Zeitschrift: Asiatische Studien : Zeitschrift der Schweizerischen Asiengesellschaft = Études asiatiques : revue de la Société Suisse-Asie

Herausgeber: Schweizerische Asiengesellschaft

Band: 44 (1990)

Heft: 1

Artikel: Das Kaifûsô : eine Sammlung chinesischsprachiger Gedichte aus dem alten Japan

Autor: Langemann, Christoph

DOI: https://doi.org/10.5169/seals-146875

Nutzungsbedingungen

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

Conditions d'utilisation

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

Terms of use

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

Download PDF: 14.07.2025

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

DAS KAIFÛSÔ: EINE SAMMLUNG CHINESICHSPRACHIGER GEDICHTE AUS DEM ALTEN JAPAN

CHRISTOPH LANGEMANN

Das *Kaifûsô*[1] ist Japans älteste Sammlung sogenannter *kanshi*, d.h. lyrischer Gedichte in chinesischer Sprache und Form. Die rund 120[2] Gedichte der Gattung *shih* wurden von Dichtern japanischer Muttersprache verfasst und, wie es in der Vorrede der Sammlung heisst[3], im Jahre 751 von einem unbekannten Kompilator zusammengestellt. Damit ist das *Kaifûsô* Japans älteste Gedichtsammlung überhaupt[4]. Die darin enthaltenen Werke stammen aus der zweiten Hälfte des siebten und der ersten Hälfte des achten Jahrhunderts, also grob gesagt aus den *Hakuhô*- und *Tempyô*-Jahren. Diese Zeitspanne ist gekennzeichnet durch das allmähliche Eindringen chinesischer Elemente in die Kultur der japanischen Oberschicht. Dabei spielte nicht nur die Ausstrahlung des blühenden T'angreiches eine Rolle; vielmehr waren die Kaisermacht und die mit ihr immer enger liierte Fujiwara-Sippe aktiv an der Untermauerung ihrer Position durch eine sinisierte Hofideologie interessiert. Diese Ideologie beinhaltete nicht nur politische Ideen – etwa zur Stellung des Kaisers – sondern auch eine Kultur, die den erhöhten Status des Adels sichtbar machen sollte. Die chinafreundliche

1 *Kaifû*, chin. *huai feng*, bedeutet „den Stil in sehnsuchtsvoller Erinnerung bewahren". Gegen Ende der Vorrede (*jo*, chin. *hsü*) der Sammlung heisst es (*Nihon koten bungaku taikei* [NKBT] 69, p. 62, Zeile 4): „Meine Absicht beim Auswählen dieser Texte war, dass man die hinterlassene Kunst (*fû*) der uns vorausgegangenen Weisen nicht vergesse. Deshalb habe ich sie *Kaifû* genannt". *Sô*, chin. *tsao*, schillert in der Bedeutung zwischen „Wasserpflanzen", „fein verziert" und „schöne Literatur" (s. Li Shan-Kommentar zu diesem Zeichen im *Wen-fu* des Lu shih-neng, *Liu-ch'en chu Wen-hsüan* I:309). Das *Kaifûsô* wird in den folgenden westlichen Werken behandelt: B. Lewin, *Isonokami no Otomaros chinesische Dichtung*; Helen C. McCullough, *Brocade by Night*; Konishi Jin'ichi, *A History of Japanese Literature*, Band I, und B. Watson, *Chinese Literature in Japan*, Band I.

2 120 sind es nach der Angabe in der Vorrede (NKBT 69, S. 62, Zeile 3), die Kojima Noriyuki dazu verwendet hat, in seiner Textausgabe die 116 Gedichte, die er für echt ansieht, zu nummerieren. S. dazu auch sein Vorwort (*kaisetsu*; NKBT 69, S. 9).

3 NKBT 69, S. 62, am Ende des Abschnittes.

4 Nach R.A. Miller, *The Lost Poetic Sequence of the Priest Manzei*, S. 136 ist das *Manyôshû*, das meist als älteste Sammlung bezeichnet wird, wohl erst ca. 770 fertiggestellt worden.

Kulturpolitik wurde deshalb trotz der häufigen politischen Wechsel immer beibehalten.

Chinesisches, anfänglich vor allem buddhistisches, Kulturgut drang erstmals unter der Kaiserin Suiko (r. 592-628) und ihrem Neffen Shôtoku Taishi (572-621) in grösserem Masse nach Japan, als ab dem Jahre 600 mehrere Gesandtschaften nach China geschickt wurden[5]. Aus dieser Zeit stammen mithin die frühesten dokumentierten Inschriften[6]. Shôtoku ist auch der erste Japaner, von dem wir einen eigenhändig geschriebenen Text besitzen[7]. Frühere Dokumente, etwa der in der chinesischen Dynastiegeschichte *Sui-shu* enthaltene Brief des japanischen Kaisers an den chinesischen Hof, wurden mit Sicherheit von Koreanern verfasst[8]. In den sechziger Jahren des siebten Jahrhunderts wurde unter Kaiser Tenji (r. 662-671) die Sinisierung intensiviert, wobei ihm die vielen koreanischen Einwanderer, die der unruhigen Lage auf der Halbinsel auswichen, zu Hilfe kamen[9]. Von seinem Nachfolger Temmu (r. offiziell 673-686) an, der 671 den Thron gewaltsam an sich riss[10], durchdrang dann vor allem die chinesische Vorstellung über das Prestige einer literarischen Bildung die einheimische Oberschicht, so dass dichterische Tätigkeit automatisch mit Beamtentum und Adel assoziiert wurde[11].

Das *Kaifûsô* enthält also Texte aus einer wichtigen Zeit des Lernens. In dieser Zeit wurden die Japaner (vorerst nur die Oberschicht am Hof) mit der chinesischen Schriftkultur und deren hochentwickelten Ideen konfrontiert. In den literarischen Werken durchmischten sich *wa-* (japanische) und *kan-* (sinojapanische) Aspekte. Die *wa-kan*-Dialektik[12] bedingte in der Lyrik einerseits eine thematische Trennung: Die *kan*-Lyrik wurde zu formellen Anlässen von Höflingen und Priestern der Hauptstadt gepflegt; die

5 Zu den Chinagesandtschaften der Suikozeit s. Mori Katsumi, *Kentô-shi*, S. 9-10.

6 Suikozeitliche Texte sind z.B. bei Inoguchi Atsushi, *Nihon kambungaku-shi*, S. 32-42 abgedruckt.

7 Nach Konishi Jin'ichi, *A History of Japanese Literature*, I:311-14 stammt das bis heute erhalten gebliebene *Hokke gisho* (Kommentar zum *Lotus Sutra*, 7. Jh.) von Shôtoku selbst.

8 Der Brief ist abgedruckt bei Inoguchi, a.a.O., S. 28.

9 Dazu s. z.B. B. Lewin, *Isonokami no Otomaro*, S. 90. Die Wichtigkeit Tenji Tennôs für die Literatur wird auch im *Kaifûsô-jo* betont (s. NBKT 69, S. 60).

10 In den sogenannten *Jinshin*-Unruhen, jap. *Jinshin no ran*.

11 S. Konishi Jin'ichi, a.a.O., Kap. 6, 9 und 10.

12 Die Idee zu dieser Dialektik stammt aus David Pollack, *The Fracture of Meaning*, S. 3 und 58. Nach ihm durchzieht sie die ganze japanische Kultur bis ins 19. Jh., in dem sie durch eine *wa-yô*-Dialektik ersetzt wird.

wa-Lyrik war privater, behandelte persönliche Themen wie die Liebe und wurde von einer breiteren Bevölkerungsschicht, besonders auch von den Frauen, gepflegt. Andrerseits überschnitten sich aber auch die beiden Bereiche: Kein Text, den wir besitzen, ist „urjapanisch", denn der Gebrauch der Schrift selbst bedeutete ja schon die Übernahme gewisser fremder Vorstellungen. Heute wird anerkannt, dass chinesische Konzepte Eingang in die japanischsprachige Lyrik fanden[13], vor allem in die von den Adligen gepflegte. Die Frage ist nun, inwiefern sich die *wa-kan*-Dialektik auch innerhalb der chinesischsprachigen Gedichte japanischer Autoren äussert. Um diese Frage zu behandeln, wäre eine umfassende Analyse sowohl der *Kaifûsô*-Gedichte als auch des vergleichbaren chinesischen Materials nötig. Das kann hier nur ansatzweise geschehen. Zuerst sei jedoch noch auf die Sammlung als Ganzes eingegangen:

Die Überlieferungsgeschichte des *Kaifûsô* kann nur bis ins 11. Jahrhundert zurückverfolgt werden und liegt auch später im Dunkeln, da es in den großen *kanshi*-Sammlungen des neunten Jahrhunderts nirgends und bis zur Edozeit nur an sehr wenigen Stellen erwähnt wird[14]. Auch über die Identität des Kompilators lassen sich nur Vermutungen anstellen[15]. Sicher ist, dass das *Kaifûsô* im Gegensatz zu den späteren, staatlichen *kanshi*-Sammlungen aus privater Motivation kompiliert wurde[16]. Es kann daher

13 Darauf wird vielerorts eingegangen, in kurzer Form z.B. im Artikel von Kojima Noriyuki, *Manyôshû, Kaifûsô kara Keikokushû e*, S. 1-3, oder in Yamagishi Tokuhei, *Nihon Kambungaku Kenkyû*, S. 78-79.

14 Zur Textüberlieferung des *Kaifûsô* s. den Artikel von Yoshida Kôichi, *Kaifûsô no denrai-shi kô*, in dem gezeigt wird, dass in den Vorreden der drei Sammlungen *Ryôunshû* (ca. 814), *Bunkashûreishû* (ca. 818) und *Keikokushû* (827) und auch in der *kambun*-Vorrede des *Kokinshû* kein Bezug auf das *Kaifûsô* genommen wird, sondern erst implizit in einer Erzählung im *Konjaku Monogatari* (11. Jh.; Yoshida, a.a.O., S. 23). Yoshida zeigt, dass mit Ausnahme einer Erwähnung in der Muromachizeit das *Kaifûsô* erst in der Edozeit im Zuge des Interesses an der Philologie mehr Aufmerksamkeit auf sich zog. Zur Überlieferung s. auch die zwei Kolophone, die allen erhaltenen Manuskripten beigefügt sind (NKBT 69, S. 183).

15 Zur Identität des Kompilators sind in der japanischen Sekundärliteratur unzählige Spekulationen aufgestellt worden, die jeweils mehr oder weniger fundiert sind. Die verschiedenen Möglichkeiten sind in Kojimas Vorwort, NKBT 69, S. 6-7 zusammengestellt. Die einleuchtendsten Vermutungen sind Fujii no Hironari, ein gebildeter *kikajin* des 8. Jhs., Verfasser des letzten echten Gedichtes der Sammlung (s. Miyaji Takakuni, *Kaifûsô shisakusha to Nara bunka*, S. 19), und eine dem Isonokami no Otomaro nahestehende Person, etwa sein Sohn Yakatsugu (†781; s. B. Lewin, *Isonokami no Otomaro*, p. 104 + Anm.).

16 Dies kann aus der Vorrede geschlossen werden (NKBT 69, S. 62): „Ich niedriger

nicht festgestellt werden, ob die Auswahl der Gedichte nur dem Geschmack des Kompilators entspricht oder für jene Zeit typisch ist. Da Vergleichsmaterial fehlt, muss letzteres angenommen werden. Andererseits kann man die Entwicklung der *Kaifûsô*-Lyrik relativ gut verfolgen, denn die Gedichte sind etwa chronologisch angeordnet[17]. Kojima Noriyuki hat die Texte folgendermassen in zwei zeitlich aufeinander folgende Phasen geteilt[18]:

I. a) Tenjizeit – *Jinshin*-Unruhen (662-672): Gedichte Nr. 1- etwa 3.
   b) Fujiwara-Periode (672- ca. 715): Dichtung am Kaiserhof; bis etwa Gedicht Nr. 49.
II. a) Nagaya-Periode (715-729): Erneuerung der Lyrik im Salon des Prinzen Nagaya (684-729); Nr. 50- etwa Nr. 90.
   b) Nach-Nagaya-Periode (729-751): Weiterführung nach Nagayas Tod.

In der ersten Periode, der Zeit der Dichtung am Kaiserhof, erlangte die *kanshi*-Komposition eine immer grössere Verbreitung, so dass bis ins Jahr 700 etwa zwanzig Dichter aktiv waren[19]. Im Jahre 726 präsentierten nach einer Notiz im *Shoku nihongi* dann sogar 120 Beamte dem Kaiser ihre Werke[20]. Die Gedichte dieser Zeit sind oft formellen Charakters; viele behandeln kaiserliche Bankette, Ausflüge oder jahreszeitliche Feste. Ihr Stil entspricht, wie weiter unten gezeigt werden soll, demjenigen der chinesischen Lyrik der sogenannten „Sechs Dynastien" oder *nan-pei chao.* Solche Gedichte kommen auch in den späteren Phasen immer wieder vor.

Die Gedichte aus dem Kreis um den Prinzen Nagaya bilden einen grossen Block innerhalb der Sammlung, was die Wichtigkeit des Nagaya-Zirkels für die *kanshi*-Literatur beweist. Sogar einer von Nagayas Gegnern,

Beamter [Bescheidenheitsausdruck] unterhalte in meiner freien Zeit meinen Geist im Garten der feinen Literatur. Ich studiere die hinterlassenen Spuren der Männer des Altertums und gedenke der Wind-Mond-Vergnügungen der Alten ..."

17 In NKBT 69, S. 63 unter dem Titel *Kaifûsô mokuroku*: „Etwa in chronologischer Reihenfolge; nicht nach Rang eingestuft". Dieser Satz entspricht im Zeichengebrauch dem Ende des *Wen Hsüan hsü,* das übersetzt heisst: „Innerhalb der einzelnen Gattungen sind alle [Texte] chronologisch geordnet". S. Wang Li, *Ku-tai han-yü*, Ausgabe 1963, II: 1100.

18 Diese Periodisierung beschreibt Kojima an verschiedenen Orten, z.B. in NKBT 69, S. 12-14. Vielerorts in der japanischen Sekundärliteratur wird sie übernommen.

19 Nach Nakanishi Susumu, *Hakukan no bunyu ni asobu: Kaifûsô no imi*, S. 12.

20 *Jinki* 3, 9. Monat, 15. Tag; *Kokushi Taikei* II:106.

Fujiwara no Umakai (693?-737), nahm daran teil[21]. Dieser Zirkel war chinesischen Dichtgruppen von Adligen nachempfunden[22] und verarbeitete die neuesten Tendenzen der frühen T'ang-Lyrik, insbesondere der Lyrik des Dichters Wang Po (649-676)[23]. Nagayas blühender „Salon", an dem auch Gesandte des koreanischen Reiches *Silla* empfangen wurden[24], ging jedoch nach nur etwa zehnjähriger Existenz zugrunde, als die Fujiwara ihn zum Selbstmord zwangen[25]. Dass soviele Gedichte aus seinem Kreis ins *Kaifûsô* aufgenommen wurden, kann übrigens wohl nicht zu Spekulationen über die politische Ausrichtung des Kompilators Anlass geben, denn in der Sammlung sind die Fujiwara ebenfalls überrepräsentiert[26]. Nach Nagayas Tod wurde unter der Führung von Persönlichkeiten wie Fujiwara no Umakai und Isonokami no Otomaro ohne grosse Neuerungen weitergedichtet. Zur Zeit der Zusammenstellung des *Kaifûsô* hat dann wohl ein Wandel in der Konstellation der Dichtergruppen stattgefunden. Die nostalgische Rückwärtsgewandtheit nämlich, die der Verfasser der Vorrede zum Ausdruck bringt, könnte man damit erklären, dass er an neu aufkommende Dichterkreise keinen Anschluss habe finden können[27].

Betrachtet man die biographischen Angaben zu den einzelnen *Kaifûsô*-Dichtern[28], erkennt man, dass es grösstenteils Adlige eines mittleren bis höheren Ranges sind[29]. Mitglieder des Kaiserhauses kommen vor allem am

21 Das Gedicht *Kaifûsô* 90 (Kojimas Nummerierung) weist im Titel darauf hin.

22 Nach Konishi Jin'ichi, a.a.O. S. 377 z.B. derjenigen in der Residenz des Prinzen Hsiao Tsu-liang (460-94).

23 Die Werksammlung des Wang Po, das *Wang Tzu-an chi,* wurde vermutlich von der zehnten Chinagesandtschaft im Jahre 704 nach Japan gebracht. Im *Shôsôin,* dem heute noch erhaltenen Schatzhaus des Kaisers Shômu (r.724-49), wird ein Teil dieser Sammlung aufbewahrt, der mit 707 datiert ist.

24 Dies ist aus vielen Überschriften von Gedichten aus dem Nagaya-Kreis ersichtlich.

25 S. Aoki Kazuo, *Nagaya-ô to Fujiwara-shi,* in: *Nihon no rekishi III: Nara no Miyako,* ab S. 258.

26 Von Fuhito wurden 5 Gedichte in die Sammlung aufgenommen; von Fusasaki 3, von Umakai 6 und Maro 5. Ebenfalls wird in der Biographie des Prinzen Otomo Fujiwara no Kamatari, der Gründer der Sippe, erwähnt (s. NKBT 69, S. 70).

27 Nach Miyaji Takakuni, *Kaifûsô shi-sakusha to Nara bunka,* S. 27, standen diese neuen Gruppe unter der Führung von Omi no Mifune und Isonokami no Yakatsugu. Nach H.C. McCullough, *Brocade by Night,* S. 97 ist die Tatsache, dass Fujiwara no Muchimaro (680-773), (dessen Literatursalon denjenigen seines politischen Gegners Nagaya ersetzt haben soll) im Kaifûsô übergangen wurde, so zu interpretieren, dass der Kompilator mit Nagaya politisch sympathisiert habe.

28 In NKBT 69 gibt Kojima sehr praktische Zusammenfassungen der aus alten Quellen über jeden Dichter bekannten Tatsachen.

29 Eine übersichtliche Darstellung der Ränge der Dichter wird in Nakanishi Susumu, *Hakukan no bunyu ni asobu,* S. 6-7 gegeben.

Anfang der Sammlung vor. Der Anteil an Dichtern, die Beamte der konfuzianischen Akademie waren, ist gegenüber späteren Sammlungen eher gering[30]. Das Dichten auf Chinesisch war damals also noch keine spezialisierte Tätigkeit. Wichtig ist die Rolle der Priester und koreanischen Einwandererfamilien (*kikajin*). Diese besassen eine fortschrittliche chinesische Bildung. Ihr Anteil ist gegenüber späteren Sammlungen entsprechend hoch[31]. Eine wichtige Auslassung unter den Dichtern soll hier noch erwähnt sein: Yamanoue no Okura, ein berühmter *Manyôshû*-Dichter, ist im *Kaifûsô* nicht repräsentiert, obwohl er nachweislich am Nagaya-Zirkel teilgenommen hat[32] und im *Manyôshû* auf Chinesisch geschriebene Werke hinterlassen hat. Überhaupt wird der *Tsukushi*-Dichterkreis, dem Okura angehörte, mit einem einzigen Gedicht von Otomo no Tabito (Nr. 44) eher vernachlässigt – vielleicht, weil der Kompilator, der sicher in der Hauptstadt lebte, zu ihm keinen Zugang hatte. Dies könnte der Grund dafür sein, dass *Kaifûsô* und *Manyôshû* so wenig vergleichbares Material enthalten[33]. Bei der Kompilation des *Manyôshû* war nämlich der *Tsukushi*-Kreis, insbesondere Otomo no Yakamochi, massgeblich beteiligt[34].

Nun zu den Gedichten selbst: Diese lehnen sich in Form, Vokabular und Inhalt an den höfischen Lyrikstil des chinesischen „Mittelalters"[35], also der Zeit der Sechs Dynastien oder *nan-pei chao*, an, der in den südlichen Adelshöfen geprägt wurde und bis in die T'angzeit hinein massgeblich blieb[36]. Dieser Stil, der vor allem den kunstvollen, gelehrten Ausdruck betonte, und bei dem man, da man oft „extempore" dichtete, gern auf feststehende Floskeln zurückgriff, war für die japanischen Bedürfnisse wie geschaffen. Vor allem war er lernbar, denn im Kreise der Adligen musste jeder ein Werk beisteuern können. Die Fähigkeit, in diesem Stil zu dichten, war in den offiziellen Kreisen Chinas der Massstab für literarische Fertigkeit. Zeitweise war sie sogar Voraussetzung, die Beamtenprüfungen zu

30 S. ebenda, S. 9.

31 Ebenda.

32 Dies ist aus der Überschrift zum Gedicht *Manyôshû* 1519 ersichtlich. S. Konishi Jin'ichi, a.a.O., S. 384.

33 Für einen Vergleich der beiden Sammlungen s. die beiden Artikel von Ogata Koreyoshi. Nach Miyaji Takakuni, a.a.O., S. 26 soll übrigens „Das *Manyôshû* konservativ und Otomo-bezogen, das *Kaifûsô* fortschrittlich und Fujiwara-bezogen sein."

34 R.A. Miller, a.a.O., S. 136.

35 Zum „Mittelalter" in China s. J. Gernet, *Die chinesische Welt*, ab S. 172.

36 Dieser Stil wird in Stephen Owen, *The Poetry of the Early T'ang* in der Einführung ab S. 6 eingehend beschrieben.

bestehen. So ist es nicht erstaunlich, dass japanische Besucher in China die Wendung, die ab dem Dichter Ch'en Tzu-ang (661-702) in der Lyrik stattfand, nicht wahrnahmen. Die Rezeption der Hoch-T'ang-Literatur blieb in Japan den *Gozan*-Mönchen und der *Shinkokinshû*-Ära vorbehalten[37]. Einzig die Sammlung des Po Chü-i, die vermutlich 838 nach Japan gelangte, übte dort einen grossen Einfluss auf die *kana*-Literatur aus[38]. Auch bei diesem Dichter wurden jedoch nur die ästhetisierenden Werke rezipiert, nicht diejenigen mit einem religiös-sozialkritischen Gehalt. Während man nun anhand der Daten der Chinagesandtschaften nachweisen kann, dass den *Kaifûsô*-Dichtern zu wenig Zeit blieb, die Tendenzen der neu eingeführten Hoch-T'ang-Dichtung zu verarbeiten[39], ist doch auffällig, dass bei den *San dai choku-sen shû*, den offiziellen *kanshi*-Sammlungen des neunten Jahrhunderts (s. Anm. Nr. 14), offensichtlich etwa der gleiche Komplex von Vorbildern aufgegriffen wird wie beim *Kaifûsô* und nur mit grösserer Vertrautheit verarbeitet wird[40]. Die Japaner scheinen also zum *nan-pei chao*-Stil eine spezielle Affinität gehabt zu haben. Das *Kaifûsô* selbst hat zwar wohl keinen nennenswerten Einfluss auf spätere Texte ausgeübt[41], ist aber doch das früheste Dokument für die Übernahme dieses Stils.

Der Form nach sind die *Kaifûsô*-Gedichte *shih*, besitzen also eine gerade Anzahl von Zeilen von jeweils fünf oder sieben Zeichen. Die Zeilen bilden Paare, sogenannte *lien*, deren letzte Zeichen nach chinesischer Manier reimen[42]. Fünf-Zeichen-*shih* (sinojap. *gogonshi*) sind im *Kaifûsô* viel zahlreicher als sieben-Zeichen-*shih* (*shichigonshi*)[43]. Die Gedichte sind für chinesische Verhältnisse eher kurz gehalten: Die häufigste Länge ist acht Zeilen[44]. Dies widerspiegelt eine Tendenz insbesondere der Dynastie *Liang* (502-55), in der die Gedichte kürzer waren als vorher, und in der im Gegensatz zur nachfolgenden Zeit die fünf-Zeichen-*shih* noch zahlreicher wa-

37 Zur Rezeption der T'ang-Dichtung in Japan s. Maeno Naoaki, *Tôshi kanshô jiten*, S. 36-38.

38 Kojima N., *Manyôshû, Kaifûsô kara ...*, S. 5.

39 Yamagishi Tokuhei, *Nihon kambungaku kenkyû*, S. 79.

40 Kojima N., *Manyôshû, Kaifûsô kara ...*, ab S. 5.

41 Aufgrund seiner seltenen Erwähnung in anderen Texten kann man vermuten, dass es bis zur Edozeit in einem kleinen Kreis überliefert wurde. S. oben, Anm. 14.

42 Die Reime im *Kaifûsô* werden in den zwei Artikeln von Yoshida Kôichi mit dem Titel *Kaifûsô no ôin ni tsuite* genauestens beschrieben.

43 Genaue Zahlen bringt z.B. Okada Masayuki, *Nihon Kambungaku-shi*, S. 85-86.

44 Ebenda.

ren als diejenigen mit sieben Zeichen[45]. Betrachtet man die Form der *Kaifûsô*-Gedichte, lässt sich wie zu erwarten ein Rückstand gegenüber China erkennen: Der Prozentsatz der sieben-Zeichen-*shih* wird erst im neunten Jahrhundert höher[46]; ebenfalls ist im *Kaifûsô* der Anteil der Regelgedichte, d.h. der Gedichte, in denen die chinesischen Sprachtöne nach gewissen Vorschriften angewendet werden, relativ gering[47]. Typisch „Sechs-Dynastien-mässig" ist in den *Kaifûsô*-Gedichten die ausgeprägte grammatische und semantische Parallelität innerhalb der Zeilenpaare, dann auch die Dreiteilung der Gedichte in Situationsdarstellung, Beschreibung und floskelhafte persönliche Äusserung (oft durch eine rhetorische Frage ausgedrückt) und die spielerischen Wiederholungen von Zeichen innerhalb einer Zeile[48].

Für die Sprache ihrer Werke dienten den *Kaifûsô*-Dichtern eigentlich alle im damaligen Japan bekannte chinesische Texte als Vorbilder. Aus dem Korpus der klassischen Literatur und der Geschichtswerke wird aber nur sehr punktuell zitiert; oft werden nur einzelne Ausdrücke oder etwa auch Namen übernommen. Für das Vokabular der *Kaifûsô*-Gedichte sind in grösserem Masse die literarischen Texte ab der Hanzeit bedeutend. Von diesen Werken werden teilweise ganze Zeilen; von solchen der Gattung *shih* sogar Gruppen von mehreren Zeilen zitiert[49]. Der Nachweis der genauen Quelle solcher Zitate ist schwierig, denn oft durchzieht eine Wendung oder ein Motiv ganze Schichten der chinesischen Literatur.

Im Folgenden sollen kurz diejenigen Werke aufgezählt werden, auf die sich die *Kaifûsô*-Dichter höchstwahrscheinlich bezogen haben:

1. Für den Zeichengebrauch ist sicher die Anthologie *Wen Hsüan* wichtig, die (zusammen mit dem Kommentar des Li Shan) in Japan wie ja auch in China schon recht früh zum Kurrikulum der Beamtenprüfungen gezählt

45 Tamura Kenji, *Kaifûsô no shi to rikuchôshi no kankei,* S. 9-10.

46 Nach Okada Masayuki, a.a.O., S.86 sind in diesen (o. in Anm. 14 erwähnten) Sammlungen die sieben-Zeichen-*shih* häufiger, nach Kojima N., *Manyôshû, Kaifûsô kara ...,* S. 8 ist die Zunahme nicht signifikant.

47 S. den Artikel von Tsuda Kiyoshi, *Kaifûsô no hyôsoku ni tsuite,* in dem gezeigt wird, dass bei mehr Gedichten, als bisher angenommen wurde, die Tonregeln (also das sog. *p'ing-ts'e*-System) bewusst gebraucht werden, wenn auch nur sehr wenige Gedichte dem Schema der T'ang - *lüh shih* oder „Regelgedichte" entsprechen.

48 Diese Eigenschaften sind in den unten übersetzten Gedichten deutlich erkennbar – die Zeichenwiederholung innerhalb einzelner Zeilen kann z.B. auch im *I wen lei chü* und im *Wang Tzu-an chi* angetroffen werden.

49 In Tamura Kenji, *Kaifûsô no shi to rikuchôshi ...* ab S. 11 werden Beispiele aufgezeigt.

wurde[50]. Die Vorrede des *Kaifûsô* ist derjenigen des *Wen Hsüan* nachgebildet, jedoch bestehen sonst zwischen den beiden Sammlungen eigentlich weniger Ähnlichkeiten, als erwartet werden könnte[51].

2. In den Gedichten wird häufig auch das *Erh Ya* zitiert, ein lexikonartiges Werk, das ebenfalls zum Kurrikulum zählte[52].

3. Als Vorbild einer Sammlung Sechs-Dynastien-zeitlicher Gedichte hat wohl auch das *Yü-t'ai hsin yung* gedient. Dieses Werk gehörte nicht zum Kurrikulum und wird daher bis zum Ende des neunten Jahrhunderts in keiner japanischen Quelle erwähnt[53]. Es wird jedoch im *Kaifûsô* und im *Manyôshû* nachweislich zitiert[54].

4. Als Quelle für Textstellen griffen die Japaner dann wahrscheinlich auch auf sogenannte *Lei shu* zurück[55]. Es sind dies lexikonartige Werke, die nach Themen geordnet Zitate aufzählen, die über die ganze Literatur bis zur Suizeit reichen. Von den heute erhaltenen *Lei-shu* konnten die *Kaifûsô*-Dichter auf das *I-wen lei chü* (komp. 620) zurückgreifen, die späteren auch auf das *Ch'u hsüeh chi* (ca. 700).

5. In den Werken der Nagaya-Periode werden wie schon erwähnt t'angzeitliche Dichter zitiert, besonders der schon erwähnte Wang Po und Lo P'in-wang (640-684)[56]. Im Stil der Gedichte ändert sich aber nicht übermässig viel, denn die T'ang-Dichter griffen selbst auf Material aus der früheren Zeit zurück[57]. Die früheste Verwendung t'angzeitlicher Vorbilder ist in *Kaifûsô* 22 zu finden, in dem zahlreiche Zitate von Werken des Kaisers T'ai-tsung (r. 626-49) vorkommen[58]. Erwähnt werden muss hier noch, dass nirgends im *Kaifûsô* auf das in der späteren *Manyôshû*-Dichtung so oft zi-

50 Nach Yoshida Kôichi, ***Kaifûsô to Monzen***, S. 2072-73 wird das ***Wen Hsüan*** zusammen mit dem ***Erh Ya*** im Prüfungskurrikulum des ***Yôrôryô*** (komp. 701-18) genannt, aufgrund diverser Zitate in alten Texten könnte man aber vermuten, dass es schon sehr früh, ev. sogar in der Suiko-Zeit aus China eingeführt worden sei.

51 Im gleichen Artikel von Yoshida (Anm. 50) werden die beiden Sammlungen miteinander verglichen.

52 S. o. Anm. 50.

53 Erstmals erwähnt wird der Titel erst im Bibliothekskatalog des Fujiwara no Sukeyo (komp. 891-99). S. Vorwort zur japanischen Ausgabe (ZSKT 60, S. 70).

54 Tamura Kenji, ***Kaifûsô no shi to rikuchôshi no kankei***, S. 20.

55 S. ***The Indiana Companion to Chinese Literature***, Stichwort ***Lei shu*** und Kojima N., ***Jôdai Nihon bungaku to Chûgoku bungaku***, I:114-126.

56 Das Gedicht Nr. 86 z.B., das unten übersetzt wird, bezieht sich auf ein Vorbild von Lo P'in-wang.

57 Tamura Kenji, ***Kaifûsô no shi to rikuchôshi no kankei***: 16-18.

58 Kojima N., ***Jôdai Nihon bungaku to Chûgoku bungaku*** III:1251-1258.

tierte *Yu hsien k'u* (sinojap. *Yûsenkutsu*), eine t'angzeitliche Novelle, angespielt wird. Dies hängt vielleicht damit zusammen, dass dieses Werk vor allem im oben erwähnten Tsukushi-Dichterkreis populär war[59].

Besonders wichtig in der Nagaya-Periode ist übrigens die Einführung der Form der Vorrede (*hsü* oder *jo*) zu Gedichten, wie sie Wang Po geprägt hat[60]. Die im Nagaya-Kreis verfassten *hsü* sind die frühesten in Japan und stehen am Anfang einer Entwicklung, die über die japanischsprachigen Gedichtvorreden bis hin zum *uta monogatari* führt.

Wie im Gebrauch der Sprache, so wurde auch in der Thematik der Gedichte aus dem vorhandenen chinesischen Gut ausgewählt. Die Gedichte im *Kaifûsô* behandeln nicht alle in der damaligen chinesischen Lyrik üblichen Themen. Wie in China lassen sie sich nach ihren Überschriften diversen Kategorien zuordnen, so etwa den kaiserlichen Bankettgedichten, den Gedichten zum Fest der zwei Sterne am 7.7., Gedichten über Ausflüge etc.. Gedichte aus dem öffentlichen, gesellschaftlichen Bereich machen einen grossen Anteil aus[61]. Hier kann nicht auf die ganze Themenbreite eingegangen werden, aber jedem, der das Werk durchblättert, wird auffallen, dass innerhalb der Gedichte einer Überschrift-Kategorie oft dieselben Motive und Ausdrücke vorkommen[62]. Interessant ist, dass die Gedichte mit wenigen Ausnahmen im Freien spielen und die Natur eine zentrale Position einnimmt. Interieurs kommen im Gegensatz zur höfischen chinesischen Lyrik nicht vor. In vielen *Kaifûsô*-Gedichten spielt der taoistische Unsterblichkeits-Kult eine grosse Rolle. Es scheint, dass man ab der Zeit der Kaiserin Jitô (r. 687-97) von einer regelrechten Mode dieses Kultes unter den Adligen sprechen kann[63]. Die Kaiserin führte auch die Sitte der Ausflüge ins Gebiet Yoshino ein[64], welches mit den Unsterblichen (*hsien* und *shen*) in Verbindung gebracht wird. In die Yoshino-Gedichte als einzige Kategorie wird sogar japanisches Mythengut in fragmentarischer Weise eingeflochten[65].

59 Zum *Yûsenkutsu* s. ebenda, Bd. II, Kap. 7.

60 Ebenda, S. 1299-1304 kommentiert Kojima aufs genaueste das *jo* von *Kaifûsô* 65 und dessen Bezüge zu den Werken des Wang Po.

61 Hatooka Asahi, *Kaifûsô no shi-an-shi ni tsuite*: 14-15.

62 Zur wiederholten Verwendung gewisser Ausdrücke s. Yoshida Kôichi, *Kaifûsô no shûji ni kansuru ikkôsatsu.*

63 Konishi Jin'ichi, a.a.O., S. 341.

64 Ihr Gatte und Vorgänger Temmu hatte dort bereits einen Palast gehabt. H.C. McCullough, a.a.O., S. 92.

65 Z.B. beim Gedicht Nr. 72, das unten übersetzt wird.

Konfuzianische Motive kommen hauptsächlich in den an den Kaiser gerichteten Gedichten vor, wirken aber eher stereotyp. Frappant ist die Abwesenheit von buddhistisch gefärbten Gedichten. Die meisten der Gedichte lassen keine Rückschlüsse auf die individuelle Gefühlswelt der Dichter zu. Es sind Werke, die für die öffentliche Rezitation innerhalb einer Gruppe von adligen Liebhabern geschaffen wurden, um gesellschaftlichen Anlässen – oft jahreszeitliche Feste nach chinesischem Vorbild – einen prächtigen Anstrich zu geben.

Im Folgenden sollen einige Gedichte übersetzt und kommentiert werden. Die ersten Beispiele stammen aus dem Kreis im Kaiserpalast. Bei diesen Werken wie auch bei den späteren kann man deutlich unterscheiden zwischen eher privaten Gedichten, die allein oder unter etwa gleichrangigen Adligen verfasst wurden, und solchen, die bei offiziellen Anlässen entstanden und an den Kaiser gerichtet sind. Die letzteren sind äusserst steif und floskelhaft; sie tragen Titel wie „dem Kaiser beim Bankett dargereicht", „dem kaiserlichen Wagen nachfolgend" oder „auf kaiserlichen Befehl" – alles Titel, die auch in der Literatur der südlichen Kaiserhöfe Chinas dokumentiert sind.

Kaifûsô 14 von Ki no Maro (ca. 760-705) ist ein Bankettgedicht aus dem offiziellen Bereich, das die typischen Elemente Beschreibung der Natur, Beschreibung des Banketts und Lob des Kaisers enthält[66].

Kaifûsô 14: Frühlingstag (auf kaiserlichen Befehl)
Milde Luft erfüllt alle vier Himmelsrichtungen
Heller Glanz – Frühling im ganzen Garten
Das Bankett bringt näher an *jen* und *chih*
Elegante Vergnügungen spornen die Dichter an
Auf dem K'unlun-Berg häufen sich Perlen und Jade
Im Jadeteich breiten sich blühende Wasserpflanzen aus
Pflaumenblüten bei der Treppe wetteifern mit weissen Schmetterlingen
Die Weiden am Ufer lassen duftenden Staub abstreifen
Des Kaisers Tugend ist zehnmal die des Yao und Shun
Seine Huld erquickt wie Tau die zehntausend Völker

Anmerkungen:
Zeile 2: „Heller Glanz": Ausdruck aus dem *Erh Ya.*
Zeile 3: „*jen* und *chih*": Diese zwei konfuzianischen Tugenden, die „Mitmenschlichkeit" und die „Weisheit", die im *Kaifûsô* sehr oft vorkommen,

66 Hatooka Asahi, a.a.O., S. 18.

könnten sich hier auf den Kaiser oder implizit durch Bezug auf *Lunyü* 6.23 auf Berge und Wasser beziehen. Dazu s. unten *Kaifûsô* 19, Anm. zu Zeile 3.
Zeile 4: „Elegante Vergnügungen": Ausdruck aus dem *Shih ching.*
Zeilen 5 und 6: Mit diesen Bildern soll die Pracht des Anlasses beschrieben werden. Der K'unlun-Berg ist ein mythischer Aufenthalt Unsterblicher im extremen Westen Chinas. Die Jade wird als weisser Stein dem Westen zugeordnet. „Perlen und Jade" sollen hier für die Adligen (vornehm = wertvoll) stehen. Der „Jadeteich" ist ein Gewässer, das man sich auf dem K'unlun-Berg dachte. Dieser Ausdruck erscheint im *Kaifûsô* ausser in diesem Gedicht noch fünfmal, und zwar immer in Frühlingsgedichten aus der früheren, vor-Nagaya-Phase, die den Kaiser anreden. Die Wasserpflanzen (*tsao*; s. Anm. 1 dieses Artikels) stehen hier für die prächtigen Gedichte, die im kaiserlichen Garten verfasst werden. Der etwas kokettierende Vergleich des Kaiserhofes mit einem Aufenthalt Unsterblicher ist typisch für die *Kaifûsô*-Dichtung.
Zeile 8: Das Zeichen für „duftend", chin. *fang,* ist immer mit dem Frühling assoziiert[67].
Zeile 9: Der Vergleich des Kaisers mit den idealisierten chinesischen Urkaisern Yao und Shun ist im *Kaifûsô* häufig.

Ein ähnlich typisches Bankettgedicht ist das folgende von Kose no Tayasu (663-710):

Kaifûsô 19: Auf kaiserlichen Befehl
Jadepfeifen blasen den Yang-Geist in die Welt
Frühlingsfarben machen sich im verbotenen Garten bemerkbar
Beim Betrachten der Berge verbreitet sich die *chih*-Stimmung
Beim Schauen aufs Wasser wachsen *jen*-Gefühle dichter
Der Wind in den Kiefern spornt die elegante Musik an
Das Zwitschern des Oriols fügt sich zu den Plaudereien und Diskussionen
Heute gilt es, sich an der Tugend zu berauschen
Wer kann die Huld des klaren Taus in Worten ausdrücken?

Anmerkungen:
Zeile 1: „Jadepfeifen" bezieht sich auf eine rituelle Frühlingsmusik; das *Yang* wird im Frühling stärker.
Zeile 2: „im verbotenen Garten": Gemeint ist der Garten des Kaiserpalastes.

67 A. Hoffmann, *Die Lieder des Li Yü,* S. 240.

Zeilen 3 und 4: „*jen*“ und „*chih*“: Dies ist eine Anspielung auf *Lunyü* 6.23, wo es heisst: „Der Weise freut sich am Wasser; der Mitmenschliche an den Bergen“. Interessanterweise werden in diesem Gedicht die Bezüge gewechselt. Im *Kaifûsô* wird äusserst oft auf diese *Lunyü*-Stelle angespielt: Elf deutliche Bezüge wurden gezählt. Dies scheint nach dem Autor Tamura Kenji ein Gegensatz zur chinesischen Dichtung darzustellen, da dort dieser Vergleich kaum vorkommt[68]. Es erscheint bemerkenswert, dass ausgerechnet diese Stelle, die eine deutliche Verbindung zwischen der konfuzianischen Ethik und der Natur herstellt, in Japan solche Popularität erlangte.
Zeilen 5 und 6: Dieses Zusammenstellen von Geräuschen aus der Natur und aus der Menschenwelt ist nach dem Autor Hatooka Asahi für die Naturbeschreibung in den Bankettgedichten typisch[69].
Zeilen 7 und 8: Beide enthalten eine Anspielung auf Stellen im *Shih ching*. Die zweitletzte Zeile bedeutet, dass sowohl die Tugend des Kaisers als auch der Wein die Gäste trunken macht. In der letzten Zeile wird des Kaisers Gnade ähnlich wie im vorherigen Gedicht in floskelhafter Weise mit Tau verglichen.

Als Beispiel eines Werkes mit eher privatem Kontext möge Nr. 10 von Prinz Kadono (669-705) dienen:

Kaifûsô 10: Frühlingstag – Mich am Oriol in den Pflaumenblüten ergötzend
Ein wenig profitierend vom Umstand, dass ein freier Tag ist
Trete ich in den Garten, betrachte das frische Grün
Reinweisse Pflaumenblüten öffnen reinweisse Wangengrübchen
Reizender Oriol zwitschert mit reizender Stimme
Diesem gegenüber öffne ich meine innersten Gefühle
Die Entspannung genügt, meine traurige Stimmung aufzuhellen
Ich habe vergessen, dass das Alter mich erreichen wird
Dafür mache ich es mir zur Aufgabe, den Frühlingswein auszuschenken

Anmerkungen:
Zeile 1: Mit „frisches Grün“ wurde der Ausdruck *ch'ing yang* („grünes *Yang*“) übersetzt, da dieser im *Erh ya* mit dem Frühling in Verbindung gebracht wird.
Zeilen 5-7: diese Zeilen gehen im Ausdruck auf Stellen im *Lan-t'ing chi hsü* des Wang Hsi-chih (307-365) zurück.

68 Tamura Kenji, *Kaifûsô no hyôgen-gikô ni tsuite*: 210.
69 Hatooka Asahi, a.a.O., S. 24.

Zeile 7: Hier wird auf *Lunyü* 7.18 angespielt, wo es heisst: „Er ist ein Mensch, der so begeistert bei der Sache ist, dass er zu essen vergisst, so froh, dass er die Trauer vergisst, und er ist sich nicht bewusst, dass das Alter einmal kommen wird". Dieselbe *Lunyü*-Stelle wird im *Lan-t'ing chi hsü* zitiert.

Das zweite erhaltene Gedicht von Prinz Kadono bringt erstmals das Yoshino-Gebiet mit Unsterblichenlegenden in Verbindung:

Kaifûsô 11: Ausflug zum „Drachentorberg"
Ich befehle einen Wagen herbei und erhole mich mich bei Bergen und Wasser
Lange Zeit vergesse ich die Sorgen meines Amtes
Wie kann ich wohl wie Wang Ch'iao werden
Und auf einem Kranich nach P'eng-lai und Ying-chou reiten?

Anmerkungen:
Titel: „Drachentorberg": Berg in der Yoshino-Gegend, der seinen Namen von mehreren ähnlich genannten Gegenden in China erhalten hat.
Zeile 1: „Berge und Wasser" als Zusammenfassung der ganzen Landschaft erscheinen in den meisten der Yoshino-Gedichte mit oder ohne Anspielung auf *Lunyü* 6\23.
Zeile 3: Wang Ch'iao war ein mythischer Unsterblicher, von dem man erzählt, er sei auf einem Kranich reitend geflogen. Er erscheint in vielen chinesischen literarischen Texten. (s. B. Watson, *Chinese Lyricism*, pp. 19 and 30).
Zeile 4: P'eng-lai und Ying-chou sind zusammen mit dem hier nicht genannten Fang-chang mythische Inseln im Osten Chinas, auf denen Unsterbliche leben.

Im nächsten hier übersetzten Gedicht kommt die nur im *Kaifûsô* fragmentarisch erhaltene Legende des Fischers Umashime vor[70]. Nach den wenigen Bruchstücken handelt es sich darum, dass dieser ein Stück Treibholz in seiner Reuse fängt, welches sich in ein hübsches Mädchen verwandelt. Mit dieser tauscht er dann Wechselgesänge aus.

Kaifûsô 72: Ausflug zum Yoshino-Fluss[71] Ki no Obito (682-738)
Zehntausend Fuss hoch ragen Felsen steil empor
Eintausend Armspannen tief winden sich weisse Wogen

70 Zu dieser Legende im genaueren s. Kojima N., *Jôdai Nihon bungaku to Chûgoku bungaku* II, Kap. 8.1., *Ushinawareta shashi-den.*
71 Diesem Gedicht ist die Nr. 100 sehr ähnlich (gleiche Reimwörter; gleiche Motive). Sie wird bei H.C. McCullough, a.a.O., S. 92 übersetzt.

Wir wollen den Chung-Teich und den Yüeh-Tümpel aufsuchen
Bleiben stehen am Gestade, wo Umashime das Treibholz antraf

Anmerkung:
Zeile 3: „Chung-Teich" und „Yüeh-tümpel": Nach Kojimas Anmerkung sind dies Tümpel im Chung-Fluss in Wu und im Yüeh-Fluss, die hier mit dem Yoshino-Fluss gleichgesetzt werden (s. NKBT 69, p. 462, Anm.).

Das nächste Gedicht behandelt die *Tanabata*-Thematik, also die Geschichte um den Stern der Weberin und den des Kuhirten, die sich alljährlich nur am siebten Tag des siebten Monats treffen dürfen. Die Sitte, diesen Tag zu feiern, wurde recht früh von China nach Japan eingeführt[72]. Die *Tanabata*-Gedichte, von denen es im *Kaifûsô* fünf weitere gibt, sind Vorbildern im *Yü-t'ai hsin yung* und im *I-wen lei-chü* nachgebildet, sind also im Gegensatz zu den Yoshino-Gedichten stark chinesisch gefärbt.

Kaifûsô 76: Tanabata Kudara no Yamatomaro (Daten unbekannt)
Die göttliche Zeit bricht an im Webstübchen
Der Feenwagen folgt dem Ufer der Milchstrasse
Ihr lächelndes Gesicht leuchtet wie eine im Wind treibende Blüte
Ihr schwermütiges Herz brennt wie eine heisse Lampe
Früher bedauerte sie, dass der Strom schwierig zu überqueren
Heute bricht ihr Herz, weil es zu leicht ist, zurückzukehren
Wer könnte denn beim kostbaren Webstuhl
Ohne Groll auf das nächste Jahr warten?

Anmerkungen:
Zeile 2: „Feenwagen": Gemeint ist der Wagen, der die Weberin zu ihrem Geliebten bringen soll. Interessant ist, dass es in diesen Gedichten wie in China immer die Frau ist, die zum Manne geht, und nicht umgekehrt, wie damals in der uxorilokalen Ehe der Japaner wohl üblich war.
Zeilen 3 und 4: Sie freut sich, ihren Geliebten zu sehen, ist aber traurig, dass dies nur für kurze Zeit möglich ist.
Zeilen 7 und 8: Diese floskelhafte Wendung besagt, dass es für die Frau unmöglich ist, ein ganzes Jahr geduldig und ohne Groll bei ihrer Weberei zu warten.

Zum Abschluss seien noch zwei Beispiele von Gedichten aus dem Kreis um Prinz Nagaya übersetzt:

72 Kojima, N., *Jôdai Nihon bungaku to Chûgoku bungaku,* S. 933 und Kap. 9, *Tanabata wo meguru shi to uta.*

Kaifûsô 71: Bankett an einem Herbsttag mit Gästen aus Silla im Hause des Prinzen Nagaya Abe no Hironiwa (659-732)

Bergfenster überschauen tief-geheimnisvolle Täler
Kiefernhaine stehen am Abend-Fluss
Von ferne wurden die Gesandten zum Gelage gebeten
Beim Abschiedsfest veranstalten wir elegante Dichtspiele
Die Zikaden verstummen im kühlen Abendwind
Wildgänse fliegen im Schein des Herbstmondes
Wir trinken Wein, in dem Chrysanthemenblüten schwimmen
Und hoffen, den Schmerz der Entwurzelten zu trösten

Anmerkungen:
Zeile 5: „verstummen": Das Zeichen *hsi* kann man nach Morohashi, *Dai kanwa jiten* als „atmen, seufzen" oder als „aufhören, ruhen, anhalten" verstehen. Es wurde hier „verstummen" übersetzt aufgrund der Zeilen 7-8 des Gedichtes von T'ao Yüan-ming „*Am neunten Tag des neunten Monats des Jahres chi-yu*", die den Zeilen 5 und 6 des hier vorliegenden Gedichtes ähneln.
Zeile 8: Mit „Entwurzelte" wurde ein Ausdruck übersetzt, mit dem eigentlich umhergetriebene, trockene Teile der Pflanzenart *Erigeron acer* gemeint sind. Dies bezieht sich auf die Trostlosigkeit der Reise, die die Gesandten unternehmen müssen.

Kaifûsô 86: Bankett an einem Herbsttag mit Gästen aus Silla im Hause des Prinzen Nagaya Fujiwara no Fusasaki (681-737)

Ihren Tribut haben die Gesandte über Berge und Meer gebracht
Jetzt kehren sie heim ins Reich der drei Han
Leicht ist es, am Trennweg Gefühle zu teilen
Schwierig, bei Musik und Wein fröhlich zusammenzusitzen
In den Bergen verstummt das Kreischen der Affen
Zwischen den Blättern tönt kalt der Zikaden Zirpen
Beim Abschied finden wir keine Worte
Wann nur vergeht unsere grenzenlose Trauer?

Anmerkungen:
Zeile 2: „Drei Han" bezieht sich auf die drei alten koreanischen Stammesgebiete Mahan, Chinhan und Pyônhan, auf deren früheren Boden etwa sich das damalige Silla ausdehnte.
Zeilen 3 und 4: Gemeint ist, dass es leicht sei, beim Abschied traurig zu sein, aber schwierig, angesichts der bevorstehenden Trennung miteinander fröhlich zu sein. Diese zwei Zeilen, sowie Titel und Reimwörter des vorliegenden Werkes sind einem Gedicht von Lo P'in-wang nachempfunden[73].

73 Kojima N., *Manyôshû, Kaifûsô yori Keikokushû e,* S. 4.

Die wenigen hier übersetzten Gedichte vermögen vielleicht einen Einblick in die Welt der *Kaifûsô*-Lyrik zu vermitteln. Diese Werke sind zwar literarisch nicht besonders wertvoll, sie sind aber als Äusserung der damaligen japanischen Kultur doch ernstzunehmen. Damit sei hier die Forschungsarbeit mit dem Text des *Kaifûsô* gerechtfertigt.

(Der hier vorgelegte Artikel geht auf eine Lizentiatsarbeit zurück, die der Verfasser im Jahre 1988 bei Herrn Prof. Dr. C. Ouwehand, Universität Zürich, eingereicht hat. Aus Platzgründen musste auf gründliche Kommentare zu den Gedichten verzichtet werden.)

ZITIERTE LITERATUR

Anmerkung zur Forschungslage in Japan: Es gibt unzählige Studien zum Thema *Kaifûsô*. Sie behandeln meist Formelles und sind nicht immer gleich systematisch. Über inhaltliche Aspekte und gesellschaftliche Funktion der Gedichte gibt es weniger Material. Eine Studie über den taoistischen Gehalt der Gedichte fehlt noch. Es soll hier vor allem auf die detaillierten Arbeiten von Kojima Noriyuki hingewiesen werden, die die Übersetzungsarbeit erleichtert haben.

Aoki Kazuo, *Nagaya-ô to Fujiwara-shi,* in: *Nihon no rekishi III: Nara no miyako,* Tôkyô.

Gernet, Jaques, *Die chinesische Welt,* übers. Regine Kappeler, Frankfurt 1979.

Hatooka Asahi, *Kaifûsô no shianshi ni tsuite,* in: *Kokugakuin zasshi* V. 79 Nr. 4.

Hoffmann, Alfred, *Die Lieder des Li Yü,* Köln 1950.

Indiana Companion to Chinese Literature, ed. W.H. Nienhauser Jr., Bloomington (Indiana) 1986.

Inoguchi Atsushi, *Nihon Kambungaku-shi,* Tôkyô 1984.

Kojima Noriyuki, *Jôdai Nihon bungaku to Chûgoku bungaku,* Tôkyô 1962-65, 3 Bände.

Ders., ed., *Kaifûsô, Bunkashûreishû, Honchômonzui. Nihon koten bungaku taikei* 69 (ed. Takagi et al.), Tôkyô 1964.

Ders., *Manyôshû, Kaifûsô kara Keikokushû e,* in: *kokubungaku kaishaku to kanshô* V. 30 Nr. 6.

Konishi Jin'ichi, *A History of Japanese Literature, Volume One: the Archaic and Ancient Ages,* übers. A. Gatten/N. Teele, ed. E. Miner, Princeton 1984.

Lewin, Bruno, *Isonokami no Otomaro und seine chinesische Dichtung,* in: *China: Kultur, Politik und Wirtschaft,* 1976.

Liu ch'en chu Wen-hsüan, Faksimile eines Sung-Textes, 2 Bände, Peking 1965.

Maeno Naoaki ed., *Tôshi kanshô jiten,* Tôkyô 1970.

McCullough, Helen Craigh, *Brocade by Night; „Kokin Wakashû" and the Court Style in Classical Japanese Poetry,* Stanford 1985.

Miller, Roy Andrew, *The Lost Poetic Sequence of the Priest Manzei,* in: *Monumenta Nipponica,* V. 36 (1981).

Miyaji Takakuni, *Kaifûsô no shisakusha to Nara bunka,* in: *Kokugakuin zasshi* V. 60, Nr. 6.

Mori Katsumi, *Kentô-shi, Nihon rekishi shinsho* 11, Tôkyô 1957.

Nakanishi Susumu, *Hakukan no bunyu ni asobu; Kaifûsô no imi,* in: *Kokugakuin zasshi* V. 44, Nr. 2.

Ogata Koreyoshi, *Kaifûsô to Manyôshû no kanren ni tsuite,* in: *Bunka kagaku kiyô* 2.

Ders., *Kaifûsô, Manyôshû kôtsû sakusha ni okeru Chûgoku bungaku no eikyô,* in: *Bunka kagaku kiyô* 8.

Okada Masayuki, *Nihon kambungaku shi,* Tôkyô 1954.

Owen, Stephen, *The Poetry of the Early T'ang,* New Haven and London 1977.

Pollack, David, *The Fracture of Meaning; Japan's Synthesis of China from the Eighth through the Eighteenth Centuries,* Princeton 1986.

Shoku Nihongi, in: *Kokushi Taikei* Bd. 2.

Tamura Kenji, *Kaifûsô no hyôgen gikô ni tsuite,* in: *Kokubungaku kaishaku to kanshô* V. 13 Nr. 6.

Ders., *Kaifûsô no shi to rikuchôshi no kankei,* in: *Kokugo to koku bungaku,* V. 27 Nr. 9.

Tsuda Kiyoshi, *Kaifûsô no hyôsoku ni tsuite,* in: *Kokugakuin zasshi* V. 82 Nr. 1.

Wang Li, *Ku-tai Han-yü,* 3 Bände, Peking 1962.

Watson, Burton, *Chinese Literature in Japan,* 2 Bände, New York und London 1971.

Yamagishi Tokuhei, *Nihon kambungaku kenkyû,* in: *Yamagishi Tokuhei chosaku shû,* Bd. 1, Tôkyô 1972.

Yoshida Kôichi, *Kaifûsô no denrai shi kô,* in: *Kokugakuin zasshi* V. 39 Nr. 3.

Ders., *Kaifûsô no ôin ni tsuite,* 2 Teile, in: *Kokugakuin zasshi,* V. 43 Nr. 12 und V. 44 Nr. 1.

Ders., *Kaifûsô no shûji ni kansuru ikkôsatsu,* in: *Kokugakuin zasshi,* V. 40 Nr. 2.

Ders., *Kaifûsô to Monzen,* in: *Kokugao to kokubungaku* V. 9 Nr. 12.

Yü-t'ai hsin-yung, ed. Uchida Sennosuke, *Shinshaku kambun taikei* 60-61, Tôkyô 1974-75.

Glossar

chih	智
Ch'u hsüeh chi	初學記
Erh ya	爾雅
gogonshi	五言詩
hsien	賢
hsü (jo)	序
I-wen lei chü	藝文類聚
jen	仁
Kaifûsô	懷風落
kan	漢
kanshi	漢詩
kikajin	帰化人
Lei-shu	類書
lien	聯
Lo P'in-wang	駱賓王
Nagaya	長屋
nan-pei chao	南北朝
p'ing-ts'e (hyôsoku)	平仄
San dai choku sen shû	三大勅選集
shen	仙
shichigonshi	七言詩
shih	詩
wa	和
Wang Po	王勃
Wen Hsüan	文選
yô	洋
Yu hsien k'u (Yûsenkutsu)	遊仙窟
Yü-t'ai hsin yung	玉台新詠

Abschrift der zitierten Gedichte in der Reihenfolge ihrer Erwähnung
(Numerierung nach Kojima Noriyuki)

春日。應詔 Kaifûsô 14

惠氣四望浮。 重光一園春。
式宴依仁智。 優遊催詩人。
昆山珠玉盛。 瑶水花落陳。
階梅闘素蝶。 塘柳掃芳塵。
天德十堯舜。 皇恩霑萬民。

春日。應詔 Kaifûsô 19

玉管吐陽氣。 春色啓禁園。
望山智趣廣。 臨水仁懷敦。
松風催雅曲。 鶯哢添談論。
今日良醉德。 誰言湛露恩。

春日。翫鶯梅 Kaifûsô 10

聊乘休假景。 入苑望青陽。
素梅開素靨。 嬌鶯弄嬌聲。
對此開懷抱。 優足暢愁情。
不知老將至。 但事酌春觴。

遊龍門山 Kaifûsô 11

命駕遊山水。 長忘冠冕情。
安得王喬道。 控鶴入蓬瀛。

遊吉野川 Kaifûsô 72

萬丈崇巖削成秀。 千尋素涛逆折流。
欲訪鐘池越潭跡。 留連美稻逢槎洲。

七夕 Kaifûsô 76

仙期呈織室。 神駕逐河邊。
笑臉飛花映。 愁心燭處煎。
昔借河難越。 今傷漢易旋。
誰能玉機上。 留怨待明年。

秋日於長王宅宴新羅客 Kaifûsô 71

山扁臨幽谷。 松林對晩流。
宴庭招遠使。 離席開文遊。
蟬息涼風暮。 雁飛明月秋。
傾斯浮菊酒。 願慰轉蓬憂。

秋日於長王宅宴新羅客 Kaifûsô 86

職貢梯航使。 從此及三韓。
岐路分衿易。 琴樽促膝難。
山中猿吟斷。 葉裏蟬音寒。
贈別無言語。 愁情幾萬端。