

Settled in the Present, Committed to the Past

Festschrift for Achim Mittag
on the Occasion
of His 68th Birthday

Edited by
Fei Huang,
Dorothee Schaab-Hanke
and Martin Hanke

Deutsche Ostasienstudien 54

OSTASIEN Verlag

Qin-Musik und Emotionen: Frühe chinesische Ansätze zu einer Musikästhetik und deren Rezeption in der Song-Zeit

Dorothee SCHAAB-HANKE*

Einführung

In einem in *minima sinica* erschienenen Aufsatz hatte ich mich mit dem Zyklus der Zehn Qin-Stücke (*Qincao shishou* 琴操十首) des Tang-Dichters Han Yu 韓愈 (768–824) und mit der Frage befasst, wie der Inhalt dieses Zyklus selbst sowie dessen Inspirationsquelle, das *Qincao* 琴操 des Han-Gelehrten und Dichters Cai Yong 蔡邕 (133–192), von zwei Gelehrten der Song-Zeit rezipiert wurden, und zwar einerseits von Zhu Changwen 朱長文 (1041–1098), der das *Qinshi* 琴史 (Geschichte der Qin) schrieb, und andererseits von Zheng Qiao 鄭樵 (1104–1162), dem Verfasser des *Tongzhi* 通志 (Umfassende Darstellung).¹ Darin kam ich zu dem Ergebnis, dass es Zhu Changwen, der mit diesem Buch erstmals eine Geschichte der Qin-Musik und prominenter Spieler dieses Instruments schrieb und dabei viele der im *Qincao* erzählten Geschichten fast wörtlich übernahm, offenbar weniger um die historische Glaubwürdigkeit dieser Erzählungen ging als vor allem darum, ob die exegetische Tradition, der diese Geschichten folgten, mit den Überzeugungen der Schule, der er selbst angehörte, vereinbar waren oder nicht.² Zheng Qiao hingegen lehnte, wie ich ebenfalls zeigen konnte, jene Einstimmungsgeschichten zu den im *Qincao* versammelten Stücken rundweg ab, indem er sie, ebenso wie die Exegesetraditionen des *Shijing* 詩經 (Buch der Lieder bzw. *Lieder*), unter die „Irrlehren“ (*xieshuo yiduan* 邪說異端) zählte. In seine Kritik bezog er dabei auch Han Yu ein, der mit seinen neugeschaffenen „Zehn Qincao“ seiner Ansicht nach diese irregeleiteten Exegesetraditionen, statt ihnen etwas anderes entgegenzusetzen, nur noch weiter fortgesetzt habe. Das, worauf sich der Edle stützen solle, so ermahnt Zheng Qiao, sei einzig der Klang der Stücke (*junzi suo qu zhe, dan qu qi sheng er yi* 君子之所取者，但取其聲而已).³

Sowohl die Aussagen von Zhu Changwen als auch die von Zheng Qiao sollen, unter Einbeziehung von Aussagen eines weiteren Song-Gelehrten, Chen Yang 陳旸 (ca. 1068–1128), der sich ebenfalls mit Fragen der Musikästhetik befasst hat, hier nun unter einer erweiterten Fragestellung betrachtet werden, nämlich der Frage, wie diese drei Song-Gelehrten das Verhältnis von Musik, und insbesondere der Qin-Musik, zu den menschlichen Emotionen⁴ beurteilt haben.

* Die Autorin, PD Dr. Dorothee Schaab-Hanke, ist Sinologin und hat sich schwerpunktmäßig u.a. mit der frühen chinesischen Historiographie sowie Themen der vormodernen chinesischen Musiktheorie und -ästhetik befasst. Sie kann erreicht werden unter: dschaab-hanke@t-online.de.

1 Schaab-Hanke 2023–2024.

2 Cai Yong stand, wie ich bereits in einer früheren Studie (Schaab-Hanke 2022) argumentiert habe, der Lu-Exegeseschule der *Lieder* nahe, die auf Shen Pei 申培 (219–135 v. Chr.) zurückgehen soll; Zhu Changwen war hingegen ein Vertreter der Schule des Mao Chang 毛萇 (2. Jh. v. Chr.) und hatte auch selber einen Kommentar zum *Shijing* verfasst, das *Shishuo* 詩說 (Bemerkungen zu den Liedern), das allerdings verschollen ist (siehe Schaab-Hanke 2023–2024, 102, Fn. 74).

3 Schaab-Hanke 2023–2024, 103–106.

4 Da der Begriff „Emotion“ erst im 19. Jh. geprägt wurde und das moderne chinesische Äquivalent hierfür *qinggan* 情感 ist, verwende ich in Übersetzungen aus dem vormodernen Chinesischen für *qing* 情 das Wort „Gefühl“, den Begriff „Emotion“ verwende ich dagegen nur in der Analyse. In neueren Übersetzungen aus dem Chinesischen wird teilweise der Begriff „Disposition“ zur Bestimmung von *qing* verwendet.

Mit Bezug auf Zheng Qiao sei dabei ein gedanklicher Faden aufgenommen und weitergesponnen, den Achim Mittag in seiner 1993 publizierten Dissertation über das *Shijing*-Studium in der Song-Zeit formuliert hat. Er schreibt dort, dass Zheng Qiao mit seinem methodischen Neuansatz, die *Lieder* unter dem Aspekt ihres ursprünglichen Gesungenwerdens zu betrachten, „die traditionelle Textexegese an sich und jede moralisierende Auslegung“ der *Lieder* radikal in Frage „gestellt habe und dass er damit „durchaus auf einen ‚Paradigmawechsel‘ in der *Shijing*-Exegese“ abgezielt habe.⁵ Im Folgenden sei daher besonderes Augenmerk auf die Frage gerichtet, was das Besondere in Zheng Qiaos Denken im Verhältnis zu dem der beiden anderen Song-Gelehrten der Song-Zeit ausmacht.

Zhu Changwens Aussagen zum Verhältnis von Musik und Emotionen

Zunächst zu Zhu Changwen und seinen Überlegungen zum Verhältnis zwischen Musik und den Emotionen. Das sechste Kapitel seines *Qinshi* enthält elf Abschnitte mit überwiegend musikästhetischen Überlegungen zur Qin-Musik,⁶ in zwei davon äußert er sich zu der Frage, in welchem Verhältnis Musik und Emotionen im Hinblick auf das Spiel der Qin stehen.

So beginnt der fünfte Abschnitt, der die Überschrift „Lun yin“ 論音 (Diskussion der Töne) trägt, mit den Worten:

[1] 音之生，本於人情而已矣。夫遇世之治則安以樂，逢政之苛則怨以怒，悼時之危則哀以思，此君子之常情也。

Was die Geburt der Töne betrifft, so haben ihre Wurzeln einzig in den Gefühlen der Menschen. Wer in einem Zeitalter lebt, das wohlgeordnet ist, der ist ruhig und heiter, wer [hingegen] auf ein tyrannisches Zeitalter trifft, der ist voll Groll und Zorn; wer die Gefahren einer Zeit beklagt, der ist voll Trauer und Gram: Dies sind die konstanten Gefühle des Edlen.⁷

Genaugenommen sind es gleich drei Aussagen, die Zhu Changwen hier macht, die aber so eng zusammengehören, dass es keinen Sinn machen würde, sie getrennt zu behandeln. Zum einen betont er, dass die Musik aus den menschlichen Gefühlen (*renqing* 人情) entsteht, zwischen beiden also eine unmittelbare Verbindung besteht. Sodann spricht er davon, dass der emotionale Zustand von einem Menschen, der in einem geordneten Zeitalter lebt, ruhig und heiter ist, und der von einem Menschen, der in einem nicht wohlgeordneten Zeitalter lebt, traurig. Und schließlich bezeichnet er die Emotionen, die ein Edler angesichts der politischen Umstände einer Zeit hat, als dessen „konstante Gefühle“ (*changqing* 常情). Weiter schreibt er:

[2] 出於情，發於中，形於聲，若影響之速也。然君子之情，雖安以樂，而不忘於戒勸，雖怨以怒，而不忘於忠厚，雖哀以思，而不忘於扶持。

(so etwa Hutton und Harold 2016, 270), doch erscheint mir dieser Begriff auch nicht ganz treffend zu sein. Zu modernen musikpsychologischen Ansätzen einer Charakterisierung des Verhältnisses zwischen Musik und Emotionen siehe Hunter und Schellenberg 2010.

- 5 Mittag 1993a, 121. Weiter schreibt er, dass der eigentliche Paradigmenwechsel allerdings erst später von Zhu Xi 朱熹 (1130–1200) vollzogen worden sei. Zheng Qiao habe diesen zwar vorbereitet, doch Zhu Xi habe ihn wiederum ganz eigenständig weiterentwickelt.
- 6 Die ersten fünf Kapitel enthalten, in chronologischer Abfolge, Biographien von Qin-Spielern seit dem Altertum bis kurz vor Zhu Changwens eigener Lebenszeit. Zu einer annotierten Übersetzung des Werks siehe Pisano 2023, speziell zu dem letzten, sechsten Kapitel der *Qinshi* siehe auch Pisano 2009.
- 7 *Qinshi* 6.5b. Soweit nicht anders angegeben, sind die Übersetzungen von mir.

[Die Töne] entstehen aus Gefühlen, sie entfalten sich im Innern und nehmen Gestalt an in Klängen, so rasch wie ein Echo. Doch die Gefühle des Edlen [sind so beschaffen], dass er, auch wenn er ruhig und heiter ist, nicht vergisst zu warnen, und auch wenn er voll Groll und Zorn ist, nicht vergisst, loyal zu bleiben, und auch wenn er voll Kummer und Gram ist, nicht vergisst, die innere Balance zu bewahren.⁸

Auch hier spielt Zhu Changwen auf verschiedene in früheren Texten zur Musik geäußerte Thesen an. Zum einen greift er eine Sequenz auf, die sich – ebenfalls in verschiedenen Varianten – in alten Texten zur Musik findet, die er hier aber in bemerkenswerter Weise abwandelt, sodann kommt er, ohne den Begriff selbst zu nennen, auf eine alte Definition dessen, was ein *cao* 操 sei, zu sprechen. Weiter schreibt er:

[3] 故其為聲，亦屢變而數遷，不可以為常也。善治樂者，猶治詩也，亦以意逆志，則得之矣。Werden [Gefühle] in Klänge umgesetzt, so wandeln sich diese immer wieder und bewegen sich in verschiedensten Richtungen, man kann [die Klänge] somit nicht als konstant bezeichnen. Jemand, der sich auf die Deutung der Musik versteht, ist zugleich auch jemand, der sich auf [die Deutung der] *Lieder* versteht; denn nur, wenn man durch eine sinngemäße Deutung [der *Lieder*] der Gesinnung⁹ [des Komponisten] entgegenkommt, erfasst man es [= ein Stück].¹⁰

Ergänzend zu der oben gemachten Aussage, wonach die Gefühle eines Edlen konstant seien (*junzi zhi changqing* 君子之常情), konstatiert Zhu Changwen hier nun, dass Klänge (*sheng* 聲)¹¹ demgegenüber stetiger Wandlung unterworfen und somit „nicht beständig“ (*bu chang* 不常) seien, und dass man somit die (exegetische) Deutung der Lieder als Ausgangspunkt nehmen und von dieser auf die Aussage eines Qin-Stückes schließen müsse. Weiter schreibt er:

[4] 夫八音之中，惟絲聲於人情易見，而絲之器，莫賢於琴，是故聽其聲之和，則欣欣喜躍，聽其聲之悲，則蹙額愁涕。此常人皆然，不待乎知音者也。若夫知音者，則可以默識羣心，而預知來物。如師曠知楚師之敗，鐘期辨伯牙之志是也。

Unter den Acht [Arten von] Tönen¹² können nur aus den von Seide erzeugten Klängen menschliche Gefühle leicht erkannt werden, und unter den Saiteninstrumenten gibt es kein würdigeres als die Qin. Darum: Wenn man aus ihren Klängen Harmonie heraushört, so wird man fröhlich und möchte vor Freude tanzen, und wenn man aus den Klängen Kummer heraushört, dann runzelt man die Stirn in Sorgen und Tränen. Das geht allen Menschen so, nicht nur den Musikverständigen. Wenn sich jemand auf die Musik versteht, dann kann er im Geheimen die Herzen aller Leute erkennen, und er kann sogar zukünftige Geschehnisse vorhersagen, so wie Meister Kuang die Niederlage der Armee von Chu voraussah und Zhong [Zi]qi genau wusste, was Boya gerade im Sinne hatte.

Hier bestätigt Zhu Changwen jene alte Vorstellung, wonach man aus der auf Instrumenten gespielten

⁸ *Qinshi* 6.5b.

⁹ Der Begriff *zhi* 志, den man mit „Absicht“ oder „Gesinnung“ wiedergeben kann, ist ein Schlüsselbegriff der Emotionslehre und der frühen Musikästhetik. Er bezeichnet die innere Gestimmtheit eines Menschen, daher bevorzuge ich die Übersetzung mit „Gesinnung“.

¹⁰ *Qinshi* 6.5b. Anspielung auf *Mengzi* 9.4/48/1; siehe hierzu van Zoeren 1991, 70 (The Odes Articulate Aims“), sowie Mittag 1973, 74, der die große Bedeutung dieses *Mengzi*-Worts für die neokonfuzianische Klassikerhermeneutik herausstellt, wie sie auch in Ouyang Xius 歐陽修 (1007–1072) *Shi benyi* 詩本義 (Ursprüngliche moralische Aussage der *Lieder*) deutlich wird.

¹¹ Mit *sheng* 聲 (Klang) ist in den hier betrachteten Texten immer auch besonders der Klang des gesungenen Liedes gemeint, was jedoch nicht jedes Mal neu betont werden wird.

¹² Gemeint sind die acht Arten von Materialien, aus denen chinesische Musikinstrumente traditionell hergestellt werden und nach denen sie hinsichtlich ihrer Beschaffenheit als Klangkörper unterschieden werden, also Metall 金, Stein 石, Ton 土, Leder 革, Seide 絲, Holz 木, Kürbis 匏 und Bambus 竹.

Musik, und insbesondere derjenigen von Saiteninstrumenten, die Gefühle des bzw. der Spieler erkennen könne. Als Beispiel bezieht er sich u.a. auf die alte Geschichte von Boya 伯牙 und Zhong Ziqi 鍾子期.¹³

In Abschnitt 7 dieses sechsten Kapitels, das die Überschrift „Shengge“ 聲歌 (Gesungene Lieder) trägt, schreibt Zhu Changwen:

[5] 古之弦歌，有鼓弦以合歌者，有作歌以配弦者，其歸一揆也。蓋古人歌則必弦之，弦則必歌之。情發於中，聲發於指，表裏均也。[...] 古之所傳十操、九引之類，皆出於感憤之志，形之於言，言之不足，故永歌之，永歌之不足，於是援琴而鼓。此作歌以配弦也。

Was die Lieder zum Saitenspiel des Altertums betrifft, so gab es Saitenmusik, die zur Begleitung von Liedern gespielt wurde, und ebenso gab es Lieder, die als Begleitung von Saitenmusik komponiert wurden; beides geht letztlich auf dasselbe Prinzip zurück. Die Menschen des Altertums haben wohl stets ihre Lieder von Saitenspiel begleitet und zum Saitenspiel gesungen.

Gefühle entstehen im Innern, Klänge teilen sich den Fingern mit, Äußeres und Inneres stimmen überein. [...] Die aus alter Zeit überlieferten [Stücke] in der Art der zehn *cao* und der neun *yin* sind alle aus dem Gefühl von Verdruss hervorgegangen, der in Worten Gestalt angenommen hat. Reichen die Worte nicht hin, so werden [diese] gesungen; reicht das Singen nicht hin, dann greift man zur Qin und spielt. Das ist gemeint mit „Lieder komponieren, die von Saitenspiel begleitet werden.“¹⁴

Wie schon aus der Überschrift dieses Abschnitts – „Shengge“ – deutlich wird, geht es Zhu Changwen hier um die herausragende Bedeutung der zum Saitenspiel – also vor allem zur Qin – gesungenen Lieder. Er spielt somit auf die Tradition an, wonach Konfuzius selbst alle 305 von ihm ausgewählten Lieder des *Shijing* gesungen und diese auf der Qin begleitet habe. Und in diesem Abschnitt bezieht er sich auf jene alte Sequenz, die schon mehrmals angeklungen ist, die er aber nunmehr in besonderer Weise modifiziert.

Die Quellen, auf die Zhu Changwen in den obigen fünf Passagen anspielt, dürften jedem, der sich mit der alten chinesischen Musiktheorie befasst hat, wohlbekannt sein: Man findet diese Aussagen – jeweils in etwas unterschiedlicher Form – im *Lüshi chungiu* 呂氏春秋 (Frühling und Herbst des Herrn Lü), kompiliert von Lü Buwei 呂不韋 (290–235 B.C.), vermutlich kurz vor der Zeit der Reichseinigung durch die Qin (221 v. Chr.), sodann im „Yueji“ 樂記 (Aufzeichnungen zur Musik), einem Text, der heute Teil des überlieferten [*Xiao Dai*] *Liji* [小戴禮記] (Buch der Riten [des jüngeren Dai]) ist, vermutlich aber einst ein selbständiger Klassiker war, sowie im „Daxu“ 大序 (Großes Vorwort), einem Text, der eigentlich Teil eines – überlängten – Kommentars zu dem ersten der Lieder, dem „Guanju“ 關雎, war, der zusammen mit den anderen, kürzeren Kommentaren zu den übrigen Liedern des *Shijing*, den „Xiaoxu“ 小序 (Kleine Vorworte) zu der von Mao Chang 毛萇 (2. Jh. v. Chr.) tradierten, als *Mao shi* 毛詩 bekannte Ausgabe der Lieder gehörte.¹⁵ Zhu Xi 朱熹 (1130–1200), den diese Unausgewogenheit störte, hatte sodann denjenigen Teil, der bis heute als „Großes Vorwort“ (*daxu* 大序) gilt, von den übrigen Kommentaren separiert.¹⁶

13 Zu Belegstellen in frühen chinesischen Texten für die Kunst des empathischen Hörens siehe Schaab-Hanke 2018a.

14 *Qinshi* 6.7a; vgl. Pisano, 213.

15 Die Mao-Schule trat erstmals um 133 v. Chr. in Erscheinung zur Zeit von Liu De 劉德, dem Prinzen Xian von Hejian 河間獻王. Siehe hierzu Riegel 1977, 147.

16 Hierzu siehe van Zoeren 1991, 91. Die Frage, wann dieser Text geschrieben wurde und wer dessen Autor war, wird noch immer diskutiert. Während Mao Chang den Text Zixia 子夏, einem von Konfuzius' Schülern, zuschrieb, führten manche Gelehrte ihn auf Mao Chang selbst zurück, wieder andere schrieben ihn dem Han-Gelehrten Wei Hong 衛宏 (1. Jh. n. Chr.) zu und argumentierten, dass er erst später von der

Fünf zentrale Thesen, die Zhu Changwen in den oben wiedergegebenen Passus seines *Qinshi* formuliert, seien hier herausgestellt: (1) Die Töne werden aus den Gefühlen der Menschen geboren; (2) Während die Klänge der Musik nicht konstant sind, sind die Gefühle des Edlen konstant; (3) Der Edle hat sowohl freudige wie traurige Gefühle, doch bewahrt er stets seine innere Balance/ Contenance; (4) Die letzte und höchste Ausdrucksform der Gefühle, die im menschlichen Herzen entstehen, ist das das Spiel der Qin; (5) Wer sich auf die Musik versteht, versteht sich auch auf die *Lieder*, daher wird er aus der Bedeutung der Lieder auf deren Gesinnung rückschließen.

Zu jeder dieser Thesen seien im Folgenden die Textstellen zitiert, auf die sich Zhu Changwen in seinen Formulierungen vermutlich bezieht, die er aber teilweise modifiziert.

(1) Mit seiner Aussage, wonach die Töne ihren Ursprung in den Gefühlen der Menschen haben (*yin zhi sheng ban yu renqing er yi yi* 音之生本於人情而已矣), ebenso wie derjenigen zu dem Verhältnis zwischen dem Charakter der Musik eines Landes und dessen innerem Zustand [Passus 1], bezieht sich Zhu Changwen ohne Zweifel auf jene Stelle des „Yueji“, an der es heißt:

凡音者，生人心者也。情動於中，故形於聲。聲成文，謂之音。是故治世之音安以樂，其政和，亂世之音怨以怒，其政乖。亡國之音哀以思，其民困。聲音之道，與政通矣。

Die Töne, sie werden im Herzen der Menschen geboren. Gefühle bewegen sich im Innern und nehmen Gestalt an in Klängen. Klänge, die Muster bilden, nennt man Töne. Aus diesem Grund sind die Töne eines wohlgeordneten Zeitalters ruhig und heiter, ihre Regierung ist harmonisch, die Töne eines im Aufruhr befindlichen Zeitalters [dagegen] sind voll Gram und Ärger, ihre Regierung ist aus der Bahn geraten. Die Töne eines dem Untergang geweihten Landes sind klagend und vorwurfsvoll, sein Volk ist in Bedrängnis. Der Weg der Klänge und Töne steht in unmittelbarem Verhältnis zu der Regierung [eines Staates].¹⁷

Auf den ersten Blick mag man meinen, dass Zhu Changwen [in Passus 1] die ersten beiden Aussagen des „Yueji“ im Wesentlichen übernommen habe, abgesehen davon, dass im „Yueji“ die Erwähnung der „beständigen Töne“ fehlt. Doch bei genauerem Vergleich fallen dann doch Unterschiede auf, zum einen, dass es im „Yueji“ heißt, dass die Töne im menschlichen Herzen geboren werden, während er schreibt, dass sie ihre Wurzeln in den menschlichen Gefühlen haben. Weit wichtiger aber ist die unterschiedliche Formulierung dessen, was das Verhältnis der Musik zu den Gefühlen betrifft. Während es nämlich im „Yueji“ heißt, dass die Töne eines geordneten Zeitalters ruhig und heiter, in einem ungeordneten Zeitalter dagegen voll Gram und Ärger seien, formuliert Zhu Changwen ganz klar, dass es die Gefühle des Edlen sind, die in den jeweiligen Zeitaltern unterschiedlich, aber in diesen sodann konstant seien. Er löst somit die Gefühle von der Musik per se und betont, dass es nicht die Musik ist, die in einem geordneten Zeitalter heiter ist, sondern vielmehr, dass es der Edle ist, der auf unterschiedliche Zeiten mit unterschiedlichen Emotionen reagiert.

Demgegenüber kommt die Auffassung, wonach Gefühle gleichsam in der Musik inhärent seien, auch in einem Passus des *Lüshi chungiu* klar zum Ausdruck, und hier verbunden mit der Konsequenz, dass man aus den Klängen der Musik Rückschlüsse auf die Ordnung bzw. das Chaos eines Zeitalters ziehen könne:

Mao-Schule genutzt worden sei, wie es auch in der Biographie des Wei Hong in *Hou Hanshu* 79B.2575 heißt. Vgl. Svensson 1999, 1. Zur Behauptung des Song-Gelehrten Cao Cuizhong 曹粹中 (*jinsshi* 1124), das Vorwort sei „das Produkt eines langen Prozesses der Überlieferung und Ausarbeitung durch Han-Gelehrte“, siehe van Zoeren 1991, 222.

17 *Liji*, „Yueji“, 19.1/98/18-20; cf. Scott 1995, 29. Diese Aussage findet sich im gleichen Abschnitt des „Yueji“, offenbar zur Bekräftigung ihres Inhalts, noch zweimal, geringfügig anders, formuliert: *Liji* 19.1/98/12-14 (凡音之起由人心生也); *Liji* 19.1/98/24-25 (凡音者·生於人心者也).

故治世之音安以樂，其政平。亂世之音怨以怒，其政乖。亡國之音悲以哀，其政險也。凡音樂通乎政，而移風平俗者也，俗定而音樂化之矣。故有道之世，觀其音而知其俗矣，觀其政而知其主矣。故先王必託於音樂以論其教。

Daher sind die Töne eines geordneten Zeitalters ruhig und heiter, seine Regierung ist friedlich; die Töne eines in Chaos befindlichen Zeitalters sind voll Groll und Zorn, seine Regierung ist autoritär; die Töne eines im Untergang befindlichen Landes sind kummervoll, seine Regierung ist gefährdet. Die Musik ist unmittelbar beeinflusst durch die Regierung, und derjenige, der die Gewohnheiten verändern und die Bräuche befrieden will, muss zuerst die Bräuche stabilisieren, und danach wird sich die Musik wandeln. Insofern kann man in einem Zeitalter, in dem das Dao herrscht, aus dessen Tönen dessen Bräuche erkennen, und wenn man auf dessen Regierung blickt, dann erkennt man dessen Herrscher. Deshalb haben sich die früheren Könige auf die Musik gestützt, wenn sie ihre Lehre erläuterten.¹⁸

Die Tatsache, dass Zhu Changwen die Emotionen also nicht als der Musik selbst innewohnend sieht, wie das sowohl in der Formulierung des „Yueji“ als auch der des *Lüshi chungiu*-Passus der Fall ist, hat, wie wir gleich sehen werden, weitreichende Konsequenzen für die Geschichte der chinesischen Musikästhetik.

(2) Indem Zhu Changwen sich in der Frage, ob die Klänge der Musik oder aber die Gefühle der Menschen konstant seien, klar für das Letztere entscheidet [Passus 2], legt er ein klares Bekenntnis zur Lehre eines Mannes ab, dem er, da dieser nicht nur ein Philosoph, sondern auch ein Qin-Spieler war, in seinem *Qinshi* auch eine ausführliche Biographie gewidmet hat,¹⁹ nämlich Ji Kang 嵇康 (223–262).

Dieser hat seine Haltung in dieser Frage bereits durch den Titel seines berühmten Aufsatzes erkennbar gemacht, der da lautet: „Sheng wu aile lun“ 聲無哀樂論 (Den Klängen wohnt weder Traurigkeit noch Freude inne).²⁰ Ji Kang schrieb diesen Aufsatz in Form eines Dialogs zwischen einem Gastgeber und seinem Gast. Der Text beginnt gleich mit einem Hinweis des Gastes auf eine „frühere Diskussion“ (*qianlun* 前論), die sich auf just die These bezog, dass „in einem wohlgeordneten Zeitalter die Töne ruhig und heiter“ seien (*zhishi zhi yin an yi le* 治世之音安以樂), während in einem vom Untergang bedrohten Land „die Töne traurig und voller Groll“ (*wangguo zhi yin ai yi si* 亡國之音哀以思)²¹ seien. Er stellt sodann dem Gastgeber (wohl Ji Kangs Alter Ego)²² die Frage, warum er meine, dass im Klang [von Musik] weder Traurigkeit noch Heiterkeit enthalten sei. Der Gastgeber führt sodann mehrere Argumente dafür an, woraus man seiner Überzeugung nach erkennen könne, dass der Musik selbst keinerlei Gefühle innewohne, sondern dass diese lediglich die Gefühle von Menschen transportiere.

Am Ende der langen Ausführungen, bei denen der Gast praktisch alle in früheren Texten formulierten Argumente dafür ins Feld führt, dass einerseits in der Musik selbst Gefühle enthalten seien und andererseits die Gefühle beständig seien, jedoch bei jedem Argument durch die Gegenrede des Gastgebers widerlegt wird, vermag der Gastgeber (alias Ji Kang) diesen am Ende davon zu überzeugen, dass die Klänge eine natürliche Harmonie darstellten, jedoch dass sie für sich genommen keine Verbindung zu den menschlichen Gefühlen hätten (*yinsheng you ziran zhi he er wu xi yu renqing* 音聲有自然之和而無繫於人情).

Zhu Changwen folgt den Thesen von Ji Kang allerdings nur teilweise. Er bestätigt zwar dessen Auffassung, dass Emotionen nicht in der Musik selbst enthalten sind, was auch in einem von ihm

verfassten Regelgedicht (*lüshi* 律詩) mit dem Titel „Le zai renhe bu zai yin fu“ 樂在人和不在音賦 (Die Freude wohnt der zwischenmenschlichen Harmonie inne, nicht den Tönen) klar zum Ausdruck kommt.²³ In diesem Gedicht bekennt er sich klar zu der Position, dass Emotionen wie Freude in erster Linie durch die Harmonie menschlicher Beziehungen entstehen, doch anders als Ji Kang, der die Musik völlig frei von jeglichen Gefühlen verstanden wissen will, ist Zhu Changwen davon überzeugt, dass sich menschliche Emotionen durchaus mittels der Musik, vor allem durch die von Saiteninstrumenten und da insbesondere von der Qin erzeugte Töne, übertragen lassen. [siehe Passus 5].

(3) Basierend auf der Grundüberzeugung, dass menschliche Emotionen durch die Musik gleichsam als Trägersubstanz von Mensch zu Mensch übermittelt werden können, argumentiert Zhu, dass der Edle positive wie negative Gefühle, je nach den Gegebenheiten seines Zeitalters, empfinden könne, fügt jedoch hinzu, dass er dabei stets die Balance halte und auch dann, wenn er sehr negative Gefühle habe, dabei nie vergesse, stets die innere Balance zu wahren (*sui ai yi si er bu wang yu fuchi* 雖哀以思，而不忘於扶持) [Passus 3]. Weiter schreibt er, dass die „aus alter Zeit überlieferten [Stücke] in der Art der zehn *cao* und neun *yin* [...] alle aus der inneren Verfassung gefühlten Zorns (*qie chu yu gan fen zhi zhi*) hervorgegangen seien“ [Passus 5]. Mit anderen Worten, Zhu Changwen bestätigt nicht nur, dass Emotionen wie Zorn oder Groll durch die Musik, die jemand auf seinem Instrument spielt, übertragen werden könne, sondern er greift auch jene alte Definition auf, wonach ein Stück des Genres *cao* ein Qin-Stück sei, das aus eben diesem Groll heraus komponiert wurde. Wobei ein *cao*, wie an anderer Stelle bereits behandelt, in jenen Texten des Weiteren so definiert ist, dass ein Edler sich trotz seines Kummers oder gar Grolls immer beherrscht, dass er nicht die innere Balance verliert und dass er sich an seine moralischen Maßstäbe hält.²⁴ Dass Zhu Changwen als konfuzianischer Gelehrter offenbar auch keine Bedenken gegenüber jenen Erzählungen hatte, die Konfuzius selbst als jemanden beschreiben, der aus Frustration, wie etwa der Enttäuschung darüber, dass ihm kein würdiger Herrscher seiner Zeit einen Posten als Berater an seinem Hofe angeboten hatte, zur Qin gegriffen und dazu gesungen habe, belegen jene Geschichten, die er in seinem Eintrag über den Meister im *Qinshi* zusammengetragen hat.²⁵

(4) Unter den Saiteninstrumenten – das macht Zhu Changwen an mehreren Stellen seines Buches deutlich – ist die Qin-Zither das würdigste Instrument [Passus 4]. Doch krönt er diese besondere Stellung, die er der Qin einräumt, mit jener bemerkenswerten Sequenz, die nichts anderes bedeutet, dass das Spiel der Qin und das es begleitende Singen gleichsam das ist, womit man seine Emotionen zum Ausdruck bringen kann, wenn weder die Worte noch das gedehnte Singen dies hinreichend zu tun vermögen.²⁶

Die Formulierung *buzu* 不足 (nicht ausreichen, nicht genug sein) wird den mit alten chinesischen Texten zur Musik vertrauten Leser sogleich an jene Sequenz erinnern, die man im Text des „Yueji“ findet. Dort belehrt der Musikmeister Yi (*shi* 師 乙) den Konfuzius-Schüler Zigong 子貢 in einem Gespräch über die Frage, welche der Lieder zu welchem Menschentypus passen, über den Gesang mit den Worten:

23 Siehe *Lepu yugao* 6.6a-7b [42-43]. Siehe auch Pisano 2024, XXV, sowie Schaab-Hanke 2026.

24 So formuliert im „Bielu“ 別錄 des Liu Xiang 劉向 (79–8 v. Chr.), im „Qindao“ 琴道 des Huan Tan 桓譚 (23 v.–56 n. Chr.) und im *Fengsu tongyi* 風俗通義 des Ying Shao 應劭 (ca. 140–ca. 203). Siehe hierzu auch Schaab-Hanke 2018b sowie Schaab-Hanke 2023–2024, 109–111.

25 *Qinshi* 1.5b-7b (Biographie Nr. 11), vgl. Pisano 2024, 14–19.

26 Siehe oben Seite 4, Passus 5.

18 *Lüshi Chunqiu*, 5.4/25/13-17; vgl. Knoblock und Riegel 2000, 141.

19 *Qinshi*, Biographie Nr. 84; vgl. Pisano 2024, 105–117.

20 *Ji Kang ji* 5.196–225; vgl. Henricks 1983, 71–106.

21 *Ji Kang ji* 5.196; vgl. Henricks 1983, 72.

22 So auch die Interpretation von Cai 1993, 556.

故歌之為言也·長言之也·說之故言之·言之不足·故長言之·長言之不足·故嗟歎之·嗟歎之不足·故不知手之舞之·足之蹈之也·

Daher werden die Gesänge, wenn sie zu Worten werden, gedehnt gesprochen. Freut man sich darüber, dann kleidet man dies in Worte. Wenn Worte nicht genügen, dann spricht man gedehnt. Wenn das gedehnt Sprechen nicht genügt, dann seufzt und stöhnt man, und wenn das Seufzen und Stöhnen nicht genügt, dann bewegt man unwillkürlich die Hände und tanzt es, und die Füße stampfen dazu.²⁷

Eine eng an diesen „Yueji“-Passus angelehnte, aber wiederum modifizierte Sequenz findet man im „Daxu“, das, wie erwähnt, von der Mao-Exegeschule des *Shijing* hochgehalten wird. Dort heißt es:

詩者·志之所之也·在心為志·發言為詩·情動於中而形於言·言之不足·故嗟嘆之·嗟嘆之不足·故永歌之·永歌之不足·不知手之舞之·足之蹈之也·情發於聲·聲成文謂之音·

Die *Lieder* sind das, wohin die Gesinnung geht. Im Herzen entsteht die Gesinnung, und diese entfaltet sich im Wort und wird zum Lied. Die Gefühle bewegen sich im Innern und nehmen Gestalt an in Worten. Wenn Worte nicht ausreichen, dann seufzt man darüber; wenn Seufzen nicht ausreicht, singt man gedehnt; wenn Singen nicht ausreicht, bewegen sich die Hände unwillkürlich im Tanz, und die Füße stampfen dazu. Die Gefühle entfalten sich zu Klängen, und wenn Klänge Muster bilden, nennt man sie Töne.²⁸

Im Unterschied zu der im „Yueji“ enthaltenen Sequenz, die, wie beschrieben, von den Tönen (*yin*) ausging, bezieht sich die des „Daxu“ auf den Ursprung der *Lieder*. Übereinstimmend heißt es in beiden Texten, dass die Emotionen (*qing*) im Innern bewegt werden, danach heißt es im „Yueji“, dass die Klänge zu Mustern (*wen*) werden, und im „Daxu“, dass die Emotionen Gestalt annehmen in Worten (*yan*). Sodann heißt es im „Daxu“ – ohne eine Entsprechung im „Yueji“ –, dass, wenn die Worte nicht ausreichen, geseufzt wird, wenn auch das Seufzen nicht ausreicht, „gedehnt gesungen“ (*yongge* 永歌) wird, und wenn auch das nicht ausreicht, unwillkürlich die Hände sich zum Tanz bewegen (*buzhi shou zhi wu* 不知手之舞) und mit den Füßen dazu gestampft (*zu zhi dao zhi* 足之蹈之) wird.

Zhu Changwen beginnt seine Sequenz fast wörtlich wie im „Yueji“ und „Daxu“ mit der Formulierung „Gefühle entfalten sich im Innern“ (*qing fa yu zhong* 情發於中), doch dann kommt er weder auf die Klänge noch auf die Worte zu sprechen, sondern geht über zum Qin-Spiel mit der Aussage „Klänge entfalten sich in den Fingern“ (*sheng fa yu zhi* 聲發於指). Sodann konstatiert er, dass die alten Stücke für Qin „sämtlich aus der inneren Verfassung gefühlten Zorns hervorgegangen“ (*jie chu yu gan fen zhi zhi* 皆出於感憤之志) seien, welche „in Worten Gestalt angenommen“ (*xing yu yan* 形於言) hätten. Dann geht es weiter, fast vertraut: Wenn die Worte nicht ausreichen, dann singt man gedehnt, und wenn das Gedehtsingen nicht ausreicht, dann „greift man zur Qin und spielt diese“ (*luan qin er gu* 援琴而鼓).²⁹

Mit anderen Worten: Zhu Changwen hat die Formulierungen des „Yueji“ einerseits und des „Daxu“ andererseits zu einer Synthese verschmolzen, die der alten Sequenz eine ganz neue Aussage verleiht. Sie besagt nunmehr, dass es die Qin ist, mit deren Spiel ein Mensch – genauer: ein Edler – das, was sich als Emotion den Weg heraus aus seinem Innern bahnt, seinen höchsten und letztgültigen Ausdruck im Qin-Spiel findet. Damit hat Zhu Changwen der Qin nunmehr auch im Sinne dieser Sequenz einen Ehrenplatz verschafft.

27 *Liji* 19.29: 9-11.

28 *Mao shi*, „Daxu“, 1/1/6-8 In den nachfolgenden Zeilen wird wörtlich wie im „Yueji“ der Gedanke formuliert, dass die in einem Land gespielte Musik unmittelbar den Zustand des Landes widerspiegeln, siehe *Mao shi* 1/18-9; vgl. *Liji*, 19.29/105/9-11.

29 Siehe auch oben Seite 4, Passus 5.

(5) Die fünfte und letzte These Zhu Changwens, die hier besprochen sei, bezieht sich auf Passus [3], wo die Rede davon war, dass Klänge sich stets verändern und sie daher nicht als konstant angesehen werden könnten, aber nun mit der Betonung auf der nachfolgenden Aussage, dass der, der sich auf die Deutung der Musik verstehe, sich auch auf die Deutung der *Lieder* verstehe, und dass man, wenn man nun ausgehend von der Bedeutung [der *Lieder*] rückschließen könne auf das, was die Gesinnung [des Komponisten] war, [das betreffende Lied] ganz erfasse.³⁰ Um diesen nicht eben einfachen Passus zu verstehen, hilft vermutlich am besten ein nochmaliger Blick auf jene Stelle des „Daxu“, an der es heißt:

詩者·志之所之也·在心為志·發言為詩·

Die *Lieder* sind das, wohin die Gesinnung geht. Das, was sich im Herzen als Gesinnung befindet, wird, wenn es sich in Worte entfaltet, zu den *Liedern*.³¹

Indem Zhu Changwen betont, dass man, um die Aussage der Lieder ganz zu verstehen, Rückschlüsse von dem tradierten Erzählgelände auf die ursprüngliche Intention des bzw. der Komponisten zu ziehen, gibt er sich als Vertreter eben jener Exegeschule des *Shijing* zu erkennen, auf die das „Große Vorwort“ zurückgeht, der Mao-Schule. Eben diesen Ansatz, den Erzählgelände von Stücken auf die ursprüngliche Intention des Komponisten bzw. der Komponisten zurückzuführen, verfolgt Zhu Changwen auch im Hinblick auf die Stücke des *Qincao*. Die darin enthaltenen Einstimmungsgeschichten, also wer wann und mit welchen Emotionen ein Qin-Stück komponiert habe, ist – chronologisch angeordnet – fast vollständig in die Personenbiographien eingegangen, die die ersten fünf Kapitel seines *Qinshi* umfassen. Interessant sind dabei auch diejenigen Stellen, an denen Zhu Changwen der Erzählung, die Cai Yong den Stücken des *Qincao* beigegeben hat, eine andere Version gegenüberstellt. So diskutiert er in der Biographie, die er dem König Tai 太 von Zhou gewidmet hat, die Frage, ob die Entscheidung des (späteren) Königs Tai von Zhou, seinen Regierungssitz von Bin nach Qi zu verlegen, eine plötzliche oder aber eine bereits lang geplante war. Diese Frage, schreibt Zhu, habe er bereits in seinem *Shishuo*³² angesprochen und widerspricht somit der *Qincao*-Erzählung, wonach der König spontan entschieden habe, seine Domäne zu verlegen, worauf ihm seine ganze Bevölkerung sogleich freiwillig gefolgt sei. Interessant ist auch, dass Zhu Changwen hier zumindest insofern dem *Qincao*-Narrativ folgt, als er die Komposition des „Qishan cao“ 岐山操 (Stück vom Berg Qi) König Tai zuordnet, wobei er jedoch zumindest erwähnt, dass laut der Vorbemerkung von Han Yus „Qishan cao“ der Herzog von Zhou das Stück geschaffen habe.³³ An anderer Stelle – im Falle des „Juyou cao“ 拘幽操 (In den Kerker geworfen) – tauscht er dagegen den im *Qincao* enthaltenen Liedtext durch den von Han Yu zum selben Titel neugedichteten aus, mit der Begründung, dass der im *Qincao* wiedergegebene Liedtext, den der spätere König Wen 文 von Zhou gedichtet haben soll, während er im Kerker saß, in den ihn Zhou Xin 紂辛, der letzte Herrscher der Shang-Dynastie geworfen hatte, an der Stelle zu weit gehe, an der es heißt, dass ein Herrscher, der ohne Prinzipien sei, sein Mandat als Herrscher verloren habe und getötet werden dürfe.³⁴

Aus moralisch-exegetischen Bedenken heraus hat Zhu Changwen wohl auch dem Nie Zheng 聶政 keine eigene Biographie zugestanden, der nur deswegen das Qin-Spiel erlernt hat, um damit

30 Siehe auch oben Seite 3, Passus 3.

31 Vgl. van Zoeren 1991, 95: „The Ode is where the aim [*zhi*] goes. While in the heart [*xin*], it is the aim; manifested in words, it is an Ode.“

32 Siehe oben Anm. 2.

33 Detaillierter siehe Schaab-Hanke 2023–2024, 98–99.

34 Ausführlicher in Schaab-Hanke 2023–2024, 99–100.

eine Gelegenheit zu bekommen, dem König von Han 韓 als Musiker so nahe zu kommen, dass er ihn erstechen konnte, und dem Cai Yong im *Qincao* ebenfalls die Komposition eines Stückes zu schreibt.³⁵ Er widmet ihm nur eine kurze Notiz, angehängt an die Biographie eines Mannes namens Chuli Mugong 欒里牧恭. Dieser, ebenfalls im *Qincao* als Komponist eines Stückes genannte Mann,³⁶ war zwar, ähnlich wie Nie Zheng, jemand, der Blutrache an jemandem verübte, der den Tod seines Vaters verschuldet hatte, doch scheint Zhu Changwen die Ausführlichkeit, mit der im *Qincao* beschrieben wird, wie minutiös Nie Zheng seine Vorbereitungen zu der Ermordung des Königs von Han traf, zu weit gegangen zu sein. Jedenfalls begründet Zhu Changwen seine Entscheidung, Nie Zheng keine eigene Biographie zu widmen, mit den Worten:

刺客之事，非管弦所宜也。

Die Erzählung von einem Attentäter ist nicht angemessen für die Musik von Blas- oder Saiteninstrumenten.³⁷

Stellungnahme Chen Yangs in der Frage „erlaubter“ Emotionen

Um Chen Yangs Positionierung in der allgemeineren Frage, in welchem Verhältnis seiner Ansicht nach die Musik zu den menschlichen Emotionen steht, klar bestimmen zu können, müsste man den umfangreichen Teil seines *Yueshu* 樂書 (Buch zur Musik), in dem er die klassischen Schriften auf deren Aussagen zur Musik hin in ausgewählten Ausschnitten zitiert und kommentiert, nach gründlicher Lektüre auf diese Frage hin auswerten.³⁸ Doch da in unserem Zusammenhang vor allem das Verhältnis zwischen Qin-Musik und Emotionen im Vordergrund steht, muss dieses Projekt einer eigenen Untersuchung vorbehalten bleiben. In einem auf Saiteninstrumente der Abteilung der Edlen Instrumente (*yabu* 雅部) bezogenen Abschnitt, der die Abbildung einer Qin ergänzt, mit der Überschrift „Qin-Stücke“ (*qincao* 琴操), schreibt Chen Yang:³⁹

自三代之治既往而樂經亡矣，樂經亡則禮素而詩虛，是一經缺而三經不完也。今夫琴者君子常御之樂，蓋所以樂心而適情，非為憂憤而作也。

Nach der Regierung der Drei Dynastien ging in der Folge der *Klassiker der Musik* verloren. Nachdem der *Klassiker der Musik* verloren gegangen war, waren auch die Riten verroht, und die *Lieder* lagen brach. Es ist nämlich so, dass, wenn ein einziger Klassiker fehlt, die anderen Drei Klassiker⁴⁰ nicht mehr voll-

35 *Qincao* 4.19: „Nie Zheng ci Han wang“ 聶政刺韓王. Die Biographie von Nie Zheng ist, zusammen mit den Biographen vier anderer Attentäter, auch im *Shiji* enthalten, unter dem Titel „Cike liezhuan“ 刺客列傳 (Attentäter-Kapitel). Zu letzterem siehe auch Schaab-Hanke 2008.

36 *Qincao* 3.6.

37 *Qinshi* 2.13ab; vgl. Pisano 2023, 59f. Gemeint ist die in *Qincao* 2.12b-13b erzählte Geschichte von Chuli Mugong 欒里牧恭, der allerdings ebenfalls ein Mörder war, da er Blutrache an jemandem übte, der seinen Vater ermordet hatte.

38 Das insgesamt 200 Kapitel umfassende Werk gliedert sich in 95 Kapitel, in denen Chen Yang ausgewählte Passagen zur Musik aus zehn Schriften des frühen Konfuzianismus wörtlich wiedergibt und kommentiert, jeweils unter der Überschrift „Xunyi“ 訓義 (Erläuterungen), sowie 105 Kapiteln mit Abbildungen, überwiegend zu Musikinstrumenten, die er ebenfalls erläutert. Zu einem Überblick über die Inhalte des *Yueshu* siehe auch Filipiak 2015, 24-28.

39 Dass hier Qin-Stücke (allgemein) gemeint sind und nicht das *Qincao* des Cai Yong, lässt sich aus den wenig später aufgelisteten Titeln von Qin-Stücken erkennen, von denen zwar die meisten, jedoch nicht alle im *Qincao* enthalten sind.

40 Dazu, was Chen Yang mit den „Drei Klassikern“ (*Sanjing* 三經) meint, äußert er sich selbst nicht in diesem

ständig sind. Was nun die [Musik der] Qin betrifft, so wird diese von den Edlen favorisiert. Aber man sollte doch aus einem freudigen Herzen heraus seine Gefühle zum Ausdruck bringen, und nicht aus Sorge und Groll heraus [Stücke] komponieren.⁴¹

Chen Yang nimmt es somit als gegeben hin, dass die Qin das von den Edlen bevorzugte Musikinstrument ist, doch die Emotion, die der Edle beim Spiel der Qin zum Ausdruck bringt, soll sich seiner Ansicht nach auf positive Gefühle, also freudige Emotionen, beschränken, aber nicht Sorge oder Groll ausdrücken. Hier spielt Chen Yang sowohl auf einen Passus im „Yueji“ des *Liji* an als auch auf die philosophische Schrift *Xunzi*. Im „Yueji“ heißt es:

故曰。樂者樂也。君子樂得其道。小人樂得其欲。以道制欲，則樂而不亂。以欲忘道，則惑而不樂。

Daher heißt es: Musik, das ist Freude. Der Edle erfreut sich an seinem Weg, der kleine Mensch erfreut sich an seinen Wünschen. Wenn die Wünsche durch das Dao reguliert werden, dann herrscht Freude und kein Chaos, doch wenn über den Wünschen der Weg vergessen wird, dann ist man verwirrt und nicht freudig.⁴²

Das Musikkapitel des *Xunzi* beginnt gleich mit den Worten:

夫樂者、樂也，人情之所必不免也。故人不能無樂；樂則必發於聲音，形於動靜；而人之道，聲音動靜，性術之變盡是矣。故人不能不樂，樂則不能無形，形而不為道，則不能無亂。

Musik bedeutet Freude; [die Freude] ist ein essentieller Bestandteil der menschlichen Gefühle, daher kann der Mensch nicht ohne Freude sein; wo Freude ist, da äußert sie sich in Klängen und nimmt Gestalt an in Bewegungen; und es ist der Weg des Menschen, dass Klänge und Bewegungen entsprechend den Regeln seiner Natur [in der Musik] ihren vollkommenen Ausdruck finden. Daher kann der Mensch nicht ohne Freude auskommen, und die Freude muss ihre Gestalt annehmen, doch wenn sie ohne jegliche Regulierung Gestalt annimmt, dann kann dies nur zu Chaos führen.⁴³

Anschließend wird im Text des *Xunzi* geschlussfolgert, dass die Freude nicht ausufern dürfe. Die alten Könige hätten aus diesem Grund Kontrollmechanismen eingerichtet, mittels derer sie die Stimmung im Volk überprüfen konnten, und sie hätten bei der Zeremonialmusik dafür gesorgt, dass diese eine freudige Stimmung im Volk erzeugt.

Nun kommt Chen Yang auf die frühen Komponisten von Qin-Stücken zu sprechen. Er zählt insgesamt 14 Stücke auf, die auf insgesamt elf Weise und Würdigen des Altertums zurückgehen sollen:

古之明王君子多親通焉，故堯有〈神人暢〉，舜有〈思親操〉，〈襄陵〉始禹，〈訓佃〉始湯。以至文王〈拘幽〉，周公〈越裳〉，成王〈儀鳳〉，老聃〈列仙〉，伯牙之〈水仙〉，懷陵，孔子之〈將歸〉，〈猗蘭〉，曾子〈歸耕〉，〈殘形〉之類，大抵因時事而作，豈為憂憤邪！後世論之者過也。

Viele der erleuchteten Herrscher und Edlen des Altertums beherrschten [das Qin-Spiel] persönlich. Darum gibt es von [Kaiser] Yao das „Shenren chang“ und von [Kaiser] Shun das „Siqin cao“; das „Xiangling cao“ begann mit Yu, das „Xundian“ begann mit [dem Shang-Kaiser] Tang. Was das „Juyou“ [cao]

Werk, doch meint er vermutlich die kanonischen Schriften *Shijing*, *Shangshu* 尚書 und *Zhouli* 周禮, zu denen auch sein Zeitgenosse Wang Anshi 王安石 (1021–1086) einen Kommentar schrieb, den er mit *Sanjing xinyi* 三經新義 (Neue Auslegung der Drei Klassiker) betitelte.

41 *Yueshu* 120, 581.

42 *Liji* 19.14/101/18-19.

43 *Xunzi* 20/98/14-16. Übersetzung leicht modifiziert gegenüber Knoblock 1994, 80-87 („Discourse on Music“).

des Königs Wen [von Zhou], das „Yueshang“ des Herzogs von Zhou, das „Yihuang“ des Königs Cheng [von Zhou], das „Liexian“ des Lao Dan [= Laozi], das „Shuixian“ und das „Huailing“ des Boya, das „Jianggui“ und das „Yilan“ des Meisters Kong und das „Guigeng“ und das „Canxing“ des Meisters Zeng betrifft, so wurden diese im Allgemeinen aufgrund der Gegebenheiten ihrer Zeit geschaffen, aber sie sind doch nicht voller Kummer oder Zorn! – Leute späterer Generationen, die dies diskutiert haben, haben da übertrieben!⁴⁴

Die meisten der Qin-Stücke, die Chen Yang hier aufzählt, nämlich zehn, sind im *Qincao* des Cai Yong enthalten, und die von Chen Yang dazu angegebenen Komponisten entsprechen denen, die in den Einstimmungsgeschichten zu diesen Stücken im *Qincao* genannt sind.⁴⁵ Bemerkenswert ist, dass Chen offenbar kein Problem damit hat, die Glaubwürdigkeit dieser Zuweisungen von Qin-Stücken unter anderem zu mythischen Herrschern und Weisen und Würdigen des Altertums anzuerkennen, von denen behauptet wird, dass sie alle bereits das Spiel der Qin selbst gemeistert hätten, dass er es jedoch für nicht plausibel hält, dass diese Stücke aus so negativen Gefühle heraus wie persönlichem Kummer oder Zorn geschaffen worden seien (*ji wei youfen ye* 豈為憂憤邪). Er akzeptiert lediglich, dass die Inhalte von Stücken inspiriert waren von den Geschehnissen ihrer Zeit (*yin shishi er zuo* 因時事而作), aber derlei Gefühlswallungen, wie sie in manchen Quellen beschrieben werden, tut Chen Yang ab als „Übertreibungen von Leuten späterer Generationen, die das diskutiert haben“ (*houshi lunzhe guo ye* 後世論之者過也).

Mit anderen Worten: Chen Yang hat nichts grundsätzlich gegen solche interpretierenden Geschichten zum Hintergrund eines Stückes, wie sie im *Qincao* des Cai Yong enthalten sind, einzuwenden, solange die dabei hervorgerufene Emotion eine positive, freudevolle ist, wobei er sich hier auf Aussagen zu Emotionen und Musik in alten Texten wie dem „Yueji“ und dem *Xunzi* stützt. Damit stellt er allerdings zugleich mehrere der zu den von ihm aufgezählten Stücktiteln gehörenden Einstimmungsgeschichten des *Qincao* in Frage und meint mit jenen Leuten aus späteren Generationen, die da übertrieben hätten, offenbar Gelehrte wie Cai Yong. Chen Yang akzeptiert somit im Hinblick auf die Gefühle, die beim Spiel oder bei der Komposition eines Stückes entstehen, allein den Aspekt der Freude als erlaubte Emotion.

Zheng Qiaos Lehre von der Priorität des Klangs

Kommen wir nun zu der dem dritten Song-Gelehrten, nämlich Zheng Qiao, und seine Theorie, die in der modernen chinesischen Musikwissenschaft auch als „Lehre von der Priorität des Klangs“ (*sheng gui shuo* 聲貴說) bezeichnet wird.⁴⁶ Achim Mittag, der sich in seiner 1993 veröffentlichten Dissertation mit dem *Shijing*-Studium in der Song-Zeit befasst hat, schreibt in einem Abschnitt, der mit „Zheng

44 *Yueshu* 120.8b [513].

45 Vgl. die folgenden Stücktitel im *Qincao*: „Siqin cao“ 思親操 (B.4b), „Juyou cao“ 拘幽操 (A.6a), „Yueshang cao“ 越裳操 (A.5b), „Yihuang cao“ 儀鳳操 (B.5b), „Shuixian cao“ 水仙操 (A.9a), „Huailing cao“ 壞陵操 (A.9b), „Jianggui cao“ 將歸操 (A.4a), „Yilan cao“ 猗蘭操 (A.4b), „Zengzi guigeng“ 曾子歸耕 (B.8b), 2.10: „Canxing cao“ 殘形操 (A.9a). Nicht im *Qincao* des Cai Yong enthalten, aber als alte Qin-Stücke in diversen Sammlungen von *yuefu* genannt, sind das „Shenren chang“ 神人暢, „Xiangling“ 襄陵, „Xuntian“ 訓佃, „Liexian“ 列仙. Zu diesen siehe etwa die Stückliste des *Qinyuan yaolu* (103), ebenso *Yuefu shiji* 57.824: Shenren chang 神人暢, *Yuefu shiji* 57.828: Xiangling cao 襄陵操.

46 Zu Zheng Qiaos „Lehre von der Priorität des Klangs“ (*shenggui shuo* 聲貴說) siehe auch Liao 2009. Laut Liao (2009, 109) wurde dieser Begriff von dem Musikwissenschaftler Yang Yinliu 楊蔭瀏 (1899–1984) geprägt; hierzu siehe Yang 1980, 449.

Qiao und die Chance zum Paradigmawechsel in der *Shi-jing*-Exegese – Ein Gedanke“ überschrieben ist, über Zheng Qiaos Lehre, die den musikalischen Aspekt der *Lieder* betont:

Dieser methodische Neuansatz schuf zum einen das Fundament, auf der ein grundlegendes Neuverständnis von Begriffen und Positionen der *Shijing*-Exegetik möglich wurde [...] Zum andern führte Zheng Qiaos methodischer Neuansatz, die *Lieder* unter dem Aspekt ihres ursprünglichen Gesungenwerdens zu betrachten, nicht nur zu einer partiellen Kritik am „Vorwort“ oder an der Mao-Tradition, sondern stellte die traditionelle Textexegese an sich und jede moralisierende Auslegung als solche radikal in Frage.⁴⁷

Im Folgenden sei ein genauerer Blick darauf geworfen, wie Zheng Qiao in seinem 1157 fertiggestelltem Werk *Tongzhi* diesen Gedanken der Betonung des Klangs ausgearbeitet hat, und diskutiert, in welchem Verhältnis seine Überlegungen zu den oben skizzierten Theorien stehen.

Der siebte der insgesamt zwanzig „Abrisse“ (*lüe* 略) zu verschiedenen für das Staatswesen wichtigen Bereichen hat den Titel „Yuelüe“ 樂略 (Abriss über die Musik).⁴⁸ Wie zu jedem dieser Abrisse ist am Beginn des Buches, im „Tongzhi zongxu“ 通志總序 (Gesamtvorwort zum *Tongzhi*), auch zu dem „Yuelüe“ eine kurze Zusammenfassung des Inhalts zu finden.⁴⁹ Gleich im ersten Satz formuliert Zheng Qiao dabei den Kernpunkt seines Ansatzes:

樂以詩為本，詩以聲為用。

Die Wurzel der *Lieder* ist die Musik, der Nutzen der *Lieder* sind ihre Klänge.⁵⁰

Nach diesem klaren Bekenntnis dazu, was seiner Ansicht nach der entscheidende Aspekt der *Lieder* sei, nämlich der Klang (*sheng* 聲), befasst er sich mit der Anordnung der *Lieder* nach ihren Verwendungsbereichen, so wie sie Konfuzius einst vorgenommen habe,⁵¹ nämlich die im Volk gesungenen *feng* 風 (Volkslieder), die bei Hofe gespielten *ya* 雅 (Zeremonialgesänge) und die im Ahnentempel aufgeführten *song* 頌 (Opferhymnen).⁵² Den Grund dafür, warum es im Laufe der Zeit zu einem Verlust des Wissens um den Klang der *Lieder* gekommen sei, erläutert Zheng Qiao so:

古者絲竹有譜無辭，所以六笙但存其名。序《詩》之人不知此理，謂之有其義而亡其辭，良由漢立齊、魯、韓、毛四家博士，各以義言《詩》，遂使聲歌之道日微。至後漢之末，《詩》三百僅能傳《鹿鳴》、《騶虞》、《伐檀》、《文王》四篇之聲而已。太和末，又失其三。至於晉室，《鹿鳴》一篇又無傳。自《鹿鳴》不傳，後世不復聞《詩》。然詩者人心之樂也，不以世之興衰而存亡，繼風、雅之作者，樂府也。

In alter Zeit gab es für die Saiten- und Blasmusik Partituren, aber keine Liedtexte, deswegen existieren von den „Sechs [Stücken für die Mundorgel] Sheng“ nur die Titel.⁵³ Diejenigen, die die „Vorwor-

47 Mittag 1993a, 121; siehe auch Mittag 1993b.

48 *Tongzhi* 49.625a–50.643c, „Yuelüe“, in zwei Abschnitten; *Ersbi lüe*, 883–969. Zum *Tongzhi* allgemein siehe Mittag 1994.

49 *Tongzhi*, „Tongzhi zongxu“, 2c–3a; *Ersbi lüe*, „Tongzhi zongxu“, 7–9.

50 *Tongzhi*, „Tongzhi zongxu“, 2c; *Ersbi lüe*, „Tongzhi zongxu“, 7; siehe auch Mittag 1993, 122, der *sheng* 聲 durchwegs mit „Melodien“ übersetzt, um deutlich zu machen, dass für Zheng Qiao hierbei der Klang der gesungenen Lieder entscheidend ist.

51 Vgl. *Lunyu* 9.15.

52 *Tongzhi*, „Tongzhi zongxu“, 2c; *Ersbi lüe*, „Tongzhi zongxu“, 7: 風土之音曰風，朝廷之音曰雅，宗廟之音曰頌。仲尼編《詩》，為正樂也。Zheng Qiao benennt hier also nur drei Kategorien, während das tradierte Buch der Lieder vier Abteilungen hat, da die *ya* 雅 noch weiter untergliedert werden in *xiaoya* 小雅 (Kleine Hoflieder) und *daya* 大雅 (Große Hoflieder).

53 Zu den „Liusheng“ 六笙 (Sechs Stücke für Sheng) gehören folgende sechs Stücke aus der Abteilung

te“ zu den *Liedern* schrieben, wussten nichts von diesem Sachverhalt; daher meinten sie, es gebe von diesen nur [noch] die moralischen Botschaften, aber nicht [mehr] die Liedtexte.⁵⁴ Dies hatte wiederum zur Folge, dass die Doktoren, denen man in der Han-Zeit Lehrstühle für die vier Schulen – der Qi, Lu, Han- und Mao-Schule – errichtete, alle nur über die [diversen] Auslegungen der *Lieder* sprachen, was dazu führte, dass die Kenntnis von den gesungenen *Liedern* täglich schwand. Am Ende der Späteren Han vermochte man von den dreihundert *Liedern* gerade mal die Klänge von vier der *Lieder* – „Luming“, „Zouyu“, „Fatan“ und „Wenwang“ – zu überliefern. Am Ende der Taihe-Ära⁵⁵ waren von diesen wiederum drei verloren. Während der Herrschaft der Jin riss auch die Überlieferung [der Musik] des „Luming“ ab, und spätere Generationen hörten nie mehr die [gesungenen] *Lieder*. Doch Lieder sind Musik, die aus den Herzen der Menschen kommt, und nicht etwas, das mit dem Ablauf der Generationen aufsteigt und untergeht, und das, was an die Werke der *Feng*- und *Ya* [Abteilungen der *Lieder*] anknüpft, das sind die Musikamtslieder.⁵⁶

Die wichtigsten Inhalte dieses Passus seien hier nochmals zusammengefasst: Zum ersten ist es der explizite Vorwurf, den Zheng Qiao den Verantwortlichen für die Auslegungen der *Lieder* macht, also den Vertretern der vier von ihm auch explizit genannten Exegeseschulen (Qi, Lu, Han und Mao), dass aufgrund ihrer Überbetonung der moralischen Botschaften dieser Stücke das seiner Ansicht nach einzig Wichtige, nämlich ihr Klang, im Laufe der Zeit so vernachlässigt worden sei, dass die Stücke, die man noch singen konnte, immer weniger wurden und das Wissen hierüber schließlich gänzlich versiegt. Diese Überbetonung seitens der Exegeten sei so weit gegangen, dass sie, wie Zheng Qiao anhand der sog. „Liusheng“ 六笙 (Sechs Stücke für die Mundorgel) aufzeigt, selbst den Titeln von Stücken, bei denen es sich von Anfang an um reine Instrumentalstücke gehandelt habe, ebenfalls Geschichten über deren Hintergrund beigegeben hätten.

Zum zweiten betont Zheng Qiao, dass die ursprünglich gesungenen *Lieder* (*shengge* 聲歌) eine Musik waren, die aus dem Herzen der Menschen kam (*shizhe renxin zhi yue ye* 詩者人心之樂也), wodurch auch deutlich wird, warum ihm eben gerade der Klang – und nur dieser – so wichtig ist.

Zum dritten konstatiert Zheng Qiao, dass diese – zu seiner Zeit offenbar endgültig verlorengegangene – Tradition ihre Fortsetzung nunmehr in den *yuefu* 樂府 (Musikamtsliedern)⁵⁷ habe.

Im weiteren Verlauf seiner Zusammenfassung macht Zheng Qiao deutlich, dass er, indem er sich selbst quasi in die Nachfolge des Konfuzius stellt, nun ebenfalls die Aufgabe übernommen habe, die Musik neu zu ordnen, und zwar habe diese Neuordnung für ihn darin bestanden, nunmehr die zum Genre der *yuefu* gehörigen Musikstücke der Han- und Wei-Epoche zu sammeln und neu anzuord-

„Xiaoya“: Nanke 南咳, Baihua 白華, Huali 華黍, Yougeng 由庚, Chongqiu 崇丘 und Youyi 由儀. Siehe Legge 1871, 267, 268, 270, 271, 274 (sie gehören nicht zu den durchnummerierten Liedern, aber wie Legge (267) zum Stück „Nanke“ schreibt, habe Zhu Xi darauf aufmerksam gemacht, dass dieses Stück niemals gesungen wurde, da es nur ein Instrumentalstück gewesen sei. Laut dem „Xiaoxu“ (Legge 1871, „Prolegomena“, 64f) habe es von pietätvollen Söhnen gehandelt, die einander an ihre Pflicht gemahnt hätten, ihre Eltern zu unterstützen. Laut dem (von Gu Jiegang rekompierten) *Shibian wang* 詩辨妄 (Zurückweisung von Absurditäten betreffend die Lieder) des Zheng Qiao haben diese sechs Instrumentalstücke zwar keinen Liedtext gehabt, dafür gebe es aber eine Notation. Siehe *Shi bian wang*, 16.

⁵⁴ Zheng Qiao will also herausstellen, dass es sich bei diesen sechs Stücken tatsächlich um reine Instrumentalstücke gehandelt habe.

⁵⁵ 227-232.

⁵⁶ *Tongzhi*, „Tongzhi zongxu“, *zhi* 2c, *Ersbi lue*, 7; siehe auch Mittag 1993, 123.

⁵⁷ Der Name rührt daher, dass in der Han-Zeit unter Wudi ein Amt gegründet wurde, das offiziell damit beauftragt war, die im Volk gesungenen Lieder zu sammeln.

nen (*jin qu pianmu yi wei ci* 今取篇目以为次).⁵⁸ Was er mit dieser Neuordnung im Hinblick auf die Lieder meint, erklärt er so: Die berichtigten Klänge der Musikamtslieder (*yuefu zhengsheng* 樂府正聲) dienen dazu, die *feng* und *ya* zu erhellen, und die „Berichtigten Klänge der Opfer- und Bankettlieder (*sixiang zhengsheng* 祀享正聲) dienen dazu, die Opferhymnen zu erhellen. Außerdem, so Zheng wörtlich, „dienten die Qin-Stücke dazu, die [Musik für] Saiten- und Blasinstrumente zu erhellen, und die aus alter Zeit überlieferten Klänge dienten dazu, die verlorenen *Lieder* zu berichtigen (*you yi qincao ming sizhu, yi yisheng zhun yi shi* 又以琴操明絲竹, 以遺聲準逸詩).⁵⁹

In seinem Abriss über die Musik selbst hat Zheng Qiao, das, was er in dieser Zusammenfassung skizziert hat, im Detail umgesetzt.⁶⁰ Auf einen einführenden Abschnitt mit dem Titel „Yuefu zongxu“ 樂府總序 (Gesamtvorwort zu den Musikamtsliedern)⁶¹ folgen fünf Unterabschnitte,⁶² von denen hier nur die erste Kategorie, die der „Berichtigten Klänge“ (*zhengsheng* 正聲), genauer betrachtet sei. Denn hier, unter den *zhengsheng*, hat Zheng Qiao die Qin-Stücke aufgenommen, sozusagen als Ersatz für die nicht mehr spielbaren bzw. singbaren *Lieder*.⁶³ Genauer gesagt sind hier insgesamt 57 (zu Zheng Qiaos Lebzeiten offenbar alle noch spielbare) Qin-Stücke aufgeführt, davon 12 *cao* 操, 9 *yin* 引 und 36 *zaju* 雜曲.⁶⁴ Auch führt Zheng Qiao gewissenhaft zu jedem der hier aufgelisteten Stücktitel eine Kurzfassung der zu den Stücken des *Qincao* gehörigen Hintergrundgeschichten an, wobei er sich jedoch zugleich von diesen Geschichten distanziert, durch Bemerkungen wie der, es handle sich dabei um eine „alte Lehre“ (*jiushuo* 舊說), „andere sagen auch“ (*huo yun* 或云) oder „man sagt gemeinhin“ (*shi yan* 世言).⁶⁵ Diese rangliche Hochstufung der *Qincao* auf die Ebene der

⁵⁸ Zu der Feststellung, dass Zheng Qiao die *yuefu* anhand der ursprünglichen Anordnung in *feng*, *ya* und *song* neu angeordnet hat, siehe auch Liao 2007, 15. Zu Zheng Qiaos Sicht der „Musikamtslieder“ siehe auch Wu und Wu 2025.

⁵⁹ *Tongzhi*, „Tongzhi zongxu“, 3a, *Ersbi lue*, „Tongzhi zongxu“, 8. Das Verb *zhun* 準 bedeutet eigentlich „eichen“, aber auch „berichtigen“ und „ersetzen“. Dass Zheng Qiao mit dieser Formulierung tatsächlich meint, dass man die (verschollenen Klänge/ Melodien der *Lieder* durch die (noch vorhandenen/ im Umlauf befindlichen) Klänge/ Melodien der *yuefu*, wie den Stücken des *Qincao*, ersetzen solle, bestätigen auch Wu und Wu 2015, bes. 43. Sie veranschaulichen die Struktur des Musikkapitels des *Tongzhi* in einer Übersicht, bei der sie die 57 *qincao* unter dem Begriff *zhengsheng zhi yu* 正聲之余 (weitere/ sonstige berichtigte Klänge/ Melodien) aufnehmen (Wu und Qu 2015, 44), was zwar im *Tongzhi* als Begriff nicht vorkommt, doch rechtfertigt vermutlich das von Zheng Qiao verwendete *you you* 又有 (dann gibt es noch), mit der er die *qincao* einführt, diese Einordnung.

⁶⁰ Zur Struktur dieses Kapitels siehe auch Liao 2007, 10-12.

⁶¹ *Tongzhi* 49.883-887.

⁶² Der erste bezieht sich auf die „Berichtigten Klänge“ (*zhengsheng* 正聲), siehe *Tongzhi* 49.626a; *Ersbi lue*, 878-912] der zweite auf die aus alter Zeit überlieferten Klänge (*yisheng* 遺聲), siehe *Tongzhi* 49.631c; *Ersbi lue*, 912-924], der dritte auf die „Berichtigten Klänge der Opfer- und Bankettlieder (*sixiang zhengsheng* 祀享正聲), siehe *Tongzhi* 49.633c; *Ersbi lue*, 924-930], der vierte auf „Sonstige Klänge von Opferliedern“ (*xiangsi biessheng* 祀享別聲), *Tongzhi* 49.635a; *Ersbi lue*, 930-934, und der fünfte auf die „Zivilen und Militärischen Tänze“, siehe *Tongzhi* 49.635c; *Ersbi lue*, 934-936.]. In einem zweiten Teil wird sodann das Musiksystem behandelt. Siehe *Tongzhi* 49.939-970; *Ersbi lue*, 939-965.

⁶³ *Tongzhi* 49.907-912.

⁶⁴ Im *Qincao* des Cai Yong sind in der Rubrik „Hejian zage“ 河間雜歌 (Diverse volkstümliche Lieder) dagegen nur 21 Stücke enthalten.

⁶⁵ *Tongzhi* 49.907-911; siehe auch die Tabelle mit einer Gegenüberstellung der im „Yüelüe“-Kapitel des *Tongzhi* aufgelisteten *Qincao*-Titel samt Erläuterungen zu deren Hintergrund und den Stücken des *Qincao* des Cai Yong bei Liao 2007, 37-38.

„Berichtigten Klänge“ gegenüber früheren Werken wie etwa dem *Tongdian* 通典 des Du You 杜佑 (735–812), in dessen Abschnitten zu den Musikkategorien den *yuefu* noch kaum Platz eingeräumt worden war,⁶⁶ wirft wiederum weitere interessante Fragen auf, die allerdings hier nicht weiterverfolgt werden können, nämlich zum einen, welche Rolle für diese Wertschätzung Zheng Qiaos für die Musikamtslieder dem *Yuefu shiji* 樂府詩集 (Gesammelte Musikamtslieder) des Guo Maoqian 郭茂倩 (1041–1099) zukommt, der wohl als erster auf dieses – zuvor eher vernachlässigte – Genre die Aufmerksamkeit der Gelehrten richtete, indem er die *yuefu* in insgesamt zwölf Kategorien, darunter die Qin-Stücke, gliederte.⁶⁷ Und zum anderen wirft die Entscheidung Zheng Qiaos, die von ihm als „verschollene Lieder“ (*yishi* 逸詩) bezeichneten Stücke durch die „noch im Umlauf befindlichen Klänge“ (*yisheng* 遺聲), darunter die Stücke des *Qincao*, zu ersetzen, die interessante Frage auf, ob dies im Rückkehrschluss bedeutet, dass diese Stücke zu Lebzeiten Zheng Qiaos tatsächlich noch spielbar waren und teils vielleicht auch noch gesungen wurden.

Am Ende des Abschnitts über die *zhengsheng*, angefügt an die Besprechung der zwölf *cao* des *Qincao*, kommt Zheng Qiao auch noch auf die „Zehn Qincao“ des Han Yu zu sprechen. Doch gerade dessen Entscheidung, nur zu zehn dieser zwölf Qin-Stücke neue Gedichte zu schaffen, da diese (den Einstimmungsgeschichten des *Qincao* zufolge) von Weisen und Würdigen des Altertums verfasst worden seien, während die beiden letzten auf einen Musiker zurückgingen (nämlich Boya), wirft Zheng Qiao ihm vor, mit dem Argument, dass es ja gerade diese Erzählungen seien, die einen auf Irrwege brächten. Ein wahrer Gelehrter sollte sich von solchen Irrlehren nicht verwirren lassen, wohingegen Han Yu durch seine Neudichtungen lediglich fortgeführt habe, was „dumme Lehrer und blinde Schreiber“ (*yushi gushi* 愚師瞽史) verbreitet hätten.⁶⁸

Wenig später in diesem Abschnitt kommt Zheng Qiao nochmals auf Han Yu zurück und nimmt Stellung dazu, dass „jemand“ gemeint habe, Han Yu habe diese Gedichte doch gar nicht um seiner persönlichen Situation wegen, sondern nur wegen der Gegebenheiten seiner Zeit geschrieben.⁶⁹ Dazu meint Zheng Qiao, wenn er beabsichtigt haben sollte, die Gegebenheiten seiner Zeit zu kritisieren, hätte er dies auf andere Weise tun können, ohne dass er sich auf jene alten Auslegungen, die aus seiner Sicht nichts als Irrlehren seien, hätte stützen müssen (*he bi qu yiduan xieshuo* 何必異其端邪說). Und er ergänzt, dass doch auch ein Bai Juyi mit seinem Gedicht „Sui liu“ 隋堤柳 (Weidenbäume am Sui-Damm) indirekte Kritik geübt habe, doch habe jener sich der Umgangssprache seiner Zeit für seine Anspielungen bedient (*jieyan xiangyu yi yu qi yi* 街談巷語以寓其意).⁷⁰

66 Zu einem Vergleich der Anordnung der Musikabteilungen in den Musikkapiteln von Du Yous *Tongdian* (Kap. 141–147) und Zheng Qiaos *Tongzhi* siehe Huang 2003.

67 Zu einer vergleichenden Gegenüberstellung der im Musikkapitel des *Tongzhi* aufgeführten *yuefu* und denen des *Yuefu shiji* siehe Liao 2007, 40; eine Auflistung der 12 Kategorien von Stücken des *Yuefu shiji* enthält Birrell 1988, 207 (App. II); zu Guo Maoqians Kompilation des *Yuefu shiji* vor dem Hintergrund der Bedeutung, die für ihn die gesungenen Lieder hatten, siehe Yang 2006.

68 *Tongzhi* 49. 910. Zum Wortlaut dieses Passus siehe Schaab-Hanke 2023–2024, 104.

69 Zum Ausdruck *yin shishi er zuo* 因時事而作 siehe auch die Meinung von Chen Hang (1785–1826), der in seinem *Shi bixingjian* die Auffassung vertritt, dass Han Yus „Zehn Qincao“ aus dessen Unmut über die Verbannung entstanden seien, womit er – im Gegensatz zu Chen Yang – unterstellt, dass die ursprünglichen *Qincao*-Stücke eben durch jene negativen Emotionen inspiriert worden seien, aus denen heraus Han Yu seine Neukompositionen verfasst hatte. Siehe Schaab-Hanke 2023–2024, 107 und Fn. 89.

70 Wörtliche Wiedergabe dieses Passus in Schaab-Hanke 2023–2024, 106.

Zheng Qiao trennt somit auch bei den Qin-Stücken zwischen dem musikalischen Aspekt der Qin-Lieder und dem Aspekt der Auslegung, und so kann er schon gar nicht akzeptieren, dass ein Konfuzianer wie Han Yu die alten Auslegungen, die Cai Yong seinem *Qincao* beigegeben hat, als Inspirationsquelle für seine neuen „Zehn Qincao“ genutzt hatte.

Aber kommen wir nochmals auf Zheng Qiaos Hauptkritikpunkt zurück, nämlich jene Schulen, die über der moralischen Auslegung der *Lieder* versäumt hatten, deren musikalischen Aspekt zu bewahren. Noch harscher nämlich als in seiner Vorbemerkung zu dem „Abriss“ formulierte er diese Kritik am Beginn des eigentlichen Kapitels, wo er schreibt:

古之詩，今之辭曲也，若不能歌之，但能誦其文而說其義，可乎？不幸腐儒之說起，齊、魯、韓、毛四家，各為序訓而以說相高，漢朝又立之學官，以義理相授，遂使聲歌之音湮沒無聞。

Was einst die *Lieder* waren, dann sind die [nur noch] gesprochene Stücke. Man kann sie zwar nicht [mehr] singen, doch man kann ihre Texte rezitieren und bespricht ihre Auslegung – ist das etwa zulässig? Es ist ein Unglück, dass die Lehren dieser verrotteten Klassiker-Gelehrten aufkamen, dass die vier Schulen – die Qi-, Lu-, Han- und Mao-Schule – jede ihre eigenen Vorworte lehrte und jede ihre Lehre hochhielt, und dass man in der Han-Zeit auch noch Lehrstühle hierfür errichtete, in denen diese ihre jeweiligen Auslegungen unterrichteten, was sodann dazu führte, dass die Töne der gesungenen Lieder verschwanden und nicht mehr gehört wurden.⁷¹

Mit jenen „verrotteten Klassiker-Gelehrten“ (*furu* 腐儒) scheint Zheng Qiao hier die Vertreter aller Exegeseschulen des *Shijing* zu bezeichnen, doch gibt es Anzeichen dafür, dass sich sein Zorn dabei besonders gegen die Schule des Mao Chang richtet, der in seiner Exegese sowohl die Kleinen Vorworte als auch jenes „Große Vorwort“ lehrt, das über die Jahrhunderte als die orthodoxe Lehre galt. Gegen den – unbekannten – ursprünglichen Verfasser dieser Vorworte, die die Mao-Schule dem Konfuzius-Schüler Xixia zuschreibt, die nach Meinung Zheng Qiaos aber auf Wei Hong 衛宏 (1. Jh. n. Chr.) zurückgehen soll, bezeichnet er an anderer Stelle als *cunye wangren* 村野妄人, einen bäurischen Ignoranten.⁷²

Auch wenn sich Zheng Qiao nicht speziell zu jener Sequenz des „Daxu“ geäußert zu haben scheint, könnte ein nochmaliger vergleichender Blick auf die im „Yueji“ enthaltene Sequenz mit der des „Daxu“ aufschlussreich sein. Während es nämlich an jener bereits erwähnten Stelle im „Yueji“ heißt, dass die Töne das seien, was aus dem Herzen der Menschen geboren werde (*yin zhe sheng ren xin zhe ye* 音者生人心者也), heißt es ja zu Beginn des „Daxu“: *shizhe zhi zhi suo zhi ye* 詩者志之所之也 (Die Lieder sind das, wohin die Gesinnung geht), und weiter: *zai xin wei zhi fa yan wei shi* 在心為志發言為詩 (Die Gesinnung ist das, was im Herzen entsteht, und sie teilt sich in Worten mit als *Lieder*). Das heißt, laut der Sequenz des „Daxu“ ist die Exegese des Entstehungshintergrunds das Entscheidende, und nicht das Herz, wie es in der ansonsten fast parallelen Sequenz im „Yueji“ heißt.⁷³ Bedenkt man, wie wichtig Zheng Qiao die Aussage ist, dass die *Lieder* die Musik sind, die in den Herzen der Men-

71 *Tongzhi* 49.625a; *Ersbi lue*, 883.

72 *Shibian wang*, 3; van Zoeren 1991, 224, übersetzt „a rustic ignoramus“.

73 Allerdings heißt es an einer anderen Stelle im „Yueji“: 詩·言其志也·歌·詠其聲也·舞·動其容也。(Bei den *Liedern* spricht man von deren Gesinnung, bei den Gesängen besingt man deren Klang, bei den Tänzen verleiht man ihnen durch Bewegung Ausdruck), was bezogen auf die Gesinnung als zentraler Punkt bei den *Liedern* wiederum inhaltlich jener Aussage im „Daxu“ sehr nahekommt. Zu der Annahme, dass das „Daxu“ im Wesentlichen auf der Grundlage des überlieferten „Yueji“ bzw. einem diesem vorausgehenden Text geformt wurde, siehe van Zoeren 1991, 271, Fn. 57.

schen geboren wird, dann leuchtet völlig ein, warum Zheng Qiao die gegenüber dem „Yueji“ modifizierte Lesart des „Daxu“ ablehnt. Auf der anderen Seite kann man feststellen, dass Zheng Qiao mit seiner Lehre von der Priorisierung des Klangs, eben weil dieser unmittelbar aus dem Herzen der Menschen hervorgeht, letztendlich zu genau jener im „Yueji“ bewahrten Aussage zurückkehrt, und damit gleichsam zu den Wurzeln der frühchinesischen Musikästhetik.

Zusammenfassung und Schlussfolgerungen

Wie eingangs erwähnt, war dieser Aufsatz inspiriert durch den Gedanken eines Paradigmenwechsels, den Achim Mittag in seiner Dissertation bezogen auf Zheng Qiaos Haltung gegenüber den *Liedern* formuliert hatte. Er verwendete diesen Begriff im Hinblick auf Zheng Qiaos Neubewertung der Bedeutung des musikalischen Aspekts der *Lieder*, als einen neuen Ansatz gegenüber der bis dahin dominierenden Betonung der diversen Auslegungstraditionen zum Hintergrund der einzelnen Stücke gegenüber deren musikalischem Aspekt.⁷⁴ Jene Lehre Zheng Qiaos, die in chinesischen Studien auch als „Lehre von der Priorität des Klangs“ bezeichnet wird, habe ich in diesem Aufsatz mit den Aussagen zweier weiterer Gelehrter der Song-Zeit, nämlich Zhu Changwen und Chen Yang, zur Rolle von Emotionen für die Musik, und insbesondere für die Qin-Musik, verglichen.

Wie der genauere Blick auf die Thesen der drei Song-Gelehrten zu dieser Frage gezeigt hat, haben sich alle drei bei ihrer Argumentation auf bestimmte Passagen in frühen chinesischen Texten gestützt, die in Bezug auf die frühe Musikästhetik eine wichtige Rolle spielen, unter anderem das „Yueji“ des *Liji*, das *Lüshi chungiu* und das Musikkapitel des *Xunzi*, aber auch auf zeitlich spätere Texte, die sich ebenfalls wiederum auf diese frühen Texte stützten bzw. sich mit diesen auseinandersetzten, wie etwa das von der Mao-Exegeschule des *Shijing* tradierte „Daxu“, das sich erkennbar auf Passagen des „Yueji“ stützt, aber wiederum modifiziert, oder der Aufsatz von Ji Kang, der sich bei der Formulierung seiner These, dass die Musik in sich weder Freude noch Trauer enthalten, ebenfalls explizit mit den Kernthesen der frühen Texte zur Musik auseinandersetzte. Auf der Basis dieser Texte haben diese drei Gelehrten sodann wieder ihre eigenen Modifikationen vorgenommen, wodurch – gewissermaßen aus demselben Pool schöpfend, völlig unterschiedliche und teils unvereinbare Standpunkte begründet wurden.

Drei Aspekte, in denen die Auffassungen der drei Song-Gelehrten besonders deutlich wurden, seien hier nochmals zusammengefasst, nämlich zum einen die Bewertung des Spektrums der erlaubten Emotionen und der Frage, welche Musikinstrumente diese am klarsten zum Ausdruck bringen, zum

zweiten die Frage, ob die Emotionen in der Musik selbst enthalten sind oder nicht, und schließlich die Frage, wie die Auslegung des Hintergrunds der *Lieder* (bzw. der Qin-Stücke) zu bewerten sei.

Was jenes „erlaubte“ Spektrum der Gefühle betrifft, so macht Zhu Changwen deutlich, dass im Grunde alle Gefühle, die ein Mensch empfinden kann, in die Musik Eingang finden können, dass aber sowohl bei der Auswahl der Einstimmungsgeschichten selbst eine gewisse Zensur nötig ist, wie er diese ja auch selbst vorgenommen hat, als auch beim Spiel der Qin wichtig ist, dass trotz negativer Gefühle wie Kummer, Gram oder gar Zorn der Edle beim Spiel stets die innere Balance wahrt. Chen Yang erlaubt, wie bereits angesprochen, nur die Freude als Inspirationsquelle für Qin-Kompositionen, und Zheng Qiao äußert sich zwar nicht direkt zu der Frage eines erlaubten Spektrums von Emotionen, scheint aber mit seinem Hinweis, dass die Lieder im Herzen der Menschen entstehen, das gesamte Spektrum an Emotionen anzunehmen und dem auch keine Beschränkungen entgegenzusetzen zu wollen.

Was die Frage nach der Rolle der Auslegung der *Lieder*, bzw. im Falle der Qin-Stücke, der Einstimmungsgeschichten betrifft, so kann bei Zhu Changwen klar erkennen, dass er grundsätzlich akzeptiert, dass Qin-Spieler sich durch die den Stücken beigegebenen Erzählungen inspirieren lassen und die Gefühle, die zu der Komposition des einen oder anderen Stückes führten, gleichsam in sich nachempfinden sollen. Er geht sogar so weit zu behaupten, dass sämtliche Stücke der Kategorie *cao* aus Sorge und Groll komponiert worden seien, und er bezeichnet das Spiel auf der Qin als den höchsten und äußeren Ausdruck der eigenen Gefühle, mit denen Kummer und Gram gleichsam ein Ventil bekommen. Chen Yang scheint grundsätzlich ebenfalls weder etwas gegen die Auslegungen der *Lieder* noch gegen die Einstimmungsgeschichten der von ihm aufgezählten Qin-Stücke einzuwenden zu haben, vorausgesetzt, dass die Wirkung dieser Auslegungen eine freudige ist – Sorgen und Gram hingegen lehnt er ab. Zheng Qiao hingegen, so wurde deutlich, hält gar nichts von jeglichen Auslegungen oder Einstimmungsgeschichten, da diese seiner Meinung nach nur von Leuten erdacht worden seien, die die Tradition verfälscht hätten, während das Einzige, was für ihn zählt, der ursprüngliche Klang der Lieder sei.

In der Frage, ob es die Musik selbst sei, die Gefühle enthalte, es also für sich genommen traurige oder freudige Musik gebe, kann man sowohl bezogen auf Zhu Changwen als auch für Chen Yang klar sagen, dass sie beide die Lehre des Ji Kang soweit akzeptieren, dass sie ebenfalls davon ausgehen, dass es die Gefühle der Menschen sind, die gleichsam die Musik als Transportmittel für ihre Emotionen verwenden, aber die Musik selbst keine Gefühle enthält. Jene Vorstellung, die sowohl im „Yueji“ als auch im *Lüshi chungiu* formuliert ist, dass man von der Musik, die in einem Land gespielt wird, auf den Zustand eines Landes rückschließen könne, legt eine solche Vorstellung zumindest nahe, und diese wird ja auch im Text von Ji Kang direkt angegriffen. Was Zheng Qiao betrifft, so würde man ihm, den man nach der Lektüre seiner Avancen gegen die Klassikergelehrten und insbesondere gegen die Exegeten des *Shijing* sicher als „Freigeist“ bezeichnen wollte, unbesehen ebenfalls unterstellen, dass er die Emotionen von der Musik selbst separiert haben dürfte, und doch muss man sich gerade bei ihm, der den Klang der alten Lieder ja deswegen für so wichtig hält, weil sich in ihnen gleichsam die ursprünglichen Gefühle, das Herz dieser Lieder und damit ja auch von deren Komponisten bewahrt habe, in letzter Konsequenz fragen, wie er sich das ganz genau vorgestellt haben mag, dass solche Gefühle gleichsam in den Klängen konserviert sind, vor allem, wenn sie dann ja nicht mehr bewahrt wurden und nur deren Nachfolger als Ersatz genommen werden können.

Bezogen auf Zheng Qiao kann man feststellen, dass dieser mit seinem Plädoyer zugunsten der Priorisierung der ursprünglichen Klänge den Weg für einen ganz neuen Zugang nicht nur zu den Liedern des *Shijing* bereitet hat, wie es Achim Mittag bereits hervorgehoben hatte, sondern dass er dadurch, dass es ihm insgesamt um die alten, noch spielbaren bzw. singbaren Lieder ging, in seiner

74 Zu der Bemerkung, dass Zhu Xi ein Pionier, gewesen sei, der die *Lieder* aus der moralistischen traditionellen Exegese befreit habe, siehe Frankel 1976, 53, sowie den Verweis auf ihn bei Mittag 1993b, 198. – Hinsichtlich Zheng Qiaos Klage, wonach die Lieder des *Shijing* aufgrund ihrer Vernachlässigung ihres musikalischen Aspekts zu Lebzeiten Zheng Qiaos sämtlich verlorengegangen seien, sei hier noch angemerkt, dass Zhu Xi schreibt, er habe von Zhao Zijing 趙子敬 Notationen von Liedern der „Xiaoya“-Abteilung des *Shijing* erhalten. Siehe *Zhuizi julei* 92.2353. Diese zwölf Lieder, die laut dem Ritenklassiker *Yili* 儀禮 in der Zhou-Zeit während des Weintrinkeremoniells in den Bezirken (*xiang yin jiu* 鄉飲酒) und bei Bankettzeremonien (*yanli* 燕禮) vorgetragen wurden, sind in Zhu Xis *Yili jingzhuan tongjie*, Kap. 14, samt ihrer Notation wiedergegeben. Hierzu siehe auch Mittag 1993, 208, Fn. 42. Laut dem mingzeitlichen *Zhongliu tongkao* (6.19b) lebte dieser Zhao Zijing in der Song-Zeit, und die Melodien seien in der Kaiyuan-Ära (713–741) der Tang-Zeit noch im Umlauf befindlich gewesen, wohingegen sich Zhu Xi hinsichtlich des Alters dieser Lieder kritisch äußert. Offenbar hat sich Zhu Xi aber mit eben jener Feststellung Zheng Qiaos, wonach die Überlieferung der Melodien der Lieder während der Jin-Zeit 晉 (265–420) abgerissen sei, auseinandergesetzt und womöglich gehofft, noch Spuren einer authentischen Überlieferung dieser Melodien zu finden.

Neuordnung in der Nachfolge des Konfuzius, bemerkenswerterweise die *yuefu* und damit auch und besonders die *Qincao*-Lieder quasi an die Stelle der *Shijing*-Lieder gerückt waren.

Abschließend sei noch der Gedanke angefügt, dass es schon bemerkenswert ist, wie eingehend in China zu einer solch frühen Zeit über die Beziehung zwischen Musik und Emotionen nachgedacht wurde. Wie diffizil gerade die Klärung der Frage ist, ob Musik einen freudigen oder traurigen Charakter haben kann oder ob dies lediglich eine Projektion fühlender Musikrezipienten ist, zeigen die zahlreichen Diskussionen etwa zur westlichen Musik in modernen Studien, die hier durchaus nicht zu einhelligen Ergebnissen zu kommen scheinen.⁷⁵

Literaturverzeichnis

- Birrell, Anne. *Popular Songs and Ballads of Han China*. Honolulu: University of Hawaii, 1988.
- Cai Zhongde 蔡仲德. *Zhongguo yinyue meixue shi* 中國音樂美學史. Taipei: Landeng, 1993.
- Cao Huiyuan 曹慧媛. „Zheng Qiao yuefu xue yanjiu“ 郑樵乐府学研究, MA-Arbeit Hebei shifan daxue 河北师范大学, 2016.
- Cook, Scott. „Yue Ji“ 樂記 – Record of Music: Introduction, Translation, Notes, and Commentary“, *Asian Music* 26.2 (1995), 1-96.
- . „Xun Zi on Ritual and Music“, *Monumenta Serica* 45.1 (1997), 1-38.
- Egan, Ronald. „The Controversy over Music and ‘Sadness’ and Changing Conceptions of the *Qin* in Middle Period China“, *Harvard Journal of Asiatic Studies* 57.1 (1997), 5-66.
- Ershi lue 二十略. Siehe *Tongzhi ershi lue*
- Fengsu tongyi 風俗通義, von Ying Shao 應劭. ICS 1996.
- Filipiak, Yu. *Chen Yangs Darstellung der „barbarischen“ Musikinstrumente im Buch der Musik* (Yueshu). Gossenberg: Ostasien, 2015.
- Frankel, Hans H. *The Flowering Plum and the Palace Lady: Interpretations of Chinese Poetry*. New Haven, CT: Yale University, 1976.
- Gu Jiegang 顧頡剛 (Hg.). *Shibian wang* 詩辨妄, von Zheng Qiao 鄭樵. Bian wei congkan 辨偽叢刊. Pushe, 1933 [Rekompilaton von Fragmenten des verlorenen Werks].
- Henricks, Robert G. *Philosophy and Argumentation in Third-Century China: The Essays of Hsi K'ang*. Princeton, NJ: Princeton University, 1983.
- Huang Minxue 黃敏學. „Cong *Tongdian*, ‘Yuedian’, *Tongzhi*, ‘Yuelüe’ zhi bijiao kan Du [You], Zheng [Qiao] butong de yinyue meixue sixiang“ 从《通典·乐典》、《通志·乐略》之比较看杜郑不同的音乐美学思想, *Quyanshifan xueyuan xuebao*, *Shehui kexueban* 阜阳师范学院学报(社会科学版) 94 (2003.4), 116-118.
- Hunter, Patrick G. and E. Glenn Schellenberg. „Music and Emotion“, in *Music Perception*, hg. von Mari Riess Jones, Richard R. Fay, Arthur N. Popper (New York etc.: Springer, 2010): 129-164.
- ICS = Ancient Chinese Text Concordance Series by the Institute of Chinese Studies of the University of Hongkong. Hong Kong: Shangwu bzw. Taipei: Taiwan shangwu, 1992–.
- Ji Kang ji* 嵇康集: *Ji Kang ji jiaozhu* 嵇康集校注, ed. by Dai Mingyang 戴明揚. Peking: Renmin, 1962.
- Knoblock, John H. (Hg. und Üs.). *Xunzi: A Translation and Study of the Complete Works*. 3 Bde. Stanford, CA: Stanford University, 1988 [I], 1990 [Vol. II], 1994 [III].
- , und Jeffrey K. Riegel (Hg. und Üs.). *The Annals of Lü Buwei: [Lüshi chungqiu]* 呂氏春秋. A Complete Translation and Study. Stanford, CA: Stanford University, 2000.
- Kongcongzi* 孔叢子. ICS 1996.
- Kongzi jiaoyu* 孔子家語. ICS 1992.

75 Siehe hierzu etwa die Studie von Hunter und Schellenberg 2012 über das Verhältnis von Musik und Emotion allgemein, bes. den Abschnitt zu „Emotions and Musical Characteristics“, 137-140, sowie „Emotional Responses to Music“, 140-141.

- Lee, Thomas (Hg.). *The New and the Multiple: Sung Senses of the Past*. Hong Kong: Chinese University, 2004.
- Legge, James (Hg. und Üs.). The Chinese Classics, Bd. IV: *The She King, or The Book of Poetry*. 2 Bde. London: Trübner, 1871 [www.digitale-sammlungen.de/de/view/bsb10982080, ~/bsb10982081].
- Lepu yugao* 樂圖餘藁, von Zhu Changwen 朱長文. Siku quanshu, Bd. 1119, 1-61.
- Li Xiongfei 李雄飛. „Chulun Zheng Qiao yinyue sixiang“ 初论郑樵音乐思想, *Jiaoxiang: Xi'an yinyue xueyuan xuebao* 交响—西安音乐学院学报 1993.1, 42-43.
- Liao Zhaojing 廖朝琼. „Zheng Qiao ‘Tongzhi yuelüe’ de yanjiu“ 郑樵《通志·乐略》的研究, MA-Arbeit Fujian shifan daxue 福建师范大学, 2007.
- . „Zheng Qiao ‘Sheng gui shuo’ chuyi“ 郑樵“声贵说”刍议, *Fujian nonglin daxue xuebao (zhexue shibui kexue ban)* 福建农林大学学报(哲学社会科学版) 12.6 (2009), 109-112.
- [Xiao Dai] Liji [小戴]禮記. ICS 1992.
- Lüshi chungqiu* 呂氏春秋, von Lü Buwei 呂不韋. ICS 1994.
- Lunyu* 論語. ICS 1995.
- Maoshi* 毛詩. ICS 1995.
- Mengzi* 孟子. ICS 1995.
- Mittag, Achim. *Das Shijing-Studium in der Song-Zeit (960–1279): Vorstufen zu einer Neubetrachtung der Song-Klassikergelehrsamkeit*. Nördlingen: Steinmeier, 1993. [1993a]
- . „Change in *Shijing* Exegesis: Some Notes on the Rediscovery of the Musical Aspect of the ‘Odes’ in the Song Period“, *T'oung Pao* 79.4 (1993), 197-224. [1993b]
- . „Randnotizen zu Zheng Qiao (1104/1162) und seinem *Tongzhi*“, *Chinablätter* 19 (1994), 62-88.
- . „History in Sung Classical Learning: The Case of the *Odes* (*Shih-ching*)“, in: Lee 2004, 201-235.
- Pisano, Luca. „Exploring Ancient Aesthetics of Qin Music: The Sixth Chapter of the *Qin Shi* 琴史 (The Qin History) by Zhu Changwen (1041–1098)“, in: *Eastern Perspectives: From Qumran to Bollywood*, hg. von Alessandro Monti (Alessandria: Edizioni dell'Orso, 2009), 37-61.
- . *The Qinshi 琴史 (History of the Qin) by Zhu Changwen 朱長文 (1041–1098)*. Gossenberg: Ostasien, 2023.
- Qincao* 琴操, von Cai Yong 蔡邕 (132–192). Ausgabe in Duhuazhai congshu 讀畫齋叢書 von 1799 [Scan in: mdz-nbn-resolving.de/urn:nbn:de:bvb:12-bsb11129316-4].
- Qinshi* 琴史, von Zhu Changwen 朱長文. Lianting shi'er zhong 棟亭十二種-Ausgabe von 1706 [Scan in: commons.wikimedia.org/wiki/File:NLC892-411999002079-21236_棟亭十二種_第5冊.pdf] [für eine interponierte Ausgabe siehe Wang Luyi 2019].
- Qinyuan yaolu* 琴苑要錄. Manuskriptausgabe aus dem Bestand von Qu Shaojis 瞿紹基 Tieqin gangjian lou 鐵琴銅劍樓, einer heute in der chinesischen Nationalbibliothek in Peking aufbewahrten Sammlung mit überwiegend aus der Song- und Yuanzeit stammenden Ausgaben alter Werke. Faksimile in: *Zhongguo gudai yinyue wenxian jicheng* 中國古代音樂文獻集成. Peking: Guojia tushuguan, 2019.
- Riegel, Jeffrey. „Eros, Introversion, and the Beginnings of *Shijing* Commentary“, *Harvard Journal of Asiatic Studies* 57.1 (1997), 143-177.
- Schaab-Hanke, Dorothee. „Dolchstecher, Blutträger: Warum hat das Shiji ein ‚Attentäterkapitel‘?“, *Oriens Extremus* 47 (2008), 177-191 [auch in: Schaab-Hanke 2010, 387-403].
- . *Der Geschichtsschreiber als Exeget: Facetten der frühen chinesischen Historiographie*. Gossenberg: Ostasien Verlag, 2010.
- . „Empathietraining im Alten China: Texte zur Schulung des Einfühlungsvermögens und ihr Verhältnis zur konfuzianischen Lehre“, *Orientierungen* 30 (2018), 17-42. [2018a]
- . „Qin Pieces Made by Gentlemen in Misery: Reconsidering the Meaning of Cao in Cai Yong's *Qincao*“, *minima sinica*, 30.2 (2018), 23-40. [2018b]
- . „Cai Yong's Reading of the *Odes* as Seen from his *Qincao* and His ‘Qingyi fu’“, *Early China* 45 (2022), 239-268 [2022]

- . „Das Stück ‚Orchidee‘ – fünffach beschworen: Zur Bedeutung lyrischer Narrative in der *Qin*-Tradition“, *Orientierungen* 33 (2021–2022), 19–40.
- . „Rückbesinnung oder Neubestimmung? Han Yus ‚Zehn Qincao‘ (*Qincao shishou* 琴操十首) und ihre Rezeption in der Song-Zeit“, *minima sinica* 34 (2023–2024), 77–116.
- . *Leitbilder für Qin-Spieler: Das Qincao des Cai Yong (ca.133–192)*. Gossenberg: Ostasien, 2025 [in Vorbereitung].
- Shibian wang* 詩辯妄, von Zheng Qiao 鄭樵. Siehe Gu Jiegang 1933.
- Svensson, Martin. „A Second Look at the *Great Preface* on the Way to a New Understanding of Han Dynasty Poetics“, *Chinese Literature* 21 (1999), 1–33.
- Tongdian* 通典, von Du You 杜佑. Shitong 十通. Shanghai: Shangwu, 1935 [Repr. Peking: Zhonghua, 1984].
- Tongdian [dianjiao]* 通典[點校], von Du You 杜佑, hg. von Wang Wenjin 王文錦. 5 Bde. Peking: Zhonghua, 1988.
- Tongzhi* 通志, von Zheng Qiao 鄭樵. Shitong 十通. Shanghai: Shangwu, 1935 [Repr. Peking: Zhonghua, 1987].
- Tongzhi ershi lue [dianjiao]* 通志二十略[點校], von Zheng Qiao 鄭樵, hg. von Wang Shumin 王樹民. Beijing: Zhonghua, 1995. [*Erschi lue*]
- van Zoeren, Steven. *Poetry and Personality: Reading, Exegesis, and Hermeneutics in Traditional China*. Stanford, CA: Stanford University, 1991.
- Wang Luyi 王麓一 (Hg. und Komm.). *Qinshi* 琴史. Beijing: Zhongguo fangzhi, 2019.
- Watts, Fraser. „The Concept of ‘Emotion’: An Historical Perspective“, *History & Philosophy of Psychology* 20.1 (2019), 13–18.
- Wenxuan* 文選, von Xiao Tong 蕭統 (501–531). Ausgabe des Hu Kejia 胡克家 von 1809 [Repr. Taipei: Hanjing wenhua, 1983].
- Wu Dashun 吴大顺, Wu Zhuocong 吴卓聪. „Zheng Qiao de yuefu guan yu yuefu shipu xi jiangou“ 郑樵的乐府观与乐府诗谱系建构, *Zhongguo yunwen xuekan* 中国韵文学刊 39.2 (2025), 41–46.
- Xiu Hailin 修海林. „Gudai yinyuei meixue wenlun du shubizha (Song–Ming)“ 古代音乐美学文论读书笔札 (宋—明), *Zhongguo yinyue* 中国音乐 1992.3, 60–63.
- Xunzi* 荀子. ICS 1996.
- Yang Xiao'ai 杨晓霭. „Guo Maoqian de shengshi guan yu Yuefu shiji de bianzuan“ 郭茂倩的声诗观与《乐府诗集》的编纂. Xibei shifan daxue bao, Shehui kexueban 西北师大学报-社会科学版 43.1, 2006, 26–31.
- Yang Yinliu 杨荫浏. *Zhongguo gudai yinyue shigao* 中国古代音乐史稿. Beijing: Renmin yinyue, 1980.
- Yuefu shiji* 乐府诗集, von Guo Maoqian 郭茂倩. Zhongguo gudian wenxue jiben congshu 中国古典文学基本丛书. Beijing: Zhonghua, 1979.
- Yili jingzhuan tongjie* 儀禮經傳通解, von Zhu Xi 朱熹. Siku quanshu-Ausgabe.
- Yueshu* 樂書, von Chen Yang 陳旸: *Yueshu dianjiao* 《樂書》點校, hg. von Zhang Guoqiang 張國強. 2 Bde. Zhengzhou: Zhongzhou guji, 2018.
- Zhang Bin 张斌. *Songdai guqin wenhua kaolun* 宋代古琴文化考论. Nanjing: Nanjing daxue, 2014.
- Zhang Huaying 章华英. *Songdai guqin yinyue yanjiu* 宋代古琴音乐研究. Beijing: Zhonghua, 2013.
- Zheng Changling 郑长铃. *Chen Yang ji qi Yueshu yanjiu* 陈旸及其乐书研究. Beijing: Xinhua shudian, 2005.
- Zhonglü tongkao* 鐘律通考, von Ni Fu 倪複 (Ming). Siku quanshu.
- Zhuizi yulei huixiao* 朱子語類彙校, hg. von Huang Shiyi 黃士毅. Shanghai: Shanghai shiji, 2014.

The calligraphy on the cover, created by Dan-wei Zhu-Mittag (2024), 居今之世，志古之道, alludes to a passage in Chap. 18 of the *Shiji* 史記 (The Scribes' Records) that serves as the governing word of this volume. For more details, see the introduction.

The publication of this volume has been supported by the University of Tübingen

Bibliographische Information der Deutschen Nationalbibliothek
Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation
in der Deutschen Nationalbibliographie;
detaillierte bibliographische Daten sind im Internet über <http://dnb.d-nb.de> abrufbar.

ISBN 978-3-946114-65-9

© 2026. OSTASIEN Verlag, Gossenberg (www.ostasien-verlag.de)
1. Auflage. Alle Rechte vorbehalten
Redaktion, Satz und Umschlaggestaltung: Martin Hanke und Dorothee Schaab-Hanke
Druck und Bindung: Rudolph Druck GmbH & Co. KG, Schweinfurt
Printed in Germany

Table of Contents

Introduction	IX
Part I Macro-History versus Micro-History	
Jörn RÜSEN Reconsidering Narrative Competence: Basic Features of the Logic of Historical Consciousness	3
Hermann-Josef RÖLLICKE Die Weltgeschichte Deiner Seele: Der Buddha als seine eigene „Geschichte“	13
Ulrich THEOBALD The Mutiny of 1560: Testing Zhu Guozhen’s <i>Yongchuang xiaopin</i> as a Source of Micro-History	31
Sebastian DEMUTH The Localization and Rediscovery of the Boxer Fort Hophu	45
Part II Between Historical Geography and Travelogue	
Elisabeth BIEBL Neue Welten mit altem Wissen beschreiben: Vom Chinawissen zwischen den Zeilen in Albrecht Herports <i>Eine kurtze Ost-Indianische Reis-Beschreibung</i>	63
Martin HANKE Emanuel Bowen als Kartograph und Kritiker von Du Haldes <i>Description</i> und den Karten von d’Anville	83
Angela SCHOTTENHAMMER Geographical Knowledge and Maps of Don José Camacho y Brenes, First Pilot of the Royal Spanish Navy Stationed at San Blas	123
Part III Working on Texts	
Michael NYLAN A Puzzle Piece from <i>Guoyu</i>	147
Barend TER HAAR The Impact of the Witchcraft Affair on Kong Anguo and Sima Qian	159
Hans VAN ESS Einige Gedanken zum Gedicht „Die vorzügliche Person“ von Du Fu	171
Dorothee SCHAAB-HANKE Qin-Musik und Emotionen: Frühe chinesische Ansätze zu einer Musikästhetik und deren Rezeption in der Song-Zeit	187
Fei HUANG 黄菲 Zhu Xi’s Hot Springs Encounter and His Annotation on “yu hu Yi” (Bathing in the Yi River) in the <i>Analekts</i>	209

Part IV Society versus Individual

Hoyt Cleveland TILLMAN	
Some Backstory of Contested Relationships between Filiality and Loyalty in China	223
Jan A. M. DE MEYER	
Qin Xi: A Mid-Tang Recluse and his Rhetoric of Refusal	237
Jonas SCHMID	
Von heiligen Einsiedlern in den Bergen: Bemerkungen zu einem jesuitischen Text der späten Ming-Zeit	249

Part V Intellectual Debates in China's Past and Present

Philip SCHERER	
Yangzhou Scholars as Driving Forces of the Development and Institutionalization of <i>Guoxue</i>	265
WANG Weijiang 王維江	
Die Verstrickungen des Pan Zuyin	277
HAN Qijin 韓奇金	
From Imperial Legacy to National Identity: Revisiting the Debates of 1905–1907 on Ethnicity in China based on a Digital Textual Analysis	291

Part VI Memory Culture and Identity

ZHANG Zhirui 張之瑞	
The Dynastic Pattern Between Rupture and Continuity: Royal Travels, Tianxia, and the Cosmo-Political Reconfiguration of the Mid-Western Zhou	313
Emily GRAF	
A “Bronze Woman” among “Bronze Men”: Random Notes on Thinking about the Body in Medical Museums in China	329
Christine MOLL-MURATA	
War, Peace and Trauma 2.0: Hangzhou in and after the Taiping Rebellion	357
Thomas H. C. LEE 李弘祺	
National Palace Museum and the “Other” Museums in Taiwan: The Competition of Memory Creation	369

Part VII Early Cultural Encounters with China and the Beginnings of Sinology

Hans Ulrich VOGEL	
“Et in summitate cuiuslibet columpne est draco magnus circumdans totam columpnam, ...”: Marco Polo on the Dragon Columns of the Great Khan's Bamboo Palace in Shangdu	383
Patrick ABERLE	
How to Devise a New Term: The Jesuits' Approach of Introducing Novel Concepts through Old Knowledge in Ming China	399

CAO Jin 曹晉 and Alexander JOST	
From “Exploitation of Materials” to “Completion of Implements”: Eastern and Western Technology through the Lens of Xu Guangqi's <i>Kaicheng jiyao</i> (Record of the Essentials of Exploitation and Completion)	415
Jürgen LEONHARDT	
The Lutheran Theologian Johann Benedict Carpzov on the Chinese Philosopher Mengzi: Scholarly Knowledge at a German University in the 18th Century	427

Part VIII China Expertise and “Greater China”

Helwig SCHMIDT-GLINTZER	
Vertrauen auf Generationen, der unlösbare Knoten und die Einsamkeit des Langstreckenläufers	445
Gunter SCHUBERT	
“Greater China”: A Conceptual Approach	461
Anno DEDERICH	
Hochschulkooperation mit China: Perspektivwechsel	473
Abstracts (in alphabetical order of the authors' names)	489
List of Publications by Achim Mittag	501

Tabula Gratulatoria