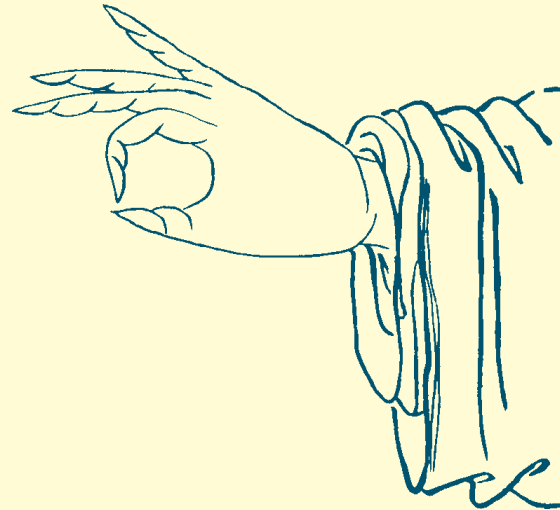


Dorothee Schaab-Hanke

Einstimmung in das Spiel auf der Qin

Illustrierte Fingergriffe
aus einem Qin-Handbuch
des 15. Jahrhunderts



Dorothee Schaab-Hanke

Einstimmung in das Spiel auf der Qin

**Illustrierte Fingergriffe
aus einem Qin-Handbuch des 15. Jahrhunderts**

Reihe Phönixfeder 2

OSTASIEN Verlag

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: 978-3-940527-29-5
ISSN: 1868-4866

© 2009. 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: Rosch-Buch Druckerei GmbH, Scheßlitz
Printed in Germany

Inhalt

Vorbemerkung	1
Einführung	3
Qin-Handbücher und deren Überlieferung	5
Zu den Inhalten einiger Qin-Handbücher	6
Das Bildprogramm im <i>Taigu yiyin</i> und in anderen Handbüchern	7
Qin-Spiel und Naturerleben	12
Zu den im <i>Taigu yiyin</i> beschriebenen Grifftechniken	15
Zu den im <i>Taigu yiyin</i> enthaltenen Gedichten	17
Illustrierte Fingergriffe aus dem <i>Taigu yiyin</i> : Die 33 Bildtafeln	
Grifftechniken der rechten Hand	22
Grifftechniken der linken Hand	56
Anhang	
Erläuterungen zu den Fingergriffen und Gedichten	89
Literaturnachweis	97
Bildnachweis	98
Index zu den Grifftechniken	99

Meinen lieben Eltern gewidmet

Vorbemerkung

Dies ist der erste Band von zunächst drei geplanten Bänden in der Reihe „Phönixfeder“, die sich alle – aus unterschiedlichen Aspekten – mit der Qin, einem der ältesten Saiteninstrumente Chinas, befassen werden. Dieser Band sei dabei in mehrfacher Hinsicht als „Einstimmung“ gedacht: Für den, der mit dem Instrument, seiner Musik und seiner Geschichte noch gar nicht vertraut ist, möge das Buch eine erste Begegnung mit der ganz eigenen und faszinierenden Welt dieses Instruments der Literaten-Beamten des Alten China ermöglichen. Und den, der bereits angefangen hat, das Spiel auf der Qin zu erlernen, mögen die Grifftechniken und die sie ergänzenden Bilder und Gedichte, wie sie in Qin-Handbüchern über viele Jahrhunderte hinweg von Qin-Meistern an ihre Schüler weitergegeben wurden, bei seinen Qin-Studien unterstützen.

Die Idee, eine wörtliche Übersetzung sowohl der Erläuterungen zu den Grifftechniken als auch der Einstimmungsgedichte des *Taigu yiyin* vorzunehmen, geht auf meine Zeit als Wissenschaftliche Assistentin am Seminar für Sprache und Kultur Chinas der Universität Hamburg zurück. Anlässlich der Gründung der Hamburger Sinologischen Gesellschaft im Frühjahr 1997, die mit einem Qin-Konzert begangen wurde, entstanden damals als Heft 1 und 2 der „Mitteilungen der Hamburger Sinologischen Gesellschaft“: „Bilder und Gedichte zum Qinspiel aus einem Qin-Handbuch des 15. Jahrhunderts“ sowie: „Qin und Gedichte“, beide von Professor Dr. Hans Stumpfheldt und mir gemeinsam verfaßt. Die Übersetzungen der Einstimmungsgedichte, die Herr Stumpfheldt damals angefertigt hat, wurden in die jetzige Ausgabe in einer von ihm selbst überprüften Form übernommen. Für die Erlaubnis, diese Übersetzungen hier zu verwenden, sowie für seine sorgfältige Durchsicht des gesamten Textes danke ich ihm sehr herzlich.

Gossenberg, im November 2009

Einführung

Gegenstand dieses Buches sind alte chinesische Handbücher, die speziell für die Griffbrettzither Qin 琴 – zur Unterscheidung von anderen Saiteninstrumenten im heutigen China auch Guqin 古琴, „Alte Qin“, genannt – geschrieben wurden. Diese Handbücher, die in erster Linie Notationen von Stücken, aber darüber hinaus auch meist viele andere Informationen rund um das Qin-Spiel enthielten, wurden *qinpu* 琴譜, „Qin-Handbücher“, genannt.

Qin-Handbücher erfreuten sich in China, besonders ab dem 15. Jahrhundert, in den Kreisen chinesischer Literaten großer Beliebtheit. Auf zahllosen zeitgenössischen Darstellungen sind Gelehrte – oft als Einsiedler – im Wald oder im Gebirge sitzend und mit einer Qin auf dem Schoß abgebildet. Doch sollte man sich von solchen romantisierenden Darstellungen nicht täuschen lassen: Die meisten dieser Leute waren bestenfalls „Hobby-Einsiedler“. Im richtigen Leben waren das überwiegend Hofbeamte, die es sich leisten konnten, neben ihrem, meist nahe dem Kaiserpalast gelegenen, Stadthaus irgendwo auf dem Lande ein Zweithaus zu halten, wo sie sich während ihrer Freizeit ihren Hobbies widmen konnten. Qin-Spielen war eine beliebte Beschäftigung für solche Gelegenheiten, ebenso das Schachspiel, das Lesen oder die Kalligraphie, die zusammen mit dem Qin-Spiel denn auch als die Vier Freunde eines Literaten-Gelehrten bezeichnet wurden (Abb. 1).

Für jede dieser Mußebeschäftigungen haben die Gelehrten des alten China eigene Bücher geschrieben. Und fast für jede dieser Beschäftigungen entstanden wiederum Werke, in denen Geschichten und Gedichte über diese Beschäftigungen aufgeschrieben wurden. Dass die Gelehrten auch in diesen Bereichen so viel Wert auf eine Dokumentation dieser Art legten, lässt sich vielleicht am besten damit erklären, dass in der chinesischen Geschichte dem geschriebenen Wort seit jeher eine größere Rolle beigemessen wurde als wohl in irgendeiner anderen Kultur.



Abb. 1: Qin-Spiel und Lesen als Hobbies eines Gelehrten, aus: *Fengxuan xuanpin*



Abb. 2: Konfuzius unterrichtet seine Schüler,
aus: *Shilin guangji*

Unter den zahlreichen Musikinstrumenten, die in China hervor- gebracht wurden, wurde nun der Qin eine ganz besondere Rolle zuge- dacht. Wie es dazu kommen konnte, dass einem Instrument, dessen Resonanzkörper keinen sehr mächtigen Ton hervorbringt, solch große Bedeutung beigemessen wurde, lässt sich dabei gar nicht so leicht erklären. Tatsache ist, dass selbst von Konfuzius, dem alten Meister, Überlieferungen besagen, dass er das Spiel auf der Qin beherrscht habe. Und zwar habe er es bei einem gewissen Meister Xiang erlernt. Auch ist von mehreren Schülern des Konfu- zius überliefert, dass sie das Spiel auf der Qin beherrschten.¹ Ob nun der Philosoph seine Schüler auch im Qin-Spiel unterrichtete, oder ob er vielleicht nur den Unterricht in den „Liedern“ mit seiner Qin begleitete, das geben die überlieferten Anekdoten hingegen nicht klar zu erkennen (Abb. 2).

Die besondere Bedeutung, die man der Qin in China über die Jahr- hunderte, ja Jahrtausende beimaß, hat der Diplomat und Sino- loge Robert Hans van Gulik (1910–1967) erstmals mit dem Begriff einer „Ideologie“ bezeichnet. In seinem 1940 erschienenen Buch *The Lore of the Chinese Lute: An Essay in the Ideology of the Ch'in* befasst er sich nicht nur mit den kulturgeschichtlichen Aspekten des Qin- Spiels, sondern auch mit den Besonderheiten der Spieltechnik. Viele Jahre später hat Kenneth DeWoskin den Begriff der Qin- Ideologie in seinem musikästhetisch ausgerichteten Buch *A Song for One or Two: Music and the Concept of Art in Early China* aufgegriffen und vertieft. In Deutschland hat seit den 80er Jahren vor allem Manfred Dahmer, ein Musikwissenschaftler und Sinologe, der bei einem Studienaufenthalt in China das Spiel auf der Qin erlernte und seit vielen Jahren regelmäßig Qin-Konzerte gibt, der Öffentlichkeit die Kenntnis der Qin und ihrer Musik nähergebracht. 1985 er- schien von ihm das Buch *Qin: Die klassische chinesische Griffbrettzither* im Insel-Verlag. In den letzten Jahren scheint nicht nur in China,

1 Zu Shi Xiang 師襄 als Lehrer des Konfuzius siehe *Kongzi jiyu* 孔子家語 35.1; zu Schülern des Konfuzius, die Qin spielten, siehe ebenda, 15.5, 15.10, 22.5.

sondern auch im Westen die Zahl der Qin-Interessierten und Qin-Spieler stets zuzunehmen, und so ist zu hoffen, dass auch dieser Band auf ein positives Echo Gleichgesinnter stoßen wird.

Qin-Handbücher und deren Überlieferung

Zu Beginn der 50er Jahre des letzten Jahrhunderts hat der Musikforscher und Qin-Spieler Zha Fuxi 查阜西 (1898-1976) ein beherztes Projekt initiiert. Er sammelte systematisch alle noch existierenden Qin-Handbücher und begann 1963 mit der Herausgabe der ersten Bände des *Qinqu jicheng* 琴曲集成, „Gesammelte Qin-Stücke“. In den bis heute veröffentlichten Bänden dieser Sammlung sind etwa 130 Qin-Handbücher enthalten.

Eines der frühesten Handbücher dieser Sammlung ist betitelt mit *Taiqu yiyin* 太古遺音, „Aus ältester Zeit überkommene Klänge“. Wie Zha Fuxi in seiner Einführung schreibt, handelt es sich hierbei um das Faksimile eines in der Pekinger Bibliothek befindlichen Holzdrucks aus der Ming-Zeit (1368–1644), dessen Kompilator unbekannt sei. Doch erfahre man aus einem anderen Handbuch, dem *Taiyin daquan ji* 太音大全集, „Umfassende Sammlung der Wunderbarsten Klänge“, dass das *Taiqu yiyin* ursprünglich von Tian Zhiweng 田芝翁 geschaffen worden sei, der gegen Ende der Nördlichen Song-Zeit (960–1126) lebte. Zhu Quan 朱權 (1378–1449) habe Zugang zu diesem Werk bekommen und es dann in veränderter Form unter dem gleichen Titel neu herausgegeben.²

Die Geschichte der Überlieferung dieser Notationen wird noch zusätzlich kompliziert dadurch, dass in der Taipeier Nationalbibliothek ebenfalls ein Werk mit dem Titel *Taiqu yiyin* aufbewahrt wird, das Professor Tang Jianyuan, ebenfalls Qin-Spieler und -forscher, dort entdeckt hat. Bei dieser Ausgabe, die 1450 von Yuan Junzhe 袁均哲 mit einem eigenen Kommentar versehen herausgegeben wurde, handelt es sich, wie Tang schreibt, um ein „überaus erlesenenes koloriertes Manuskript“. Diese Ausgabe, die auch in dem von



Abb. 3: Qin in der „Zhongni“ (= Konfuzius)-Form, aus: *Taiyin daquan ji*

² QJ 1,4.



Abb. 4: „Wie man ‚früher‘ seine Qin trug“, aus: *Taigu yiyin*



Abb. 5: „Wie man ‚heute‘ seine Qin trägt“, aus: *Taigu yiyin*

Tang herausgegebenen dreibändigen Werk *Qinfu* 琴府, „Schatzhaus der Qin“, enthalten ist, wurde wegen ihrer besonders schönen Illustrationen zu den Grifftechniken zur Grundlage dieser Ausgabe gemacht.³ Zu der Frage, ob und wieweit diese mingzeitliche Ausgabe an der ursprünglichen songzeitlichen Ausgabe orientiert ist, äußert sich Professor Tang nicht.⁴

Zu den Inhalten einiger Qin-Handbücher

Wirft man einen genaueren Blick in solche Qin-Handbücher, so stellt man fest, dass sie alle möglichen Informationen bieten, die jemand benötigen mag, der das Spiel auf der Qin erlernen möchte. So findet man beispielsweise schon in den frühesten der überlieferten Handbücher genaue Auflistungen über die verschiedenen Instrumententypen; denn natürlich gab es Qin-Instrumente nicht nur in ganz unterschiedlichen Ausführungen, sondern alle diese unterschiedlichen Ausführungen hatten auch eigene Bezeichnungen. So gab es etwa die Qin in einer „Fuxi“ 伏羲- und in einer „Shennong“ 神農-Form (Fuxi und Shennong waren beide mythische Urherrscher); ebenso gab es eine „Zhongni“ 仲尼-Form (Zhongni war der Mannesname des Konfuzius) (Abb. 3). Man kann den Eindruck gewinnen, als habe sich ein Qin-Schüler, bevor er überhaupt mit dem Unterricht begann, zunächst einmal entschieden, welchen Typus von Qin er sich zulegen sollte. Vielleicht bekam er aber auch ein Instrument von einem Freund geschenkt und konnte sodann mit einem Blick in sein Handbuch feststellen, welchem Stil es zuzuordnen war.

Ebenfalls eine Äußerlichkeit, aber offenbar nicht minder wichtig, war die Frage, wie man seine Qin korrekt zu tragen habe. Aus Abbildungen in den Handbüchern geht hervor, dass es auch hierbei,

3 QF 1, 56-72.

4 Verwiesen sei jedoch auf die Online-Notizen von John Thompson, einem Schüler von Tang Jianyuan [Tong Kin-woon], der auf seiner Homepage ausführliche Bemerkungen zu den überlieferten Qin-Handbüchern gemacht hat. Siehe www.silkqin.com



Abb. 6: Qin in einer Seidenhülle,
aus: *Qinpu zhengzhuān*



Abb. 7: Wie man die Saiten im Sitzen aufzieht,
aus: *Qinpu zhengzhuān*

offenbar abhängig von der Mode der Zeit, unterschiedliche Gepflogenheiten gab. So geht aus zwei Bildtafeln im *Taigu yiyin* hervor, dass es „früher“ üblich gewesen sei, seine Qin beim Gehen so zu halten, dass das Griffbrett nach außen zeigte. Das schmal zulaufende Ende der Qin war unten, während der Teil mit den Stimmwirbeln oben war (Abb. 4). „Heute“ dagegen, so die Beischrift zu dem Bild, sei es vielfach üblich, die Qin so zu halten, dass das Griffbrett nach innen zeige. Der Vorteil dabei sei, dass man sie an dem oberen der beiden auf der Unterseite des Klangkörpers befindlichen Schalllöcher, dem „Drachenteich“, festhalten könne, doch sei diese Tragweise, wenn auch praktisch, nicht gerade vorteilhaft (Abb. 5).

In einem Handbuch, das Mitte des 16. Jahrhunderts entstand, findet sich gar eine Darstellung, auf der ein Gelehrter seine Qin in einer gemusterten Hülle oder Tasche mit sich trägt. Solche meist aus Seidenstoff geschneiderten Taschen, an denen zwei ebenfalls aus Seidenstoff gefertigte Bänder befestigt sind, die um die Qin herumgeschlungen und verknotet werden, verwenden Qin-Spieler in China bis zum heutigen Tag zum geschützten Transport ihres Instruments (Abb. 6).

Eine wichtige Frage für angehende Qin-Spieler ist natürlich auch die, wie man die Saiten korrekt aufzieht. Auch hierzu wird in zahlreichen Qin-Handbüchern in Wort und Bild Auskunft gegeben. Offenbar wurde traditionell dabei als die günstigste Position, die Saiten einer Qin aufzuziehen, eine sitzende Haltung angesehen (Abb. 7).

Das Bildprogramm im *Taigu yiyin* und in anderen Handbüchern

Die von Yuan Junzhe kommentierte und herausgegebene Version des *Taigu yiyin* ist in fünf Teile gegliedert, die sämtlich nach konfuzianischen Tugenden benannt sind. Es sind: *ren* 仁, „Menschlichkeit“, *yi* 義, „Rechtlichkeit“, *li* 禮, „Sittlichkeit“, *zhi* 智, „Klugheit“, und *xin* 信, „Glaubwürdigkeit“. Der dritte Teil, betitelt mit *li*, „Sittlichkeit“, ist dabei ganz den Spieltechniken gewidmet.

Auf insgesamt 33 Bildtafeln (genaugenommen: Tafelpaaren) werden im *Taiqu yiyin* die grundlegenden Griffe vorgestellt. Da bei der nachfolgenden Darstellung die ursprüngliche Raumaufteilung der Tafeln zugunsten stärkerer Lesefreundlichkeit etwas verändert wurde, sei an dieser Stelle zunächst ein genauerer Blick auf die Original-Tafeln der hier zugrundegelegten Ausgabe am Beispiel des ersten Motivs (Bildtafel 1), „Wie ein in einer belebenden Brise tanzender Kranich“, geworfen (Abb. 8):

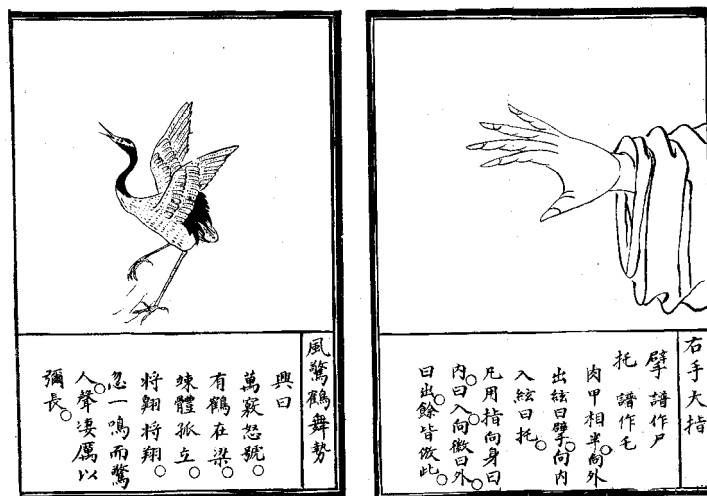


Abb. 8: Bildtafel 1, aus: *Taiqu yiyin*

Jedes dieser Tafelpaare besteht aus insgesamt sechs Feldern. Das zentrale Feld der rechten Tafel ist der für den jeweiligen Griff charakteristischen Fingerhaltung gewidmet. Auf dem jeweils rechten unteren Feld wird beschrieben, welche Finger welcher Hand den betreffenden Griff ausführen. Links daneben werden die Griffbezeichnungen, meist mitsamt dem üblichen Notationskürzel, genannt und die Techniken kurz beschrieben. Auf der jeweils linken Tafel ist auf dem zentralen Feld ein Bild aus der Natur, meist ein Tier in einer charakteristischen Haltung, dargestellt. Darunter wird rechts ein – meist aus vier Schriftzeichen bestehender – Kurztitel dessen gegeben, was auf dem Bild dargestellt ist. An diesen schließt links ein Gedicht an, das den Spieler in den betreffenden Griff ein-

stimmen soll. Das Ende dieses Gedichts bildet meist – allerdings nicht immer – eine Brücke zu den Grifftechniken, indem dem Qin-Spieler ein Hinweis darauf gegeben wird, was das Charakteristische an einem bestimmten Ton ist oder in welcher Art er gespielt werden soll.

Vergleicht man die im *Taiqu yiyin* wiedergegebenen Bilder mit denen anderer Handbücher, so kann man einerseits feststellen, dass im Hinblick auf die Bildfolge bei den Grifftechniken in vielen dieser Handbücher frappierende Übereinstimmungen bestehen, doch kann man andererseits bei genauerem Blick auch recht bemerkenswerte Unterschiede erkennen.

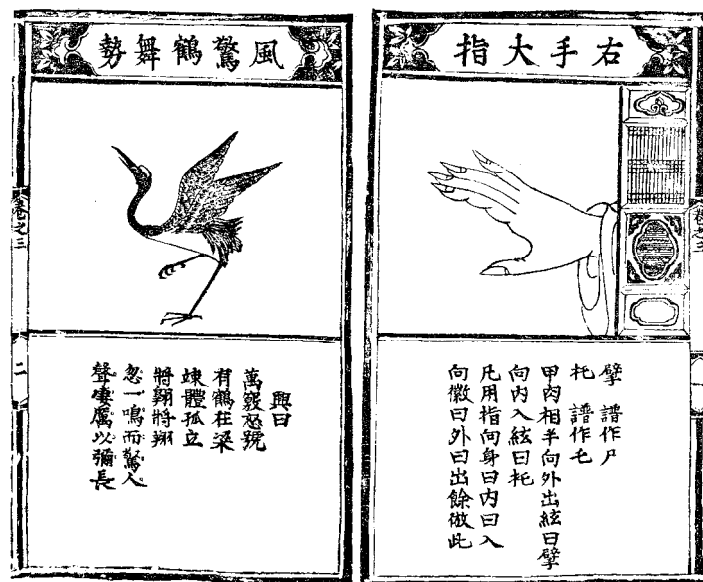


Abb. 9: Bildtafel 1, aus: *Taiyin daquan ji*

So weist die „Neu geschnittene Umfassende Sammlung der Wunderbarsten Klänge“, *Xinkan taiyin daquan ji* 新刊太音大全集, herausgegeben 1530, zwar eine inhaltlich identische Folge von 33 Paaren von Tafeln auf, doch zeigen sich im Detail deutliche Unterschiede. Hier scheint die Hand samt Ärmel gleichsam hinter einem geschnitzten Wandschirm hervorzukommen. Die Kennzeichnung,

welche Finger welcher Hand beteiligt sind, ist über der Abbildung der Hand dargestellt, der programmatische Titel befindet sich links über dem Bild (Abb. 9).

In anderen Qin-Handbüchern findet man das 33er Bildprogramm in Oben-Unten-Aufteilung. So stellt ein Handbuch, dessen Entstehung auf das Jahr 1547 datierbar ist, dasselbe Motiv so dar, dass im oberen Feld die Hand abgebildet ist; links neben der Hand sind die Fingergriffe und deren Erläuterungen zu sehen; unten ist das Bild des tanzenden Kranichs, eingerahmt von dem programmatischen Titel rechts und dem Einstimmungsgedicht links (Abb. 10).⁵



Abb. 10, 11: Bildtafel 1, aus: *Qinpu zhengzhuan* und *Wenhuitang qinpu*

In einem Handbuch, das 1596 herausgegeben wurde, ist hingegen das gesamte Programm, das im *Taiqu yiyin* auf je zwei Bildtafeln verteilt ist, jeweils auf einer einzigen Tafel vereint. So scheint es etwa im Falle der ersten Bildtafel fast, als berührten der tanzende Kranich und die ihn nachahmende Hand einander. Oben auf der Bildtafel sind links und rechts die beteiligten Finger bzw. die pro-

5 Vgl. *Qinpu zhengzhuan* 琴譜正傳, in: QJ 2, 383-391.



Abb. 12: Bildtafel 20, aus: *Qinshu daquan*



Abb. 13: Bildtafel 20, aus: *Yangchuntang qinpu*

grammatischen Titel gegeben; der meiste Platz unten ist der Beschreibung der Grifftechniken und den Notationskürzeln gewidmet (Abb. 11).⁶

Bei genauerem Blick auf das Bildprogramm in verschiedenen Qin-Handbüchern lassen sich auch da, wo das 33er-Programm insgesamt beibehalten ist, Varianten bei der Motivgestaltung erkennen.

So findet man in einem 1590 herausgegebenen Handbuch bei dem Motiv: „Wie ein Echo, das im stillen Tal nachtönt“ (Bildtafel 20) anstelle des im *Taigu yiyin* abgebildeten Mannes, der auf einem Felsvorsprung steht und von dort aus seinen langgezogenen Pfiff ins Tal schickt, einen Qin-Spieler auf einem Felsabhang unter Bäumen sitzen (Abb. 12).⁷

Dasselbe Thema wird in einem wieder anderen Handbuch, herausgegeben 1611, durch zwei Menschen ins Bild gesetzt, die die ursprüngliche Stille dieses Tals durchbrechen, allerdings nicht etwa durch ein gemeinsames langgezogenes Pfeifen, sondern vielmehr anscheinend durch eine angeregte Diskussion (Abb. 13).

Auch das Motiv „Wie ein Tauber, der nach Regen ruft“ (Bildtafel 26) zeigt hier statt eines Täuferichs, der nach seinem Weibchen ruft, zwei Tauben, die vergnügt beieinander auf einem Ast sitzen (Abb. 14). Auffallend ist auch, dass dieses Handbuch bei seiner Darstellung des 33er Programms gänzlich ohne Erläuterung der Fingertechniken auskommt; es begnügt sich mit dem jeweiligen Notationskürzel.⁸

Zwar muss eine Geschichte der Gestaltungskunst von Qin-Handbüchern erst noch geschrieben werden, doch drängt sich bereits bei einem oberflächlicheren Blick der Eindruck auf, dass der

6 Vgl. *Wenhuitang qinpu* 文會堂琴譜, in: QJ 6, 174-182. Die 1607 herausgegebene illustrierte Enzyklopädie *Sancai tuhui* 三才圖會 scheint übrigens just die Druckstöcke dieser Ausgabe bei ihrer Reproduktion zugrunde gelegt zu haben: Vgl. QJ 6, 453-461.

7 Vgl. *Qinshu daquan* 琴書大全, in: QJ 5, 188.

8 Vgl. *Yangchuntang qinpu* 陽春堂琴譜, in: QJ 7, 345-353.

Informationsgehalt der in diesen Handbüchern gemachten Angaben mit der Zeit offenbar geringer wurde; auch scheinen die Bilder mit der Zeit zunehmend weniger liebevoll gemacht und allmählich sogar ganz aufgegeben worden zu sein. So enthält ein Qin-Handbuch, dessen Druck sich auf das Jahr 1623 datieren lässt, gar keine Einstimmungsbilder mehr und keine Gedichte, sondern hält nur noch einige wichtige Fingergriffe in Form von Handgebärden fest (Abb. 15).⁹ Und ein noch späteres Handbuch, datierbar auf das Jahr 1673, bietet zwar das gesamte Programm der Grifftechniken, begnügt sich dabei jedoch mit der Beschreibung der jeweiligen Grifftechniken und der jeweiligen Handgeste zu deren Illustration (Abb. 16).¹⁰

Die Schlüsse, die aus einem solchen ersten Vergleich gezogen werden können, bedürfen sicherlich genauer Überprüfung, doch mag man sich fragen, ob wohl die früheren dieser Handbücher eher für Autodidakten geschrieben wurden, die mit Hilfe der genauen Anweisungen, die darin in Wort und Bild gegeben wurden, in die Lage versetzt wurden, das Spiel auf der Qin notfalls auch ohne einen Lehrer zu erlernen, wohingegen die Angaben zu den Grifftechniken in den späten Handbüchern so kärglich sind, dass jemand, der das Spiel auf der Qin erlernen wollte, gar nicht umhin konnte, einen Lehrer aufzusuchen.

Qin-Spiel und Naturerleben

Was besagen aber nun solche Bilder wie das des tanzenden Kranichs, das der Wildgans, die einen Schilfhalm im Schnabel hält oder auch das der Heiligen Schildkröte, die aus dem Wasser steigt – sind das leere Hülsen ohne pädagogischen Wert, oder können solche Merkhilfen dem Schüler beim Erlernen der Qin tatsächlich von Nutzen sein? Gewiss sind einige dieser Lebewesen nur in der altchinesischen Mythologie greifbar: Tanzende Kraniche etwa, wie

⁹ Vgl. *Lexian qinpu* 樂仙琴譜, in: QJ 8, 343-345.

¹⁰ Vgl. *Dahuange qinpu* 大還閣琴譜, in: QJ 10, 457-462.



Abb. 14: Bildtafel 26, aus: *Yangchuntang qinpu*

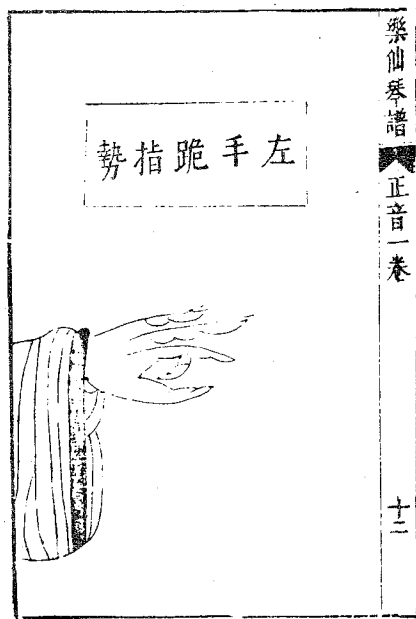


Abb. 13: Fingerhaltung bei *gui*, „knieen“ (Bildtafel 25), aus: *Lexian qinpu*

der im ersten Tafelmotiv, sind etwas, das der gewöhnliche Sterbliche wohl nur selten zu Gesicht bekommt – der chinesischen Mythologie nach tanzen sie vor allem zu Zeiten Heiliger Herrscher, zuweilen allerdings auch für herausragende Qin-Spieler; Heilige Schildkröten, vor allem solche mit Schriften und Tafeln auf ihrem Rücken (vgl. Bildtafel 15), werden in der Gegenwart selten gesichtet; und auch Drachen, die im Fluge nach den Wolken greifen (vgl. Bildtafel 6), kennt wohl kaum einer aus eigenem Erleben. Dennoch mag ein Schüler, vor allem, wenn er die alten Legenden kennt, das *qicuo*, „gleichmäßig in die Zange nehmen“ besser meistern, wenn ihm beim Erlernen des Griffs ein solches majestätisches Wesen vor dem inneren Auge steht.

Umso wirkungsvoller dürfte die Evozierung eines solchen Bildes bei Szenen sein, die unmittelbar aus dem Naturerleben entnommen sind, etwa die von der Gottesanbeterin, die die Zikade packt (vgl. Bildtafel 7) – gewählt zur Unterweisung des Schülers im Doppelgriff *qicuo-fancuo*, „gleichmäßig in die Zange nehmen“ und „aus der Zange entlassen“: Dem einigermaßen gebildeten Qin-Schüler wird sogleich die bekannte Anekdote von Cai Yong in den Sinn kommen, der einmal einem Qin-Spieler lauscht und aus der Art seines Spiels plötzlich Mordgelüste heraushört. Er fragt den Spieler nach Beendigung seines Stücks, was dieses wohl hervorgeufen habe, worauf der andere erklärt, beim Spielen habe er eine Gottesanbeterin gesehen, die sich an eine Zikade herangepircht habe, gerade als diese zum Aufliegen ansetzte. Plötzlich habe er gefürchtet, die Gottesanbeterin könne die Zikade verfehlen, und dieses Gefühl sei offenbar in seinem Spiel zum Ausdruck gekommen.¹¹

Die Vorstellung, dass ein guter Spieler beim Vortrag eines Stücks seine innersten Gedanken und Gefühle zum Ausdruck bringen und ein guter Zuhörer diese unmittelbar aus dem Spiel heraus hören könne, findet sich in etlichen alten Geschichten, die von der

¹¹ Vgl. die Biographie Cai Yongs in *Hou Han shu* 60B, siehe auch die Erläuterungen zu Bildtafel 7 am Ende dieses Bands.

勢索部行巒



Abb. 16: Grifftechnik zu Bildtafel 8,
aus: *Dahuange qinpu*



Abb. 17: Der Qin-Spieler und sein Zuhörer,
aus: *Fengxuan xuanpin*

Qin handeln. In der wohl bekanntesten von ihnen, der Geschichte von Boya und Zhong Ziqi, die bereits in der philosophischen Schrift *Liezi* enthalten ist, wird erzählt, wie Boya beim Spiel zuerst an einen steilen Berg und dann ein dahinströmendes Wasser denkt. Zhong Ziqi gibt durch seine Kommentierung des Stücks zu erkennen, dass ihm allein durchs Zuhören eben diese Landschaft gegenwärtig wird (Abb. 17). In einer weniger bekannten Geschichte wurde die Rolle des guten Spielers bzw. des guten Zuhörers auf die Philosophen Zengzi bzw. Mozi übertragen. Das Spiel Mozis evokiert in Zengzi die Gestalt eines Wiesels, dem jedoch der Kopf fehlt. Daraufhin befragt, erklärt ihm Zengzi lachend, dass er tatsächlich gerade von einem Wiesel geträumt habe, dessen Kopf er allerdings nicht habe sehen können.¹²

Schon aus diesen drei Anekdoten wird deutlich, wie eng – zumindest von der Idee her – das Qin-Spiel seit frühester Zeit mit der Natur verbunden war. Gewiss ruft nicht jeder von einem Qin-Spieler ausgeführte Griff der Art *qicuo-fancuo* im Zuhörer das Bild von Gottesanbeterin und Zikade hervor, doch zeigen die zahlreichen Titel von Qin-Stücken, die Naturszenen beschwören, wie das Dahintreiben von Pflaumenblüten auf einem Fluss,¹³ oder auch das Bild von Wildgänsen, die sich als Schwarm auf einer Sandbank im Fluss niederlassen,¹⁴ wie nahe dem Komponisten die Natur vor Augen gestanden haben muss.

Der Gedanke von der Natur als Lehrmeisterin, die dem Schüler gewissermaßen den letzten Schliff gibt, bevor er ausgelernt hat, kommt in einer Geschichte zum Ausdruck, die ein Qin-Stück mit dem Titel „Shuixian cao“ (Der Genius in den Wassern) einleitet:

12 Vgl. *Qincao* 2.10: „Canxing cao“ 殘形操 (Stück von der unvollkommenen Gestalt); übersetzt und besprochen in: Schaab-Hanke, *Geschichten zu Qin-Stücken: Das Qincao des Cai Yong (133–192)*.

13 Vgl. „Meihua sannong“ 梅花三弄 (Drei Variationen über Pflaumenblüten).

14 Vgl. „Pingsha luoyan“ 平沙落雁 (Auf der Sandbank gehen Wildgänse nieder“).

Boya erlernte das Qin-Spiel bei Cheng Lian. Als dieser ihm nichts mehr Neues beizubringen wusste, schlug er Boya vor, sich mit ihm zusammen zum Ostmeer zu begeben, um dort seinen eigenen Lehrer Fang Zichun zu treffen. Er verstünde sich darauf, die Seele des Menschen in höhere Sphären hinwegzutragen. Boya begleitete daraufhin seinen Lehrer zum Ostmeer. Am Penglai-Berg angekommen, ruderte Cheng Lian fort, um, wie er sagte, seinen Lehrer zu empfangen, und kehrte lange Zeit nicht zurück. Boya hielt lange Ausschau, doch da war niemand. Aber er vernahm das Tosen und Verebben der Meereswellen, die dunkle Stille der Bergwälder und das klagende Rufen all der Vögel. Da seufzte er und sprach: „Der Meister hat meine Qin hinweggetragen!“¹⁵

Eine gewisse Entfremdung von der Natur kann man freilich nicht übersehen, wenn man etwa seidene Rollbilder von Literaten-Gelehrten aus dem 16. oder 17. Jahrhundert betrachtet, die in ihrem Mußeraum die Qin, ordentlich auf einem eigens für sie vorgesehenen Tischchen aufgestellt, zum Klingen bringen – wobei der Weihrauch, der begleitend zum Spiel angezündet wurde, nicht fehlen durfte. Der Qin-Spieler im Bambushain oder auch unter der Kiefer – Symbol der Langlebigkeit – am Ufer eines Baches sitzend, scheint mit der Realität nicht mehr viel zu tun zu haben; er führt in den Qin-Handbüchern mehr und mehr ein Eigenleben. So darf man die sich mit der Zeit immer mehr vergrößernden Illustrationen der Naturbilder als Anweisung an den Schüler wohl auch als Spiegel jener zunehmenden Entfremdung der Literaten von der Natur deuten.

Zu den im *Taigu yiyin* beschriebenen Grifftechniken

In den Erläuterungen, die auf den 33 Bildtafeln des *Taigu yiyin* jeweils unter der Illustration der Handhaltung abgedruckt sind, werden insgesamt rund 60 Fingergriffe aufgeführt. Etwa die Hälfte der Bildtafeln beschreibt Fingertechniken der rechten Hand



Abb. 18: Bezeichnungen für die Finger,
aus: *Taiyin daquan ji*

15 *Qincao* 2.11; vgl. Schaab-Hanke, *Qincao*.

(1-17), die andere Hälfte (18-33) erläutert Techniken der linken Hand. Die ersten 34 Kürzel bezeichnen dabei Anschlagstechniken der rechten Hand, die dann folgenden 24 Kürzel beziehen sich auf Griffstechniken der linken Hand. Die Anschlagstechniken der rechten Hand beschreiben dabei nicht nur Einzelgriffe, sondern ebenso kombinierte Techniken; ein einziges Kürzel kann dabei Folgen von bis zu neun Einzeltönen umfassen, die dann in einem ganz bestimmten Rhythmus zu spielen sind (siehe etwa unter [4], „Langes Verketteten“).

Die Vielzahl unterschiedlicher Kürzel für Einzelgriffe der rechten Hand rührt daher, dass es für jeden Finger der rechten Hand sowohl die zum Körper hin wie auch die vom Körper weg gerichtete Bewegung der Saite einen eigenen Fachausdruck, und damit auch ein eigenes Kürzel, gibt. Für die vier Finger der rechten Hand – wohlgemerkt: der fünfte, d.h. der kleine Finger, spielt nicht mit – ergeben sich so bereits acht verschiedene Bezeichnungen, was den Vorteil hat, dass mit einem einzigen Kürzel die Angaben sowohl für den bzw. die verwendeten Finger als auch diejenige für die Bewegungsrichtung dieses Fingers festgeschrieben werden. – Auch von den Fingern der linken Hand sind jeweils nur vier beim Qin-Spiel im Einsatz.

Die Kürzel für die Finger sind dabei wie folgt: **大** für den Daumen (abgeleitet von *dazhi* 大指, wörtlich: „Dicker Finger“), **人** für den Zeigefinger (von *shizhi* 食指, wörtlich: „Essfinger“), **中** für den Mittelfinger (von *zhongzhi* 中指) und **夕** für den Ringfinger (von *mingzhi* 名指, wörtlich: „Namensfinger“). – Der Kleine Finger, der, wie gesagt, nicht spielen darf, wird im Qin-Spieler-Jargon übrigens der „Verbotene Finger“ (*jinzhi* 禁指) genannt (vgl. Abb. 18 oben).

Um in der Notation einen gedrückten Ton präzise lokalisieren zu können, werden als weiteres die Griffmarke, an der ein Ton abgegriffen wird, sowie die Saite, die niedergedrückt wird, angegeben. Die insgesamt 13 Griffmarken des Instruments werden dabei – vom Spieler aus gesehen – von rechts nach links, die 7 Saiten vom Körper des Spielers weg nach außen durchgezählt. Wenn

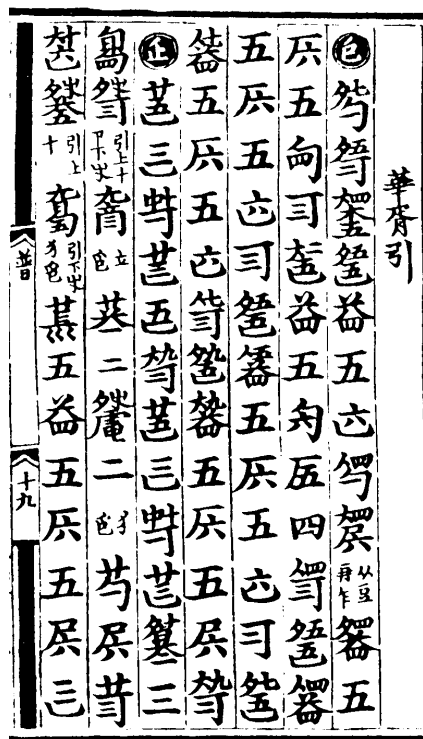


Abb. 19: Der Beginn des Stücks „Huaxu yin“ in Kürzelnotation, aus: *Shenqi mipu*



Abb. 20: Die Haltung beim Qin-Spiel,
aus: *Taigu yiyin*

daher – um nur ein Beispiel zu nennen – ein Spieler einen Ton spielen soll, bei dem der Ringfinger der linken Hand die erste Saite an der 7. Griffmarke drückt und der Mittelfinger der rechten Hand eben diese Saite nach innen schlägt, also in der Technik *gou*, „hakeln“, so wird das in der Kürzelnotation folgendermaßen verschlüsselt: 笏.

Bei den in dem hier vorgestellten Bildprogramm aufgeführten Techniken handelt es sich allerdings nur um ein Grundrepertoire. Blättert man in der *Taigu yiyin*-Ausgabe des Yuan Junzhi einige Seiten weiter, so findet man dort im 5. Abschnitt Erläuterungen zu zahlreichen weiteren Griffen, die im Programm der 33 Bildtafeln nicht enthalten sind. – Wollte man eine Ästhetikgeschichte des Qin-Spiels schreiben, so ließe sich vermutlich die Veränderung des Musikgeschmacks anhand der in den Handbüchern unterschiedlicher Zeiten verwendeten Fingertechniken aufzeigen, wobei besonders die enorme Zunahme von Vibrati in den zeitlich späteren Handbüchern einen interessanten Untersuchungsansatz böte. Eben die Kargheit der Techniken, die auf den 33 Bildtafeln beschrieben sind, spricht demgegenüber für ein relativ hohes Alter des hier vorliegenden Bildprogramms, das mit seinen gerade mal vier unterschiedlichen Vibrato-Arten mit Sicherheit lange vor der Ming-Zeit entstanden ist.

Zu den im *Taigu yiyin* enthaltenen Gedichten

Die 33 Gedichte, die an Beispielen aus der Natur die einzelnen Techniken des Qin-Spiels veranschaulichen, stammen sicherlich nicht aus der Feder großer Poeten. Sie verstehen sich selbst als zweckgebundene Gedichte, als Lehrgedichte mit primär mnemotechnischer Zielsetzung; und doch haben viele der Gedichte ihren ganz eigenen Reiz: Geradezu liebevoll beschreiben sie das Picken eines Vogels, die Bewegungen einer Krabbe oder auch einer Mantis und geben dem Spieler sogleich eine Vorstellung davon, wie ein Fingergriff entsprechend umzusetzen ist.

Die Überschriften zu den Gedichten, die man auch als programmatische Titel bezeichnen könnte, bestehen in der Regel aus vier Schriftzeichen.¹⁶ Abgeschlossen sind diese Überschriften grundsätzlich mit dem Zeichen *shi* 勢. Dieses *shi* bedeutet unter anderem „Situation“ oder „Gegebenheit“, aber auch „Gebärde“, „Haltung“. Im Zusammenhang mit dem Qin-Spiel wird es vor allem in letzterer Bedeutung als Fachterminus verwendet, etwa, wenn in einem Bild die rechte Haltung beim Qin-Spiel verdeutlicht werden soll, unter der Überschrift „Fu qin shi“ 撫琴勢, „Die Haltung beim Qin-Spiel“ (Abb. 20). Den Zwei-Zeichen-Ausdruck *shoushi* 手勢, „Handgebärde“ bzw. „Fingertechnik“, verwendet Yuan Junzhi in der Einführung, die er den 33 Bildtafeln vorausschickt. Dort schreibt er:

古人因聲音而譜字。以手勢而象物。措意深遠未容易曉。

Die Alten schufen ausgehend von den Tönen eine Notenschrift, und mithilfe von Handgebärden ahmten sie Lebewesen nach. Die in ihnen gesammelte Bedeutung ist tief und subtil und daher nicht leicht zu verstehen.¹⁷

Damit wird deutlich, dass das Zeichen 勢 am Ende der Überschriften zu den 33 Bildtafeln jeweils dazu dient, mit der Nennung des programmatischen Titels eine bestimmte Grifftechnik im Schüler zu evozieren, etwa: „Grifftechnik nach Art einer laufenden Krabbe“. Der Einfachheit halber, ohne dabei auf den Vergleich zwischen Bild und Griff verzichten zu wollen, wird in der Übersetzung daher jede Überschrift mit einem „Wie“ begonnen. Vermutlich diene diese Methode dem Schüler zum leichteren Einprägen des betreffenden Griffs.

Ein weiteres wichtiges Wort ist die Wendung *xing yue* 興曰, mit der jedes der Gedichte eingeführt wird. *Xing* ist schon im

16 Ausnahmen scheinen lediglich bei [8] („Wie eine Krabbe läuft“) mit zwei Zeichen und bei [16] („Wie ein Wasserdrache singt“) mit drei Zeichen vorzuliegen.

17 *Taigu yiyin*, in: QF 1, 56.

„Großen Vorwort“ zum „Buch der Lieder“ ein Fachterminus, dessen Übersetzung allerdings schwierig ist. Die Spannweite reicht von dem einfachen Wort „Anspielung“ bis zu dem facettenreichen „Erhebung“. Die im hier gegebenen Zusammenhang wohl beste Übersetzung ist: „Die Einstimmung lautet“.

Die Gedichte selbst haben eine überwiegend regelmäßige Struktur, bestehend aus vier Versen zu je vier Schriftzeichen und zwei Versen mit je sechs Zeichen. Gelegentlich wurde den Zeilen die Endpartikel *xi* 兮 beigefügt, wodurch sich aber die Grundstruktur nicht zu verändern scheint. Oft stellen die letzten beiden Verse, zu je sechs Zeichen, einen Bezug zwischen dem Bild und dem Qin-Spiel her, nicht selten unter Verwendung von Begriffen aus der nebenstehenden Beschreibung der jeweiligen Spielhaltung.

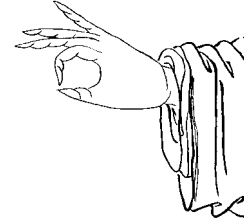
In diesen Schlussversen kehren Wendungen wie *qu yu* 取喻, „zum Beispiel/ Gleichnis nehmen“ oder *qu xiang* 取象, „zum Abbild nehmen“, wieder. Auch das sind Begriffe der poetologischen Sprache, die hier anscheinend unterschiedslos verwendet werden. Da in der chinesischen Dichtung die Verwendung von Personalpronomen wie „ich“ und „du“ beinahe untersagt ist, lässt sich schwer entscheiden, wer sich hier ein Beispiel nahm, nimmt oder nehmen soll – der Lehrer, der Schüler oder jemand anders. Bei den Übersetzungen wurden diese Wendungen stets als Aufforderungen an den Qin-Schüler verstanden, um dem Lehrbuchcharakter des *Taigu yiyin* zu genügen. Der Schüler soll auf diese Weise leichter und anschaulicher den Geist einer Spieltechnik erfassen, gleichsam als Eselsbrücke.

Zu den Eigenheiten der vier ersten Verse dieser Gedichte zählt, dass sie einzelne Wendungen, auch ganze Verse aus der älteren Literatur übernehmen. Ohne gehörige literarische Bildung lassen sich solche Übernahmen natürlich nicht erkennen. Meistens werden diese Verse aus Zusammenhängen übernommen, die mit dem Qin-Spiel oder dem Bildgegenstand zu tun haben. Nicht selten sind das Prosastellen, die hier zu Versen werden. Solche Übernahmen sind, wie manche meinen, überhaupt ein Charakteristikum für

Texte der Gattung *xing*. Ihre Entschlüsselung und Interpretation bereitet dem Kenner ein oft subtiles intellektuelles Vergnügen. Ein chinesischer Gelehrter, der beim Erlernen des Qin-Spiels die Einstimmungsgedichte las und – versteht sich – auswendig lernte, hatte somit seine gewohnten intellektuellen Vergnügen. Einen Einblick in die Art dieser Vergnügen mögen die Erläuterungen zu den Fingergriffen und Gedichten des *Taiqu yiyin* vermitteln, die im Anhang gegeben werden.

Illustrierte Fingergriffe aus dem *Taiqu yiyin*

Die 33 Bildtafeln



右手大食指
捻譜作念
以兩指捻起
一絃。放之有
聲曰捻。

Mit dem Daumen und Zeigefinger ausgeführte Griffe

„Zwicken“ (*nie* 捻) Notationsweise: 念

Zwickt man mit Daumen und Zeigefinger eine Saite hoch, so dass, wenn man sie loslässt, ein Ton entsteht, so heißt das *nie*.



賓鴈銜蘆勢
 興曰
 涼風倏至○
 鴻鴈來賓○
 銜蘆南鄉○
 將以依仁○
 免度關而委
 去○遞哀音以
 動人○

Wie eine Wildgans, die einen Schilfhalm im Schnabel trägt

Die Einstimmung lautet:

Der kühle Wind trifft plötzlich ein;
 die Wildgans weilt hier nur zu Gast.
 Den Schilfhalm trägt sie in den Süden fort,
 um Menschlichkeit nach dort zu bringen.

Fort zieht sie über Pässe und entschwindet,
 noch lange rührt ihr Klageruf die Menschen.

Anhang

Erläuterungen zu den Fingergriffen und Gedichten

- [1] „Pi“ und „tuo“: Hier werden die beiden Grundanschlagarten für den Daumen der rechten Hand beschrieben. Mit dem Bild des tanzenden Kranichs wird das Majestätische des Anschlags mit dem Daumen betont, der, da er die Saiten stets nur in den unteren Lagen anschlägt, zugleich den kräftigsten Einzelton auf der Qin erzeugt.
- „Zornig heult es aus zehntausend Höhlen“: Dieser Vers ist dem philosophischen Werk *Zhuangzi* (vgl. Kapitel „Qiwu lun“) entnommen, einem Klassiker der daoistischen Philosophie. Dort wird in meditativer Weise die Naturkraft des Winds beschworen.
- „Er will fliegen, er will schweben“: Diese Zeile ist dem „Buch der Lieder“ (*Shijing*), ebenfalls einem altchinesischen Klassiker, entnommen (vgl. *Maoshi* 82 sowie 83). Auch dort wird die Stimmung eines Aufbruchs besungen.
- [2] Die „zwickende“ Bewegung des rechten Daumens und Zeigefingers soll an das Bild einer Wildgans erinnern, die einen Schilfhalm in ihrem Schnabel trägt. Das dabei entstehende Geräusch soll dem klagenden Ruf des im Herbst fortfliegenden Vogels gleichen.
- „Der kühle Wind trifft plötzlich ein“ / „Die Wildgans weilt hier nur zu Gast“: Beide Zeilen spielen auf Verse aus den „Monatsregeln“ (*Yueling*), einem Kapitel aus dem „Buch der Riten“ (*Liji*), an. Bei diesem Text handelt es sich um eine Art frühen Bauernkalender, in den Beobachtungen von zyklisch wiederkehrenden Vorgängen in der Natur, etwa dem Vogelzug in den Süden vor Beginn des Winters, eingegangen sind.
- [3] „Der Kranich ruft in den Neun Auen, / Sein Ruf hallt weithin übers Land“: Diese beiden Verse spielen an auf das „Buch der Lieder“ (*Shijing*) an (vgl. *Maoshi* 184). In ihnen wird der Kranich als Sinnbild eines Einsiedlers besungen. Der Titel „Der Kranich ruft in den Neun Auen“ ist darüber hinaus selbst zum Titel eines Qin-Stücks geworden, das in mehreren Qin-Handbüchern überliefert ist.
- Die Wendung „Die Harmonie schwindet, je höher du strebst“ (*qu gao er he gua* 曲高而和寡) ist fast wörtlich in einem „Prosagedicht über die Zheng“ (*Zhengfu* 箏賦), von Ruan Yu 阮瑀 (gest. 212), enthalten.

- [4] „Sie reckt den Hals und singt, / schlägt mit den Flügeln und tanzt“: Diese beiden Verse finden sich wörtlich in einer alten Erzählung über den Musikmeister Kuang: Als er einmal mit dem Spiel auf der Qin begann, kamen bei dem ersten Stück Kraniche herbeigeflogen. Beim zweiten Stück, das er spielte, stellten sie sich in einer bestimmten Reihenfolge auf, und beim dritten „reckten sie den Hals und sangen; sie schlugen mit den Flügeln und tanzten.“ (*Han Feizi* 10)
- [5] „Die Abendwolke sinkt und wird im Fluge ihr Geselle“: Eine ähnliche Formulierung, in der in zahlreichen Metaphern die Einsamkeit einer herbstlichen Stimmung beschrieben wird, findet sich in einem Prosastück des Tang-Literaten Wang Bo (649–676) [*Quan Tang wen* 181/7a].
- [6] „Ist seine Position die Neun auf fünftem Platz, / so ist die Zeit für ihn gekommen“: Im klassischen chinesischen Orakelbuch, dem „Buch der Wandlungen“, kann man unter Hexagramm 1, „Das Schöpferische“, *qian*, lesen: „Neun auf fünftem Platz bedeutet: „Ein fliegender Drache befindet sich am Himmel / (Die Zeichen stehen) günstig, dass man einen Großen Mann treffen wird.“ Der in den Himmel aufsteigende Drache, der in China zugleich Symbol für den Kaiser ist, deutet daher einen besonderen Zeitpunkt, vielleicht einen Machtwechsel, an. Der von Daumen und Zeigefinger ausgeführte Akkordgriff soll also das Majestätische eines Drachen ausdrücken und zugleich Erwartungen wecken auf das, was danach kommen mag.
- [7] „... stößt nach vorn, zieht sich sodann zurück“: Diese typische Gebärde einer Gottesanbeterin (*mantis religiosa*), einer Großheuschrecke, die von kleineren Heuschrecken oder Zikaden lebt, ist wörtlich einer Anekdote entnommen, die in der Biographie des Han-Gelehrten und Qin-Spielers Cai Yong (133–192) im „Buch der Späteren Han“ (*Hou Han shu*) enthalten ist. Auch dort wird die Bedrohung der Zikade durch die Fangheuschrecke, die Gottesanbeterin, als Gleichnis herangezogen. – Mit diesem Bild ist der Wechsel von einem zum andern Akkord, der dem Öffnen und Schließen einer Zange ähnelt, perfekt illustriert.
- [8] „Im Innern weich, von außen hart“ (*nei rou wai gang* 內柔外剛): Ein altes Sprichwort, das sich auf einen Menschen bezieht, der auf den ersten Blick unnahbar wirkt, in Wirklichkeit jedoch sensibel und zugänglich ist.

- [9] „Klingeling, singen sie in Eintracht“: Dieser Vers, in der leichten Variante „Sie singen in Eintracht, Klingeling“, findet sich als Teil eines Orakelspruchs, den das alte Geschichtswerk *Zuozhuan* in einer Geschichte aus dem 7. Jahrhundert v. Chr. zitiert (*Zuo*, „Zhuanggong“ 22). Dort beschreibt diese lautmalende Wendung den einträchtigen Gesang der Phönixe. – Der hier beschriebene Griff erzeugt, da er stets entlang der oberen Saiten ausgeführt wird, einen zugleich hellen und vollen Ton, ähnlich den an einer Kette aufgereihten Glöckchen.
- [10] „... und die Jadekugeln singen“: Hier wird auf das jadene Klangsteinspiel des Musikmeisters *Kui* angespielt, das den Namen „singende Jadekugeln“ (*ming qiu*) hatte. Im *Shujing*, „Buch der Schriften“, wird dieses Klangsteinspiel unmittelbar im Zusammenhang mit dem Spiel der *Qin* erwähnt (*Shangshu* 5).
- [11] „Sie treibt und gleitet, voll und reich“: Die beiden Silben-Doppelungen, die diese erste Verszeile bilden, kommen etliche Male in den *Chuci*, „Gesänge aus dem Süden“, vor, die neben dem „Buch der Lieder“ die wohl ältesten Lieder in chinesischer Sprache enthalten. Da viele der in dieser Sammlung enthaltenen Gesänge von Feen und Wolkenwesen handeln, passt das Vokabular gut zu der hier gegebenen Beschreibung einer im Winde dahinziehenden Wolke.
- [12] „Voll tiefer Töne und voll Tirilirilei“: Dieser Vers spielt wieder auf ein Lied des *Shijing*, des „Buches der Lieder“ (*Maoshi* 252) an. Auch in diesem wird der harmonische Gesang eines Phönixpaares beschworen – dort in einem Preislied über eine harmonische Königsherrschaft. Eine solche lockt den Phönix, den König aller Gefiederten, herbei. Auch das *Qin*-Spiel ist dazu imstande – eine chinesische Spielart des Orpheus, sozusagen.
- [13] „Das Wasser ist noch aufgewühlt, die Gischt schäumt“: Der gesamte Vers spielt an auf das „Prosagedicht über die *Qin*“ (*Qinfu*) des berühmten *Qin*-Spielers *Ji Kang* (223–263). Dieses Gedicht kann man als einen der frühesten Ansätze zu einer Ästhetik des *Qin*-Spiels bezeichnen. Der Teil, aus dem dieser Vers stammt, beschreibt eine Szene aus dem Stück „Hohe Berge und dahinfließende Wasser“, das der wohl berühmteste *Qin*-Spieler des Altertums, *Boya*, der Legende nach seinem Freund und *Qin*-Verständigen *Zhong Ziqi* vorgespield haben soll.

„Das Fischlein möchte sich verwandeln“: In mehreren altchinesischen philosophischen Schriften trifft man auf Vorstellungen, wonach sich Tiere zu gegebenen Jahreszeiten plötzlich in Lebewesen einer anderen Art verwandeln, etwa Spatzen in Muscheln, oder Tauben in Raubvögel. Bei dem Fischlein, das sich verwandeln will, handelt es sich allerdings wohl eher um einen Karpfen, der darauf hofft, dass er sich in einen Drachen verwandeln werde. Der Ausspruch *yu jiang hua long* 魚將化龍 (Der Fisch möchte sich in einen Drachen verwandeln) deutet an, dass jemand aus einfachen Kreisen aufsteigen wird, sei es, dass er den Kaiserthron erlangt oder auch nur eine Prüfung zum Beamten erfolgreich bestehen wird (siehe z. B. *Beimeng suoyan*, Kap. 4).

Bei der in eckigen Klammern ergänzten Erläuterung zu dem Doppelgriff *po-la* handelt es sich um eine Hinzufügung aus dem *Taiyin daquan ji*. Obwohl in diesem Handbuch auch an anderer Stelle weitere Griffe erklärt sind, die in der hier zugrundegelegten *Taiqu yijin*-Ausgabe fehlen, wurde hier gerade dieser Griff hinzugefügt, weil ohne ihn das Schlagen des Fisches mit dem Schwanz nach beiden Seiten nicht hinreichend deutlich wird.

- [14] Der einbeinige Shangyang-Vogel, der die Flügel ausbreitete und ausgelassen hüpfte, wenn Regen bevorstand, wird in einer alten Anekdote erwähnt, in der Konfuzius von seinem Schüler Zigong über die Bedeutung dieses Vogels befragt wird (*Kongzi jiyu* 14.6). Der etwas staksige Charakter des Ringfingers der rechten Hand beim Schlagen einer Saite nach innen oder außen wird im Bild des nur auf einem Bein hüpfenden Vogels ausgedrückt.
- [15] „Schriften trug sie auf dem Rücken, Tafeln brachte sie zum Vorschein“: Auch diese Verszeile spielt auf die altchinesische Wunderliteratur an, der zufolge eine Schildkröte Wahrsageschriften und Wahrsagediagramme auf ihrem Rücken aus dem Gelben Fluss bzw. dem Luo-Fluss geborgen haben und einem der mythischen Herrscher zugetragen haben soll. – Die etwas eingeschränkte Bewegungsfähigkeit der Schildkröte, die beim Vorwärtskrabbeln zugleich auch ihren Kopf anheben muss, fängt perfekt den Charakter der nicht ganz einfachen Griffkombination ein, einer Bewegung, die anfangs langsam und dann schneller werdend erfolgen soll.

- [16] Vom „Geist“ oder vom „Herz“ der Qin (*Qinxin*) ist wohl erstmals im Zusammenhang mit Sima Xiangru (um 179 – um 117), einem Dichter und großen Qin-Spieler, die Rede. Durch sein Qin-Spiel eroberte er im Sturm das Herz der Zhuo Wenjun, seiner späteren Frau, wie wir aus der Biographie des Sima Xiangru im *Shiji*, den „Aufzeichnungen des Geschichtsschreibers“, erfahren (*Shiji* 117). Später wurde der Ausdruck zu einem *topos* der chinesischen Lyrik.
- [17] Auch das Wort *qing* 清, „rein“, beschreibt eine Spielweise auf der Qin. Die hiermit benannten Klänge sollen „Herz und Knochen“ gleichsam „gefrieren“ lassen. Deshalb spricht das Gedicht auch vom Schnee; denn der bei diesem Griff entstehende Ton klingt dünn und scharrend auf dem Holz – wie das Hacken der Krähe in den gefrorenen Schnee.
- [18] Schon im klassischen *Shujing*, „Buch der Schriften“, wird erwähnt, dass der Phönix einem wohlgeordneten Königshof Schriften aus dem Jenseits – als Legitimation und Auszeichnung – darbrachte. Der Vergleich mit einem Phönix, der eine Schriftrolle im Schnabel trägt, soll wohl andeuten, dass sich das vordere Daumenglied beim Drücken der Saite leicht um diese krümmt.
- [19] Ein kreisendes, gleichsam „knetendes“ Vibrato, bei dem die eigentliche Bezeichnung für den Griff, *rou* 揉, bereits eine so enge Bindung mit dem ihn begleitenden Bild – dem eines an einem Baum hochhangelnden Äffchens – eingegangen ist, dass aus dem Zeichen für das fast identisch geschriebene Zeichen für „Äffchen“ (*nao* 猱) der Kürzel für die Notation gebildet wurde.
- [20] Das „langgezogene Pfeifen“ (*changxiao* 長嘯), bei dem man mit gespitztem Mund einen langen und zugleich hellen Ton hervorbrachte, diente im chinesischen Altertum als Mittel, seine Gesinnung zum Ausdruck zu bringen. Man könnte es wohl als Ausdruck des Einsiedlertums bezeichnen. So soll sich etwa der Qin-Spieler und Dichter Ruan Ji, einer der Sieben Weisen vom Bambushain, die im 3. Jahrhundert nach Christus lebten, auf die Kunst des Langgezogenen Pfeifens verstanden haben.

- [21] „Tack-Tack“ (chin.: *dingding*) ist eine der vielen lautmalenden Wendungen, die seit dem klassischen *Shijing*, „Buch der Lieder“, ein Topos der chinesischen Dichtung darstellen. Auch in den Texten über die Qin sind sie häufig. – Beim Tippen des Daumen auf die leere Seite soll der Spieler sich das trockene Klopfen eines Spechts vor Augen führen.
- [22] Vielleicht ist der Pirol der Lieblingsvogel chinesischer Dichter, jedenfalls ist er der Vogel der Liebenden, wie im Westen die Nachtigall. Ebenso leicht und anmutig wie sein Gesang im Frühling soll der Druck des linken Zeigefingers auf der Saite sein.
- [23] „Wie zeitgerecht!“ hatte Konfuzius ausgerufen, als er eine Fasanenhenne auf einer Brücke erblickte. Auf diesen rätselhaften Abschnitt im *Lunyu*, „Gespräche“, spielt dieses Gedicht an (*Lunyu* 10.27). Das Bild des singenden Fasans, der vom Kopf bis zum Schwanz eine gerade Linie bildet, gleicht dem linken Mittelfinger, der beim Drücken der Saite eine gerade Linie bilden soll.
- [24] Im Unterschied zu der geraden Haltung, die der Mittelfinger der linken Hand beim Spiel auf gedrückten Saiten einnehmen sollen, verdeutlicht das Bild vom Phönix auf der Platane, der immer wieder mit dem Schnabel über sein Federkleid streicht, dass der Ringfinger der linken Hand leicht gekrümmt zu halten ist. Dass es hier gerade eine Platane ist, auf der sich der Phönix niederlässt, ist kein Zufall, denn angeblich lassen sich Phönixe nur auf diesen Bäumen nieder. Da das Holz der Platane außerdem bevorzugt zum Bau von Zithern verwendet wurde, enthalten Bild und Einstimmungsgedicht noch eine weitere Anspielungsebene für Qin-Kundige.
- [25] „Zum Vorbild nimm dir seine Haltung – ins Bild gebannt ist wohl der Augenblick dazwischen...“: Um den in dieser Griffbeschreibung verborgenen Witz zu verstehen, muss man die Geschichte kennen, auf die in dem Einstimmungsgedicht angespielt wird: Es ist die Geschichte von einem dunklen Leoparden, der im Südgebirge lebte. Er soll während eines heftigen Unwetters sieben Tage lang keine Beute gemacht haben. Der Grund war, dass er in Sorge war, der Regen könne das Muster seines gefleckten Fells verwischen. Er versteckte sich deshalb und magerete dabei so ab, dass er schließlich hungers sterben musste (vgl. *Lienü zhuan* 2.9).

In dem Gedicht wird diese Version offenbar dahingehend abgewandelt, dass der Blick des Leoparden just in dem Augenblick, in dem er sich über seine Beute hermachen will, auf sein gemustertes Fell fällt. Was unausgesprochen bleibt, ist, dass ihm durch diesen Moment der Ablenkung die Beute entgangen sein dürfte. Der Qin-Spieler nun, darauf weist die letzte Verszeile hin, soll sich offenbar just den Moment vergegenwärtigen, in dem der Leopard bereits über seine Beute gebeugt dasteht, bevor er sich durch seine eigene Eitelkeit ablenken lässt; denn das „Knien“ des Fingers auf der Saite entspräche somit dem erfolgreichen Schlagen der Beute.

- [26] Viele Gedichte und Legenden erwähnen den Täuberich als Regenrufer. Nach manchen ruft er erst nach dem Eintreffen des Regens sein Weibchen. Beide Rufe sinnbildlichen hier einen Doppelklang. Nach alter Überlieferung sind Taube und Habicht zwei Erscheinungsformen ein und desselben Tieres. Wegen ihrer Sanftheit gilt die Taube als dessen „menschliche“ Erscheinungsform.
- [27] Ein Vibrato, das dem weinenden Ton einer bestimmten Zikadenart gleicht. „Kalte Zikade“ (*hanchan*) ist die Bezeichnung für eine Zikadenart, die relativ klein und von hellgrüner Farbe ist. Sie wird bereits im Klassiker der Riten, *Liji*, unter den Regeln für den ersten Herbstmonat genannt. Dort heißt es: „Wenn die kalten Winde kommen und weißer Nebel herabfällt, dann singt die Kalte Zikade.“ So wie der Gesang der Zikade mit dem Kälterwerden der Tage dünner wird und allmählich verstummt, soll auch dieses Vibrato bis zum völligen Verstummen des Tons gehalten werden.
- [28] Das hier beschriebene Vibrato soll rhythmisch und zugleich gelassen erfolgen, gleich Blüten, die schaukelnd in der Strömung eines Flusses oder Baches dahinziehen. Im Chinesischen ist dieses Bild bis in die Wahl der Silben hinein durchgeführt: *luo hua sui shui* („Blüten, die fielen, folgen dem Fluss“). Es ist schon erstaunlich, wieviel Einfühlungsvermögen sowohl diese kleinen Gedichte als auch die Illustrationen aufbringen, um dem Qin-Adepten eine genaue Vorstellung von dem zu erzeugenden Ton zu vermitteln!
- [29] Das rhythmisch rasche Vibrato, das dieser Spielgriff evoziert, wird zu dem Bild der Krähe verdichtet, die mit stoßenden Bewegungen die erbeutete Zikade in ihren Schnabel zieht. In dem Moment, in dem die Zikade ganz im Schnabel der fliegenden Krähe verschwunden ist, erstirbt der Gesang des kleinen Insekts.

- [30] Im poetischen Bild eines Falters, der zwischen Blüten gaukelt, wird die Technik des Flageolets auf der Qin beschrieben, bei der beide Hände unter Ausnutzung der Griffmarken jeweils nur mit den Fingerspitzen die Saiten berühren. Wahrscheinlich sollen diese Blüten Pflaumenblüten darstellen. „Sie verstehen nicht nur Worte, sondern auch die Musik“, seufzte ein Qin-Spieler, als Pflaumenblüten auf seine Qin niedersanken. Ein altes Gedicht meint sogar, die Qin sei am besten unter einem Pflaumenbaum zu spielen. Kein Wunder, dass eines der beliebtesten Qin-Stücke den Titel „Drei Variationen über Pflaumenblüten“ (*Meihua sannong*) trägt. Gleich auf drei unterschiedlichen Ebenen bietet das Stück bezaubernd-duftige Flageolett-Parts.
- [31] Das Bild von Libellen, die bei ihrem unruhigen Gleitflug über das Wasser immer wieder einmal ganz leicht dessen Oberfläche berühren, steht hier für eine besondere Art des Flageolets, bei der nicht nur ein Finger jeder Hand, sondern jeweils zwei Finger beider Hände zur Erzeugung diverser Flageolets eingesetzt werden.
Unklar ist, ob *ya* 牙 hier tatsächlich in seiner wörtlichen Bedeutung von „Zahn“ zu verstehen ist oder ob das Zeichen seinerseits eine Abkürzung für *ya* 雅, „edel“, ist, so dass die Grifftechnik mit „Edles Flageolett“ wiederzugeben wäre.
- [32] Das rasche Herauf- und Hinabziehen des Tones mit einem Finger der linken Hand nach dem Niederdrücken der Saite wird durch das Zirpen einer aufgeschreckt davonfliegenden Zikade veranschaulicht.
- [33] „Die Schwalbe da fliegt hin und her / mit ihren ausgezackten Flügeln“: Die beiden ersten Verse sind dem *Shijing*, „Buch der Lieder“ (*Maoshi* 28) entnommen, bei dem die hin und her fliegenden Schwalben die Erinnerung an eine schöne Frau beschwören, die fortgegangen ist.

Literaturnachweis

- Dahmer, Manfred, *Qin: Die klassische chinesische Griffbrettzither*. Frankfurt: Insel, 1985.
- DeWoskin, Kenneth J., *A Song for One or Two: Music and the Concept of Art in Early China*. Ann Arbor: Center for Chinese Studies, Univ. of Michigan, 1982.
- Qinfu* [QF] 琴府, von Tang Jianyuan [Kantonesisch: Tong Kin-Woon] 唐健垣. Taibei: Lianguan chubanshe, 1971–1973 (3 Bde.).
- Qinqu jicheng* [QJ] 琴曲集成 [Gesammelte Stücke zur Qin], hg. von Zha Fuxi 查阜西 (u.a.). Beijing: Zhonghua shuju, ¹1963, 1981– [bis 1991 Bd. 1–17 ohne Bd. 15 von insgesamt 24 geplanten Bänden; seither keine weiteren Bände erschienen].
- Schaab-Hanke, Dorothee, „Das *Qincao* – Beginn einer Ideologie?“. Magisterarbeit Universität Hamburg, 1988. [Eine überarbeitete zweisprachige Fassung der Gesamtübersetzung des *Qincao* erscheint demnächst unter dem Titel *Geschichten zu Qin-Stücken: Das Qincao des Cai Yong (133–192)* als Band 3 der Reihe „Bibliothek der Han“, eine überarbeitete und erweiterte Fassung des Analyseteils wird in Kürze unter dem Titel *Leitbilder für Qin-Spieler: Das Qincao und sein ideologischer Hintergrund* als Band 12 der Reihe „Hamburger Sinologische Schriften“ erscheinen.]
- , und Hans Stumpfheldt: *Bilder und Gedichte zum Qinspiel aus einem Qin-Handbuch des 15. Jahrhunderts*. Hamburg: Hamburger Sinologische Gesellschaft, 1997.
- , und Hans Stumpfheldt: *Qin und Gedichte: Programmheft*. Hamburg: Hamburger Sinologische Gesellschaft, 1997.
- Van Gulik, Robert Hans, *The Lore of the Chinese Lute: An Essay in the Ideology of the Ch'in*. Tokyo: Sophia University, 1969.
- , Robert Hans, *Hsi K'ang and his Poetical Essay on the Lute*. Tokyo: Sophia University, 1969.

Bildnachweis

- Abb. 1: *Fengxuan xuanpin*, in: QJ 2, 39.
Abb. 2: *Shilin guangji*, in: QJ 1, 11.
Abb. 3: *Taiyin daquan ji*, in: QJ 1, 43.
Abb. 4: *Taigu yiyin*, in: QF 1, 37.
Abb. 5: *Taigu yiyin*, in: QF 1, 37.
Abb. 6: *Qinpu zhengzhuan*, in: QJ 2, 382.
Abb. 7: *Qinpu zhengzhuan*, in: QJ 2, 383.
Abb. 8: *Taigu yiyin*, in: QF 1, 56.
Abb. 9: *Taiyin daquan ji*, in: QJ 1, 56.
Abb. 10: *Qinpu zhengzhuan*, in: QJ 2, 382.
Abb. 11: *Wenhuitang qinpu*, in: QJ 6, 174.
Abb. 12: *Qinshu daquan*, in: QJ 5, 188.
Abb. 13: *Yangchuntang qinpu*, in: QJ 7, 350.
Abb. 14: *Yangchuntang qinpu*, in: QJ 7, 351.
Abb. 15: *Lexian qinpu*, in: QJ 8, 344.
Abb. 16: *Dahuange qinpu*, in: QJ 10, 459.
Abb. 17: *Fengxuan xuanpin*, in: QJ 2, 41.
Abb. 18: *Taiyin daquan ji*, in: QJ 1/43.
Abb. 19: *Shenqi mipu*, aus: QJ 1, 107.
Abb. 20: *Taigu yiyin*, in: QJ 1, 23.

Index zu den Grifftechniken

[Der Index verweist auf die jeweilige Nummer der 33 Bildtafeln]

<i>an</i>	按	18, 22, 23, 24
<i>banfu</i>	半伏	11
<i>changsuo</i>	長鎖	4
<i>chu</i>	出	1
<i>da</i>	打	14, 15
<i>da jiangou</i>	大間勾	16
<i>dantan</i>	單彈	17
<i>daosuo</i>	倒鎖	4
<i>da yuan</i>	打員	15
<i>da-zhai</i>	打摘	14
<i>duansuo</i>	短鎖	4
<i>duian</i>	對按	26
<i>fan(qi)</i>	泛(起)	30
<i>fancuo</i>	反撮	7
<i>fansuo</i>	反鎖	4
<i>fan zhi</i>	泛止	30
<i>fu</i>	拂	3
<i>gou</i>	勾	5
<i>gou-ti</i>	勾踢	5
<i>gui</i>	跪	25
<i>gun</i>	袞	5
<i>ju</i>	句	15
<i>juan</i>	蠲	10
<i>la</i>	刺	13
<i>li</i>	歷	3
<i>lun</i>	輪	8
<i>lunli</i>	輪歷	8
<i>mo</i>	抹	3
<i>nei</i>	內	1
<i>nie</i>	捻	2

<i>pi</i>	擘	1
<i>po</i>	潑	13
<i>po-la</i>	潑刺	13
<i>qicuo</i>	齊撮	6, 7
<i>quanfu</i>	全伏	11
<i>rou / (nao)</i>	猻	19
<i>ru</i>	入	1
<i>shuangtan</i>	雙彈	17
<i>suo</i>	鎖	4
<i>suoling</i>	索鈴	9
<i>ti</i>	踢	5
<i>tiao</i>	挑	15
<i>tiao-da</i>	挑打	15
<i>tuichu</i>	推出	23
<i>tuiqi</i>	推起	23
<i>tuo</i>	托	1
<i>wai</i>	外	1
<i>weirou</i>	微猻	19
<i>xiao jiangou</i>	小間勾	16
<i>xirou</i>	細猻	19
<i>xiyin</i>	細吟	27
<i>xudian</i>	虛點	21
<i>xuyan</i>	虛罨	21
<i>yafan</i>	牙泛	31
<i>yan</i>	罨	20
<i>yin</i>	吟	27, 28
<i>youyin</i>	遊吟	28
<i>yin</i>	引	32
<i>ying</i>	迎	33
<i>yuanlou</i>	圓摟	12
<i>zhai</i>	摘	14
<i>zhu</i>	注	32
<i>zhuxia</i>	注下	23
<i>zouyin</i>	走吟	29

Dies ist der erste Band von zunächst drei geplanten Bänden in der Reihe „Phönixfeder“, die sich alle – aus unterschiedlichen Aspekten – mit der Qin, einem der ältesten Saiteninstrumente Chinas, befassen werden. Dieser Band sei dabei in mehrfacher Hinsicht als „Einstimmung“ gedacht: Für den, der mit dem Instrument, seiner Musik und seiner Geschichte noch gar nicht vertraut ist, möge das Buch eine erste Begegnung mit der ganz eigenen und faszinierenden Welt dieses Instruments der chinesischen Literaten-Beamten des Alten China ermöglichen. Und den, der bereits angefangen hat, das Spiel auf der Qin zu erlernen, mögen die Grifftechniken und die sie ergänzenden Bilder und Gedichte, wie sie in Qin-Handbüchern über viele Jahrhunderte hinweg von Qin-Meistern an ihre Schüler weitergegeben wurden, bei seinen Qin-Studien unterstützen.

Die zweisprachige Präsentation der Inhalte dieses Qin-Handbuchs (*qinpu*) ermöglicht dem Leser, sowohl die Beschreibungen der Grifftechniken als auch die Übersetzungen der einstimmenden Gedichte präzise nachzuvollziehen.

Dorothee Schaab-Hanke, Jahrgang 1962, absolvierte ein Studium der Sinologie in Hamburg und Jinan (Shandong, VR China). Während ihres Studienaufenthalts in China begann sie, bei Cheng Gongliang das Spiel auf der Qin zu erlernen. Bereits in ihrer Magisterarbeit befasste sie sich mit dem kulturgeschichtlichen Hintergrund des *Qincao*, einer Sammlung von Geschichten zu Qin-Stücken aus der Han-Zeit (206 v. – 220 n. Chr.), und legte die erste vollständige Übersetzung dieses Textes in eine westliche Sprache vor. Demnächst erscheint eine überarbeitete Fassung der Übersetzung unter dem Titel *Geschichten zu Qin-Stücken: Das Qincao des Cai Yong (133–192)* in der Reihe „Bibliothek der Han“. In der Reihe „Hamburger Sinologische Schriften“ erscheint außerdem in Kürze eine überarbeitete und erweiterte Fassung des Analyseteils, unter dem Titel *Leitbilder für Qinspieler: Das Qincao und sein ideologischer Hintergrund*.

ISBN 978-3-940527-29-5



ISSN 1868-4866

