783598441103 (= Geschichte der chinesischen Literatur. Bd. 1) (letzter Abruf: 20. 10. 2024)

Kubin, Wolfgang (2015): *Der Urtext.* Freiburg & Basel & Wien: Herder Verlag.

Kubin, Wolfgang (2015): *Meng Zi. Reden und Gleichnisse*. Freiburg & Basel & Wien: Herder Verlag.

Kubin, Wolfgang (2020): *Die Stimme des Schattens*. Großheirath: OSTASIEN Verlag.

Kubin, Wolfgang (2021): *Der Übersetzer als Dichter*. In: *Frankfurter Allgemeine Zeitung*. April 2021. Nr. 100.

Kubin, Wolfgang (2022): *Die Sprache der Übersetzung: Nachdenken über den Sinologen und Literaten Günther Debon (1921 – 2005)*. In: Schaab-Hanke, Dorothee (Hrsg.) (2022): *minima sinica*. Zeitschrift zum chinesischen Geist. Jahrgang 33 (2021 – 2022). Großheirath: OSTASIEN Verlag.

Landa, Sara Kathrin (2023): *Chinesisch-deutsche Lyrikdialoge – Annäherungen an die chinesische Dichtung vom Expressionismus bis zur Gegenwart*. Berlin & Boston: De Gruyter. https://doi.org/10.1515/9783111044088 (letzter Abruf: 20. 10. 2024)[249]

Lang-Tan, Goat Koei M. (1986): Traditionelles und Individuelles in der Bild- und Versgestaltung des T´ang-Dichters Li Ho (719 – 817). In: Ptak, Roderich und Siegfried Englert (Hrsg.) (1986): *Ganz allmählich. Aufsätze zur ostasiatischen Literatur, insbesondere zur chinesischen Lyrik. Festschrift für Günther Debon aus Anlass seiner Emeritierung u. seines 65. Geburtstages*. Heidelberg: Heidelberger Verlagsanstalt.

[249] Im Hauptteil dieser Doktorarbeit auf Seite 15 wird das Jahr 2022 aufgezeichnet, weil beim Verfassen die Autorin Frau Landa der Verfasserin ihre ursprüngliche Dissertation schickte, damals war das Buch noch nicht durch den Verlag endlich erschienen. Die an dieser Stelle dargestellten Informationen sind zur herausgegebenen Version.

Lang-Tan, Goat Koei M. (1995): *Konfuzianische Auffassungen von Mitleid und Mitgefühl in der neuen Literatur Chinas (1917-1942); Literaturtheorien, Erzählungen und Kunstmärchen der Republikzeit in Relation zur konfuzianischen Geistestradition*. Bonn: Engelhardt-Ng Verlag.

Lang-Tan, Goat Koei M. (2001): *Das Erbe der chinesischen Lyriktradition in neuer „Poetic Prose" (shuqing sanwen) der Republikzeit (1911-1942)*. In: Wink, Michael (Hrsg.) (2001): Vererbung und Milieu. Berlin & Heidelberg: Springer-Verlag Berlin Heidelberg GmbH. (= Heidelberger Jahrbücher (45))

Lang-Tan, Goat Koei M. (2009): *Vom Klang der Tempelglocke zum Angelusgeläut. Auf der Suche nach dem Reinen Begegnungen mit Goethe (1749-1832) und Feng Zhi (1905-1993), Luo Binwang (640-684) und J.F. Millet (1814-1875)*. Heidelberg: Verlag Heidelberger Hochschulservice. (= West-östliche Begegnungen in der Literatur und Geschichte Asiens 4)

Lang-Tan, Goat Koei M. (2022): *Voices from Nusantara. Voices from Heidelberg. Voices from Republican China (1923): Selected from Feng Zhi's The Remains of Wine in The Cup. Translated into English With Readings by Margaretha Tan Goat Koei. With Wilt L. Idema's: „Een allerliefste dochter" from Zuo Si. The Bible. Tales from Shakespeare. Mendelsohn Bartholdy. Goethe and German Romantic. Tang-Lyric and Nineteen Old Poems. My First Encounter With Dante G. Rossetti Through Horst Meller (1972)*. Heidelberg: Verlag Heidelberger Hochschulservice (= West-östliche Begegnungen in der Literatur und Geschichte Asiens 15)

Levý, Jiří (1969): *Die literarische Übersetzung: Theorie einer Kunstgattung*. Frankfurt a. M.: Athenäum Verlag.

Li Zhaochu (2007): *Liu Xie. Wenxin Diaolong. Das Literarische Schaffen ist wie das Schnitzen eines Drachen*. Bochum & Freiburg: Projekt Verlag.

Li, Xuetao 李雪涛 (2021): *Bibliografien zur chinesischen Literatur in deutscher Sprache (1980-2020)*. Berlin & Boston: De Gruyter Saur. https://doi.org/10.1515/9783598441370 (= Geschichte der chinesischen Literatur. Bd. 8) (letzter Abruf: 20. 10. 2024)

Liu, Mau-Tsai (1989): *Chinesische Liebe Chinesischer Wein.* Bonn: Georg Romberg.

Loebe, Gustav von u. Bernhard Suphan (Hrsg.) (1891): Goethes Werke. I. Abtheilung. Goethes Literarische Werk. Band 4. Weimar: Böhlau Verlag, 1891

Meister, Franziska (Übers.) (1951): Arthur Waley. Chinesische Lyrik aus zwei Jahrtausenden. Hamburg: Marion von Schröder Verlag.

Menzerath, Paul (1954): *Die Architektonik des deutschen Wortschatzes*. Bonn, Hannover, Stuttgart: Ferd. Dümmler Verlag.

Miklós, Pál (1982): *Chinesische Malerei. Geschichte, Technik, Theorie*. Köln & Wien: Böhlau Verlag.

Mittelmann, Hanni (Hrsg.) (1995): *Albert Ehrenstein Werke*. Band: 3/1. Lyrik. München: Klaus Boer Verlag.

Mittler, Barbara (o. J.): *Prof. Barbara Mittler in Gedenken an Günther Debon.* https://www.zo.uni-heidelberg.de/sinologie/shan/nl-archiv/2022_NL111_1.html (letzter Abruf am 05. 05. 2025, die Veranstaltung fand 2021 statt, das Archiv wurde zuletzt am 29. 06. 2022 geändert);

Novalis (o. J., ca.: 1922): *Hymnen an die Nacht*. Berlin: Dreililien Verlag. O. S. (Die Informationen über das Buch stammt aus der Webseite der Bibliothek der Universität Bonn. https://bonnus.ulb.uni-bonn.de/discovery/fulldisplay?vid=49HBZ_ULB:DEFAULT&id=990029483310206441&inst=49HBZ_NETWORK&context=L (letzter Abruf : 24. 10. 2024)

Paepcke, Fritz (1986): *Im Übersetzen leben: Übersetzen und Textvergleich*. Tübingen: Narr Verlag. (= Tübinger Beiträge zur Linguistik 281)

Pfeifer, Wolfgang (Hrsg.) (1989): *Etymologisches Wörterbuch des Deutschen (Q – Z).* Berlin: Akademie-Verlag.

Pfeiffer, Wolfgang (1989): *Etymologisches Wörterbuch des Deutschen (A – G)*. Berlin: Akademie-Verlag.

Pohl, Karl-Heinz (2006): *Ästhetik und Literaturtheorie in China. Von der Tradition bis zur Moderne*. Berlin & New York: K. G. Saur, 2006. https://doi.org/10.1515/9783598441141. (= Geschichte der chinesischen Literatur 5) (letzter Abruf: 20.10.2024).

Ptak, Roderich (2007): *Günther Debon (1921 – 2005)*. In: Reiter, Florian C. (Hrsg.) (2007): *Zeitschrift der Deutschen Morgenländischen Gesellschaft*. Band 157. Wiesbaden: Harrassowitz Verlag. https://menadoc.bibliothek.uni-halle.de/dmg/periodical/pageview/1134843 (letzter Abruf: 20. 10. 2024)

Ptak, Roderich (o.J.): *Veröffentlichung von Roderich Ptak (Stand Ende 2023).* In: https://www.sinologie.uni-muenchen.de/personen/emeriti-u-assoziierte/ptak1/bibliography-ptak-_ende-2023_.pdf (letzter Abruf: 04. 12. 2024)

Ptak, Roderich und Siegfried Englert (Hrsg.) (1986): *Ganz allmählich. Aufsätze zur ostasiatischen Literatur, insbesondere zur chinesischen Lyrik. Festschrift für Günther*

*Debon aus Anlass seiner Emeritierung u. seines 65. Geburtstages*. Heidelberg: Heidelberger Verlagsanstalt.

Ricoeur, Paul (1971): *The Model of the Text*. In: *Social Research*, 1971 (38). New York: Graduate Faculty of Political and Social Science of the New School for Social Research.

Ricoeur, Paul (1973) u. Johannes Rütscher (Übers.): *Hermeneutik und Strukturalismus. Der Konflikt der Interpretationen I*. München: Kösel Verlag.

Ricoeur, Paul (2005) u. Peter Welsen (Hrsg.) (Übers.): *Paul Ricoeur. Vom Text zur Person. Hermeneutische Aufsätze (1970-1999)*. Hamburg: Felix Meiner Verlag.

Ricoeur, Paul (2010) u. Daniel Creutz u. a. (Hrsg.): Der Konflikt der Interpretationen: Ausgewählte Aufsätze (1960-1969). Baden-Baden: Verlag Karl Alber.

Ricoeur, Paul (2016) u. John B. Thompson (Übers.): *Hermeneutics and the Human Sciences. Essays on Language, Action and Interpretation*. Cambridge: Cambridge University Press.

Ricoeur, Paul (2016) u. Till Bardoux (Übers.): *Vom Übersetzen*. Berlin: Matthes u. Seitz.

Schopenhauer, Arthur (1891): *Über Sprache und Worte*. In: Störig, Hans Joachim (1963): *Das Problem des Übersetzens*. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft.

Schott, Wilhelm (1857): *Über chinesische Verskunst. Zugabe zur Sprachlehre*. In: *Abhandlungen der königlichen Akademie der Wissenschaft zu Berlin. Aus dem Jahre 1857. Philologische und Historische Abhandlungen.* In: https/www.biodiversitylibrary.org/item/92047#page/11/mode/1up (letzter Abruf: 28. 10. 2024).

Schwarz, Ernst (1976): *Chrysanthemen im Spiegel. Klassische chinesische Dichtungen*. Berlin & Weimar: Aufbau-Verlag.

Schwarz, Ernst (1980): *Chinesische Liebesgedichte aus drei Jahrtausenden*. Frankfurt a. M.: Insel Verlag.

Schwarz, Rainer (2006): *Der Traum der roten Kammer oder die Geschichte vom Stein.* Bochum: Europäischer Universitätsverlag. Bd.1. (Kapitel 1-40).

Simon, Rainald (2015): *Shijing. Das altchinesische Bucht der Lieder*. Stuttgart: Philipp Reclam jun. Verlag.

Steiner, George (2014): *Nach Babel*. Berlin: Suhrkamp Verlag.

Stolze, Radegundis (1992): *Hermeneutisches Übersetzen. Linguistische Kategorien des Verstehens und Formulierens beim Übersetzen*. Tübingen: Narr Verlag.

Stolze, Radegundis (2018): *Übersetzungstheorie. Eine Einführung*. 7. Auflage. Tübingen: Narr Francke Attempto Verlag.

Stolze, Radegundis (2021): *Die hermeneutische Haltung der Übersetzer –vom Solipsismus zur Reflexion*. In: Agnetta, Marco u. a. (Hrsg.)(2021): Engaging with Translation. New Readings of George Steiner's After Babel. Yearbook of Translational Hermeneutics Jahrbuch für Übersetzungshermeneutik. Band 1. Leipzig: Universitätsbibliothek Leipzig. https://doi.org/10.52116/yth.vi1.19 (letzter Abruf: 20. 10. 2024).

Störig, Hans-Joachim (Hrsg.) (1963): *Das Problem des Übersetzens*. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft.

Tscharner, Eduard Horst von (1932): C*hinesische Gedichte in deutscher Sprache : Probleme der Übersetzungskunst*. In: Störig, Hans Joachim (1963): *Das Problem des Übersetzens*. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft.

Ulenbrook, Jan (1959): *Der Wind brach einen Blütenzweig*. Baden-Baden: Holle Verlag.

Ulenbrook, Jan (1987): *Pflaumenblüte und Verschneiter Bambus*. 3. Auflage. Zürich: Manesse Verlag.

Unger, Ulrich (1986): *Grundsätzliches zur formalen Struktur von Gedichten der T'ang-Zeit*. In: Ptak, Roderich und Siegfried Englert (Hrsg.) (1986): *Ganz allmählich. Aufsätze zur ostasiatischen Literatur, insbesondere zur chinesischen Lyrik. Festschrift für Günther Debon aus Anlass seiner Emeritierung u. seines 65. Geburtstages*. Heidelberg: Heidelberger Verlagsanstalt.

Veit, Walter (1963): *Toposforschung. Ein Forschungsbericht*. In: Brinkmann, Richard und Hugo Kuhn (Hrsg..): *Deutsche Vierteljahresschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte*. Stuttgart: J. B. Metzlersche Verlagsbuchhandlung.

Virmond, Wolfgang (Hrsg.) (2012/2013): *Friedrich Schleiermacher. Kritische Gesamtausgabe. Vorlesungen*. Zweite Abteilung. Band 4. *Vorlesungen zur Hermeneutik und Kritik*. Berlin & Boston: De Gruyter. https://doi.org/10.1515/9783110252453 (letzter Abruf: 20.10.2024).

Waley, Arthur (1962): *One Hundred & Seventy Chinese Poems.* London: Constable Verlag.

Walravens, Hartmut (2001): *Vincenz Hundhausen (1878-1955). Korrespondenzen 1934-1954, Briefe an Rudolf Pannwitz 1931-1954, Abbildungen und Dokumente zu Leben und Werk*. Wiesbaden: Harrassowitz Verlag.

Walravens, Hartmut (2006): *Schriftverzeichnis Günther Debon (Auswahl)*. In: https://www.oag.uni-hamburg.de/noag/noag-179-180-2006/noag2006-1.pdf. (letzter Abruf am: 12. 12. 2024).

Walravens, Hartmut (2016): *Sinologie in Köln. Von Adam Schall bis in die Gegenwart*. Biobibliografien. Berlin: Staatsbibliothek zu Berlin. ( = Neuerwerbungen der Ostasienabteilung. Sonderheft 48)

Walravens, Hartmut (o. J.): „*Zur Geschichte der Sinologie im deutschsprachigen Raum*“. In: https://dmg-web.de/page/studiengaenge_de/Sinologie.pdf (undated; the last date mentioned in this text is 2011).

Weiers, Michael (2004): *Geschichte der Mongolen*. Stuttgart: Verlag W. Kohlhammer.

Wilhelm, Richard (1922): *Chinesisch- Deutsche Jahres- und Tageszeiten. Lieder und Gesänge. Verdeutscht von Richard Wilhelm. Mit 16 Nachbildungen chinesischer Holzschnitte.* Jena: Eugen Diederichs.

Wilhelm, Richard (1930): *Li Gi: das Buch der Sitte des älteren und jüngeren Dai*. Jena: Diederichs Verlag.

Wilhelm, Richard (1980): *Laotse. Tao te king. Das Buch vom Sinn und Leben*. Düsseldorf & Köln: Diederichs Verlag. (=Diederichs Gelbe Reihe; Bd. 19: China).

Wilhelm, Richard (2011): *Das wahre Buch vom südlichen Blütenland*. Köln: Anaconda Verlag.

Xue, Siliang (1992): *Möglichkeiten und Grenzen der Übersetzung klassischer chinesischer Lyrik ins Deutsche*. Heidelberg: Groos Verlag.

Yamamoto, Kosho (1973): The Mahayana Mahaparinirvana Sutra. In: https://terebess.hu/english/mahap.pdf (letzter Abruf 23. 10. 2024).

Zhang, Yang (2020): *Über die Trinkkultur in chinesischen und deutschen Trinkgedichten – am Beispiel von Trinkgedichten Li Bais und Johann Wolfgang von Goethes*. In: Bachleitner, Norbert (Hrsg.) (2020): *Literary Translation, Reception, and Transfer*. Volume 2. Berlin & Boston: De Gruyter. https://doi.org/10.1515/9783110641998 (letzter Abruf: 10. 20. 2024).

**Chinesische Sekundärliteratur:**

Cai Dengshan 蔡登山 (2011): *Cong Xueheng dao Zhanguoce — Bei Yiwang de Chen Quan* 从《学衡》到《战国策》– 被遗忘的陈铨(w. i. D.: von *Xue Heng* bis zu *Zhanguo Ce* – der vergessene Gelehrte Chen Quan). In: https://www.tsinghua.org.cn/info/1951/18456.htm (letzter Abruf: 20. 10. 2024).

Chen, Quan (1971): *Zhongguo Chunwenxue dui Deguo Wenxue de Yingxiang* 中国纯文学对德国文学的影响. Taipeh 台北: *Taiwan Xuesheng Shuju* 台湾学生书局.

Chen, Rujiang 陈如江 & Wang Zheng 汪政 (Hrsg.) (2008): *Nalan Ci* 纳兰词 (w. i. D.: Lieder von Nalan). *Hangzhou* 杭州: *Zhejiang Jiaoyu Chubanshe* 浙江教育出版社 (w. i. D.: Verlag der Pädagogik *Zhejiang*)

Chen, Tiemin 陈铁民 (2000): *Ye Tan Hongdou yu Xiang Si* 也谈红豆与《相思》 (w. i. D.: Auch über die Beziehung zwischen den Rotbohnen und der Sehnsucht. Die klassisch chinesischen Literaturen und Kultur). In: *Zhongguo Dianji yu Wenhua* 中国典籍与文化 (der offizielle englische Titel: Chinese Classics & Culture) 2000 (02).

He, Weiping 何卫平 (2019): *Xifang Jieshixue de Di San Ci Zhuanxiang* 西方解释学的第三次转向——从哈贝马斯到利科 (w. i. D.: Über die dritte Wende der westlichen Hermeneutik – von Habermas bis zu Ricoeur). In: *Zhongguo Shehui Kexue* 中国社会科学 (Chinesische Sozialwissenschaft). 2019(6).

Huang, Fang 黄昉, Huang Bingze 黄秉泽(2007) : *Yuanqu Sanbai Shou* 元曲三百首 (w. i. D.: 300 Stücke Arien aus der *Yuan*-Zeit). Wuhan 武汉: *Chongwen Shuju* 崇文书局 (w. i. D.: Die Buchbehörde Chongwen).

Huang, Mai 黄 迈 u. a. (2022): „*Piwen Ruqing“ Shuo yu „Shiyuronghe“ Lilun zhi Bijiao — Zhongguo Gudianwenxue Chanshi Lilun yu Xifang Jieshixue de Duihua* “披文入情”说与“视域融合”理论之比较 — 中国古典文学阐释理论与西方解释学的对话 (der offizielle englische Titel: Comparison between the Theory of “Reasonable Explanation” and “Fusion of Horizons”: A Dialogue between the Interpretation Theory of Chinese Classical Literature and Western Hermeneutics). In: *Kunming Xueyuan Yuanbao* 昆明学院院报 (der offizielle englische Titel: Journal of Kunming University. 2022 (1).

Ji, Xianlin 季羡林 (1995): *Cong DA ZHONGHUA WENKU Tan Qi* 从 《大中华文库》 谈起 (w. i. D.: von der Reihe Bibliothek der chinesischen Klassiker an). In: *Qun Yan* 群言 (w. i. D.: Rede von Allen). Nr. (8).

Jiang, Xingyu u.a. 蒋星煜等 (1990): *Yuanqu Jianshang Cidian* 元曲鉴赏辞典 (w. i. D.: Lexikon zur Lektüre und Interpretation der Arie aus der *Yuan*-Zeit). *Shanghai* 上海: *Shanghai Cishu Chubanshe* 上海辞书出版社 (w. i. D.: Verlag für literarische Werke *Shanghai*).

Li, He (Autor) 李贺 u. Wu Qiming 吴企明 (Anmerkungsautor) (2016): *Li Changji Ge Shi Biannian Jianzhu* 李长吉歌诗编年笺注(w. i. D.: Chronische Sammlung der Lieder und Gedichte von Li Changji mit Anmerkung). Beijing 北京: *Zhonghua Shuju* 中华书局 (w. i. D.: Die Buchbehörde Chinas).

Li, Xueqin 李学勤 (Hrsg.) (1999): *Shisanjing Zhushu: Maoshi Zheng Yi* 十三经注疏: 毛诗正义 (w. i. D.: Interpretation zu dreizehn Klassikern mit Anmerkungen: Erklärung zum Buch der Lieder). *Beijing* 北京: *Beijing Daxue Chubanshe* (w. i. D.: Verlag der Universität Peking)

Liu, Juan 刘娟 (2018): *Jiuwenhua zai Zhongguo Chuantongwenhua Zhong de Diwei* 酒文化在中国传统文化中的地位 (w. i. D.: Die Lage der Wein-Kultur in den chinesischen traditionellen Kulturen). In: *Pinwei Jingdian* 品位·经典 (w. i. D.: der offizielle englische Titel: Journal of Tasting the Classics) 2018. (03).

Luo, Zhufeng 罗竹风 (Hrsg.) (1986): *Hanyu Da Cidian* 汉语大词典(w. i. D.: Das große Lexikon zur chinesischen Sprache). *Shanghai* 上海: *Shanghai Cishu Chubanshe* 上海辞书出版社 (w. i. D.: Verlag für literarische Werke *Shanghai*)

Ma, Zu yi u. Ren Rongzhen 马祖毅 & 任荣珍 (1997): *Hanji Wai Yi Shi* 汉籍外译史 (von Sara Landa in ihrer vorgelegten Dissertation gegebener deutscher Titel: Geschichte der Übersetzungen chinesischer Schriften). Wuhan 武汉: *Hubei Jiaoyu Chubanshe* 湖北教育出版社 (w. i. D.: Verlag der Pädagogik *Hubei*)

Miao, Yue u.a. 缪钺等 (1987): *Songshi Jianshang Cidian* 宋诗鉴赏辞典 (w. i. D.: Lexikon zur Lektüre und Interpretation der Gedichte aus der *Song*-Zeit). *Shanghai* 上海: *Shanghai Cishu Chubanshe* 上海辞书出版社 (w. i. D.: Verlag für literarische Werke *Shanghai*).

Shangjiang Cunmin [Qing] (清)上疆村民, *Tang* Guizhang 唐圭璋 (2005): *Songci Sanbai Shou Jianzhu* 宋词三百首笺注 (w. i. D.: 300 Lieder aus der *Song*- Zeit mit Anmerkung). Beijing 北京: *Renmin Wenxue Chubanshe* 人民文学出版社(w. i. D.: Verlag der Volkesliteratur).

Sun, Tonghai u. a. (Ed.) (1999) 王通海等（责任编辑）: *Quan Tang Shi (zeng ding ben)* 全唐诗(增订本) (w. i. D.: Gesammelte Gedichte der *Tang*-Zeit). *Beijing* 北京: *Zhonghua Shuju* 中华书局 (w. i. D.: Die Buchbehörde Chinas).

Tang, Guizhang 唐圭璋 (1981): *Yuan Ren Xiaoling Gelü* 元人小令格律 (w. i. D.: Metrik der kleinen Arie bei den Dichtern aus der *Yuan*-Zeit). *Shanghai* 上海: *Shanghai Guji Chubanshe* 上海古籍出版社 (w. i. D.: Verlag für klassische Werke *Shanghai*).

Wang, Guiming 王贵明 (2005): *Lun Pangde de Fanyiguan ji qi Zhongguo Gudianshige de Chuangyi Ying Yi* 论庞德的翻译观及其中国古典诗歌的创意英译 (der offiziell gebotene englische Titel: On Ezra Pound's Conception of Translation and His Creative Rendering of Classical Chinese Poems). In: Zhongguo Fanyi 中国翻译 (der offizielle englische Titel: Chinese Translators Journal). 26. (6).

Wang Xiaoqing 王晓卿 (2022): *Cong Shiyuronghe Shijiao kan DAO-DE-JING Wenhuafuzaici De Yi* 从视域融合视角看《道德经》文化负载词德译 (w. i. D.: Betrachtung aus Perspektive der Horizontverschmelzung über die deutschen Übersetzungen von den als Kulturträger dienenden Wörtern in *Dao De Jing*). In: *Mudanjiang Jiaoyu Xueyuan Xuebao* 牡丹江教育学院学报 (w. i. D.: Hochschulzeitschrift der Pädagogischer Akademie *Mudanjiang*). 2022 (07).

Wang, Lina 王丽娜 (1991): *Zhongguo Gudianwenxue Zai Shijie Ge Guo Fanyi Chuban Xilie-yanjiu: Tangshi Zai Shijie Ge Guo de Chuban ji Yingxiang (Shang & Xia)* 中国古典文学在世界各国翻译出版系列研究：唐诗在世界各国的出版及影响 (上及下) (w. i. D.: Die Reihenstudie über die Übersetzung und Veröffentlichung der chinesischen klassischen Literaturen auf der Welt: Die Veröffentlichung und Leistung der Tang-Gedichte, oberer und unterer Teil). In: *Zhongguo Chuban* 中国出版 (der offizielle englische Titel: China Publishing Journal). 1991,(3)&(4).

Wang, Li 王力 (2014): *Shici Gelü. Shici Gelü Gaiyao.* 诗词格律. 诗词格律概要. (übers. v. Verf.: Die Metrik des Gedichtes und des Lieds. Eine Skizzierung. ). *Beijing* 北京: *Zhonghua Shuju* 中华书局 (w. i. D.: Die Buchbehörde Chinas).

Wang, Li 王力 (2015): *Hanyu Shilüxue* 汉语诗律学 (w. i. D.: Der Rhythmus in der chinesischen Sprache). *Beijing* 北京: *Zhonghua Shuju* 中华书局 (w. i. D.: Die Buchbehörde Chinas).

Wang, Xiaoqing 王晓卿 (2020): *DAO-DE-JING Si Zhong Dewen-yiben Fanyi Zhong de Wenhua Chuanzhen*《道德经》四种德文译本翻译中的文化传真 (der von der Autorin gegebene englische Titel: Culture Preservation in the Four German Versions of Tao-Te-Ching). In: *Qiqihaer Daxue Xuebao* (Zhexue Shehuikexue Ban) 齐齐哈尔大学学报 (哲学社会科学版) (w. i. D.: Die Hochschulzeitschrift der Universität Qiqiha'er. Version der Philosophie und Sozialwissenschaft). 2020 (05).

Xia, Chengtao u.a. 夏成焘等 (2003) *Songci Jianshang Cidian* 宋词鉴赏辞典 (w. i. D.: Lexikon zur Lektüre und Interpretation des Lieds aus der *Song*-Zeit). *Shanghai* 上海: *Shanghai Cishu Chubanshe* 上海辞书出版社 (w. i. D.: Verlag für literarische Werke *Shanghai*).

Xiao, Difei u.a. 萧涤非等 (1983): *Tangshi Jianshang Cidian* 唐诗鉴赏辞典 (w. i. D.: Lexikon zur Lektüre und Interpretation der Gedichte aus der *Tang*-Zeit). *Shanghai* 上海: *Shanghai Cishu Chubanshe* 上海辞书出版社 (w. i. D.: Verlag für literarische Werke *Shanghai*).

Xie, Yingxian 谢映先 (2005): *Zhonghua Cilü* 中华词律 (w. i. D.: Das Metrum des chinesischen Lieds). Changsha 长沙: *Hunan Daxue Chubanshe* 湖南大学出版社 (w. i. D.: Verlag der Universität *Hunan*).

Yu, Shouzhen 喻守真 (2005): *Tangshi Sanbai Shou Xiang Xi* 唐诗三百首详析 (w. i. D.: Ausführliche Interpretation für 300 Gedichte aus der *Tang*-Zeit). *Beijing* 北京: *Zhonghua Shuju* 中华书局 (w. i. D.: Die Buchbehörde Chinas).

Yuan, Xingpei 袁行霈 (1996): *Zhongguo Shige Yishu Yanjiu* 中国诗歌艺术研究 (增订本) (w. i. D.: Die Forschung über die chinesische Dichtkunst, ergänzte Auflage). Beijing 北京: *Beijing Daxue Chubanshe* 北京大学出版社 (w. i. D.: Verlag der Universität Peking).

Zhan, Chunhua 詹春花 (2011): *Zhongguo Gudai Wenxue De Yi Gangyao yu Shumu* 中国古代文学德译纲要与书目. Beijing 北京: *Zhongguo Wenshi Chubanshe* 中国文史出版社 (w. i. D.: Verlag für Literatur und Geschichte Chinas).

Zhou, Qun 周群 (1998): *Foxue yu Yuan Hongdao de Shige Chuangzuo* 佛学与袁宏道的诗歌创作 (w. i. D.: Buddhistische Lehre und die poetische Schöpfung von Yuan Hongdao) in Nanjing *Daxue Xuebao (Zhexue • Renwen • Shehui Kexue)* 南京大学学报（哲学•人文•社会科学）(w. i. D.: Hochschulzeitschrift der Universität Nanjing. Philosophie • Geisteswissenschaft • Sozialwissenschaft) 1998 (1).

## Anhang

### Anhang 1: *Han Xizai Ye Yan Tu* 韩熙载夜宴图

*Han Xizai Ye Yan tu* 韩熙载夜宴图(*Das Nächtliche Mahl bei Han Xizai*, übers. v. Verf.) von Gu Hongzhong 顾闳中(937-975). Auf der Webseite von *Gugong Bowuyuan* 故宫博物院 (offiziell englischer Name: The Palace Museum). In: https://www.dpm.org.cn/collection/paint/228200.html (letzter Abruf: 20. 10. 2024)

**Anhang 2: Li Hes *Shen Xian* 神弦 und die Übersetzungen von Schwarz und Kandel**

| **神弦**<br><br>**Shén xián** | **Die Schamanin** | **Die magische Laute** |
|---|---|---|
| [唐] 李贺<br><br>[Tang] Li He | von Schwarz übersetzt | von Kandel übersetzt |
| 女巫浇酒云满空，<br><br>玉炉炭火香蒸蒸。<br><br>Nǚ wū jiāo jiǔ yún mǎn kōng,<br>Yù lú tàn huǒ xiāng dōng dōng. | Die Schamanin bringt das Trankopfer dar.<br>Da brauen sich Wolken zusammen.<br>In den Lüften drängt sich die Geisterschar.<br>Im Weihrauchfaß steigen die Flammen. | Wenn eine Hexe sich den Wein einschenkt,<br>braut sich am Himmel was zusammen<br>und aus dem Jadeöfchen duftet Kohlenglut. |
| 海神山鬼来座中，<br><br>纸钱窸窣鸣旋风。<br><br>Hǎi shén shān guǐ lái zuò zhōng,<br>Zhǐ qián xī sū míng xuàn fēng. | Wild dröhnen die Trommeln. Von Berg und Meer<br>ziehn flatternd im Nebel die Geister her.<br>Papierfiguren fliegen knisternd in blauen<br>Rauchwolken auf vom Altare. | Der Meere Götter und der Berge Geister<br>finden sich auf ihren Plätzen ein,<br>Papiergeld knistert,<br>brennt,<br>wird Asche,<br>tanzt im Wirbelwind. |
| 相思木贴金舞鸾，<br><br>攒蛾一啸重一弹。<br><br>Xiāng sī mù tiē jīn wǔ luán,<br>Cuán é yī dié chóng yī tán. | Sie murmelt Gebete und runzelt die Brauen,<br>und schnarrend ertönt die Gitarre. | Sie zupft die Laute,<br>die aus liebeskrankem Holz gemacht<br>und als Schmuck den goldenen Phönix trägt.<br>Sie murmelt,<br>schlägt den Takt<br>mit Augenbrauenzucken: |
| 呼星召鬼歆杯盘，<br><br>山魅食时人森寒。 | Die Speiseopfer sind aufgestellt für die Geister der Ober- und Unterwelt. | Kommt, ihr Sterne!<br>Kommt, ihr Geister!<br>Freut euch mit am Fest! |

| | | |
|---|---|---|
| Hū xīng zhào guǐ xīn bēi pán,<br>Shān mèi shí shí rén sēn hán. | | Die Menschen fröstelt,<br>wenn die Gespenster fressen. |
| 终南日色低平湾，<br>神兮长在有无间。<br>Zhōng nán rì sè dī píng wān,<br>Shén xī cháng zài yǒu wú jiān. | Der Bergschrat und der gierige Faun,<br>sie nahn auf des Windes Schwingen.<br>Und alle erschauern und sehen mit Graun,<br>wie sie die Speisen verschlingen.<br>Schon sinkt die Sonne hinab ins Tal,<br>und schmatzend beenden die Geister ihr Mahl. | Die Sonne sinkt, |
| 神嗔神喜师更颜，<br>送神万骑还青山。<br>Shén chēn shén xǐ shī gēng yán,<br>Sòng shén wàn qí huán qīng shān. | Hab ich wirklich Dämonen gesehn und gehört,<br>um ihnen willfährig zu dienen?<br>Oder hat uns nur die Schamanin betört<br>mit dem schrecklichen Spiel ihrer Mienen?<br>Jetzt bringt sie das Abschiedsopfer dar,<br>und im Nebel zerflattert die Geisterschar. | Die Geister werden sichtbar,<br>und auf den Gesichtern<br>zeigt sich Ärger,<br>zeigt sich Freude: -<br>zur Reise fertig<br>macht sich eine Myriade<br>Wagen. |

**Tabelle 1: Die 1958 in *Rausch und Unsterblichkeit* zum ersten Mal veröffentlichten Übersetzungen und die entsprechenden Ur-Gedichte**

| **Der Titel des Ur-Gedichts von Li Bai** | **Der Titel der Übersetzung** | **Gegebenenfalls in anderer Veröffentlichung** |
|---|---|---|
| 长干行<br>*Changgan Xing* | Das Lied von Tschang-Gan | 1962a (siehe Tabelle 2), 1988a |
| 春日独酌<br>*Chun Ri Du Zhuo* | An einem Frühlingstag einsam trinkend | 1988a |
| 春思<br>*Chun Si* | Frühlingssehnen | 1988a, 1988b, 1993 |
| 对酒<br>*Dui Jiu* | Vorm Wein | 1988b |
| 静夜思<br>*Jing Ye Si* | * Sehnsucht in einer stillen Nacht[250] | 1953 |
| 拟古<br>*Ni Gu* | In Nachahmung alter Dichtung | 1988a, 1988b |
| 山中问答<br>*Shan Zhong Wen Da* | Antwort | 1962a, 1988b |
| 听蜀僧浚弹琴<br>*Ting Shu Seng Jun Tan Qin* | Als ich den Mönch DSÜN aus Schu die Zither spielen hörte | 1962a, 1988b |
| 望庐山瀑布<br>*Wang Lu Shan Pubu* | Ich betrachte den Wasserfall im Lu-shan | |
| 王昭君<br>*Wang Zhaojun* | Das Fräulein Sonnenhell | 1962a, 1988b |

[250] Diese Übersetzung wurde in den Bibliografien kaum erwähnt. Debons Übersetzung für dasselbe Gedicht wurde bereits 1953 in seinem ersten Übersetzungsbändchen *Herbstlich helles Licht überm See* veröffentlicht. Aber bei der Lektüre entdeckte die Verfasserin, die 1958er Übersetzung wurde groß geändert.

| | | |
|---|---|---|
| 下泾县陵阳溪至涇滩<br>*Xia Jing Xian Lingyang Xi Zhi Setan* | Als ich auf dem Weg die Ling-Yang. Schlucht im Kreise Ging hinab an den Rauhen Strudel gelangte | |
| 相逢行<br>*Xiangfeng Xing* | Begegnung | 1988b |
| 夜泊牛渚怀古<br>*Ye Bo Niuzhu Huai Gu* | Nächtlich Ankernd am Rindersand gedenk ich des Altertums | 1962a, 1988b |
| 忆东山二首<br>*Yi Dong Shan Er Shou* | Der Ostberge Gedenkend I, II | 1988a, 1988b |
| 友人会宿<br>*Youren Hui Su* | Nächtigen mit einem Freunde | 1988a, 1988b |
| 越女词五首<br>*Yue Nü Ci Wu Shou* | Die Mädchen von Yüä | |
| 鲁中都东楼醉起作<br>*Lu Zhong Du Dong Lou Zui Qi Zuo* | Als ich mich im Ostturm von Dschung-Du berauscht hatte, beim Erwachen verfertigt | 1988b |

**Tabelle 2: Die 1962 in *Li Tai-bo. Gedichte* veröffentlichten Übersetzungen und die entsprechenden Ur-Gedichte**

| **Der Titel des Ur-Gedichts von Li Bai** | **Der Titel der Übersetzung** | **Gegebenenfalls in anderer Veröffentlichung** |
|---|---|---|
| 白鹭鸶<br>*Bai Lusi* | Der weisse Reiher | 1988b |
| 长相思<br>*Chang Xiang Si* | In die ferne gesandt | 1988b |
| 长干行<br>*Changgan Xing* | Die Weise von Tsang-gan | 1988a, 1958(siehe Tabelle 1) |
| 出妓金陵子呈卢六<br>*Chu Ji Jinling Zi Cheng Lu Liu* | Als ich das Nanking-Mädchen freigekauft hatte. Für Lu den Sechsten. | 1988b |
| 春夜宴从弟桃花园序<br>*Chun Ye Yan Congdi Taohua Yuan Xu* | Vorwort anlässlich eines Gelages. Das ich in einer Frühlingsnacht mit meinen jüngeren Vettern im Pfirsichblüten-Garten feierte. | |
| 从军行其一、其二<br>*Congjun Xing* (*qi yi*、*qi er*) | Wir zogen im Heer I, II | |
| 答友人赠乌纱帽<br>*Da Youren Zeng Wushamao* | Als Antwort an einen Freund, der ihm eine Rabenkappe geschenkt hatte | |
| 登庐山五老峰<br>*Deng Lu Shan Wu Lao Feng* | Den Fünf-Greise-Gipfel im Lu-Schan betrachtend | |
| 独酌<br>*Du Zhuo* | Einsam zechend | |
| 独坐敬亭山 | Allein am Ging-Ting-Berge sitzend | 1953, 1958, 1988b |

| | | |
|---|---|---|
| *Du Zuo Jingting Sha*n | | |
| 古风 *Gu feng*<br><br>*1. You Lan Sheng Gu Yuan* 幽兰生孤园<br><br>*2. Zhuang Zhou Meng Hu Die* 庄周梦蝴蝶<br><br>*3. Yao Yi Shuang Bai Ou* 摇裔双白鸥<br><br>*4. Bao Yu Ru Chu Guo* 抱玉入楚国<br><br>*5. Da Che Yang Fei Chen* 大车扬飞尘 | Gedichte in alter Manier:<br><br>1. Orchis blüht allein im Gartenwinkel<br><br>2. Der Weise Dschuang Dschou träumt, daß er ein Schmetterling<br>3. Schwankend treiben zwei weiße Möwen dahin<br><br>4. Wer ein Juwel hinträgt zum Hof von Tschu<br><br>5. Von den Wagen, den großen, steigt weithin wirbelnder Staub auf | 1988b |
| 黄鹤楼送孟浩然至广陵<br><br>*Huanghe Lou Song Meng Haoran Zhi Guangling* | Am Turm zum Gelben Kranich gebe ich dem Mong Hao-jan das Geleit, als er nach Guang-Ling fuhr | 1953 (mit dem Titel: Zum Geleit), 1988a (unter dem Titel: Am Turm zum Gelben Kranich gab ich dem Mong Hao-jan das Geleit, als er nach Guang-Ling fuhr), 1988b (unter dem gleichen Titel der 1962 Version) |
| 将进酒<br><br>*Jiang Jin Jiu* | Hier kommt der Wein | 1964, 1988a, 1988b |
| 江上吟 | Gesang auf dem Strom | 1953, 1958, 1988b |

| | | |
|---|---|---|
| *Jiang Shang Yin* | | |
| 九日龙山饮<br>*Jiu Ri Long Shan Yin* | Am neunten Tag auf dem Drachenberg trinkend | |
| 客中行<br>*Ke Zhong Xing* | Lied aus der Fremde | 1989 |
| 览镜书怀<br>*Lan Jing Shu Huai* | Beim Blick in den Spiegel beschreibend, was mich bewegt | 1989 |
| 临路歌<br>*Lin Lu Ge* | Im Angesicht des Endes | 1988b |
| 庐山东林寺夜怀<br>*Lu Shan Donglin Si Ye Huai* | Nächtliches Gedenken am Osthain-Kloster des Lu-Schan | 1989 |
| 陌上赠美人<br>*Mo Shang Zeng Meiren* | Auf der Zeil einer schönen gewidmet | |
| 前有一樽酒行 (其一)<br>*Qian You Yi Zun Jiu Xing (qi yi)* | Vor uns ein Becher Wein | 1988b |
| 清平调词 (其二)<br>*Qingpingdiao Ci (qi er)* | Nach der „reinen“ und „gleichen“ Melodie | |
| 秋登宣城谢朓北楼<br>*Qiu Deng Xuancheng Xie Tiao Bei Lou* | Zum Herbst besteige ich in Süan-Tscheng den Nordturm des Siä Tiao | 1988a, 1988b |
| 塞下曲(其二、四、五)<br>*Sai Xia Qu (qi er、si、wu)* | Jenseits der Grenze. Ein Zyklus (Das vierte und Fünfte aus dem Zyklus, Anm. v. Verf.) | 1988a, 1988b |
| 山中问答<br>*Shan Zhong Wen Da* | In den Bergen als Antwort an einen Alltagsmenschen | 1952, 1988b |
| 山中与幽人对酌 | Mit dem Berginsiedel zechend | 1952, 1988b |

| | | |
|---|---|---|
| *Shan Zhong Yu Youren Dui Zhuo* | | |
| 送蔡山人<br>*Song Cai Shanren* | Zum Geleit des Eremiten Tsai | 1988b |
| 送陆判官往琵琶峡<br>*Song Lu Panguan Wang Pipa Xia* | Zum Geleit des Richters Lu bei seinem Aufbruch zur Lautenschlucht | 1989 |
| 送杨山人归嵩山<br>*Song Yang Shanren Gui Song Shan* | Zum Geleit des Eremiten Yang, als er zum Sung-Schan heimkehrte | 1988a, 1988b |
| 送友人<br>*Song Youren* | Einem Freunde zum Geleit | 1988b |
| 送侄良携二妓赴会稽戏有此赠<br>*Song Zhi Liang Xie Er Ji Fu Kuaiji Xi You Ci Zeng* | Zum Geleit meines Neffen Liang, der sich mit zwei Sängerinnen nach Gue-Gi begab, schrieb ich im Scherz folgende Widmung | 1988a |
| 宿清溪主人<br>*Su Qingxi Zhuren* | Rastend beim Wirt am klaren Bach | 1988a, 1988b |
| 苏台览古<br>*Su Tai Lan Gu* | Auf der Terrasse von Gu-Su fahndend nach der alten Zeit | |
| 宿巫山下<br>*Su Wu Shan Xia* | Am Fuss des Wu-Schan nächtigend | |
| 听蜀僧浚弹琴<br>*Ting Shu Seng Jun Tanq*in | Als ich den Mönch Dsün aus Schu die Zither spielen hörte | 1958, 1988b |
| 望庐山瀑布其一/其二<br>*Wang Lu Shan Pubu* | Den Wasserfall im Lu-Schan betrachtend I,II | |
| 王昭君 | Das Fräulein Sonnenhell | 1958, 1988b |

| | | |
|---|---|---|
| *Wang Zhaojun* | | |
| 谢公亭<br>*Xie Gong Ting* | Am Pavillon des Meisters Siä | |
| 寻雍尊师隐居<br>*Xun Yong Zunshi Yin Ju* | Meister Yung, den Eremiten, aufsuchend | 1988b |
| 夜泊牛渚怀古<br>*Ye Bo Niuzhu Huai Gu* | Nächtlich ankernd am Rindersand gedenk ich des Altertums | 1958, 1988b |
| 玉阶怨<br>*Yujie Yuan* | Groll auf den Jadestufen | 1952 (mit dem Titel: Enttäuschung), 1988b (mit dem gleichen Titel der 1962 Version) |
| 与夏十二登岳阳楼<br>*Yu Xia Shier Deng Yueyang Lou* | Zusammen mit Hia dem Zwölften den Yo-Yang-Turm besteigend | 1988a, 1988b |
| 早发白帝城<br>*Zao Fa Baidi Cheng* | Flussab nach Giang-Ling | |
| 赠范金乡二首<br>*Zeng Fan Jinxiang Er Shou* | Fan, dem Landvogt des Kreises Gin-Hiang, gewidmet | |
| 赠孟浩然<br>*Zeng Meng Haoran* | Dem Meng Hao-Jan gewidmet | 1989 |
| 赠钱徵君少阳<br>*Zeng Qian Zhengjun Shaoyang* | Dem Designatus Tsiän Shao-Yang gewidmet | |
| 赠汪伦<br>*Zeng Wang Lun* | Dem Wang Lun gewidmet | |

**Tabelle 3: Die 1964 in *Chinesische Dichter der Tang-Zeit* veröffentlichten Übersetzungen und die entsprechenden Ur-Gedichte**

| **Dichter** | **Titel des Urtextes** | **Verdeutschter Titel** |
|---|---|---|
| 杨炯<br>Yang Jiong (650 –?) | *Congjun Xing*<br>从军行 | Wir zogen im Heer |
| 陈子昂<br>Chen Zi′ang (661? – 702?) | *Ti Si Shan Feng Shu Zeng Qiao Shier Shiyu*<br>题祀山烽树赠乔十二侍御 | Für Kiau den Zensor |
| Ders. | *Wan Ci Lexiang Xian*<br>晚次乐乡县 | Abends in Lo-hiang rastend |
| 贺知章<br>He Zhizhang (659 –744) | *Ti Yuanshi Bieye*<br>题袁氏别业 | Am Landhaus des Herrn Yüan angeschrieben |
| 卢僎<br>Lu Zhuan (? – ?, Debons Daten: um 708) | *Wang Nan Lou*<br>望南楼 | Blick vom Südlichen Turmhaus |
| 孟浩然<br>Meng Haoran<br>(689 – 740) | *Ti Dayu Si Yi Gong Chanfang*<br>题大禹寺义公禅房 | Am Meditationsraum Meister I-gungs angeschrieben |
| 王维<br>Wang Wei (? – 761?, Debons Daten 699? 701? – 761?) | *Song Shen Zi Gui Jiangdong*<br>送沈子归江东 | Dem Schen Dsĕ-fu zum Geleit, als er über den Strom gen Osten zog |
| Ders. | *Yu Lu Yuanwai Xiang Guo Cui Chushi Xingzong Lin Ting*<br>与卢员外象过崔处士兴宗林亭 | Als ich zusammen mit dem Sekretär Lu Siang an der Waldeszelle des Eremiten Tsui Hing-dsung vorbeikam |
| 储光羲 | *Chang′an Dao*<br>长安道 | Auf den Straßen von Tschang-an |

| | | |
|---|---|---|
| Chu Guangxi (706/707–760?) | | |
| Ders. | *Guanshan Yue*<br>关山月 | Mond über den Grenzbergen |
| 李白<br>Li Bai (701? – 762) | *Jiang Jin Jiu*<br>将进酒 | Hier kommt der Wein |
| 贾至<br>Jia Zhi (718 – 772) | *Chu Zhi Ba Ling Yu Li Shier Bai Pei Jiu Tong Fan Dongting Hu*<br>初至巴陵与李十二白裴九同泛洞庭湖 | Als ich in Ba-ling angelangt, zusammen mit Li Bo dem Zwölften auf dem Dung-ting-See kreuzte |
| 杜甫<br>Du Fu (712 – 770) | *Qiu Di*<br>秋笛 | Herbstliche Flöte |
| Ders. | *Qiu Xing*<br>秋兴 | Herbststimmung |
| Ders. | *Ping Ji*<br>屏迹 | Verdeckte Spuren |
| 崔颢<br>Cui Hao (? – 754) | *Changgan Qu*<br>长干曲 | Nach der Tschang-gan-Weise |
| 王昌龄<br>Wang Changling (698? – 765?) | *Congjun Xing*<br>从军行 | Wir zogen im Heer |
| 岑参<br>Cen Shen (715– 770) | *Xing Jun Jiu Ri Si Chang'an Gu Yuan*<br>行军九日思长安故园 | Im Heeresdienst gedenk ich am Neuertag meines alten Gartens in Tschang-an |
| 高适<br>Gao Shi (700? – 765) | *Yong Shi*<br>咏史 | Geschichte besingend |

| | | |
|---|---|---|
| 太上隐者<br>Tai Shang Yinzhe (? – ?) | *Da Ren*<br>答人 | Antwort |
| 朱放<br>Zhu Fang (? – ?, Debons Daten: um 773) | *Ti Zhulin Si*<br>题竹林寺 | An den Tempel im Bambushain geschrieben |
| 李适之<br>Li Shizhi (? – 747) | *Baxiang Zuo*<br>罢相作 | Als ich die Kanzlerschaft niedergelegt hatte |
| 耿湋<br>Geng Wei (736? – 787?, Debons Daten: um 773) | *Qiu Ri*<br>秋日 | Herbsttage |
| 孟郊<br>Meng Jiao (751 – 814) | *Ou Zuo*<br>偶作 | Verse von ungefähr |
| Ders. | *Yu Yan*<br>寓言 | Beiläufige Worte |
| 令狐楚<br>Linghu Chu (766 – 837) | *Si Jun En*<br>思君恩 | Sich sehnend nach der Huld des Herrn |
| 吕温<br>Lü Wen (772 – 811, Debons Daten: um 774 bis um 813) | *Gong Lu Gan Huai*<br>巩路感怀 | Auf dem Wegen von Gung trübe Gedanken |
| 白居易<br>Bai Juyi (772 – 846) | *Mi Xing Hou Ting*<br>秘省后厅 | Im hinteren Saal der Palastbibliothek |
| Ders. | *Deng Baoying Tai Bei Wang*<br>登宝应台北望 | Von der Bau-ying-Terrasse nach Norden blickend |
| 李贺<br>Li He (791 – 817) | Siehe 4. Kapitel | Siehe 4. Kapitel |
| 温庭筠 | *Yang Liu* | Weidenzweige |

| | | |
|---|---|---|
| Wen Tingyun (818 – 870?) | 杨柳 | |
| 寒山<br>Han shan (? – ?) | *Shi Sanbaisan Shou*[251]<br>诗三百三首 | (Kein Titel, darunter ist der erste Vers jeder Übersetzung) |
| | *Zhi Zhe Jun Pao Wo*<br>智者君抛我 | Ihr, die so weise seid, habt mich verworfen. |
| | *Si Sheng Yuan You Ming*<br>死生元有命 | Vom Schicksal vorbestimmt sind uns Geburt und Tod |
| | *Chu Sheng San Shi Nian*<br>出生三十年 | Vor dreißig Jahren trat ich ein ins Leben |
| | *Shuo Shi Zhong Bu Bao*<br>说食终不饱 | Von Essen sprechen macht den Bauch nicht satt; |
| | *You Shen Yu Wu Shen*<br>有身与无身 | Ist unser Leib, ist unser Selbst denn wirklich? |
| | *Wu Xin Si Qiu Yue*<br>吾心似秋月 | Mein Herz ist wie der Mond im hohen Herbste. |

[251] Das Originaltext von Han Shan wurde mit dem Titel *Shi Sanbaisan Shou* 诗三百三首(w. i. D.: Dreihundertdrei Gedichte) gedichtet, es gibt keinen konkreten Titel jeden Gedichts. Darunter wird jedes zu erwähnende Stück durch den ersten Vers kennzeichnet.

**Tabelle 4: Gesammelte Tabelle von Debons Übersetzungen der klassisch-chinesischen Dichtkunst (ohne die Stücke in *Das Buch der Lieder*)[252]**

| Dichter | Titel der Ur-Gedicht | Titel der Übersetzung | Dynastie | Gattung | Veröffentlich-ung (Jahr) |
|---|---|---|---|---|---|
| 白居易<br>Bai Juyi (772-846) | 秘省后厅<br>*Mi Xing Hou Ting* | Im hinteren Saal der Palastbibliothek | Tang | Gedicht | 1964, 1988a, 1988b |
| Ders. | 登宝应台北望<br>*Deng Baoying Tai Bei Wang* | Von der Bao-ying-Terrasse nach Norden blickend/ Von der Terrasse zur köstlichen Gnade nach Norden blickend | Tang | Gedicht | 1964, 1988a, 1988b, 1993 |
| Ders. | 读禅经<br>*Du Chanjing* | Beim Lesen des Versenkungs-Sutra | Tang | Gedicht | 1988b |
| Ders. | 读老子<br>*Du Laozi* | Beim Lesen des Lao-dse | Tang | Gedicht | 1988b, 1993 |
| Ders. | 读庄子<br>*Du Zhuangzi* | Beim Lesen des Dschuang-dse | Tang | Gedicht | 1988b |
| Ders. | 赋得古原草送别<br>*Fu De Guyuancao Songbie* | Gräser | Tang | Gedicht | 1952 |
| Ders. | 花非花 | Blumen sind keine Blumen | Tang | Gedicht | 1988a |

[252] Die Tabelle 4 und die folgende Tabelle 5 unterstützt sich hauptsächlich auf die Registrierung von *Gu Zhengxiang* (2002), die Fehler darin wird in dieser Tabelle korrigiert, die nicht registrierten Übersetzungen werden in dieser Tabelle von der Verfasserin ergänzt.

| | | | | | |
|---|---|---|---|---|---|
| | *Hua Fei Hua* | | | | |
| Ders. | 欢喜二偈<br>*Huan Xi Er Jie* | Glück und Freude | Tang | Gedicht | 1988b |
| Ders. | 岁暮<br>*Sui Mu* | Jahresende | Tang | Gedicht | 1988a, 1988b |
| Ders. | 问刘十九<br>*Wen Liu Shijiu* | Liu und Neunzehnten gefragt | Tang | Gedicht | 1989 |
| Ders. | 问诸亲友<br>*Wen Zhu Qinyou* | Die Freunde gefragt | Tang | Gedicht | 1988a, 1988b |
| Ders. | 杨柳枝词八首<br>(其八)<br>*Yangliuzhi Ci Ba Shou (qi ba)* | Weidenzweige<br>(das Achte, Anm. v. Verf.) | Tang | Gedicht | 1988a, 1988b |
| Ders. | 中隐<br>*Zhong Yin* | Ein Eremit der Mitte | Tang | Gedicht | 1988a, 1998 |
| 边贡<br>(1476-1532)<br>Bian Gong | 柳塘杂兴<br>*Liutang Za Xing* | Gedanken am Weidendamm | Ming | Gedicht | 1988a |
| 曹毗<br>(?-?)<br>Cao Pi | 夜听捣衣<br>*Ye Ting Dao Yi* | Als ich nachts die Kleider walken hörte | Ost-Jin-Zeit | Gedicht | 1988a |
| 曹镆<br>(?-?)<br>Cao Pu | 菊花<br>*Juhua* | Chrysanthemen-blüte | Ming | Gedicht | 1988a |

| | | | | | |
|---|---|---|---|---|---|
| 曹松<br>(?-?)<br>Cao Song | 己亥岁<br>*Jihai Sui* | Das Jahr 879 | Tang | Gedicht | 1952, 1988b |
| 曹植<br>(192-232)<br>Cao Zhi | 送应氏二首(其一)<br>*Song Yingshi Er Shou (qi yi)* | Den Brüdern Ying zum Geleit<br>(das erste, Anm. v. Verf.) | Drei-Reiche-Zeit | Gedicht | 1988a |
| 岑参<br>(715-770)<br>Cen Shen | 寄左省杜拾遗<br>*Ji Zuosheng Du Shiyi* | Dem Zensor zur linken, Tu Fu, übersandt | Tang | Gedicht | 1988a |
| Ders. | 行军九日思长安故园<br>*Xing Jun Jiu Ri Si Chang´an Gu Yuan* | Im Heeresdienst gedenk ich am Neunertag meines alten Garten in Tschang-an | Tang | Gedicht | 1964, 1988b |
| 晁说之[253]<br>Chao Yuezhi<br>(1059-1129) | 和苏翰林题李甲画雁二首<br>*He Su Hanlin Ti Li Jia Hua Yan Er Shou* | (Ohne Titel)<br>„Wer malen will die Form jenseits der Dinge“ | Song | Gedicht | 1988b |
| 陈子昂<br>Chen Zi´ang | 题祀山烽树赠乔十二侍御 | Für Kiau den Zensor | Tang | Gedicht | 1964 |

[253] Debons Übersetzung zeigt, das Gedicht wurde von Chao Yuezhi gedichtet. Möglich ist der Autor Chao Buzhi 晁补之 (1053-1110), der Bruder von Chao Yuezhi.

| | | | | | |
|---|---|---|---|---|---|
| (661-702) | *Ti Si Shan Feng Shu Zeng Qiao Shier Shiyu* | | | | |
| Ders. | 晚次乐乡县<br>*Wan Ci Lexiang Xian* | Abends in Lo-hiang rastend | Tang | Gedicht | 1964, 1988b |
| 储光羲<br>Chu Guangxi (707-760?) | 长安道<br>*Chang´an Dao* | Auf den Straßen von Tsang-an | Tang | Gedicht | 1964, 1988b |
| Ders. | 关山月<br>*Guanshan Yue* | Mond über den Grenzbergen | Tang | Gedicht | 1964, 1989 |
| 崔国辅<br>Cui Guofu (721-780) | 长信草<br>*Changxin Cao* | Das Gras im Tschang-sin-Schloß | Tang | Gedicht | 1952 |
| 崔颢<br>Cui Hao (704?-754) | 长干曲四首(其一、其二)<br>*Changgan Qu Si Shou (qi yi 、qi er)* | Nach der Tschang-gan-Weise<br>(das Zweite und Vierte, Anm. v. Verf.) | Tang | Gedicht | 1964, 1988b |
| Ders. | 黄鹤楼<br>*Huanghe Lou* | Der Turm zum „Gelben Kranich“ | Tang | Gedicht | 1952 |
| 崔护<br>Cui Hu (?-?) | 题都城南庄<br>*Ti Ducheng Nan Zhuang* | An die Pforte geschrieben | Tang | Gedicht | 1952, 1988a, 1988b |

| | | | | | |
|---|---|---|---|---|---|
| 崔橹<br>Cui Lu<br>(?-?) | 华清宫(三首其一)<br>*Huaqing Gong (san shou qi yi)* | Alter Schlosspark/ Beim Palast der Prangenden / Reinheit Am Palast der Prangenden<br>(das Erste, Anm. v. Verf.) | Tang | Gedicht | 1953, 1988a, 1988b |
| 邓铿<br>Deng Keng<br>(502-227) | 和阴梁州杂怨<br>*He Yin Liangzhou Za Yuan* | Harmonierend mit einem Gedicht des Yin Liang-dschou | Liang Zeit der Süd-Dynastie | Gedicht | 1988a |
| 杜甫<br>(712-770)<br>Du Fu | 哀王孙<br>*Ai Wangsun* | Klage um einen Prinzen | Tang | Gedicht | 1988b |
| Ders. | 兵车行<br>*Bing Che Xing* | Die Weise von den Kriegswagen | Tang | Gedicht | 1989 |
| Ders. | 不见<br>*Bu Jian* | Kein Lebenszeichen | Tang | Gedicht | 1988a |
| Ders. | 除架<br>*Chu Jia* | Beim Fortschaffen eines Rankgestells | Tang | Gedicht | 1988a, 1989, 1993 |
| Ders. | 春归<br>*Chun Gui* | Rückkehr im Frühling | Tang | Gedicht | 1988a |
| Ders. | 春宿左省<br>*Chun Su Zuosheng* | Frühlings im Zensoratamt übernachtend | Tang | Gedicht | 1989 |
| Ders. | 促织 | Die Feldgrille | Tang | Gedicht | 1989 |

| | | | | | |
|---|---|---|---|---|---|
| | *Cuzhi* | | | | |
| Ders. | 村夜<br>*Cun Ye* | Nacht im Dorf | Tang | Gedicht | 1952 |
| Ders. | 捣衣<br>*Dao Yi* | Das Kleiderklopfen | Tang | Gedicht | 1988a |
| Ders. | 登岳阳楼<br>*Deng Yueyang Lou* | Auf dem Yo-yang-Turm/ Auf dem Turm | Tang | Gedicht | 1952, 1953 |
| Ders. | 东楼<br>*Dong Lou* | Am Ostturm | Tang | Gedicht | 1988a |
| Ders. | 对雪<br>*Dui Xue* | Im Schnee | Tang | Gedicht | 1988a |
| Ders. | 恶树<br>*E Shu* | Die schlechten Bäume | Tang | Gedicht | 1988a |
| Ders. | 废畦<br>*Fei Qi* | Das verödete Feld | Tang | Gedicht | 1988a |
| Ders. | 奉酬李都督表丈早春作<br>*Fengchou Li Dudu Biaozhang Zao Chun Zuo* | Meinem Oheim, dem Präfekten Li in Beantwortung seiner Verse „Früher Lenz“ ehrerbietigst zugesandt | Tang | Gedicht | 1988a |
| Ders. | 奉陪郑驸马韦曲两首<br>*Fengpei Zheng Fuma Wei Qu Liang Shou* | Als ich ehrerbietigst seine Hoheit Dscheng zum Knick von We begleitete | Tang | Gedicht | 1988b |

| | | | | | |
|---|---|---|---|---|---|
| Ders. | 孤雁<br>*Gu Yan* | Einsame Wildgans | Tang | Gedicht | 1988a |
| Ders. | 归<br>*Gui* | Rückkehr | Tang | Gedicht | 1988a |
| Ders. | 后游<br>*Hou You* | Auf einer späteren Wanderung | Tang | Gedicht | 1988a |
| Ders. | 江边星月二首<br>(其二)<br>*Jiang Bian Xing Yue Er Shou (qi er)* | Mond und Sterne über dem Flußufer<br>(das Zweite, Anm. v. Verf.) | Tang | Gedicht | 1988a |
| Ders. | 江村<br>*Jiang Cun* | Der Dorf am Fluß | Tang | Gedicht | 1988a |
| Ders. | 江亭<br>*Jiang Ting* | Der Pavillon am Fluß | Tang | Gedicht | 1988a |
| Ders. | 九日登梓州城<br>*Jiu Ri Deng Zizhou Cheng* | Am Neunertag die Stadtmauer von Dsï-dschou besteigend | Tang | Gedicht | 1988a |
| Ders. | 绝句二首(其二)<br>*Jueju Er Shou (qi er)* | Strophe<br>(das Zweite, Anm. v. Verf.) | Tang | Gedicht | 1953 |
| Ders. | 绝句<br>*Jueju* | Kurze Strophe | Tang | Gedicht | 1988b |
| Ders. | 绝句漫兴九首<br>(其九) | Der Stimmung hingegeben | Tang | Gedicht | 1988a |

| | | | | | |
|---|---|---|---|---|---|
| | *Jueju Man Xing Jiu Shou (qi jiu)* | (das Neunte, Anm. v. Verf.) | | | |
| Ders. | 空囊<br>*Kong Nang* | Der leere Beutel | Tang | Gedicht | 1988a |
| Ders. | 狂歌行赠四兄<br>*Kuangge Xing Zeng Si Xiong* | Ein tolles Lied, meinem älteren Bruder, dem Vierten seiner Generation, dargereicht | Tang | Gedicht | 1988a |
| Ders. | 旅夜书怀<br>*Lü Ye Shu Huai* | In einer Reisenacht beschreibend, was ich fühle | Tang | Gedicht | 1988b |
| Ders. | 孟仓曹步趾领新酒酱二物满器见遗老夫<br>*Meng Cangcao Buzhi Ling Xin Jiu Jiang Er Wu Man Qi Jian Yi Laofu* | Mong, Kommissar der Kornspeicher, kam zu Fuß und brachte mir altem Mann zwei volle Gefäße mit neuen Wein und Soja-Sauce | Tang | Gedicht | 1988b |
| Ders. | 暮春题瀼西新赁草屋五首(其四)<br>*Mu Chun Ti Rangxi Xin Lin Caowu Wu Shou (qi si)* | Am Ende des Frühlings schrieb ich diese Verse, an die jüngst gemietete Strohhütte in Nang-Si<br><br>(das Vierte, Anm. v. Verf.) | Tang | Gedicht | 1988a |

| | | | | | |
|---|---|---|---|---|---|
| Ders. | 暮登四安寺钟楼寄裴十<br>*Mu Deng Si'an Si Zhonglou Ji Pei Shi* | Abends besteige ich den Glockenturm des Klosters zum vierfachen Frieden | Tang | Gedicht | 1988a |
| Ders. | 陪郑广文游何将军山林十首(其七、九)<br>*Pei Zheng Guangwen You He Jiangjun Shanlin Shi Shou (qi qi、jiu)* | In Begleitung des Dscheng Guang-wen den Landschaftspark des Generals Ho durchwandernd<br>(das Siebte und Neunte, Anm. v. Verf.) | Tang | Gedicht | 1988a |
| Ders. | 屏迹三首(其一、二)<br>*Ping Ji San Shou (qi yi、er)* | Verdeckte Spuren (das Erste und das Zweite, Anm. v. Verf. ) | Tang | Gedicht | Das erste: 1964, 1988a, 1988b, 1993<br>Das zweit: 1988a, 1993 |
| Ders. | 前出塞 (其二、三、八)<br>*Qian Chu Sai (qi er、san、ba)* | Zur Grenze hinaus (II, III, VIII, Anm. v. Verf.) | Tang | Gedicht | 1988a |
| Ders. | 遣兴五首(其三、四) | Der niederen Welt entzog sich Tao Yüan-ming (das ursprüngliche | Tang | Gedicht | 1988a |

| | | | | | |
|---|---|---|---|---|---|
| | *Qian Xing Wu Shou (qi san、si)* | Dritte, Anm. v. Verf.)<br>Was mich bewegt (das ursprüngliche Vierte, Anm. v. Verf.) | | | |
| Ders. | 遣怀<br>*Qian Huai* | Was mich bewegt | Tang | Gedicht | 1988a |
| Ders. | 秋笛<br>*Qiu Di* | Herbstliche Flöte | Tang | Gedicht | 1964 |
| Ders. | 秋兴八首(其一)<br>*Qiu Xing Ba Shou (qi yi)* | Herbststimmung<br>(das Erste, Anm. v. Verf.) | Tang | Gedicht | 1964, 1989 |
| Ders. | 秋野五首(其二、三)<br>*Qiu Ye Wu Shou (qi er、san)* | Herbstliches Land I, II<br>(das Zweite und Dritte des Originalzyklus, Anm. v. Verf.) | Tang | Gedicht | 1988a |
| Ders. | 曲江对雨<br>*Qu Jiang Dui Yu* | Im Regen am Kehrensee | Tang | Gedicht | 1989 |
| Ders. | 曲江二首<br>*Qu Jiang Er Shou* | Am Kehrensee I, II | Tang | Gedicht | 1989 |
| Ders. | 山馆<br>*Shan Guan* | Im Berggasthaus, anläßlich meines | Tang | Gedicht | 1988a, 1989 |

| | | | | | |
|---|---|---|---|---|---|
| | | Umzugs nach Kung-an / Gung-an | | | |
| Ders. | 上牛头寺<br>*Shang Niutou Si* | Zum Ochsenkopf hinan | Tang | Gedicht | 1988a, 1989, 1993 |
| Ders. | 少年行<br>*Shaonian Xing* | An die Jugend | Tang | Gedicht | 1988a, 1993 |
| Ders. | 书堂饮既夜复邀李尚书下马月下赋绝句<br>*Shutang Yin Ji Ye Fu Yao Li Shangshu Xia Ma Yue Xia Fu Jueju* | Nachdem wir in der Bibliothek gezecht hatten, bat ich nachts den Ministerialrat Li, noch einmal vom Pferd zu steigen, und verfaßte im Mondschein dieses Kurzgedicht | Tang | Gedicht | 1988a |
| Ders. | 宿白沙驿<br>*Su Bai Sha Yi* | Nächtigend am Posthaus zum Weißen Sand | Tang | Gedicht | 1988a |
| Ders. | 宿江边阁<br>*Su Jiangbian Ge* | Im Pavillon am Flusse nächtigend | Tang | Gedicht | 1988a |
| Ders. | 题省中院壁<br>*Ti Shengzhongyu-an Bi* | An die Wand meines Amtes geschrieben | Tang | Gedicht | 1989 |
| Ders. | 田舍<br>*Tian She* | Mein Bauernhaus | Tang | Gedicht | 1988a |
| Ders. | 晚<br>*Wan* | Abend | Tang | Gedicht | 1988a |

| | | | | | |
|---|---|---|---|---|---|
| Ders. | 晚出左掖<br>*Wan Chu Zuo Ye* | Abends den linken Palastflügel verlassend | Tang | Gedicht | 1989 |
| Ders. | 望牛头寺<br>*Wang Niutou Si* | Von weitem sehe ich das Ochsenkopf-Kloster | Tang | Gedicht | 1988a |
| Ders. | 写怀二首（其二）<br>*Xie Huai Er Shou (qi er)* | Ich beschreibe meine Gefühle (ausgezogen) | Tang | Gedicht | 1988a |
| Ders. | 夜宿西阁晓呈元二十一曹长<br>*Ye Su Xi Ge Xiao Cheng Yuan Ershiyi Caozhang* | Nachdem ich im West-Pavillon genächtigt hatte | Tang | Gedicht | 1988a, 1989 |
| Ders. | 萤火<br>*Yinghuo* | Glühwürmchen | Tang | Gedicht | 1989 |
| Ders. | 有客<br>*You Ke* | Es kommen Gäste | Tang | Gedicht | 1988a |
| Ders. | 游龙门奉先寺<br>*You Longmen Fengxian Si* | Ich wandere zum Fong-siän-Kloster beim Drachentor | Tang | Gedicht | 1988a |
| Ders. | 游修觉寺<br>*You Xiujue Si* | Ich wandere zum Kloster Erweckungspflege | Tang | Gedicht | 1988a |
| Ders. | 寓目<br>*Yu Mu* | Was mir vor Augen steht | Tang | Gedicht | 1989 |

| | | | | | |
|---|---|---|---|---|---|
| Ders. | 雨四首（其四）<br>*Yu Si Shou (qi si)* | Regen | Tang | Gedicht | 1988a |
| Ders. | 玉华宫<br>*Yuhua Gong* | Der Jade-blüten-Palast | Tang | Gedicht | 1988a |
| Ders. | 园<br>*Yuan* | Mein Garten | Tang | Gedicht | 1988a |
| Ders. | 早起<br>*Zao Qi* | Frühes Aufstehen | Tang | Gedicht | 1988a |
| Ders. | 舟泛洞庭<br>*Zhou Fan Dongting* | Über den Dung-ting-See | Tang | Gedicht | 1988a |
| Ders. | 舟中<br>*Zhou Zhong* | Im Boot | Tang | Gedicht | 1988a |
| Ders. | 佐还山后寄三首其一<br>*Zuo Huan Shan Hou Ji San Shou (qi yi)* | Dem Dso gesandt, nachdem er in die Berge zurückgekehrt war | Tang | Gedicht | 1988a |
| 杜牧<br>Du Mu (803-852) | 泊秦淮<br>*Bo Qinhuai* | Auf dem Tsin-huai-Fluß ankernd | Tang | Gedicht | 1989 |
| Ders. | 长安秋望<br>*Chang´an Qiu Wang* | Tschang-an im Herbst von weitem gesehen | Tang | Gedicht | 1988a |

| | | | | | |
|---|---|---|---|---|---|
| Ders. | 寄扬州韩绰判官<br>*Ji Yangzhou Han Chuo Panguan* | Gedenken an Yang-dschou | Tang | Gedicht | 1953 |
| Ders. | 江南春绝句<br>*Jiangnan Chun Jueju* | Frühling in Giang-nan/ Frühling stromsüd | Tang | Gedicht | 1988b/ 1952 |
| Ders. | 九日齐山登高<br>*Jiu Ri Qi Shan Deng Gao* | Zum Fest im Neunten Monat droben auf dem Tsi-Schan | Tang | Gedicht | 1988a/ 1952 |
| Ders. | 旅宿<br>*Lü Su* | In der Herberge nächtigend | Tang | Gedicht | 1988a/ 1989 |
| Ders. | 遣怀<br>*Qian Huai* | Selbsterleichterung/ Traum von Yang Dschou | | | |
| Ders. | 清明<br>*Qingming* | Allerseelen/ Am Tag des Lichts | Tang | Gedicht | 1953/1988b, 1989 |
| Ders. | 山行<br>*Shan Xing* | Herbst | Tang | Gedicht | 1952 |
| Ders. | 题禅院<br>*Ti Chanyuan* | Nach dem Rausch das Kloster/ Im Meditationshof angeschrieben | Tang | Gedicht | 1952, 1953/ 1988a, 1988b |
| Ders. | 赠别二首<br>*Zeng Bie Er Shou* | Lebewohl I, II | Tang | Gedicht | 1952, 1953, 1988a, 1988b |

| | | | | | |
|---|---|---|---|---|---|
| 杜秋娘<br>Du Qiunian g (?-?) | 金缕衣<br>*Jin Lü Yi* | Das golddurchwirkte Kleid | Tang | Gedicht | 1988a, 1993 |
| 高菊卿<br>Gao Juqing (960-1279) | 清明<br>*Qingming* | Am Tage des Lichts | Tang | Gedicht | 1988b |
| 耿沣<br>Geng Wei (618-907) | 秋日<br>*Qiu Ri* | Herbsttage | Tang | Gedicht | 1964, 1988b |
| 古奘<br>Gu Zang (?-?) | 山行<br>*Shan Xing* | Gang ins Gebirge | Qing | Gedicht | 1988b |
| 寒山<br>Han Shan (?-?) | 出生三十年<br>*Chu Sheng San Shi Nian* | (Vor dreißig Jahren trat ich ein ins Leben [254] )/ Vor dreißig Jahren | Tang | Gedicht | 1964, 1988a/ 1988b |
| | 说食终不饱<br>*Shuo Shi Zhong Bu Bao* | (Vom Essen sprechen macht den Bauch nicht statt)/ Vom Essen sprechen | Tang | Gedicht | 1964/ 1988b |
| | 死生元有命 | Vom Schicksal vorbestimmt sind uns Geburt und | Tang | Gedicht | 1964, 1988a, 1993/ 1988b |

[254] Der in Klammern gesetzte Inhalt ist der erste Vers jeder Übersetzung, weil kein Titel jeder Übersetzung in dieser Publikation geboten wurde, während 1988er und 1993er Version eventuell unter demselben Vers getitelt wurde.

| | | | | | |
|---|---|---|---|---|---|
| | *Si Sheng Yuan You Ming* | Tod/ Vom Schicksal vorbestimmt | | | |
| | 吾心似秋月<br>*Wu Xin Si Qiu Yue* | (Mein Herz ist wie der Mond im hohen Herbst)/ Mein Herz | Tang | Gedicht | 1964/ 1988a, 1988b |
| | 有身与无身<br>*You Shen Yu Wu Shen* | (Ist unser Leib, ist unser Selbst denn wirklich?) | Tang | Gedicht | 1964 |
| | 智者君抛我<br>*Zhi Zhe Jun Pao Wo* | (Ihr, die so wiese seid, habt mich verworfen.) | Tang | Gedicht | 1964 |
| 韩愈<br>Han Yu (768-824) | 出门<br>*Chu Men* | Wir gehen hinaus | Tang | Gedicht | 1988a |
| Ders. | 柳溪<br>*Liu Xi* | Der Weidenbach | Tang | Gedicht | 1988a |
| Ders. | 和归工部送僧约<br>*He Gui Gongbu Song Seng Yue* | Zum Geleit des Mönches Yo | Tang | Gedicht | 1993 |
| 贺知章<br>He Zhizhang (659-744) | 回乡偶书（其一）<br>*Hui Xiang Ou Shu (qi yi)* | Heimkehr/ Bei der Heimkehr im improvisiert | Tang | Gedicht | 1952, 1953/ 1988a |

| | | | | | |
|---|---|---|---|---|---|
| Ders. | 题袁氏别业<br>*Ti Yuanshi Bie Ye* | An das Landhaus geschrieben/ Am Landhaus des Herrn Yüan | Tang | Gedicht | 1952/ 1964, 1988b |
| 黄庭坚<br>Huang Tingjian (1045-1105) | 陈留市隐<br>*Chenliu Shi Yin* | Der Eremit auf dem Marktplatz Tschen-liu | Song | Gedicht | 1988b |
| Ders. | 次韵杨明叔见饯十首并序<br>*Ciyun Yang Mingshu Jian Jian Shi Shou Bing Xu* | Für Yang Ming-schu | Song | Gedicht | 1988b |
| 皇甫冉<br>Huangfu Ran (716?-769?) | 婕妤春怨<br>*Jieyu Chun Yuan* | Bittere Gedanken der Dame Ban | Tang | Gedicht | 1953 |
| 嵇康<br>Ji Kang (223-263) | 赠秀才入军十九首(其十四)<br>*Zeng Xiucai Ru Jun Shijiu Shou (qi shisi)* | Dem blühenden Talent zu seinem Eremit ins Heer gewidmet | San-Guo-Zeit | Gedicht | 1988a |
| 纪少瑜<br>Ji Shaoyu (?-?) | 咏残灯<br>*Yong Can Deng* | Auf eine verlöschende Lampe | Nanbei-Chao | Gedicht | 1988a |

| | | | | | |
|---|---|---|---|---|---|
| 贾岛<br>Jia Dao (770-843) | 寻隐者不遇<br>*Xun Yinzhe Bu Yu* | Den Einsiedel suchen und ihm nicht finden | Tang | Gedicht | 1953, 1988b |
| 贾至<br>Jia Zhi (718-772) | 初至巴陵与李十二白裴九同泛洞庭湖三首(其二)<br>*Chu Zhi Baling Yu Li Shi'er Bai Pei Jiu Tong Fan Dongting Hu San Shou (qi er)* | Als ich, in Be-ling angelangt, zusammen mit Li Bo dem Zwölften auf dem Dung-ting-See kreuzte | Tang | Gedicht | 1964, 1989 |
| 江伯瑶<br>Jiang Boyao (502-557) | 和定襄侯楚越衫<br>*He Dingxiang Hou Chu-Yue Shan* | Harmonierend mit einem Kurzgedicht des Fürsten von Ding-Siang | Nanbei-Chao | Gedicht | 1988a |
| 姜克诚<br>Jiang Kecheng (?-?) | 湖堂早起<br>*Hu Tang Zao Qi* | Frühes Erheben im Seehaus | Ming | Gedicht | 1988b |
| 蒋锡震<br>Jiang Xizhen (1662-1739) | 梅花<br>Meihua | Prunusblüten | Qing | Gedicht | 1988a |

| | | | | | |
|---|---|---|---|---|---|
| 皎然<br>Jiao Ran (730-799) | 寻陆鸿渐不遇<br>*Xun Lu Hongjian Bu Yu* | Ich suchte den Lu Hung-tsiän und traf ihn nicht an | Tang | Gedicht | 1989 |
| 金昌绪<br>Jin Changxu (?-?) | 春怨<br>*Chun Yuan* | Als ihr Mann zur Grenze kommandiert war | Tang | Gedicht | 1953 |
| 李白[255]<br>Li Bai (701?-762) | 春日醉起言志<br>*Chun Ri Zui Qi Yan Zhi* | An einem Frühlingstag sich aus dem Rausch erhebend | Tang | Gedicht | 1989 |
| Ders. | 访戴天山道士不遇<br>*Fang Dai Tianshan Daoshi Bu Yu* | Ich suchte den Einsiedel und fand ihn nicht | Tang | Gedicht | 1952 |
| Ders. | 从军行(骝马新跨白玉鞍)<br>*Congjun Xing (Liuma xin kua baiyu an)*[256] | Wir ziehen im Heer | Tang | Gedicht | 1989 |
| Ders. | 劳劳亭<br>*Laolao Ting* | Die Schenke Lau-Lau-ting/ Der Pavillon Lao-Lao-ting | Tang | Gedicht | 1953/ 1989 |

[255] In dieser Tabelle 3 werden die Gedichte von Li Bai, die noch nicht in Tabelle 1 und Tabelle 2 aufgelistet wurden, registriert. Das Stück mit dem Titel *Chun ye yan congdi taohuayuan xu* in Tabelle 2 ist ein Prosa. Das Stück mit dem Titel *Qingpingdiao ci* ist ein Lied.

[256] Über den Autor des Gedichtes ist es noch umstritten. Der Autor wäre möglich Wang Changling.

| | | | | | |
|---|---|---|---|---|---|
| Ders. | 渌水曲<br>*Lüshui Qu* | Grüne Wasser/ Die Weise vom grünen Wasser | Tang | Gedicht | 1952, 1953, 1989/ 1988a |
| Ders. | 沐浴子<br>*Muyu Zi* | Reinigung | Tang | Gedicht | 1953, 1988b (die beiden Übersetzungen sind Auszug)/ 1988a (vollständige Übersetzung) |
| Ders. | 清平调词 (其一)<br>*Qingpingdiao Ci (qi yi)* | Improvisation auf die Favoritin des Kaisers<br>(Das erste, Anm. v. Verf.) | Tang | Lied | 1953 |
| Ders. | 秋思<br>*Qiu Si* | Herbstliches Gedenken | Tang | Gedicht | 1988a |
| Ders. | 秋浦歌(十七)<br>*Qiupu Ge (shiqi)* | Aus den Gesängen von der Herbstbucht (Das 17., Anm. v. Verf.) | Tang | Gedicht | 1953, 1988a |
| Ders. | 塞下曲 (其一)<br>*Sai Xia Qu* | Ein Lied vom Grenzpaß<br>(Das erste, Anm. v. Verf.) | Tang | Gedicht | 1989 |
| Ders. | 少年行 (其二)<br>*Shaonian Xing* (qi er) | Ein Lied von der Jugend<br>(Das zweite, Anm. v. Verf.) | Tang | Gedicht | 1989 |
| Ders. | 夏日山中 | Sommertag | Tang | Gedicht | 1952 |

| | | | | | |
|---|---|---|---|---|---|
| | *Xia Ri Shan Zhong* | | | | |
| Ders. | 下终南山过斛斯山人宿置酒<br>*Xia Zhongnan Shan Guo Husi Shanren Su Zhi Jiu* | Nachdem wir den Dschung-nan-Berg hinabgestiegen, übernachten wir beim Einsiedler Hu-sö und zechen gemeinsam | Tang | Gedicht | 1989 |
| Ders. | 宣州谢朓饯别校书叔云<br>*Xuanzhou Xie Tiao Lou Jianbie Xiaoshu Shu Yun* | Auf dem Turm des Siä Tiao gebe ich meinem Onkel väterlicherseits, dem kaiserlichen Textvergleicher Li Yün, ein Abschiedsessen | Tang | Gedicht | 1989 |
| Ders. | 寻山僧不遇作<br>*Xun Shan Seng Bu Yu Zuo* | Ich suchte den Einsiedel und fand ihn nicht | Tang | Gedicht | 1952, 1988b |
| Ders. | 怨情<br>*Yuan Qing* | Die Zürnende | Tang | Gedicht | 1989 |
| Ders. | 月下独酌<br>*Yue Xia Du Zhuo* | Unter dem Vollmond einsam zechend | Tang | Gedicht | 1989 |
| Ders. | 赠内<br>*Zeng Nei* | Meiner Frau | Tang | Gedicht | 1952 |
| Ders. | 自遣<br>*Zi Qian* | Selbstvergessen | Tang | Gedicht | 1953, 1988a, 1988b, 1989 |
| Ders. | 子夜吴歌 | Wu-Lieder im Stil des Fräulein Yä | Tang | Gedicht | 1989 |

| | | | | | |
|---|---|---|---|---|---|
| | *Zi Ye Wu Ge* | | | | |
| 李端<br>Li Duan (?-?) | 听筝<br>*Ting Zheng* | Beim Lauschen des Saitenspiels | Tang | Gedicht | 1953, 1988a, 1988b |
| 李贺<br>Li He (790-816) | 巴童答<br>*Batong Da* | Der Knabe von Ba antwortet | Tang | Gedicht | 1964, 1988a, 1988b |
| Ders. | 昌谷读书示巴童<br>*Changgu Dushu Shi Ba Tong* | Bei der Lektüre in Tschang-gu meinem Dienerknaben aus Ba gezeigt | Tang | Gedicht | 1964, 1988b |
| Ders. | 大堤曲<br>*Dadi Qu* | Die Weise von Da-ti | Tang | Gedicht | 1988b |
| Ders. | 代崔家送客<br>*Dai Cui Jia Song Ke* | Einen Gast geleitend | Tang | Gedicht | 1964, 1988b |
| Ders. | 贵公子夜阑曲<br>*Guigongzi Yelan Qu* | Mitternächtiges Lied eines Edelmannes | Tang | Gedicht | 1964, 1988a |
| Ders. | 将进酒<br>*Jiang Jin Jiu* | Hier kommt der Wein | Tang | Gedicht | 1964 |
| Ders. | 莫种树<br>*Mo Zhong Shu* | Pflanze keinen Baum | Tang | Gedicht | 1964, 1988b |
| Ders. | 北中寒<br>*Bei Zhong Han* | Frost im Norden | Tang | Gedicht | 1964, 1988a, 1988b |

| | | | | | |
|---|---|---|---|---|---|
| Ders. | 苏小小墓<br>*Su Xiaoxiao Mu* | Das Lied der Su Siau-Siau | Tang | Gedicht | 1964, 1988a |
| Ders. | 神弦曲<br>*Shenxian Qu* | Die Harfe der Fee<br>*Nach einem Liede* | Tang | Gedicht | 1988b |
| Ders. | 昌谷诗(五月二十七日作)<br>*Changgu Shi (wu yue ershiqi ri zuo)* | Das Gedicht von Tschang-gu. *Am 27.Tage des 5. Monats geschrieben* | Tang | Gedicht | 1988b |
| 李经垓<br>Li Jinggai (?-?) | 惜花<br>Xi Hua | Mitempfinden mit dem Blumen | Qing | Gedicht | 1988b |
| 李谟<br>Li Mo | 梅花落<br>*Meihua Luo* | Pflaumenblütenfall | Qing | Gedicht | 1988a, 1988b |
| 李清照<br>Li Qingzh-ao (1084-1151?) | 点绛唇<br>*Dian Jiangchun* | Nach der Melodie „Rotgeschminkte Lippen“ | Song | Lied | 1988b |
| Ders. | 减字木兰花<br>*Jian Zi Mulanhua* | Magnolien | Song | Lied | 1988b |
| Ders. | 如梦令<br>*Ru Meng Ling* | Nach der Melodie „Wie im Traum“ | Song | Lied | 1988b |
| 李商隐 | 蝉<br>*Chan* | An die Zikade | Tang | Gedicht | 1953, 1988b |

| | | | | | |
|---|---|---|---|---|---|
| Li Shangy-in (813-858) | | | | | |
| Ders. | 嫦娥<br>*Chang´e* | Die Mondfee | Tang | Gedicht | 1952, 1988b |
| Ders. | 锦瑟<br>*Jin Se* | Die bunte Zither | Tang | Gedicht | 1953, 1989 |
| Ders. | 无题 (二首)<br>*Wu Ti (er shou)* | Ohne Namen I, II | Tang | Gedicht | 1953, 1988b |
| Ders. | 夜雨寄北<br>*Ye Yu Ji Bei* | In einer Regennacht nach Norden gesandt | Tang | Gedicht | 1953, 1988a, 1988b |
| 李涉<br>Li She (?-?) | 题鹤林寺僧舍<br>*Ti Helin Si Seng She* | Aufstieg ins Gebirge | Tang | Gedicht | 1953, 1988a |
| 李适之<br>Li Shizhi (?-747) | 罢相作<br>*Baxiang Zuo* | Als ich die Kanzlerschaft niedergelegt hatte | Tang | Gedicht | 1964 |
| 李煜<br>Li Yu (937-978) | 相见欢<br>*Xiang Jian Huan* | Nach der Melodie „Nächtliche Raben“ | Fünf-Dynastien | Lied | 1952 (Mit Alfred Hoffmann) |
| Ders. | 渔父<br>*Yu Fu* | Nach der Melodie „der Fischer“ | Fünf-Dynastien | Lied | 1952 (Mit Alfred Hoffmann) |
| 令狐楚<br>Linghu Chu | 思君恩<br>*Si Jun En* | Sich sehnend nach der Huld des Herrn | Tang | Gedicht | 1964, 1988a |

| | | | | | |
|---|---|---|---|---|---|
| (?-?) | | | | | |
| 刘长卿<br>Liu Changqing (709-780) | 重送裴郎中<br>*Chong Song Pei Langzhong* | Nochmals Abschied/ Zum Geleit des Sekretärs Pe, als er nach Gi-dschou strafversetzt worden war | Tang | Gedicht | 1952/ 1988b |
| Ders. | 秋日登吴公台上寺远眺<br>*Qiu Ri Deng Wugong Tai Shang Si Yuan Tiao* | An einem Herbsttage stieg ich zum Kloster oberhalb der Bastei des Herrn Wu hinauf und blicke ins weite | Tang | Gedicht | 1988b |
| Ders. | 送灵澈上人<br>*Song Lingche Shangren* | Zum Geleit des Ling-Tschö | Tang | Gedicht | 1989 |
| Ders. | 听弹琴<br>*Ting Tanqin* | Beim Spiel/Schlagen der Zither<br>Lautenspiel | Tang | Gedicht | 1988a, 1988b<br>1952 |
| Ders. | 寻南溪常山道人隐居<br>*Xun Nan Xi Chang Shan Daoren Yin Ju* | Ich suche am Südbach den Daoisten Tschang | Tang | Gedicht | 1989, 1993 |
| 刘方平<br>Liu Fangping (?-?) | 秋夜泛舟<br>*Qiu Ye Fan Zhou* | Herbstnacht im Boot | Tang | Gedicht | 1952 |

| | | | | | |
|---|---|---|---|---|---|
| 刘球<br>Liu Qiu (1392-1443) | 山居<br>*Shan Ju* | Wohnen im Gebirge | Ming | Gedicht | 1988b |
| 刘昚虚<br>Liu Shenxu (?-741) | 阙题<br>*Que Ti* | Titel unbekannt | Tang | Gedicht | 1953, 1988b |
| 刘孝威<br>Liu Xiaowei (496-549) | 和定襄侯初笄<br>*He Dingxiang Hou Chu Ji* | Harmonierend mit einem Kurzgedicht des Fürsten von Ding-siang | Nanbei-Chao | Gedicht | 1988a |
| 刘禹锡<br>Liu Yuxi (772-842) | 和乐天春词<br>*He Letian Chun Ci* | Ein Frühlingslied | Tang | Gedicht | 1989 |
| Ders. | 秋风引<br>*Qiu Feng Yin* | Die Weise vom Herbstwind | Tang | Gedicht | 1952 |
| Ders. | 唐郎中宅与诸公同饮酒看牡丹<br>*Tang Langzhong Zhai Yu Zhu Gong Tong Yin Jiu Kan Mudan* | Päonien | Tang | Gedicht | 1952, 1988a, 1988b |

| | | | | | |
|---|---|---|---|---|---|
| Ders. | 与歌者何戡<br>*Yu Ge Zhe He Kan* | Dem Hofkapellmeister Ho Kann gewidmet | Tang | Gedicht | 1952, 1988a |
| 柳中庸<br>Liu Zhongy-ong (?-?) | 征人怨<br>*Zhengren Yuan* | Groll eines Grenzsoldaten | Tang | Gedicht | 1989 |
| 柳宗元<br>Liu Zongy-uan | 江雪<br>*Jiang Xue* | Fluß im Schnee | Tang | Gedicht | 1952, 1953, 1988a, 1988b |
| Ders. | 霸陵早春<br>*Baling Zao Chun* | Heimweh | Tang | Gedicht | 1952, 1953, 1988a |
| 卢纶<br>Lu Lun (748-800?) | 和张仆射塞下曲<br>*He Zhang Pushe Sai Xia Qu* | Lieder vom Grenzpass | Tang | Gedicht | 1953, 1988b |
| 陆游<br>Lu You (1125-1210) | 示儿<br>*Shi Er* | Dem Sohn als Auftrag | Song | Gedicht | 1988a, 1988b |
| 卢僎<br>Lu Zhuan (618-907) | 南望楼<br>*Nan Wang Lou* | Blick vom südlichen Turmhaus | Tang | Gedicht | 1964 |

| | | | | | |
|---|---|---|---|---|---|
| 吕温<br>Lü Wen (772-811) | 巩路感怀<br>*Gong Lu Gan Huai* | Auf dem Wegen von Gung trübe Gedanken | Tang | Gedicht | 1964,1989 |
| 罗洪先<br>Luo Hongxi-an (1504-1564?) | 山中杂诗<br>*Shan Zhong Za Shi* | Im Gebirge | Ming | Gedicht | 1988a, 1988b |
| 马戴<br>(?-?) | 霸上秋居<br>*Ba Shang Qiu Ju* | Herbstbleibe am Ufer des Ba | Tang | Gedicht | 1953, 1988a, 1988b |
| 马致远<br>Ma Zhiyuan (1260-1325) | 寿阳曲•远浦帆归<br>*Shouyang Qu • Yuan Pu Fan Gui* | Nach der Melodie „Pflaumenblüten im Wind“ Heimkehr-ende Segel in ferner Bucht | Yuan | Arie | 1988b |
| 孟迟<br>Meng Chi (?-?) | 长信宫<br>*Changxin Gong* | Im Tschang-sin-Schloß | Tang | Gedicht | 1953 |
| 孟浩然<br>Meng Haoran (689-740) | 春晓<br>*Chun Xiao* | Frühlingsdämmer-ung | Tang | Gedicht | 1989 |
| Ders. | 过故人庄 | Besuch bei einem Freund auf dem Lande | Tang | Gedicht | 1989 |

| | | | | | |
|---|---|---|---|---|---|
| | *Guo Guren Zhuang* | | | | |
| Ders. | 清明日宴梅道士房<br>*Qingming Ri Yan Mei Daoshi Fang* | Ein Gelange in der Waldezelle des Dao-Meisters Me | Tang | Gedicht | 1989 |
| Ders. | 宿业师山房待丁大不至<br>*Su Ye Shi Shan Fang Dai Ding Da Bu Zhi* | In der Bergklause des Meisters Yä nächtigend, warte ich auf meinen Freund Ding, der nicht kommt | Tang | Gedicht | 1989 |
| Ders. | 题大禹寺义公禅房<br>*Ti Dayu Si Yi Gong Chanfang* | Am Meditationsraum Meister I-gungs angeschrieben | Tang | Gedicht | 1964, 1988a, 1988b |
| Ders. | 夏日南亭怀辛大<br>*Xia Ri Nan Ting Huai Xin Da* | Sommerabend | Tang | Gedicht | 1952 |
| Ders. | 夜归鹿门山歌<br>*Ye Gui Lu Men Shan Ge* | Nachts zum Hirschtor heimkehrend Ein Lied | Tang | Gedicht | 1988a |
| Ders. | 与诸子登岘山<br>*Yu Zhu Zi Deng Xian Shan* | Zusammen mit den Freunden besteige ich den Hiän-schan | Tang | Gedicht | 1988a |
| 孟郊 | 偶作 | Verse von ungefähr | Tang | Gedicht | 1964, 1988b |

| | | | | | |
|---|---|---|---|---|---|
| Meng Jiao (751-814) | *Ou Zuo* | | | | |
| Ders. | 游子吟<br>*Youzi Yin* | Das Lied vom fahrenden Sohn | Tang | Gedicht | 1952 |
| Ders. | 寓言<br>*Yuyan* | Gleichnisworte | Tang | Gedicht | 1964,1988a, 1989, 1993 |
| 纳兰性德<br>(1655-1685)<br>Nalan Xingde | 忆江南•宿双林禅院有感<br>*Yi Jiangnan • Su Shuanglin Chanyuan You Gan* | Nach der Melodie „im Gedenken an Giang-nan“ • Was mich bewegte, als ich im Kloster Zum Zwillingshain übernachtete | Qing | Lied | 1988a |
| 钱起<br>Qian Qi (722-780) | 归雁<br>*Gui Yan* | Die Umkehr der Wildgänse | Tang | Gedicht | 1952 |
| Ders. | 赠阙下裴舍人<br>*Zeng Que Xia Pei Sheren* | Vor den Toren des Kaisers | Tang | Gedicht | 1952 |
| 綦毋潜<br>Qiwu Qian (?-?) | 春泛若耶溪<br>*Chun Fan Ruoye Xi* | Im Frühling auf dem Jo-yä treibend | Tang | Gedicht | 1989 |
| 权德舆<br>Quan Deyu | 玉台体十二首<br>(其十二)<br>*Yutaiti Shier Shou (qi shier)* | Erwartung<br>(Das zwölfte, Anm. v. Verf.) | Tang | Gedicht | 1952 |

| | | | | | |
|---|---|---|---|---|---|
| (759-818) | | | | | |
| 沈约<br>Shen Yue (441-513) | 为邻人有怀不至<br>*Wei Linren You Huai Bu Zhi* | Für eine Nachbarin, der ich gewogen war und die nicht kam | Nanbei-Chao | Gedicht | 1988a |
| Ders. | 早行逢故人车中为赠<br>*Zao Xing Feng Guren Che Zhong Wei Zeng* | Frühmorgens der alten Freundin begegnend | Nanbei-Chao | Gedicht | 1988a |
| 沈周<br>Shen Zhou (1427-1509) | 杏花<br>*Xinghua* | Aprikosenblüte | Ming | Gedicht | 1988a |
| 苏轼<br>Su Shi (1037-1101) | 出峡<br>*Chu Xia* | Hinein zur Schlucht | Song | Gedicht | 1988b (Ausz.) |
| Ders. | 春宵<br>*Chun Xiao* | Frühlingsnacht | Song | Gedicht | 1988b |
| Ders. | 东坡<br>*Dong Po* | Am Osthang | Song | Gedicht | 1988a |
| Ders. | 和文与可洋川园池(三十八首其八) | Das Turmhaus Wolkenschau<br>(Das achte, Anm. v. Verf.) | Song | Gedicht | 1988a |

| | | | | | |
|---|---|---|---|---|---|
| | *He Wen Yuke Yangchuan Yuan Chi (sanshiba shou qi ba)* | | | | |
| Ders. | 和子由渑池怀旧<br>*He Ziyou Mian Chi Huai Jiu* | Harmonierend mit dem Gedicht meines Bruders „Der alten Tage von Miän-tschï gedenkend“ | Song | Gedicht | 1988a |
| Ders. | 吉祥寺赏牡丹<br>*Jixiang Si Shang Mudan* | Als ich im Kloster der Glücklichen Verheißung mich an den Päonien erfreute | Song | Gedicht | 1988a |
| Ders. | 连日与王忠玉张全翁游西湖访北山清顺道潜二诗僧登垂云亭饮参寥泉最后过唐州陈使君夜饮忠玉有诗次韵答之<br>*Lian Ri Yu Wang Zhongyu Zhang Quanweng You Xi Hu Fang Bei* | Mit Wang Dschung-Yü und Dschang Gin-wong am Westsee spazierend/ Am Westsee spazierend | Song | Gedicht | 1988a (die ersten acht Verse ausgezogen übersetzt)/ 1993(die ersten vier Verse ausgezogen übersetzt)/ 1988b (ohne Titel) |

| | | | | | |
|---|---|---|---|---|---|
| | *Shan Qingshun Dao Qian Er Shiseng Deng Chuiyun Ting Yin Shenliao Quan Zui Hou Guo Tang Zhou Chen Shijun Ye Yin Zhongyu You Shi Ciyun Da Zhi* | | | | |
| Ders. | 临江仙<br>*Lin Jiang Xian* | Nach der Melodie „Die Flußfee“ | Song | Lied | 1988b |
| Ders. | 书鄢陵王主簿所画折枝二首(其一)<br>*Shu Yanling Wang Zhubu Suo Hua Zhe Zhi Er Shou (qi yi)* | (Kein Titel, der erste Vers lautet:) Wer bei Gemälden fragt nach Ähnlichkeit<br>(Das erste, Anm. v. Verf.) | Song | Gedicht | 1988b |
| Ders. | 书晁补之所藏与可画竹三首(其一)<br>*Shu Chao Buzhi Suo Cang Yuke Hua Zhu San Shou (qi yi)* | Auf ein Bambusbild des Yü-ko geschrieben, das sich in der Sammlung des Tschau Bu-dschï befindet<br>(Das erste, Anm. v. Verf.) | Song | Gedicht | 1988b |

| | | | | | |
|---|---|---|---|---|---|
| Ders. | 辛丑十一月十九日既与子由别于郑州西门之外马上赋诗一篇寄之<br>*Xinchou Shiyi Yue Shijiu Ri Ji Yu Ziyou Bie Yu Zhengzhou Xi Men Zhi Wai Ma Shang Fu Shi Yi Pian Ji Zhi* | Als ich am 19. Tag des 11. Monats im Jahre Sin-Tschou vor dem Westtor von Dscheng-dschou Abschied von meinem Bruder Dsï-yu genommen hatte, verfaßte ich noch auf dem Pferd das folgende Gedicht und sandte es ihm | Song | Gedicht | 1988a |
| Ders. | 渔父四首(其三)<br>*Yu Fu Si Shou (qi san)* | Der alte Angler<br>(Das dritte, Anm. v. Verf.) | Song | Gedicht | 1988a, 1993 |
| Ders. | 于潜僧绿筠轩<br>*Yu Qian Seng Lüyun Xuan* | Für den Mönch von Yü-tsiän an die Veranda des Grünen Bambus geschrieben | Song | Gedicht | 1988a |
| 苏武<br>Su Wu (?- 60 v. Chr.) | 留别妻<br>*Liu Bie Qi* | An die Gemahlin | Han | Gedicht | 1988a, 1988b |
| 孙继皋<br>Sun Jigao | 芙蓉湖<br>*Furong Hu* | Der Lotosteich | Ming | Gedicht | 1988a |

| | | | | | |
|---|---|---|---|---|---|
| (?-?) | | | | | |
| 太上隐者<br>Taish-ang Yinzhe (?-?) | 答人<br>*Da Ren* | Antwort | Tang | Gedicht | 1964, 1988a |
| 陶渊明<br>Tao Yuanm-ing (365-427) | 归园田居(其一)<br>*Gui Yuantian Ju (qi yi)* | Aus dem Zyklus Rückkehr zum freien Leben im Garten und Feld<br>(Das erste, Anm. v. Verf.) | Dongjin-Zeit | Gedicht | 1988b |
| Ders. | 饮酒(其三、其八)<br>*Yin Jiu (qi san, qi ba)* | Beim Wein<br>(Das dritte, achte aus dem Zyklus, Anm. v. Verf.) | Dongjin-Zeit | Gedicht | 1988a, 1993 |
| Ders. | 饮酒(其五)<br>*Yin Jiu (qi wu)* | Beim Wein<br>(Das fünfte aus dem Zyklus, Anm. v. Verf.) | Dongjin-Zeit | Gedicht | 1988a, 1988b |
| Ders. | 饮酒(其十二、十四、十六、十八)<br>*Yin Jiu (qi shier, shisi, shiliu, shiba)* | Beim Wein<br>(Das zwölfte, vierzehnte, sechzehnte, achtzehnte aus dem Zyklus, Anm. v. Verf.) | Dongjin-Zeit | Gedicht | 1988a |

| | | | | | |
|---|---|---|---|---|---|
| Ders. | 止酒<br>*Zhi Jiu* | Vom Einhalt beim Trinken | Dongjin-Zeit | Gedicht | 1988a |
| 王安石<br>Wang Anshi (1021-1086) | 夜直<br>*Ye Zhi* | Frühlingsnacht | Song | Gedicht | 1952, 1988b |
| 王勃<br>Wang Bo (650-676) | 蜀中九日<br>*Shu Zhong Jiu Ri* | In der Verbannung/ Am Neunertag in Schu | Tang | Gedicht | 1953/ 1988b |
| 王昌龄<br>Wang Changl-ing (698-756?) | 采莲曲(二首其二)<br>*Cai Lian Qu (er shou qi er)* | Das Boot der Lotussammlerinnen | Tang | Gedicht | 1952, 1988a, 1988b |
| Ders. | 从军行(七首其四)<br>*Cong Jun Xing (qi shou qi si)* | Wir zogen im Heer<br>(Das vierte aus dem Zyklus, Anm. v. Verf.) | Tang | Gedicht | 1964, 1988a |
| Ders. | 芙蓉楼送辛渐<br>*Furong Lou Song Xin Jian* | Abschied im Malventurm | Tang | Gedicht | 1953 |
| 王梵志<br>Wang Fanzhi | “吾有十亩田”<br>*“Wu you shi mu tian”* | Ich hab ein Feld | Tang | Gedicht | 1988a |

| | | | | | |
|---|---|---|---|---|---|
| (590?-660?) | | | | | |
| 王绂<br>Wang Fu (1362-1416) | 题静照轩<br>*Ti Jingzhao Xuan* | An die Veranda des Stillen Leuchtens geschrieben | Ming | Gedicht | 1988b |
| 王翰<br>Wang Han (?-?) | 凉州词<br>*Liangzhou Ci* | Eine Weise aus Liang-dschou | Tang | Gedicht | 1952 |
| 王慧<br>Wang Hui (?-?) | 冷泉亭<br>*Lengquan Ting* | Der Pavillon am kalten Quell | Qing | Gedicht | 1988a, 1988b |
| 王健<br>Wang Jian (766?-830?) | 新嫁娘词(三首其三)<br>*Xin Jia'niang Ci (san shou qi san)* | Die Junge Frau<br>(Das dritte, Anm. v Verf.) | Tang | Gedicht | 1952, 1953, 1989 |
| 汪俊<br>Wang Jun (?-?) | 芦花<br>*Luhua* | Auf eine Riedgrasblüte | Qing | Gedicht | 1988a, 1988b |
| 王康琚<br>Wang Kangju (317-420) | 反招隐诗<br>*Fan Zhao Yin Shi* | Gegen das Aufsuchen von Einsiedlern | Xijin-Zeit | Gedicht | 1988a |

| | | | | | |
|---|---|---|---|---|---|
| 王令<br>Wang Ling (1032-1059) | 哭诗六章(其六)<br>*Ku Shi Liu Zhang (qi liu)* | Sonne und Tränen | Song | Gedicht | 1952 |
| 王僧儒<br>Wang Sengru (465-522) | 秋闺怨<br>*Qiu Guiyuan* | Unmut im herbstlichen Frauengemach | Nanbei-Chao | Gedicht | 1988a |
| Ders. | 为人述梦<br>*Wei Ren Shu Meng* | Ich erzähle jemandem einen Traum | Nanbei-Chao | Gedicht | 1988a |
| Ders. | 月夜咏陈南康新有所纳<br>*Yue Ye Yong Chen Nankang Xin You Suo Na* | In einer Mondnacht besinge ich die neue Haremsdame des Tschen Nankang | Nanbei-Chao | Gedicht | 1988a |
| 王士祯<br>Wang Shizhen (1634-1711) | 惠山下邹流绮过访<br>*Hui Shan Xia Zou Liuqi Guo Fang* | Unter dem Gnadenberg besucht mich Dsou Liu-gi | Qing | Gedicht | 1988b |
| Ders. | 即目<br>*Ji Mu* | Was ich vor Augen sehe | Qing | Gedicht | 1988a |
| Ders. | 青山<br>*Qing Shan* | Der grüne Berg | Qing | Gedicht | 1988a |
| Ders. | 雨后至天宁寺 | Nach dem Regen gelangte ich zum | Qing | Gedicht | 1988b |

| | | | | | |
|---|---|---|---|---|---|
| | *Yu Hou Zhi Tianning Si* | Kloster der Himmlischen Ruhe | | | |
| 王枢<br>Wang Shu (?-?) | 至乌林村见采桑者因有赠<br>*Zhi Wulin Cun Jian Caisangzhe Yin You Zeng* | Als ich zum Dorf Rabenwald kam, sah ich eine Maulbeerbaum-Pflückerin und verkehrte ihr dieses Gedicht | Nanbei-Chao | Gedicht | 1988a |
| 王庭诏<br>Wang Tingzh-ao (?-?) | 晓起<br>*Xiao Qi* | Beim Aufstehen | Qing | Gedicht | 1988a |
| 王维<br>Wang Wei (701-761) | 班婕妤三首(其三)<br>*Ban Jieyu san shou (qi san)* | Die Dame Ban | Tang | Gedicht | 1953 |
| Ders. | 酬张少府<br>*Chou Zhang Shaofu* | Als Gegengabe/ Dem Hofintendanten Dschang als Gegengabe | Tang | Gedicht | 1953/ 1952, 1988a, 1988b, 1993 |
| Ders. | 饭覆釜山僧<br>*Fan Fufu Shan Seng* | Ich gebe dem Mönchen von Fu-fu-Berg ein Mahl | Tang | Gedicht | 1989 |
| Ders. | 和贾舍人早朝大明宫之作<br>*He Jia Sheren Zao Chao* | Harmonierend mit dem Gedicht des Kammerherrn Gia Dschih „Morgenaudienz im | Tang | Gedicht | 1989 |

| | | | | | |
|---|---|---|---|---|---|
| | *Daming Gong Zhi Zuo* | Palast des Großen Glanzes“ | | | |
| Ders. | 积雨辋川庄作<br>*Ji Yu Wangchuan Zhuang Zuo* | Nach längerem Regen im Weiler des Wang-Tales/ am Felgenfluß geschrieben | Tang | Gedicht | 1988a/1988b |
| Ders. | 九月九日忆山东兄弟<br>*Jiu Yue Jiu Ri Yi Shandong Xiongdi* | Am neunten Tag des neunten Monats gedenke ich der Brüder im Osten der Berge | Tang | Gedicht | 1988a |
| Ders. | 山中居事<br>*Shan Zhong Ju Shi* | Wohnen im Gebirge | Tang | Gedicht | 1989 |
| Ders. | 山中寄诸弟妹<br>*Shan Zhong Ji Zhu Di Mei* | In den Bergen den jüngeren Brüdern und Schwestern gesandt | Tang | Gedicht | 1989 |
| Ders. | 送别<br>*Song Bie* | Abschiedswort/ Abschied | Tang | Gedicht | 1952/ 1988b |
| Ders. | 送沈子归江东<br>*Song Shen Zi Gui Jiangdong* | Dem Schen Dse-fu zum Geleit, als er nach Giang-nan zog | Tang | Gedicht | 1964, 1988b |
| Ders. | 辋川集<br>*Wangchuan Ji* | Aus dem Zyklus „Das Wang-Tal“/ Aus dem Zyklus vom Felgenfluß | Tang | Gedicht | 1953/ 1988a, 1988b |
| | -孟城坳<br>*Mengcheng´ao* | Das neue Heim/ Die Mulde beim Wall von Mong | | Gedicht | 1952/ 1988a, 1988b |

| | | | | | |
|---|---|---|---|---|---|
| | -鹿柴<br>*Lu Zhai* | Im Hirschhagen | | Gedicht | 1953, 1988a, 1988b |
| | -木兰柴<br>*Mulan Zhai* | Magnolienhag | | Gedicht | 1952, 1988a, 1988b |
| | -宫槐陌<br>*Gong Huai Mo* | Der Tempelsteig/ Der Steig bei dem Tempel-Sophoren | | Gedicht | 1952, 1988a, 1988b |
| | -欹湖<br>*Qi Hu* | Auf dem schönen See | | Gedicht | 1952, 1988a, 1988b |
| | -金屑泉<br>*Jin Xie Quan* | Der Goldstaubquell | | Gedicht | 1952, 1988a, 1988b |
| | -竹里馆<br>*Zhu Li Guan* | Hütte im Bambushain | | Gedicht | 1953, 1988a, 1988b |
| | -漆园<br>*Qi Yuan* | Im Lackbaumgarten | | Gedicht | 1952, 1988a, 1988b |
| Ders. | 相思<br>*Xiang Si* | Liebendes Gedenken | Tang | Gedicht | 1988a |
| Ders. | 与卢员外过崔处士兴宗林亭<br>*Yu Lu Yuanwai Guo Cui Chushi Xingzong Lin Ting* | Als ich zusammen mit dem Kanzleirat Lu Siang an der Waldhütte des Tsui Hin-dsung vorbeikam/ Als ich zusammen mit dem Sekretär Lu Siang an der Waldeszelle des Eremiten Tsui Hin-dsung vorbeikam | Tang | Gedicht | 1988a/ 1964, 1988b |

| | | | | | |
|---|---|---|---|---|---|
| Ders. | 杂诗三首(其二)<br>*Za Shi San Shou (qi er)* | Frage | Tang | Gedicht | 1952, 1988a, 1988b, 1989 |
| Ders. | 终南别业<br>*Zhongnan Bie Ye* | Unterkunft im Dschung-nan-Berg | Tang | Gedicht | 1989 |
| 王之涣<br>Wang Zhihuan (688-742) | 登鸛鹊楼<br>*Deng Guanque Lou* | Das Turmhaus zum Storchen | Tang | Gedicht | 1953, 1988a, 1989 |
| Ders. | 凉州词<br>*Liangzhou Ci* | Jenseits der Grenze | Tang | Gedicht | 1953, 1988a, 1988b |
| 韦应物<br>Wei Yingwu (737-790) | 长安遇冯著<br>*Chang´an Yu Feng Zhu* | Ein alter Freund kommt in die Metropole/ Hauptstadt | Tang | Gedicht | 1953/ 1988b |
| Ders. | 滁州西涧<br>*Chuzhou Xi Jian* | Am Westfluss von Tschu-dschou | Tang | Gedicht | 1953 |
| Ders. | 秋夜寄邱二十二员外<br>*Qiu Ye Ji Qiu Ershier Yuanwai* | Einem Freunde/ In einer Herbstnacht dem Ministerialrat Kiu gesandt | Tang | Gedicht | 1952/1988a |
| Ders. | 幽居 | Wohnen in der Stille | Tang | Gedicht | 1952 |

| | | | | | |
|---|---|---|---|---|---|
| | *You Ju* | | | | |
| 温庭筠<br>Wen Tingyun (812?-866) | 杨柳八首(其五)<br>*Yangliu Ba Shou (qi wu)* | Weidenzweige | Tang | Gedicht | 1964, 1988b |
| 翁照<br>Weng Zhao (1677-1755) | 梅花坞坐月<br>*Meihuawu Zuo Yue* | Am Pflaumenblütenrain unter dem Monde sitzend | Qing | Gedicht | 1988a |
| 吴均<br>Wu Jun (469-520) | 采莲曲<br>*Cai Lian Qu* | Beim Lotospflücken | Nanbei-Chao | Gedicht | 1988a |
| Ders. | 和萧洗马子显古意诗六首(其三)<br>*He Xiao Xima Zixian Guyi shi Liu Shou (qi san)* | Harmonierend mit einem Gedicht des Siau Dsi-hiän | Nanbei-Chao | Gedicht | 1988a |
| 萧纲<br>Xiao Gang (503-551) | 夜遣内人还后舟<br>*Ye Qian Neiren Huan Hou Zhou* | In der Nacht schicke ich meine Frau mit dem Boot zurück | Nanbei-Chao | Gedicht | 1988a |
| Ders. | 游人<br>*Youren* | Die Flaneure | Nanbei-Chao | Gedicht | 1988a |

| | | | | | |
|---|---|---|---|---|---|
| Ders. | 有所思三首<br>*You Suo Si San Shou* | Gedenken<br>(alle drei Stücke) | Nanbei-Chao | Gedicht | 1988a |
| 谢常<br>Xie Chang (?-?) | 携琴访友图<br>*Xie Qin Fang You Tu* | Den Freund besuchen. Auf ein Gemälde | Ming | Gedicht | 1988b |
| 谢灵运<br>Xie Lingyun (385-433) | 登石门最高顶<br>*Deng Shimen Zui Gao Ding* | Den höchsten Punkt des steinernen Tores besteigend | Dongjin-Zeit u. Nanbei-chao | Gedicht | 1988b |
| Ders. | 石壁精舍还湖中作<br>*Shibi Jingshe Huan Huzhong Zuo* | Von der Klause an der Felsenwand heimkehrend, auf dem See geschrieben | Dongjin-Zeit u. Nanbei-chao | Gedicht | 1988b |
| 谢朓<br>Xie Tiao (464-499) | 咏邯郸故才人嫁为厮养卒妇<br>*Yong Handan Gu Cairen Jia Wei Siyangzu Fu* | Auf eine Han-dan-Schöne, die mit einem Domestiken verheiratet wurde | Nanbei-Chao | Gedicht | 1988a |
| 徐铉<br>Xu Xuan (917-992) | 柳枝辞(十二首其七)<br>*Liuzhi Ci (shier shou qi qi)* | Weidenzweige | Tang | Gedicht | 1952 |

| | | | | | |
|---|---|---|---|---|---|
| 杨炯<br>Yang Jiong (650-695?) | 从军行<br>*Congjun Xing* | Wir zogen im Heer | Tang | Gedicht | 1964, 1989 |
| 佚名<br>Yiming | 白头吟<br>*Bai Tou Yin* | Das Lied vom weißen Haupt | Han | Gedicht | 1988a |
| Ders. | 高阳乐人歌二曲<br>*Gaoyang Yueren Ge er qu* | Lieder der Musikanten von Gao-yang I, II | Nanbei-Chao (Bei Chao) | Gedicht | 1988b |
| Ders. | 古诗十九首-青青河畔草<br>*Gushi Shijiu Shou – Qing qing he pan cao* | Aus den Neunzehn Alten Gedichten-Grün, grün die Gräser dort an Stromes Rand; | Han | Gedicht | 1988a |
| Ders. | 古诗十九首-生年不满百<br>*Gushi Shijiu Shou – sheng nian bu man bai* | Aus den Neunzehn Alten Gedichten-Des Lebens Jahre füllen nicht ein Hundert; | Han | Gedicht | 1988a, 1988b |
| Ders. | 古诗十九首-凛凛岁云暮<br>*Gushi Shijiu Shou – lin lin sui yun mu* | Aus den Neunzehn Alten Gedichten-Ein Frösteln, bang. Das Jahr neigt sich zum Ende | Han | Gedicht | 1988b |

| | | | | | |
|---|---|---|---|---|---|
| Ders. | 古诗十九首-客从远方来<br>*Gushi Shijiu Shou – ke cong yuan fang lai* | Ein Fremdling kam | Han | Gedicht | 1988a |
| Ders. | 古诗五首-上山采蘼芜<br>*Gushi Wu Shou – shang shan cai mi wu* | Ich stieg den Berg hinan | Han | Gedicht | 1988a |
| Ders. | 子夜歌-春林花多媚<br>*Zi Ye Ge – chun lin hua duo mei* | Aus den Liedern des „Fräulein Nacht“- Der Frühlingshain ist voll von schöner Blüte | Nanbei-Chao (Nan Chao) | Gedicht | 1988b |
| Ders. | 子夜歌-宿昔不梳头<br>*Zi Ye Ge – su xi bu shu tou* | Aus den Liedern des „Fräulein Nacht“- War nicht gekämmt in der vergangenen Nacht | Nanbei-Chao (Nan Chao) | Gedicht | 1988b |
| Ders. | 子夜四时歌-揽裙未结带<br>*Zi Ye Si Shi Ge – lan qun wei jie dai* | Junger Tag | Nanbei-Chao (Nan Chao) | Gedicht | 1952 |
| 袁宏道<br>Yuan Hongd-ao | 渐渐诗戏题壁上 | Ganz allmählich Zum Scherz an eine Mauer geschrieben | Ming | Gedicht | 1988a, 1988b, 1993 |

| | | | | | |
|---|---|---|---|---|---|
| (1568-1610) | *Jian Jian Shi Xi Ti Bi Shang* | | | | |
| Ders. | 七月二十一日<br>有忆偶题<br>*Qi Yue Ershiyi Ri You Yi Ou Ti* | Am 21. Tag des 7. Monats<br>Eine Erinnerung | Ming | Gedicht | 1988a, 1988b |
| Ders. | 人日自笑<br>*Renri Zi Xiao* | Am „Tag des Menschen“ verspotte ich mich selber | Ming | Gedicht | 1988a, 1988b |
| Ders. | 晓出柏乡<br>*Xiao Chu Baixiang* | In der Frühe Bo-hiang verlassend | Ming | Gedicht | 1988b |
| 元稹<br>Yuan Zhen (779-831) | 闻乐天授江州司马<br>*Wen Letian Shou Jiangzhou Sima* | Als ich hörte, daß Bo-Lo-tiän zum Konnetabel degradiert sei | Tang | Gedicht | 1952 |
| 张朝<br>Zhang Chao (?-?) | 江南行<br>*Jiangnan Xing* | In Gedanken an den Gatten | Tang | Gedicht | 1952 |
| 张继<br>Zhang Ji (?-?) | 枫桥夜泊<br>*Feng Qiao Ye Bo* | Ankern zur Nacht | Tang | Gedicht | 1952 |
| 张籍<br>Zhang Ji (768-830?) | 秋思<br>*Qiu Si* | Aus der fremden Stadt | Tang | Gedicht | 1952 |

| | | | | | |
|---|---|---|---|---|---|
| 张九龄<br>Zhang Jiuling (673-740) | 照镜见白发<br>*Zhao Jing Jian Bai Fa* | Selbstbetrachtung | Tang | Gedicht | 1953, 1988a, 1988b |
| 张廷玉<br>Zhang Tingyu (1672-1755) | 山中暮归<br>*Shan Zhong Mu Gui* | Späte Heimkehr in den Bergen | Qing | Gedicht | 1988b (Ausz.) |
| 赵关晓<br>Zhao Guanxi-ao (?-?) | 踏雪<br>*Ta Xue* | Spazieren im Schnee | Qing | Gedicht | 1988b |
| 赵宗猷<br>Zhao Zongyou (?-?) | 新柳<br>*Xin Liu* | Junge Weide | Qing | Gedicht | 1988a |
| 郑燮<br>Zheng Xie (1693-1765) | 小廊<br>*Xiao Lang* | Im kleinen Wandelgang | Qing | Gedicht | 1988a, 1988b |
| 郑之升<br>Zheng Zhish-eng (?-?) | 留别<br>*Liu Bie* | Abschied | Ming | Gedicht | 1988b |

| | | | | | |
|---|---|---|---|---|---|
| 朱放<br>Zhu Fang (?- 787?) | 题竹林寺<br>*Ti Zhulin Si* | An den Tempel im Bambushain geschrieben | Tang | Gedicht | 1964, 1989 |
| 朱庆馀<br>Zhu Qingyu (797-?) | 宫词<br>*Gong Ci* | Ein Palastlied | Tang | Gedicht | 1989 |
| Ders. | 近试上张籍水部<br>*Jin Shi Shang Zhang Ji Shuibu* | Herrn Dschang vom Ministerium Für Bewässerung nach dem Examen hinaufgereicht | Tang | Gedicht | 1989 |
| 左思<br>Zuo Si (ca. 250-ca. 305) | 招隐诗二首<br>*Zhaoyin Shi Er Shou* | Den Einsiedel suchen I, II | Xijin-Zeit | Gedicht | 1988b |

Kein gefundenes Original:

| | | | | | |
|---|---|---|---|---|---|
| Gu Yün<br>顾云? | ? | Gang ins Gebirge<br><br>Hinaus zum Gartentor, ganz ohne Ziel.<br>Im Schatten stolzer Kiefern schritt ich hin.<br>Ein Strom, der floß: wie stillen Klausners Trachten; | Qing-Zeit? | Gedicht | 1988b |

| | | | | | |
|---|---|---|---|---|---|
| | | Ein Berg, begrünt: wie höchster Vorzeit Sinn.<br>Und von der Stimmung eilends fortgetragen,<br>War unvermerkt ich in den Wolken bald.<br>Da blieb ich stehn, pfiff in die Einsamkeit.<br>Mit seinem Brausen füllte Wind den Wald. | | | |

**Tabelle 5: Die von Debon übersetzten Gedichte aus *Das Buch der Lieder***

| **Titel des Ur-Gedichtes** | **Titel der Übersetzung** | **Veröffentlichung (Jahr)** |
|---|---|---|
| 白华<br>*Bai Hua* | In weißer Blüte | 2003 |
| 白驹<br>*Bai Ju* | Ein weißes Fohlen | 1988a, 1988b, 2003 |
| 柏舟<br>*Bai Zhou*<br>(邶风, in *Bei Feng*, Anm. v. Verf.) | Der Zederboot | 2003 |
| 柏舟<br>*Bai Zhou*<br>(鄘风, in *Yong Feng*, Anm. v. Verf.) | Der Zederboot | 2003 |
| 般<br>*Pan* | Hymne | 2003 |
| 鸨羽<br>*Bao Yu* | Der Bussards Flügel | 2003 |
| 北风<br>*Bei Feng* | Der Nordwind | 1957, 1988a, 1988b, 2003 |
| 北门<br>*Bei Men* | Das Nordtor | 2003 |
| 摽有梅<br>*Biao You Mei* | Geschüttelt sind die Pflaumen | 1988a, 2003 |
| 伯兮<br>*Bo Xi* | Mein Bester du | 2003 |

| | | |
|---|---|---|
| 采蘩<br>*Cai Fan* | Den Beifuß pflücken | 2003 |
| 采葛<br>*Cai Ge* | Er pflückt wilden Wein | 1988a, 2003 |
| 采绿<br>*Cai Lü* | Ich pflückte Grün | 2003 |
| 采菽<br>*Cai Shu* | Die Bohnen pflückt | 2003 |
| 草虫<br>*Cao Chong* | Im Gras die Grille | 2003 |
| 车邻<br>*Che Lin* | Ein Wagen rollt | 2003 |
| 车临<br>*Che Lin* | Die Achsennägel | 2003 |
| 晨风<br>*Chen Feng* | Der Falke | 2003 |
| 出其东门<br>*Chu Qi Dong Men* | Vorm östlichen Tor | 1988a, 1988b, 2003 |
| 鹑之奔奔<br>*Chun Zhi Ben Ben* | Die Wachteln, wie sie schwirren wild | 2003 |
| 大车<br>*Da Che* | Der großen Wagen | 1988a, 2003 |
| 东方未明<br>*Dongfang Wei Ming* | Noch ist im Osten Dunkelheit | 2003 |
| 东方之日<br>*Dongfang Zhi Ri* | Im Osten die Sonne | 1988b, 2003 |

| | | |
|---|---|---|
| 东门之墠<br>*Dong Men Zhi Shan* | Am Osttor ist ein freier Platz | 2003 |
| 东门之杨<br>*Dong Men Zhi Yang* | Am Osttor die Weidenbäume | 2003 |
| 伐柯<br>*Fa Ke* | Man haut den Stiel | 2003 |
| 伐木<br>*Fa Mu* | Man fällt die Bäume | 2003 |
| 防有鹊巢<br>*Fang You Quechao* | Auf dem Deich ein Elsternnest | 1988a, 2003 |
| 匪风<br>*Fei Feng* | S ist nicht der Wind/ Nicht ist´s der Wind | 1957/ 1988a, 2003 |
| 丰年<br>*Feng Nian* | Ein reiches Jahr | 1988b, 2003 |
| 风雨<br>*Fengyu* | Wind und Regen | 2003 |
| 凫鹥<br>*Fu Yi* | Die Wildenten | 2003 |
| 蜉蝣<br>*Fuyou* | Die Libelle | 1988b, 2003 |
| 甫田<br>*Fu Tian* | Ein groß Gewann | 1957, 2003 |
| 甘棠<br>*Gan Tang* | Der süße Birnbaum | 2003 |
| 干旄<br>*Gan Mao* | Am Schaft ein Jackschweif-Banner | 2003 |

| | | |
|---|---|---|
| 羔裘<br>*Gao Qiu*<br>(郑风, in *Zheng Feng*, Anm. v. Verf.) | Der Pelz von Lamm | 2003 |
| 羔裘<br>*Gao Qiu*<br>(唐风, in *Tang Feng*, Anm. v. Verf.) | Von Lamm der Pelz | 2003 |
| 葛生<br>*Ge Sheng* | Die Bohne rankt | 2003 |
| 谷风<br>*Gu Feng* | Im Tal der Wind | 2003 |
| 关雎<br>*Guan Ju* | Der Taubenruf | 2003 |
| 何草不黄<br>*He Cao Bu Huang* | Welche Grashalm, der nicht gilbte schon | 2003 |
| 河广<br>*He Guang* | Der Strom ist bereit? | 1957, 2003 |
| 鹤鸣<br>*He Ming* | Der Kranich ruft | 2003 |
| 鸿雁<br>*Hong Yan* | Die wilden Gänse | 1988a, 2003 |
| 候人<br>*Hou ren* | Ein fürstlich Aufgebot | 2003 |
| 黄鸟<br>*Huang Niao* | Die gelben Vögel | 2003 |

| | | |
|---|---|---|
| 鸡鸣<br>*Ji Ming* | Der Hahn hat gekräht/ Des Hahnes Krähn/ Der Hahn hat gekräht; Der Hahn erhob die Stimme schon | 1957/ 1988b/ 2003 |
| 既醉<br>*Ji Zui* | Wir sind trunken schon | 2003 |
| 蒹葭<br>*Jian Jia* | Die Büschelbinsen | 2003 |
| 将仲子<br>*Jiang Zhong Zi* | Mein guter Dschung, ich bitte dich | 2003 |
| 角弓<br>*Jiao Gong* | Der hornverzierte Bogen | 2003 |
| 狡童<br>*Jiao Tong* | Der falsche Gesell | 1988a, 2003 |
| 菁菁者莪<br>*Jing Jing Zhe E* | In Fülle steht der Estrachant | 2003 |
| 敬之<br>*Jing Zhi* | Gebt ihm die Ehr | 1988b, 2003 |
| 静女<br>*Jing Nü* | Ein helles Mägdlein/ Ein sanftes Mädchen | 1957/ 1988b, 2003 |
| 樛木<br>*Jiu Mu* | Der umwundene Baum | 2003 |
| 君子阳阳<br>*Junzi Yang Yang* | Mein Herr sieht fröhlich drein | 2003 |
| 凯风<br>*Kai Feng* | Der milde Wind | 2003 |
| 頍弁 | Die Lederkappen | 2003 |

| | | |
|---|---|---|
| *Kui Bian* | | |
| 狼跋<br>*Lang Ba* | Es lahmt der Wolf | 2003 |
| 烈祖<br>*Lie Zu* | Die Ahnen im Licht | 2003 |
| 麟之趾<br>*Lin Zhi Zhi* | Des Einhorn Huf | 1988b, 2003 |
| 卢令<br>*Lu Ling* | Die Bracken | 2003 |
| 鹿鸣<br>*Lu Ming* | Des Hirschen Schrei | 2003 |
| 绵蛮<br>*Mian Man* | Anmutig sind die Goldpirole | 1988a, 2003 |
| 木瓜<br>*Mugua* | Die Melone | 1988a, 2003 |
| 女曰鸡鸣<br>*Nü Yue Ji Ming* | Das Mädchen sagt Schon kräht der Hahn | 1988a, 2003 |
| 匏有苦叶<br>*Pao You Ku Ye* | Schon bitter sind die Kürbisblätter | 2003 |
| 祈父<br>*Qi Fu* | Kriegsintendant | 1988a, 2003 |
| 褰裳<br>*Qian shang* | Das geschürzte Kleid | 2003 |
| 溱洧<br>*Zhen Wei* | Der Dschen und der We | 1988a, 2003 |
| 青蝇 | Die Fliegen | 1988b, 2003 |

| | | |
|---|---|---|
| *Qing Ying* | | |
| 权舆<br>*Quan Yu* | Der Beginn | 2003 |
| 鹊巢<br>*Quechao* | Das Elsternnest | 1988a, 1988b, 2003 |
| 山有枢<br>*Shan You Shu* | Im Berg ist der Tann | 1988a, 1988b, 1993, 2003 |
| 鳲鸠<br>*Shi Jiu* | Der Kuckuck | 2003 |
| 十亩之间<br>*Shi Mu Zhi Jian* | Auf dem Zehn-Morgen-Acker | 2003 |
| 式微<br>*Shiwei* | Verlorne Mühn | 2003 |
| 叔于田<br>*Shu Yu Tian* | Schu zog hinaus auf die Felder | 2003 |
| 四月<br>*Si Yue* | Im vierten Monat | 2003 |
| 驷驖<br>*Si Tie* | Vier Pferde schwarz | 2003 |
| 棠棣<br>*Tangdi* | Der Kirschenbaum | 2003 |
| 桃夭<br>*Tao Yao* | Wie rank der Pfirsichbaum | 1988a, 1988b, 2003 |
| 庭燎<br>*Ting Liao* | Die Fackeln im Hof | 2003 |
| 兔罝 | Das Hasennetz | 1988a, 1988b, 2003 |

| | | |
|---|---|---|
| *Tu Ju* | | |
| 兔爰<br>*Tu Yuan* | Der Hase bleibt fein auf der Hut/ Behutsam regt der Hase sich | 1957/ 1988a, 1988b, 2003 |
| 菀柳<br>*Wan Liu* | Voll Laub der Weidenbaum | 2003 |
| 渭阳<br>*Wei Yang* | Des We-Stroms Uferwand | 2003 |
| 文王<br>*Wen Wang* | König Wen | 2003 |
| 无将大车<br>*Wu Jiang Da Che* | Dem großen Wagen folge nicht | 2003 |
| 无衣<br>*Wu Yi*<br>(秦风, in *Qin Feng*, Anm. v. Verf.) | Du hast kein Gewand? | 1988a, 2003 |
| 无衣<br>*Wu Yi*<br>(唐风, in *Tang Feng*, Anm. v. Verf.) | Kein Gewand | 2003 |
| 蟋蟀<br>*Xi Shuai* | Die Grillen | 1993 (ohne Titel), 2003 |
| 隰桑<br>*Xi Sang* | Im Fenn der Maulbeerbaum | 2003 |
| 隰有苌楚<br>*Xi You Chang Chu* | Im Fenn die Mispel | 1988b, 2003 |
| 相鼠 | Sieh dort die Maus | 1993 (ohne Titel), 2003 |

| | | |
|---|---|---|
| *Xiang Shu* | | |
| 小星<br>*Xiao Xing* | Die kleinen Sterne | 1988b, 2003 |
| 扬之水<br>*Yang Zhi Shui* | Wilde Wasser | 2003 |
| 野有蔓草<br>*Ye You Mancao* | Im Brachland ist ein Rankenkraut | 2003 |
| 野有死麕<br>*Ye You Si Jun* | Im Brachland ist ein totes Wild | 1988b, 2003 |
| 猗嗟<br>*Yi Jie* | Steht her | 2003 |
| 抑<br>*Yi* | Schicklichkeit | 1988b, 2003 |
| 殷其雷<br>*Yin Qi Lei* | Wie dumpf der Donner grollt | 2003 |
| 有杕之杜<br>*You Di Zhi Du* | Ein Pyrus-Baum ragt einsam auf | 2003 |
| 有客<br>*You Ke* | Da kam ein Gast | 1988a, 2003 |
| 有女同车<br>*You Nü Tong Che* | Ein Mädchen teilt mir den Wagen | 1988a, 2003 |
| 鱼藻<br>*Yu Zao* | Der Fisch im Seegras | 2003 |
| 鸳鸯<br>*Yuanyang* | Das Entenpaar | 2003 |
| 月出 | Der Mond kam auf | 1988a, 2003 |

| | | |
|---|---|---|
| *Yue Chu* | | |
| 蓷兮<br>*Tuo Xi* | Welkende Blätter | 2003 |
| 湛露<br>*Zhan Lu* | Es quillt der Tau | 1988a, 1988b, 2003 |
| 召旻<br>*Zhao Min* | Im Gedenken an Schao | 2003 |
| 振鹭<br>*Zhen Lu* | Der Reiherschwarm | 2003 |
| 陟岵<br>*Zhi Hu* | Steig ich jenen Fells | 1957, 2003 |
| 终风<br>*Zhong Feng* | Der wilde Sturm | 2003 |
| 螽斯<br>*Zhongsi* | Heuschreckenflügel | 2003 |
| 缁衣<br>*Zi Yi* | Das schwarze Gewand | 2003 |
| 子衿<br>*Zi Jin* | Sein Kragen | 1988b, 2003 |
| 遵大路<br>*Zun Da Lu* | Der große Weg | 1988b, 2003 |