

minima sinica

Zeitschrift zum chinesischen Geist

33 (2021–2022)

herausgegeben von
Dorothee Schaab-Hanke

mit einem Dossier
zum Thema

**Literaturen übersetzen,
Kulturen übersetzen**

herausgegeben von
Cui Peiling und Marc Hermann

OSTASIEN Verlag

minima sinica: Zeitschrift zum chinesischen Geist

Begründet von Wolfgang KUBIN und Suizi ZHANG-KUBIN

Herausgeberin:

Dorothee SCHAAB-HANKE

Herausgeberbeirat:

Ralph KAUZ (Universität Bonn)

William NIENHAUSER (University of Wisconsin, Madison)

Hans VAN ESS (Ludwig-Maximilians-Universität München)

Redaktion und Druck dieser Ausgabe der *minima sinica* wurden unterstützt vom Konfuzius-Institut Bonn e. V. an der Rheinischen Friedrich-Wilhelms-Universität Bonn.

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.

ISSN 0936-5419

ISBN 978-3-946114-99-4

© 2022. OSTASIEN Verlag

www.ostasien-verlag.de

Anschrift der Redaktion:

OSTASIEN Verlag, Wohlbacher Straße 4, 96269 Großheirath, OT Gossenberg

Tel. 09569/188057, Fax: 03222-1360347, email: dschaab-hanke@t-online.de

Redaktion und Satz: Martin HANKE und Dorothee SCHAAB-HANKE

Umschlaggestaltung: Martin HANKE

Herstellung: Rudolph-Druck OHG, Schweinfurt

minima sinica

Jahrgang 33

2021–2022

Inhalt

Vorbemerkung der Herausgeberin v

Forum zum „Dossier: China als Drohkulisse“ in *minima sinica* 32 (2020)

Kathrin BODE

Das „Sicherheitsgesetz“ für Hongkong: Eine Gegen-Einordnung 1

Hans VAN ESS

Zur Gegen-Einordnung des „Sicherheitsgesetzes“: Eine Erwiderung
auf Kathrin Bodes Kommentar 13

Dossier: Literaturen übersetzen, Kulturen übersetzen

CUI Peiling und Marc HERMANN

Vorbemerkung 17

Wolfgang KUBIN

Die Sprache der Übersetzung: Nachdenken über den Sinologen und Literaten
Günther Debon (1921–2005) 23

WANG Jianbin (Üs: *Milena RITTER*)

Ein Übersetzer und Sinologe, an dem glücklicherweise kein Weg vorbeiführt:
In Erinnerung an meinen ehrwürdigen Lehrer Ulrich Kautz 41

Volker KLÖPSCH

Ge bu ge 隔不隔: Zum Konzept des Abstands
in der chinesischen Poesie und Poetik 55

ZHANG Yan

Analyse der Übersetzungsmethoden aus der Perspektive der Intertextualität –
am Beispiel von Peter Handkes Theaterstück *Über die Dörfer* 93

Karin BETZ

Darf ein Chinese mit seinem Latein am Ende sein?
Übersetzen als kulturelle Grenzüberschreitung 111

<i>GUMu</i>	
Umschreiben und bearbeiten: Wie frei darf der Übersetzer sein?	131
<i>Eva LÜDIKONG</i>	
Handbuch zur Übersetzungspraxis Chinesisch-Deutsch: Einblick in ein Work in Progress	143
<i>Patrick KÜHNEL</i>	
Satz- und Textdynamik im chinesisch-deutschen Übersetzungskontext	159
<i>YAO Yan</i>	
Überlegungen zur Übersetzung sozialwissenschaftlicher Literatur	197
<i>CUI Peiling</i>	
Eintauchen in die Welt eines Kindes: Zum Übersetzen von Kinder- und Jugendliteratur aus dem Deutschen ins Chinesische	215
<i>Marc HERMANN</i>	
Übersetzen ist keine Mathematik. Falsche Wortgleichungen im Sprachenpaar Chinesisch-Deutsch	229

Weitere Artikel

<i>Dorothee SCHAAB-HANKE</i>	245
Zur Bedeutung der Natur in frühen chinesischen Prosa-Gedichten über Musikinstrumente	
<i>Wolfgang KUBIN</i>	271
Weltliteratur aus / in China	
<i>Wolfgang KUBIN</i>	281
Unsere schöne Moderne	

Rezensionen

Paula M. Varsano. <i>Tracking the Banished Immortal: The Poetry of Li Bo and Its Critical Reception</i> (Wolfgang KUBIN)	289
Xu Ruonan 徐若楠. <i>Zhong-Xi jingdian de huitong: Wei Lixian fanyi sixiang yanjiu</i> 中西经典的会通—卫礼贤翻译思想研究 (Dorothea WIPPERMANN)	292
Eva Lüdi Kong (Üs.). Zhu Zhirong. <i>Philosophie der chinesischen Kunst</i> (Thomas ZIMMER)	305
Karl-Heinz Pohl (Hg.). Yang Lian. „Pilgerfahrt“ und andere Gedichte (Wulf NOLL)	308
Jane Yang 楊悅. <i>Echoes</i> 回聲: <i>Collected Poems</i> (Wulf NOLL)	310
Wulf Noll. <i>Schöne Wolken treffen: Eine Reisenovelle aus China</i> (Wolfgang KUBIN)	312

Zur Bedeutung der Natur in frühen chinesischen Prosagedichten über Musikinstrumente

Dorothee SCHAAB-HANKE*

Einführung

Die Tatsache, dass die Beschaffenheit des Holzes, aus dem ein Klangkörper hergestellt wird, für den Klang eines Musikinstruments von größter Bedeutung ist, ist in der westlichen Instrumentenbaukunst natürlich mindestens ebenso wichtig wie in der östlichen. Hier spielt neben der Baumart, von der das Holz stammt, vor allem auch das Alter des Holzes, genauer, die Länge der Zeit, in der es gelagert wurde, eine zentrale Rolle. Doch gibt es in der chinesischen Tradition die noch weit darüber hinaus gehende Vorstellung, dass nicht nur das (bereits gefällte) Holz, sondern bereits der Baum selbst, aus dessen Holz ein Instrument gebaut wird, die genauen Umstände, unter denen er wuchs, sowie seine nähere wie weitere Umgebung, von großem Einfluss sei auf das aus ihm gefertigte Musikinstrument, seinen Klang und die auf ihm gespielten Stücke.

Eben dieser Gedanke soll im Folgenden an mehreren frühen Prosagedichten (*fu* 賦)¹ über Musikinstrumente untersucht werden, von denen vier in der Anthologie *Wenxuan* 文選, kompiliert von Xiao Tong 蕭統 (501–531), dem ältesten Sohn von Kaiser Wu der Liang 梁武帝 (r. 502–549), unter dem Eintrag „Musik“ (*yinyue* 音樂) aufgenommen sind, nämlich Wang Baos 王褒 (84–53) „Dongxiao fu“ 洞簫賦 (Prosagedicht über die Panflöte),² Ma Rongs 馬融 (79–166) „Changdi fu“ 長笛賦 (Prosagedicht über die Lange Flöte),³ Ji Kangs 嵇康 (223–262) „Qinfu“ 琴賦 (Prosagedicht über die Qin)⁴ und Pan Yues 潘岳 (247–300)

* Dorothee Schaab-Hanke ist Sinologin mit Forschungsschwerpunkten in den Bereichen frühe chinesische Historiographie und Exegese, chinesische Musik und Rezeption chinesischer Kultur im frühneuzeitlichen Europa. Sie kann erreicht werden über dschaab-hanke@t-online.de.

1 In der Übersetzungsliteratur werden diese auch häufig als „Rhapsodien“ bezeichnet. Da die *fu*, wie schon an ihren Titeln erkennbar ist, jeweils bestimmten Gegenständen gewidmet sind, bezeichnet man sie auch als „Yongwu fu“ 詠物賦 (Prosagedichte, die Gegenstände besingen).

2 *Wenxuan* 17.10a-15b [244-246].

3 *Wenxuan* 18.2a-12a [250-255].

4 *Wenxuan* 18.12b-21b [255-259].

„Shengfu“ 笙賦 (Prosagedicht über die Mundorgel).⁵ Ebenfalls im *Wenxuan* enthalten ist ein Werk, das zwar nicht zu den Prosagedichten auf Musikinstrumente zählt, aber einen bemerkenswerten Passus über die Qin enthält, nämlich das „Qifa“ 七發 (Sieben Ermutigungen) des Mei Sheng 枚乘 (um 140 v. Chr.).⁶ Hinzugezogen werden außerdem drei Prosagedichte über die Qin, von denen allerdings nur Ausschnitte in Tang-Enzyklopädien belegt ist, von Fu Yi 傅毅 (ca. 40–ca. 90), Ma Rong und Cai Yong 蔡邕 (132–192).⁷

Wegen des großen Umfangs der in den Blick genommenen Prosagedichte werden im ersten Abschnitt jeweils nur Ausschnitte aus dem Teil der Gedichte, die sich auf die Naturumgebung des Materials, aus dem das jeweilige Musikinstrument hergestellt werden, beziehen, wörtlich wiedergegeben werden. Im zweiten Abschnitt werden dann diese Werke unter verschiedenen Aspekten, die mit dem Einfluss der Natur auf den Klang des Instruments zu tun haben, miteinander verglichen. Im dritten Abschnitt wird ausgehend von einer Aussage Xi Kangs in seinem „Qinfu“ überlegt, in welchem Verhältnis für ihn die Musik, und damit auch die Natur, zu dem Reflektieren über dieselbe in Form eines Prosagedichtes steht.

Es mangelt zwar nicht an Untersuchungen zur Bedeutung der Natur in der frühen chinesischen Prosaliteratur und Lyrik allgemein,⁸ doch die Einschränkung des Fokus auf die Bedeutung der Natur in frühen chinesi-

5 *Wenxuan* 18.22a-26a [260-262].

6 *Wenxuan* 34.3b-4b [479]; Zu früheren Übersetzungen des „Qifa“ siehe Zach 1935 [1958], 609; Watson 1962, 268; Knechtges 1970/71, 108-109; Frankel 1976, 186-202; Mair 1988, 33-39; Gong [Üs. Knechtges et al.] 1997, 126. Die im *Wenxuan* enthaltenen *fu* zu Musikinstrumenten wurden alle von David Knechtges übersetzt. Siehe Knechtges 1996, 233-243: „Rhapsody on the Panpipes“; 259-279: „Rhapsody on the Long Flute“; 279-303: „Rhapsody on the Zither“; 303-313: „Rhapsody on the Mouth Organ“.

7 Für Zitate aus den „Qinfu“ 琴賦 der drei Han-Gelehrten siehe *Chuxue ji* 16.388 sowie *Yiwen leiju* 44.783.

8 Siehe etwa Kubin 1985, der die Entwicklung der Naturanschauung, beginnend mit dem „Buch der Lieder“ (*Shijing* 詩經) bis hin zur Literatur der Südlichen Dynastien (Nanchao 南朝), in den Blick genommen hat. Er sieht in den Poetischen Beschreibungen der Han-Zeit noch keine eigentliche Anschauung der Natur. Siehe Kubin, 80. Debon 1986, 3, sieht in einem Gedicht Zuo Sis 左思 (ca. 253–ca. 307) ein Beispiel für frühe Landschaftsdichtung, setzt jedoch den Durchbruch der Landschaftsdichtung aber erst ab der Östlichen Jin-Zeit (317–420) an.

schen Prosagedichten über Musikinstrumente ist meines Wissens bislang kaum vorgenommen worden.⁹ Es gibt zwar einige Einzeluntersuchungen zu den im *Wenxuan* enthaltenen *fu* über Musikinstrumente, doch findet bei diesen auch wiederum die Rolle der Natur keine größere Beachtung.¹⁰

1 Die Natur als Herkunftsort des Materials, aus dem man Musikinstrumente macht

In diesem Abschnitt ist die Untersuchung nicht rein chronologisch, sondern zunächst thematisch nach der Art der Musikinstrumente, denen *fu* gewidmet wurden, gegliedert, nämlich nach Saiteninstrumenten (hier: die Qin) einerseits und Blasinstrumenten (Panflöte, Längsflöte und Mundorgel) andererseits. Der traditionellen chinesischen Kategorisierung nach gehören die hier besprochenen Instrumente zu den Kategorien Seide (= Qin), Bambus (= Pan- und Längsflöte) und Kürbis (= Mundorgel).

1.1 Zur Bedeutung der Natur für den Klang einer Qin

An erster Stelle sei, da dies auch die früheste Passage der hier in die Untersuchung einbezogenen Gedichte ist, ein Ausschnitt aus den „Sieben Ermutigungen“ des Mei Sheng wiedergegeben, das ebenfalls als zum Genre der *Fu*-Gedichte gehörig angesehen wird. Es geht hier um einen Dialog zwischen einem kranken Prinzen und einem Gast, der mit siebenerlei Vorschlägen versucht, den – offenbar vor allem gemütskranken – Prinzen wieder ins Leben zurückzuholen. Gleich die erste der sieben Ermutigungen bezieht sich auf die Musik der Qin, wobei er vor dem Zuhörer zunächst die natürliche Umgebung beschwört, in der die Paulownie wuchs, aus deren Holz die Qin gefertigt wird:

龍門之桐，¹¹高百尺而無枝。
中鬱結之輪菌，根扶疏以分離。

-
- 9 Knechtges 1996 hat zu jedem der von ihm übersetzten *fu* über Musikinstrumente eine kurze Vorbemerkung geschrieben. Han Gaonian 2004 hat über die Bedeutung der Natur in den *fu* allgemein geschrieben, ist dabei aber kaum auf *fu* über Musikinstrumente eingegangen.
- 10 Zu den *fu* über Musikinstrumente im *Wenxuan* siehe Liu Zhiwei 1996, Han Hui 2006 (speziell über Xiao Tongs Ansichten zur Musik), Zhu Jiahui 2015 sowie Sang Donghui 2020.
- 11 Der Li Shan-Kommentar zu *Wenxuan* 33.4b [479] verweist hier auf die „Qin- und Se-Zithern von Longmen“ 龍門之琴瑟, von denen bereits im *Zhouli* 周禮 [3.21 („Chunguan“ 春官) / 41.25] die Rede sei. Kong Anguo 孔安國, so Li Shan

Die Paulownie¹² vom Longmen [Berg] steht ohne Äste
auf einer Höhe von hundert Fuß;
In ihrem Innern folgen die Jahresringe eng aufeinander, ihre Wurzeln
sind weithin verzweigt.

上有千仞之峰，下臨百丈之谿。
湍流溯波，又澹淡之。其根半死半生。
Über ihr sind Gipfel von tausend *ren* Höhe, nach unten blickt sie hin
auf hundert *zhang* tiefe Klammern.
Tosende Fluten und springende Wellen klingen an ihr ab. Ihre Wurzeln
sind teils schon tot, teils noch lebendig.

冬則烈風漂霰飛雪之所激也，夏則雷霆霹靂之所感也。
朝則鷓鴣黃鸝鳴焉，暮則羈雌迷鳥宿焉。
獨鶴晨號乎其上，鷓鴣哀鳴翔乎其下。¹³
Des Winters wird sie von Sturm, Frost und Schneeschauern heimgesucht,
des Sommers wird sie von Blitz und Donnnergrollen erschüttert.
Des Morgens singen auf ihr Pirol und Nachtigall, des Abends nisten dort
verlassene Vögel.
Ein einsamer Schwan ruft bei Tagesanbruch aus ihrem Wipfel, ein Kranich
erhebt sich klagend aus ihrer Tiefe.¹⁴

Weiter heißt es, dass nach vielen Herbsten und Wintern der Qin-Meister
Zhi 琴 [師] 擊, ein berühmter Spezialist aus Lu, den Auftrag erhalten habe,
die Paulownie zu fällen, um eine Qin daraus zu machen und dass aus der
Seide wilder Seidenraupen die Saiten gefertigt werden. Auch die Verzie-
rungen des Klangkörpers und das Anbringen der Griffmarken werden
erwähnt.¹⁵ Sodann habe man ein Stück spielen lassen, auch der Text eines

weiter, habe im *Shangshu* [da] *zhuan* 尚書 [大] 傳 gesagt, der Longmen-Berg 龍
門山 befinde sich an der westlichen Grenze von Hedong 河東, und laut Meister
Lu Lian 魯連子 soll es im Osten in 1000 *ren* 仞 (= 7000 bis 8000 *chi* 尺, d. h.
in ca. 2500 m) Höhe *songcong* 松縱, eine Art Latschenkiefer, gegeben haben.

- 12 Die Begriffe *tong* 桐, auch *wutong* 梧桐 bzw. *yitong* 椅桐 bezeichnen alle die
Paulownia tomentosa, auch Blauglockenbaum bzw. chinesischer Sonnenschirm-
baum genannt. Siehe hierzu www.venovi.de/blauglockenbaum-paulownia-tomentosa.html. von Zach identifiziert den Baum als „Sterkulia platanifolia. Siehe auch de.wikipedia.org/wiki/Chinesischer_Sonnenschirmbaum.
- 13 *Wenxuan* 34.3b-4a [479].
- 14 Zu früheren Übersetzungen siehe von Zach 1935 [1958], 609; Watson 1962, 268; Knechtges 1970/71, 108-109; Frankel 1976, 186-202; Mair 1988, 33-39; Gong [Üs. Knechtges et al.] 1997, 126.
- 15 *Wenxuan* 34.4a [479]: 於是背秋涉冬，使琴擊斫斬以為琴，野蘭之絲以為絃，孤子之鈞以為隱，九寡之珥以為約。

Stückes wird wörtlich wiedergegeben, und der Passus über die Qin endet mit der Bemerkung, diese Musik sei das Traurigste auf der Welt (*ci yi tianxia zhi zhi bei ye* 此亦天下之至悲也), ob denn der Prinz stark genug sei, um sich zu erheben und ihr zu lauschen? Was jedoch der Prinz verneint, mit dem Verweis darauf, dass er dafür zu krank sei.¹⁶

Unabhängig davon, dass unter Spezialisten viel darüber diskutiert wurde, ob der gesamte Text von Mei Sheng als Mahnung an den kranken Prinzen so zu verstehen sei, dass der Prinz sich all dessen, was die Sinne betört, künftig enthalten müsse, um wieder gesund zu werden, oder aber, ob die „traurigen Klänge“ des Qin-Spiels, wie mir plausibler erscheint, als ein Mittel zu seiner Heilung vorgeschlagen werden, ist dieser Passus, wie bereits Burton Watson, Hans Frankel und Victor Mair festgestellt haben, vor allem ein Sprachkunstwerk mit einer wortgewaltigen Landschaftsschilderung.¹⁷ Wie gezeigt werden wird, hat dieser kurze Passus etliche Elemente, die auch die späteren *fu* über Musikinstrumente aufweisen, auch wenn das „Qifa“ selbst kein *fu* über ein Musikinstrument ist, sondern das Qin-Spiel nur als die erste von sieben „Ermutigungen“ anführt, die sich an den kranken Prinzen richten. Und dennoch könnte man den auf die Qin bezogenen Teil des Mei Sheng-Gedichts geradezu als ein Vorbild für diese späteren Gedichte ansehen.¹⁸

In der Han-Zeit entstanden zahlreiche *fu* über die Qin. Das zeitlich früheste, betitelt „Yaqin fu“ 雅琴賦 (Prosagedicht auf die Edle Qin), von dem allerdings nur ein Ausschnitt im *Chuxue ji* 初學記, einer tangzeitlichen Enzyklopädie, enthalten ist, wird dort dem Dichter Fu Yi 傅毅 (ca. 40–ca. 90) zugeschrieben.¹⁹

16 *Wenxuan* 34.4ab [479].

17 Siehe Watson 1962, 268f; Frankel 1976, 186 (kurze Einführung); Mair 1988, 4 (gegen Knechtges). Siehe auch die Analyse bei Wu 2007, 24–36, der von diesem *fu*, ähnlich wie Knechtges, einen „epideiktischen“ Charakter beimisst.

18 Kubin 1985, 71, schreibt: „Um die Besonderheit und Erhabenheit dieser Musik zum Ausdruck zu bringen, beginnt die ‚Erste Anregung‘ mit einer Beschreibung eben dieses Baumes [der Paulownie, Zusatz der A.] in entrückter Bergwelt.“ Auch Zhu Jiahui (2015, 54) weist auf die Besonderheit hin, dass das ebenfalls im *Wenxuan* enthaltene „Qifa“ von Mei Sheng die früheste auf die Qin-Zither fokussierte Beschreibung unter den *fu* enthalte.

19 *Chuxue ji* 16.388; ebenso in *Yiwen leiju* 44.783. In *Cai zhonglang ji* 14.9/76/27–29 wird dieser Gedichtsausschnitt – wohl irrtümlich – Cai Yong zugerechnet. Er unterscheidet dort ein „Qinfu“ und ein „Tan qin fu“ 彈琴賦 von Cai Yong, von denen allerdings jeweils nur Ausschnitte noch erhalten sind, außerdem ist dort ein Ausschnitt von einem „Bifu“ 篳賦 (Prosagedicht über die die Oboe)

Verglichen mit Mei Sheng's Ausführungen über die Besonderheiten des Ortes, an dem die Paulownie wächst, fällt Fu Yi's diesbezügliche Beschreibung eher kurz aus, bevor er sich mit dem Fällen des Baums befasst, aus dem man dann eine Qin herstellen kann. Dort heißt es:

歷嵩岑而將降，睹鴻梧於幽阻。
高百仞而不枉，對修條以特處。
蹈通涯而將圖，遊茲梧之所宜。
蓋雅琴之麗樸，乃升伐其孫枝。
命離婁使布繩，施公輸之剗廁。²⁰

Beim Hinabsteigen von hohen Bergen sehe ich die mächtige Paulownie stehen; Hundert *ren* ohne jede Krümmung, adelt sie jenen besonderen Ort; ich klettere bis hin zu meinem Ziel, reise dorthin, wo die Paulownie bevorzugt wächst;

jener Rohstoff für die Edle Qin, hebe dann an, einen jüngeren Ast zu fällen. [...]

Unmittelbar auf diesen Passus folgt im *Chuxue ji* ein Ausschnitt aus einem *fu* des Gelehrten, Dichters und passionierten Qin-Spielers Cai Yong 蔡邕 (132–192).²¹ Auch dieses Gedicht ist leider nicht vollständig überliefert, und im *Yiwen leiju* 藝文類聚, einer anderen Tang-Enzyklopädie, findet sich ein anderer Ausschnitt aus einem Prosagedicht Cai Yongs – vermutlich stammt er aus demselben Werk –, der sich ebenfalls mit der Paulownie und ihrer natürlichen Umgebung befasst.

爾乃言求茂木，周流四垂。
觀彼椅桐，層山之陂。
丹華煒燁，綠葉參差。
甘露潤其末，涼風扇其枝。
鸞鳳翔其顛，玄鶴巢其岐。
考之詩人，琴瑟是宜。²²

wiedergegeben. Knechtges (1996, 245-257) hat von Fu Yi nur dessen „Wufu“ 舞賦 (Rhapsody on Dance) übersetzt, das im *Wenxuan* aufgenommen ist.

20 *Chuxue ji* 16.388. Laut *Cai Langzhong ji* (14.12/77/9-27) ist dieser Text Teil eines „Tan Qin Fu“ von Cai Yong, doch wird dort keine Begründung für eine solche Zuordnung gegeben. Dies vermerkt Liu Jingchu 2010, 119, in seiner Untersuchung über die *fu* des Cai Yong.

21 Zu seinem umfangreichen Oeuvre gehört auch das *Qincao* 琴操, eine Sammlung von Qin-Stücken samt den zu ihnen gehörenden Geschichten und Liedern. Zu einer annotierten Gesamtübersetzung dieses Werkes mit einer ausführlichen Einführung siehe Schaab-Hanke 1988 sowie 2023 (in Vorbereitung).

22 *Yiwen leiju* 44.783: Hou-Han Cai Yong „Qinfu“ 後漢蔡邕琴賦.

Sprechen wir nun von dem üppigen Baum, der weit ausladend ist
nach allen Seiten.

Man sieht die Paulownie²³ an den Hängen geschichteter Berge.

Rote Blüten funkeln hervor aus grünen Blättern.

Süßer Tau benetzt ihre Zweige, kühle Winde befächeln ihre Äste.²⁴

Phönixe fliegen von ihrem Wipfel auf, schwarze Kraniche bauen ihr Nest
in ihrem Geäst.

Und wie die Dichter erwiesen haben, ist sie für Qin- und Se-Zithern perfekt.²⁵

Diesem Ausschnitt aus Cai Yongs Prosagedicht geht wiederum ein weiteres auf die Qin voraus, zugeschrieben Ma Rong 馬融 (79–166), einem un-mittelbaren Zeitgenossen Cai Yongs. Der Umgebung, in der die Paulownie wächst, scheint er allerdings nur eine kurze Bemerkung gewidmet zu haben, nämlich:²⁶

惟梧桐之所生，在衡山之峻陵，[...]

Der Ort, an dem die Paulownie wächst, liegt in den Gebirgsketten
des Hengshan. [...]

Kommen wir nun zu Xi Kangs 嵇康 (223–262) „Qinfu“ 琴賦, das das zeitlich jüngste und zugleich bei weitem umfangreichste der hier besprochenen Prosagedichte ist.²⁷ Da alleine die Beschreibung der natürlichen Umgebung, in der die Paulownie aufwächst, sehr ausführlich ist, kann hier nur ein kleinerer Teil der auf die Natur bezogenen Beschreibung wörtlich wiedergegeben werden. Der erste Abschnitt lautet:

23 Das Kompositum *Yitong* 椅桐 zur Bezeichnung der Paulownie spielt auf das *Buch der Lieder* an. In *Maoshi* 50 wird er zusammen mit zwei weiteren Baumarten, *ci* 梓 (Catalpa oder Trompetenbaum) und *qi* 漆 (Lackbaum), als wichtig für die Herstellung von Qin- und Se-Zithern (beides Instrumente, die in der frühen Zeit ausschließlich in der Ritualmusik Verwendung fanden), erwähnt. Waley (1937, 281) übersetzt „Catalpas, Paulownias, lacquer-trees / That we make the zitherns great and small.“

24 Anspielung auf Wang Baos „Dongxiao fu“: 翔風蕭蕭而逕其末兮 [...] 翱翔乎其顛 (*Wenxuan* 17.244); vgl. Xiao/Knechtges, vol. 3, 235.

25 Hier spielt Cai Yong direkt auf *Maoshi* 50 an. Siehe Fn. 23.

26 *Yiwen leiju* 44.873: Hou-Han Ma Rong „Qinfu“ 後漢馬融琴賦. Ma Rong und Cai Yong haben beide eine Biographie in *Hou-Han shu* 60.

27 Der Teil, in dem im „Qinfu“ des Xi Kang die Bedeutung der Naturumgebung für den Klangkörper einer Qin beschrieben wird, ist wiedergegeben in *Wenxuan* 18.12a-14a [255-256]. Siehe die Übersetzungen von Zach 1932 [1958], 251-252; Gulik 1941, 74-84; Goormaghtigh 1990, 25-33; Knechtges 1996, 279-303. Zum Zeichen 嵇: Die heutige Lesung ist Ji, aber einschlägigen Lexika kann man entnehmen, dass die alte Lesung „Xi“ war. Zu dem ihm zugeschriebenen Stück „Guanglingsan siehe auch Dahmer 1988.

惟椅梧之所生兮，託峻嶽之崇岡。

披重壤以誕載兮，參辰極而高驤。

Da, wo die Paulownie wächst, vertraut sie sich erhabenen Bergketten an.
Sie dringt tief in den Boden ein, um lange dauern zu können, wächst mächtig
in die Höhe in Richtung des Polarsterns.

含天地之醇和兮，吸日月之休光。

鬱紛紜以獨茂兮，飛英蕤於昊蒼。

Sie nimmt all die Essenzen von Himmel und Erde zu sich, atmet
die herrlichen Strahlen von Sonne und Mond ein.

Dicht ist ihr Laub, einsam steht sie in ihrer Üppigkeit, Schwebende Blüten
erheben sich in den Himmel.

夕納景於虞淵兮，旦晞幹於九陽。

經千載以待價兮，寂神跼而永康。

Am Abend nimmt sie den Widerschein der Sonne in den westlichen
Schluchten in sich auf, am Morgen setzt sie sich den Neun Sonnen aus.
Tausend Jahre wartet sie auf den, der sie schätzen können wird,
schweigend steht sie da, strotzend vor Gesundheit. [...]

Etwas später kommt auch Xi Kang auf die Berge und Gewässer zu sprechen, in deren Nachbarschaft die Paulownie zu finden ist:

且其山川形勢，則盤紆隱深，確嵬岑崑。

互嶺巉巖，岵嶸峗峩。

丹崖嶮巖，青壁萬尋。

Was nun die Formen und Gestalten jener Berge und Ströme betrifft,
so erheben sie sich, verdreht und gewunden, aus verborgenen Tiefen,
steil in die Höhe ragend.

Eine Reihe von Gipfeln, steil abfallende Klippen.

Rote Ufer stürzen steil herab, grüne Wände erheben sich schroff in die Höhe

Allein schon die Verwendung der zahlreichen Wörter für die Eigenschaften von Gebirgen ist beeindruckend. Der Leser bekommt sofort einen Eindruck von der Grandiosität dieser Gebirgslandschaft. Gleiches gilt auch für die nachfolgende Schilderung der Ströme, die aus „heiligen Tiefen“ (*shen yuan* 神淵) entspringen. Dabei geht es Xi Kang vermutlich, wie schon seinen Vorgängern, mit seiner wortgewaltigen Schilderung der Naturszenerie ebenfalls vor allem darum, dem Leser das Ausgesetztsein der Paulownie inmitten dieses Naturschauspiels vor Augen zu führen.

Nach der Beschreibung der Gebirgsszenerie einerseits und der Flusslandschaft andererseits, die die Paulownie umgeben, weitet sich der Blick auf die nähere Umgebung des Baums. Zu seinen Seiten liegen da ganze Haufen von wertvollen Jaden (*yaopin* 瑤瑾) und anderen glitzernden

Edelsteinen. Ferner erwähnt der Dichter die Frühlingsorchidee (*chunlan* 春蘭), die sich östlich von dem Baum befindet, und den Holzapfelbaum (*shatang* 沙棠), der sich westlich von ihm befindet. Dann wird da noch der Name eines Einsiedlers, Juanzi 涓子, genannt, der auf dem südlichen Abhang Quartier genommen habe, und eine Jadewein-Quelle (*yuli* 玉醴), die als das Lebenselixier des Baumes bezeichnet wird. Und es geht noch weiter: Von kreisenden Phönixen ist die Rede, die sich auf der Spitze der Paulownie niederlassen (*xiangluan ji qi dian* 翔鸞集其巔). – Dass der Phönix sich da niederlässt, wo sich ein tugendhafter Herrscher befindet, ist ein bekannter Topos, und auch die Frühlingsorchideen sind Symbole der Tugend. – Die Beschreibung von Xi Kang ist allerdings dermaßen überladen mit Symbolen, dass man sich als Leser zu Recht fragen mag, wieviel Naturschauung hier denn überhaupt noch realistisch sein mag.²⁸

1.2 Zur Bedeutung der Natur für den Klang zweier Flöten sowie der Mundorgel

Während im vorigen Abschnitt ausschließlich Prosagedichte behandelt wurden, die sich der Zither Qin widmen, seien hier nun die drei betrachtet, die sich mit Blasinstrumenten befassen, nämlich mit der Panflöte *dongxiao* 洞簫, der Bambus-Längsflöte *changdi* 長笛 (Lange Flöte) und der Mundorgel *sheng* 笙. Sie alle folgen im *Wenxuan* aufeinander.²⁹

Das zeitlich früheste und in der Anthologie entsprechend als erstes aufgenommene Werk ist Wang Baos „Prosagedicht über die Panflöte“.³⁰ Der erste Abschnitt, der sich mit der Naturumgebung, in der das Material für die Herstellung einer Panflöte wächst, befasst, lautet wie folgt:

²⁸ In diesem Zusammenhang sei auf eine Studie von Goat-koei Lang-Tan verwiesen, die am Beispiel des Gedichts „Suche nach dem Einsiedler“ von Zuo Si (ca. 250–305), in dem eine Orchidee erwähnt wird, die sich der Besucher jenes Einsiedlers an seinen Mantelkragen geheftet hat, auf die Frage nach dem Verhältnis von Natur- und Musikerleben eingeht. Siehe Lang-Tan 2019 (Üs. des Gedichts auf S. 226f). Das Gedicht „Zhaoyin shi“ 招隱詩 ist enthalten in *Wenxuan* 22.2b-3a [309-310].

²⁹ *Wenxuan* 17.10a-18.26a. Unter dem Eintrag „Yinyue“ 音樂 (Musik) findet man neben den vier auf Musikinstrumente bezogenen *fu* eines über den Tanz und eines über die Kunst des Pfeifens. Alle sechs Prosagedichte wurden von Knechtges (1996, 233-323) ins Englische übersetzt.

³⁰ *Wenxuan* 17.10a-15b. Wie Knechtges 1996, 233, schreibt, bedeutet der Begriff *dongxiao* 洞簫 wörtlich, dass das Instrument aus offenen Bambusrohren besteht, also ohne Mundstück. Mit der Bezeichnung „Panflöte“ folge ich Knechtges' Übersetzung mit „Panpipes“.

原夫蕭幹之所生兮，於江南之丘墟。

洞條暢而罕節兮，標敷紛以扶疏。

徒觀其旁山側兮，則崛巖巖崎，

倚巖迤嶠，誠可悲乎其不安也。

彌望儻莽，聯延曠盪，又足樂乎其敞閑也。

Ergründet man den Ort, an dem die Stämme für die Xiao-Flöten wachsen,
so ist dies eine gebirgige Einöde südlich des Yangzi.

Die hohlen Stämme sind gerade gewachsen und haben kaum Knoten,
die Zweige und Blätter wuchern üppig.

Sieht man sie dort entlang der Berge, die so steil und unzugänglich stehen,
an Felswände gelehnt, etwas gebeugt sich ausdehnend, mag man sie wahrhaftig
für ihren unsicheren Platz bedauern,

doch nimmt man sie als Ganzes in den Blick, in ihrer Unermesslichkeit,
ihrem Hin- und Hergewoge, so ist man voller Freude
über ihre völlige Gelassenheit.³¹

託身軀於后土兮，經萬載而不遷。

吸至精之滋熙兮，稟蒼色之潤堅。

感陰陽之變化兮，附性命乎皇天。

Sie vertrauen ihre Körper der Gottheit der Erde an, Zehntausende von Jah-
ren sind sie nicht von dort gewichen.

Sie atmen brillianteste Essenzen ein, sind ausgestattet mit Grün
in allen Farbnuancen.

Sie spüren den Wechsel von Yin und Yang, legen ihr Schicksal
in des Himmels Hand.

翔風蕭蕭而逕其末兮，迴江流川而溉其山。

揚素波而揮連珠兮，聲磕磕而澍淵。

朝露清冷而隕其側兮，玉液浸潤而承其根。

Aufkommende Winde erschüttern ihre Zweige,

kreiselnde Ströme und reißende Flüsse durchfeuchten jene Berge.

Wellen gischen auf in rascher Folge, sie tosen gurgelnd in die Schluchten.

Morgentau in kühler Frische fällt auf sie hinab, Jadesäfte benetzen
und nähren ihre Wurzeln.

孤雌寡鶴，娛優乎其下兮，

春禽群嬉，翱翔乎其顛。

秋蛸不食，抱樸而長吟兮，

玄猿悲嘯，搜索乎其間。

處幽隱而與麋兮，密漠泊以獼猿。

31 Sofern nicht anders angegeben, sind die Übersetzungen von mir.

Verwaiste Hennen, einsame Kraniche vergnügen sich unter ihnen;
Frühlingsvögel in ganzen Scharen umschwirren ihre Spitzen.
Die Herbstzikaden sitzen, ohne zu essen, an den Stämmen
und zirpen unentwegt.

Schwarze Affen schreien klagend, suchen einander in den Räumen dazwischen.
Sie verstecken sich im Dickicht, als Horde, einer dicht am andern.

惟詳察其素體兮，宜清靜而弗諠。
幸得謚為洞簫兮，蒙聖主之渥恩。
可謂惠而不費兮，因天性之自然。³²

Man betrachte nur gründlich ihre reinen Formen, sie sind gemacht
für Klarheit und Stille.

Sie sind begünstigt, als Panflöte geadet zu werden, erhalten die Gnade
eines weisen Herrschers.

Man mag dies als wohlfeile Gabe betrachten, weil ihre himmlische Natur
von selbst so ist.

In den nachfolgenden Teilen dieses Prosagedichts geht es sodann um die Herstellung des Instruments, vom Schnitzen der Einzelteile bis zur kunstfertigen Anbringung der einzelnen Flöten in einer Reihe, so dass sie leicht zu spielen ist.³³ Dann, so erfahren wir weiter, wird ein blinder Musiker aufgefordert, das Instrument zu spielen. Die von dem Musiker erzeugten Klänge werden detailliert beschrieben, sie erinnern zum Teil an die Natur, der die Flöten entstammen. So wird ein rhythmisch schnelles Stück mit einem Windstoß verglichen, der unermüdlich bläst, ohne nachzulassen.³⁴ An anderer Stelle werden die Klänge der Panflöte nicht nur mit Geräuschen aus der Natur verglichen, sondern ihnen zugleich eine moralische Wertigkeit beigemessen:

其仁聲，則若飄風紛披，容與而施惠。

Ihre menschlichen Klänge sind wie die milde Wärme des Südwindes,
großzügig und Milde spendend.³⁵

Auf Wang Baos „Prosagedicht auf die Panflöte“ folgt im *Wenxuan* Ma Rongs „Prosagedicht über die Lange Flöte“.³⁶ Dort heißt es:

32 *Wenxuan* 17.10a-11b [244].

33 *Wenxuan* 17.11a-12a.

34 *Wenxuan* 17.12b: 風鴻洞而不絕兮。

35 *Wenxuan* 17.13a [245].

36 *Wenxuan* 18.1a-2a [249-255]. Laut Knechtges (1996, 259) schrieb Ma Rong dieses *fu* um 126 n. Chr. Zum Unterschied zwischen der Changdi und der, am Ende von Ma Rongs *fu* erwähnten Shuangdi 雙笛 (Doppelflöte), die von

惟鐘籠之奇生兮，於終南之陰崖。
 託九成之孤岑兮，臨萬仞之石磯。
 特箭槁而莖立兮，獨聆風於極危。
 秋潦漱其下趾兮，冬雪揣封乎其枝。
 巔根跖之槩削兮，感迴颺而將頹。³⁷

Der seltene Zhonglong-Bambus wächst auf schattigen Hängen
 des Zhongnan-Gebirges.

Er vertraut sich neunfach geschichteten Abhängen an,
 steht vor scharfen Felsenklippen.

Einzelne Röhren ragen wie Pfeile auf, einsam lauschen sie dem Wind
 in gefährlicher Höhe.

Herbstfluten umspülen ihre Wurzeln, der Schnee des Winters
 versiegelt ihre Zweige.

Auf dem Gipfel sind ihre Wurzeln verankert, doch meint man,
 bei einem Wirbelsturm würden sie fallen.

In der Tat sind die Gefahren, denen jener Zhonglong-Bambus in seiner natürlichen Umgebung ausgesetzt ist, hier besonders drastisch beschrieben. Doch just dieses Ausgesetztsein wiederum bringt, wie es im Gedicht weiter heißt, bereits in der Natur selbst Musik hervor:

夫固危殆險巖之所迫也，眾哀集悲之所積也。
 故其應清風也，纖末奮藉，錚鏘營囀。
 若絙瑟促柱，號鍾高調。³⁸

Dies ist in der Tat ein Ort, an dem sie besonderer Gefahr ausgesetzt sind,
 an dem sich Kummer und Sorgen aller Art anhäufen.

So antworten sie auf eine frische Brise, indem sich ihre zarten Zweige
 heftig schütteln, und es erklingen Resonanzen,
 als zupfe man eine fest gespannte Se, als erklinge eine Glocke in hoher Tonlage.

Was die Tiere in der Umgebung jenes Bambus betrifft, so schreibt Ma Rong, dass in dieser Gegend, die kaum menschliche Spuren aufweist, Affen bei Tagesanbruch schreien, und Eichhörnchen des Nachts keckern. Von einem Bären, der in der Kälte seinen Rachen öffnet, ist die Rede, und auch von Phönixen, die sich des Morgens sammeln, und wilden Fasanen, die in der Morgendämmerung rufen.³⁹

der Qiang-Völkerschaft (Qiangren 羌人) ihren Ursprung haben soll, siehe Wang Zheng 2014, 122f.

37 *Wenxuan* 18.1a [249].

38 *Wenxuan* 18.3b.

39 *Wenxuan* 18.3a [250].

An dritter Stelle folgt im *Wenxuan* Pan Yues „Prosagedicht über die Mundorgel“.⁴⁰ Bei diesem Gedicht fällt der Part, der die natürliche Umgebung, der das Material für den Bau einer Mundorgel entstammt, recht kurz aus. Pan Yue beschränkt sich diesbezüglich auf folgende Ausführungen:

河汾之寶，有曲沃之懸匏焉；
 鄒魯之珍，有汶陽之孤篠焉。
 若乃綿蔓紛數之麗，浸潤靈液之滋，
 隅隈夷險之勢，禽鳥翔集之嬉，
 固眾作者之所詳，余可得而略之也。⁴¹

Zu den Schätzen des Landes zwischen den Flüssen Fen und He zählt der Flaschenkürbis von Quwo.

Unter den Kostbarkeiten von Zou und Lu ist der einzigartige Guxiao-Bambus. Was deren üppige Schönheit betrifft, deren Durchtränktheit von himmlischen Essenzen,

die Besonderheiten von deren näherer und weiterer Umgebung, die Freuden der Vögel, wenn sie auffliegen oder sich niederlassen, so haben dies andere Dichter schon detailliert beschrieben, so dass ich mich hierüber kurz fassen darf.

2 Gemeinsamkeiten und Unterschiede in den Darstellungen der untersuchten Prosagedichte über Musikinstrumente

Nachdem wir im vorstehenden Abschnitt die auf die Zither bezogenen Werke und die auf drei verschiedene Blasinstrumente bezogenen getrennt betrachtet haben, sei nunmehr auf das eingegangen, was diese Beschreibungen miteinander verbindet oder auch voneinander unterscheidet.

Zunächst kann man feststellen, dass die Dichter, die ein Prosagedicht über ein bestimmtes Musikinstrument verfasst haben, dazu tendieren, dieses jeweils zugleich als das beste und edelste von allen zu rühmen.

Zwar schreibt Ma Rong in der Vorbemerkung zu seinem „Prosagedicht über die Lange Flöte“, er spiele selbst sowohl die Zither als auch die Flöte, und er erinnere sich an zahlreiche Dichter, die Prosagedichte über Musikinstrumente geschrieben haben. Aber da seines Wissens darunter bislang keines über die Lange Flöte sei, habe er diese Lücke mit seinem Prosagedicht füllen wollen.⁴² Das klingt zunächst nicht so, als ob er einem der Instrumente unbedingt den Vorzug geben würde. Doch im Gedicht selbst findet man dann die Zeilen:

40 *Wenxuan* 18.22a-26a [260-262].

41 *Wenxuan* 18.22a [260].

42 *Wenxuan* 18.1b [249].

或乃聊慮固護，專美擅工。
 漂凌絲簧，覆冒鼓鍾。

Das Flötenspiel, ausgeführt in voller Konzentration, ist eine vollendete Kunst, sie übertrifft selbst Zither- und Mundorgelspiel, bringt Trommel und Glocke zum Schweigen.⁴³

Und an späterer Stelle reflektiert der Dichter darüber, dass zwar die Erfindung von allen möglichen anderen Instrumenten, wie Qin, Se, die Mundorgel und die Okarina Xun, die Glocken und die Klangsteinspiele von mythischen Herrschern erfunden worden sein sollen, aber die Flöte einfach nur abgeschnitten und angeblasen werde, was aber gerade ihren Klang so einzigartig mache.⁴⁴

Pan Yue wiederum meint am Ende seines Prosagedichts über die Mundorgel, diese sei als einzige in der Lage, die Reinheit aller Klänge zu reproduzieren, und nur sie könne die Gesamtheit aller reinen Töne umfassen. Der letzte Satz lautet:

惟笙也能眾清之林，衛無所措其邪，鄭無容其淫；
 非天下之和樂，不易之德音，其孰能於此乎。

Ausschließlich die Mundorgel vermag alle hellen Töne zu versammeln,
 so dass Wei nichts Schlechtes hervorzubringen vermag,
 Zheng seiner Verlottertheit keinen Ausdruck zu geben vermag.

Wenn nicht sie die Musik unter dem Himmel zu harmonisieren vermag,
 wenn nicht sie tugendhafte Töne zu erwirken vermag,
 welches andere Instrument vermöchte dies zu leisten?⁴⁵

Xi Kang schreibt am Ende seines „Qinfu“, dass die reichen und harmonischen Klänge der Qin alle anderen Künste überträfen, und beschließt sein Werk mit der Aussage, dass nur ein vollkommener Mensch in der Lage sei, die edle Qin völlig zu begreifen.⁴⁶

Was nun die Darstellung der Natur betrifft, in der die Paulownie bzw. jene seltenen Bambusarten wachsen, aus denen die in den Prosagedichten beschriebenen Blasinstrumente hergestellt werden, so wird die Gegend, aus der diese stammen, übereinstimmend als unzugänglich und abgelegen bezeichnet. Dies ist bereits in Mei Shengs „Qifa“ der Fall, der von Gipfeln von tausend *ren* Höhe über der Paulownie und hundert *zhang* tiefen Klammern unter ihr spricht.⁴⁷ Wang Bao spricht mit Blick auf den Bambus, der für die

43 *Wenxuan* 18.6b [252].

44 *Wenxuan* 18.10b [254].

45 *Wenxuan* 18.26a [262].

46 *Wenxuan* 18.21b [259]: 能盡雅琴唯至人兮。

47 *Wenxuan* 34.3b-4a [479].

Panflöte gebraucht wird, seine hohlen Röhren stünden steil und unzugänglich, an Felswände gelehnt.⁴⁸ Ma Rong beschreibt, dass der Bambus von Zhongnan an schattigen Hängen wächst, dass keine Wege dort verlaufen und menschliche Spuren kaum bis hierher reichten.⁴⁹ Xi Kang betont einerseits die Gewalt der Natur, die die Paulownie umgibt, andererseits die Reinheit und Harmonie von Himmel und Erde, die er in sich trägt⁵⁰. Und nur Pan Yue verzichtet, wie schon erwähnt, auf eine nähere Beschreibung der den Bambus umgebenden Natur.

Ausdrücklich verbunden mit dem Hinweis auf die Einsamkeit und Abgelegenheit der Gegend ist zum Teil auch die Betonung der Gefahren, denen die Paulownie und der Bambus im Jahresverlauf ausgesetzt sind. Von Sturm, Frost und Schneeschauern, die die Paulownie im Winter heimsuchen, war schon in Mei Shengs Zeilen die Rede, ebenso wie von Blitz und Donnerrollen im Sommer. Wang Bao schrieb, dass man klagen möchte beim Anblick der Fragilität der Bambuspflanzen auf jenen Hängen, an die sie sich schmiegen. Auch Ma Rong weiß, dass der Platz, an dem der Bambus von Zhongnan steht, ein Ort voller Gefahren sei, wo sich eine Menge an Sorgen und vielfacher Kummer sammle. Und auch bei Xi Kang hat die Naturbeschreibung, wie wir sahen, etwas Bedrohliches, wenn er von den die Paulownie umgebenden Bergen schreibt.

Abgesehen von der Gegend selbst wird, wie wir sahen, in mehreren Prosagedichten auch die weitere Umgebung in die Betrachtung einbezogen, und zwar neben der Flora auch die Fauna, also Tiere, die sich auf oder in der Nähe der Bäume und Haine aufhalten, ferner zum Teil auch Edelsteine, Einsiedler, die sich in der Umgebung ansiedeln, etc. So ist in den Versen von Mei Sheng von insgesamt fünf Vogelarten die Rede, die zu verschiedenen Zeiten des Tages und in der Nacht dort anzutreffen sind, nämlich Pirol, Nachtigall, Schwan und Kranich. Wang Bao fügt zu den Vögeln noch die Herbstzikade, die sich an die hohlen Stämme klammert, und schwarze Affen hinzu. Ma Rong schreibt in seinem „Prosagedicht über die Lange Flöte“, wie bereits erwähnt, von Affen, die bei Tagesanbruch schreien, und von fliegenden Eichhörnchen, die des Nachts keckern, von Phönixen, die sich des Morgens scharen, und von wilden Fasanen, die bei Tagesanbruch schreien. Bei Xi Kang werden sodann, wie

48 *Wenxuan* 17.10b [244].

49 *Wenxuan* 18.3b [250].

50 *Wenxuan* 18.12b [255]: 含天地之醇和兮。

auch schon in Cai Yongs Prosagedicht, außerdem Phönixe erwähnt, die sich auf der Spitze der Paulownie niederlassen.

Diesem Prozess des langjährigen Wachsens in einer außergewöhnlichen, ja zum Teil geradezu mystisch anmutenden Naturumgebung wird nun ein Ende bereitet, indem ein Spezialist, der die Qualität der Paulownie bzw. des Bambus zu beurteilen weiß, das für den Bau des jeweiligen Instruments benötigte Holz fällt bzw. fallen lässt. Bei Mei Sheng war dies, wie wir sahen, der Qin-Meister Zhi.⁵¹ Wang Bao schreibt, die von ihm beschriebene Bambusart sei „begünstigt, als Panflöte geadelt zu werden“,⁵² und begnügt sich damit zu erwähnen, dass (Lu) Ban 魯般 und Jiang (= Ban Gongshu 般公輸 und Jiang Shi 匠石, zwei berühmte Baumeister aus dem Altertum), nunmehr ihrer Kunst nachkommen.⁵³ Auch Ma Rong erwähnt in seinem „Prosagedicht auf die Lange Flöte“ Lu Ban, nebst Song Di 宋翟, die man geschickt habe, um sowohl die Wurzeln als auch die Röhren des Bambus zu schneiden.⁵⁴ Fu Yi in seinem „Prosagedicht über die Qin“ und Pan Yue in seinem „Prosagedicht über die Mundorgel“ erwähnen den Prozess des Fällens. Im Prosagedicht des Fu Yi scheint sich sogar das lyrische Ich selbst als Holzfäller zu betätigen.⁵⁵ Pan Yue schreibt: „Man sehe, wie das Instrument gemacht wird: Man betrachtet die gesamte Länge [des Bambus] und bemisst dann die Längen [der einzelnen Flöten]; Man schneidet frische Triebe ab und macht daraus getrocknete Rohre.“⁵⁶ Xi Kang schreibt, die Paulownie warte tausend Jahre auf den, der ihren Wert zu schätzen wisse.⁵⁷ Und er spricht davon, dass ein jüngerer Ast der Paulownie gefällt wird und die rechten Maße bemessen werden, und dass ein vollkommener Mann aus diesem Holz eine edle Qin herstellt.⁵⁸

51 *Wenxuan* 34.4a [479].

52 *Wenxuan* 17.11b [244]: 幸得謚為洞簫兮。

53 *Wenxuan* 17.11b [244].

54 *Wenxuan* 18.4ab [250-251]. Mit Song Di ist laut Knechtges (1996, 264, l. 70) der Philosoph Mo Di 墨翟 gemeint, der auch ein Experte für Technologie gewesen sei.

55 „Ich klettere bis hin zu meinem Ziel, dorthin, wo die Paulownie bevorzugt wächst [...], hebe dann an, einen jüngeren Ast zu fällen...“: 蹈通漚而將圖，遊茲悟之所宜。蓋雅琴之麗樸，乃升伐其孫枝。

56 *Wenxuan* 18.22ab [260]: 徒觀其制器也，則審洪纖，面短長，戾生幹，裁熟簧。

57 *Wenxuan* 18.13a [255]: 經千載以待價兮。

58 *Wenxuan* 18.15a [256]: 乃斲孫枝，准量所任，至人攄思，制為雅琴。

Nach einer mehr oder weniger detaillierten Beschreibung, wie das jeweils beschriebene Musikinstrument hergestellt wird (dieser ist in Xi Kangs „Qinfu“ bei weitem am ausführlichsten und wohl auch am sachkundigsten), folgt nun die Beschreibung des Klangcharakters des jeweiligen Instruments. Hier überwiegt bemerkenswerterweise in den früheren Gedichten die Aussage, dass der Klang des Instruments traurig ist. So heißt es, wie bereits im ersten Abschnitt erwähnt, bei Mei Sheng, dass die Musik der Qin das Traurigste auf der Welt sei.⁵⁹ Und Wang Bao schreibt über die Klänge der Panflöte, sie seien manchmal so traurig klagend, dass man traurig werde, doch dann wieder so fröhlich, dass man seine Freude habe.⁶⁰ Vor dem Hintergrund dessen, dass, wie wir sahen, in den Prosagedichten immer wieder auf die besonderen Bitternisse und Härten der Natur, der die Paulownia und der Bambus ausgesetzt sind, hingewiesen wird, ist der Gedanke naheliegend, dass man meinte, dass in dem Klangkörper eines Musikinstruments möglicherweise eine Art Langzeitgedächtnis enthalten ist, das diese Härten gespeichert hat, so dass diese beim Spiel des Instruments wieder zum Ausdruck kommen.⁶¹

Tatsächlich legen manche Stellen in den betrachteten Prosagedichten den Gedanken nahe, als wollten die Dichter mit der Beschreibung der Melodien, die auf der Qin oder der Flöte erzeugt werden, auf dieses Langzeitgedächtnis der Musikinstrumente hinweisen.⁶² Die gilt ebenso für die angenehmen „Erinnerungen“, etwa an eine warme Frühlingsbrise, die die Zweige des Bambus berührt haben. So hieß es im Gedicht von Wang Bao,

59 Zu der schon in frühen Texten belegten chinesischen Vorstellung, dass die Musik, und ganz besonders die der Zither Qin, traurig sei, gibt es zahlreiche Belegstellen und noch mehr Sekundärliteratur, daher kann auf die Ästhetik des Traurigen in der chinesischen Musik in diesem Zusammenhang nicht näher eingegangen werden.

60 *Wenxuan* 17.13b [245]: 哀惛惛之可懷兮，良醞醞而有味。

61 Es scheint allerdings, als ob sich hier in späteren Gedichten, wie dem des Xi Kang, eine Änderung vollzieht, indem dort nicht mehr so sehr der traurige, sondern vielmehr der harmonische Charakter der Qin-Musik herausgestellt wird. In diesem Sinne argumentiert auch Xing Xinyuan 2017.

62 Eine andere Überlegung verbindet Liu Chujing 2010, 124f, mit der Betonung der Härten, denen die Pflanzen ausgesetzt waren, aus denen später erlesene Musikinstrumente gemacht werden. Er sieht hier die konfuzianische Idee vom *xiancai* 賢才 (hervorragenden Talent) manifestiert, wonach nur der, der Schweres durchgemacht hat, ohne daran zu zerbrechen, höhere Ziele erreichen kann.

ihre Klänge seien „wie die milde Wärme des Südwindes, großzügig und Milde spendend.“⁶³

Ma Rong vergleicht die Melodien, die auf der Längsflöte erzeugt werden, gleich mit mehreren Naturereignissen:

爾乃聽聲類形。
狀似流水，又象飛鴻。
泛濫溥漠，浩浩洋洋。⁶⁴

Die Klänge, die man hört, nehmen viele Formen an.
Mal gleichen sie einem dahinströmenden Fluss, dann wieder
dahinziehenden wilden Schwänen.

Es perlt und spritzt, gischtet und schäumt, weit und unermesslich.

Umgekehrt implizieren manche der Beschreibungen, dass bestimmte Naturereignisse, wie zum Beispiel der Wind, der den Bambus hin und herschwingen lässt, bereits einen Klang bei der lebenden Pflanze hervorbringen, der dann beim Spiel des Musikinstruments wieder erscheint und somit die spätere Bestimmung des Holzes als Musikinstrument gleichsam vorwegnimmt. So hieß es in Ma Rongs Prosagedicht über den Zhonglong-Bambus, die Pflanzen würden auf eine frische Brise antworten, „indem sich ihre zarten Zweiglein heftig schütteln“, und es klinge, „als würde man eine fest gespannte Zither zupfen oder als erklinge eine Glocke in hoher Tonlage“.⁶⁵

Und ein wichtiger weiterer Aspekt schließlich, der immer wieder in den Prosagedichten aufscheint: Die Natur dieser Musikinstrumente und ihres Klangs veredelt zugleich die Moral der Menschen. So schreibt Wang Bao, die Musik der Panflöte habe auf vielerlei Weise den Weg der Tugend betreten und könne daher auf immer geschätzt werden.⁶⁶ Ma Rong schreibt, die Musik der Langen Flöte wirke „mäßigend auf alle Arten von Verirrungen: „Daher wissen diejenigen, die diese Stücke hören, [...] dass gegen die Riten und Regeln mit ihr nicht verstoßen werden kann.“⁶⁷ Xi Kang schließlich schreibt über die Natur der Qin, sie sei „rein und ruhig, aufrecht und wahrhaftig, und sie umfasst den harmonischen Frieden perfekter Tugend.“⁶⁸

63 *Wenxuan* 17.13a [245].

64 *Wenxuan* 18.6a [252].

65 *Wenxuan* 18.3b: 故其應清風也，纖末奮藉，錚鏘警鳴。若絙瑟促柱，號鐘高調。

66 *Wenxuan* 17.14a [246]: 吹參差而入道德兮，故永御而可貴。

67 *Wenxuan* 18.7b [252]: 故聆曲引者，[...]，以知禮制之不可踰越焉。

68 *Wenxuan* 18.20ab [259]: 性絮靜以端理，含至德之和平，誠可以感盪心志，而發洩幽情矣。

3 Schreiben über Musikinstrumente als Ausdruck höchsten Musikverständnisses

Vergleicht man die hier in den Fokus genommenen Prosagedichte miteinander, so hat man den Eindruck, dass sie weitgehend übereinstimmend zuerst die Naturumgebung schildern, in der der jeweilige Baum gewachsen ist, dann auf das jeweilige Musikinstrument und seine einzelnen Bestandteile zu sprechen kommen und schließlich dessen Klang, den Charakter der auf ihm gespielten Melodien beschreiben und einzelne Stücke aus dessen Repertoire anführen. Der Gedanke, dass die Verfasser der späteren Werke die früheren kannten, liegt insofern nahe, auch deswegen, weil zum Teil die Formulierungen einander ähneln und vermutlich auch hier bewusst Rückbezüge gesetzt wurden. So spielt die Beschreibung der die Paulownie bzw. den Bambus umgebenden Berge in allen Prosagedichten eine wichtige Rolle, doch von allen Beschreibungen nimmt die des Xi Kang bei weitem den größten Raum ein, und man hat den Eindruck, als habe er für sein Prosagedicht alle mit dem Radikal 山 versehenen Nomina, die ihm geläufig waren, für seine Darstellung zusammengetragen, bei der sich gewissermaßen Berg an Berg reiht. Auch ist in fast allen Prosagedichten vom Wind die Rede, der die Zweige schaukeln lässt, etwa in Wang Baos „Dongxiao fu“ („Aufkommende Winde erschüttern ihre Zweige“),⁶⁹ in Cai Yongs „Qinfu“ („Süßer Tau benetzt ihre Zweige, kühle Winde befächeln ihre Äste“),⁷⁰ ebenso wie in Xi Kangs „Qinfu“, doch bemühten sich die Dichter offensichtlich darum, dasselbe Phänomen mit immer anderen Worten zu beschreiben. Ob es sich aber bei den erwähnten Rückbezügen um ein bewusstes oder aber um ein eher unbewusstes Wiederaufnehmen bereits vorhandener Motive und Formulierungen handelt, ist zum Teil schwer zu sagen. Schon Ma Rong schrieb, dass zu seiner Zeit etliche Prosagedichte auf diverse Musikinstrumente existierten und er bewusst nach einem Instrument gesucht habe, das nach seiner Kenntnis noch nicht bereits mit einem Prosagedicht bedacht worden war.

Noch größer muss die Zahl solcher Werke zu Lebzeiten Xi Kangs gewesen sein. In der Vorbemerkung zu seinem „Qinfu“ spricht er das Thema des Einander-Nachahmens (*xiangxi* 相襲), wie er es nennt, äußert er sich zu diesem Thema folgendermaßen:

69 *Wenxuan* 17.244: 翔風蕭蕭而遷其末兮。

70 *Yiwen leiju* 44.783: 甘露潤其末，涼風扇其枝。

然八音之器，歌舞之象，歷世才士，並為之賦頌。其體制風流，莫不相襲。稱其才幹，則以危苦為上；賦其聲音，則以悲哀為主；美其感化，則以垂涕為貴。

Zwar sind den Musikinstrumenten der acht Klangarten und den Darstellungen der von Musik begleiteten Tänze von talentierten Herren vergangener Generationen Rhapsodien und Hymnen gewidmet worden, im Hinblick auf Form und Stil hat einer den anderen stets nachgeahmt, und wenn es um den besonderen Charakter dieser Musik ging, so wurde stets das Leiden unter gefährlichen Umständen hervorgehoben, und wenn es um den Klang ging, wurde stets das Klagende in den Mittelpunkt gestellt, und wenn es um die Verherrlichung dessen, durch Rührung Wandel herbeizurufen, ging, so wurde ihr Vermögen, jemanden zu Tränen zu rühren, besonders wertgeschätzt.

Dieser Passus ist übrigens nicht nur insofern interessant, als Xi Kang hier das Problem reflektiert, dass die Dichter immer wieder voneinander abschreiben, sondern auch, weil ihm die Betonung des Traurigen als Wesenselement der Musik, insbesondere der Qin-Musik, in anderen Werken bewusst war und er damit offenbar nicht einverstanden war bzw. ihm diese Einstufung der Qin-Musik noch nicht umfassend genug war. So schreibt er denn auch am Ende dieser Reflexionen über seinen eigenen Ansatz:

麗則麗矣，然未盡其理也。推其所由，似原不解音聲；覽其旨趣，亦未達禮樂之情也。

Das ist alles schön und gut, aber [all diese Ansätze] haben noch nicht das ganze Wesen der Musik erfasst. Und sucht man nach dem Grund, so scheint es, als hätten sie letztlich den Klang der Musik nicht erfasst. Denn betrachtet man das, was sie interessiert, so haben sie sich nicht eingehend mit den Emotionen von Riten und Musik befasst.

眾器之中，琴德最優。故綴敘所懷，以為之賦。

Unter allen Musikinstrumenten ist die Zither Qin am vortrefflichsten, daher habe ich alles, was mir am Herzen liegt, zusammengetragen und dieses Prosagedicht verfasst.

Doch noch ein weiterer Passus in der Vorbemerkung Xi Kangs zu seinem „Qinfu“ ist bemerkenswert, weil er deutlich macht, wie hoch Xi Kang letztlich die Kunst des Verfassens von Prosagedichten zu Musikinstrumenten einstuft. Da heißt es:⁷¹

余少好音聲，長而玩之。以為物有盛衰，而此無變；滋味有厭，而此不倦。可以導養神氣，宣和情志。處窮獨而不悶者，莫近於音聲也。

71 *Wenxuan* 18.12ab [255]. Übersetzungen siehe Zach 1941, 250-251; Gulik 1941, 70-72; Goormaghtigh 1990, 25; Knechtges 1996, 279-303.

Von Jugend an liebte ich den Klang der Musik, und als ich dann herangewachsen war, machte ich selbst Musik. Ich war der Auffassung, dass alle Dinge entstehen und vergehen, nur die Musik nicht. Die diversen Geschmäcke werden einem zuwider, aber der Musik wurde ich niemals müde. Mit ihr kann man die Geisteskräfte trainieren und seine Emotionen und Wünsche harmonisieren. Wenn einer in Armut und Einsamkeit lebt, so gibt es, auf dass er dennoch nicht verdrießlich wird, nichts Besseres als die Musik.

是故復之而不足，則吟詠以肆志；
吟詠之不足，則寄言以廣意。

Wenn nun das wiederholte [Praktizieren von Musik] nicht ausreicht,
dann singt man, um seiner Gestimmtheit Ausdruck zu verleihen,
und wenn das Singen darüber nicht ausreicht, dann wird man es
in Worte kleiden, um seine Gedanken zum Ausdruck zu bringen.

Der hier zweimal hintereinander von Xi Kang verwendete Ausdruck *bu zu* 不足 (nicht genügen, nicht ausreichend sein) lässt unschwer die Anspielung auf jene Sequenz aus dem „Daxu“ 大序, dem „Großen Vorwort“ zum *Buch der Lieder*, erkennen, wo es heißt, dass das, was im Herzen als Gesinnung entsteht, dann, wenn es in Worte gefasst wird, zu Dichtung wird.⁷² Die Emotionen entstehen mithin im Innern und nehmen sodann äußere Form an in Worten. Weiter heißt es da:

言之不足故嗟歎之，嗟歎之不足故永歌之，
永歌之不足，不知手之舞之足之蹈之也。

Wenn die Worte nicht ausreichen, dann seufzt man hierüber,
wenn das Seufzen nicht ausreicht, dann singt man darüber,
und wenn das Singen darüber nicht ausreicht,
so beginnen unwillkürlich die Hände zu tanzen und die Füße zu stampfen.⁷³

Vergleicht man diese Worte Xi Kangs mit jenen berühmten Sätzen aus dem „Großen Vorwort“, dann geht es in beiden Fällen darum, dass Emotionen in Worten Ausdruck finden. Doch an die Stelle der früheren Folge „Sprechen → Seufzen → Singen → Tanzen hat Xi Kang in seiner Vorbemerkung eine neue Sequenz im Sinne von „wiederholtem [Praktizieren von Musik (auf einem Instrument)] → Singen → (Prosagedichte) schreiben“ geschaffen. Er stellt damit das Schreiben über Musik bzw. über Musikinstrumente auf eine höhere Stufe als das Singen oder das Musizieren selbst. Dies ist eine ambitionierte, ja kühne Abwandlung des ursprünglichen Zitates im „Großen Vorwort“ zum *Buch der Lieder*, welches ja dem Singen

72 詩者，志之所之也，在心為志，發言為詩。Maoshi, „Daxu“, 1/1/7.

73 Maoshi, „Daxu“, 1/1/7–8; siehe auch Allens Nachwort in Waley 1996, 365.

als Ausdruck dessen, was im Herzen des Menschen an Emotionen entsteht, und schließlich dem Tanzen als Verkörperung dieser Emotionen im Raum den höchsten Rang zugeordnet hat.

Schlussüberlegungen

Wenn nun das Schreiben über die Musik und die für die Musik verwendeten Musikinstrumente, die Beschreibung von Klängen und Melodien, die auf diesen Instrumenten erzeugt werden, einen höheren Rang hat als das Musizieren selbst, so wie es Xi Kang in der Vorbemerkung zu seinem „Prosagedicht auf die Qin“ formuliert, dann bedeutet dies gleichsam auch für die in einem solchen Prosagedicht beschriebene Natur, dass diese über der eigentlichen Natur steht, die Beschreibung über der wahrgenommenen Natur als solcher.

Lässt man vor dem inneren Auge nochmals die Beschreibungen der natürlichen Umgebungen in den hier behandelten Prosagedichten Revue passieren, dann scheint es tatsächlich, als nähmen im Laufe der Zeit gegenüber den realistisch beobachteten Naturgegebenheiten, wie Gebirgen, Gewässern, Tieren des Waldes, etc., in der Natur eher selten bis gar nicht vorkommende Lebewesen wie der Phönix, die als Lebenselixier wirkende „Jadequelle“, aber auch Gegenstände wie die um den Baum in Haufen geschichteten Edelsteine und Jaden in den Prosagedichten zu, und als erreichten diese mit dem Prosagedicht des Xi Kang einen Höhepunkt hinsichtlich einer nicht mehr realistischen, sondern geradezu manieristischen Darstellung. Die zahlreichen Metaphern, die Xi Kang in seinem „Qinfu“ verwendet, dienen andererseits der Beweisführung, dass es sich schon bei dem Material, aus dem man ein Musikinstrument wie die Qin kreiert, um Gegenstände höchsten Musikgenusses und zugleich auch höchster Tugend handelt. Demgegenüber hat eine Beschreibung wie die des Mei Sheng weit mehr realistischen Naturbezug, und sein Text spricht mehr über den traurigen Charakter der Qin-Musik als über ihren didaktischen Charakter als Instrument, dessen Spiel dem Menschen auf dem Weg der Tugend unterstützt. – Die weitergehende Frage, ob die hier angedeutete These von einer chronologischen Entwicklung in frühen Prosagedichten weg von der realistischen Beschreibung hin zu mehr Symbolismus zutrifft oder ob sich lediglich unterschiedliche Entwicklungen innerhalb nicht weit auseinanderliegender Zeiträume feststellen lassen, sollte vielleicht in einer eigenen Untersuchung vertieft werden.

Literatur

- Cai zhonglang ji* 蔡中郎集. Ausgabe in *Cai zhonglang ji zhuzi suoyin* 蔡中郎集逐字索引 / *A Concordance to the Caizhonglangji*, hg. von He Zhihua [Ho Che-Wah] 何志華. Hong Kong: Shangwu, 1998.
- Chuxue ji* 初學記, hg. von Xu Jian 徐堅 (659–729). Beijing: Zhonghua, 1962.
- Dahmer, Manfred. *Die große Solosuite Guanglingsan: Das berühmteste Werk der frühest notierten chinesischen Instrumentalmusik*. Frankfurt: Lang, 1988.
- Debon, Günther. *Chinesische Dichtung: Geschichte, Struktur, Theorie*. HDO 4.2.1. Leiden: Brill, 1986.
- Fang, Ilse Martin (Hg.). *Die chinesische Anthologie: Übersetzungen aus dem Wen hsüan*, von Erwin Ritter von Zach. Cambridge, MA: Harvard University, 1958.
- Frankel, Hans H. *The Flowering Plum and the Palace Lady: Interpretations of Chinese Poetry*. New Haven: Yale, 1976.
- Gong, Kechang. *Studies on the Han Fu*, üs. von David R. Knechtges u. a. New Haven, CT: American Oriental Society, 1997.
- Goormaghtigh, Georges (tr.). *L'art du qin: deux textes d'esthétique musicale chinoise*. Bruxelles: Institut belge des hautes études chinoises, 1990.
- Gulik, Robert Hans van (Hg. und Üs.). *Hsi K'ang and his Poetical Essay on the Lute*. Tokyo: Sophia University, 1941.
- Han Gaonian 韩高年. „Han-Jin fu zhong de ziran ji ziran guan de yanbian“ 汉晋赋中的自然及自然观的演变, *Xinjiang shifan daxue xuebao (zhexue shehui kexue ban)* 新疆师范大学学报 (哲学社会科学版) 25.2 (2004), 110-115.
- Han Hui 韩晖. „Wenxuan yinyue fu leiming yu Xiao Tong yinyue guan tanxi“ 《文选》音乐赋类名与萧统音乐观探析, *Guangxi shifan daxue xuebao (zhexue shehui kexue ban)* 广西师范大学学报 (哲学社会科学版) 42.3 (2006), 72-76.
- Hou Han shu* 後漢書. Beijing: Zhonghua, 1965.
- Knechtges, David Richard, und Jerry Swanson. „Seven Stimuli for the Prince: The *Ch'i-fa* of Mei Ch'eng“, *Monumenta Serica* 29 (1970–71), 99-16.
- (Hg. und Üs.). *Wen xuan or Selections of Refined Literature*, Bd. 3: *Rhapsodies on Natural Phenomena, Birds and Animals, Aspirations and Feelings, Sorrowful Laments, Literature, Music, and Passions*. Princeton: Princeton University, 1996.

- u. a. (Üs.). Siehe Gong 1997.
- Kubin, Wolfgang. *Der durchsichtige Berg: Die Entwicklung der Naturanschauung in der chinesischen Literatur*. Steiner: Wiesbaden, 1985.
- Lang-Tan, Goat Koei. „Vom ‚Erleben der Musik‘ in Zuo Sis (ca. 250–305) ‚Eremitengedicht‘, im Vergleich mit Goethes ‚Mignon-Ballade‘“, *minima sinica* 31 (2019), 223-257.
- Legge, James (Hg. und Üs.). *The She King, or The Book of Poetry*. The Chinese Classics, Bd. IV. London: Trübner, 1871.
- Liu Chujing 劉楚荊. *Changri jiangluo de qixia: Cai Yong cifu yanjiu* 長日將落的綺霞—蔡邕辭賦研究. Taipei: Xiuwei, 2010.
- Liu Zhiwei 刘志伟. „Wenxuan yinyue fu: chuanguo chengshi yu meixue yiyun fawei“ 《文选》音乐赋—创作程式与美学意蕴发微. *Xibei shifan daxuebao (shehui kexue ban)* 西北师大学报 (社会科学版) 33.5 (1996), 21-25.
- Mair, Victor. *Mei Ch'erng's "Seven Stimuli" and Wang Bor's "Pavillon of King Terng": Chinese Poems for Princes. An Annotated Translation with Commentary, Phonological Notes, and Introduction*. New York: Mellen, 1988.
- Maoshi 毛詩. Ausgabe in *Maoshi zhuzi suoyin* 毛詩逐字索引/ *A Concordance to the Maoshi*, hg. von Liu Dianjue, Chen Fangzheng 陳方正 und He Zihua. Hong Kong: Shangwu, 1995.
- Sang Donghui 桑东辉. „Dao su hua ren, zhonghe wei mei: Wenxuan yueqi sifu zhong de yinyue lunli yiyun tanze“ 导俗化人 中和为美—《文选》乐器四赋中的音乐伦理意蕴探赜, *Nanjing yishu xueyuan xuebao (yinyue yu biao'yan ban)* 南京艺术学院学报 (音乐与表演版) 2020.3, 38-44.
- Schaab-Hanke, Dorothee. „Das *Qincao* – Beginn einer Ideologie?“ Magister-Arbeit Universität Hamburg, 1988.
- . „Cai Yong's 蔡邕 Reading of the *Odes*, as Seen from his *Qincao* 琴操 and his 'Qingyi fu' 青衣赋“ [„Festschrift in Honor of Michael Loewe on his 100th Birthday“], in: *Early China* 45 (2022), 239-268.
- . *Ein Kanon für Qin-Spieler: Das Qincao 琴操 des Cai Yong 蔡邕 (133–192)*. Bibliothek der Han 3. Gossenberg: Ostasien Verlag 2023 [in Vorbereitung].
- Waley, Arthur (Üs.). *The Book of Songs*. London: Allen & Unwin, 1937.

- . *The Book of Songs*. Erweiterte Fassung, mit zusätzlichen Üs. von Joseph R. Allen, einem Vorwort von Stephen Owen und einem Nachwort von Allen. New York: Grove, 1996.
- Wang Zheng 王峰. „Ma Rong suo fu ‘Changdi’ kao“ 马融所赋“长笛”考. *Wenyi pinglun* 文艺评论 2014.10, 122-125.
- Watson, Burton (Hg. und Üs.). *Early Chinese Literature*. New York: Columbia, 1962.
- Wenxuan* 文選, hg. von Xiao Tong 蕭統 (501–531), mit Kommentar von Li Shan 李善 (um 660 verfasst), zitiert nach der textkritischen Ausgabe von Hu Kejia 胡克家 (1756–1816) von 1809. Nachdruck Taipei: Hanjing, 1983.
- Wu Fusheng. „Han Epideictic Rhapsody: A Product and Critic of Imperial Criticism“, *Monumenta Serica* 55 (2007), 23-59.
- Xing Xinyuan 邢馨元. „Cong ‘yi bei wei mei’ dao ‘qinghe ziran’: qianxi *Wenxuan* yinyue fu shenmei quxiang de yanbian“ 从“以悲为美”到“清和自然”——浅析《文选》音乐赋审美取向的衍变, *Liaodong xueyuan xuebao (shehui kexue ban)* 辽东学院学报 (社会科学版) 19.4 (2017), 1-5.
- Yiwen leiju* 藝文類聚, von Ouyang Xun 歐陽詢 (557–641), fertiggestellt 624. Shanghai: Shanghai guji, 1965.
- Zach, Erwin Ritter von (1872–1942, Üs.). „Die Laute“, von Hsi K’ang, in: Fang 1958, 250-258 [ursprünglich erschienen in *Deutsche Wacht* (Batavia) 1932.10].
- . *Sinologische Beiträge II: Übersetzungen aus dem Wên Hsüan*. Batavia: Lux, 1935.
- . „Die sieben Anregungen (die den Kronprinzen von Ch’u aus seiner Apathie erwecken sollen; zusammen mit der Einleitung) acht Kapitel“, in: Fang 1958, 607-617 [ursprünglich erschienen in Zach 1935].
- Zhouli* 周禮. Ausgabe in: *Zhouli zhuzi suoyin* 周禮逐字索引 / *A Concordance of the Zhouli*. Hg. von Liu Dianjue [Lau Dim Cheuk = D.C. Lau] 劉殿爵, He Zhihua and Zhu Guofan 朱國藩. Hong Kong: Shangwu, 1994.
- Zhu Jiahui 朱家慧. „Lun *Wenxuan* zhong de yinyue fu“ 论《文选》中的音乐赋, *Mudanjiang daxue xuebao* 牡丹江大学学报 24.10 (2015), 54-57.