

CHINESISCHE LITERATURGESCHICHTE

unter Mitarbeit von
Hans van Ess, Raoul David Findeisen, Martin Kern
und Clemens Treter

herausgegeben von Reinhard Emmerich

Verlag J. B. Metzler
Stuttgart · Weimar

Die Beiträger dieses Bandes:

- Reinhard Emmerich, Professor am Institut für Sinologie und
Ostasienkunde der Westfälischen Wilhelms-Universität Münster
Hans van Ess, Professor am Institut für Sinologie der
Ludwig-Maximilians-Universität München
Raoul David Findeisen, Professor für Sprache und Kultur Chinas an der
Fakultät für Ostasienwissenschaft der Ruhr-Universität Bochum
Martin Kern, Associate Professor of Chinese Literature am East Asian
Studies Department der Princeton University
Clemens Treter, Dr. phil., Assistent am Institut für Sinologie der
Ludwig-Maximilians-Universität München, seit 2004 am Goethe-
Institut, München

Bibliografische Information Der Deutschen Bibliothek
Die Deutsche Bibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen
Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten sind im Internet
über <<http://dnb.ddb.de>> abrufbar.

Gedruckt auf chlorfrei gebleichtem, säurefreiem und alterungsbeständigem
Papier

ISBN 3-476-01607-2

Dieses Werk einschließlich aller seiner Teile ist urheberrechtlich geschützt.
Jede Verwertung außerhalb der engen Grenzen des Urheberrechtsgesetzes ist
ohne Zustimmung des Verlages unzulässig und strafbar. Das gilt insbesondere
für Vervielfältigungen, Übersetzungen, Mikroverfilmungen und die
Einspeicherung und Verarbeitung in elektronischen Systemen.

© 2004 J. B. Metzler'sche Verlagsbuchhandlung und
Carl Ernst Poeschel Verlag GmbH in Stuttgart

www.metzlerverlag.de
info@metzlerverlag.de

Einbandgestaltung: Willy Löffelhardt
Satz: Typomedia GmbH, Ostfildern
Druck und Bindung: Kösel, Krugzell www.koeselbuch.de
Printed in Germany
November / 2004

Verlag J. B. Metzler Stuttgart · Weimar

INHALTSVERZEICHNIS

VORWORT IX
Beachte XII
ZEITTADEL XIV

DIE ANFÄNGE DER CHINESISCHEN LITERATUR 1
(*Martin Kern*)

Die Ursprünge und das erste Jahrtausend der Literatur 1
Die chinesische Schrift und ihre Mythologie 1 Orakelknochen und
Bronzeinschriften 5 Die Ursprünge und frühe Entwicklung der
Poesie 13 Rituelle Deklamationen und Anfänge der Geschichts-
schreibung 29 Die Entwicklung der erzählerischen und rhetorischen
Tradition 36 Philosophische und politische Diskurse 45
Die *Gesänge aus Chu* 51
Die Literatur der Qin und Westlichen Han 61
Rhapsodien und Gesänge 61 Geschichtsschreibung und erzählerische
Literatur 72 Politische und philosophische Diskurse 78 Klassiker-
gelehrsamkeit und die Institutionalisierung der Schriftkultur 82

ÖSTLICHE HAN BIS TANG 88
(*Reinhard Emmerich*)

Die Literatur der Späteren oder Östlichen Han-Dynastie (25–220) 88
Fu der Östlichen Han 88 *Yuefu* der Han 92 *Shi*-Dichtung
der Han 97

Dichtung und Dichtungskritik in Nordchina: Die Zeit zwischen dem Ende
der Han und der Verlagerung des politischen und kulturellen Zentrums in
den Südosten, 317 n. Chr. 100

Literatur und Literaturkritik der Jian'an-Periode (196–220) 100
Literaten der Zhengshi-Zeit (240–248) 105 Literatur der Westlichen
Jin (265–316) 109 Die Entwicklung des *fu* in der Westlichen Jin 112
Dichtung und Dichtungskritik nach der Verlagerung des politischen und
kulturellen Zentrums in den Südosten, 317 n. Chr. 114

Literatur der Östlichen Jin (317–420) und der (Liu)-Song
(420–479) 114 Dichtung der Qi (479–502), der Liang (502–557)
und der Chen (557–589) – Salonliteratur und Palaststildichtung 122
Dichtung und Dichtungskritik in Nordchina nach der Verlagerung
des politischen und kulturellen Zentrums in den Südosten,
317 n. Chr. 130

Prosaliteratur ab der Östlichen Han bis zur Reichseinigung unter
den Sui 131

Mirabilien – von ungewöhnlichen Ereignissen und ungewöhnlichen
Personen. Die *zhiguai* und *zhiren* der Sechs Dynastien 131 »Parallel-
prosa« *pianwen* beziehungsweise »Parallelstilprosa« *pianwen* 139
Literatur der Tang-Zeit (618–907): Dichtung 142
Die *shi*-Dichtung und die *shi*-Kritik der Tang 142
Tang-Frühzeit 148 Tang Blüte 149 Tang-Mitte 154
Tang-Spätzeit 159 Dichtungskritik der Tang-Zeit 161 Das *fu* in der

DIE ANFÄNGE DER CHINESISCHEN LITERATUR

Die Ursprünge und das erste Jahrtausend der Literatur

Die chinesische Schrift und ihre Mythologie

Die Ursprünge der chinesischen Literatur liegen im Schnittpunkt politischer und religiöser Praxis an der Wende vom zweiten zum ersten Jahrtausend v. Chr. Die frühesten Zeugnisse geschriebener chinesischer Texte sind die Orakelinschriften (*jiagu wen*) der ausgehenden Shang (auch Yin)-Dynastie (16. Jh. – etwa 1045 v. Chr.), eingeritzt auf Bauchpanzern von Schildkröten und Schulterknochen von Rindern, worin die Shang-Könige ihre Befragungen der Ahnengeister und kosmischen Mächte dokumentierten. Mehr als 150.000 Fragmente solcher Inschriften, datierend vom 14. bis zum 11. Jh. v. Chr., sind an der Stätte der letzten Shang-Hauptstadt nahe des heutigen Anyang (Provinz Henan) ans Licht gekommen – kurze Texte von einigen wenigen bis zu einigen Dutzend Schriftzeichen. Sie belegen die Existenz eines komplexen, funktionalen, und daher über einen vermutlich beträchtlichen Zeitraum gewachsenen Schriftsystems. Dieses erscheint auch in einer – bei weitem geringeren – Anzahl inskribierter Ritualbronzen derselben Periode. Den Orakel- und Bronzetexten dürften andere schriftliche Versionen auf vergänglichen Materialien wie Holz oder Bambus zugrunde gelegen haben, und es gibt keinen Grund auszuschließen, daß solche Materialien auch für Texte nichtreligiöser Natur verwendet wurden. Unsere enge Perspektive auf die Frühphase der chinesischen Schrift, worin Ritualtexte in dauerhaften Materialien als das ausschließliche Schrifttum ihrer Zeit erscheinen, mag daher lediglich auf dem materialbedingten Verfall aller übrigen Texte beruhen. Es bleibt jedoch festzuhalten, daß die chinesische Schrift seit sehr früher Zeit zumindest *auch* in breitem Umfang religiös-politischen Zwecken diene. Derselbe Kontext erscheint in unverminderter Deutlichkeit in den Ritualbronzen der Westlichen Zhou-Zeit (etwa 1045–771 v. Chr.), deren Inschriften nun zunehmend literarische Formung aufweisen und in Sprache und Diktion den frühen Schichten dreier tradierter Werke verwandt sind, dem inneren Kern des späteren Kanons der *Fünf Klassiker (wu jing)*: der politischen Rhetorik der *Dokumente (Shu)*, den Orakelinterpretationen der *Wandlungen (Yi)* und den Ritualhymnen der *Oden (Shi)*.

Orakelinschriften

Ritualbronzen

Die chinesische Schrift verfügt über einen historisch gewachsenen Bestand von mehr als 50.000 nachweisbaren Zeichen (nicht eingerechnet die in der Volksrepublik China gebrauchten Kurzformen). Entgegen dem Irrglauben, die chinesische Schrift bestehe aus Piktogrammen und Ideogrammen und bilde mit diesen Gegenstände und Vorstellungen unmittelbar ab, schreiben chinesische Zeichen die gesprochenen Worte der lebendigen Spra-

che und sind daher primär nicht graphisch, sondern phonologisch organisiert. Zwar sind eine sehr geringe Anzahl der etwa 4000 in den shangzeitlichen Orakelinschriften nachweisbaren Zeichenformen augenscheinlich piktographischen Ursprungs, doch sind diese vollständig in das phonologische Schriftsystem integriert. Operiert die chinesische Schrift daher grundsätzlich wie die phonetischen Schriften anderer Kulturen, so zeichnet sie sich zugleich durch bedeutsame Eigenheiten aus, die von beträchtlicher Bedeutung für die Entwicklung und Kontinuität der Schrift, der Literatur und schließlich der chinesischen Kultur allgemein geworden sind:

Eigenheiten der chinesischen Schrift

- Die Schriftzeichen repräsentieren Silben der Sprache. Da die weitaus meisten Wörter des frühen Chinesisch monosyllabisch sind, steht ein Zeichen zugleich für ein Wort.
- Einem enormen Fundus an Wörtern und Schriftzeichen steht eine sehr begrenzte Anzahl von Silben gegenüber. Dies resultiert in einer großen Zahl homophoner Wörter, die jedoch mit unterschiedlichen Zeichen geschrieben werden.
- Chinesische Zeichen sind an sich unveränderbar, drücken also keine morphologischen Veränderungen des jeweiligen Wortes aus. (Zwar ist Chinesisch eine isolierende Sprache, doch lassen sich für das frühe Stadium gewisse Phänomene morphologischen Wandels nachweisen.)
- Wörter fremder Sprachen werden entweder auf der Grundlage semantischer Übersetzung oder in phonetischer Transkription mit bereits existierenden chinesischen Zeichen geschrieben. Lehn- und Fremdwörter sowie fremdsprachliche Namen sind daher oft nicht unmittelbar als solche erkennbar.
- Während die unter der Qin-Dynastie (221–206 v.Chr.) initiierte Orthographie bis heute verbindlich geblieben ist, wurde das Schriftsystem bis in die Spätphase der Sechs Dynastien (222–589) verfeinert und um zahllose neue Zeichen auf der Grundlage bestehender Zeichen ergänzt. Stabilität und Kontinuität der Schrift suggerieren fälschlicherweise eine diachrone und synchrone Kontinuität der Sprache, ohne deren tatsächliche Vielfalt (z. B. von Dialekten) adäquat abzubilden.
- Die Bildung neuer Schriftzeichen erfolgte nach Regeln. In ihrer großen Mehrzahl bestehen chinesische Zeichen aus zwei oder mehr Teilen, von denen eines das lauttragende und ein anderes das semantisch klassifizierende Element darstellt. Während die lauttragenden Elemente den phonetischen (und damit, entgegen verbreiteter Vorstellung, eben auch semantischen) Kern des bezeichneten Wortes repräsentieren, erlaubt der Zusatz unterschiedlicher Klassenzeichen, homophone Wörter graphisch zu differenzieren. Die allmähliche Standardisierung der Schrift – ein Prozeß, der Jahrhunderte über das von Xu Shen (etwa 55 – etwa 149) kompilierte, mehr als zehntausend Zeichen umfassende *Shuowen jiezi* (Erklärung der eingliedrigen und Analyse der mehrgliedrigen Schriftzeichen) hinausging – sorgte für die regelmäßige Verteilung der semantischen Klassenzeichen.

Folgen für die Literatur

In der Entwicklung der Schrift zeitigten diese Eigenheiten zu verschiedenen Epochen jeweils andere Folgen für den Ausdruck und die Entwicklung der Literatur:

- In den zunächst vielfach mündlich tradierten und orthographisch uneinheitlichen Texten der frühen Zeit – erkennbar insbesondere in den seit Mitte des 20. Jh.s ausgegrabenen Handschriften auf Bambus, Holz und Seide – resultiert das Phänomen der Homophonie im mannigfachen

Gebrauch von sogenannten Lehnzeichen (*jiajie zi*): Zeichen, die ein anderes als das normalerweise von ihnen repräsentierte Wort schreiben. Ein großer Teil der frühen Kommentarliteratur, und mit dieser des Verständnisses der alten Texte, besteht daher in der Identifizierung solcher Lehnzeichen.

- Die Literatur seit der Zeit der Sechs Dynastien ist durchsetzt mit Schriftzeichen, die phonetische Transkriptionen oder inhaltliche Übersetzungen buddhistischer Namen oder Fachwörter aus dem Sanskrit darstellen. Der buddhistische Sprachschatz des chinesischen Mittelalters umfaßt ungezählte Wörter, die nur vor dem Hintergrund ihrer Entsprechung im Sanskrit verständlich sind.
- Die kompakten, im Fall des fünfsilbigen Vierzeilers (*wuyan jueju*) nicht mehr als 20 Zeichen/Silben/Wörter umfassenden Formen des klassischen chinesischen Gedichts gewinnen ihre kunstvolle ästhetische Ökonomie und oft gewollte Unbestimmtheit aus der Abwesenheit morphologischer Merkmale in Verbindung mit der weitgehenden Auslassung grammatischer Partikel. Zugleich genügte die Kombination weniger Zeichen, um auf historische Situationen oder literarische Modelle anzuspielen: jenseits aller tatsächlichen historischen Sprachentwicklung konnte die geschriebene literarische Referenz mühelos jeden neuen Text mit jedem alten verbinden.
- Ungeachtet geographisch-dialektaler Grenzen und historischer Brüche erlaubt die Kontinuität der Schrift und des nur schwerfällig sich ändernden schriftsprachlichen Idioms die Bildung einer großen, Jahrtausende umspannenden literarischen Tradition, in der die kanonisierte Vergangenheit stets gegenwärtig blieb. Der Versuch der Vierten-Mai-Bewegung von 1919, mit dem literarischen Erbe zu brechen, implizierte daher den Bruch mit dem klassischen Idiom. Mit dieser politischen und literarischen Bewegung wurde auch die Abschaffung der chinesischen Zeichen diskutiert; doch hat die historische, politische und kulturelle Bindungskraft des Schriftsystems ein solches Unterfangen bis heute als insgesamt wenig attraktiv erscheinen lassen.

Parallel zur Entwicklung und Standardisierung der Schrift entwickelte sich allmählich deren Mythologie, wie sie in Xu Shens Nachwort zum *Shuowen jiezi* ihre fortan kanonische Formulierung fand:

Shuowen jiezi

Als in alter Zeit Pao Xi [das ist Fu Xi] als König die Welt regierte, schaute er auf und betrachtete die Bilder am Himmel, schaute nieder und betrachtete das regelmäßige Modell der Erde. Er bemerkte, wie die Muster der Vögel und wilden Tiere der Erde angepasst waren. Im Nahen zog er [seine Einsichten] aus sich selbst, in der Entfernung zog er sie aus den Dingen der Welt. Daraufhin schuf er zunächst die acht Trigramme der Wandlungen, um die Modelle und Bilder zu übermitteln. Im Anschluß schuf der Göttliche Landmann Knotenschnüre, um Ordnung in den Angelegenheiten zu stiften. [...] Als Cang Jie, der Schreiber des Gelben Kaisers, die Krallen- und Hufspuren von Vögeln und wilden Tieren sah, erkannte er, daß diese in ihren Ausformungen voneinander unterscheidbar waren, und er begann, eingritzte Aufzeichnungen zu schaffen. [...] [Das Vorbild hierzu] bezog er offenbar aus dem Hexagramm 'guai' (»Entschlossenheit«): »Entschlossenheit [bedeutet], eine Sache am Königshof emporzuheben.« Dies besagt, daß die [Schrift-]Muster am Königshof Erziehung verbreiten und den kulturellen Wandel zum Leuchten bringen. [...] Als Cang Jie begann, die Aufzeichnungen zu schaffen, bildete er die äußeren Formen [der Dinge] gemäß ihrer Kategorien ab; daher heißen [die einfachen Schriftzeichen] »Muster«. Später wurden diese durch wechselseitige Kombination abbildender und lauttragender Zeichen vermehrt; [die so geformten Zeichen] heißen »komplexe Zeichen«.

Mythologie der Schrift

Xus Bericht zur Schöpfung der chinesischen Schrift, wonach die Zeichen aus unmittelbarer Naturschauung gewonnen wurden, hat nicht allein die fortan eminent einflußreiche – und falsche – Vorstellung vom Abbildcharakter der Schrift begründet, sondern zugleich deren Schöpfung mit den Symbolen der *Wandlungen* und den mythischen Kulturhelden der Urzeit verbunden. In Xu Shens Lexikon wird die Schrift zu einem Kosmos und Geschichte umfassenden Zeichensystem und Ordnungsmodell. Die mythologische Bindung der Schriftzeichen an natürliche Erscheinungen und Kosmologie wurde auch für die spätere Literaturtheorie sowie die hiermit eng verwandte Ästhetik von Kalligraphie und Malerei höchst bedeutsam. Der Gedanke einer naturhaften Ordnung blieb den wesentlichen Grundlegungen der Literatur, von Lu Jis (261–303) *Wen fu* (Fu auf die Literatur) über Liu Xies (etwa 467 – etwa 522) *Wenxin diaolong* (Der literarische Geist und das Schnitzen von Drachen) bis hin zum *guwen*-Programm der Dynastien Tang (618–907) und Song (960–1279) erhalten und wurde von dort in die Frühzeit der chinesischen Literatur zurückprojiziert.

Das Nachwort zum *Shuowen jiezi* gründet auf dem Zivilisationsmythos der *Angefügten Worte* (*Xici*), einem vermutlich dem 3. Jh. v. Chr. entstammenden Kommentar zu den *Wandlungen*, dessen früheste, von der überlieferten Version vielfach abweichende Textfassung in einer Handschrift aus der Grabanlage von Mawangdui (Changsha, Hunan; 168 v. Chr.) vorliegt. Doch während die ersten Sätze des Nachwortes nahezu wörtlich dem älteren Text entnommen sind, geht er in der Folge entschieden über diesen hinaus. Die *Angefügten Worte* erwähnen die Frühformen der Schrift – »Knotenschnüre« (*jiesheng*) und »eingeritzte Aufzeichnungen« (*shuqi*) – lediglich im Kontext zahlreicher anderer zivilisatorischer Errungenschaften (landwirtschaftliche Geräte und Techniken, Verkehrsmittel, Handel, Waffen, Hausbau, Grabanlagen usw.) und ohne die Schrift durch Verweis auf die Gründungsfiguren zu privilegieren. Auch findet sich die Verbindung der Schrift mit den Trigrammen der *Wandlungen* erst bei Xu Shen, dessen Gedanken ein typisches Produkt der Textkultur der Östlichen Han-Zeit (25–220) darstellen, eng verbunden mit der Entwicklung schriftlicher Exegese aus der bis dahin vorherrschenden Kultur performativer Literatur und mündlicher Unterweisung in den Klassikern. Dagegen zeigt sich das Phänomen einer sich nur allmählich ausformenden und verfestigenden Kultur des vornehmlich zur Lektüre (versus Rezitation und anderer Aufführungsformen) geschriebenen Wortes nicht allein an der relativen graphischen Instabilität früher Manuskripte, unklaren Grenzen zwischen mutmaßlich eigenständigen Texten sowie der offenbar sehr freien internen Ordnung eines gegebenen Textes. Details aus anderen Texten sowie Zehntausende neuer archäologischer Funde legen nahe, die Gleichsetzung von Schrift und Zivilisation, wie sie in dem beide bezeichnenden Begriff *wen* (ursprünglich »Muster« oder »Markierung«, dann aber auch »Schriftzeichen«) zum Ausdruck kommt, als allgemein verbreitete Anschauung nicht vor der Östlichen Han-Zeit anzusetzen. Zwar ist *wen* als Bezeichnung zivilisatorischer Vollendung in frühen Texten vielfach belegt, doch nicht primär im Sinne von »Schrift« oder »Text«, sondern auf den Bereich des religiösen, politischen und sozialen Zeremonialwesens bezogen. Erst indem der rituelle Ausdruck der Kultur – Musik, Tanz, Gesang, materielles Ornament – seit der späten Westlichen Han-Zeit phasenweise einer zunehmend schriftorientierten Repräsentation weicht, verschiebt sich die Semantik des Begriffs *wen* von der rituellen zur textlichen Praxis. Die später hochbedeutsame Grundlegung der Schrift und Literatur in Kosmologie und Mythologie gilt noch nicht für das erste Jahrtausend der chinesischen Literatur.

wen

Orakelknochen und Bronzeinschriften

Die shangzeitlichen Orakelinschriften sind Dokumente religiöser Praxis ohne erkennbare literarische Formung. Sie wurden im Anschluß an die vermutlich mündlich vorgetragene Divination in die als Orakelmedien verwendeten Rinderknochen und Schildkrötenpanzer geritzt, nachdem diese, punktuell stark erhitzt, Sprünge gebildet hatten. Die mit einem lauten Knacken sich öffnenden Sprünge galten als die Antwort der Ahnengeister auf die königlichen Fragen und waren daher zunächst zu hören und dann zu »lesen«. Die neben den Sprüngen eingeritzten Orakelinschriften repräsentierten nicht nur deren »Übersetzungen«, sondern boten zugleich auch den situativen Kontext des Rituals: die zyklischen Zeichen des Divinationstages, den Namen des Orakelpriesters, das häufig in einer positiv/negativ-Alternative gestellte Orakelthema. Zusätzlich konnte die daraus gewonnene Prognose und bisweilen sogar deren nachträgliche Bestätigung durch tatsächlich eingetretene Ereignisse notiert werden. Nahezu alle *post factum* hinzugeschriebenen Notizen bestätigen die vorherige Prognose und dienen offenkundig der herrscherlichen Legitimation. Die Orakelfragen betrafen den gesamten Bereich des öffentlichen Handelns (Opfer, militärische Unternehmungen, Landwirtschaft, Meteorologie und Astrologie, Naturkatastrophen, Bauarbeiten, Tribute, Jagden usw.), wozu im weiteren Sinne auch die persönlichen Angelegenheiten des Königs und seiner Familie (Geburten, Krankheiten, Träume usw.) gehörten. Die Shang-Könige bedienten sich des Orakels in alltäglicher Routine, um den Kontakt mit ausgewählten Ahnengeistern zu pflegen. Die Antworten der Geister waren auf ein schlichtes ja oder nein beschränkt. Diesem kontrollierten Verfahren zur Gewinnung eindeutiger Voraussagen entsprach eine grundsätzlich optimistische Weltanschauung (David N. Keightley), worin dem König die Aufgabe und die Fähigkeit zufielen, jede wichtige Entscheidung mit den Ahnengeistern und kosmischen Mächten abzustimmen und so das Wohlergehen der Gemeinschaft mit rituellen Mitteln zu sichern. Eine typische Inschrift, bestehend aus der zweiteiligen Alternativaussage auf der Vorderseite eines Schildkrötenpanzers und der königlichen Prognose auf der Rückseite, lautet: »Am Tage {bing}chen (53. Tag) brachte man [den Panzer] zum Springen. [Wahrsager] Que prüfte [die Aussage]: ›Wir erhalten die Hirseernte.‹ / Am Tage bingchen brachte man [den Panzer] zum Springen. [Wahrsager] Que prüfte [die Aussage]: ›Wir mögen nicht die Hirseernte erhalten.‹ Vierter Mond. / Der König las die Sprünge und sagte: ›Glück verheißend! [Wir] werden diese Ernte erhalten.«

So eindeutig die politische Funktion des Orakels erscheint, so unklar bleibt, warum seine alltäglichen Ergebnisse in solch großer Zahl und unter erheblichem Arbeitsaufwand nachträglich in die Medien der eigentlichen Wahrsagung eingeritzt wurden. Die bisweilen erhebliche zeitliche Distanz zwischen Orakelnahme und Inschrift und die Existenz zahlreicher unbeschrifteter Orakelknochen und -panzer scheint auszuschließen, daß die Inschrift das Orakel notwendigerweise zu besiegeln hatte. Ebenso fragwürdig ist die Annahme, die Orakelinschriften seien vornehmlich zu historisch-dokumentarischen Zwecken textintern datiert, in zeitresistente Materialien eingeritzt und schließlich archiviert worden, um späteren Generationen die politisch-religiösen Aktivitäten der Shang-Könige zu überliefern. Zum einen verweisen die Datierungen lediglich auf Tage innerhalb des stetig wiederkehrenden Zyklus von sechzig Tagen, nennen aber weder das Jahr noch den regierenden König. Ohne zusätzliche Archivinformation

Orakelfragen

Natur und Funktion der Orakelinschriften

wäre solch historisches Wissen spätestens nach einer Generation verfallen. Ungeachtet der Dauerhaftigkeit ihres Materials konnten die Orakeltexte daher allenfalls kurzfristig als historische Dokumente verständlich und nutzbar sein, und ihr unhandliches Format widerspricht ebenfalls einer archivarischen Bestimmung. Überdies würde ein solcher Zweck weder die mühsame Anfertigung ganzer Serien identischer Texte zu einem einzigen Orakel noch die Existenz bestimmter ästhetischer Formen (Symmetrie, Einfärbung, übergroße Kalligraphie) der Inschriften erklären. Übrig bleibt als Erklärung der Orakelinschriften die kaum weiter zu spezifizierende Annahme, daß die Inschriften der politisch-religiösen Repräsentation der Shang-Könige gedient haben dürften, indem sie – jenseits ihrer konkreten, in kurzer Zeit an Dokumentationswert verfallenden Inhalte – die grundsätzliche Fähigkeit des Königs ausdrückten, erfolgreich mit den Ahnengeistern zu kommunizieren, die Antworten der Geister korrekt zu verstehen und damit das Wohlergehen der politischen Gemeinschaft zu gewährleisten.

Rituelle
Repräsentation

Der ostentative Aufwand an Ressourcen, die Produktion ganzer Serien desselben Texts, die Betonung ästhetischer Elemente, die Datierung im Sechzig-Tage-Zyklus, die selbstreferentielle Erwähnung des rituellen Geschehens in der Inschrift (»Der König las die Sprünge und sagte«), die strikt regulierte Kommunikation mit den Ahnengeistern, die Beschriftung des dieser Kommunikation dienenden Mediums selbst sowie eine umfassend optimistische Weltsicht waren nicht auf die Orakelinschriften beschränkt, sondern insgesamt charakteristisch für die rituelle Repräsentation der Shang- und Zhou-Könige. Dieselben Merkmale erscheinen daher auch in der zweiten großen Gruppe archäologisch erschlossener Schrifttums, den Inschriften der im Ahnenkult verwendeten Ritualbronzen. Die Produktion solcher Texte begann parallel zu den Orakelinschriften in der späten Shang-Zeit und erlebte ihre Blütezeit unter der Westlichen Zhou-Dynastie, die dem traditionellen China als eigentlicher Ursprung der politischen Ordnung und als Orientierungsrahmen ihrer kulturellen Ideale galt. Bronzeinschriften (*jimwen*) wurden in aller Regel mit ihren materiellen Trägern – oft reich ornamentierten Speise- und Trunkgefäßen, Glocken und Waffen – gegossen. Während die Zhou-Herrscher mit der Panzer- und Knochendivination auch das Einritzen von Orakeltexten schon bald nach ihrer Eroberung des Shang-Reiches (etwa 1045 v.Chr.) durch neue Wahrsagetechniken ersetzen, erhöhten sie um ein Vielfaches die Herstellung der in ihrer kostspieligen Materialität, ihrer komplexen Technologie und ihrem kunstvollen Formenvorrat äußerst prestigereichen Ritualbronzen. Die zum Zeitpunkt ihrer Eroberung des Shang-Reiches in der Ebene des Wei-Flusses um das heutige Xi'an (Shaanxi) siedelnden Zhou übernahmen erst allmählich die entwickelte Formensprache der Shang-Bronzen und wandelten sie zu neuen Ausdrucksmustern. Die in Zhou-Texten forcierte politische Rhetorik ursprünglicher kultureller Überlegenheit ist daher fragwürdig; umso eindrucksvoller erscheint die nach der Eroberung ausgreifende Fortentwicklung der Bronze- und literarischen Kultur.

Himmliches Mandat

In der Westlichen Zhou-Zeit war das Gießen von Ritualbronzen nicht auf das Königshaus beschränkt, sondern wurde von diesem als politisches Privileg einzelnen Würdenträgern sowie den Herrschern der umgebenden Lehnsstaaten gewährt, in deren Inschriften der mit »himmlischem Mandat« (*tianming*) versehene und als »Himmelsohn« (*tianzi*) titulierte Zhou-König Referenzpunkt aller politischen Autorität blieb. Die Ausgrabungsorte der Ritualbronzen bezeugen deren dezentrale Herstellung und Aufbewahrung sowie eine enge Bindung an die politische Autorität des Königs. Die Mehr-

zahl der aus der West-Zhou-Zeit stammenden Bronzen wurde in Shaanxi und hier insbesondere in der Ebene des Wei-Flusses geborgen, also im näheren oder weiteren Umkreis der königlichen Hauptstadt; weiter östlich wurden Bronzen dieser Epoche fast ausnahmslos an Orten nördlich des Gelben Flusses gefunden, woraus sich – entgegen der prahlerischen Rhetorik mancher traditioneller Texte – die Grenzen des erweiterten Einflußgebietes der Zhou ermessen lassen. Die Ritualbronzen erscheinen vornehmlich in zwei archäologischen Zusammenhängen: als Grabbeigaben und in sorgfältig angelegten, bisweilen dicht gepackten Lagergruben. Letztere wurden offenbar vor allem in der Spätphase der Dynastie zur sicheren Aufbewahrung der Bronzen angelegt und dürften die wachsende Bedrohung und schließliche Vertreibung der Zhou-Könige aus der Wei-Ebene durch nicht-chinesische nördliche Volksgruppen reflektieren.

Mit der Verlegung der Hauptstadt in die östlichere Gegend des heutigen Luoyang (Henan) und damit dem Ende der Westlichen Zhou-Zeit 771 v.Chr. wandelte sich auch die Rhetorik der Bronzeinschriften. War die politische Legitimation regionaler Herrscher ursprünglich von der Autorität des Königs als alleinigem »Himmelsohn« abgeleitet und daher nicht autonom, so folgte dem Zusammenbruch der Dynastie ein schon während der Frühlings- und Herbst-Periode (*Chunqiu*, 722–481 v.Chr.) rasch fortschreitender politischer Zerfall des Reiches in zahlreiche mehr oder weniger eigenständige Staaten, deren notorische Kriegslust dem späteren Teil der Östlichen Zhou-Zeit (770–221 v.Chr.) die traditionelle Bezeichnung »[Epoche der] Streitenden Reiche« (*Zhanguo*, 476–221 v.Chr.) eintrug. Entsprechend ihrer neuen politischen Autonomie bezogen sich die Lehnsfürsten der Östlichen Zhou-Zeit zunehmend selbst auf den Himmel, usurpierten allmählich den Königstitel und eliminierten den »Himmelsohn« als höchste politische Autorität aus ihren Inschriften. In der künstlerischen Herstellung ihrer Ritualbronzen entwickelten die Werkstätten der einzelnen Staaten neue und regional distinkte Ausdrucksformen.

Kontinuität der
Ritualsprache

Bezeugen die Ritualgeräte der Östlichen Zhou-Zeit den Zerfall staatlicher Einheit und die Formierung und Ausbreitung regionaler politischer und kultureller Zentren, so demonstrieren die Inschriften eine bemerkenswerte Kontinuität der etablierten Ritualsprache und ihrer literarischen Mittel. Jenseits des rhetorischen Bruchs mit der Autorität des »Himmelsohnes« zeigt sich die Sprache durchgängig geprägt von den politischen Formeln der Westlichen Zhou-Zeit, uniform und stereotyp über alle geographischen, politischen und kulturellen Grenzen hinweg. Untersuchungen zum Reimverhalten der Texte haben bislang keine verbreiteten Merkmale lokaler oder regionaler Dialekte zutage gefördert; wie die rituelle Rhetorik zeigt auch deren Sprache in Grammatik, Wortwahl und Regelmäßigkeit von Reim und Metrum gewisse Linien diachroner Entwicklung, nicht aber die Grenzverläufe der synchronen linguistischen Geographie. Die in Bronze gegossene Sprache der Östlichen Zhou-Zeit war grundsätzlich am Ausdrucksstandard der Westlichen Zhou-Zeit orientiert – einem Ritualidom, das in zunehmender Formelhaftigkeit des literarischen Ausdrucks erstarbte. Entsprechend ist nach 770 v.Chr. der Anteil kurzer, gleichsam vorgestanzter Texte an der Gesamtzahl der Inschriften deutlich höher als während der Westlichen Zhou-Zeit, als sich das noch junge »Genre« der Bronzeinschriften von zunächst kurzen, inhaltlich wie kalligraphisch unregelmäßigen Sätzen zu weit ausholenden Schriftstücken entwickelt hatte, deren längstes, die Inschrift des Mao Gong-Dreifüßes (*Mao gong ding*), nicht weniger als 498 Zeichen umfaßt. Zwar erscheinen Texte erheblicher Länge auch in

späteren Jahrhunderten, insbesondere zur Bekräftigung des Anspruchs auf politische Legitimation und Autonomie, doch sind diese, gemessen an der nunmehr enormen Produktion inskribierter und nicht-inskribierter Ritualbronzen, eine geringe Minderheit.

Insgesamt geht die Zahl Zhouzeitlicher Inschriften in die Tausende und womöglich Zehntausende, rechnet man auch die kurzen, oft nur aus einigen wenigen Schriftzeichen bestehenden Inschriften mit ein. Wie schon angedeutet, wurden bereits in der Westlichen Zhou-Zeit zahlreiche Bronzen (und ihre Texte) nicht vom Zhou-König selbst, sondern von einem seiner Untertanen gestiftet. Häufig, wenn auch nicht immer aus den Bronzeinschriften ablesbar, war der Anlaß hierzu eine besondere Würdigung ziviler oder militärischer Verdienste, welche der Zhou-König mit Ämtern, Landbeleihungen, Bodenübereignungen sowie anderen kostbaren Geschenken vergalt. Während einer entsprechenden Zeremonie am Königshof wurde ein Dokument verlesen, das die Leistungen des Untertanen zusammen mit den im Gegenzug erwiesenen Zeichen königlicher Anerkennung auflistete. Das fortan vermutlich im Hofarchiv aufbewahrte Schriftstück trug gleichsam rechtsverbindlichen Charakter und wurde dem darin Begünstigten in Kopie auf Holz- oder Bambustafelchen überreicht, welche durch Schnüre verbunden waren und ihrem Empfänger als sichtbares Zeichen königlicher Anerkennung am Gürtel befestigt wurden. Zugleich gewährte der König auch das Privileg, eine inskribierte Ritualbronze zu gießen, deren Text auf der Grundlage der königlichen Urkunde formuliert wurde. Während der so ausgezeichnete seine auf vergänglichem Material geschriebene Textkopie mutmaßlich für spätere Zwecke archivierte, widmete er das auf ihrer Grundlage beschriftete neu gegossene Ritualgerät ausdrücklich seinen Vorfahren: die Bronze (und ihr nun eigener Text) wurde im dunklen Inneren des Familientempels verwahrt und während der periodischen Opferrituale den Ahnen präsentiert. Dieses vornehmlich aus den Inhalten und formalen Aspekten der Bronzeinschriften selbst rekonstruierte Szenario verankert die Ursprünge der chinesischen Literatur in einem komplexen Zusammenspiel politischer Legitimation und religiöser Kommunikation, gesichert in den Ritualen der herrscherlichen Investitur- und Schenkungszeremonien auf der einen und des Ahnenopfers auf der anderen Seite. Der Modus der Bronzeinschriften ist daher nur vordergründig dokumentarisch: Mit den Ahnen als den eigentlichen Adressaten, denen ihr Nachfahre seine Verdienste in Verbindung mit einem Gebet um fortwährende Unterstützung antrug, wurde ein Bruchstück der allgemeinen politischen Geschichte zum Baustein einer Idealgeschichte der einzelnen Familie. Obwohl die Inschriften insgesamt die wesentlichen Linien der aus der tradierten Literatur bekannten Geschichte der Zhou-Zeit bestätigen und überdies die Könige und andere bedeutende politische Persönlichkeiten mit ihren tradierten Namen erwähnen, war ihr Verwendungszweck ritueller, nicht historiographischer Natur.

Die Bronzetexte der Westlichen Zhou-Zeit waren zu keiner Phase auf einzelne inhaltliche Typen reduziert. Unter den direkt oder indirekt auf die politische Autorität des Königs bezogenen Texten waren Investiturschriften üblich; daneben wurden Landübertragungen, juristische Abmachungen, Besuche und Beschenkungen durch höherrangige Persönlichkeiten, gerichtliche Streitfälle (mit dem Stifter der Bronze als Gewinner), persönliche Auszeichnungen aufgrund militärischer Verdienste und andere, bisweilen nahezu idiosynkratisch erscheinende Ereignisse berichtet. Die in großer Zahl verfaßten kürzeren Inschriften verzichteten in der Regel überdies ganz darauf, einen spezifischen Grund für das Gießen der jeweiligen Ritual-

Anlässe der
Bronzeinschriften

Inhalte der
Bronzeinschriften

bronze zu nennen; hier standen allein die Erwähnung des Stifters, der Sachverhalt der Bronzestiftung selbst und die Bitte um Segnungen – insbesondere Langlebigkeit – im Mittelpunkt. Seit der Mitte der Westlichen Zhou-Zeit gewannen die Ritualbronzen in ihrer künstlerischen Gestaltung wie auch in der Kalligraphie ihrer Inschriften allmählich an Gleichmaß. Parallel zu dieser ästhetischen Standardisierung festigte sich auch, ablesbar an den Strukturen von Reim und Metrum, der sprachliche Ausdruck der Bronzetexte. Die parallele Konsolidierung künstlerischer und literarischer Formen belegt die zu diesem Zeitpunkt erreichte Reife der Zhou-Kultur; das vielleicht eindrucksvollste Beispiel hierfür ist die kurz vor 900 v. Chr. datierende Schale des Zeremonialschreibers Qiang (Shi Qiang *pan*), die im Dezember 1975 zusammen mit 103 anderen Ritualbronzen (74 davon inskribiert) in einer Grube bei Zhuangbai (Fufeng, Shaanxi) gefunden wurde. Die Qiang-Schale trägt die ausführlichste Inschrift des Zhuangbai-Hortes; der 275 Zeichen umfassende Text ist überwiegend im tetrasyllabischen, in vielen Versen durch Endreim betonten Metrum gehalten und in zwei nahezu perfekte symmetrische Spalten von jeweils neun senkrechten Zeilen gegossen. Anders als in den meisten Bronzegeßen wird hier das visuelle Format des Textes selbst betont und definiert die Erscheinung einer ansonsten verhältnismäßig schmucklosen Schale. Der ästhetischen Balance der Shi Qiang *pan*-Inschrift entspricht die inhaltliche – der Schreiber Qiang präsentiert die Geschichte seiner Familie parallel zu der des Königshauses:

Shi Qiang *pan*-
Inschrift

Im Einklang mit dem Altertum war König Wen! / Er brachte zuerst Harmonie ins Regieren. / Gott in der Höhe sandte vortreffliche Tugendkraft und großes Gleichgewicht herab. / Weithin nahm [König Wen] das Obere und Untere in Besitz, / vereinigte und empfing die zehntausend Lehnstaaten. / Zwingend und martialisch war König Wu! / Er inspizierte und zog zu Felde gegen die Regionen der vier Richtungen, / erreichte die [Macht der] Yin und regierte deren Volk. / Ewig furchlos gegenüber den Di[-Barbaren], / o, er attackierte das Gefolge der Yi [-Barbaren]! / Mustergültig und weise war König Cheng! / Zur Linken und zur Rechten ergriff und richtete er die Starsinnigen und Wirkköpfe; / somit erschloß er und führte zusammen den Staat Zhou. / Tiefgründig und gedankenreich war König Kang! / Er behandelte die Aufrechten als Gäste und befriedete die Grenzen. / Großzügig und freigebig war König Zhao! / Weithin zählte er [die südlichen Regionen] Chu und Jing; / er war es, der den Weg nach Süden bahnte. / Ehrwürdig und illuster war König Mu! / Er formte sich nach den großen Belehungen und folgte ihnen. / Fortführend und friedfertig ist der Himmelssohn! / Der Himmelssohn festigt und setzt fort der Könige Wen und Wu langwährende Leuchtkraft. / Der Himmelssohn ist kräftig und ohne Fehl, / ehrfürchtig präsentiert er sich den Oberen und Unteren [Geistern?] / und läßt die umfassenden Pläne bis zum Äußersten erstrahlen. / Strahlend und leuchtend, ohne Überdruß: / Gott in der Höhe, [Ahnherr] Hou Ji und die verkrüppelten Schutz[schamanen] / übergeben dem Himmelssohn das umfangreiche Mandat, / üppige Segnungen und reiche Ernten. / Unter den Man[-Barbaren] der Grenzregionen ist niemand, der nicht zur [königlichen] Audienz eilt. / Ruhig und einsam war der Hohe Ahn! / Er residierte am numinosen Ort von Wei. / Nachdem König Wu Unheil über die Yin gebracht hatte, / kamen die Zeremonialschreiber aus Wei, leuchtende Ahnen, / zur Audienz bei König Wu zu erscheinen. / König Wu ließ daraufhin den Herzog von Zhou ein Domizil abtreten; / [die Ahnen] nahmen Wohnsitz in der Ebene der Zhou. / Durchdringend und unsichtig war Ahn Yi! / Er wurde kommen gelassen, seinem Herrscher zu entsprechen; / fern in die Zukunft plante er mit Bauch und Herz. / Sein Sohn übernahm das klarsichtige Leuchten. / Der Nächste in der Ahnenlinie war Ahn Xin! / Er zeugte und zog groß seine Kinder und Enkel; / reichlich war sein Glück, mannigfach seine Gaben. / Ebenmäßig gehört und glutrot glänzend [waren seine Opfertiere], / angemessen waren seine Opfer. / Dauerhaft und langlebig war

mein vollendeter Vater selig, Herzog Yi / Kraftvoll und strahlend erlangte er Reinheit. / Ohne Tadel waren Ackerbau und Ernte, / die sich ausbreitenden Sprossen eröffneten [neue Felder]. / Pietätvoll [im Ahnenopfer] und freundlich ist Zeremonialschreiber Qiang! / Von früh bis spät läßt er [seine Pflichten] nicht fallen – / mögen seine Verdienste täglich anerkannt werden! / Qiang wagt nicht aufzuhören; / um in Erwidern [herrscherlicher Gunst] das hochillustre und segensreiche Mandat des Himmelssohns zu preisen, / macht er [dieses] kostbare und ehrwürdige Opfergefäß. / Mögen die leuchtenden Ahnen und der vollendete Vater selig ihm ihre Gunst gewähren, Qiang reichlich Glück, gesegneten Frieden, sprühdenden Reichtum, gelbliche Langlebigkeit und vollendete Jahre geben, so daß er imstande ist, seinem Herrscher zu dienen! Mögen [die Qiang] für zehntausend Jahre ewiglich [dieses Gefäß] in Ehren halten und verwenden!

Form der Shi Qiang pan-Inschrift

Die aufgrund ihrer archaischen Zeichenformen in zahlreichen Passagen unterschiedlich interpretierbare Inschrift in der Schale des Zeremonialschreibers Qiang ist inhaltlich wie ästhetisch bemerkenswert. Als eine der längsten Inschriften ist sie von seltener Regelmäßigkeit in ihren Reimsequenzen und weitgehend tetrasyllabischen Versen, bislang das einzige Beispiel einer deutlich markierten strophischen Organisation und zugleich von ungewöhnlicher äußerer Gestalt. Die Platzierung der Schriftzeichen in zwei Parallelspalten von jeweils neun senkrechten Zeilen (zu lesen von oben nach unten und von rechts nach links) im Boden der Bronzeschale verrät eine bemerkenswerte Sorgfalt, den Text als ein Werk nicht nur klinglicher, sondern auch sichtbarer Ästhetik zu betonen. Um diese formale Parallelität zu erreichen, war es notwendig, die Schlußzeile eng mit zwanzig Zeichen zu füllen, während alle übrigen Zeilen in perfekter Gleichmäßigkeit jeweils fünfzehn Zeichen enthalten. Anders als in den meisten Bronzezeremonialen steht daher in der Schale des Zeremonialschreibers Qiang, der sich im vorletzten Textabschnitt als Stifter der Bronze zu erkennen gibt, ganz offensichtlich das visuelle Format des Textes selbst im Mittelpunkt des Interesses: Die parallele Textgestalt dominiert und definiert die Erscheinung einer ansonsten verhältnismäßig schmucklosen Schale.

Diese zum Ende des 10. Jh.s v.Chr. geschaffene Verbindung einer spektakulären Betonung des geschriebenen Wortes mit einer sorgfältig durchkomponierten literarischen Struktur war, wenn nicht tatsächlich einmalig, in jedem Falle eine exquisite Ausnahme. Sie dürfte im Zusammenhang mit dem Beruf des Stifters gelesen werden, der sich ausdrücklich als »Zeremonialschreiber« (*shi*) – zuständig für die historischen Aufzeichnungen und deren rituelle Repräsentation – erwähnt und in kunstvoller Weise die Genealogie der eigenen Familie der politischen Geschichte der Zhou-Dynastie gegenüberstellt, beginnend mit dem prädynastischen König Wen (reg. 1099/56–1050 v.Chr.) und endend mit dem zu Qiangs Zeit als »Himmelssohn« regierenden König Gong (reg. 917/915–900 v.Chr.). Keine andere bislang bekannte Bronzeinschrift der Westlichen Zhou-Zeit demonstriert einen vergleichbaren Anspruch, königliche und Familiengeschichte inhaltlich und formal als gleichwertig zu parallelisieren; die Genealogie des Wei-Geschlechts beginnt fast exakt in der Mitte des Gesamttextes, nämlich mit dem drittletzten Zeichen der rechten Spalte. Die hochformalisierte inhaltliche Gegenüberstellung, ihre Ausführung in nahezu perfekter graphischer Parallelität und schließlich die Selbstbezeichnung des Stifters als Zeremonialschreiber bezeugen weniger, wie bisweilen gemutmaßt, einen frühen Versuch, »Geschichte« zu schreiben, als vielmehr die ostentative Bemühung des Stifters, sich selbst in seiner Berufung als höfischer Zeremonialschreiber und damit zugleich als verdienstvoller Nachkomme seiner Ahnen zu reprä-

Anspruch des Zeremonialschreibers

sentieren. Unterscheidet sich seine Inschrift in dieser Hinsicht von anderen bislang bekannten Bronzetexten, so teilt sie andererseits doch deren vornehmliche Funktion, den jeweiligen Stifter und seine Verdienste in Opferritualen den Vorfahren zu präsentieren, wozu ein zunächst an der Ästhetik mündlicher Rezitation ausgerichteter Text zur Kommunikation mit den Ahnengeistern in schriftliche Form übertragen wurde.

Bronzeinschriften waren keine Originaldokumente, sondern sekundäre oder tertiäre, zu religiösen Zwecken umgeformte Versionen historischer Urkunden, die wiederum selbst einem früheren rituellen Kontext entstammten und außerhalb der Ritualbronzen noch anderweitig, schriftlich wie mündlich, aufbewahrt und tradiert wurden. So zeigen zwei Serien ausführlicher Inschriften des westlichen Staates Qin von etwa 700 und etwa 600 v.Chr., daß im Abstand eines ganzen Jahrhunderts ein Text von mehr als einhundert Zeichen noch weitgehend in neuen Inschriften reproduzierbar blieb, obwohl die Qin in der Zwischenzeit ihre Hauptstadt verlegte und die ursprünglichen Träger der ersten Textversion, eine Gruppe von Bronzeglocken, am alten Ort zurückgelassen hatten. Die ursprünglich zum mündlichen Vortrag geschaffene Form und das nur lose Verhältnis zwischen Text und materiellem Träger ist auch an der Tatsache nachweisbar, daß im kontinuierlichen visuellen Fluß der Inschrift weder Reim noch Metrum zum Ausdruck kamen. Daher sind die innere Struktur des Textes und seine physische Erscheinung zwei voneinander unabhängige ästhetische Phänomene; der Text mußte rezitiert oder gesungen werden, um in seiner oft regelmäßigen poetischen Gliederung erkennbar zu sein. Aufschlußreich ist ferner die Platzierung der Inschriften. In den zum Ahnenopfer verwendeten Speise- und Trunkgefäßen befindet sich die Inschrift in aller Regel in der Innenseite des Bodens oder einer Seitenwand, während Glocken auf ihrer Außenseite beschriftet wurden, wobei der Text allerdings – je nach verfügbarer, d.h. nicht anderweitig gestalteter Oberfläche – in verschiedene Richtungen verlaufen und sich insbesondere auch auf der unteren Rückseite der in Glockenspielen aufgehängten Bronzen befinden konnte. Weder die Glockeninschriften noch die von Speisen und Getränken bedeckten Gefäßinschriften waren während des Ahnenopfers für das menschliche Auge lesbar. Dies legt nahe, daß sie nicht an die lebenden Teilnehmer des Rituals gerichtet, sondern – mit den Klängen der Glocken und dem aufsteigenden Duft des Speise- und Trankopfers – den Ahnengeistern in einer multimediale Darbietung übermittelt wurden, begleitet von rituellen Deklamationen, Hymnen und Tänzen. Daß in der Spätphase der Östlichen Zhou-Zeit Inschriften auch auf den Außenseiten von Ritualgefäßen angebracht wurden – etwa im Falle der 462 Zeichen langen Inschrift auf einem Dreifuß des Königs Cuo (reg. 323–313 v.Chr.) von Zhongshan –, dürfte daher nicht allein eine ästhetische Entwicklung dokumentieren, sondern einen Wandel in Natur und prinzipieller Funktion der Ritualbronzen und ihrer Texte: von Medien religiöser Kommunikation mit den Ahnengeistern zu Artefakten sozialer Repräsentation gegenüber den Lebenden. Diesen Schluß legen auch die Bronzetexte selbst nahe, deren inhaltlicher Schwerpunkt sich während der Östlichen Zhou-Zeit zunehmend von den Ahnengeistern als Garant der Segnungen zu den Lebenden als selbstbewußten Urhebern ihrer eigenen Errungenschaften verlagerte.

In der inneren Struktur der Bronzetexte der Westlichen Zhou-Zeit hat Lothar von Falkenhausen ein dreiteiliges Organisationsprinzip von Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft identifiziert: Im ersten und häufig ausführlichsten Teil rühmt der Stifter die angesammelten Verdienste seiner

Elemente der Mündlichkeit in Bronzeinschriften

Struktur der Bronzeinschriften

Vorfahren und der eigenen Person, denen die Familie insgesamt ihren sozialen Rang, der Stifter seine persönliche Legitimation verdankt (Vergangenheit). Diese Textpartie kann entweder im Dokumentarstil eines Investitur- oder Auszeichnungsrituals gehalten sein oder aber die über Generationen angehäuften Verdienste der Familie aus der subjektiven Perspektive des Stifters präsentieren. Auf die Erklärung der Verdienste folgt die Widmungsadresse, worin der Stifter das von ihm in Auftrag gegebene (»geschaffene«) Ritualgerät benennt, eventuell dessen Eigenschaften preist und bisweilen einzelne Ahnen als Adressaten seiner Opfer erwähnt (Gegenwart). Den Abschluß bildet eine Gebetsformel, worin die Ahnen um Segnungen ersucht werden (Zukunft). Nicht jede Inschrift enthält notwendigerweise alle drei Elemente; doch wo immer sie in ihrer Gesamtheit erscheinen, bewahren sie ihre konventionelle Reihenfolge. In relativ langen Inschriften ist vor allem die Darstellung der Verdienste erheblich ausgedehnt, während die Widmungs- und Gebetsformeln kaum an Umfang gewinnen. Dieses Phänomen läßt die langen Inschriften als historisch besonders interessant erscheinen; doch konnten gerade diese konkreten und individuellen Passagen am ehesten entfallen und sind daher nicht der eigentliche Kern der Inschrift. Dieser ist vielmehr in den hochgradig formalisierten und stereotypen Widmungs- und Gebetsformeln zu suchen, wobei die kürzesten Bronzetexte wiederum allein auf die selbstreferentielle Widmung reduziert werden konnten, mit welcher der Stifter sich seinen Ahnen gegenüber zu erkennen gab. Daraus ist zu schließen, daß die primäre Funktion der Inschriften nicht historischer, sondern religiöser Natur war, und daß die historischen Details nicht als eigenständige Dokumente, sondern im Rahmen ihrer rituellen Verwendung zu verstehen sind.

Gebets- und Segensformeln

Bronzeinschriften sind auf verschiedenen Ebenen den frühen Texten der *Oden* und *Dokumente* verwandt. Die Gebets- und Segensformeln verbinden die Bronzetexte mit den Ritualhymnen der *Oden*, wo sie gleichfalls das Ende des Textes oder auch einzelner Strophen markieren. Diese in dem frühen Ritualklassiker *Liji* (Aufzeichnungen zum Ritual) als *guci* (»glückverheißende Worte«) bezeichneten Formeln sind an die Ahnen gerichtet, können aber auch deren im Opferritual gewonnenen Antworten enthalten. Deutliche Merkmale ritueller Mehrstimmigkeit in Hymnen wie in Inschriften verweisen auf eine dramatische Aufführung der Texte innerhalb der multimedialen Ahnenopfer. Bronzeinschriften waren nicht stumm. Die der Gebets- und Segensformel vorangehende Widmungsadresse, womit der Stifter auf sich selbst und das in seinem Auftrag geschaffene Bronzegerät Bezug nahm, unterscheidet andererseits die Bronzetexte von den Hymnen der *Oden*, die nicht auf materiellen Trägern verewigt wurden und statt dessen in der literarischen Überlieferung aufbewahrt worden sind. Die Stiftungsformel, der Kern jeder Bronzeinschrift, erklärte sich aus der Idee, daß der korrekte Vollzug der Rituale selbst die höchste Form an Tugendkraft und Verdienst darstellte, wie der vielzitierte Satz des *Xiaojing* (Klassiker der Kindespietät) verdeutlicht: »Um die Sitten zu ändern und die Gebräuche zu wandeln, ist nichts bedeutender als die Musik; um die oberen Mächte zu beruhigen und das Volk zu regieren, ist nichts bedeutender als das Ritual.« Entsprechend bietet bereits das *Liji* eine längere Erklärung zur Natur der Bronzeinschriften, worin die Schaffung einer »Inschrift« (*ming*) paronomastisch mit der Schaffung des eigenen »Namens« (*ming*) identifiziert wird: »Derjenige, der eine Inschrift herstellt, schafft sich selbst einen Namen. Er schafft sich den eigenen Namen, indem er die Vortrefflichkeit seiner Vorfahren preist und sie den folgenden Generationen klar bekannt macht. [...]

Wenn also ein Vornehmer eine Inschrift betrachtet, preist er den darin Gelobten, und er preist auch deren Verfasser.« Diese selbstreferentielle Funktion der Bronzeinschriften galt selbst für die kürzesten Texte, welche lediglich aus der subjektlosen Formel »machte dieses kostbare und verehrungswürdige Ritualgefäß« bestehen. Wo technische Perfektion, Ressourcenaufwand und Schmuckreichtum das jeweilige Gerät als ein Objekt besonderer Bedeutung auswiesen, markierte die Stiftungsformel die sakrale Bestimmung ihres materiellen Trägers, die Tugendkraft des Stifters und die ihm damit von seinen eigenen Nachfahren künftig zustehende Verehrung. Selbstreferentielle Formeln finden sich entsprechend auch in den Hymnen der *Oden*, so etwa in *Zheng Min* (Das vielzählige Volk; *Ode* # 260): »Ich, Jifu, habe diese Rezitation geschaffen – / möge sie sanft sein wie der klare Wind!«

Daß Inschriften grundsätzlich eulogischen Zwecken dienten und statt einem objektiven historischen Wahrheitsanspruch der Idealgeschichte der Stifterfamilie verpflichtet waren, ist ebenso offensichtlich wie signifikant für das Verständnis der Bronzetexte in ihrem religiösen Zusammenhang. Wenn Zeremonialschreiber Qiang in seiner Inschrift über König Zhao (reg. 977/975–957 v.Chr.) berichtet, dieser habe die südlichen Regionen »gezähmt«, so bliebe zu ergänzen, daß die königliche Armee auf ihrem Feldzug nach Süden vernichtet und der König selbst getötet wurde. Wenn, wie von Edward L. Shaughnessy vermerkt, keine der mehr als fünfzig Inschriften militärischen Inhalts der Westlichen Zhou-Zeit von einer Niederlage berichtet, ist die Frage nach der historischen Objektivität der Bronzetexte bereits beantwortet. Dennoch ist der ausholende historische Gestus insbesondere der längeren Inschriften ernst zu nehmen: Ihre Datierungen, die im günstigsten Falle nicht nur Tag und Monat, sondern auch ein bestimmtes Regierungsjahr nennen (freilich ohne zu erwähnen, unter welchem König), die häufig namentliche Selbstidentifikation des Stifters und der zeremonielle Anlaß, in dessen Entsprechung die Bronze gegossen wurde, sind sämtlich Elemente, die den Text in einem konkreten historischen Zusammenhang zu verankern scheinen. Doch was die Inschriften idealisierend erinnern, in Bronze verfestigen und Ahnen wie Nachfahren in häufig poetischer Form übermitteln, sind keine sich selbst erklärende Tatsachen, sondern deren normativ und endgültig definierte, mythisch überhöhte und zu rituellen Zwecken sakralisierte Repräsentation: Nicht: »Was ist geschehen?«, sondern: »Was wollen wir erinnern?« und: »Was wollen wir vergessen?« sind die im Ahnenkult beantworteten Fragen, wo Geschichte als Gedächtnis entworfen wurde.

Die Ursprünge und frühe Entwicklung der Poesie

Den Bronzeinschriften in Teilen zeitgenössisch sind zwei tradierte und in der Östlichen Zhou-Zeit kanonisierte Textsammlungen, die *Oden* (*Shi*, später als *Klassiker der Oden*, *Shijing*, bezeichnet) und die *Dokumente* (*Shu*, später als *Klassiker der Dokumente*, *Shujing*, oder auch *Ehrwürdige Dokumente*, *Shangshu*, bezeichnet). In ihren frühen Schichten vermutlich auf die Westliche Zhou-Zeit zurückgehend, konstituieren sie das Grundgerüst historischen Wissens, mythischen Erinnerns, politischer Paradigmen, ritueller Praxis und literarischer Ausdrucksform des frühen China. Die jüngst gefundenen, augenscheinlich auf das späte 4. Jh. v.Chr. datierenden Manuskripte von Guodian (Jingmen, Hubei) bestätigen den in der tradierten Literatur der Östlichen Zhou-Zeit erkennbaren Status der *Shi* und *Shu* als

Selbstreferenz

Oden (*Shi*) und
Dokumente (*Shu*)

Poesie in den Wandlungen (Yi)

kanonische Sammlungen paradigmatischer Texte, deren Zitat insbesondere den Werken der Ru, also der konfuzianischen Tradition seit dem 5. Jh. v. Chr. routinemäßig als Nachweis autoritativer Wahrheit diente.

Der dritte in seinen frühen Teilen vermutlich aus der späten Westlichen Zhou-Zeit datierende Kanon, die *Wandlungen* (Yi, später als *Klassiker der Wandlungen*, *Yijing*, oder *Wandlungen der Zhou*, *Zhou Yi*, bezeichnet), ist ein Orakelhandbuch, um das sich von der Östlichen Zhou- bis zur Östlichen Han-Zeit eine Serie von Kommentaren – die sogenannten *Zehn Flügel* (*shi yi*) – legte und damit das ursprünglich zur Divination verwendete Werk in ein so vielschichtiges wie autoritatives Weisheitsbuch kosmologisch-moralistischer Philosophie verwandelte. Es ist auf der Basis dieser in Teilen traditionell (und wohl fälschlich) Konfuzius (551–479 v. Chr.) zugeschriebenen Kommentare, und hier vor allem der *Angefügten Worte*, daß die *Wandlungen* seit der Han-Zeit als der grundlegendste der *Fünf Klassiker* galten. Seine Auslegung erzeugte ungeheure Textmengen und erreichte ihren scholastischen Höhepunkt in der songzeitlichen *daoxue*-Gelehrsamkeit (»Studien des Weges«, »Neokonfuzianismus«). Fundamental wie die *Wandlungen* als Weisheitsbuch für die Geschichte des chinesischen Denkens sind, gelten weder die frühen, der Orakeltradition angehörenden Schichten noch die späteren philosophischen Kommentare als im engeren Sinne literarische Werke. Tatsächlich aber haben Hellmut Wilhelm und andere nach ihm in der ältesten Schicht der *Wandlungen* poetische Passagen nachgewiesen, deren Naturbilder Parallelen zu Gesängen der *Oden* aufweisen und auf ursprüngliche (Volks-?) Lieder zurückgehen dürften. In den kurzen »Linien-sprüchen« (*yaoci*) zu den jeweils sechs Linien der 64 Hexagramme dominiert das klassische Metrum des Viersilblers, und nicht wenige dieser Verse sind mehr oder weniger regelmäßig gereimt. Mit der ursprünglichen Schicht der *Wandlungen* rückte jedoch auch ihre ästhetische Formung gegenüber den späteren philosophischen Kommentaren in den Hintergrund. Erscheinen die »Linien-sprüche« aus literaturhistorischer Sicht daher kaum relevant, so haben neuere Bemühungen, die *Wandlungen* als ein Werk religiöser Praxis zu verstehen, eine neue Perspektive auch auf die poetische Formung des einstigen Orakelbuches eröffnet. Daß dieses dieselben sprachlichen Merkmale ästhetischer Formung wie die zeitgenössischen Inschriften und Hymnen aufweist, bezeugt den inneren Zusammenhalt der frühen Text- und Ritualkultur. Die Sprache der Poesie war auch die Sprache eines zunächst religiös motivierten – historischen oder kosmologischen – Wahrheitsanspruchs.

Während auch die in rhythmischer Prosa gehaltenen rituellen Deklamationen der *Dokumente* bisweilen als dramatische Libretti (Henri Maspero) und literarische Beschreibungen der rituellen Tänze der Westlichen Zhou-Zeit aufgefaßt worden sind, liegt die wahre Quelle der chinesischen poetischen Tradition in der Anthologie der *Oden*. In dieser frühesten Sammlung poetischer, durch Reim, Metrum und Strophenform strukturierter Gesänge finden sich die Stimmen der Könige ebenso wie die des einfachen Volkes, rituelle und mythologische Hymnen ebenso wie Verse von Liebe und Hoffnung, Einsamkeit und Unterdrückung. Es ist diese umfassende Schau der menschlichen Existenz, ausgedrückt in archetypischen Wendungen schlichter und ernster Direktheit, welche die *Oden* zum Gründungstext aller chinesischen Literatur erhoben hat. Zwar war die Poesie damit das erste und dauerhaft vornehmste literarische Medium des klassischen China, doch greift die im Vergleich zur griechischen Antike geäußerte Vorstellung zu kurz, die frühe chinesische Tradition sei ausschließlich lyrisch. Neben lyri-

Oden als Gründungstext der chinesischen Literatur

schen Gesängen umfassen die *Oden* durchaus Texte epischen und dramatischen Charakters, wenn auch in kompaktem Format und bestimmt für eine eng begrenzte Öffentlichkeit.

Die insgesamt 305 Gesänge unterschiedlicher Länge werden traditionell, wenn auch ohne spezifische Evidenz, auf den Zeitraum zwischen etwa 1000 und etwa 600 v. Chr. datiert. Die Kompositionsumstände nahezu aller Lieder liegen im Dunkeln; in einigen Ausnahmefällen der Ritualhymnen scheinen textliche Verbindungen zu den *Dokumenten* erkennbar, doch etabliert auch dieser fragile Zusammenhang keine sichere Datierung oder Autorschaft. Auch die insbesondere in der Westlichen Han-Zeit unternommenen Versuche, die meisten der *Oden* konkreten historischen Situationen zuzuweisen, sind Jahrhunderte von jenen vermeintlichen Entstehungsmomenten entfernt und basieren auf fragwürdigen Interpretationen der vieldeutigen Gesänge. Die Geschichte der *Oden* ist daher nur als eine nach wie vor unabgeschlossene Geschichte ihrer Rezeption zu greifen. Kein zweiter Text der chinesischen Literatur hat sich wandelnden Interpretationen so offen erwiesen und so kontinuierlich, für die Rezitatoren der Östlichen Zhou-Zeit wie für die Leser der Moderne, immer neue Bedeutung und Schönheit entfaltet. Die *Oden* aus dieser Geschichte wandelnden Sinns zu lösen und auf eine spezifische, der Gegenwart plausiblere Interpretationen zu reduzieren, wäre daher zu einfach. Keine spezifische Evidenz erhebt das moderne über das traditionelle Verständnis. Seit 2500 Jahren haben die *Oden* die Geschichtlichkeit ihrer Interpretationen immer neu transzendiert.

Die erstmals in Sima Qians (etwa 145 v. Chr. – etwa 86 v. Chr.) *Shiji* (Aufzeichnungen des Historikers) formulierte Idee, Konfuzius habe die Sammlung der *Oden* aus ursprünglich mehr als dreitausend Gesängen kompiliert und vertont, steht im Einklang mit der hanzeitlichen Popularisierung des Konfuzius als Autor, Kompilator oder Kommentator aller *Fünf Klassiker*. Diese wohl nur nachträgliche Verbindung des autoritativen Textes der *Oden* mit dem exemplarischen Lehrer Konfuzius bezieht sich auf den hohen pädagogischen und enzyklopädischen Nutzen, der den alten Gesängen in der Ru-Tradition beigemessen wurde. So waren die *Oden* laut einer Passage (17/9) der mit Konfuzius verbundenen *Analekten* (*Lunyu*) geeignet, »zu inspirieren, zu beobachten, zusammenzuführen und Zorn auszudrücken«; mit ihnen diene man im Nahen dem Vater, aus der Ferne dem Herrscher und lerne überdies »in großer Zahl die Namen der Fische, Vögel, wilden Tiere, Pflanzen und Bäume«. Umgekehrt gilt, daß, wer die *Oden* nicht lerne, »nichts hat, um sich auszudrücken« (16/13) und wie jemand sei, der »geradewegs mit dem Gesicht zur Wand steht« (17/10). In jedem Falle waren die *Oden* für Konfuzius performative Texte; sie waren nicht nur zu lernen, sondern im sozialen und politischen Leben zur Anwendung zu bringen (13/5). Entsprechend notiert *Mozi* (Kap. 48) in einer Polemik gegen die Ritualisten der Ru-Tradition, daß sie die *Oden* rezitieren, musikalisch begleiten, singen und tanzen. In den *Analekten* erscheinen sie vor allem als rituelle, vermutlich mit Tänzen verbundene Musikstücke.

Die überlieferte Anthologie der *Oden* besteht aus vier Abteilungen: Die ersten 160 Gesänge sind die *Landesweisen* (*guofeng*); es folgen 74 *Kleinere Hofgesänge* (*xiaoya*), 31 *Größere Hofgesänge* (*daya*) und schließlich 40 *Hymnen* (*song*). Die *Landesweisen* sind noch einmal in fünfzehn, der politischen Geographie der Östlichen Zhou-Zeit entsprechende Abschnitte unterteilt. Diese beginnen mit zwei »südlichen« (*nan*) Sektionen (*Zhou nan* und *Shao nan*); die Bedeutung dieser Bezeichnungen ist nicht eindeutig

Verbindung der Oden mit Konfuzius

Anordnung, Form und Inhalt der Oden

geklärt), gefolgt von den *Weisen* (*feng*) der verschiedenen Staaten. In dieser Anordnung erstreckt sich der geographische Rahmen der *Oden* über einen relativ schmalen Korridor vom heutigen Shandong im Osten bis Shaanxi im Westen und entspricht damit im wesentlichen dem in den Fundorten der frühen Ritualbronzen erkennbaren Kulturraum der Westlichen und frühen Östlichen Zhou-Zeit. Dieser nördlichen Orientierung der *Oden* entspricht, daß die südlichste der in den *Landesweisen* benannten Regionen, Chen, in der hanzeitlichen Rückschau als semibarbarisch betrachtet wurde. Formal sind die meisten Gesänge der Anthologie durch regelmäßige Reime sowie das mehr als neunzig Prozent aller Verse bestimmende viersilbige Metrum geeint. Evokative, häufig onomatopoeische Silbenverdopplungen sowie zahlreiche zweisilbige Wortpaare fallen entweder auf die beiden ersten oder die beiden letzten – niemals auf die beiden mittleren – Taktschläge, so daß die meisten Verse durch eine leichte Zäsur in zwei symmetrische Hälften (*dum-dum* : *dum-dum*) geteilt sind. Inhaltlich ist andererseits eine weitgehend klare Trennlinie zwischen den *Landesweisen* auf der einen und den *Hofgesängen* und *Hymnen* auf der anderen Seite zu ziehen: Thematisieren erstere zumeist die alltäglichen Bedürfnisse (Landwirtschaft), Freuden (Feste, Liebe, Freundschaft) und Nöte (Militärdienst, Ausbeutung, Trennung) des Volkes, umfassen letztere vornehmlich Preislieder, mythologische Hymnen und Opfergesänge an die Ahnengeister, die in den vielfältigen Ritualen des Königshauses und der Aristokratie aufgeführt wurden. Wie die *Analekten* erwähnen auch andere Texte der ausgehenden Östlichen Zhou-Zeit die *Hymnen* und *Hofgesänge* als repräsentativ für die altehrwürdige Ritualmusik, und frühe Zitate der *Oden* bezeugen eine klare Bevorzugung, und damit den höheren kulturellen Status, dieser Abteilungen gegenüber den *Landesweisen*. Die Grabtexte von Guodian bestätigen auch hier das aus der tradierten Literatur vertraute Bild, und sie zitieren Verse der Anthologie nicht nur als *Oden*, sondern mehrfach ausdrücklich als *Kleinere* oder *Größere Hofgesänge*. Diese Zitierweise belegt die relativ frühe Existenz solcher poetisch-musikalischer Kategorien wie *Hymnen* und *Hofgesänge*; daß überdies die meisten der in den Guodian-Handschriften enthaltenen *Oden*-Zitate Versen der überlieferten Anthologie entsprechen, deutet ferner auf eine zum Ende des 4. Jh.s v. Chr. weitgehende – allerdings noch nicht vollständige – Stabilisierung der anonymen *Oden* als einer klar umgrenzten Textsammlung hin. Dieser Eindruck hat sich weiter verfestigt mit der Entdeckung einer weiteren Bambushandschrift, wohl ebenfalls von etwa 300 v. Chr., worin die *Oden* sowohl nach Abteilungen als auch individuell erörtert werden. Herkunft und ursprüngliche Form dieser Handschrift sind allerdings unklar; zusammen mit einer großen Zahl weiterer Bambustexte wurde sie aus einem südlichen Grab – möglicherweise im Umfeld von Guodian – geraubt, Mitte der 1990er Jahre auf dem Antiquitätenmarkt Hóng Kongs angeboten und dort vom Shanghai Museum erworben.

Die tradierte Version der Anthologie wird dem ansonsten obskuren Gelehrten Mao Heng (3./2. Jh. v. Chr.) zugeschrieben. Das als *Mao shi* (Die *Oden* [in der Überlieferung] des Mao) bekannte Werk war eine von vier Überlieferungen der *Oden*, die während der Westlichen Han-Dynastie am Kaiserhof bekannt waren. Während die Interpretationen und Lehren der drei anderen Lehr- und Kommentartraditionen – die *Lu shi* (Die *Oden* [in der Überlieferung] aus Lu), *Qi shi* (Die *Oden* [in der Überlieferung] aus Qi) und *Han shi* (Die *Oden* [in der Überlieferung] des Han [Ying, etwa 150 v. Chr.]), kollektiv als *San jia shi* (Die *Oden* der drei Textschulen) bezeichnet – am Kaiserhof der Westlichen Han mit offiziellen Lehrstühlen institutio-

Die *Oden* in der
Han-Zeit

nalisiert waren, gewann die Mao-Überlieferung erst unter Kaiser Ping (reg. 1 v. Chr. – 6 n. Chr.) entsprechende Anerkennung. Im Zuge der in der Östlichen Han-Zeit geführten Diskussion über die in antiker (*guwen*) und moderner (*jimwen*) Schrift gehaltenen Versionen der *Fünf Klassiker* verloren die drei zuvor dominanten Überlieferungen jedoch ihren Einfluß, während die Mao-Tradition fortan als vermeintlich originalgetreueste, auf die erste Schülergeneration des Konfuzius zurückgehende Version und Interpretation der *Oden* kanonischen Status gewann, wenngleich auch sie nicht in einer Fassung »antiker Schrift« vorlag. Entscheidend für die Kanonisierung der Mao-Rezension war der Kommentar Zheng Xuans (127–200), welcher die Mao-Wortglossen und die interpretatorische »Überlieferung« (*zhuwen*) weiter ausbaute, in Teilen korrigierte oder um Lesarten der *San jia shi* ergänzte und als *Mao shi zhuwen jian* (Kommentar zur Mao-Überlieferung der *Oden*) tradierte. Von nahezu dreißig namentlich erwähnten exegetischen Werken der Han-Zeit, die mit jeweils einer der vier Überlieferungen verbunden waren, hat neben den *Mao-Oden* nur das Han Ying zugeschriebene *Han shi waizhuan* (Exoterische Überlieferung der *Oden* des Han) überlebt. Spuren der übrigen Lehrtraditionen der *Oden* lassen sich in der literarischen Überlieferung nur noch vereinzelt nachweisen.

Laut der traditionellen, in der hanzeitlichen Historiographie geformten Sicht existierten die *Oden* in schriftlicher Form seit alter Zeit, wurden aber auch memoriert und überlebten somit die vermeintliche Proskription während der Qin-Dynastie in mündlicher Form, bevor sie zu Beginn der Westlichen Han-Zeit erneut niedergeschrieben wurden. Die zahlenmäßig relativ geringen, aus den *Oden*-Zitaten anderer Werke rekonstruierbaren Textvarianten zwischen den vier Lehrtraditionen werden der Interimsphase mündlicher Überlieferung zugeschrieben. Neuere Forschungen zur Qing-Geschichte und die in jüngster Zeit aus Grabhandschriften des 4. bis 2. Jh.s v. Chr. gewonnenen Einsichten wecken erhebliche Zweifel an dieser frühen, der politischen und kulturellen Legitimationsstrategie der Han-Dynastie verpflichteten Darstellung. Zum einen wurden die *Oden* unter den Qin nicht allgemein vernichtet, sondern am Hof von kaiserlich bestellten Gelehrten studiert und vermutlich auch ediert und unterrichtet. Zum anderen verweisen die imperialen Steleninschriften der Qin wie auch die kaiserlichen Opferhymnen der frühen Westlichen Han auf die Präsenz der *Oden* als Repertoire politischer Rhetorik. Überdies zeigen Zitate der *Oden* in den Grabtexten von Guodian und Mawangdui, in den Handschriften des Shanghai Museums sowie in den Fragmenten eines *Oden*-Manuskripts aus der Grabanlage von Shuanggudui (Fuyang, Anhui; 165 v. Chr.) zwar eine nahezu vollkommene wörtliche Übereinstimmung, doch zugleich auch den extensiven Gebrauch graphischer Varianten (Lehnzeichen). Die große Zahl graphischer Varianten in diesen – sämtlich im Gebiet des alten südlichen Staates Chu gefundenen – Bambus- und Seidenhandschriften läßt die Annahme einer stabilen *schriftlichen* Fixierung der *Oden* sowohl für das 4. als auch für das 2. Jh. v. Chr. fragwürdig erscheinen; zugleich deutet nichts in diesen Fragmenten auf einen radikalen Bruch in der mündlichen Überlieferung der Gesänge.

In der Tat kann keine der nunmehr bekannten Fassungen als authentische Repräsentation der *Oden* angesehen werden; auch die Mao-Rezension ist nur eine – wenngleich durch die Tradition stabilisierte – von vielen unerschiedlichen Versionen. Zugleich fällt auf, daß die Zahl der Textvarianten in den archäologisch geborgenen Versionen etwa zehnfach höher ist als in den entsprechenden Fragmenten der *San jia shi*, vergleicht man beide

Mündlichkeit und
Schriftlichkeit

Frühe Rezeption der
Oden

Textkorpora mit den *Mao shi*, und daß die Handschriften in ihren Varianten vom *textus recensus*, von den *San jia shi* und auch voneinander abweichen. Diese Situation mag auf eine grundsätzlich mündliche Überlieferungspraxis verweisen, worin die *Oden* zu jeweils konkreten Anlässen – als Grabbeigaben, vielleicht auch als *aide-mémoire* im Lehrer-Schüler-Dialog – in lokaler Kalligraphie und unabhängig von anderen, parallel existierenden schriftlichen Versionen niedergelegt wurden. Die graphische Instabilität der Handschriften suggeriert ferner, daß die zahlreichen *Oden*-Zitate in Texten der frühen überlieferten Literatur nachträglich normalisiert worden sein dürften. Zugleich aber ist zu betonen, daß nahezu sämtliche Textvarianten lediglich graphischer und nicht lexikalischer Natur sind. Die frühen südlichen Handschriften wie auch die *Oden*-Rezitationen bei diplomatischen Treffen zwischen Vertretern verschiedener Staaten, berichtet in *Zuo zhuan* (Überlieferung des Zuo, 4. Jh. v. Chr.) und *Guoyu* (Gespräche der Staaten, 4. Jh. v. Chr.), belegen nicht nur eine weite und kohärente Verbreitung der Gesänge, sondern auch eine von den einzelnen Dialekten unabhängige *koiné*, in der die *Oden* universal verbreitet waren und die in der Überlieferung der archaischen *Oden* und *Dokumente* sowie in der – den kanonischen Werken eng verwandten – Diktion der Bronzinschriften fortbestand. Dies erinnert an das in den *Analekten* 7/18 zitierte Konfuzius-Wort, wonach der Meister für die *Oden*, die *Dokumente* sowie allgemein in rituellen Angelegenheiten die »elegante Standardsprache« (*yayan*) verwendete – ein altes, als klassisch empfundenenes, über die Alltagssprache erhobenes Idiom. Wer in *yayan* die *Oden* zitierte, verkörperte kulturelle Verfeinerung und brachte die Sprache des Altertums zur Aufführung. Mit der Zitier- und Rezitationspraxis der *Oden* entäußerte sich das moralische und historische Gedächtnis der Östlichen Zhou-Zeit als kulturelle Form. Es war das Gedächtnis einer Epoche, die sich selbst als vom Altertum abgefallen begriff und umso entschiedener versuchte, ihre eigene humane Ordnung durch rituelle, rhythmisch wiederkehrende – und in rhythmischer Sprache vollzogene – Akte formalen Erinnerns zu sichern.

Ferner dürfte im Zeitalter von Holz und Bambus als den prinzipiellen Medien schriftlicher Texte die weite Verbreitung der *Oden* nicht auf eine einheitliche, durch systematisches Kopieren erzeugte und fortgesetzte schriftliche Tradition verweisen; Wagenladungen beschriebener Holztäfelchen und Bambusstreifen, transportiert durch die Weiten Chinas, sind literarisch wie archäologisch unbelegt. Auch erwähnt kein vorimperialer Text die Existenz einer einheitlichen schriftlichen Überlieferung der *Oden*, während die *Analekten* Konfuzius mit der Frage zitieren, was die »dreihundert *Oden*« wert seien, wenn ein Gesandter auf diplomatischer Mission sie nicht im Gespräch anwenden könne. Schließlich dürfte die in den Handschriften erkennbare große Zahl graphischer Textvarianten ein individuelles Lesen der *Oden* ohne weitere Anleitung unmöglich gemacht haben – man mußte den Text bereits kennen, um ihn lesen zu können. Die Verbreitung der *Oden* wie auch anderer Texte des frühen Kanons in vorimperialer Zeit bedurfte daher des mündlichen Wortes und jener Lehrer-Schüler-Beziehungen, die sich allmählich zu Lehrtraditionen mit jeweils eigener Textautorität und -exegese ausdifferenzierten. Noch in der Westlichen Han-Zeit, und insbesondere außerhalb der am Kaiserhof betriebenen Verschriftlichung der frühen Textkultur, galt in der Überlieferung traditionellen Wissens poetischer, philosophischer, historischer oder auch technischer (astrologischer, medizinischer etc.) Natur der Primat der mündlichen Unterweisung und dem Auswendiglernen.

Die Ursprünge der *Oden*-Hermeneutik sind nicht exakt greifbar. Die *Analekten*, eine allmählich gewachsene Sammlung lose verbundener Sprüche und Gespräche, erwähnen die *Oden* lediglich in allgemeiner und anekdotischer Weise. Wie Steven Van Zoeren und andere beobachtet haben, verschiebt sich die Diskussion der *Oden* dabei nur langsam von Musik und Rezitation zu textlicher Interpretation. Demgegenüber konzentrieren sich die folgenden, zunehmend systematischer angelegten Werke der frühen Ru-Tradition – *Menzius*, *Xunzi*, *Liji* usw. – vor allem auf letzteren Aspekt, indem sie einzelne Verse der *Oden* zur Stützung spezifischer Argumente heranziehen. Im mündlichen Vortrag, dokumentiert in *Zuo zhuan* und *Guoyu*, war das Zitat zugleich ästhetisch motivierte Rezitation; der moralischen und historischen Autorität des Altertums entsprach die Kraft archaischer und formalisierter Diktion, welche das in diskursiver Prosa vorgebrachte Argument zur rituellen Formel verdichtete. Säkularer und religiöser Gebrauch der *Oden* waren in diesem Sinne nicht grundsätzlich verschieden. Der Bedeutung der *Oden* als formalisierter Sprache entspricht ihre Offenheit für eine prinzipiell unbegrenzte Vielfalt situationsbedingter Interpretationen. Die frühe Zitierweise der Gesänge zeigt diese nicht in einem einzigen und isolierten Textsinn. Die Bedeutung eines Gesanges oder kurzen Abschnittes konstituierte sich vielmehr im jeweils neuen Zusammenhang seines Gebrauchs. Die als *duanzhang quyü* (»eine Strophe [aus ihrem ursprünglichen Textzusammenhang] herausbrechen, um Bedeutung zu erzeugen«) bezeichnete frühe Zitier- und Rezitationspraxis der *Oden* spiegelt nicht die mißbräuchliche Zerstückelung organischer Texte, sondern einen verbreiteten Modus früher Textkomposition, -rezeption und -interpretation, worin sich komplexe Grundannahmen zur Natur und Funktion poetischer Texte spiegeln. Die erste und einflußreichste, im Kapitel *Yao dian* (Die Statuten des Yao; 4/3. Jh. v. Chr.) der *Dokumente* aufbewahrte Definition der *Oden* betont den Ursprung poetischen Ausdrucks ebenso wie die performative Wiederholung dieses Ursprungs: »Die *Oden* sind Ausdruck der Ambitionen; der Gesang verleiht den Worten Dauer.« In der späteren literarischen Tradition wurden die »Ambitionen« zumeist auf die ursprüngliche Textkomposition – Ausdruck individueller Reaktion auf konkrete historische Umstände – bezogen. Doch weist das *Yao dian*-Zitat über diesen Gedanken hinaus: Durch fortgesetzte mündliche Aufführung gewinnen die *Oden* historische Dauer, und die »Ambitionen« des unbekanntesten ersten Autors finden ihre Entsprechung in jenen aller späteren Sänger und Rezitatoren. Nicht zufällig ist die früheste Bestimmung der *Oden* dabei mit ihrer musikalischen Darbietung verbunden.

Der konstitutive Text der chinesischen Poetik, das *Wei Hong* (1. Jh.) zugeschriebene und in den *Mao shi* überlieferte, zweifellos aber aus früheren Quellen gespeiste *Große Vorwort* (*Daxu*) der *Oden*, entwickelte die Erörterung der Poesie aus den älteren, in die Östliche Zhou-Zeit zurückreichenden Betrachtungen zur Musik, der vornehmsten kulturellen Ausdrucksform des antiken China. Diese hatten ihre systematische Formulierung in den *Aufzeichnungen zur Musik* (*Yueji*) gefunden, einem im *Liji* wie auch im *Shiji* aufbewahrten, vermutlich in der Westlichen Han-Zeit kompilierten Traktat mit tiefen Wurzeln in der philosophischen Literatur des 4. und 3. Jhs v. Chr. Der weit ausgreifende, auch in den *Guodian*-Handschriften gegenwärtige Diskurs zur Musik verschmolz historische, soziale und kosmische Ordnung zu einer umfassenden Struktur; zugleich galt die Musik als authentisches, unmittelbar aus den Bewegungen des individuellen Gemüts entstehendes und auf dieses zurückwirkendes Medium menschlichen Ausdrucksvermögens:

Ursprünge der
Oden-Hermeneutik

Das Große Vorwort zu
den *Oden*

Die *Oden* sind das, wohin die Ambitionen gehen. Im Herzen/Geist befindlich sind es Ambitionen, in Worten ausgedrückt sind es die *Oden*. Die Affekte werden im Innern bewegt und nehmen Form an in Worten. Wenn ihr Aussprechen nicht genügt, bringt man sie in Seufzern hervor. Wenn ihr Seufzen nicht genügt, singt man sie dehnend. Wenn dehnendes Singen nicht genügt, tanzen die Hände und stampfen die Füße sie unwillkürlich. Die Affekte äußern sich in Klängen. Wenn die Klänge Muster bilden, werden sie Töne genannt. Die Töne eines wohlregierten Zeitalters sind ruhig und erfreuen; seine Regierung ist harmonisierend. Die Töne eines Zeitalters in Aufruhr sind zornig und verbittern; seine Regierung ist verderbt. Die Töne eines untergehenden Staates sind klagend und erzeugen wehmütiges Gedenken; sein Volk ist in Not.

Die Rolle der Musik als Ordnungskraft

Komplementär zum Ritual, das die Gesellschaft in sozialen Hierarchien organisierte, war die Musik als Mittel des Regierens geeignet, die Menschen innerlich zu harmonisieren, wie *Xunzi* (3. Jh. v.Chr.) vermerkt: »Die Musik vereint und verbindet, die Riten trennen und sondern.« Laut dem *Yueji* war die Musik keine isolierte Schöpfung individuellen Willens, sondern entsprang »natürlich« aus der Bewegtheit des menschlichen Herzens/Geistes (*xin*) durch die Zeitumstände. Die derart objektivierbare Musik war so authentisch wie allgemeingültig: authentisch, weil die Antwort eines Individuums auf seine eigene, konkrete Situation, allgemeingültig, weil Situationen wie individuelle Reaktionen als unwillkürliche, kosmologisch-regelhafte und daher wiederkehrende Prozesse verstanden wurden. Diese Vision einer originalen und zugleich überindividuellen Schöpfung der Musik ist im *Großen Vorwort* auf die (ursprünglich selbst musikalisch definierte) Poesie der *Oden* übertragen. Daß dabei der erste Schöpfer eines Gesanges und die Umstände seiner Komposition in der Anonymität des historischen Dunkels versanken, bezeugt das fundamentale Desinteresse an der Person des »Autors« – er war kein Schöpfer im Sinne aristotelischer Poetik, sondern, als authentisches Individuum und Repräsentant allgemein-menschlicher Kapazität, das Medium eines objektivierbaren Prozesses. In der Rezitation einer *Ode* wiederholte sich ihr einstiger Kompositionsimpuls, und der so erzeugte neue Textsinn war nicht weniger wahr und authentisch als die ursprüngliche, aber mit ihrer eigenen Situationsgebundenheit vergessene und verfallene Bedeutung. So überlieferte die Rezitationspraxis der Östlichen Zhou-Zeit die paradigmatische Form der *Oden* und füllte diese zugleich mit immer neuer textlicher Bedeutung. Absolut war nicht eine – in der Tat gar nicht vorhandene – essentielle Bedeutung eines Textes, sondern seine historisch sanktionierte Form, deren Inhalt sich im Zitat stetig neu erzeugte. Wie das *Große Vorwort* im Rückgriff auf die *Aufzeichnungen zur Musik* Betrachtungen zur Komposition der *Oden* und ihrer Wiederholbarkeit als Rezitationen entwickelte, übersetzte es auch die kosmologische und soziale Ordnungsfunktion der Musik in eine solche der Poesie und hob sie zugleich – in einer für alle spätere chinesische Literatur folgenreichen Wende – auf ein fundamental neues Niveau: Als Sprache waren die *Oden* nicht mehr nur »zornige« oder »klagende« musikalische »Töne« und damit eine unwillkürliche Reflexion desolater Verhältnisse, sondern ausdrückliche Worte der Herrscherkritik. Über ihre Verbindung zur Musik als naturhaft und allgemeingültig legitimiert, entstanden poetische Texte in unmittelbarer Reaktion auf ihre politischen und sozialen Zeitumstände und gaben daher unverfälscht Auskunft über den Zustand des Landes und die Qualität seiner Regierung. Wie in *Menzius* (V.A.5) aus dem *Großen Schwur* (*Taishi*; eines der nicht authentisch überlieferten Kapitel der *Dokumente*, siehe unten) zitiert, beurteilte der Himmel den König durch die Augen und Ohren seines

Poesie als Herrscherkritik

Volkes und gewährte oder entzog dementsprechend das »himmlische Mandat« zur Regierung. Die wie das *Große Vorwort* im 1. Jh. kompilierte *Geschichte der Han* (*Hanshu*) definierte folgerichtig den Souverän als den eigentlichen Adressaten aller Literatur, der sich der textlichen Stimmen seines Volkes zu bedienen – oder genauer: zu unterwerfen – hatte. Der (ideale) Zhou-König, so die Beschreibung des *Hanshu*, ließ seine Beamten die Lieder der einfachen Bevölkerung sammeln und am Hof vertonen, um aus ihnen Aufschluß über die Situation und Zukunft des Gemeinwesens zu gewinnen. Die Vorstellung einer königlichen Sammlung von Volksliedern ist wohl eine nachträgliche Fiktion; allerdings wurde schon in der Östlichen Zhou-Zeit den *Oden* wie auch anderen anonymen Volks- und Kinderreimen historische Wahrheit und prophetische Kraft beigemessen, ein Sachverhalt, der vielleicht schon die poetische Form der »Liniensprüche« der *Wandlungen* erklären mag.

Insgesamt ist der frühe exegetische Umgang mit den *Oden* in jeder Hinsicht rezeptionsorientiert. Keiner der frühen Kommentatoren verwendet seine Aufmerksamkeit auf die artistische Anstrengung des Dichters oder die ästhetische Qualität seines Werkes; was zählte, war die Wirkung oder Wirkungsabsicht einer *Ode*. Erst aus dieser Perspektive gewinnt Konfuzius' Lob von *Guan ju*, der in der Anthologie an erster Stelle plazierte *Ode*, seine volle Bedeutung (*Analekten* 3/20): »*Guan ju* erfreut, doch führt nicht zur Lusternheit; macht traurig, doch verletzt nicht.« Auch in ihrer sekundären Rezeption – Zitat und Rezitation – tritt die ursprüngliche performative Natur der *Oden* deutlich hervor. Als hermeneutisch offene, situationsbedingt verwend- und interpretierbare Texte waren sie nicht auf vergangene Bedeutung, sondern auf den zeitgenössischen Rezipienten gerichtet. In der mündlichen Rezitation wurde die Sprache der Vergangenheit lebendig und relevant für die Gegenwart und von dieser aus immer neu interpretierbar. Wie an zahllosen Beispielen paralleler *Oden*-Zitate in der frühen Literatur erkennbar, wechselte deren Textsinn mit unterschiedlichen Interpretationen in unterschiedlichen Zusammenhängen. Dieses pragmatische und rezeptionsorientierte Verständnis der *Oden* wurde zum Ende der Westlichen Han-Zeit abgelöst durch die hinfort für mehr als ein Jahrtausend maßgebliche Mao-»Überlieferung«. Waren Teile der *Oden* bereits zuvor als Dokumente historischer Situationen verstanden worden, so wurden die Gesänge nunmehr systematisch aus der Perspektive historischer Texte interpretiert, und hier vor allem durch die konkreten Anekdoten des zur selben Zeit wie die *Mao shi* am Kaiserhof kanonisierten *Zuo zhuan*. Die Mao-Exegese repräsentiert damit den ersten erkennbaren Versuch, die hermeneutische Unbestimmtheit der *Oden* zu eliminieren, indem sie die rezeptionsdurch eine produktionsästhetische Perspektive ersetzte, um hieraus die Ursprungssituation jedes einzelnen Gesanges zu gewinnen und mit dieser eine singuläre, historisierte Textbedeutung. Neben ihrem Kommentar sind die einzelnen *Oden* in der Mao-Überlieferung durch kurze »Vorworte« begleitet, worin die Texte historisiert und zugleich politisch und didaktisch interpretiert wurden. Damit lagen die *Oden* erstmals als schriftlicher, in sich geschlossener und situativ unabhängiger Text vor, begleitet von Glossen, die den Text sowohl in seiner geschriebenen Form als auch in seiner Interpretation fixierten. Die *Oden* der Mao-Exegese sprachen nicht länger in die Gegenwart, sondern über die Vergangenheit. Dieser fundamentale Wandel war Teil einer größeren kulturellen Transformation, in der verschiedene Elemente zum Tragen kamen: die alte Ritualkultur und zwischenstaatliche Diplomatie war obsolet geworden; der bürokratische Kaiserstaat bedurfte

Hermeneutische Offenheit

Die Fixierung der Oden

definitiver Versionen und Interpretationen der Klassiker, welche – gelehrt an der kaiserlichen Akademie – feste und einheitliche Paradigmen historischer und moralischer Wahrheit verkörperten; die Bürokratie rekrutierte ihre Anwärter zunehmend nach deren Kenntnis des traditionellen Kanons; und die an sich geschichtslose Han-Dynastie legitimierte sich in ihrer offiziellen Klassikergelehrsamkeit als Überwinder der kurzlebigen Qin-Dynastie, unter deren vermeintlich traditionsfeindlichem Terror das Erbe der Zhou nahezu zerstört worden sei. Jedes dieser Bedürfnisse wurde von den imperialen *Oden*-Interpretationen bedient, und nirgendwo so eindeutig wie in den *Mao shi*.

Die Mao-Exegese

In der Mao-Exegese erscheinen die *Landesweisen* und *Kleineren Hofgesänge* durchgängig als authentische Kritik konkreter politischer und sozialer Umstände und dienen zugleich als Paradigmen historischer und moralischer Wahrheit. Das »Vorwort« zur ersten *Ode*, zusammen mit dem später hierin eingefügten *Großen Vorwort* zur allgemeinen Bedeutung der *Oden*, nutzt die Möglichkeiten der Paronomasie, um die didaktische Funktion der *Landesweisen* zu etablieren: Danach entsprechen die *Weisen* (*feng*) der Staaten den Sitten und Gebräuchen (*feng*) des Volkes, dienen der indirekten Kritik (*feng*) des Herrschers und sind umgekehrt dessen Mittel, das Volk moralisch zu wandeln (*feng*). Dieser Definition der *Landesweisen* entspricht eine Exegese, welche die Naturbildlichkeit der Gesänge in moralisch-politischen Kategorien auflöst. Die analogische Interpretationstechnik ist besonders effektiv in jenen Liedern, die mit einem evokativen, in der traditionellen *Oden*-Hermeneutik als *xing* (»Stimulus«) bezeichneten Naturbild öffnen, um von diesem unvermittelt in eine menschliche Situation zu wechseln. Zusammen mit *fu* (»Darlegung«) und *bi* (»Vergleich«) ist *xing* einer der drei im *Großen Vorwort* wie auch im *Zhou li* (Das Ritual der Zhou) erwähnten poetischen Modi der *Oden*. Laut der Mao-Exegese evoziert etwa in *Tao yao* (Der Pfirsichbaum üppig; *Mao shi* # 6) das Bild des in voller Frucht stehenden Pfirsichbaumes nicht nur die Vitalität der Jugend, sondern vor allem die angemessene Zeitlichkeit natürlichen Reifens, was dann auf die folgende Beschreibung einer Braut übertragen wird: Wie die Früchte des Baumes zu ihrer ganzen Fülle heranreifen, ist für die Braut die angemessene Zeit der Hochzeit gekommen. Zugleich, so der Mao-Kommentar, komme in *Tao yao* die Fähigkeit der Zhou-Königin zum Ausdruck, die Jugend des Landes zum Rechten zu leiten, so daß diese die angemessene Zeit der Hochzeit finde und nicht unverheiratet altere. In *Tao yao* manifestiert sich somit *feng* als herrscherliche Transformation des Volkes.

Weder die frühen Handschriften noch die *San jia shi* unterstützen die in *Tao yao* und ähnlichen Texten typische Mao-Exegese, doch wurde ihr kanonischer Status zunächst durch Xu Shens *Shuowen jiezi*-Glossen und Zheng Xuans Kommentar gefestigt und schließlich im 7. Jh. mittels der kaiserlichen Neuausgabe der *Fünf Klassiker* besiegelt. In dem unter Leitung von Kong Yingda (574–648) erarbeiteten *Wu jing zhengyi* (Die Korrekte Bedeutung der Fünf Klassiker) erscheinen die *Oden* unter dem Titel *Mao shi zhengyi* (Die Korrekte Bedeutung der Mao-Oden) und enthalten neben den Liedtexten die Mao-»Vorworte«, den Mao-Kommentar, den Zheng Xuan-Kommentar, die phonetischen Glossen Lu Demings (556–627) sowie den ausführlichen, aus zahlreichen Quellen synthetisch erarbeiteten Subkommentar der Kong Yingda-Kommission. Maos und Zhengs Glossen sind bis heute einflußreich, weil sie die zahllosen unklaren Wörter des archaischen Chinesisch mehr oder weniger eindeutig definieren. Dagegen wurde die hiermit verbundene politisch-didaktische Historisierung der *Oden* in der

Song-Zeit von Gelehrten wie Ouyang Xiu (1007–1072), Su Zhe (1039–1112), Zheng Qiao (1104–1162) und Zhu Xi (1130–1200) kritisiert und teilweise verworfen. Ziel war es nunmehr, die *Landesweisen* aus den als künstlich und überfrachtet empfundenen han- und tangzeitlichen Interpretationen zu befreien, die in den Augen ihrer Song-Kritiker den Zugang zur »ursprünglichen Bedeutung« – *Benyi*, so der programmatische Titel von Ouyang Xius Kommentar – der Texte mehr verstellten als erleichterten. In einer entschiedenen Wende lenkte Zhu Xis eminentes *Shi ji zhuan* (Gesammelte Überlieferungen der *Oden*) den Blick zurück auf die Texte der *Oden* selbst. Zhu Xis Neuorientierung basierte auf knappen und klaren Glossen, welche den antiken Text einem unmittelbaren Verständnis eröffnen sollten. In diesem bis in die Qing-Zeit (1644–1911) kanonisch gültigen und auch im 20. Jh. weitgehend akzeptierten Zugang erscheinen die auf das einfache Volk – seine Sorgen und Nöte, Gebräuche und saisonalen Feste – zurückgeführten *Landesweisen* als ursprünglich orale Kompositionen des Altertums. In Antwort auf diese Interpretation entwickelten in der Qing-Zeit Yao Jiheng (geb. 1647), Ma Ruichen (1782–1835), Chen Huan (1786–1863), Wang Xianqian (1842–1918) und andere die philologische Analyse der alten Gesänge zu einem Monument spätimperialer chinesischer Gelehrsamkeit, eingebettet in eine von wissenschaftlicher Strenge geleitete Rückbesinnung auf die Han-Exegese der *Fünf Klassiker*.

Jenseits der zum Verständnis der *Oden* unabdingbaren philologischen Analyse behauptet die in mancher Hinsicht naiv erscheinende songzeitliche und moderne Betonung eines mutmaßlich wörtlichen Sinns der *Landesweisen* eine wichtige Position im Verständnis der alten Gesänge. Erst das philosophisch-pädagogische Projekt der Song-Kommentatoren ermöglichte es, die unverstellte Poesie und Humanität der *Landesweisen* zurückzugewinnen – und damit die *Oden* in der Tat ein weiteres Mal als jenen Klassiker des menschlichen Herzens und des menschlichen Geistes (Stephen Owen) erkennbar werden zu lassen, der wie kein anderer Text der chinesischen Literatur die *condition humaine* repräsentiert. Im Falle einiger offen erotischer Lieder führte diese Lesart jedoch in ein moralisches Dilemma: Hatten die Mao-Zheng-Kommentare die skandalöse Natur der Gedichte entschärft, indem sie diese in moralisch-politische Geschichten umschrieben (Joseph R. Allen), so erhielten die problematischen Texte in Zhu Xis Interpretation eine neue didaktische Dimension, nämlich als Negativbeispiele von Liedern, die – nach dem Untergang der Westlichen Zhou – eine Epoche politischen und moralischen Verfalls repräsentierten. Wo die Song-Gelehrten spezifische Interpretationen der Mao-Zheng-Exegese zu revidieren suchten, teilten sie zugleich deren Grundüberzeugung, daß Poesie ein moralisch verantwortliches, historisch konkretes und daher niemals fiktionales System von Primärtext und Kommentar darstellt. Wie Mao und Zheng, dachte auch Zhu Xi nicht in werkästhetischen Kategorien, sondern näherte sich den *Oden* als historischen Dokumenten ihrer Zeit. Insgesamt erklärt die dauerhafte Funktion der *Oden* als literarisches Gedächtnis der chinesischen Kultur die Notwendigkeit immer neuer *Oden*-Interpretationen zu unterschiedlichen Zeiten: Die radikale Historisierung der Gesänge, mit dem »goldenen Zeitalter« der Westlichen Zhou und der Folgezeit kulturellen, moralischen und politischen Verfalls, entspricht den Identitätsbedürfnissen des frühen Kaiserreiches; die songzeitliche Betonung des »ursprünglichen Sinns« spiegelt die philosophische Programmatik des »Neokonfuzianismus«; und die Betonung der Stimme des Volkes und seines rituellen Brauchtums im frühen 20. Jh. ist modernen politischen und wissenschaftlichen Ideologien verpflichtet.

Kritik der frühen Exegese in der Song- und Qing-Zeit

Guan ju

Das in der Textfolge der *Mao shi* erstplazierte *Guan ju*, eine in ihrer formelhaften Einfachheit durchaus typische *Landesweise*, ist das meistzitierte der 305 Lieder und zugleich ein prägnantes Beispiel für solch fundamental unterschiedliche Deutungen:

Kwan-kwan rufen die Fischadler
auf der Insel im Fluß.

Das zurückgezogene und tugendhafte Mädchen
ist die rechte Gefährtin für den Herrn.

Lang und kurz wächst die Wassermalve,
zur Linken und Rechten nimmt man sie.
Das zurückgezogene und tugendhafte Mädchen –
im Wachen und Schlafen suchte er sie.

Er suchte sie, doch ohne sie zu erreichen,
im Wachen und Schlafen gedachte er ihrer.
Sehnend, sehnend,
wälzte er sich von Seite zu Seite.

Lang und kurz wächst die Wassermalve,
zur Linken und Rechten sammelt man sie.
Das zurückgezogene und tugendhafte Mädchen –
kleine und große Zithern grüßen es freundlich.

Lang und kurz wächst die Wassermalve,
zur Linken und Rechten pflücken wir sie.
Das zurückgezogene und tugendhafte Mädchen –
Glocken und Trommeln erfreuen es.

Mao präsentiert *Guan ju* als einen Lobgesang: Die im ersten Doppelvers erwähnten Fischadler, ein poetischer »Stimulus« wie der Pfirsichbaum in *Tao yao*, seien »harmonisch« einander rufende und zugleich nach Geschlecht getrennt lebende Vögel; ihre Natur sei damit analog der idealen moralischen Ordnung zwischen Mann und Frau; die königliche Gemahlin verbleibe in der Zurückgezogenheit ihres Gemachs; sie sei schön, ohne den Herrscher zur Lust zu verleiten, und erzeuge so die vollkommene Harmonie zwischen Mann und Frau; die tugendhafte Trennung der Geschlechter verbinde Vater und Sohn, führe Herrscher und Minister zur Korrektheit, ordne so den königlichen Hof und »transformiere« die Gesellschaft. Zheng Xuan und Zhu Xi modifizieren und ergänzen diese Interpretation in verschiedenen Punkten, ohne aber den eulogischen Charakter des Liedes in Frage zu stellen. Weder diese Interpretation noch alle späteren Lesarten – moderne Kommentatoren sehen in dem Lied einen Hochzeitsgesang in aristokratischem Milieu – entsprechen dem zu Beginn der Westlichen Han-Zeit offenbar allgemein verbreiteten Verständnis von *Guan ju*. Die in verschiedenen Texten, darunter Sima Qians *Shiji*, fragmentarisch aufbewahrte Lesart der *San jia shi* sieht in *Guan ju* die Kritik an dem Zhou-König Kang (reg. 1005/3–978) und seiner Frau, indem es deren sexuell exzessives Verhalten mit dem Ideal tugendhafter Liebe kontrastiere. *Guan ju* sei daher die Komposition eines Ministers, mit welcher dieser seinen König satirisch ermahnte. Bereits in *Xunzi* (Kap. 27) heißt es, die *Landesweisen* handelten von dem Verlangen nach Sex – eine Bemerkung, die spätere Kommentatoren direkt mit *Guan ju* verbinden. *Xunzi* fährt fort mit dem Zitat einer anonymen Lehrtradition, wonach die *Landesweisen* die Bedürfnisse erfüllen, ohne das rechte Maß zu überschreiten. Ähnlich äußert sich Liu An (175–122 v.Chr.) in seiner *Überlieferung zum Li sao* (*Li sao zhuan*): »Die *Landesweisen* drücken das Verlangen nach Sex aus, aber sie

führen nicht zur Lüsterheit« – ein Echo des Konfuzius-Wortes in den *Analekten* (3/20): »*Guan ju* erfreut, doch führt nicht zur Lüsterheit; macht traurig, doch verletzt nicht.« Diese Interpretation ist nunmehr gleich zweifach archäologisch als die vermutlich früheste nachgewiesen. Die Ma-wangdui-Handschrift (frühes 2. Jh. v.Chr.) zu den *Fünf tugendhaften Verhaltensweisen* (*Wu xing*) kommentiert *Guan ju* mit den Worten, der Text drücke einerseits das »dringende Verlangen« eines Mannes aus, doch »illustriere« (*yu*, ein technischer Begriff der frühen Literaturkritik) er zugleich, wie ein »kleineres Verlangen« nach Sex kontrolliert und überwunden werde durch ein »größeres Verlangen« nach ritueller Angemessenheit. Auch die im Besitz des Shanghai Museums befindliche, von den chinesischen Bearbeitern als *Konfuzius' Diskussion der Oden* (*Kongzi shilun*) bezeichnete Handschrift (etwa 300 v.Chr.?) enthält den Gedanken, daß der poetische Ausdruck sexuellen Verlangens dazu diene, rituelle Angemessenheit zu illustrieren, und eine auf *Guan ju* bezogene Bemerkung spricht gar von der im Text dargestellten »Gier nach sexuellem Genuß«. Wird in dieser frühen Hermeneutik daher der Text zunächst auf seiner wörtlichen Ebene gewürdigt, so liegt seine eigentliche Bedeutung in der moralischen Transformation des Rezipienten – ein Gedanke, welcher der songzeitlichen Interpretation gewisser *Oden* als moralische Warnung nicht fremd ist. Zu bedenken ist in diesem Zusammenhang, daß sich die frühe Rezeption der *Oden* nicht im poetischen Text erschöpfte. Die erhabene Ästhetik ihrer rituellen Aufführung in »eleganter Musik« (*yayue*) und »eleganter Sprache« (*yayan*) dürfte den Textinhalt mühelos unter Kontrolle gehalten und die Gesänge als wirkmächtige Paradigmen ritueller Angemessenheit präsentiert haben.

Neben hermeneutisch offenen Texten wie *Guan ju* enthalten die *Landesweisen* auch unmißverständlich kritische Texte wie *Shi shu* (Große Ratte; *Mao shi* # 113), das nach dem Mao-»Vorwort« die Ausbeutung des einfachen Volkes durch eine »gierige und feige« Regierung schildert. So lautet die erste Strophe (in den folgenden beiden Strophen nur geringfügig variiert):

Große Ratte, große Ratte,
friß nicht unsere Hirse!
Drei Jahre haben wir dir gedient,
doch du bist unwillig, uns Beachtung zu schenken.
So sind wir nun bereit, dich zu verlassen
und zu jenem glücklichen Land zu ziehen.
Glückliches Land, glückliches Land –
dort werden wir unseren rechten Platz finden.

Eine der wenigen *Landesweisen*, deren Komposition schlüssig mit einem in *Zuo zhuan* (Herzog Wen, 6. Jahr, das ist 621 v.Chr.) berichteten historischen Ereignis verbunden werden kann, ist *Huang niao* (Goldamsel; *Mao shi* # 131), welches die Exekution dreier Brüder schildert, die zusammen mit 174 anderen ihrem Herrscher, Herzog Mu von Qin, als posthume Diener ins Grab folgen mußten. Es sind Texte wie dieser, welche die bewegende Humanität der *Oden* über all ihre spätere Exegese und Instrumentalisierung erheben: »Es ist dieser Yanxi / der Beste von hundert / der sich dem Grab nähert / zitternd, zitternd in seiner Angst. Jener azurne Himmel / mordet unsere guten Männer.«

Beginnend mit der Mao-Exegese und ihrer historisch-politischen Deutung rückte das hermeneutisch offene Korpus der *Landesweisen* in den Mittelpunkt des Interesses. Die Konzentration auf die *Oden* als Repertoire

Die *Guan ju*-Exegese
der frühen
Handschriften

Huang niao

authentischer Herrscherkritik brachte die Texte in eine programmatische Oppositionsstellung zur Regierung und verlieh ihnen einen fundamentalen Anspruch auf Wahrheit, Moral und soziale Verantwortung. Für das kulturelle Gedächtnis der mittleren und späteren Östlichen Zhou-Zeit – etwa seit Konfuzius' Tagen – bleibt dagegen festzuhalten, daß es vor allem die hermeneutisch weniger problematischen *Hymnen* und *Hofgesänge* waren, welche den Glanz und Verlust einer einstigen Hochkultur repräsentierten, deren politische Stabilität, moralische Integrität und ritueller Zusammenhalt bei Ahnenopfern und Banketten nuzmehr erinnert, nicht aber wiedergewonnen werden konnten. Die Abteilung der *Hymnen* ist in der Mao-Rezension in drei Gruppen gegliedert: Die einundreißig *Hymnen der Zhou* (*Zhou song*) gelten als die ältesten, noch aus der Westlichen Zhou-Zeit stammenden Verse der *Oden* und mögen in Einzelfällen bis in das 11. Jh. v. Chr. zurückreichen. Diese an die dynastischen Ahnen gerichteten Opfergesänge unterscheiden sich von den anderen Textgruppen der *Oden* formal durch ihre archaische und schlichte Diktion: Sie sind ohne erkennbare Strophenstrukturen, nur in Ansätzen gereimt, von unregelmäßiger Verszahl, und sie weichen vergleichsweise häufig von dem ansonsten dominanten tetrasyllabischen Metrum ab. Überdies zeichnen sich die *Hymnen der Zhou* durch ihre Kürze aus: zwanzig der einundreißig Gesänge umfassen weniger als fünfzig Zeichen. Als Inbegriff dieser Hymnen gilt deren erste, *Qing miao* (Reiner Tempel; *Mao shi* # 266), womit der Herzog von Zhou (reg. 1042–1036 v. Chr.) König Wen geopfert haben soll:

O! Erhaben ist der reine Tempel,
ernst und folgsam die ruhmreichen Helfer.
Würdevoll, würdevoll die zahlreichen Offiziere:
Sie bewahren fest die Tugendkraft König Wens,
preisen in Erwidrung die im Himmel Residierenden,
bewegen sich eilig und geschwind im Ahnentempel.
Prachtvoll strahlend, prachrvoll vortrefflich –
mögen [die Ahnen] niemals der Menschen überdrüssig sein!

Demgegenüber dürften die vier *Hymnen von Lu* (*Lu song*) und die fünf *Hymnen der Shang* (*Shang song*) – letztere geschaffen im Staat Song, in der Östlichen Zhou-Zeit Heimat der Nachfahren der einstigen Shang-Dynastie, – entsprechend ihrer textinternen Referenzen nicht vor etwa 650 v. Chr. datieren. Als Preisgesänge für Bankette und andere festliche Anlässe stehen sie den *Hofgesängen* näher als den Opferhymnen und zeichnen sich durch erhebliche Länge (124, 98, 256, 492, 88, 89, 95, 217 und 154 Zeichen), regelmäßige Strophenenteilung und sorgsame poetische Formung in Reim und Metrum aus.

Wie zu den Bronzeinschriften erwähnt, galt das Ritual nicht als bloße Repräsentation, sondern, selbstreferentiell, zugleich als ideale Verwirklichung tugendhafter Herrschaft. Die langen eulogischen Beschreibungen der Ahnenopfer in den *Hofgesängen* zeigen dieselbe Struktur: Sie duplizieren auf sprachlicher Ebene jenes rituelle Geschehen, zu dessen Ästhetik und Bedeutung sie als performative Ritualgesänge selbst beitragen. Den Toten wie den Lebenden präsentieren diese Gesänge damit den zeremoniellen Akt – und sich selbst als dessen Teil – als perfekte Verwirklichung ritueller und damit sozialer Ordnung. Der sechsstrophige Opferhymnus *Chu ci* (Stacheliger Burzeldorn; *Mao shi* # 209) beschreibt nicht nur die einzelnen Stufen des Opfers, sondern wechselt dabei zwischen den Stimmen der zeremoniellen Akteure und verkörpert das Ahnenritual als dramatische Inszenierung.

Die Ritualhymnen der Oden

Dramatische Mehrstimmigkeit der Ritualhymnen

In den Strophen vier bis sechs sind die Stimmenwechsel durch Reimwechsel markiert:

»Wir sind überaus ehrerbietig,
Form und Ritual sind ohne Überschreitung.«
Der diensthabende Priester empfängt die Ankündigung [der Geister],
er geht und übergibt sie dem opfernden Nachkommen:
»Du hast die Opfergaben duftend und aromatisch gemacht,
die Geister genießen Getränke und Speisen;
sie versprechen dir hundert Segnungen.
Der rechten Menge entsprechend, der Regel entsprechend,
hast du Opfergetreide gebracht, Klebehirse gebracht;
du hast sie in Körbe gelegt, du hast sie angeordnet.
Auf ewig verleihen [die Geister] dir das Äußerste,
dies zehntausendfach, dies hunderttausendfach!«

»Ritual und Zeremonie sind vollender,
Glocken und Trommeln haben ihre Warnung gegeben.«
Der opfernde Nachkomme geht zu seinem Platz,
der diensthabende Priester entbietet die Ankündigung:
»Die Geister sind alle betrunken –
der erhabene Verkörperer möge sich nun erheben!«
Trommeln und Glocken begleiten die Verkörperer hinaus,
und somit kehren die göttlichen Beschützer heim [in den Himmel].
Die zahlreichen Aufwarter und die herrscherlichen Frauen
räumen auf und entfernen [die Reste] ohne Verzug.
Die vielen Väter und Brüder,
sie alle gemeinsam feiern untereinander.

Die Musikanten kommen herein zum Spiel,
das künftige Glück zu sichern.
»Deine Speisen sind ausgelegt worden,
niemand grölt, alle sind glücklich.«
»Wir sind betrunken, wir sind gesättigt,
jung und alt, so beugen wir unsere Häupter.
Die Geister haben Getränke und Speisen genossen,
sie lassen dich lange leben!«
»Großartig gehorsam, großartig zeitgerecht
ist, wie du [das Ritual] vollendest!
Söhne und Söhne, Enkel und Enkel –
laß sie nicht versäumen, dieses [Ritual] fortzusetzen!«

Derartige Hymnen, wie auch die ihnen zeitgenössischen Bronzeinschriften, sind aus einem begrenzten Fundus altherwürdiger Sprache geschaffen und repräsentieren bereits hierin die eigentliche Ideologie des Ahnenopfers, nämlich die nahtlose Kontinuität der Lebenden mit den Vorfahren. Hymnen wie Inschriften sind inhaltlich wie formal eng begrenzt und reflektieren damit die standardisierten Ausdrucksformen eines Rituals, das vor allem dem Gedächtnis der Vorfahren und der historischen Dauer ihres Erbes verpflichtet ist. Neben Opfer- und Bankettstücken bezeugen die *Hymnen* und *Hofgesänge* denselben Gestus des Erinnerns auch in Gestalt mythologischer Erzählungen. So wird eine Sequenz von insgesamt sechs *Hymnen der Zhou* (*Mao shi* # 271, 285, 293, 294, 295, 296) als erzählerisches Epos und Abfolge mimetischer Tänze rekonstruiert, worin die Zhou das Gedächtnis an die kriegerische Eroberung der Shang durch König Wu (reg. 1049/45–1043 v. Chr.) repräsentierten. C. H. Wang hat ferner eine Serie von fünf *Großen Hofgesängen* (*Mao shi* # 236, 237, 241, 245, 250) identifiziert, welche die Verdienste König Wens (Wus Vater) episch ausbreiten.

Formalisierte Sprache der Ritualhymnen

Zeigt die frühe chinesische Tradition daher auch keine geschlossenen Werke im ausgreifenden Format der griechischen Dramen und Epen, so sind ihre Hymnen ohne Zweifel denselben Impulsen der Erinnerung und rituellen Aufführung verpflichtet, in denen sich das kulturelle Gedächtnis der europäischen Antike ausbildete und in textlicher Form über Jahrtausende erhalten hat. In ihrer Bedeutung als zivilisatorischer Gründungstext, Repertoire kulturellen Wissens und formalisierter Ausdruck ethischer Normen lassen sich die *Oden* den homerischen Epen und frühen Dramen Griechenlands zur Seite stellen. Anders als die griechischen Texte aber minimalisieren die *Oden* die Darstellung kriegerischer Details; im Mittelpunkt steht stets das moralische, vom Himmel verliehene »Mandat«, ausführlich beschrieben in der insignienreichen Erscheinung des Königs und seiner Streitkräfte, dem »majestätischen Terror« (*wei yi*) tugendhafter Herrschaft. Der eigentliche Gründungsmythos der chinesischen Kultur ist nicht militärisch, sondern agrarisch, aufbewahrt in dem langen Hymnus *Sheng min* (Sie gebar das Volk; *Mao shi* # 245). *Sheng min* erzählt die Geschichte des heroischen Ahnherrn der Zhou, Fürst Hirse (Hou Ji): seine wunderbare Empfängnis, seine vom Himmel unterstützte Geburt, sein Überleben als ausgesetzter Säugling, sein Aufwachsen, seine Kunst des Ackerbaus, seine Opferrituale. Von letzteren mündet der Gesang schließlich, im selbstreferentiellen, zeitüberspannenden Gestus mythischen Erinnerens, in die Gegenwart: dem immer neuen Opferritual, worin *Sheng min* gesungen und die Opfer des Ahnherrn in immer neuer Wiederholung vergegenwärtigt wurden:

Sie, die zuerst das Volk gebar,
dies war Jiang Yuan.

Wie gebar sie das Volk?

Sie vollzog das *yin*-Opfer, vollzog das *si*-Opfer,
um nicht länger kindlos zu sein.

Sie trat in den großen Zeh der Fußspur des Gottes
und war freudig erregt.

Dann zog sie sich zurück, dann ruhte sie;
sie war schwanger, sie war ernst,
sie gebar, sie nährte –
und dies war Fürst Hirse.

Wahrlich! Sie erfüllte ihre Monate,
und ihr Erstgeborener kam hervor:
kein Reißen, kein Platzen,
ohne Verletzung, ohne Schaden –
so zeigte er seine numinose Natur.

Gott in der Höhe gab ihr große Linderung,
war hocheifrig durch ihre *yin*- und *si*-Opfer –
und leicht gebar sie ihren Sohn.

Wahrlich! Sie legte ihn in eine enge Gasse,
und Ochsen und Schafe schützten und nährten ihn.
Wahrlich! Sie legte ihn in eine bewaldete Ebene,
und ihn fanden jene, die in der bewaldeten Ebene Holz schlugen.

Wahrlich! Sie legte ihn auf kaltes Eis,
und Vögel bedeckten ihn mit ihren Flügeln.
Dann verließen die Vögel ihn,
und Fürst Hirse jammerte:

Es klang weithin, es war laut,
und seine Stimme wurde stark.

[...]]

Wahrlich! Fürst Hirses Landwirtschaft

Der
Gründungsmythos der
Zhou: Sheng min

hatte einen Weg, dem Wachstum zu helfen.

Er entfernte die üppig wachsenden Gräser,
säte den gelben Reichtum.

Dieser sproß aufrecht, dieser war stämmig,
dieser wuchs auf, dieser war lang,
dieser breitete sich aus, dieser trug Frucht,
dieser war stark, dieser war gut,
dieser bildete Ähren, dieser bildete Kerne.

Und dann hatte er Haus und Zimmer in Tai.

Wahrlich! Er sandte uns vortreffliches Getreide herab:

es war die schwarze Hirse, es war die doppelkernige Hirse,
es war die rotsprossige Hirse, es war die weißsprossige Hirse.

Rundum säte er die schwarze und doppelkernige Hirse –
diese erntete er, diese gewann er ackerweise.

Rundum säte er die rotsprossige und weißsprossige Hirse –
diese schulterte er, diese trug er auf dem Rücken,
um heimzugehen und das Opfer zu beginnen.

Wahrlich! Wie geht unser Opfer?

Manche stoßen das Getreide, manche schöpfen es,
manche sieben es, manche stampfen es.

Wir waschen es, tränkend, tränkend,
wir dünsten es, dampfend, dampfend.

So planen wir, so sinnen wir nach:

nehmen Beifuß, opfern Fett,
nehmen einen Widder für das Opfer an die Geister der Wege.

So rösten wir, so grillen wir,
um das folgende Jahr zu beginnen.

Wir füllen [die Speisen] in die hölzernen *dou*-Schalen,
in die hölzernen *dou*-Schalen und in die irdenen *deng*-Schalen.

Der Duft beginnt emporzusteigen,
Gott in der Höhe genießt ihn in Ruhe:

Wie ist das Aroma wahrlich angemessen!

Fürst Hirse hat das Opfer begonnen,
und wohl ohne Makel und Fehler
hat es den heutigen Tag erreicht.

Außerhalb der Anthologie der *Oden* ist nur ein einziger weiterer Textzyklus der Östlichen Zhou-Zeit bekannt, der eine Serie *Oden*-ähnlicher Dichtungen enthält. Dieser findet sich eingraviert in eine Gruppe von zehn traditionell als Steintrommeln (*shigu*) bezeichneten massiven Steinblöcken, die heute im Pekinger Palastmuseum aufbewahrt sind. Sie stammen aus dem alten Staat Qin und wurden vermutlich im 5. Jh. v. Chr. graviert; ihre Entdeckung mag auf das 7. Jh. n. Chr. datieren, als sie erstmals in der literarischen Tradition Erwähnung fanden. Die aufgrund von Verwitterung nicht mehr vollständig rekonstruierbaren zehn verschiedenen Gesänge von insgesamt mehr als 460 noch lesbaren Zeichen überlappen nicht mit Textpartien der *Oden*, beschreiben aber ein herrscherliches Jagdritual und entsprechen in dieser Hinsicht, wie auch in ihrer tetrasyllabischen Form, poetischen Diktion und lebhaften literarischen Bildlichkeit, durchaus den *Hofgesängen*, wenngleich ohne das Element direkter politischer Panegyrik.

Rituale Deklamationen und Anfänge der Geschichtsschreibung

Der neben den *Oden* bedeutendste Text im kulturellen Gedächtnis des frühen China sind die häufig als Beginn der chinesischen politischen Philo-

Die Reden der
Dokumente

sophie wie auch der Geschichtsschreibung bezeichneten *Dokumente*, eine heterogene Sammlung formalisierter – teilweise auch gereimter – Reden und rhetorischer Prosa. Sämtlich den berühmten Herrschern oder Ministern der hohen und teilweise mythologischen Antike zugeschrieben, geben die Reden paradigmatische und normative Muster politischen Handelns und Sprechens in historisch punktuellen, aber bedeutsamen Situationen. Auch die erzählende Prosa der *Dokumente* bietet keine kontinuierliche Geschichte, sondern individuelle und isolierte Modelle perfekten Regierens. Wie die *Oden* und Bronzinschriften sind die zentralen Kapitel der *Dokumente* der politischen Legitimation der Zhou-Dynastie gewidmet, und hier insbesondere dem von den Zhou beanspruchten »himmlischen Mandat« und der darin impliziten Vorstellung des idealen Herrschers. Daneben sind die frühen Kapitel der *Dokumente* den *Hymnen* und *Hofgesängen* sowie den Bronzinschriften auch sprachlich verbunden.

Die Erwähnung der *Dokumente* in den *Analekten* sowie in zahlreichen anderen vorimperialen Texten einschließlich der Guodian-Manuskripte bezeugt, daß eine der überlieferten Sammlung zumindest verwandte oder ähnliche Gruppe von Texten quasi-kanonischen Rang genoß, der nur von der Bedeutung der *Oden* übertroffen wurde. Anders als im Falle der *Oden* jedoch, deren frühe Zitate zu über neunzig Prozent Versen der überlieferten Anthologie entsprechen, stimmen nur etwa ein Drittel der *Dokumenten*-Zitate mit der uns bekannten Textsammlung überein; das aus der Mitte des 3. Jh.s v. Chr. datierende und zum Ende des 1. Jh.s v. Chr. edierte *Xunzi* ist der einzige vorimperiale Text, dessen *Dokumenten*-Zitate sich ausnahmslos im *textus receptus* wiederfinden. Es ist mithin auf eine ursprünglich erheblich größere Anzahl von Texten zu schließen, die als zitierwürdige, auf das Altertum verweisende *Dokumente* in den politischen und moralischen Diskursen der Östlichen Zhou-Zeit Verbreitung genossen. Selbst für die Westliche Han-Zeit sind verschiedene Textgruppen bezeugt, die unter dem kanonischen Begriff *Dokumente* zirkulierten.

Die frühe Textgeschichte der *Dokumente* ist äußerst komplex. Zunächst sind frühe und spätere Materialschichten zu unterscheiden, die vermutlich von der Westlichen Zhou-Zeit bis in die Qin-Dynastie reichen. Zweitens wartet die Überlieferung des Textes von der Qin- in die Han-Zeit ebenso auf genauere Klärung wie die Lehr- und Editions-geschichte während der Westlichen und Östlichen Han. Schließlich bleibt zu berücksichtigen, daß die im tangzeitlichen *Korrekte Bedeutung der Fünf Klassiker* kanonisierte Version der *Dokumente* eine Fälschung ist. Vorwort und Kommentar dieser Version tragen den Namen des für seine Kenntnis der *Dokumente* berühmten Han-Gelehrten Kong Anguo (gest. etwa 100 v. Chr.), einem direkten Nachfahren des Konfuzius. Aufgrund einer wohl nicht vor der späten Westlichen Han-Zeit entworfenen, in der Folge zunehmend ausgeschmückten und mit zahlreichen Widersprüchen behafteten Legende stammte Kongs Version aus den Mauern von Konfuzius' einstiger Residenz, wo sie die angebliche Text- und Traditionsvernichtung durch die Qin-Dynastie überlebt hatte und in der Regierungszeit des Prinzen Gong von Lu (reg. 154–128 v. Chr.) entdeckt worden war. Diese Version sei in »antiker«, also vor der Qin-Zeit gebräuchlicher Schrift (*guwen*) auf Bambustäfelchen geschrieben gewesen und habe neben den seinerzeit bekannten 29 Kapiteln der *Dokumente* Material weiterer 16 Kapitel enthalten. Das Verhältnis zwischen den 29 Kapiteln der frühen Westlichen Han-Zeit und Kong Anguos zusätzlichen Textabschnitten ist allerdings keineswegs klar. Michael Nylanders These, daß letztere keine zusätzlichen Kapitel, sondern ergänzendes Kommentarmaterial zu den bereits vorhandenen dargestellt haben mögen, ist durchaus schlüssig.

Textgeschichte der
Dokumente

Kong Anguos Version wurde offenbar bald nach Ende der Östlichen Han-Zeit kanonisch, ging aber im Jahre 311, im Untergang der Westlichen Jin-Dynastie, mit der kaiserlichen Palastbibliothek verloren. Nach der Konsolidierung der Östlichen Jin im Jahre 317 präsentierte ein gewisser Mei Ze der kaiserlichen Bibliothek ein *Kong Anguo Shangshu* (Die Ehrwürdigen Dokumente in der Fassung des Kong Anguo), welches die Vorlage für Kong Yingdas *Shangshu zhengyi* (Die Korrekte Bedeutung der Ehrwürdigen Dokumente) bildete. Diese Ausgabe der *Dokumente* umfaßte 58 Kapitel, von denen 34 dem in der Westlichen Han-Zeit kursierenden Text entsprachen. Zweifel an der Echtheit dieser Ausgabe wurden seit der Song-Zeit laut, doch enthüllte erst eine detaillierte Studie Yan Ruoqus (1636–1704) deren Charakter als eine vielerorts anachronistische Fälschung, worin die alten Passagen um neu fabrizierte Abschnitte sowie Materialien aus anderen Quellen ergänzt worden waren. Yan Ruoqus Werk wurde schon bald durch Untersuchungen anderer Gelehrter wie Hui Dong (1697–1758) ergänzt und untermauert; seither gelten lediglich die seit dem 5. Jh. n. Chr. anachronistisch als *Jimwen Shangshu* (Die Ehrwürdigen Dokumente in Moderner Schrift) bezeichneten 29 Kapitel der Westlichen Han-Zeit als verlässlich, wobei deren Kapitel *Taishi* (Der große Schwur) wiederum eine aus der Westlichen Han-Zeit datierende Rekonstruktion eines früheren Textes sein dürfte.

Daneben bleibt das ebenso wichtige Problem, in welcher Form die *Dokumente* in die Hände der Han-Gelehrten gekommen sind. Laut hanzeitlichen und späteren Quellen hatte der schon am Kaiserhof der Qin wirkende Gelehrte Fu Sheng (geb. 260 v. Chr.) seine Kopie der *Dokumente* nach dem Bücherverbot von 213 v. Chr. in einer Mauer versteckt, doch diese im Übergang von der Qin- zur Han-Dynastie verloren. Erst unter Kaiser Wen (reg. 180–157 v. Chr.) schrieb Chao Cuo (gest. 154 v. Chr.), ein »Aufzeichner vergangener Ereignisse« im Ritenministerium, Fu Shengs mündliche Unterweisung in den *Dokumenten* nieder und brachte sie zurück an den Kaiserhof. Diese über Jahrhunderte ausformulierte Episode ist historisch fragwürdig – als kaiserlicher Gelehrter der Qin hätte Fu Sheng seine Kopie behalten dürfen – und dürfte sich vor allem aus dem hanzeitlichen Bedürfnis nach Dämonisierung der Qin-Dynastie erklären. Zugleich reduziert sie die Bedeutung des Fu Sheng-Textes gegenüber der Kong Anguo-Version, welche zum Ende der späten Westlichen Han-Zeit aufgrund ihrer antiken Schrift an Autorität gewann. Die tatsächliche Überlieferung der *Dokumente* von der Qin- in die Han-Zeit ist unklar; anzunehmen ist, wie im Falle der *Oden*, daß der Text in den mündlichen Lehrtraditionen der kulturellen Elite bewahrt wurde und in verschiedenen schriftlichen Fassungen existierte. Nahezu auszuschließen ist das zentrale ideologische Element der traditionellen Berichte, wonach die *Dokumente* unter den Qin vernichtet und erst in der Han-Zeit wiederentdeckt worden seien. Fu Shengs *Dokumente* wurden am Kaiserhof der Qin studiert und womöglich ediert; daneben bieten Textzitate der Qin- und frühen Han-Zeit hinreichend Evidenz für die Kontinuität und Verfügbarkeit des Kanons.

Die überlieferten *Dokumente* sind kein einheitliches Werk, sondern eine heterogene Sammlung unterschiedlich langer (in den authentischen Kapiteln von 86 bis zu 1285 Zeichen reichender) und in historischer Chronologie arrangierter Texte. Chronologisch ist das Werk in die übergreifenden dynastischen Abschnitte *Yu Xia shu* (Dokumente der Yu und Xia), *Shang shu* (Dokumente der Shang) und *Zhou shu* (Dokumente der Zhou) gegliedert. Unter den als authentisch geltenden Kapiteln sind vier *Dokumente der Yu*

Die Fälschung der
Dokumente in antiker
Schrift

Die Dokumente als
heterogene Sammlung

und Xia, die von den vorzeitlichen Kulturheroen Yao, Shun, Gao Yao und Yu berichten oder als deren Ansprachen präsentiert sind. Fünf weitere Kapitel – die *Dokumente der Shang* – sind den Herrschern der Shang-Dynastie gewidmet und zeigen den Aufstieg und Niedergang der Shang, von der Eroberung der Xia durch den ersten Shang-König Tang bis zu einer Unheil verkündenden Rede des Shang-Prinzen von Wei, worin dieser den Fall seines Herrscherhauses voraussagt. Hierauf folgen schließlich in neunzehn Kapiteln die *Dokumente der Zhou*, beginnend mit dem *Schwur von Mu* (*Mu shi*) vor der entscheidenden Eroberungsschlacht gegen die Shang-Dynastie und endend mit dem *Schwur von Qin* (*Qin shi*), einer wiederum ominösen, vermutlich in das Jahr 632 v. Chr. (also nach dem Ende der Westlichen Zhou) gelegten Ansprache, welche in der Aussage kulminiert, Wohl und Unheil des Staates seien in der Person des »Einen Menschen«, also eines autokratischen Herrschers, begründet. Eine Reihe dieser Kapitel sind »Schwüre« (*shi*) oder »Proklamationen« (*gao*) betitelt; tatsächlich handelt es sich durchgängig um ermahnende und warnende Ansprachen eines Herrschers an seine Minister und Offiziere, nicht selten in einer Todesdrohung an die Adressaten kulminierend. Eine besonders martialische, in ihrer rhythmischen und formelhaften Diktion hochgradig ritualisierte Adresse ist der *Schwur von Mu*, die Ansprache König Wus an seine Gefolgschaft im Morgengrauen vor der Schlacht gegen die Shang, worin sich der Zhou-König nicht als Eroberer, sondern als Retter der Welt und Werkzeug des Himmels darstellt. Ob authentische Wiedergabe der königlichen Worte oder ein im Abstand von Jahrzehnten, vielleicht Jahrhunderten aus der Vorstellungskraft geschaffener Mythos – der Schwur verkörpert im historischen Gedächtnis Chinas die mächtige »Tugendkraft« (*de*) der Westlichen Zhou und ist, wie auch die übrigen königlichen Reden, von der Tradition als authentisches Dokument eines dramatischen und bedeutsamen historischen Augenblicks gelesen worden:

Der Schwur von Mu

Die Zeit war der Anbruch des *jiazi*-Tages. Der König erreichte am Morgen das Feld von Mu im Außenbezirk der Shang und legte einen Schwur ab. In der linken Hand führte der König die gelbe, goldverzierte Streitaxt; in der rechten hielt er den weißen Rinderquastenstab und schwenkte ihn hoch. Er sprach: Von weither seid ihr, Leute der Westlande! Der König sprach: O, ihr großen Fürsten meiner befreundeten Staaten, Handhaber der Angelegenheiten, Aufseher der Gefolgschaften, Aufseher der Pferde, Aufseher der Arbeiten, nächstfolgende Offiziere, Lehrer, Anführer der Tausend und Anführer der Hundert. Und ihr, Männer von Yong, Shu, Qiang, Mou, Wei, Lu, Peng und Bu: Hebt eure Hellebarden! Verbindet eure Schilde! Stellt eure Lanzen auf! Ich werde einen Schwur ablegen. Der König sprach: Die Menschen des Altertums hatten ein Sprichwort, das lautete: »Die Henne soll nicht den Morgen ankündigen. Wenn die Henne den Morgen ankündigt, ist das Haus am Ende.« Heute nun: der Shang-König Shou richtet sich nur nach den Worten einer Frau; er verwirft blindlings die ihm aufgetragenen Opfer und erwidert nicht [die Segnungen seiner Ahnen]; er verwirft blindlings die noch lebenden Großonkel väterlicherseits und mütterlicherseits und gibt ihnen keine Verwendung. Daher nun: Die Schwerverbrecher und Flüchtigen der vier Himmelsrichtungen, sie verehrt er, sie respektiert er, ihnen vertraut er, sie verwendet er, sie macht er zu hohen Offizieren und Würdenträgern, sie läßt er Brutalität und Mordlust an den hundert Familien verüben und so Betrug und Abscheulichkeit über die Hauptstadt der Shang bringen. Heute nun: Ich, Fa, führe nur ehrfürchtig die Strafe des Himmels aus. Im Dienst des heutigen Tages geht nicht hinaus über sechs Schritte, sieben Schritte, bis ihr innehaltet und euch ordnet. Strengt euch an, Offiziere! Geht nicht hinaus über vier Attacken, fünf Attacken, sechs Attacken, sieben Attacken, bis ihr innehaltet und euch ordnet. Strengt euch an, Offiziere! Seid stark, stark! Seid wie Tiger, wie Leoparden, wie schwarze Bären, wie braun-weiße

Bären! Im Außenbezirk der Shang attackiert und zwingt nicht die Fliehenden; so werden sie in den Westlanden Dienst tun. Strengt euch an, Offiziere! Wer von euch sich nicht anstrengt, wird Vernichtung auf sich ziehen!

Ungeachtet aller traditioneller Vorstellungen ist kein Kapitel der *Dokumente* vor die Westliche Zhou-Zeit zu datieren. Eindeutige stilistische und grammatische Merkmale belegen, daß gerade die vorgeblich ältesten, aus der mythischen Vorzeit der Kulturheroen berichtenden Abschnitte tatsächlich die jüngste, wohl erst aus der Spätphase der Östlichen Zhou oder gar der frühen imperialen Zeit stammende Textschicht darstellen. Unter den bisweilen der Qin-Dynastie zugerechneten Kapiteln sind sowohl das erste (*Die Statuten des Yao*) wie auch das letzte (*Der Schwur von Qin*), doch mögen diesen durchaus ältere Quellen zugrunde liegen. Die einzigen allgemein als Werke der frühen Westlichen Zhou-Zeit akzeptierten Teile der *Dokumente* umfassen etwa zehn Kapitel des *Zhou shu*. Diese sprachlich archaischen Texte sind ausnahmslos in wörtlicher Rede gehaltene, bisweilen durch eine kurze Einleitung historisch kontextualisierte Ansprachen, als deren Kern die berühmten fünf langen »Proklamationen« des Herzogs von Zhou (Zhou gong) gelten – *Da gao* (Die große Proklamation), *Kang gao* (Die Proklamation an Kang), *Jiu gao* (Die Proklamation über den Alkohol), *Shao gao* (Die Proklamation an Shao) und *Luo gao* (Die Proklamation in Luo) –, in denen der Herzog anlässlich wichtiger Ereignisse in feierlicher Rede die Prinzipien seiner dem Wohl des Volkes verpflichteten Regierung darlegt. Die Ansprachen sind durchgängig religiös geprägt: Sie beziehen sich auf die Vorfahren und die korrekte Ausführung der Ahnenopfer, begründen politische Aktionen mit sorgfältigen Orakelkonsultationen, zitieren ominöse Naturerscheinungen als Ausdruck himmlischen Willens und zeigen die Herrscher der Westlichen Zhou geradezu ängstlich auf die Bewahrung des unsterblichen »himmlischen Mandats« bedacht. Die »Schwüre« und »Proklamationen« erscheinen damit als perfekte Ergänzung der Bronzeinschriften und Tempelhymnen: Richtete sich der Herrscher mit letzteren an seine Vorfahren, um über die eigenen Verdienste zu berichten und Segnungen zu erbitten, so adressierte er mit den Ansprachen seine Untergebenen, die vom Himmel und den Ahnen gewährte Unterstützung nicht zu verspielen. Hymnen, Inschriften und Ansprachen sind denselben politischen und religiösen Grundgedanken verpflichtet und von derselben liturgischen Formelhaftigkeit – doch wo die Hymnen und Inschriften rühmen und bitten, ermahnen und warnen die Ansprachen. Wo die Hymnen und Inschriften idealisierte Berichte der Verdienste darstellen, zeigen die »Schwüre« und »Proklamationen« den Herrscher in seinen idealen Anstrengungen.

Trotz zahlreicher Zitate der *Dokumente* in Texten der Östlichen Zhou-Zeit sind Verweise auf die etwa zehn mutmaßlich der Westlichen Zhou-Zeit entstammenden Kapitel äußerst rar. Lediglich das *Kang gao* ist häufiger zitiert, doch unterscheiden sich seine Zitate in den Guodian-Handschriften signifikant von den entsprechenden Passagen des *textus receptus*. Wenn dessen ältesten Teile in relativ authentischer Form überliefert sind, dann eignete sich ihre Überlieferung in merkwürdiger Stille und Isolation, nämlich abseits all jener textlichen Manifestationen, aus denen wir üblicherweise die intellektuellen Positionen der Östlichen Zhou-Zeit rekonstruieren. Im Gegensatz hierzu erscheinen Zitate der mutmaßlich jüngsten Schichten der *Dokumente* in ungewöhnlicher Zahl. Diese Kapitel – *Hong fan* (Der große Plan), *Yu gong* (Die Verdienste des Yu), *Yao dian* und *Gao Yao mo* (Die Pläne des Gao Yao) – zeichnen sich durch eine Tendenz zu

Datierung der
Dokumente

Die kosmologischen
Kapitel der
Dokumente

kosmologischen, bürokratischen und numerologischen Schemata eines zentralisierten Reiches aus, worin sich die intellektuellen Überzeugungen und Hoffnungen der späten Östlichen Zhou-Zeit spiegeln. Nicht zufällig entstanden solche Ordnungsideale in einer Epoche politischer Instabilität und nicht enden wollender Kriege: In der mythologischen Erinnerung an die Vorzeit und ihre idealen Herrscher Yao, Shun und Yu formulierte sich die Sehnsucht nach der Wiederkehr einer stabilen sozialen Ordnung. Die in vielfacher Hinsicht kosmologisch ausgemalte Konstruktion des imperialen Staates in der Folge der Reichseinigung von 221 v.Chr. entsprach und bediente sich dieser Sehnsucht. Ein typisches Beispiel ist die Passage des *Yao dian*, worin der Kulturheros Shun nach seiner Ernennung zum universalen Herrscher eine kosmische Reise durch sein Reich unternimmt. Die rituelle Monotonie des Textes ist programmatisch: Kalender, Maßeinheiten, Zahlenverhältnisse, Rituale und administrative Ränge sind standardisiert; die imperialen Reisen, jeweils im mittleren Monat der vier Jahreszeiten, sind nach der Kosmologie der Fünf Phasen (*wu xing*) ausgerichtet, worin Frühling/Osten, Sommer/Süden, Herbst/Westen und Winter/Norden einander korrelativ entsprechen. Der Herrscher wendet sich nicht in furchtsamer Erwartung an Himmel und Ahnen, sondern vollendet in mechanischer und selbstgewisser Prozedur die kosmische Ordnung. In ähnlicher Weise zeigt das *Yu gong* den Kulturheros Yu als Ordner des natürlichen wie des politischen Universums: Yu durchmisst die bekannte Welt, reguliert die Wasserläufe, kultiviert die Berge, legt die Ebenen an, ordnet die unterschiedlichen regionalen landwirtschaftlichen Gegebenheiten, etabliert die neun Zonen der Welt mit dem chinesischen Kernland in ihrer Mitte und verteilt Landbesitz und Familiennamen. Ein weiterer kosmologischer Traktat ist das in neun Abschnitten organisierte *Hong fan* (Großer Plan) mit dem idealen Herrscher im Zentrum eines numerologischen, Kosmos und Staat umfassenden Schemas. Vergleichbar ausgreifende Ordnungsmodelle finden sich auch in anderen Texten der späten Östlichen Zhou- und frühen imperialen Zeit, etwa im *Zhou li* (4. Jh. v.Chr.), worin die in numerologischen Hierarchien entworfenen Institutionen des Staates in die Amtsreiche von Himmel, Erde und den vier Jahreszeiten organisiert sind, dem in seinen zwölf kalendarischen Kernkapiteln auf 239 v.Chr. datierten *Lü shi chunqiu* (Frühling- und Herbstannalen des Herrn Lü), dem in der Han-Zeit aus neuen und älteren Materialien kompilierten *Liji* sowie dem 139 v.Chr. dem Thron eingereichten *Huainanzi* (Meister Huainan). Gemeinsam ist diesen Werken, daß sie perfekte Schemata autokratischen Regierens entwerfen, in denen der Herrscher jedoch mechanischen und häufig minutiösen Vorschriften zu folgen hat.

Der zweite in den *Fünf Klassikern* kanonisierte Text der chinesischen Geschichtsschreibung ist das *Chunqiu* (Die Frühling- und Herbstannalen), eine Sammlung extrem kurzer annalistischer Einträge der Jahre 722–481 v.Chr. für die Abfolge von zwölf Herrschern des Staates Lu. Ähnlich wie die Bronzeinschriften dürften auch die Annalen der einzelnen Staaten – der Begriff *chunqiu* bezeichnete eine gewisse Anzahl solcher Werke, die jedoch sämtlich verloren sind – durchaus konkurrierende Darstellungen zu wichtigen Ereignissen enthalten haben. Existierte auch keine gemeinsame und einheitliche Geschichte der Östlichen Zhou-Zeit, so war die Geschichte jedes einzelnen Staates durch intensive und komplexe diplomatische und militärische Aktivitäten eng mit der seiner näheren und fernerer Nachbarn verflochten. Die Annalen von Lu bezeugen den parteiischen Charakter der einzelstaatlichen Aufzeichnungen: In keinem Falle nennt der Text das Fehl-

wu xing (Fünf Phasen)

Frühlings- und
Herbstannalen
(Chunqiu)

verhalten oder die Schmach eines Herrschers von Lu beim Namen; negative Ereignisse sind durchgängig neutralisiert. Die Annalen scheinen in diesem Punkt den frühen Bronzeinschriften verwandt und mögen wie diese vor allem an die Ahnengeister gerichtet gewesen sein. Die radikal begrenzte Auswahl berichtenswerter Ereignisse, extreme Kürze der einzelnen Einträge, Formelhafteigkeit des Ausdrucks und tendenziöse Natur der Inhalte zeigen die Annalen, wie zuvor die Bronzen, als so fragwürdige wie unzureichende historische Dokumente. Entsprechend formierten sich verschiedene Lehrtraditionen um den hochgradig erklärungsbedürftigen Text: das vermutlich im 4. Jh. v.Chr. kompilierte und zum Ende der Westlichen Han-Zeit kanonisierte *Zuo zhuan*, die im 2. und 1. Jh. v.Chr. offiziell am Kaiserhof gepflegten *Gongyang zhuan* (Überlieferung des Gongyang) und *Guliang zhuan* (Überlieferung des Guliang) sowie zumindest zwei weitere, bereits im Verlaufe der Westlichen Han-Zeit ausgestorbene Traditionen.

Laut *Menzius* (III. B.9) hatte Konfuzius das *Chunqiu* in Reaktion auf eine moralisch korrupte Welt verfaßt: »Als die Welt im Niedergang war und der moralische Weg schwach wurde, entstanden perverse Reden und gewalttätiges Verhalten. Es gab Fälle, in denen Minister ihre Herrscher und Söhne ihre Väter ermordeten. Konfuzius war von Angst erfüllt und schuf die *Frühlings- und Herbstannalen*. *Frühlings- und Herbstannalen* sind die Sache des Himmelssohnes, und daher sprach Konfuzius: »Daß man mich versteht, wird aufgrund der *Frühlings- und Herbstannalen* sein! Daß man mich verurteilt, wird aufgrund der *Frühlings- und Herbstannalen* sein!« [...] Konfuzius vollendete die *Frühlings- und Herbstannalen*, und rebellische Untertanen wie aufbegehrende Söhne erschrakten in Furcht.« Hier und in Sima Qians Konfuzius-Biographie ist die moralische Autorität vom Herrscher auf den Historiker übertragen, der die geschichtlichen Ereignisse beurteilt, Lob und Tadel (*baobian*) ausdrückt und der Gegenwart Orientierung stiftet. Die Herrscher, Handlungssubjekte der Geschichte, werden in *Menzius* zu Objekten einer moralischen und letztgültigen Historiographie. Als erster Historiker wird Konfuzius entsprechend in der *Gongyang*-Tradition als »ungekrönter König« (*suwang*) verehrt und sein *Chunqiu* als Werk königlicher Autorität legitimiert, welches das Chaos der Welt in der Ordnung des Textes aufhebt. Für die längste Zeit der Westlichen Han-Dynastie war das *Gongyang zhuan* die am Kaiserhof offiziell gepflegte Lehrtradition zum *Chunqiu* und wurde als solche erst im Zuge der kaiserlichen Konferenz im Steinkanal-Pavillon (*Shiqu ge*; 51 v.Chr.) durch das *Guliang zhuan* abgelöst. Traditionell wird die *Gongyang*-Überlieferung auf den Konfuzius-Schüler Zi Xia zurückgeführt, von wo aus sie kontinuierlich in mündlicher Form gelehrt worden sein soll, bevor ein Gelehrter namens Gongyang unter Kaiser Jing (reg. 157–141 v.Chr.) sie erstmals auf Bambus und Seide geschrieben habe; tatsächlich mögen schriftliche Fassungen aber bereits in der späten vorimperialen Zeit existiert haben. Demgegenüber gilt das dem *Gongyang* in vielen Passagen verpflichtete *Guliang zhuan* als ein Produkt der Westlichen Han-Zeit selbst. Beide Lehrtraditionen erklären in katechistischer Frage- und Antwortform die Sätze und einzelnen Worte des *Chunqiu* und sind diesem daher auf das engste verbunden. Ihr Ziel ist es, in den kargen Sätzen der Annalen jene moralische und historisch spezifische Bedeutung ans Licht zu fördern, die sich in Konfuzius' »subtilen Worten« (*weiyán*) moralischen Urteils verbirgt. In einer dreifachen Konstruktion betonen die *Gongyang*- und *Guliang*-Überlieferungen den Wert jedes einzelnen Wortes: Erstens wird eine normative Ausdrucksweise historischen Sprechens etabliert; zweitens lassen sich Abweichungen von dieser Norm identi-

Konfuzius und die
Annalen: Die
Gongyang-Tradition

fizieren; drittens gehorchen diese Abweichungen selbst spezifischen Regeln und sind daher in ihrer jeweiligen Bedeutung präzise bestimmbar. In diesem Sinne werden die einzelnen Einträge des *Chunqiu* als paradigmatische Beurteilungen herrscherlichen Verhaltens gelesen, welche, wenn nur korrekt gedeutet, den jeweiligen historischen Moment erklären und zugleich als Modelle politischen Denkens auch auf vergleichbare Situationen der Gegenwart anwendbar sind. Nicht zufällig genossen berühmte Gelehrte wie der *Gongyang*-Interpret Dong Zhongshu (etwa 179 – etwa 104 v.Chr.) und der *Guliang*-Experte Liu Xiang (79–8 v.Chr.) Ansehen in den beiden logisch zusammengeschlossenen Domänen von Historik und Omeninterpretation. Die Bedeutung ihrer Lehrtraditionen für die Westliche Han-Zeit ist daher vor allem in der Kunst historischer Exegese und deren zeitgenössischer Anwendung zu suchen.

Die Entwicklung der erzählerischen und rhetorischen Tradition

Anders als die didaktischen *Gongyang*- und *Guliang*-Interpretationen ist das *Zuo zhuan* ein eigenständiges Geschichtswerk, dessen ausführliche Schilderungen nur lose – bisweilen auch gar nicht – den einzelnen Einträgen des *Chunqiu* verbunden sind und auf einer Vielzahl nicht mehr bekannter Quellen beruhen. In der Tat ist sehr fraglich, ob das Werk ursprünglich als Kommentar zum *Chunqiu* verfaßt wurde. Traditionell einem gewissen Zuo Qiuming (5. Jh. v.Chr.) zugeschrieben und in der Westlichen Han-Zeit Sima Qian und anderen verfügbar, wurde das *Zuo zhuan* erst von Liu Xiangs Sohn Liu Xin (gest. 23) zu kaiserlicher Anerkennung geführt, maßgeblich mit dem Argument, der in antiker Schrift (*guwen*) verfaßte Text sei glaubwürdiger und authentischer als die ursprünglich oralen und erst spät in moderner Schrift (*jinwen*) fixierten *Gongyang*- und *Guliang*-Überlieferungen. Die von Kang Youwei (1858–1927) und anderen aufgestellte Behauptung, das *Zuo zhuan* sei eine Fälschung Liu Xins, ist widerlegt; das Werk wird allgemein in das 4. Jh. v.Chr. datiert. Unklar ist, in welchem Umfang es auf ältere schriftliche Texte zurückgreift und wie authentisch die in ihm enthaltenen Reden und Dialoge sind. Scheinen gewisse grammatische und inhaltliche Merkmale die früheren von den späteren Reden zu unterscheiden und damit deren getreue Überlieferung zu indizieren, so ist gerade für die besonders dramatischen Situationen kaum vorstellbar, wie das gesprochene Wort authentisch bewahrt worden sein soll. Daß die den Reden eigenen Prophezeiungen nahezu ausnahmslos durch den folgenden Verlauf der Geschichte bestätigt werden, indiziert zudem eine aus der Rückschau geleistete Edition und womöglich Komposition solcher Voraussagen.

Das *Zuo zhuan* genießt in dreifacher Hinsicht höchste Wertschätzung: Erstens gilt es als die überragende geschichtliche Quelle der Jahre 722 bis 468 (der Text geht um 13 Jahre über den Zeitrahmen des *Chunqiu* hinaus) und zählt zu den wichtigsten Quellen für Sima Qians Behandlung dieser Periode im *Shiji*; zweitens wird das Werk für seine erzählerischen Details und die dramatische Komposition seiner Episoden als Modell historischer Prosa gerühmt; drittens bezeugt seine didaktische Ausrichtung einen besonderen Anspruch auf Wahrheit und Autorität – die Episoden des *Zuo zhuan* schärfen unsere Wahrnehmung historischer Details ebenso wie unser Urteilsvermögen zu deren moralischer Bedeutung. Dieses Prestige als historisches, literarisches und didaktisches Meisterwerk ist jedoch in sich problematisch und widersprüchlich, sind es doch gerade die machtvollen literarischen Qualitäten und moralischen Impulse der Darstellung, welche

Die Überlieferung des Zuo (*Zuo zhuan*)

Wahrheitsanspruch und literarische Form

die historische Glaubwürdigkeit unterminieren. Die dramatischen Inhalte des *Zuo zhuan* lassen wenig zu wünschen übrig: Schlachten und Scharmützel, Königs- und Konkubinen-, Vater- und Kindesmorde, Feigheit und Helldenmut, Intrigen und Täuschungen, Ausschweifung und Inzucht, Despotie und Aufruhr, Taktik und Strategie, Hinrichtungen und Verstümmelungen, Exzesse barbarischer Gewalt und Erscheinungen von Geistern sind gepaart mit den Ausdrucksformen literarischer und musikalischer Eleganz, der Pracht höfischer Repräsentation, Inbildern ethischen Handelns und Musterbeispielen weisen Urteils. All diese Details illustrieren das didaktische Grundanliegen des *Zuo zhuan*, die rituelle Ordnung der Gesellschaft und das moralische Verhalten ihrer Mitglieder als sinnvoll und notwendig darzustellen. Dennoch ist das *Zuo zhuan* kein schlichter und jederzeit eindeutiger Moraltraktat. Erzählerische Ausnahmen zur Regel, daß die Geschichte auf der Seite von Moral und Ritual steht, bezeugen Rücksicht wenn nicht auf die historischen Fakten, so zumindest auf ein heterogenes Korpus anekdotischer Überlieferung.

Dominierende narrative Technik des *Zuo zhuan* ist es, die historischen Personen selbst sprechen und die nicht selten Jahre erzählter Zeit überspannenden Entwicklungen sich selbst bestätigen zu lassen. Der anonyme, scheinbar objektive Erzählstil erzeugt den Eindruck unmittelbarer Dramatik und Authentizität. Wird der Ausgang einer Schlacht nur kurz erwähnt, nehmen die Gedanken, Dialoge und Verhaltensweisen der Handlungsträger breitesten Raum ein, um die moralischen Paradigmen des Geschehens erkennbar und das historische Ergebnis vorhersehbar werden zu lassen. Eine für ihre erzählerische Kraft besonders gerühmte Episode ist der Bericht über die Schlacht zwischen Qin und Jin, berichtet in den Einträgen der Jahre 628–627 v.Chr. Zu dem Satz des *Chunqiu*: »Im Winter, im 12. Monat, am Tage *jimao* (16. Tag), starb der Marquis von Jin, Chong'er« entwirft das *Zuo zhuan* eine dramatische Erzählung, die gleich zu Beginn von einer Rückschau unterbrochen wird, um den Leser über die Ignoranz des Qin-Herrschers und die entscheidende, von ihm in den Wind geschlagene Prophezeiung eines alten Mannes zu unterrichten:

Die narrative Struktur des Zuo zhuan

Im Winter starb Herzog Wen von Jin [d. h. Chong'er]. Am Tage *gengzhen* (17. Tag) brachten sie seinen Sarg [in den Ahnentempel] nach Quwo. Als sie Jiang verließen, ertönte von der Leiche im Sarg eine Stimme wie von einem Ochsen. Der Wahrsager Yan ließ die Offiziere sich [vor dem Sarg] verbeugen und sagen: »Ihr, Fürst, befehlt uns eine große [militärische] Angelegenheit. Es wird eine Armee westlich an uns vorbeiziehen und voranpreschen; wir werden sie attackieren und mit Gewißheit einen großen Sieg erringen.« [Nun hatte] Ji Zi [ein Mann aus Zheng, dort von Qin als lokaler Wachtposten eingesetzt] von Zheng aus einen Bericht an Qin geschickt, der lautete: »Die Leute von Zheng haben mich mit dem Schlüssel für ihr Nordtor betraut. Wenn [ihr eure] Armee heimlich herannahen laßt, kann die Hauptstadt eingenommen werden.« Herzog Mu [von Qin] befragte Jian Shu hierzu, und Jian Shu sprach: »Man hat noch nie davon gehört, daß ein entfernter Ort von einer erschöpften Armee schlagartig überrascht werden könnte. Die Armee wird erschöpft sein und ihre Kräfte ausgelaugt; der entfernte Herrscher [von Zheng] wird sich auf sie vorbereitet haben. Ist dieses Vorhaben nicht unmöglich? Zheng wird mit Sicherheit wissen, was unsere Armee unternimmt. [Unsere Soldaten] werden sich erschöpfen; doch nichts erreichen – dies muß ihre Herzen aufwühlen. Mehr noch, wer würde nicht von einem Marsch über tausend Meilen erfahren!« Der Herzog mißachtete den Rat, rief Mengming, Xiqi und Baiyi herbei und beauftragte sie, eine Armee außerhalb des Osttores aufmarschieren zu lassen. Jian Shu weinte darüber und sprach: »Meister Meng! Ich sehe die Armee hinausmarschieren, doch ich werde sie nicht heimkehren sehen.« Der Herzog ließ ihn fragen: »Was weißt du

alter Mann! Der Baum auf deinem Grab sollte schon mit beiden Händen zu umfassen sein!« Jian Shus Sohn marschierte in der Armee, und [der Vater] verabschiedete ihn weinend und sprach: »Es wird in Yao sein, wo die Leute von Jin der Armee widerstehen. In Yao gibt es zwei Berge. Am südlichen Berg ist das Grab des Xia-Herrschers Gao; der nördliche Berg ist, wo König Wen dem Wind und Regen ausgewichen ist. Du wirst zwischen diesen sterben, und ich werde deine Knochen sammeln.« Unmittelbar darauf zog die Qin-Armee ostwärts.

Die Rhetorik des Zuo zhuan

Mit diesem lakonischen Satz (aus ganzen vier Schriftzeichen) endet der erste Teil des Berichtes – das Schicksal der Qin-Armee ist im Augenblick ihres Abmarsches besiegelt. Es folgt eine Serie erzählerischer Passagen, dominiert von immer neuen Reden; beide Elemente zeigen die Ignoranz des Qin-Herrschers und seiner Armee gegenüber den Prinzipien des Rituals, während Herzog Xiang, der Sohn des Chong'er, als Inbild ritueller Umsicht erscheint: Noch in der Pflicht, seinen Vater zu bestatten, zieht er zwar zunächst in den Krieg, jedoch in Trauerkleidung. Die Schlacht selbst, das eigentliche historische Ereignis, wird in fünf Schriftzeichen geschildert (»er schlug die Qin-Armee in Yao«); ihr Ausgang ist zwangsläufiges Ergebnis all dessen, was der Leser bereits über das gegensätzliche Benehmen der Qin und Jin erfahren hat: Der Qin-Herrscher ignoriert den prophetischen Rat eines alten Mannes und verletzt die Regeln des Rituals sowohl gegenüber dem Königshof als auch gegenüber dem in Trauer befindlichen Herzog von Jin; und er verspielt die Unterstützung des Himmels, indem er sinnlos Erschöpfung über seine Leute bringt. Herzog Xiang hingegen folgt seinen Beratern, ist ganz auf die rituelle Ordnung konzentriert und mobilisiert das westliche Volk der Qiangrong, um seine eigenen Leute zu unterstützen. Auf seiner Seite stehen (a) das historische (»gehörte«) Wissen seiner Berater, (b) der Qin strafende Himmel und (c) der militärische Auftrag des verstorbenen Chong'er, verifiziert mit Hilfe eines Wahrsagers. Keine dieser Schlußfolgerungen ist in direkter Form präsentiert; doch der geschulte Leser weiß das historische Ereignis zu interpretieren und mit moralischer Bedeutung zu versehen. Diesem Grundmuster folgen weite Teile des *Zuo zhuan*.

Das moralische Urteil der frühen Geschichtsschreibung

Nur sehr sporadisch erscheint eine auktoriale Stimme von außerhalb des historischen Geschehens, um ein moralisches Urteil zu sprechen; dieses ist entweder mit »Konfuzius erklärt« (*Kongzi yue*) oder »Der Edle erklärt« (*junzi yue*) eingeleitet. Die ausführlichen Reden und Dialoge erfüllen neben ihrer erzähltechnischen Aufgabe noch eine weitere, über den Text hinausreichende Funktion, welche das Werk mit Konfuzius' moralischem Programm in der Komposition des *Chunqiu* verbindet. Wie Konfuzius als Historiker die Mächtigen der Vergangenheit einem endgültigen sittlichen Urteil unterwirft, sind die im *Zuo zhuan* agierenden Herrscher die Adressaten ausführlicher Ratschläge, Ermahnungen und Proteste. Ihre moralische und rituelle Kompetenz beruht weitgehend auf der Bereitschaft, den Einsichten und Worten ihrer untergebenen Berater – häufig marginale oder gar anonyme Figuren wie der prototypische »alte Mann« – zu folgen. Die eigentliche Autorität ist damit vom Herrscher auf den weisen Untertanen verschoben, dessen ethische Grundsätze als historische Gesetzmäßigkeiten erscheinen: Diese oder jene Handlung wird *unausweichlich* diese oder jene Folgen haben. Es sind daher, wie von David Schaberg gezeigt, die Stimmen der nachrangigen Ratgeber, in denen sich die Autoren des *Zuo zhuan* als moralisch geleitete Historiker letztlich selbst zu erkennen geben.

Die komplexe literarische Struktur des *Zuo zhuan* läßt die scheinbar abwesenden, in der Tat jedoch dominanten Autoren als Meister des historischen Materials erkennen, und entsprechend haben moderne Leser gerade

in der vermeintlichen Objektivität der Darstellung deren tiefgreifende Manipuliertheit erkannt. Andererseits aber bezeugen zahlreiche Einschübe unabhängiger didaktischer Episoden, daß die Autoren des *Zuo zhuan* vor allem auch Kompilatoren vielfältiger Quellen waren. Solche Szenen sind häufig exemplarische Anekdoten oder fassen in wenigen Sätzen eine ganze Situation zusammen. Sie repräsentieren daher einen grundsätzlich anderen und vermutlich älteren Erzählstil, wie er besonders das mehr anekdotische als narrative, aber im *Shiji* gleichfalls Zuo Qiuming zugeschriebene *Guoyu* prägt: Ist das *Zuo zhuan* eine moralistische und rhetorische Geschichte, so erscheint das *Guoyu* als Philosophie und Rhetorik in einem historischen Rahmen (Ronald C. Egan). Dabei verweist die Existenz paralleler Passagen in *Guoyu* und *Zuo zhuan* auf einen weit verbreiteten Vorrat mündlich und schriftlich kursierenden und in einer Vielzahl eigenständiger Episoden abrufbaren Traditionswissens. Ausführliche Übereinstimmungen mit dem *Zuo zhuan* finden sich auch in einem weiteren zwischen Philosophie, Rhetorik und Geschichtsschreibung changierenden Werk, dem *Yanzi chunqiu* (Frühlings- und Herbstannalen des Meister Yan), das vornehmlich die an Herzog Jing von Qi (reg. 547–489 v. Chr.) gerichteten Ermahnungen des 500 v. Chr. gestorbenen Yan Ying enthält; allerdings dürfte der überlieferte Text, dessen 215 Episoden von Liu Xiang in acht Kapiteln arrangiert wurden, erst der Spätphase der Zeit der Streitenden Reiche entstammen. Noch deutlicher als in *Zuo zhuan* und *Guoyu* erscheint das *Yanzi chunqiu* als eine Repräsentation der rhetorischen Figur des guten Ministers, worin sich die soziale Schicht der in der Östlichen Zhou-Zeit aktiven politischen Ratgeber abbildete.

Das *Guoyu* umfaßt in 21 Kapiteln Reden und Dialoge, ergänzt um eine Anzahl narrativer und diskursiver Passagen, aus acht Staaten der Westlichen und Östlichen Zhou-Zeit, nämlich (in dieser Reihenfolge) Zhou, Lu, Qi, Jin, Zheng, Chu, Wu und Yue. Die einzelnen Kapitel sind nach diesen Staaten arrangiert, die Einträge innerhalb jedes einzelnen Staates voneinander unabhängig und chronologisch geordnet. Der früheste Eintrag spielt in der Regierungszeit des Zhou-Königs Mu (reg. 956–918 v. Chr.); der späteste datiert auf 453 v. Chr. Mit nur zwei Einträgen am geringsten ist der Staat Zheng repräsentiert, hingegen sind dem Staat Jin nicht weniger als neun Kapitel mit 127 der insgesamt 245 Einträge des *Guoyu* gewidmet. Der Kleinstaat Lu, Heimat des Konfuzius, ist mit 37 Einträgen vertreten und damit ausführlicher als das Königshaus der Zhou (33) oder der machtvolle Staat im Nordosten, Qi (8). Wie das *Zuo zhuan* läßt sich auch das *Guoyu* nicht präzise datieren und mag Materialien unterschiedlicher Epochen enthalten, die aus dem 5. bis ins späte 4. Jh. v. Chr. zu reichen scheinen. Die vermutlich von dem Kommentator Wei Zhao (gest. 273) eingeführte Klassifizierung des *Guoyu* als »äußerer«, d. h. nur lose verbundener, Kommentar zum *Chunqiu* dürfte den Versuch darstellen, das *Guoyu* nachträglich aufzuwerten; tatsächlich ist keine direkte Beziehung zu den Annalen von Lu erkennbar.

Guoyu und *Zuo zhuan* haben Anteil an derselben, beide Werke übersteigenden erzählerischen Tradition. Ein prominentes Beispiel einer im Laufe der Zeit stetig anwachsenden Legende ist die Erzählung des Wu Zixu, welche das *Zuo zhuan* im wesentlichen in acht Einträgen (beginnend 522 v. Chr., endend 484) wiedergibt. Zunächst aus Chu geflohen, steigt Wu Zixu in dem südöstlichen Staat Wu zum politischen Berater und General auf, der über Jahre militärische Angriffe gegen Chu organisiert. Doch seine eigentliche Legende entwickelt sich erst im folgenden Konflikt zwischen Wu und

Die Gespräche der Staaten (*Guoyu*)

Die Wu Zixu-Legende und die frühe anekdotische Tradition

seinem Nachbarn Yue. Auch hier ist Wu Zixu der Fürsprecher einer aggressiven Militärpolitik, bleibt jedoch ungehört. Als er seinen Sohn zum Schutz in Qi unterbringt, erhält er von seinem Herrscher, der ihn der Illoyalität verdächtigt, ein Schwert zum Selbstmord und tötet sich, nicht ohne in dramatischer Rede den (später eintretenden) Untergang Wus vorzusagen. Die Wu Zixu-Legende im Abschnitt *Wu yu* (Gespräche aus Wu) des *Guoyu* ist auf nur 22 Jahre konzentriert und unterscheidet sich in wichtigen Punkten von der dramatischen Darstellung des *Zuo zhuan*. Bedeutsam sind die teils erheblichen Ausschmückungen des *Guoyu*: Bittet der Wu Zixu des *Zuo zhuan* in seiner letzten Prophezeiung darum, daß Trompetenbäume auf seinem Grab gepflanzt werden, da Wu deren Holz für zahllose Särge benötigen wird, so verlangt er im *Guoyu*: »Hängt meine Augen vom Osttor herab, damit ich sehen kann, wie Yue hereintritt und der Staat Wu fällt!« Mit der Antwort: »Ich werde den Minister nichts sehen lassen!« läßt der König Wu Zixus Leiche in einen Ledersack stecken und im Fluß versenken. Mit wieder neuen Zusätzen erscheint die Legende in dem unter der Patronage des Qin-Kanzlers Lü Buwei (gest. 235 v.Chr.) kompilierten *Lü shi chunqiu*: Hier traktiert Wu Zixu das Grab des Chu-Königs mit dreihundert Peitschenhieben; und als er sich vor seinem Selbstmord wünscht, wenigstens ein Auge zu haben, um den Einmarsch der Yue-Truppen in die Hauptstadt von Wu zu sehen, ist es nunmehr der König, welcher Wus Augen aus ihren Höhlen reißt, sie vom Osttor herabhängen und den Leichnam im Fluß versenken läßt! Die Wu Zixu-Legende findet darüber hinaus in zahlreichen anderen Werken Erwähnung – in aller Ausführlichkeit im Kapitel 66 von Sima Qians *Shiji* – und gewinnt reichste Ausschmückung im *Wu Yue chunqiu* (Die Frühlings- und Herbstannalen von Wu und Yue), einer romanhaften, einem gewissen Zhao Ye (Östliche Han-Zeit) zugeschriebenen Darstellung des Kampfes zwischen Wu und Yue, sowie im *Yue jue shu* (Das Buch der Unvergleichlichkeit von Yue; Östliche Han-Zeit?), einer anonymen Essaysammlung zu Begebenheiten des Staates Yue. Spätere Versionen erscheinen in einer tangzeitlichen, bisweilen etwas ungenau als Transformationstext klassifizierten Handschrift aus Dunhuang und anderen Werken der erzählerischen und dramatischen Literatur.

Die reiche erzählerische Tradition des frühen China ist überwiegend historisch und didaktisch orientiert und behandelt insbesondere das Verhältnis zwischen Herrschern und ihren Ratgebern. Sie entwirft keine andere Welt, sondern präsentiert beispielhafte Episoden sittlichen Handelns innerhalb der bestehenden sozialen Ordnung. Nicht chronologische Schilderungen, sondern wörtliche Rede und dramatischer Dialog treiben die Ereignisse voran. Dürften die literarisch geformten Reden auch kaum original, vielfach sogar vollkommen fiktional sein, so reflektieren sie dennoch die große Bedeutung des gesprochenen Wortes als bedeutende Kraft im historischen Prozeß. Überdies formt die Struktur von Rede und Gegenrede neben der erzählerischen auch die philosophische Tradition; die bedeutendsten Werke der frühen chinesischen Philosophie – die *Analekten*, *Mozi*, *Menzius*, *Zhuangzi*, *Han Feizi* – sind in weiten Teilen episodenhaft und dialogisch angelegt.

Das Prinzip mündlicher Rhetorik kulminiert in den pseudohistorischen Anekdoten des *Zhanguo ce* (Intrigen der Streitenden Reiche), einer von Liu Xiang zwischen 26 und 8 v.Chr. aus mindestens sechs verschiedenen, mutmaßlich vorimperialen Quellen kompilierten Sammlung. Dieses Werk enthält 497 eigenständige Einträge zur Zeit der Streitenden Reiche und darin Episoden aus den sieben bedeutendsten Staaten der Östlichen Zhou-Zeit

Die Rhetorik der
Intrigen der
Streitenden Reiche
(Zhanguo ce)

(Qin, Qi, Chu, Zhao, Wei, Han und Yan) sowie aus dem Königshaus Zhou und den drei kleineren Staaten Song, Wei und Zhongshan. Der früheste Kommentar zum *Zhanguo ce* trägt Gao You (etwa 168–212) Namen, doch repräsentiert die überlieferte Edition nicht das hanzeitliche Original Liu Xiangs, sondern geht auf eine von Zeng Gong (1019–1083) geschaffene Rekonstruktion zurück. Auf der Basis von Zengs Werk entstanden zwei unterschiedlich arrangierte und kommentierte Editionen: Während Yao Hong (etwa 1100–1146) die vermutlich von Liu Xiang geschaffene Gliederung nach Staaten beibehielt, erscheinen die einzelnen Einträge in Bao Biaos (1106–1149) Ausgabe – erneut revidiert und kommentiert durch Wu Shidao (1283–1344) – jenseits ihres Bezugs auf die politische Geographie in rein chronologischer Folge. Unter den Mawangdui-Seidenmanuskripten der frühen Westlichen Han-Zeit hat sich zudem ein Text mit insgesamt 27 Einträgen gefunden, welcher derselben rhetorischen Tradition wie das *Zhanguo ce* angehört und diesem in einigen Abschnitten entspricht. Direkte Übereinstimmungen mit anderen Werken – der Mawangdui-Handschrift, dem *Shiji*, den Kapiteln *Shui lin* (Wald der Überredungen) des *Han Feizi* (spätes 3. Jh. v.Chr.) – deuten darauf hin, daß Liu Xiangs Episoden eine Auswahl frei verfügbaren Materials darstellten. Sie spiegeln die rhetorische Tradition der historisch und argumentativ geschulten *youshui* (»reisende Überreder«) oder *zongheng jia* (sinngemäß: »politische Strategen«), die zur Zeit der Streitenden Reiche zwischen den einzelnen Staaten umherzogen. Diskussionen dieser Rhetorik finden sich in verschiedenen Quellen. Das Kapitel *Shun shui* (Geschmeidige Überredungen) des *Lü shi chunqiu* zeigt, daß der Rhetoriker »wie ein geschickter Ringer der Kraft des anderen folgt, um selbst an Kraft zu gewinnen«; *Han Feizi* enthält ein Kapitel über die *Schwierigkeiten der Überredung* (*Shui nan*) und identifiziert als deren wichtigste, die Gedanken des Gegenübers zu ergründen. Eine weitere Diskussion der »Überredungen« (*shui*) findet sich im *Shiji*-Kapitel *Aufgereichte Überlieferungen der Wahrsager* (*Rizhe liezhuan*), wo der Orakelspezialist Sima Jizhu die Rhetoriker als »in Weischweifigkeit und Großmäuligkeit unübertrefflich« beschreibt, ohne deren Mitwirkung aber politisch nichts zu erreichen sei. Die typische *Zhanguo ce*-Episode zeigt den *youshui* in Aktion, wie er in einer konkreten historischen Situation versucht, den Herrscher eines Staates zu einer bestimmten Handlung zu bewegen. Das im *Zhanguo ce* literarisch fixierte Genre der »Überredung« ist daher den politischen Bedürfnissen und Möglichkeiten des 4. und 3. Jh.s v.Chr. verpflichtet: Seine Protagonisten – etwa die berühmten Gegenspieler des 4. Jh.s v.Chr., Su Qin von der Anti-Qin-Allianz und Zhang Yi von der Qin-Allianz – agieren als Berater konkurrierender Regenten und damit in einem Status, der mit der Reichseinigung von 221 v.Chr. und der Gründung des zentralisierten Einheitsstaates seine Grundlage verlor. Die Überredungen der Streitenden Reiche sind nicht moralischen Prinzipien, sondern unmittelbarem Nutzen verpflichtet und wurden als Verkörperung des Zynismus (Burton Watson) betrachtet. Das *Zhanguo ce* demonstriert das ganze Täuschungs- und Manipulationspotential und damit die ganze Macht der Sprache. Diese Ambivalenz sicherte dem *Zhanguo ce* seine eigenartige Position in der chinesischen Literaturgeschichte: bewundert für die sprachliche Eloquenz seiner Argumentationen, aber zurückgewiesen für deren skrupel- und prinzipienlose Täuschungen, Intrigen und tückischen Listen, in denen der Zweck jedes Mittel heiligt. Wenn sowohl Konfuzius (*Analekten* 15/11, 17/18) als auch Menzius (V.A.4) ihre grundlegende Skepsis gegenüber einer als trügerisch und manipulierbar verstandenen Rhetorik ausdrücken, benennen sie ein

shui (Überredungen)

Das moralische
Problem der Rhetorik

offenbar sehr reales Problem ihrer Zeit. Die literarisch grandioseste Kritik der Überredungen ist selbst Teil des Genres. Gegenüber König Hui von Qin (reg. 337–311 v.Chr.) erklärt Su Qin, daß der seinerzeitige politische und militärische Niedergang vor allem auf die verwirrenden Reden der Rhetoriker zurückgehe. Su Qin präsentiert sein Argument in einem sprachlichen Feuerwerk ersten Ranges, welches die Konfusion des Herrschers nicht nur beschreibt, sondern weiter vorantreibt – und somit erst wirklich erfahrbar macht. Der folgende Abschnitt ist zunächst durchgängig viersilbig, zum Ende hin auch mit Wechseln in dreisilbige Verse; der Reim wechselt rapide nach jedem Doppelpers:

Als [die Staaten] sich nord-südlich verbündeten und ost-westliche Allianzen schlossen,
würden Waffen und Schilde nicht mehr eingelagert;
die Männer des Wortes präsentierten ihre schmuckvolle Kunst,
die Herrscher waren verwirrt und konfus.
Zehntausend Vorfälle erhoben sich zugleich
und waren nicht zu ordnen.
Sobald Regeln und Statuten vollständig waren,
erging sich das Volk in vielfältiger Täuschung.
Schriften und Dokumente wurden zahlreich und verwirrt,
doch die hundert Familien lebten in Mangel.
Obere und Untere grollten einander,
das Volk hatte nichts, worauf es sich stützen konnte.
Je leuchtender die Worte und brillanter die Vernunft,
desto mehr erhoben sich Waffen und Rüstung.
Trotz geschliffener Worte und gewählten Gebahrens
kamen Kämpfe und Attacken nicht zur Ruhe.
Im Übermaß deklamierte man schmuckvolle Wendungen,
doch die Welt unter dem Himmel blieb ungeordnet.
Zungen verdorrten, Ohren wurden taub,
doch man sah kein Ergebnis oder Verdienst.
[...]
Will man heute die Welt unter dem Himmel vereinen –
{die Staaten von} zehntausend Kriegswagen überrennen,
feindliche Staaten unterwerfen,
das Land zwischen den Meeren kontrollieren,
die einfachen Leute zu seinen Kindern,
die Feudalfürsten zu Untertanen machen:
es geht nicht ohne Waffengewalt.
Die Erbherrscher der Gegenwart
mißachten den höchsten Weg,
sind sämtlich im Dunkeln über die Lehren –
chaotisch im Regieren,
verwirrt durch Reden,
konfus durch Sprache,
überflutet von Debatten,
ertränkt in Worten.

Rhetorische Techniken

Die rhetorischen Mittel der Überredungen sind vielfältig. Nahezu unverzichtbar ist, wie von Sima Jizhu vermerkt, der Bezug auf historische Beispiele und Analogien. Doch wird die Antike hier nicht länger als Ort von Weisheit und Wahrheit verehrt, sondern in kühler Berechnung manipuliert. Ein anderes rhetorisches Element hat James I. Crump als doppelte Überredung bezeichnet: Dem Herrscher werden zwei Handlungsweisen vorgestellt, die aber beide in dieselbe Richtung leiten: Lösung A hätte diese und jene Vorteile, Lösung B diese und jene Nachteile. Ein gutes Beispiel dieser

Strategie ist eine Anekdote über die Witwe des Königs Hui von Qin, die, dem Tode nahe, einen Befehl ausgibt, ihren Geliebten Wei Chou zu exekutieren und mit ihr zu begraben. Ein gewisser Yong Rui wendet sich daraufhin an die Königswitwe: »Glaubt ihr, daß die Toten ein Bewußtsein haben?« Die Königswitwe antwortete: »Sie haben kein Bewußtsein.« Yong Rui sagte: »Wenn ihr in eurer numinosen Intelligenz so klar versteht, daß die Toten ohne Bewußtsein sind, warum soll man dann ganz umsonst einen im Leben Geliebten nehmen und ihn mit einer Toten ohne Bewußtsein begraben? Doch wenn die Toten ein Bewußtsein haben, dann hat sich der Zorn des verstorbenen Königs schon lange aufgehäuft, und ihr werdet kaum in der Lage sein, für eure Übertretungen Abbitte zu leisten – wie hättet ihr dann noch Zeit, euch Wei Chou zuzuwenden?« Neben der doppelten Überredung gibt es auch die Strategie bewußter Ambivalenz, welche den Herrscher mit zwei Alternativen konfrontiert, die scheinbar gleichermaßen ins Unglück führen, deren eine jedoch tatsächlich die Lösung des Problems bringt. Statt diese direkt zu formulieren, überläßt er es dem Herrscher, selbst aus dem Dilemma zu finden.

Ebenbürtig neben dem Prinzip der wörtlichen Rede steht als zweites Charakteristikum der frühen Erzähltradition das Format der Anekdote. Die Reihung voneinander unabhängiger und weitverbreiteter Geschichten dominiert die historischen ebenso wie die politischen und philosophischen Werke der vorimperialen Zeit. Fragmente wie auch unterschiedliche Versionen solcher Geschichten erscheinen in diversen Texten oder auch parallel innerhalb eines einzelnen Werkes. Während historische Texte wie *Zuo zhuan* und *Guoyu* diese Anekdoten mehr oder weniger bruchlos in eine übergreifende historische Darstellung einbinden, kehren sie in loser und chronologisch ungebundener Folge in philosophischen und politischen Trakten wie *Menzius*, *Han Feizi* oder *Zhuangzi* wieder. Das literarisch brillianteste Werk der frühen anekdotischen Erzähl- und Argumentations-tradition ist *Zhuangzi*, und hier insbesondere die sieben »inneren« Kapitel, welche zugleich die wesentlichen daoistischen Ideen und Themen des *Zhuangzi* darlegen. Neben dem nunmehr auch in frühen Manuskripten bezeugten *Laozi* ist *Zhuangzi* der bedeutendste Text des philosophischen Daoismus. Im Gegensatz zu dem dritten daoistischen Klassiker *Liezi*, dessen überlieferter Text, wie von A. C. Graham demonstriert, womöglich erst dem 4. Jh. n.Chr. entstammt (und deshalb hier nicht weiter zu behandeln ist), gelten alle Kapitel des uns in der Rezension Guo Xiangs (gest. 312) vorliegenden *Zhuangzi* als Schöpfungen des 4. bis 2. Jhs v.Chr. Wie die meisten Werke der frühen chinesischen Literatur ist auch *Zhuangzi* nicht das Werk eines einzelnen Autors, sondern eine Sammlung zahlreicher Einzeltexte unbekanntem Ursprungs. Lediglich die sieben »inneren« Kapitel werden traditionell dem (laut Sima Qians *Shiji*) im 4. Jh. lebenden Zhuang Zhou zugeschrieben, während die folgenden fünfzehn »äußeren« und elf »vermischten« Kapitel heterogenes Material späterer Generationen und unterschiedlicher Gedankenströmungen enthalten, darunter Texte der mit dem Namen Yang Zhu verbundenen hedonistischen Philosophie. Wie in all solchen Annahmen zur Schichtung früher chinesischer Texte bleibt zu berücksichtigen, daß auch die »frühen« Kapitel spätere Materialien enthalten dürften, und die »späten« frühe.

Zhuangzi unterscheidet sich von anderen Werken des frühen China philosophisch wie literarisch. Geistesgeschichtlich entwickelt der Text die zentralen Themen des philosophischen Daoismus: ursprüngliche Spontaneität und Natürlichkeit, Einheit des inneren Selbst mit dem kosmischen

Zhuangzi

Prinzip (*dao*), Freiheit und Privatheit des Individuums fernab von Staatsdienst und politischem Engagement, Verachtung des Todes zugunsten einer Philosophie natürlicher, Leben und Tod umgreifender Transformation, Wertschätzung von Ziel- und Nutzlosigkeit, Ablehnung rationaler Argumentation und analytischer Denkkategorien, radikale Zivilisationskritik sowie die Schmähung sozialer Werte, Hierarchien und ritueller Konventionen. In für seine Zeit einmaliger Weise widersetzt sich *Zhuangzi* radikal jenem Diskurs politischer Ideale, der die philosophischen Texte der Zeit der Streitenden Reiche dominiert.

Der Traum in
Zhuangzi

Literarisch vereint *Zhuangzi* philosophische Betrachtungen mit einem beispiellosen Reichtum origineller Anekdoten und imaginativer Fabeln und Parabeln (*yuyan*), deren poetische, oft gereimte Diktion jederzeit in Humor und beißenden Sarkasmus ausbrechen kann. Neben historisch gewandelten Anekdoten finden sich phantastische und häufig bizarre Geschichten, in denen Tiere ebenso wie Totenköpfe zur Sprache erweckt werden. Demonstrativ Erfindungen ihres Autors (oder ihrer Autoren), bieten die Fabeln und Parabeln des *Zhuangzi* die frühesten Beispiele eines ausdrücklich fiktionalen Erzählens, das später als *xiaoshuo* bezeichnet wurde. Dieser Begriff erscheint erstmals in *Zhuangzi* und ist für die frühe Zeit am besten als »belangloses Gerede«, »triviale Erzählungen« oder – in der Lesung *xiaoshui* – »triviale Überredungen« zu übersetzen; er verbindet sich überdies mit Geschichten aus dem Volk. Ein Stilmittel der Fiktionalisierung ist die Verschiebung der Situation auf die Ebene des Traumes: Als *Zhuangzi* einen Totenschädel am Wegesrand findet und diesen zunächst zur Ursache seines Todes befragt, um ihn sodann in drastischer Pietätlosigkeit als Kopfkissen zu verwenden, erscheint der Schädel in *Zhuangzis* Traum und belehrt ihn über die glückliche Freiheit und Souveränität der Toten gegenüber den endlosen Sorgen und Nöten der Lebenden (Kapitel 18). Bringt das erzähltechnische Format des Traumes hier die Toten zum Sprechen, erscheint das Traumen häufig auch selbst als Inbild der menschlichen Existenz, so etwa im berühmten Schmetterlingstraum (Kapitel 2):

Einmal träumte Zhuang Zhou, ein Schmetterling zu sein, ein fröhlich flatternder Schmetterling, selbstzufrieden und glücklich. Er wusste nicht, daß er Zhou war. Plötzlich erwachte er, und ganz eindeutig war er Zhou! Er wusste nicht, ob er Zhou war, der geträumt hatte, ein Schmetterling zu sein, oder ein Schmetterling, der träumte, Zhou zu sein.

Anderorts treibt der Text die Logik sprachlichen Ausdrucks in absurde Schlüsse und unauflösbare Paradoxa und zeigt sich als Werk radikaler Sprach- und Vernunftkritik. In *Zhuangzi* wird die rhetorische Beherrschung der Sprache zum wirksamsten Mittel, den auf Unterscheidungen und Alternativen angelegten sprachlichen Diskurs als vordergründiges Spiel zu entlarven, dessen Vernunft nur den Blick auf die tieferen Wahrheiten der menschlichen und kosmischen Natur verstellt. Gerade auch aufgrund seiner sprachlichen Rätsel, die bisweilen die philosophischen Paradoxa der buddhistischen *gong'an* (jap. *kōan*) vorwegzunehmen scheinen, wurde *Zhuangzi* im chinesischen Mittelalter zur wichtigsten nicht-buddhistischen Inspirationsquelle in der Entwicklung des Zen (chin. *chan*).

Die literaturhistorische Bedeutung des seit einem kaiserlichen Edikt von 742 auch als *Der wahre Klassiker vom südlichen Blütenland* (*Nanhua zhenjing*) kursierenden *Zhuangzi* ist nicht zu überschätzen. Seit der Westlichen Han-Zeit ließen sich ungezählte Dichter und Philosophen von seiner intensiven Bildhaftigkeit, seiner Sprachphantasie und seiner daoistischen

Literarische Rezeption
des Zhuangzi

Philosophie und Mythologie inspirieren, um poetische Visionen ungebundener Existenz, kosmischer Transformationen und übernatürlicher Souveränität zu entwerfen oder auch nur den Rückzug vom Staatsdienst und die Hingabe an ein meditatives Leben zu preisen. Der früheste namentlich bekannte, allerdings lange verlorene Kommentar zum *Zhuangzi* wurde von Xiang Xiu (3. Jh.) verfaßt, der zu den Sieben Weisen vom Bambushain (*zhulin qi xian*) gehörte, einer Dichtergruppe um Xi Kang (223–262), deren dichtende, musizierende, trinkende und philosophierende Mitglieder ein Leben in individueller Freiheit und »natürlicher Spontaneität« (*ziran*) zelebrierten. Sprachlich wie gedanklich ist *Zhuangzi* aber auch die früheste – und eminent einflußreiche – Quelle der mittelalterlichen phantastischen Erzählkunst, wie sie sich nach der Östlichen Han-Zeit in Form der *zhiguai* (Sechs Dynastien) und *chuanqi*-Literatur (Tang) entwickelte.

Philosophische und politische Diskurse

Die unstete Periode politischer Zersplitterung und Neuordnung vom 5. bis zum 3. Jh. v. Chr. ist die klassische Epoche der chinesischen Geistesgeschichte. In historiographischen, philosophischen, religiösen und politischen Diskursen formten die Hundert Philosophen (*bai jia*) der späten Östlichen Zhou-Zeit das Erbe des Altertums zu neuen Visionen idealer sozialer Ordnung und individueller Lebensformen. Die Sprache dieser in der Han-Zeit in Sechs Denkrichtungen (*liu jia*) kategorisierten Schriften gilt als das eigentlich klassische Chinesisch. Die gegenüber den *Oden*, *Dokumenten*, *Wandlungen* und Bronzeinschriften flüssigere und komplexere Diktion entsprach den neuen Formen historischen Erzählens und rhetorischen Argumentierens.

Die Ordnung in sechs Denkrichtungen – *yinyang*-Kosmologen (*yinyang jia*), Ru (*ru jia*), Mohisten (*mo jia*), Terminologen (*ming jia*), Legalisten (*fa jia*) und Daoisten (*dao jia*) – stammt von Sima Tan (gest. etwa 110 v. Chr.), dem ersten Autor des später von seinem Sohn Sima Qian vollendeten *Shiji*. Während Sima Tan die sechs Denkrichtungen nicht mit einzelnen Autoren oder Texten identifiziert, findet sich eine solche Zuordnung in Kapitel 30 des *Hanshu*, der *Monographie über die Künste und Literatur* (*Yiwen zhi*), der ältesten überlieferten Bibliographie chinesischen Schrifttums. Ban Gus (32–92) Ordnung der Texttradition stellt eine verkürzte und teilweise kommentierte Fassung von Liu Xins *Sieben Abrissen* (*Qi lüe*) dar, welche wiederum den von Liu Xiang nach 26 v. Chr. auf kaiserliche Anordnung erstellten Katalog der Palastbibliothek, *Sachlich gegliederter Katalog* (*Bie lu*), zusammengefaßt hatte. Weit genauer und umfassender als die knappe Skizze Sima Tans gibt uns die *Monographie über die Künste und Literatur* einen Einblick in den enormen literarischen Reichtum der frühen Zeit, wie er noch zum Ende der Westlichen Han-Zeit bekannt war. Insgesamt bezeugt der imperiale Katalog das in den Klassikern und philosophischen Texten gründende Selbstverständnis der frühen imperialen Elite. Religion, Magie und Naturkunde wurden praktiziert und auch schriftlich verfaßt, doch zu weiten Teilen außerhalb des Überlieferungsstroms gestellt. Mehr als die philosophischen Debatten des 4. und 3. Jh.s v. Chr. selbst hat daher der kaiserliche Katalog die Kanonisierung der frühen Texte und ihrer doktrinären Unterschiede geprägt. In deutlicher Abkehr von Sima Tans höchster Wertschätzung der Daoisten reflektiert die Ordnung der *Hanshu*-Monographie den Klassizismus der späten Westlichen Han-Zeit: Der Kanon der *Fünf Klassiker* erscheint als Grundlage und vornehmster Ausdruck

Die »sechs
Denkrichtungen«

chinesischer Kultur schlechthin, gefolgt von den Werken seiner Ausleger, der Ru-Gelehrten (oft unscharf als Konfuzianer bezeichnet), die sich in einem jahrhundertlangen Prozeß von Ritualexperthen zu Meistern des Kanons gewandelt hatten. Alle weitere Literatur (*wen*), so die Botschaft des *Yiwen zhi*, verweist auf die perfekten und allumfassenden »Künste« (*yi*) der Klassiker – ein ideologisches Ordnungsmodell der frühen Kulturgeschichte, das eng den intellektuellen und administrativen Entwicklungen der ausgehenden Westlichen Han-Zeit verbunden ist.

Liu Xins einleitender »summarischer Abriß« (*ji lüe*) der literarischen Tradition ist nicht überliefert. Statt dessen gibt Ban Gu eine kurze historische Einleitung, die in knappen Strichen das Selbstverständnis der hanzeitlichen Schriftkultur skizziert. Ban Gu beginnt mit einer Referenz gegenüber Konfuzius und seinen Schülern, nach deren Ableben die »subtilen Worte« (*weiyán*) und das »große Prinzip« (*dayi*) verloren gegangen seien; folglich seien die diversen Lehrtraditionen für die einzelnen Klassiker entstanden. In der Westlichen Han-Zeit seien die alten, von den Qin weitgehend zerstörten Schriften zunächst in Fragmenten am Hof eingereicht worden, bevor Kaiser Cheng (reg. 32–7 v.Chr.) Liu Xiang und andere beauftragte, die Texte zu sammeln und zu ordnen. Als Resultat entstand eine Textordnung in sechs Abteilungen, deren drei erste die philosophisch-literarische Überlieferung repräsentieren, während die folgenden drei das technische Schrifttum enthalten: (1) Texte und Lehrtraditionen der Sechs Künste (*liu yi*), d.h. der Sechs Klassiker (mit einem vielleicht einst vorhandenen, aber bereits in der Han-Zeit verlorenen *Klassiker der Musik*), welche neben den Werken der *Wandlungen, Dokumente, Oden, Riten, Musik* und *Frühlings- und Herbstannalen* auch die *Analekten*, den *Klassiker der Kindespietät* sowie die dem Verständnis der Klassiker dienenden Wörterbücher der Elementarstudien (*xiaoxue*) umfaßten; (2) Schriften der Philosophen (*zhuzi*), geordnet nach Ru, Daoisten, *yinyang*-Kosmologen, Legalisten, Terminologen, Mohisten, Strategen (*zongheng jia*), Vermischten (*za jia*), Landwirtschaftlern (*nong jia*) und Folkloristen (*xiaoshuo jia*); (3) Gesänge und Rhapsodien (*shi fu*); (4) militärische Schriften (*bingshu*); (5) Texte der kosmologischen und prognostischen Techniken (*shushu*); (6) Werke der pharmazeutischen und medizinischen Praxis (*fangji*). Liu Xiang, der verantwortliche Kollationator für die Klassiker, die philosophischen und die poetischen Texte – also die Werke der »hohen« Literatur – leitete zugleich das Gesamtprojekt und legte die kollationierten Schriften aus allen sechs Abteilungen einzeln dem Kaiser vor. Jeder Text war begleitet von einem offiziellen Memorial, das ein Inhaltsverzeichnis, eine Beschreibung der unterschiedlichen Quellen, Informationen zum Autor, Einzelheiten zur Kollationierung und eine Diskussion des Werkes enthielt. Nach Liu Xiangs Tod vollendete sein Sohn Liu Xin dieses ausgreifende Unternehmen und faßte – wohl im Jahre 6 v.Chr. – das Projekt als Sieben Abrisse zusammen. Die kaiserliche Bibliothek der ausgehenden Westlichen Han-Zeit ist daher der Filter, durch den uns alle erhaltenen Werke der frühen Überlieferung erreicht haben. Erstens entschieden die Kollationatoren der Palastbibliothek, welche Dokumente in welcher Form zusammengehörten; ihnen oblag die Zuordnung von Texten an einen bestimmten Autor und damit zugleich deren Auswahl, Kombination oder Ausschluß. Zweitens schufen sie aus heterogenen Materialien eine Standardversion; dies mag weitgehend erklären, warum alle Handschriften, die ein Gegenstück in der Überlieferung haben, eine andere textinterne Ordnung aufweisen. Drittens verkörperte der Bibliothekskatalog eine umfassende Ordnung und ideologisch motivierte Hierarchie des vorhandenen

Liu Xiangs Ordnung
der Literatur und die
Bedeutung des
kaiserlichen Katalogs

Schrifttums. Erst die neu gefundenen Handschriften versetzen uns allmählich in die Lage, hinter die Systematik der Han-Gelehrten zurückzugehen. Die klaren Abgrenzungen in Ban Gus *Hanshu*-Monographie, Grundlage der gesamten literarischen und philosophischen Tradition Chinas, werden dabei eher in Frage gestellt als bestätigt. Über die hanzeitliche selektive Bestandsaufnahme hinaus haben spätere Verluste, teilweise auch bewußte Zensur, das Korpus überlieferter Texte noch einmal dramatisch verringert. So sind lediglich zwei der 278 in Ban Gus Bibliographie erwähnten technischen Werke überliefert – ein Befund, der sowohl die ursprüngliche Bedeutung solcher Texte im frühen China als auch deren weitgehenden Ausschluß aus dem Traditionsstrom aufzeigt.

Ausgangspunkt der philosophischen Literatur sind die frühen, wohl bis in das 5. Jh. v.Chr. zurückreichenden Abschnitte der *Analekten*, in deren knappen Dialogen sich die Praxis mündlicher Unterweisung spiegelt. Auch die Werke des späten 5. und dann 4. Jh.s v.Chr. – die Kernkapitel des *Mozi*, die »inneren« Kapitel des *Zhuangzi* sowie *Menzius* – sind weitgehend dialogisch organisiert. Erst Texte des ausgehenden 4. und dann 3. Jh.s v.Chr. – *Xunzi*, *Han Feizi*, jüngere Schichten von *Mozi* und *Zhuangzi*, die Guodian-Handschriften – lassen eine systematische Anlage und Argumentation erkennen. Für keinen der frühen Texte ist ein einzelner Autor oder Kompositionszeitpunkt anzunehmen; Werke unter dem Namen eines bestimmten Denkers reflektieren die (letztlich hanzeitliche) Kompilation von Lehrtraditionen, nicht spezifische Autorschaft. Alle bislang bekannten Grabhandschriften sind anonym. In den *Analekten* werden die Grundelemente der Lehre des Konfuzius in der Zusammenschau zahlreicher kurzer, bisweilen kryptischer Anekdoten erkennbar: Die Moralprinzipien von Mitemenschlichkeit (*ren*) und Richtigkeit (*yi*); das Vorbild der von Ritual und Tugend geleiteten Sozialordnung der Westlichen Zhou; die Hinwendung zur Vergangenheit, etwa in der Formel: »Ich überliefere, aber ich schaffe nicht; vertrauend erfreue ich mich am Altertum« (7/1); die Überlieferung der *Oden* als Kanon kulturellen Wissens; und, vor allem, das Ideal der Selbstkultivierung, verkörpert in der Person des »Edlen« (*junzi*). Dessen verantwortliches, moralisches und autonomes Handeln ist nicht durch Herkunft oder gesellschaftlichen Erfolg bestimmt: »Der Edle ist kein Gebrauchsgegenstand« (2/12); »Ich gräme mich nicht darüber, von anderen nicht erkannt zu werden; ich gräme mich darüber, andere nicht zu erkennen« (1/16); »Mit fünfzehn hatte ich mein Ziel auf das Lernen gerichtet; mit dreißig stand ich fest; mit vierzig hatte ich keine Zweifel mehr; mit fünfzig verstand ich das Mandat des Himmels; mit sechzig war mein Ohr geschult; mit siebzig folgte ich meinen Herzensbedürfnissen, ohne das rechte Maß zu überschreiten« (2/4). Als Konfuzius seine Schüler nach ihren Ambitionen fragt, lächelt er über ihre teils ehrgeizigen, teils bescheidenen Ziele in Politik und Hofzeremonie; erst Zeng Xi, nachdem er sein Zitherspiel beendet hat, antwortet zur Zufriedenheit des Meisters: »Zum Ende des Frühlings, wenn die Frühlingskleider fertig geschneidert sind, würde ich mit fünf oder sechs jungen Erwachsenen und sechs oder sieben Knaben im Yi-Fluß baden, den Wind genießen, wo für das Regenopfer getanzt wird, und dann singend heimgehen« (11/25). Sind die *Analekten* auch kein in sich geschlossener Text, so bieten sie doch ein Bild des Konfuzius, das im 4. Jh. jene paradigmatische Bedeutung des moralisch vollendeten »Edlen« angenommen hatte, dem nachfolgende Schülergenerationen einen stetig wachsenden Zitatenschatz zuschreiben konnten, der teils in die *Analekten*, teils in andere Texte einging. Von zentraler Bedeutung für dieses Bild war der Gedanke,

Konfuzius und die
Analekten (Lunyu)

daß Konfuzius selbst nicht regierte, sondern von einer sozial niedrigeren, aber moralisch höheren Warte die Herrscher seiner Zeit wie auch der Vergangenheit mit »subtilen Worten« mahnte, zensierte und letztlich mit seiner eigenen, exemplarischen Existenz konfrontierte. Sein betonter Mangel an politischem Einfluß war seine Stärke, kulminierend in seiner Charakterisierung als »ungekrönter König«.

Konfuzius als Ideal

Literaturgeschichte ist Konfuzius in mehrfacher Hinsicht bedeutsam: Die von ihm in Ritualfragen eingeforderte Balance zwischen äußerer Form und innerer Wahrhaftigkeit ließ sich direkt auf die Literatur übertragen, als diese sich allmählich aus ihrem ursprünglich rituellen Kontext emanzipierte. Die Betonung der *Oden* als vornehmstes und wirksamstes Ausdrucksmittel von Wahrheit und Kritik, Lobpreis und kultureller Vollendung sicherte dem poetischen Ausdruck seinen bis heute erhabenen Status. Die Rückwendung zur frühen Zhou-Zeit entwarf eine Erinnerungskultur, die in der späteren Literatur kontinuierlich fortgeschrieben und mit neuen Inhalten gefüllt wurde. Und die Figur des moralischen, aber mißachteten Weisen verkörperte fortan das Selbstverständnis ungezählter Historiker, Philosophen und Dichter. Direkt oder indirekt prägte diese Idealfigur schon früh ganze Genres der klassischen poetischen Literatur, etwa die »Frustrations«-*fu* der Westlichen Han-Dynastie, die »Inszenierten Diskurse« (*shelun*) der Han-, Wei- und Jin-Zeit, die Gedichte und Gedichtzyklen des »Besingens der Sorgen« und die ungezählten poetischen Darstellungen individuellen Rückzugs aus einer moralisch korrupten Welt. Konfuzius ist der Ausgangspunkt der klassischen chinesischen Philosophie ebenso wie das Idealporträt des Geschichtsschreibers und des Poeten, durch dessen Persönlichkeit und Lehre die Texte der *Oden*, *Dokumente*, *Wandlungen* und *Frühlings- und Herbstannalen* interpretiert, kanonisiert und als Ursprung aller späteren Literatur definiert wurden. In *Menzius* als Autor der *Frühlings- und Herbstannalen* und von Sima Qian als Kompilator der *Oden* und *Dokumente* sowie Kommentator der *Wandlungen* identifiziert, wird Konfuzius, der ideale Mensch, zum Autor der idealen Texte und damit zum idealen Autor. Die Frage, ob Konfuzius auch nur eine einzige selbstgeschriebene Zeile hinterlassen hat, ist so unbeantwortbar wie bedeutungslos.

Mit ihrer Kanonisierung in der Westlichen Han-Zeit wurden die *Analekten* zum Gründungsdokument der am Altertum orientierten, auf rituelle Ordnung und Selbstvervollkommnung konzentrierten Ru-Tradition. Die Grabhandschriften bezeugen, daß diese Tradition bereits im späten 4. Jh. v. Chr. eine bemerkenswerte Verbreitung unter der kulturellen Elite des östlichen China genoß und eine Fülle philosophischer Texte umfaßte. Allein unter den Guodian-Funden finden sich zehn kürzere Schriften, die eine enge Verwandtschaft zu der in *Menzius*, *Xunzi* oder *Liji* formulierten Ethik und ihrem spezifischen Vokabular erkennen lassen. Versuche, einzelne Texte bestimmten Autoren zuzuweisen – insbesondere dem Konfuzius-Enkel Zi Si (5. Jh. v. Chr.), dessen (verlorenes) Werk im *Hanshu* mit 23 Bambusbündeln angegeben wird – bleiben spekulativ, auch wenn die Tradition Zi Si für den Verfasser des *Liji*-Kapitels *Schwarzes Ritualgewand* (*Ziyi*) hält, das jetzt in zwei frühen Bambushandschriften (Guodian und Shanghai Museum) vorliegt. Das dem späten 4. Jh. v. Chr. zuzurechnende *Menzius* bewundert und rühmt in zahlreichen Passagen Konfuzius und gründet in den zentralen Positionen der *Analekten*. Meng Ke (Mengzi; latinisiert Menzcius), der aus dem Kleinstaat Zou (Konfuzius' Heimatstaat Lu benachbart) stammte und laut Sima Qian von einem Schüler des Zi Si unterwiesen wurde, gilt als der zweite große Denker der konfuzianischen Tradition, dessen Werk die Philosophie des Konfuzius erweiterte und popularisierte.

Menzius

Das stilistisch elegante *Menzius* besteht aus sieben, jeweils in zwei Hälften unterteilten Kapiteln. Kürzere Sprüche wechseln mit langen Dialogen, in denen ein einzelnes Argument ausführlich erörtert wird. Die einzelnen Kapitel sind jeweils dem Dialog mit einer oder mehreren Personen gewidmet: Herrschern, denen Menzcius als Ratgeber diente, Philosophen und Schülern. Lediglich das letzte Kapitel enthält zumeist kurze, teilweise dunkle Sentenzen, die in ihrer Diktion am deutlichsten an die *Analekten* erinnern. Verglichen mit jenen sind die Anekdoten und Dialoge des *Menzius* in aller Regel ausführlicher und historischer. Anders als in den *Analekten* werden die *Oden* nicht allgemein charakterisiert, sondern zur Unterstützung wichtiger Argumente selektiv aus dem bereits etablierten Kanon herangezogen. Eine weitere Neuerung – wohl in Reaktion auf die Mohisten – ist der häufige Bezug auf die Kulturhéroen Yao und Shun als höchste Vorbilder moralischen Regierens. Insgesamt reflektiert die Gedankenführung in *Menzius* ein neues Klima philosophischer Auseinandersetzung im Wettstreit verschiedener Doktrinen. Grundlegende Diskurse wie jene zur Güte der menschlichen Natur (Kapitel VI.A) finden sich im Gespräch mit Schülern oder anderen Denkern der Zeit, während sich die Ratschläge an diverse Herrscher eher auf konkrete Fragen moralischer Regierung beziehen. Als politischer Ratgeber erscheint Menzcius erfolgreich in der Rolle, in welcher Konfuzius glücklos geblieben war. In seinen brisantesten Passagen diskutiert und rechtfertigt *Menzius* Tyrannenmord und Revolution: Das Mandat des Himmels sei jenen Herrschern gegeben, die ihr Volk mit Güte und Umsicht regierten; wer sein Volk leiden lasse, verliere die Unterstützung des Himmels. Tyrannenmord ist danach kein Vergehen eines Untertanen an seinem Herrscher, sondern die vom Himmel sanktionierte »Bestrafung« eines zuvor schon von seinem Volk Geächteten und damit gemeinen Kriminellen (I.B.8).

Mit Han Yus (768–824) Programm einer »Literatur im antiken Stil« (*guwen*) wurde *Menzius* als literarisches Stilvorbild kanonisiert, wobei ästhetisches und moralisches Urteil Hand in Hand gingen. Andere Werke der frühen Philosophie wurden im Laufe der Geschichte marginalisiert. Die Lehre des Mozi, neben der Ru-Tradition die ursprünglich einzige Doktrin mit einer organisierten Lehrer-Schüler-Überlieferungslinie, war bereits mit der Westlichen Han-Zeit ausgestorben. Das stilistisch und rhetorisch brillante *Han Feizi* galt als die Summa jenes amoralischen Legalismus, durch den sich Aufstieg und Fall der als despotisch erinnerten Qin-Dynastie erklärten; noch gründlicher verworfen wurde das dem früheren Qin-Minister Shang Yang (gest. 338 v. Chr.) zugeschriebene, in seiner überlieferten Form aber wohl nicht authentische *Shangjun shu*. Während *Xunzi* durch Systematik und Rationalität besticht, die bedeutendste Darstellung von Musik und Ritual formulierte und die ästhetischen und politischen Diskurse des frühen Kaiserreiches prägte, steht seine Annahme einer schlechten und daher steuerungsbedürftigen Natur des Menschen in zentralem Widerspruch zu *Menzius*. Mit der songzeitlichen Kanonisierung des *Mengzi* wurde *Xunzi* aus der orthodoxen konfuzianischen Überlieferungslinie (*daotong*) ausgeschlossen, zumal sein maßgeblicher Autor Xun Kuang (auch Xun Qing, etwa 335 – etwa 238 v. Chr.) als Lehrer des politischen Pragmatikers Han Fei (etwa 280 – etwa 233 v. Chr.) und des berüchtigten Qin-Kanzlers Li Si (etwa 280–208 v. Chr.) eine geteilte Reputation genoß. Die scharfe Rationalität der »Terminologen« (*mingjia*, auch »Sophisten«: Hui Shi, Gongsun Long) wie auch der späten Mohisten versandete schon früh als in politisch-sozialen Fragen irrelevant.

Andere Texte
der frühen
philosophischen
Tradition

Der Klassiker des
Weges und der
Tugendkraft (Laozi /
Daodejing)

In der Geschichte literarischer Rezeption sind unter den philosophischen Werken des 3. bis 5. Jh.s v.Chr. lediglich *Zhuangzi* und *Menzius* von einiger Bedeutung. Eine Sonderrolle nimmt das traditionell einem vermeintlich im 6. Jh. v.Chr. lebenden Lao Dan oder Li Er zugeschriebene *Laozi* (auch *Daode jing*, Klassiker des Weges und der Tugendkraft, oder *Wuqian wen*, Text der fünftausend Worte) ein. Die 81 kurzen, rhythmischen und vielfach gereimten Abschnitte sind in zwei Abteilungen gegliedert, das *Dao jing* (Klassiker des Weges, Abschnitte 1–37) und das *De jing* (Klassiker der Tugendkraft, 38–81). Zwei vollständige Seidenhandschriften des Textes sind in Mawangdui gefunden worden, wobei jeweils das *De jing* dem *Dao jing* voransteht. Drei weitere Fragmente von 39, 18 und 14 Bambusstreifen fanden sich in Guodian; diese Versionen enthalten lediglich Teile der ersten 66 Abschnitte, wobei die gegenüber dem überlieferten Text andere Reihenfolge die relative Unabhängigkeit der einzelnen Abschnitte bezeugt. Der Guodian-Fund zeigt ferner, daß sich das spätere Buch *Laozi* zum Ende des 4. Jh.s noch in einem allmählichen Wachstumsprozeß befand. Die überlieferte Standardrezension ist die als Heshang Gong-Version bekannte und dürfte zwischen 300 und 500 n.Chr. ihre endgültige (allerdings immer noch mit Varianten tradierte) Form gefunden haben. Wie die Philosophie des *Zhuangzi* kreist jene des *Laozi* um den spontanen und natürlichen »Weg« (*dao*). Doch anders als *Zhuangzi* erscheint *Laozi* als ein Traktat in der Kunst des Regierens, gerichtet an einen Herrscher, der durch Sanftheit und quietistisches »Nicht-Eingreifen« (*wuwei*) in den natürlichen Fluß kontinuierlichen Wandels regiert (Abschnitt 37). Wie *Zhuangzi* zeigt auch *Laozi* Verbindungen zu dem mystischen Traktat *Neiyi* (Innere Ausbildung) des *Guanzi*, daneben aber auch zu medizinischen, kosmologischen und legalistischen Texten des 3. und 2. Jh.s v.Chr., die teils ebenfalls in Mawangdui gefunden worden, teils aus der tradierten Literatur (vor allem *Han Feizi*) bekannt sind. Daneben ist *Laozi* mit der im *Shiji* erwähnten *Huang-Lao*-Philosophie der frühen Han-Zeit verbunden, einem Almagam legalistischer Staatskunde, mystischer Kosmologie und Selbstkultivierung. Während sich diese politische Philosophie im 2. Jh. v.Chr. verlor, gewannen die meditativen, mystischen und natürlich-spontanen Aspekte des *Laozi* und *Zhuangzi* mit Ende der Östlichen Han-Zeit zunehmend an Bedeutung, vor allem im sogenannten Dunklen Lernen (*xuanxue*) und den poetischen Dunklen Worten (*xuanyan*) hochgebildeter Dichter und Philosophen des 3. und 4. Jh.s n.Chr.

Probleme der
traditionellen Text-
ordnung

Die Textfunde der jüngsten Zeit und neuere Forschungen zur Östlichen Zhou-, Qin- und Han-Zeit haben die Einteilung der frühen Philosophen in vermeintlich klar unterschiedene Schulen durch differenziertere und weniger leicht überschaubare Konzepte ersetzt. Zentrale Fragen wie jene zur menschlichen Natur, zum Verhältnis von Tradition und Neuerung, zur Ästhetik oder zum Verhältnis zwischen ritueller und legalistischer Ordnung lassen sich nicht bruchlos entlang vermeintlich kompakter Ideologien rekonstruieren. Die bedeutenden Funde von Grabhandschriften sind ausnahmslos eklektischer Natur, und sie folgen keineswegs der kulturellen Geographie der frühen Geschichtsschreibung. Die kanonischen Texte haben sich vor allem in den vermeintlich semibarbarischen Randgebieten des Südens gefunden, während Grabfunde in den traditionellen Regionen klassischer Gelehrsamkeit im Nordosten vornehmlich militärische und administrative Texte hervorgebracht haben. Zugleich stehen traditionelle Annahmen zur ursprünglichen Integrität der alten Texte, und damit deren Verhältnis zu den Biographien ihrer vermeintlichen Autoren, in Zweifel. Werke wie

die *Analekten*, *Guanzi*, *Mozi*, *Zhuangzi* und *Laozi* sind fraglos Kompendia heterogenen Ursprungs, die erst mit dem hanzeitlichen Bedürfnis nach textlicher Ordnung und Kategorisierung zu »Büchern« zusammengefaßt wurden; *Han Feizi* dürfte verschiedene aus der Han-Zeit datierende Kapitel enthalten; die 32 Kapitel (»Bambusbündel«) des *Xunzi* sind das Ergebnis von Liu Xiangs Kompilation aus insgesamt 322 Bündeln; und *Mengzi* ist kein geschlossener Traktat des Meng Ke, sondern ein späteres Produkt seiner Lehrtradition. Die frühen Kompilatoren der philosophischen Literatur zögerten nicht, in Ursprung und Inhalt heterogene Passagen unter einem gemeinsamen Namen zu vereinen. Noch deutlicher tritt dieser Synkretismus in den enzyklopädischen, kosmologisch inspirierten Werken hervor – dem *Lü shi chungiu*, dem *Liji*, dem *Huainanzi* und selbst den *Dokumenten*. Diese sind entweder aus bestehenden Texten montiert (*Liji*, *Shangshu*) oder vereinen die Einsichten einer größeren Gelehrtengruppe (*Lü shi chungiu*, *Huainanzi*).

Mit den neu gefundenen Manuskripten auf Seide und Bambus sind neben abweichenden Versionen überlieferter Werke auch zahlreiche bislang unbekannte Texte ans Licht gekommen. Diese sind teilweise der philosophischen Tradition verbunden und belegen deren ursprünglich weit umfangreichere Textkultur, doch findet sich auch ein massives Korpus technischer Literatur, worin sich naturwissenschaftliches Forschen und religiöser Glauben überschneiden und das Donald Harper unter den komplementären Begriffen Naturphilosophie und okkultes Denken zusammengefaßt hat. Ausführliche Texte zu Militärstrategie, Weissagung, Astrologie, Kalendarik, Exorzismus, Pharmazie und Medizin berühren sich nur punktuell mit der überlieferten Literatur. Die Rekonstruktion des nun in Ansätzen sichtbar werden weiten Spektrums der frühen Textkultur, und damit die grundsätzliche Neuinterpretation der frühen chinesischen Geistesgeschichte, bedarf nicht allein philosophischer, sondern vor allem auch archäologischer und historischer Analyse. Erklärungsbedürftig sind die verschiedenen rituellen und administrativen Kontexte der neuen Textfunde ebenso wie deren materielle Erscheinung. Wie verhalten sich Handschriften einzelner Texte zu deren überlieferten Fassungen? Was ist die Funktion von Grabtexten? Wurden die Manuskripte eigens für das jeweilige Grab geschrieben, und aufgrund welcher mündlicher oder schriftlicher Vorlagen? Welche Rolle spielten ihre Texte im Leben des Verstorbenen? In welcher Beziehung stehen philosophische und technische Manuskripte, die oft im selben Grab beieinander liegen? Wie haben wir uns die frühe Textkultur insgesamt vorzustellen – die Produktion, Verbreitung, Aufführung und Rezeption von Texten? Was ist die Öffentlichkeit dieser Textkultur, was sind die Formen und Foren philosophischer Diskussion? Keine dieser Fragen ist bislang beantwortet. Sicher ist heute lediglich, daß die literarische Überlieferung – ihre Verengung auf bestimmte Werke wie auch deren nachträgliche Kategorisierung – der tatsächlichen Vielfalt der frühen chinesischen Textkultur nicht gerecht wird.

Die Gesänge aus Chu

Die nach den *Oden* zweite große Gedichtanthologie des frühen China sind die *Gesänge aus Chu* (*Chu ci*), eine heterogene Sammlung poetischer Texte, die mit der südlichen Kultur des Staates Chu verbunden sind. Jenseits einer Reihe kürzerer, in der Geschichtsschreibung zumeist anonym zitierter Verse sowie einiger epigraphischer Texte (darunter die »Steintrommeln«) um-

Die neuen Texte der
Grabhandschriften

Die südliche Literatur
im kulturgeo-
graphischen Kontext

fassen die beiden großen Anthologien des Nordens und des Südens – die *Oden* und die *Gesänge aus Chu* – die Gesamtheit der aus vorimperialer Zeit überlieferten poetischen Literatur. Anders als die *Oden* wurden die *Chu ci* nicht offiziell kanonisiert, doch ist ihr Einfluß auf die spätere Poesie kaum geringer. Ungeachtet ihrer literarisch wie archäologisch faßbaren Charakteristika war die südliche Chu-Kultur eng mit jener des Nordens verbunden. Mythologische Referenzen in den *Chu ci* bezeugen Vertrautheit mit der nordchinesischen literarischen Kultur, und das Reimsystem der frühen Schichten der Anthologie entspricht dem der *Oden*. Überdies belegen verschiedene frühe Handschriften nunmehr auch archäologisch die Präsenz der *Oden* in den südlichen Regionen. Waren die Dichter des Südens mit den Gesängen des Nordens daher wohlvertraut, so deutet die hochentwickelte Ausdruckskraft der *Chu ci* auf eine uns zwar unzugängliche, ursprünglich aber fraglos vorhandene größere literarische Tradition eines ausgeprägt südlichen poetischen Stils. Die frühen Texte der *Chu ci* (4.–3. Jh. v. Chr.) dokumentieren somit den Höhepunkt dieser Überlieferung; die späteren, bis ins 2. Jh. n. Chr. reichenden Teile der Anthologie zeigen deren Verfall. Außerhalb der Anthologie selbst wird die Wirkungsgeschichte der südlichen Gesänge erst mit den Rhapsodien (*fu*) und kurzen Liedern (*ge*) der Westlichen Han-Zeit greifbar.

Chu ci und die
literarische Kultur der
Westlichen Han-Zeit

Die Bedeutung der Poesie, Musik und materiellen Kultur aus Chu für die Ästhetik der Westlichen Han-Zeit gründet in der südlichen Herkunft des Kaiserhauses. So wurden die Ritualhymnen des ersten Han-Kaisers Liu Bang (Han Gaozu, reg. 202–195 v. Chr.) zu »Melodien aus Chu« (*Chu sheng*) geschaffen, wenngleich weitgehend im klassischen viersilbigen Versmaß der *Oden*. Auch der in Form und Bildlichkeit distinkte Stil der *Chu ci* findet sich in den Dichtungen der folgenden Kaiser und Prinzen; und die frühe Geschichtsschreibung notiert die Aufführung poetischer Texte aus Chu am Kaiserhof. Wang Yi (2. Jh.), dessen *Chu ci zhangju* (Abschnitt- und Zeilenkommentar zu den Gesängen aus Chu) die Grundlage des überlieferten Textes der *Chu ci* bildet, schreibt etwa die Hälfte der Gesänge Qu Yuan (etwa 340–278 v. Chr.) zu und einige weitere seinen direkten Schülern Song Yu und Jing Cuo (beide 3. Jh. v. Chr.). Tatsächlich sind manche der Qu Yuan zugeschriebenen Werke offensichtlich späteren Datums, und sie kopieren, wie auch die folgenden hanzeitlichen Schichten der Anthologie, den Stil der frühen Werke. Die überlieferte Ordnung der Anthologie ist Hong Xingzus (1070–1135) Reorganisation der Wang Yi-Vorlage, kompiliert unter dem Titel *Chu ci buzhu* (Ergänzender Kommentar zu den Gesängen aus Chu). Die früheste – verlorene – Anthologie der *Chu ci* dürfte jene Liu Ans sein. Liu An selbst ist im *Wenxuan* das in den *Chu ci* enthaltene *Zhao yinshi* (Das Herbeirufen des Einsiedlers) zugeschrieben, und er gilt als Autor einer als *Li sao zhuan* (Überlieferung zum *Li sao*) betitelten Abhandlung zum zentralen Text der Anthologie, dem *Li sao* (Begegnung mit dem Kummer). Zwischen den Anthologien Liu Ans und Wang Yis liegt nach Aussage des letzteren noch eine dritte, nämlich Liu Xiangs, welche Wang Yi lediglich kommentiert und um seinen eigenen Textzyklus erweitert haben will.

Die südliche Ästhetik

Die in den *Chu ci* anthologisierten Texte unterscheiden sich thematisch, metrisch sowie in Vokabular und Bildlichkeit deutlich von den wesentlich älteren *Oden*. Zum einen findet sich ein teilweise neues Sachvokabular, welches die Geographie von Chu, die reiche Pflanzenwelt des Südens sowie neue mythologische Welten und ihre Bewohner umfaßt. Die reiche Ästhetik der *Chu ci* scheint direkt den Seiden- und Lackmalereien aus Mawangdui oder dem etwa 433 v. Chr. verschlossenen Grab des Marquis Yi von Zeng

verbunden. Wie die sprachlichen Formen der *Oden* ihr ästhetisches Gegenüber in den monumentalen Ritualbronzen mit ihren sich wiederholenden Rhythmen abstrakt-symmetrischer Muster finden, scheint die dichte und farbenprächtige, bisweilen ins Bizarre gesteigerte Malerei der südlichen Gräber unmittelbar den Ausdrucksformen der *Chu ci* verwandt: Die Fülle und Vielfalt der Malereien, und hier insbesondere der dynamische Bewegungsfluß von Wolkenbändern und zwischen diesen emporschwebenden Genien, erscheint wie ein visuelles Echo der komplexen sprachlichen Muster, welche das *Li sao* und die anderen frühen Texte der Anthologie so nachhaltig von der vergleichsweise ruhigen und blockhaften Diktion der *Oden* unterscheiden. Die neue Intensität und Bewegtheit des sprachlichen Ausdrucks findet sich auf verschiedenen Ebenen: in schnellen Reimwechseln und lebhaften Metren (vermutlich im Einklang mit einer neuen Musik) ebenso wie in dicht gedrängten Katalogen der botanischen und kosmologischen Welt. Die in den *Oden* häufig gebrauchten Reduplikative, in denen eine Silbe statisch wiederholt wird, haben alliterativen und reimenden Binomen Platz gemacht, die ein wesentlich dynamischeres und abwechslungsreicheres Ideal euphonischen Sprechens verkörpern.

Die Werke der *Chu ci* sind in ihren Metren nur bedingt homogen. Texte wie *Bu ju* (Weissagung über den Standort) und *Yu fu* (Der Fischer) können zwischen Prosa und Poesie wechseln, während *Tian wen* (Himmelsfragen) weitgehend dem tetrasyllabischen Muster der *Oden* folgt. *Zhao hun* (Das Herbeirufen der Seele) und *Da zhao* (Das große Herbeirufen) variieren den viersilbigen Vers, indem sie als achttes Zeichen eines Doppelverses eine stets wiederkehrende Partikel einsetzen (dum-dum dum-dum / dum dum dum Partikel) oder aber den Doppelvers um eine solche ergänzen (dum-dum dum-dum / dum-dum dum-dum Partikel). Die von den *Oden* distinkten und zugleich dominanten Metren der *Chu ci* finden sich prototypisch in den *Jiu ge* (Neun Gesänge) und im *Li sao*. Die *Jiu ge* sind weitgehend in zwei Metren gehalten, worin jeweils nach der dritten Silbe eine rhythmische Partikel *xi* eingefügt ist. Dieser Partikel folgen dann zwei oder drei weitere Silben, so daß der einzelne Vers insgesamt sechs oder sieben Silben umfaßt:

- (a) dum dum-dum *xi* dum-dum (b) dum dum-dum *xi* dum dum-dum
dum dum-dum *xi* dum-dum dum dum-dum *xi* dum dum-dum

Wenngleich auch gelegentlich zu »dum-dum *xi* dum-dum« verkürzt, sind diese Metren ungleich lebhafter als das statische »dum-dum : dum-dum« der *Oden*. Die in der Mitte positionierte Partikel unterbricht den sprachlichen und musikalischen Fluß, und die dreisilbigen Vershälften folgen in ihrer großen Mehrheit einem dynamischen »dum : dum-dum«-Rhythmus, welcher der Auftaktsilbe besonderes Gewicht verleiht. Das Metrum des *Li sao* erscheint als Fortentwicklung von Typ (a) der *Jiu ge*: Innerhalb des Verses ist die Silbe *xi* durch eine Partikel ersetzt, doch zusätzlich ist nun ein *xi* an das Ende des ersten Verses angefügt, welche die beiden in den *Jiu ge* nur lose verbundenen Hälften des Doppelverses zu einer Folge von sieben und sechs Silben verbindet:

- dum dum-dum Partikel dum-dum *xi* /
dum dum-dum Partikel dum-dum

Bereits innerhalb der *Chu ci*-Anthologie, seit der Han-Zeit auch außerhalb dieser, ist dieses als *sao*-Stil bezeichnete Versmuster in zahllosen Werken imitiert worden, insbesondere in elegischen Klagen über das eigene Unglück und die Ungerechtigkeit der Welt. An dieser Rezeption wird deutlich, daß

Die Formen der
Chu ci

Moral und sensua-
listische Allegorie im
Li sao

die 187 Doppelverse des *Li sao* – die längste poetische Dichtung des vorimperialen China – wohl schon im 3. Jh. v.Chr. als *master text* (David Hawkes) einer literarischen Tradition etabliert waren. Das *Li sao* ist ein Gesang von Sehnsucht und Frustration, worin der Protagonist eine kosmische Reise durch die Sphären der Geister und Göttinnen unternimmt, um das Objekt seiner Sehnsucht zu erreichen. Seit Jia Yis (200–168 v.Chr.) im Stil des *Li sao* verfaßten *Diao Qu Yuan* (Trauer um Qu Yuan) gilt der Text als das Lamento eines verstoßenen Würdenträgers. Liu An, Sima Qian, Liu Xiang, Yang Xiong (53 v.Chr.–18 n.Chr.), Liang Song (gest. 83), Ban Gu und schließlich Wang Yi haben diese politische Lesart fortgeführt und mit Sima Qians Biographie des ansonsten unbekanntenen Qu Yuan verflochten: eines aufrechten, doch mißachteten und verleumdeten hohen Würdenträgers (und Verwandten des Herrscherhauses) von Chu, der umsonst seinen Herrscher vor politischem Verhängnis warnte und daraufhin nach Süden verbannt wurde, wo er verbittert und ziellos umherzog und sich schließlich im Miluo-Fluß ertränkte. In dieser biographischen Exegese des *Li sao* tritt uns der erste namentlich identifizierte Autor der chinesischen Dichtung entgegen – jener als Qu Ping oder Qu Yuan bezeichnete Protagonist des *Li sao*, makellos in seinem Innern, äußerlich reich verziert mit der Pracht duftender und pharmazeutisch wirkräftiger Pflanzen. Die sensualistische Bildlichkeit des *Li sao* entfaltet sich in transzendenten Reisen, Phantasien kosmischer Allmacht und Katalogen erlesener, Unsterblichkeit verheißender Pflanzen und Mineralien, den Allegorien erhabener Würde und Tugend:

Im Morgengrauen trinke ich den von Magnolien tropfenden Tau,
in der Abenddämmerung esse ich die fallenden Blüten der Herbstchrysanthen.
Ist nur meine innere Verfassung wahrhaft schön, das Wesentliche erwählend,
wie könnte selbst häufige Auszehrung mir Schaden zufügen!
Ich ziehe hölzerne Wurzeln heraus, um Angelika zu binden,
und reihe die fallenden Blütenherzen der Feigen daran;
halte Zimt[zweige] empor, um Honigklee aufzufädeln,
und flechte ein dicht gewundenes Muster aus Hu-Ranken dazu.

Daß der mystische Ausdruck im Dienst politischer Klage steht, zeigt die durchgängige Kontrastierung mit Beschreibungen einer Welt, welche das Edle verachtet und das Niedere preist – die moralische Ordnung ist auf den Kopf gestellt: »Die Welt ist schmutzig trüb und neidisch auf die Tugendhaften, / liebt es, die Vortrefflichen zu verschatten und die Abscheulichen zu erheben. / Im Innern der Palasthallen, tief und entfernt, / findet selbst der weise König kein Erwachen. / Ich halte meine innere Verfassung in mir und gebe ihr keinen Ausdruck – / doch wie könnte ich ertragen, hiermit bis zum Ende zu verharren! / [...] / Die Zeiten sind in wirrer Veränderung – / wie kann ich noch länger verweilen! / Wasserdost und Angelika ändern sich und duften nicht mehr, / Kalmus und Honigklee wandeln sich zu Binsengras. / Wie konnten die duftenden Pflanzen von einst / nun direkt zu gewöhnlichem Beifuß werden!« Die allegorische Interpretation religiöser und erotischer Sehnsucht war den Han-Literaten schon in der Deutung der *Oden* selbstverständlich. Gerade Wang Yis *Chu ci zhangju* steht mit seiner historisch-moralischen Interpretation im selben Horizont wie die zeitgenössische Mao-Exegese. Während die Lesart des *Li sao* als politische Klage aus dem Text selbst hervorgeht, ist deren Übertragung auf andere Werke der *Chu ci* problematischer. Wie die Mao-Exegese der *Oden* wurde aber auch Wang Yis Verständnis der *Chu ci* erst in der Song-Zeit in Frage gestellt.

Fragwürdig bleibt, ob Qu Yuan eine historische Person ist, ob diese Person der Autor des *Li sao* ist und ob das *Li sao* seine Biographie reflektiert. Die frühe literarische Tradition hat jede dieser Fragen entschieden positiv beantwortet. Auf Konfuzius als idealen Autor, Kompilator und Kommentator der Klassiker folgte Qu Yuan als ideale poetische Stimme menschlicher Vision und Verzweiflung – und wie Konfuzius litt auch Qu Yuan an den Zeitumständen. Sima Qian sah in beiden die heroischen Ahnherren seines eigenen Schreibens und Lebens; zahllose spätere Dichter und Staatsdiener sahen beim Blick in den Spiegel das legendäre Antlitz des noblen Dichters aus Chu. Andere schränkten die Idealisierung Qu Yuans ein: Jia Yi im *Diao Qu Yuan* und Yang Xiong im *Fan Li sao* (Widerspruch gegen das *Li sao*) halten Qu Yuans Flucht in den Selbstmord für moralisch fragwürdig; wahrer Ausdruck von Tugend wäre es gewesen, weiter nach einem guten Herrscher zu suchen. Dennoch wurde Sima Qians Sicht langfristig kanonisch. In den Qu Yuan-Würdigungen durch Wen Yiduo und Guo Moruo während des Sino-japanischen Krieges 1937–1945 trat ein weiteres Element hinzu: vor allem in der Volksrepublik China ist Qu Yuan der erste Dichter des Volkes und Patriot der chinesischen Literatur.

In seiner *Shiji*-Biographie sind zwei weitere Stücke der *Chu ci* mit Qu Yuans Leben verbunden: das dialogische *Der Fischer* und das fünfte der *Jiu zhang* (Neun Stücke), *Huai sha* (Den Sand umarmen). Qu Yuans Dialog mit dem Fischer erscheint hier nicht als poetischer Text, sondern als biographisches Ereignis; tatsächlich dürfte die Episode zu dem zunächst existierenden Gedicht entwickelt worden sein und der in der Han-Zeit kursierenden Qu Yuan-Folklore angehören. Dieselbe Erklärung mag für das im *Shiji* als *fu* (Rhapsodie) bezeichnete *Den Sand umarmen* gelten, welches Qu Yuan nach der Begegnung mit dem Fischer verfaßt habe, um sich unmittelbar darauf zu ertränken. Insgesamt scheinen die Gesänge der *Neun Stücke* aus unterschiedlichen Quellen zu stammen; gemeinsam ist den meisten, daß sie in Thema, Metrum und Reimordnung dem *Li sao* folgen, dieses bisweilen zu zitieren scheinen und sich auf Qu Yuan beziehen. Wie *Bu ju*, *Yu fu* und der traditionell Song Yu zugeschriebene Zyklus *Jiu bian* (Neun Umstimmungen) sind die *Jiu zhang* daher am besten als frühe, vielleicht noch aus dem 3. Jh. v.Chr. stammende Fortschreibungen und Imitationen des *Li sao* aufzufassen. Unklar bleibt, ob eine legendenhafte Qu Yuan-Biographie diesen Werken bereits zugrunde liegt oder erst mit ihnen erwächst. Nahezu alle Texte der *Jiu zhang* und *Jiu bian* verkörpern im *sao*-Stil vorgetragene monologische Klagen über die Ungerechtigkeit der Welt, häufig verbunden mit den Topoi der botanischen Allegorik und der erfolglosen Reise. So verschmilzt der erste Gesang der *Jiu bian* in zuvor unbekannter Intensität ausgiebige Naturbeschreibung mit dem Ausdruck menschlichen Empfindens:

Wie tröstlos der Atem des Herbstes!
Ausgestorben und desolat – Blüten und Blätter schaukeln und fallen, welken dahin.
Frostig und tröstlos – wie auf einer Reise in die Ferne, wenn man einen Berg besteigt, auf die Flüsse hinabblickt und Abschied nimmt von einem, der nun heimkehren wird.
[...]
Kummervoll und traurig, mit wachsendem Seufzen – wie die treibende Kälte die Menschen durchfährt!
Verzweifelt und verbittert, gebrochen und gedrückt – so verläßt man das Alte und kehrt zum Neuen.
[...]

Die Qu Yuan-Legende

Texte in der Nachfolge des Li sao

Schwalben flattern, flattern und nehmen Abschied zur Heimkehr,
die Zikade, still und allein, macht kein Geräusch.
Wildgänse kreischen, kreischen und ziehen nach Süden,
das Riesenhuhn, gackernd und schnarrend, schreit klagend.
Allein warte ich bis zum Morgen und schlafe nicht ein,
lamentiere mit den Grillen, wie sie nächstens umherziehen.
Die Stunden vergehen, vergehen, schon jenseits der Hälfte,
ach! ich verweile, nichts vollbracht.

Der Katalog der Trostlosigkeit, geformt aus reimenden und alliterativen Synonymen, ist nach wie vor Teil des poetischen Lexikons. Neben der melancholischen hat auch die triumphale Himmelsreise ihren Platz in den *Chu ci*. Die 178 Verse des *Yuan you* (*Reise in die Ferne*; 2. Jh. v.Chr.) leiten ihren Protagonisten zunächst in die vier Himmelsrichtungen und von dort in die mystische Utopie des im Zentrum liegenden »Großen Ursprungs« (*taichu*). Die ekstatische, mit Sinneseindrücken und philosophischen Gedanken erfüllte Exkursion führt durch die Sphären der Unsterblichen ebenso wie durch daoistische Übungen der Selbstvervollkommnung: »Ich zog zu den Gefiederten am Zinnoberhügel, / verweilte im alten Land des Nicht-Sterbens. / Im Morgengrauen wusch ich mein Haar im Tal des Sonnenscheins, / in der Abenddämmerung trocknete ich meinen Körper in der Sphäre des neunfachen Sonnenlichts. / Ich sog die feine Flüssigkeit der fliegenden Quellen ein, / umfaßte den Blütenflor erlesener Edelsteine. / Die Pracht des Jadeglänzes färbte mein Antlitz, / mein Wesen, fest und rein, begann, sich zu kräftigen. / Der Körper, schmelzend und zergehend, wurde weich und schwach, / der Geist, elementar und fein, wurde frei und ungemindert.« Entsprechend ist das *Yuan you* mit zahlreichen Texten der frühen südlichen Literatur verbunden – *Li sao* und *Jiu ge*, *Laozi* und *Zhuangzi*, *Huainanzi* und Sima Xiangrus (179–117 v.Chr.) *Daren fu* (Fu auf den Großen Mann) – und markiert den Beginn jener daoistischen Lyrik, die vom Ende der Östlichen Han- bis in die Tang-Zeit florierte. Im Lichte seines religiösen Hintergrundes erhellt sich auch der gedankliche Reichtum des *Yuan you*. Anders als im *Li sao* sind die erlesenen Pflanzen und natürlichen Flüssigkeiten nicht lediglich Allegorien von Tugend und Reinheit, sondern die Diät auf dem Weg in die Transzendenz.

Das neben dem *Li sao* prominenteste Korpus der *Chu ci* sind die *Jiu ge*. Wang Yi erklärt die *Jiu ge* als Schöpfungen Qu Yuans: Während seiner Reise durch den Süden, einer aus hanzeitlicher Sicht für ihre unorthodoxen religiösen Praktiken verrufenen Region, habe der aristokratische Dichter die Opferhymnen des einfachen Volkes zum Ausdruck persönlicher Frustration und politischer Kritik verarbeitet. Wo sich der Protagonist des *Li sao* auf eine kosmische Reise begibt, um einen wahren Herrscher zu finden, durchziehen in den *Jiu ge* Schamanen die wasserreichen, halb realen, halb mythologischen Gefilde des Südens auf der Suche nach der Vereinigung mit weiblichen Gottheiten. Wie im *Li sao* endet die sehnsuchtsvolle Reise in Enttäuschung. Aufgrund enger Parallelen zu den späteren kosmischen *Gesängen für die Opfer an den Vorstadtaltären* (*Jiaosi ge*) der Westlichen Han-Zeit ist klar, daß die *Jiu ge* am Kaiserhof der Han-Zeit bekannt und vermutlich auch in Liu Ans erster Anthologie enthalten waren. Allerdings spricht nichts in diesen Texten selbst, welche religiöse mit sexueller Sehnsucht und Erfahrung verschmelzen, für Wang Yis moralisierende Integration der *Jiu ge* in die durch das *Li sao* definierte Qu Yuan-Biographie. Wie in ihrer Rezeption in den kaiserlichen Hymnen Han Wudis (reg. 141–87 v.Chr.) belegt, mögen die Hymnen ein in höfischen religiösen Zeremonien

Die kosmische Reise in die Ferne (Yuan you)

Die Neun Gesänge (Jiu ge)

saisonal verwendetes Repertoire von Gesängen und Tänzen darstellen, worin der Kontakt mit den Geistern nicht lediglich besungen, sondern in einem vielstimmigen Drama aufgeführt und damit erst *vollzogen* wurde. In Wang Yis Interpretation hingegen – eine in der Han-Zeit sicherlich verbreitete Rezeption – sind die Gesänge vollständig von der religiösen in die literarische Sphäre überführt: die ursprüngliche Sprachmagie ist nunmehr ein rhetorischer Topos. Die elf Stücke der *Neun Gesänge* sind sukzessive neun verschiedenen Gottheiten gewidmet, woran sich ein Gesang an die Geister der *Für das Land Gefallenen* (*Guo shang*) sowie eine kurze Koda der *Ehrung der Totengeister* (*Li hun*) anschließen. Verschiedene Theorien existieren zur Erklärung des Titels *Neun Gesänge*: »Neun« mag hier wie andernorts in den *Chu ci* nicht konkret gemeint sein, sondern auf die kosmologisch höchste *yang*-Zahl verweisen; sie mag den neun besungenen Geistern gelten oder ein Repertoire von neun musikalischen Aufführungen bezeichnen, welches zwei Textpaare enthält – *Xiang jun* (Die Fürstin des Xiang-Flusses) und *Xiang furen* (Die Dame des Xiang-Flusses) sowie *Da siming* (Der Größere Herr des Schicksals) und *Shao siming* (Der Kleinere Herr des Schicksals) –, von denen zu bestimmten Opferritualen jeweils nur ein Text verwendet wurde. Jenseits dieser Theorien mögen musikalische Titel mit der Zahl neun auch auf weit ältere rituelle Aufführungen zurückgehen und von dort übernommen worden sein.

Möglicherweise verweisen die *Jiu ge* auf einen zu Opferritualen komplett aufgeführten Zyklus, wobei *Donghuang Taiyi* (Ehrwürdiger Herrscher des Ostens, Große Einheit) zur Einladung und *Li hun* zum Abschied an die Geister präsentiert wurde. So beginnt *Donghuang Taiyi* mit der Feststellung des glückverheißenden Tages, beschreibt selbstreferentiell Opfergaben und Musik der Zeremonie und schließt mit der – aus den alten Ritualhymnen und Bronzinschriften wohlbekannten – Feststellung des rituellen Erfolges, daß nun der Himmelsgeist seinen Platz in der rituellen Gemeinschaft eingenommen habe. Die literarisch interessantesten Stücke der *Jiu ge* sind die beiden Gesänge an die Göttinnen des Xiang-Flusses. In der Stimme des Schamanen gehalten, besingen sie das religiöse Werben um die Göttin in der Sprache männlichen Ringens um die Geliebte. Dieses Drama spielt in der realen Geographie des südlichen Chu, angefüllt mit den Pflanzen und Wesen einer magischen Landschaft; es endet in Enttäuschung über eine nur allzu flüchtige oder gänzlich ausbleibende Befriedigung. *Xiang furen* beschreibt in halluzinatorischer Intensität den ephemeren Raum zwischen menschlicher und göttlicher Existenz in Gestalt eines lotusbedeckten Hauses, das der Schamane »inmitten des Wassers« – Gefilden der Flußgöttin – baut; das bestimmende Stilmittel ist, wie andernorts in den *Chu ci* und später dann in den hanzeitlichen *fu*, der beschreibende Katalog:

Opferrituale und Schamanismus

Aus Kalmus die Wände, purpurnen Kauri der Hof,
bedeckt mit duftendem Pfeffer formt sich die Halle,
aus Zimt[holz] der First, aus Wasserdost die Sparren,
aus Magnolie der Türsturz, aus weißer Angelika die Kammer,
gewobene Feigen[blätter] bilden den Vorhang,
besichert mit der Traufe aus gespaltenem Honigklee.
Weiße Jade gibt die [Sitzmatten-]Gewichte,
verstreuter Bergwasserdost gibt den Duft,
überdacht mit Angelika das Lotuszimmer,
gebunden ist es mit Haselwurzel.

Spätere Rezeption der
Jiu ge

Die Gesänge an die Flußgöttinnen schufen eine neue Sprache erotischen Begehrens, die in späteren *fu* wie Cao Zhis (191–232) *Fu auf die Göttin des Luo-Flusses* (*Luo shen fu*) oder den Song Yu zugeschriebenen, aber vermutlich aus der Zeit der Sechs Dynastien datierenden *Fu auf Gaotang* (*Gaotang fu*) und *Fu auf die Göttin* (*Shennü fu*) ebenso gegenwärtig geblieben ist wie in der sogenannten Palaststildichtung (*gongti shi*) der Dynastien Qi und Liang, in den *yuefu*-Gedichten der Sechs Dynastien und der Tang-Zeit – insbesondere unter dem Titel *Wushan gao* (Der Schamanenberg ist hoch) – ebenso wie in Bo Juyis (772–846) *Gesang des immerwährenden Bedauerns* (*Chang hen ge*). Der Dichtung des Begehrens steht in den *Jiu ge* jene des Majestätischen zur Seite: Texte wie *Der Fürst in den Wolken* (*Yun zhong jun*) und die Gesänge an die *Meister des Schicksals* und den *Fürst des Ostens* (*Dong jun*) zeigen die männlichen Gottheiten auf grandiosen kosmischen Reisen, deren herrscherliche und spirituelle Souveränität veranschaulichende Beschreibungen fortan auf die Darstellung kaiserlicher Opferhandlungen und Prozessionen übertragen wurden. Andererseits kam der Hymnus an die jugendlich für den Staat Gefallenen für den Tod patriotischer Märtyrer zu stehen, so etwa noch im Jahre 1899, als Kang Youwei den am 28. September des Vorjahres hingerichteten Vertreter der Reformbewegung der Hundert Tage, Tan Sitong (1865–1898), als *guo shang* erinnerte und in der Metaphorik der *Jiu ge* besang.

Die Mythologie der
Himmelsfragen
(Tian wen)

Auch weitere Texte der *Chu ci* scheinen von religiösen Ritualen inspiriert. Das älteste Werk der gesamten Anthologie mag das in archaischer Sprache formulierte *Tian wen* (Himmelsfragen) sein, ein Katalog von 172 gereimten, zumeist tetrasyllabischen Fragen. Dieser beginnt mit dem Ursprung des Kosmos, richtet sich dann auf die natürlichen und mythologischen Phänomene des Himmels und der Erde und führt von hier in weitgehend chronologischer Ordnung durch die alte chinesische Mythologie und Geschichte bis hin zu Ereignissen des Staates Chu. Die mythologischen und historischen Fragen nehmen mehr als achtzig Prozent des Raumes ein, wobei das letzte erwähnte historische Ereignis auf 506 v. Chr. datiert. Das *Tian wen* ist möglicherweise nur unvollständig überliefert; insbesondere zum Ende hin scheint die ursprüngliche Textordnung verloren gegangen. Manche der Fragen klingen absichtlich rätselhaft; andere sind unverständlich, weil der angesprochene Mythos verloren ist; wieder andere haben ihr Gegenüber in bekannten Erzählungen der frühen Literatur:

- Den Beginn des hohen Altertums, wer hat ihn überliefert?
Als Oben und Unten noch formlos waren, woher bestimmte man sie?
Als Dunkel und Licht noch obskur und unklar waren, wer konnte sie durchdringen?
Als das Chaos seine Formen bildete, wie konnte man sie kennen?
[...]
Was die Sonne nicht erreicht, wie beleuchtet es der Fackeldrache?
Bevor Xihe [das Licht] aufsteigen läßt, warum sind die Ruo-Blüten erhellt?
Wo ist es warm im Winter? Wo ist es kalt im Sommer?
Wo ist der Steinwald? Welche wilden Tiere können sprechen?
[...]
[Fürst] Hirse war der Erstgeborene – warum haßte ihn der Gott?
Als er auf dem Eis ausgesetzt wurde, wie wärmten ihn die Vögel?

Die ursprüngliche Funktion dieses in der Überlieferung einzigartigen Werkes ist unbekannt. Wang Yi schreibt das *Tian wen* Qu Yuan zu: Dieser habe während seiner südlichen Wanderungen in den Ahnentempeln einstiger Würdenträger von Chu gerastet, dort die kosmologischen und mythologi-

schen Wandmalereien betrachtet und daraufhin seine Fragen hinzugeschrieben; diese seien später in Form des *Tian wen* von dort kopiert worden. Wang Yis Bericht ist vielleicht aus der Perspektive der Östlichen Han-Zeit zu verstehen, als erstmals in größerem Umfang historische und mythologische Steinreliefs an Grabanlagen und Tempeln geschaffen wurden. Tatsächlich mag das *Tian wen* als eine Art Katechismus gedient haben, möglicherweise in einem religiösen Kontext. Zweifellos war der Autor mit einer enzyklopädischen Mythologie und Kosmologie vertraut, die sich aus nördlichen wie südlichen Quellen speiste und uns nur noch in Teilen erhalten ist; ebenso finden sich ausführliche Hinweise auf die dem Dunstkreis dieser Mythologie erst mit der Zhou-Zeit allmählich entwachsene politische Geschichte. Die Orientierung auf kosmologische Spekulation und mythologische Systematisierung ist selbst ein historisches Phänomen, das eine Reihe bedeutender Werke des 4. und 3. Jh.s v. Chr. bestimmt, darunter das *Zhou li*, das *Lü shi chungiu* und die kosmologischen Kapitel der *Dokumente*. Gemeinsam ist diesen Werken die Verschmelzung einer auf das hohe Altertum bezogenen – selbst aber weit jüngeren – Mythologie der Sagenherrscher mit zeitgenössischen philosophischen und politischen Idealen eines zentralistisch geordneten Kosmos. Ein bedeutsames Element dieser frühen Mythologie ist eine schematische Raumvorstellung des Kosmos, welcher von seiner chinesischen Mitte her regiert wird. Diese Ideologie der Mitte findet sich auch in zwei phantastischen Werken des 4. oder 3. Jh.s v. Chr., deren Bildlichkeit eng mit der südlichen Literatur von Chu korreliert, *Shanhai jing* (*Klassiker der Berge und Meere*) und *Mu tianzi zhuan* (Überlieferung des Königs Mu). Das kosmographische *Shanhai jing* ist erstmals im *Shiji* erwähnt, dürfte aber in seinen ältesten Kapiteln (1–5) in das 4. oder 3. Jh. v. Chr. zurückreichen. Wie für das *Tian wen* ist auch zum *Shanhai jing* gemutmaßt worden, der Text sei zur Begleitung bildlicher Darstellungen entstanden. Derartige Theorien, die ein frühes Miteinander von Bild und Text – und hierin den Primat des Bildes – suggerieren, haben durch den Fund des kosmologischen Chu-Seidenmanuskripts (4. Jh. v. Chr.) an Attraktivität gewonnen, dessen Text mandala-gleich zu einem raum-zeitlichen Modell der Welt arrangiert und mit phantastischen Illustrationen der kosmischen Gottheiten geschmückt ist. Ganz anders als solche unpersönlichen Schemata, die sich in den »apokryphen Texten« (*weishu*) der Han-Zeit noch weiter entfaltet, beschreibt das 281 n. Chr. in einem Grab entdeckte, aber in seinen vier Kernkapiteln vermutlich auf etwa 350 v. Chr. datierende *Mu tianzi zhuan* die fabelhaften Erlebnisse des Zhou-Königs Mu (reg. 956–918 v. Chr.) auf einer kosmischen Reise in den Westen. In einer literarisch eher monotonen, mythologisch aber reichen Darstellung erscheint König Mu hier als Weltenherrscher, dessen Souveränität sich im Motiv der Reise und in huldvollen Geschenken, herrscherlichen Opfer Ritualen und – bisweilen romantischen – Begegnungen mit Geistern und Göttinnen, darunter der königlichen Mutter des Westens (*Xiawangmu*), ausdrückt.

Eine grundlegend räumliche Orientierung formt auch das Gerüst der beiden letzten Texte der *Chu ci*, welche in rhetorischer Form die Aufführung eines religiösen Rituals darstellen, *Zhao hun* und *Da zhao*. In diesen versucht ein Priester, die Seele eines Sterbenden oder gerade Verstorbenen aus dem Jenseits zurückzurufen. Die beiden einzigen erhaltenen literarischen Repräsentationen solcher Beschwörungen sind weitgehend parallel konstruiert: Zunächst wird die Seele mit all den Schrecken bedroht, die ihrer in den vier Himmelsrichtungen (im *Zhao hun* überdies noch oben und unten) harren; ein Auszug aus dem *Zhao hun*:

Mythologie und
Kosmologie in
Klassiker der Berge
und Meere (*Shanhai
jing*)
und
Überlieferung des
Königs Mu (*Mu tianzi
zhuan*)

Das »Herbeirufen der
Seele«

O Seele, komm zurück – im Süden kannst du nicht bleiben!
 [Dort sind Menschen] mit tätowierten Körpern und schwarzen Zähnen;
 sie gewinnen das Fleisch von Menschen für ihre Opfer,
 kochen deren Knochen zu Brühe!
 Gigantische Schlangen dicht an dicht,
 monströse Füchse, die über tausend li [hinweg nach Beute suchen];
 gewaltige Reptilien mit neun Köpfen
 streifen flink und geschwind hin und her,
 schlucken Menschen, um ihre Lebenskraft zu vermehren.
 Komm zurück! Dort kannst du nicht auf Dauer bleiben!

Dem Katalog des Horrors folgt die grandiose Aufzählung der irdischen Freuden, welche die Seele im Hier und Jetzt erwarten; die Darstellung der Genüsse übertrifft jene der Schrecken nochmals deutlich – im Falle des *Da zhao* um ein Mehrfaches – an Länge und Intensität. Allein fünf solcher Abschnitte sind den graziösen Palastdamen gewidmet, wie in dem folgenden Auszug aus dem *Da zhao*: »Schwarz gefärbt die ebenen Brauen, / die lieblichen Augen betörend; / Grübchenwangen, selten feine Zähne, / in anmutigem Lächeln strahlend; / fülliges Fleisch, zarte Knochen, / die Glieder geschmeidig und grazil! / O Seele, komm zurück – genieße, was dir Behagen spendet!« Das *Da zhao* mündet abschließend in eine sublimen Eulogie auf die tugendhafte Herrschaft des Königs, verbunden mit der Aufforderung, in die Welt zurückzukehren. Die Rhetorik der »Herbeirufungen« ist eng den »Überredungen« des *Zhanguo ce* verwandt, mit denen sie das Vertrauen in die Wirkkraft kunstvoller, literarisch intensivierter Sprache teilt. Die ausgedehnten Kataloge des Schreckens und der Freuden erschöpfen die Phänomene der Welt und mit ihnen das Lexikon des Rhetorikers, um ihre Adressaten in einem rhythmischen Schwall euphonischer Sprachgewalt zu überwältigen. Das Bedürfnis, die poetische Sprache in ungebremster Hyperbolik und epideiktischer Ausdrucksfülle an ihre Grenzen zu treiben, mündet von den »Herbeirufungen« und »Überredungen« direkt in die *fu* der Westlichen Han-Zeit. In dieser Rhetorik ästhetischer Überwältigung treten die Konturen der performativen Dimension der frühen poetischen Literatur deutlich hervor.

Herbeirufen des
 Einsiedlers (Zhao
 yinshi) und der Topos
 des Eremiten

Ein den »Herbeirufungen« folgendes Gedicht der *Chu ci* ist das wohl am Hofe Liu Ans entstandene *Zhao yinshi*, dessen Thema – der Rückzug eines noblen Charakters in unwegsame Natur – seit den entsprechenden Passagen in *Lunyu* und *Zhuangzi* ein fester Topos der chinesischen Geistesgeschichte und Poesie geblieben ist. Spätere Kritiker haben Liu An selbst als Autor des *Zhao yinshi* gesehen, der damit seinen versuchten Rückzug aus den unheilvollen politischen Verwicklungen beschrieben habe, die ihn 122 v.Chr. in den Selbstmord trieben. Der Text ist aber auch ohne diese eng historisierende Lesart verständlich. Aus der Westlichen Han-Zeit selbst finden sich glaubhafte Berichte über in den Bergen lebende Eremiten, und eine unter der kulturellen Elite fortan populäre Version war die des als Eremit am Hofe (*chaoyin*) bezeichneten Beamten, der sich in Zeiten moralisch fragwürdiger Herrschaft in niederer und unauffälliger Stellung hielt. Was das *Zhao yinshi* über die zeitgenössischen Berichte von Einsiedlern wie auch über die in der Westlichen Han-Zeit aufkommenden *fu* persönlicher Frustration hinaushebt, ist der Fokus auf die Natur, konzipiert als Gegenraum zu höfischer Kultur und offiziellen Pflichten, zugleich aber auch als Raum der Wildnis und des Schreckens. Die zahllosen späteren Verarbeitungen dieses Topos konstituieren eine der zentralen, die Jahrhunderte durchziehenden Linien in der Entwicklung chinesischer Naturlyrik:

Die Zimtbäume wachsen dicht in der Verborgenheit der Berge,
 gewunden und gekrümmt, sich schlingend und kringelnd, verflechten sich die
 Zweige.
 Bergdunst wabert in Schwaden, Felsen ragen steil empor.
 Schluchten fallen schroff und jäh, Wasser schwillt zu Wellen.
 [...]

Ein Prinz zog wandernd hinaus und kehrte nicht heim –
 Frühlingsgras sproß in saftigem Grün.
 [Nun,] in den Abendstunden des Jahres weiß er sich nicht zu trösten –
 Zikaden rufen, zirpend, zirpend.
 Eng und gedrängt,
 die Berge mäandern und winden sich hin,
 das Herz bleibt lange still – schmerzhaft erschrocken, beunruhigt.
 Verstört und bedrückt,
 angstvoll schauernd –
 Tiger und Leoparden harren in Höhlen!
 Dichtes Gebüsch, tiefer Wald – ein Mensch steigt dem Bangen entgegen.
 [...]

O Prinz, komm zurück – in den Bergen kannst du nicht lange bleiben!

Die Literatur der Qin und Westlichen Han

Rhapsodien und Gesänge

Die ältesten erhaltenen poetischen Texte des chinesischen Kaiserreiches sind die sieben Steleninschriften, die der Erste Kaiser der Qin (Qin Shihuangdi) im Rahmen ritueller Inspektionsreisen zwischen 219 und 210 v.Chr. auf Bergen oder Erhöhungen in den gerade erst eroberten östlichen Regionen seines neu vereinten Reiches errichten ließ. Die Texte von sechs der sieben Inschriften sind in Kapitel 6 des *Shiji* überliefert; der Text der siebten (dabei chronologisch ersten) war in der Tang-Zeit bekannt und ist in Inschriftensammlungen seit dem frühen 14. Jh. überliefert. Linguistische Evidenz deutet auf die Authentizität auch dieser Inschrift, wenngleich ihre überlieferte interne Ordnung teilweise verkehrt scheint. Lediglich ein Fragment der Stele von Langya (Shandong), welches nicht den Text des Ersten Kaisers, sondern eine spätere Zuschrift seines Sohnes, des Zweiten Qin-Kaisers, enthält, ist noch erhalten; die ganze zehn Zeichen umfassende Fragmente der Taishan-Inschrift (Shandong) sind von zweifelhafter Authentizität. Die tetrasyllabischen, zumeist auf jedem dritten Vers gereimten Inschriften umfassen entweder 36 oder 72 Verse, wobei die ersten neun Verse der Jieshi-Inschrift (Liaoning) nicht überliefert sind. Texte und Kalligraphie der Inschriften sind – vermutlich zu Unrecht – in der späteren Tradition dem Qin-Kanzler Li Si zugeschrieben worden. Die sieben Inschriften rühmen die Verdienste des Reichseinigers als Pazifizierung einer von Krieg und unmoralischer Herrschaft zerrissenen Welt. Sprachlich und thematisch eng an den Zhouzeitlichen Bronzeinschriften und Ritualhymnen der *Oden* orientiert, folgen die Texte der traditionellen – stets aus der Perspektive des Siegers formulierten – politischen Rhetorik, wonach die Welt nicht durch militärische Gewalt, sondern mit der Kraft tugendhafter Herrschaft unterworfen wurde. Erreicht auf den religiös bedeutsamen Bergen der einstigen östlichen Staaten der Zhou-Ökumene und formuliert in den religiösen Wendungen der *Oden* und Bronzexte, repräsentieren die Stelen die Unterwerfung aller übrigen

Die imperialen
 Steleninschriften der
 Qin

Staaten unter die Herrschaft der Qin und verkünden eine neue Ära, in der die Reichseinigung die Kulmination der Qin-Geschichte – und Auslöschung der Geschichte der östlichen Staaten – darstellt. (Dem entspricht Sima Qians Klage über die Zerstörung der östlichen Archive durch die Qin.) In der Tradition der Bronzeinschriften zelebrieren die zunächst rezitierten und dann in Stein geschnittenen Texte ihre eigenen Kompositionsumstände sowie den eigentlichen Akt des Inskribierens als integralen Abschluß der in den Inschriften gerühmten Geschichte. Die Textkomposition ist modular in dem Sinne, daß die verschiedenen Inschriften in einer weitgehend identischen semantischen Abfolge kürzerer Abschnitte zusammengesetzt sind – auch dies ein Erbe der früheren Bronzeinschriften.

Die Abnengesänge der frühen Han-Zeit

Der zweite Zyklus poetischer Gesänge sind die siebzehn unter Kaiser Gaōzu geschaffenen Ritualhymnen der *Anshi fangzhong ge* (Gesänge eines befriedeten Zeitalters aus der Inneren Halle), die zwischen 202 und 195 v. Chr. für den Ahnentempel der Han-Dynastie geschaffen wurden. Die Texte sind anonymen Herkunft und dürften, wie schon die qinzeitlichen Steleninschriften, auf eine Gruppe höfischer Ritualspezialisten zurückgehen; die Musik der *Anshi fangzhong ge* wird im *Hanshu* mit »Melodien aus Chu« (*Chu sheng*) identifiziert und einer ansonsten unbekanntem kaiserlichen Nebenfrau Tangshan zugeschrieben. Wie die Steleninschriften sind auch die – allerdings wesentlich kürzeren – Han-Hymnen zumeist tetrasyllabisch und weitgehend dem klassischen politischen Idiom der *Oden*, *Dokumente* und Bronzeinschriften verpflichtet, wenngleich in einzelnen Texten um eine an die *Chu ci* erinnernde Bildlichkeit bereichert, was, wie auch die »Melodien aus Chu«, auf die südliche Herkunft des Dynastiegründers Liu Bang (Gaozu) verweisen mag:

Die große Kindespietät ist wahrlich vollendet,
die vortreffliche Tugendkraft strahlend und klar.
Hoch empor gespannt die vier[seitig] aufgehängten [Instrumente] –
Musik erfüllt die Palasthallen.
Verschwenderisch aufgepflanzt ein Wald von Federn –
ein Wolkenleuchten dunkel und unergründlich.
Bronzene Zweige, zierreiche Blüten,
vielfältige Quastenstäbe und Eisvogel-Standarten.

Bedeutung des Begriffs fu (Rhapsodie)

Außerhalb der Ritualtexte im engsten Sinne war das dominierende poetische Genre der Han-Zeit das *fu* (als »Rhapsodie«, »Reimprosa« oder »poetische Darlegung« übersetzt), welches bis in die Tang-Zeit von herausragender Bedeutung blieb. Das Wort *fu* findet sich als technischer Begriff der frühen literarischen Diskussion in drei verschiedenen Bedeutungen: Als Verb erscheint *fu* z. B. in zahlreichen Passagen des *Zuo zhuan*, wo es die Rezitation einer *Ode* in formellem Rahmen bezeichnet. Zweitens ist *fu* einer der drei poetischen Modi (*fu*, *bi*, *xing*) der *Oden*, die im *Zhou li* und im *Großen Vorwort* zu den *Oden* erwähnt sind. Drittens bezeichnet *fu* das hanzeitliche poetische Genre. Seit der Östlichen Han-Zeit wird *fu* als poetischer Modus der *Oden* paronomastisch erklärt, nämlich in Entsprechung einer Serie mehr oder weniger gleichlautender Wörter, die »darlegen« oder »ausbreiten« bedeuten; dieses Verständnis liegt zugleich auch der Genrebezeichnung zugrunde und ist inzwischen durch archäologisch erschlossene Texte bestätigt, so etwa in der von etwa 10 v. Chr. datierenden Grabhandschrift *Fu auf die Geisterkrähe (Shenwu fu)* aus Yinwan (Lianyungang, Jiangsu). Es bezieht sich auf die ausführliche Darlegung eines bestimmten Themas ebenso wie auf den performativen Charakter dieser Darlegung oder

»Präsentation«: »Zu rezitieren, ohne zu singen, wird *fu* genannt«, heißt es in der *Monographie über die Künste und Literatur des Hanshu*.

In seiner Auflistung poetischer Texte notiert der *Hanshu*-Katalog die Zahl von 1004 *fu*, welche nahezu sämtlich der Westlichen Han-Zeit entstammen. Die tatsächliche Anzahl an *fu* aus dieser Epoche war zweifellos höher. Manche Texte sind in anderen Abschnitten des *Hanshu*-Kataloges gelistet, andere wurden nicht aufgenommen. Ganz oder in Fragmenten bis heute erhalten sind nur wenige Dutzend *fu* der Westlichen Han-Zeit; diese sowie die bekannten Titel ansonsten verlorener Werke spiegeln die breite Vielfalt der in der Han-Zeit als *fu* bezeichneten Dichtungen. Praktisch galt jede längere poetische Darstellung als *fu*, einschließlich solcher Texte, die ganz im klassischen Viersilbler gehalten waren: Der Ausdruck persönlicher Frustration – etwa in Dong Zhongshus *Shi bu yu fu*, Sima Qians *Bei shi bu yu fu*, Zhuang Jis (etwa 188–105 v. Chr.) *Ai shi ming* oder im *Zidao fu* der Ban Jieyu (Bevorzugte Schönheit Ban, gest. etwa 6 v. Chr.) – ebenso wie der Hymnus auf den kaiserlichen Jagdpark, die zu vielfältigen Anlässen *im-promptu* geschaffenen Unterhaltungsstücke ebenso wie kontemplativ-philosophische Betrachtungen (etwa in Jia Yis *Funiao fu*), Ermahnungen des Herrschers ebenso wie ausführliche Beschreibungen einzelner Gegenstände (Musikinstrumente, Bäume, Tiere, Wandschirme usw.). Unter den Autoren des *fu* fanden sich hochrangige kaiserliche Würdenträger Seite an Seite mit wenig geachteten Unterhaltungskünstlern. So berichtet Ban Gu über Mei Gao (um 130–110 v. Chr.), dieser habe als Begleiter Kaiser Wus zu zahllosen Anlässen – kaiserliche Inspektionsreisen und Opferhandlungen, Ausflüge, Jagden, Hunde- und Pferderennen, Ballspiele usw. – *fu* aus dem Stegreif verfaßt, doch habe es ihm an Bildung in den Klassikern gemangelt und er sei sich in obszönen Witzen ergangen. Daher umfasse die in der *Monographie über die Künste und Literatur* angegebene Zahl von 120 seiner *fu* nicht jene »einige Dutzend« moralisch fragwürdigen Stücke. Mei Gao selbst wie auch Dongfang Shuo (154–93 v. Chr.) beklagen den niederen Status des *fu*-Autors als Unterhaltungskünstler am Kaiserhof – eine Kritik, die später von Yang Xiong erneut aufgenommen wurde.

Die fu der Westlichen Han-Zeit

Die beiden Hauptquellen für die Entwicklung des *fu* sind die frühen *Chu ci* (insbesondere *Li sao*, *Jiu ge*, *Da zhao* und *Zhao hun*) und die »Überredungen« (*shui*) des 4. und 3. Jh.s v. Chr. Mit beiden Quellen teilt das *fu* den Begriff der Rhetorik als sprachliches Ornament und zugleich Argumentationstechnik. Allgemein darf das *fu* als eine südliche Literaturform gelten. Zu poetischer Gestalt entwickelte es sich während der ersten sechs Jahrzehnte der frühen Westlichen Han-Zeit nicht am Kaiserhof, sondern an den südlichen Prinzenhöfen von Wu (Prinz Liu Pi, reg. 195–154 v. Chr.), Huainan (Prinz Liu An, reg. 164–122 v. Chr.) und Liang (Prinz Liu Wu, reg. 168–144 v. Chr.) – eigenständigen Zentren literarischer Kultur und klassischer Bildung, deren Herrscher zahllose philosophische und literarische Talente aus dem ganzen Land anzogen. Ein Ergebnis dieser südlichen Kultur ist das große philosophische Kompendium *Huainanzi*, geschaffen unter Liu An Patronage; ein anderes ist die Entwicklung des *fu* besonders am Hofe Liu Wus, wo sich Mitte des 2. Jh.s v. Chr. die wichtigsten Vertreter poetischer Rhetorik versammelten, unter ihnen Mei Sheng und Sima Xiangru. Neue Handschriftenfunde bezeugen die reiche literarische, philosophische und materielle Kultur im Gebiet des alten Staates Chu während des 3. und 2. Jh.s v. Chr., wo sich die klassische Tradition und Gelehrsamkeit der *Fünf Klassiker* mit der reichen visuellen und sprachlichen Ästhetik des Südens verband.

Quellen des fu

Zu Beginn der Han-Zeit hatte bereits Jia Yi seine uns überlieferten Werke im Exil in Changsha (Hunan) geschrieben. Während Mei Sheng aus Huaiyin (Jiangsu) im Südosten stammte, kamen die drei bedeutendsten *fu*-Autoren der mittleren und späten Westlichen Han-Zeit – Sima Xiangru, Wang Bao (gest. etwa 61 v.Chr.) und Yang Xiong – sämtlich aus Shu im Südwesten. Wang Yi führt sowohl Jia Yi als auch Wang Bao unter seinen Autoren der *Chu ci*-Anthologie, wenn auch die Zuschreibung des *Xi shi* (Bedauern über die gebrochene Treue) an Jia Yi heute als fragwürdig gilt. Erst Kaiser Wu, der 141 v.Chr. siebzehnjährig den Thron bestieg, entwickelte den Kaiserhof in Chang'an (Xi'an, Shaanxi) zum kulturellen Zentrum der Dynastie, rief die bedeutenden *fu*-Autoren von den Domänen der südlichen Prinzen an seinen Hof und förderte wie kein anderer Herrscher der Westlichen Han-Zeit die Komposition neuer Literatur und Musik. Während der betagte Mei Sheng noch auf der Reise nach Chang'an starb, traf Sima Xiangru um 136 v.Chr. ein; neben ihm wirkten in der Hauptstadt viele mehr – Possenreißer wie Mei Gao, aber auch politische Rhetoriker wie Zhuang Zhu (gest. 122 v.Chr.) oder Zhufu Yan (gest. 126 v.Chr.), deren umfangreiches (verlorenes) Werk Kontinuität und Wandel der alten Rhetorik im neuen literarischen Genre repräsentierte. Die produktivste Phase der *fu*-Komposition fällt in die Regierungszeit Kaiser Wus, seit welcher das *fu* die literarische Kultur der Westlichen Han bestimmte. Unter den *fu*-Autoren des 2. Jh.s v.Chr. notiert das *Hanshu* neben Mei Sheng (9 Texte), Mei Gao (120 Texte), Sima Xiangru (29) und Jia Yi (7) unter anderem auch Zhuang Ji (etwa 188–105 v.Chr.; 24 Texte), Liu An (82), Kong Zang (etwa 201–123 v.Chr.; 20), Liu Yan (Mitte 2. Jh. v.Chr.; 19), Yuqiu Shouwang (etwa 156–110 v.Chr.; 15), Zhuang Zhu (gest. 122 v.Chr.; 35), Sima Qian (etwa 145 – etwa 86 v.Chr.; 8), kollektiv die an Liu Ans Hof wirkenden Literaten (44 Texte) und zahlreiche andere. Dongfang Shuo wird mit zwanzig Werken nicht unter den *fu*-Autoren, sondern unter jenen »vermischter« Texte (*za jia*) gelistet.

Die epideiktische
Großform des fu

Die epideiktische Großform *fu*, in der Westlichen Han-Zeit repräsentiert in den Werken Sima Xiangrus und Yang Xions, ist formal gekennzeichnet durch außergewöhnliche Länge (bei Sima Xiangru bis zu fünfhundert Verse), Dialogstruktur, kurze Prosaeinleitung, unregelmäßigen Wechsel von Metrum sowie gereimter und nicht gereimter Passagen, erschöpfende Beschreibung des jeweiligen Gegenstandes, extreme Übertreibung, häufigen Gebrauch von Parallelismus und Antithese, Reihung reimender, alliterativer und redundanter Binome, kaskadenartige Beschreibungen und Kataloge sowie einen ungeheuer reichen und schwierigen Wortschatz. Ein frühes Beispiel ist Mei Shengs (gest. 140 v.Chr.) *Sieben Stimuli* (*Qi fa*). Hier präsentiert ein »Gast aus Wu« einem von den Exzessen luxuriösen Lebens geschwächten Prinzen zunächst sechs Rezitationen überschäumender Sprachgewalt. Rhetorischer Höhepunkt ist der sechste Abschnitt, die Beschreibung einer Flutwelle, worin die Ansprache des Gastes nichts weniger als die sprachliche Verkörperung des Wütens und Tosens der Welle darstellt. Über achtzig Verse hinweg überschlägt sich die Sprache in turbulenten Rhythmen:

Anschwellend und strömend, vorwärts brausend,
so steigt die Brandung, und die Welle erhebt sich.
Sie richtet sich erstmals auf,
mit Spritzern sprühend, sprühend,
wie weiße Reiher, die niederflattern.
Sie bewegt sich leicht voran,

weithin, weithin, glitzernd, glitzernd,
gleich aufgespanntem Umhang und Baldachin eines seidenblauen Wagens mit
weißen Rössern.
Die Welle steigt, läßt Wolken taumeln,
wütend, wütend, wie drei Armeen, die zur Bereitschaft stürzen.
Seirwärts stellt sie sich auf und eilt empor,
gleitend, gleitend, wie ein leichter Wagen, der die Truppen kommandiert.
Ein Gespann von sechs geschuppten Drachen
folgt der Führung des Großen Weiß[-Geistes].
Sich drehend und kreisend, ein schimmernder Nimbus,
Vorder- und Rückteil verbunden und verknüpft.
Hoch, hoch, ragend, ragend,
rasend, rasend, tobend, tobend,
drängend, drängend, drückend, drückend:
eine gestaffelte Festung gestufter Kraft,
vielfach und vielfältig wie formierte Truppen,
wühlend und brüllend, donnernd und dröhnend –
wahrhaftig, nichts hält ihr stand!

Ein besonderes Merkmal des *fu* ist seine häufig dialogische Struktur. Zwar dürften sämtliche Dialoge des literarischen *fu* Repräsentationen fiktionaler Situationen sein, doch bezeugt die auf aurale Effekte ausgelegte Sprache den grundsätzlich performativen Charakter des Genres. In diesen Repräsentationen dialogischen Wettstreits dominiert das Bedürfnis, das jeweilige Gegenüber durch die schiere Übermacht sprachlicher Fülle und Vielfalt zu überzeugen, zu betäuben oder zumindest zum Schweigen zu bringen. Die tatsächliche Darbietungspraxis des *fu* in der Westlichen Han-Zeit ist nicht geklärt, doch spricht nichts gegen die Annahme mehrstimmiger Aufführungen. In jedem Falle war die Fähigkeit, poetische Texte – insbesondere solche südlicher Herkunft – am Kaiserhof aufzuführen, nicht allgemein verbreitet, sondern Sache einzelner Spezialisten. Neben dem Großen *fu* (*da fu*) umfaßt das Genre auch eine Reihe anderer Formate und trägt bisweilen auch andere Bezeichnungen wie *ci* (»Worte«, auch *cifu*) oder *song* (»Hymne«). Manche Stücke werden hier als *fu*, dort als *song* erwähnt; andere tragen keine Genrebezeichnung im Titel, gelten aber dennoch als *fu*, so etwa die Qu Yuan und seinen Nachfolgern zugeschriebenen Kompositionen. Eine dritte Gruppe von Werken wird separaten Genres zugerechnet – insbesondere die Siebener (*qi*) und die als Inszenierte Diskurse (*shelun*) oder Antworten auf Fragen (*duiwen*) bezeichneten Dialoge, in denen sich die Person des Autors erfolgreich des Vorwurfs mangelnder politischer und moralischer Ambition erwehrt. Formal unterscheidet diese Stücke nichts von den als *fu* bezeichneten; eine eigene Identität gewannen Genres wie Siebener oder Inszenierter Diskurs erst während der Sechs Dynastien (etwa im *Wenxuan*), nachdem frühe Kompositionen wie Mei Shengs *Sieben Stimuli* oder Dongfang Shuos *Da ke nan* (Antwort auf die Vorhaltungen eines Gegenübers) eine Serie an Nachahmungen inspiriert hatten.

Die Ästhetik des *fu* der Westlichen Han-Zeit ist definiert durch die innere Spannung zwischen moralischer Aussage und extremer sprachlicher Ornamentik. Werke wie Mei Shengs *Qi fa* oder Sima Xiangrus *Tianzi youlie fu* (Fu über den Jagdausflug des Himmelssohnes) behandeln nicht lediglich ein bestimmtes Thema, sondern präsentieren vor allem ihre eigene Sprachgewalt. In seiner rhetorischen Struktur als ausdrücklich fiktiver Dialog – so war das Element ostentativ phantastischer Namen der Diskutanten bereits aus den Fabeln des *Zhuangzi* vertraut –, den erschöpfenden Katalogen von Namen und Gegenständen, der dramatischen Aufhäufung euphonischer

Die mündliche
Darbietung des fu in
der Westlichen
Han-Zeit

Die Spannung
zwischen Moral und
Rhetorik

Binome und ins Bizarre übertriebener Beschreibung, war das Große *fu* der Westlichen Han-Zeit zuallererst ein Medium, in dem sich die höfische Kultur literarischer Aufführung selbst zur Schau stellte. Sima Xiangrus Darstellung des kaiserlichen Jagdparks – im *Wenxuan* in *Zixu fu* (Fu auf Meister Leere) und *Shanglin fu* (Fu auf den Shanglin-Park) geteilt – ist nicht im eigentlichen Sinne beschreibend, sondern ein Kunstwerk hochgradig ritualisierter Sprache, dessen ästhetisches Schauspiel das Ideal des Parks als *imago mundi* und des Kaisers als Weltenherrscher erst erzeugt. Der imperiale Text beschreibt nicht das Zentrum und den Gipfelpunkt menschlicher Zivilisation, sondern repräsentiert in seiner unvergleichbaren sprachlichen Grandiosität selbst dieses Zentrum und diesen Gipfelpunkt. Wie im Falle des *Qi fa* ist das beschriebene Spektakel der kaiserlichen Jagd verwandelt in ein sensualistisches Spektakel poetischer Beschreibung, die Wunder der Welt manifestieren sich als Wunder der Sprache und der Genuß des Jagdparks, in Fülle und Vielfalt ein vollständiges Abbild des Kosmos, wird zum Genuß seiner klanglichen Repräsentation.

Nicht selten fällt ein *fu*, nachdem es in einem sprachlichen Feuerwerk seinen Gegenstand erschöpfend behandelt hat, abrupt in eine ruhige Diktion, um mit einer moralischen Botschaft zu schließen. In diesem Wechsel offenbart sich das ästhetische Programm des *fu*: seine Sprachgewalt ist letztlich nicht Selbstzweck, sondern ein rhetorisches Mittel, um die Zuhörerschaft zunächst zu begeistern und dann innerlich zu verwandeln. So kuriert im *Qi fa* erst die Nüchternheit des siebten Stimulus – die »wichtigen Worte und wunderbaren Lehren« (*yaoyan miaodao*) – die Malaise des Prinzen. Ähnlich das *Shanglin fu*: Hat der Universalherrscher zunächst ein Massaker kosmischen Ausmaßes an den versammelten Kreaturen der bekannten – einschließlich der mythologischen – Welt verübt und sich anschließend einer nicht weniger ritualisierten musikalisch-erotischen Orgie überlassen, versinkt er urplötzlich in tiefe Meditation. Zugleich wechselt auch die Sprache von extremer Sensualistik und lebhaften Rhythmen in die getragene, klassische Schlichtheit des Viersilblers:

Daraufhin, inmitten des Trinkgelages und musikalischer Verzückung, wird der Himmelssohn benommen und nachdenklich, als habe er etwas verloren. Er sprach: »Ach! Dies ist zu verschwenderisch! Ich verbringe freie Zeit mit [den sinnlichen Vergnügungen von] Zuschauen und Lauschen, verschwende meine Tage mit Müßiggang! In Entsprechung mit dem [zyklischen] Weg des Himmels töte und vollstrecke ich, und raste gelegentlich an diesem Ort. Ich fürchte, daß spätere Generationen ausschweifend und zügellos werden; sie folgen auf meinem Weg und kehren nicht um. Dies ist nicht, wie man einen [dynastischen] Ursprung erschafft und eine Tradition an die Reihen der Nachfolger weiterreicht.«

Mit diesen Worten beendet der Kaiser das Fest und rühmt in feierlicher Rede die Tugenden guten Regierens, der Zurückhaltung und der selbstlosen Sorge um das Volk. Die weitere Darstellung zeigt den Herrscher ganz im Sinne des klassischen Ideals: er durchstreift die Welt der kanonischen Texte, unterwirft sich den Prinzipien von Moral und Bescheidenheit und übt sich selbst bei der – rituell vorgeschriebenen – Jagd in Zurückhaltung gegenüber seinem Volk und der natürlichen Welt. In einer grandiosen Transformation erhebt der Kaiser des *Tianzi youlie fu* als Sagenherrscher des Altertums, umringt von seinem Hofstaat ehrwürdiger Minister und Männer des poetischen Ausdrucks – und mit ihm erhebt sich der hanzeitliche Kaiser als Adressat der Aufführung, verwandelt durch sein literarisches Ebenbild.

In der komplexen und performativen Konstruktion von Literatur als Objekt ästhetischen Genusses und Vehikel moralischer Verwandlung verschmelzen die beiden zentralen Funktionen des hanzeitlichen *fu*, Panegyrik und indirekte Herrscherkritik. Die aus dem Gegensatz dieser Funktionen resultierende moralische Ambivalenz des Genres wurde schon zum Ende der Westlichen Han-Zeit kritisch thematisiert und hat dem *fu* eine bis heute höchst zweifelhafte Reputation eingetragen. Die frühe Gattungskritik des *fu* verbindet sich mit den Namen Yang Xiong, Liu Xin und Ban Gu. Yang Xiong, der maßgebliche *fu*-Autor der ausgehenden Westlichen Han-Zeit, verfaßte zunächst *fu* im »großen« Stile Sima Xiangrus, bevor er das Genre einer Generalkritik unterzog: Zwar diene es der indirekten Ermahnung des Herrschers, doch verliere sich seine moralische Botschaft in der ungezügelten Rhetorik opulenter Sprachgewalt und extremer Übertreibung. Anstatt zu ermahnen, bestärke das *fu* den Herrscher nur in seinen Exzessen; die Ausdrucksweise des *fu* gleiche der von Komödianten und Hofnarren, und anders als die alten *Oden*, deren Schönheit Maßstäbe angemessenen Verhaltens biete, verleite das *fu* seit dem 3. Jh. v. Chr. zur Ausschweifung. Im Kern ist diese Kritik in Liu Xins kurzen historischen Abriss des *fu* übernommen, aufbewahrt in der *Monographie über die Künste und Literatur*. Danach sei die Rezitation (*fu*) der *Oden* das vornehmste Mittel gewesen, sich als Würdenträger zu erweisen, in diplomatischer Mission zu sprechen, andere subtil zu beeinflussen und seine Absichten durch »Illustration« (*yu*) auszudrücken. Doch mit dem politischen und moralischen Verfall der Zhou-Dynastie sei die *Oden*-Rezitation ausgestorben; statt dessen seien mit Xun Qing (dem Autor des *Xunzi*) und Qu Yuan die Frustrations-Rhapsodien (*shi zhi zhi fu*) entstanden, in denen die Autoren ihren Kummer ausdrückten und zugleich politische Ermahnungen schufen. In der Tat werden Qu Yuans Werke in der Han-Zeit als *fu* bezeichnet, und das *Xunzi*-Kapitel 26 wurde von Liu Xiang (in seiner Funktion als kaiserlicher Kollationator) mit *fu* betitelt. Das Kapitel enthält fünf poetische Rätsel, die neben wesentlichen formalen Merkmalen des *fu* (Reim, *sao*-Metrum, Ansätze einer dialogischen Struktur) auch den literarischen Topos der moralisch kopfstehenden Welt aufweisen.

Liu Xins Argumentation ist in zweifacher Hinsicht bemerkenswert: Erstens wird die Rezitation alter durch die Schöpfung neuer Texte ersetzt – und mit diesen der namentlich bekannte literarische Autor im eigentlichen Sinne geboren. Zweitens wird der Ursprung literarischer Schöpfung, und damit Autorschaft an sich, im Ausdruck persönlicher Frustration lokalisiert – ein hanzeitlicher Gedanke, der auch weitgehend die *Oden*- und *Chu ci*-Exegese bestimmt. Laut *Hanshu* beginnt und endet mit Xun Qing und Qu Yuan die noble Ausdrucksform des *fu* als authentische Selbstaussage und kritische Ermahnung des Herrschers; alle folgenden Autoren, einschließlich jener der Westlichen Han-Zeit, »wetteiferten in übertriebener Pracht und verschlungener Diktion und ließen die Bedeutung von Kritik (*feng*) und Illustration (*yu*) untergehen«. Auch Ban Gu leitet im Vorwort zu seiner *Rhapsodie auf die beiden Hauptstädte* (*Liang du fu*) das *fu* von den *Oden* ab. Doch wo Yang Xiong und Liu Xin das Genre auf Herrscherkritik und Ausdruck persönlicher Enttäuschung verengen, betont Ban Gu die aus den *Hymnen* und *Hofgesängen* der *Oden* hervorgegangene und nunmehr mit dem kaiserlichen Ritualsystem verbundene Panegyrik. Die in den hanzeitlichen Diskussionen erkennbare Ambivalenz von Kritik und Lobpreis bezieht sich nicht allein auf das Genre als Ganzes, sondern zeigt sich auch in einzelnen Texten insbesondere des Großen *fu*, beginnend mit Sima

Panegyrik und
Herrscherkritik

Das *fu* als Ausdruck
persönlicher
Frustration

Xiangrus *Fu* auf den Jagdausflug des Himmelssohnes und *Fu* auf den Großen Mann.

Die Entwicklung des *fu* als höfisches Genre ist eng mit der allgemeinen Entwicklung des Kaiserstaates unter Kaiser Wu verbunden. Insbesondere zwischen 130 und 100 v.Chr. erlebte das Han-Reich neben enormer militärischer Expansion und innerer Festigung auch die entschiedene Ausweitung und Umformung des kaiserlichen Rituals und der höfischen Musik. Musik, Literatur und Ritual waren dabei in einer gemeinsamen Ästhetik zeitgenössischer und teilweise auch ausländischer Ausdrucksformen verbunden, die den offiziellen Staatskult ebenso wie die höfische Unterhaltung prägte. So wurde etwa 114–111 v.Chr. das bereits unter der Qin-Dynastie existierende Musikamt (*yuefu*) wesentlich erweitert, wobei neben höfischer Unterhaltung – teilweise auch mit Stücken regionaler und vielleicht auch ausländischer Herkunft – die Vertonung und Aufführung der kaiserlichen Ritualhymnen, insbesondere der für die kosmologischen Staatsopfer neu geschaffenen *Gesänge für die Opfer an den Vorstadaltären (Jiaosi ge)* im Vordergrund standen. Als Direktor des Musikamtes wurde Li Yannian (etwa 140–87 v.Chr.) eingesetzt, der Bruder von Kaiser Wu bevorzugter Nebenfrau, der im *Hanshu* als Vertreter neuer und – gegenüber der orthodoxen Ritualmusik – abwechslungsreicher Unterhaltungsmusik erwähnt wird. (Li Yannians Autorschaft eines kurzen pentasyllabischen Liedes, worin er seine Schwester preist, ist fragwürdig, doch ist der Text bereits im *Hanshu* überliefert, stammt also spätestens aus dem ersten Jh. der Östlichen Han.) Institutionell war das Musikamt nicht – wie die Ritualmusik aller folgenden Epochen – dem Ritenministerium unterstellt, sondern befand sich im kaiserlichen Haushaltsamt und damit unter persönlicher Kontrolle des Kaisers. Die insgesamt zwanzig *Jiaosi ge* (darunter zwei Gesänge auf das »Himmelspferd«), verfaßt vermutlich zwischen 113 und 94 v.Chr., enthalten kosmologische Gesänge an die Geister der Himmelsrichtungen, festliche Opferhymnen mit ausführlichen Beschreibungen des eigentlichen Rituals sowie eine Serie von Liedern, die im Verlaufe mehrerer Jahre zu Erscheinungen glückverheißender Omina (wunderliche Tiere und Pflanzen, atmosphärische Phänomene, ein Dreifuß) geschaffen wurden. So zelebriert Text 18 der *Jiaosi ge* den Fang roter Wildgänse als Zeichen kosmischer Harmonie:

Die Himmelsbilder sind wohlgeordnet und schimmernd,
weißes [Pneuma] sammelt sich im Westen.
Wir verzehren süßen Tau,
trinken von gehaltvollen Quellen.
Die roten Wildgänse sammeln sich
zu sechst in reichlicher Fülle!
Ungewöhnliches Halsgefieder, vielfältig,
im Muster der fünf Farben!
Was die Geister zur Erscheinung bringen
verbreitet Glück und Segen!
Wir besteigen [den mythischen Berg] Penglai,
verbinden uns der Grenzenlosigkeit.

Aufgeführt unter anderem an dem reich geschmückten Altar der obersten Himmelsgottheit Taiyi (»Große Einheit«) in Ganquan, bezeugen diese Hymnen ebenso wie die 105/104 v.Chr. unter der Regierungsdevise Großer Beginn (*taichu*) vollzogene Kalenderreform einen programmatischen und selbstbewußten politischen wie kulturellen Aufbruch: In schnellen und lebhaften Rhythmen gehalten, bedienen sich die Opferhymnen vielfach des

yuefu (Musikamt)

Die kosmologischen
Hymnen des Kaisers
Wu (Jiaosi ge)

zeitgenössischen Idioms südlicher Dichtung, das einerseits auf die *Neun Gesänge* der *Chu ci*, andererseits auf Sima Xiangrus *fu* verweist. Implizit durch ihre metrische Struktur und explizit durch ihre in Teilen äußerst sensualistische Beschreibung verweisen die Hymnen zugleich auf die ihnen unterliegende Musik »neuer Melodien« und ihrer Tänze. So erinnert schon der Eingangshymnus der *Jiaosi ge*, worin die Geister herbeigelockt werden, an die im *Da zhao* gerühmte Sinnlichkeit der Tänzerinnen:

Die Scharen der Grazien bilden ihre Reihen,
entspannen sich in seltenen und aufreizenden Formen.
Ihre Antlitze gleichen Binsenblüten –
zahllos [die Gestalten] begehrt Anmut.
Gewänder in prächtige Muster,
verwoben in dunsthaftige Gaze,
ziehen sie nach sich Satin und Batist,
mit Perlen und Jade als Taillenschmuck.
Umfangen von segensreicher Nacht
senden Angelika und Wasserdost ihre Düfte aus. Sorglos und unbekümmert
entbieten wir segensreiche Pokale.

In deutlicher Abkehr vom tetrasyllabischen Standard der orthodoxen Ritualmusik und -poesie waren die neuen kaiserlichen Staatsopfer daher von zeitgenössischen Unterhaltungsformen geprägt, in denen südliche wie zentralasiatische Elemente zum Tragen kamen. Die unter Kaiser Wu vollzogene und von seinen Nachfolgern zunächst beibehaltene Öffnung der höfischen Kultur und des Staatsrituals für die neue literarische und musikalische Ästhetik wurde erst zum Ende der Westlichen Han-Zeit als unmoralisch und nicht im Einklang mit dem Altertum befindlich angegriffen und schließlich rückgängig gemacht. Während Yang Xiong die literarische Form des *fu* verwarf, setzten hochrangige Beamte wie Kuang Heng (Kanzler 36–30 v.Chr.) und Zhang Tan (Chefzensor 33–30 v.Chr.) die Abschaffung des reich verzierten Taiyi-Altars sowie Textänderungen an den offenbar nach wie vor verwendeten Hymnen Kaiser Wus durch. Zugleich wurde mit den auf glückverheißende Omina und sensualistische Beschreibungen konzentrierten Hymnen auch die »neue Musik« des Kaiserhofes verworfen, welche – unter Bezug auf kulturelle Schemata aus der Zeit der Streitenden Reiche nunmehr mit den vermeintlich lasziven »Melodien von Zheng und Wei« (*Zheng Wei zhi sheng*) identifiziert – als moralisch und letztlich politisch verwerflich galten. Das Jahr 7 v.Chr. markiert schließlich die Abschaffung des Musikamtes unter Kaiser Ai; 441 seiner 829 Musiker wurden entlassen; die mit der eigentlichen Ritualmusik beauftragten 338 Musiker wurden dem Ritenministerium unterstellt. Yang Xiongs radikale Kritik des *fu* steht daher im Zusammenhang einer umfassenden kulturellen Neuorientierung, deren moralische und ästhetische Maßstäbe nun vor allem im Kanon der *Fünf Klassiker* und seiner begleitenden Texttraditionen gesucht und gefunden wurden.

Außer den *Jiaosi ge* und den *Anshi fangzhong ge* sind nur wenige überlieferte poetische Texte zweifelsfrei in die Westliche Han-Zeit datierbar. Die Vorstellung, daß dem Musikamt Kaiser Wus die Sammlung von Volksliedern oblag, ist erst in Texten der Östlichen Han-Zeit eindeutig belegt; noch fragwürdiger ist die Datierung zahlreicher pentasyllabischer Lieder in die West-Han-Zeit, die erst in Quellen des 6. Jh.s (darunter die Anthologien *Wenxuan* und *Yutai xinyong* sowie die Musikmonographie des *Songshu*) und später vor allem in Guo Maoqians *Yuefu shiji* (12. Jh.) überliefert sind. Die bekanntesten und literaturhistorisch einflußreichsten dieser entweder

Die orthodoxe Kritik
zum Ende der West-
lichen Han-Zeit

Andere Gesänge der
Westlichen Han-Zeit

als »Gedichte im antiken Stil« (*gushi*) oder als »Musikamtslieder« (*yuefu*) kategorisierten Texte sind die *Neunzehn alten Gedichte* (*Gushi shijiu shou*), die Serie der *Gesangsstücke zur kurzen Panpfeife und zur Nao-Glocke* (*Duanxiao naoge*), die Li Ling (gest. 74 v.Chr.) und Su Wu (140–60 v.Chr.) zugeschriebenen Lieder sowie zahlreiche andere, in späteren Quellen als »Wechselgesänge« (*xianghe geci*) klassifizierte Gesänge und Balladen – etwa die Ballade *Maulbeerbäume am Weg* (*Mo shang sang*). Auch datiert die Unterscheidung der Musikamtslieder in verschiedene musikalisch definierte Genres nicht vor die Zeit der Sechs Dynastien und war selbst im 6. Jh., wie der Vergleich von *Wenxin diaolong* und *Wenxuan* zeigt, noch keineswegs fixiert; ihre im *Yuefu shiji* ausformulierte Systematik ist als eine retrospektive Konstruktion zu verstehen. Die früheste, von Cai Yong (133–192) gegebene Klassifizierung hanzeitlicher Gesänge ist ausschließlich rituell verwendeten Musikstücken gewidmet; ebenso dürften die insgesamt 314 in der *Monographie über die Künste und Literatur* aufgelisteten Lieder (*ge*) ihren Titeln nach größtenteils Ritualgesänge gewesen sein. Allerdings sind eine Anzahl zumeist kürzerer und recht einfach strukturierter Lieder im *Hanshu* (in geringerer Zahl auch im *Shiji*) überliefert und dort verschiedenen Kaisern und anderen historischen Persönlichkeiten zugeordnet; daneben finden sich ominöse Kinderreime, kurze, sprichwortartige gereimte Sentenzen und einzelne Gesänge politischer Kritik wie die in die Regierungszeit von Kaiser Cheng datierten Verse, welche das Ende der Han und die Machtübernahme durch Wang Mang voraussagen:

Unregelmäßige Wege zerstören das gute Feld,
verleumderische Mündler stürzen treffliche Männer ins Unheil.
Der Zimtbaum blüht, doch trägt er keine Frucht;
ein gelber Spatz nistet in seiner Spitze.
Einst von den Menschen benediet,
heute von den Menschen bedauert.

Das *Hanshu* selbst erklärt hierzu, daß die roten Blüten des Zimtbaumes kosmologisch für das Herrscherhaus der Han stehen, während Wang Mang gelb als emblematische Farbe seiner Herrschaft wählte. Wie schon in der früheren Historiographie von *Zuo zhuan* und *Guoyu* sind derartige Vorausagen in aller Regel zu treffsicher, um wahr zu sein; vielmehr entblößen sie die Strategie des Historikers – oder schon seiner Quellen –, die Erzählung rückblickend mit prophetischen Versen anzureichern und damit jene Herrscher zu kritisieren, die das Land ins Verderben führten und so das Volk – ganz im Sinne des *Großen Vorworts der Oden* – in Klagen ausbrechen ließen.

Nicht wenige der Mitgliedern des Kaiserhauses zugeschriebenen Texte weisen metrische Verwandtschaft mit Liedern der *Chu ci* auf, insbesondere im Gebrauch der Partikel *xi*, welche wie in den *Neun Gesängen* häufig zwei dreisilbige Vershälften trennt (dum dum-dum *xi* dum dum-dum) oder einen Viersilbler von einem Dreisilbler (dum-dum dum-dum *xi* dum dum-dum). Es ist daher anzunehmen, daß sie den »Melodien aus Chu« angepaßt waren. Allerdings umfassen die erstmals im *Hanshu* verwendeten Begriffe *Chu sheng* und *Chu ge* (»Chu-Lieder«) auch rein trisyllabische und tetrasyllabische Verse, so etwa in einem »Chu-Lied« Kaiser Gaozus, den Versen seines Enkels Liu Zhang (gest. 178 v.Chr.) und vor allem in den Ritualhymnen der *Anshi fangzhong ge* und *Jiaosi ge*. Die konkrete Bedeutung der literarisch-musikalischen Begriffe *Chu sheng* und *Chu ge* ist nach wie vor unklar, zumal die Musik der Han-Zeit vollständig verloren ist. Fest-

Die südlichen
literarischen Formen
in der Poesie der
Westlichen Han-Zeit

zuhalten bleibt dennoch, daß die poetische Diktion und Bildlichkeit der südlichen Literatur nicht nur das *fu*, sondern auch viele der kürzeren Lieder der Westlichen Han-Zeit prägt. Auch in ihren Reimen entfernten sich die Texte dieser Periode zunehmend von der Praxis der *Oden*, welche noch die Steleninschriften des ersten Qin-Kaisers sowie die *Anshi fangzhong ge* aus dem ersten Jahrzehnt der Westlichen Han vollständig bestimmt hatte. Ebenso wie die gereimten Passagen des *Huainanzi* zeigen die *fu* und Gesänge aus der Regierungszeit Kaiser Wus deutliche Verschiebungen einzelner Reimkategorien, was die Präsenz und auch einen gewissen Status der südlichen Dialekte (neben Chu vermutlich auch Shu) am Kaiserhof im (nördlichen) Chang'an belegen dürfte. Die offenbar seltene Kunst, poetische Texte aus Chu (oder in südlicher Form) vorzutragen, wird im *Hanshu* ausdrücklich erwähnt – was neben der Bedeutung dieser Literatur auch ihre eigenständige, vom traditionellen poetischen Idiom abweichende sprachliche Natur unterstreicht.

Die zumeist melancholischen Lieder sind üblicherweise in die historische Erzählung eingegliedert, wo sie dem narrativen Text Drama, Unmittelbarkeit und – als vermeintlich originale Stimmen historischer Augenblicke – Authentizität verleihen. Als Liu Bang seiner Nebenfrau Qi eröffnet, daß ihr Sohn nicht Kronprinz werden kann, drückt er sich in Versen aus; als dieselbe Nebenfrau nach Liu Bangs Tod von der Kaiserinwitwe Lü eingekerkert wird, besingt sie ihr Schicksal in bitteren Worten: »Der Sohn ist ein Prinz, / die Mutter eine Sklavin. / Tagein, tagaus stampfe ich Getreide, / immer wieder in Begleitung der Toten. / Wir sind voneinander durch dreitausend *li* getrennt – / wen kann ich bitten, dir zu berichten?« Unmittelbar bevor Liu You, posthum Prinz You von Zhao (gest. 181 v.Chr.), unter der Kaiserinwitwe Lü im Gefängnis verhungert, singt er seine Klage in achtzehn Versen; und am Abend bevor Liu Dan, Prinz von Yan (gest. 80 v.Chr.) aufgrund politischer Verwicklungen Selbstmord begeht, stimmt er bei einem Abschiedsbankett ein Lied an, worin er sich selbst schon als Toten sieht: »Ich kehre zurück in die leere Stadt, / keine Hunde bellen, keine Hühner schreien. / Die sich kreuzenden Straßen einsam und verlassen – nun weiß man sicher, die Hauptstadt ist menschenleer.« Seine Gefährtin antwortete sogleich mit ihrem eigenen Lied: »[...] / Eine Mutter sucht ihren toten Sohn, / eine Frau sucht ihren toten Mann. / Ich laufe hin und her zwischen den beiden Kanälen [des Palastes], / und du, mein Herr, allein ruhest friedlich.« Li Ling, der General, der sich 99 v.Chr. den Xiongnu ergeben hatte und seither mit diesen lebt, singt zum Abschied für seinen Freund Su Wu: »Ich habe zehntausend *li* durchquert, die Wüste durchmessen, / ich gab dir Hilfe und kämpfte mit den Xiongnu. / Der Weg war am Ende, Pfeile und Klängen zerbrochen; / Offiziere und Truppen vernichtet, mein Name schon ausgelöscht. / Meine alte Mutter ist bereits tot – / möchte ich auch ihre Güte vergelten, wohin könnte ich heimkehren?« Im Angesicht des drohenden Untergangs richtet sich Xiang Yu (232–202 v.Chr.) in Gaixia an seine Geliebte: »Meine Kraft entwurzelte Berge, mein Geist überzog die Welt; / doch die Zeiten waren mir nicht günstig, und mein Schecke rennt nicht mehr. / Mein Schecke rennt nicht mehr – was kann ich tun? / Ah Yu, ah Yu – was wird aus dir werden?« *Shiji* und *Hanshu* enthalten eine Reihe weiterer solcher Lieder, denen in ihrer Gesamtheit eine klare historiographische Funktion eignet: in Momenten emotionalen Zusammenbruchs oder physischer Zerstörung brechen die historischen Akteure spontan in tränenreichen Gesang aus.

Krise und Katharsis:
Die rhetorische
Funktion der Poesie in
der Historiographie
der Han

Die Kanonisierung
von Poesie und
Geschichte

Gerade dieser mechanische Gebrauch poetischer Texte innerhalb der Erzählung läßt jedoch fragen, ob die Lieder tatsächlich den ursprünglichen Momenten von Krise und Katharsis entstammen; unklar ist auch, wie manche Gesänge den Weg in die Nachwelt finden konnten. Solche Zweifel haben der Wirkungsgeschichte der historiographisch kanonisierten Lieder keinen Abbruch getan: als Höhepunkte dramatischer Situationen der Vergangenheit wurden sie mit diesen erinnert und – in Zweigen mündlicher Tradition – sicherlich auch aufgeführt. Insgesamt sind sie als Teil einer romantisierenden Folklore anzusehen, die sich häufig wohl erst im nachhinein um einen Kern historischer Ereignisse oder bedeutende Persönlichkeiten bildete. Die Tragik Xiang Yus, die Leiden der Nebenfrau Qi und anderer unter dem Schreckenregime der Kaiserinwitwe Lü, der Abschied Liu Bangs, als er kurz vor seinem Tod noch einmal sein Heimatdorf besucht, die Romanze zwischen Kaiser Wu und seiner Nebenfrau Li, die Verzweiflung Li Lings, die Sehnsucht der nach Zentralasien verheirateten Prinzessin Liu Xijun, das Scheitern von Verschwörern am Kaiserhof – in solchen Episoden und ihren Versen wird die Geschichte der Westlichen Han bis heute erinnert. Dabei zeigen die Lieder der frühen Geschichtsschreibung Literatur als Ausdruck unmittelbarer, den Sprecher überwältigender Emotionen insbesondere von Trauer und Verzweiflung. Mit ihnen ist die im *Großen Vorwort* formulierte Grundannahme poetischer Schöpfung in die narrative Historiographie integriert. Klagegesänge wie Kaiser Wus Verse über den Tod seiner Nebenfrau Li (*Li furen fu*) oder sein erst im *Wenxuan* überliefertes *Qiu feng ci* (Gesang des Herbstwindes), beide verfaßt in der Tradition von *Li sao* und *Jiu ge*, zeigen, wie selbst der Kaiser als Universalherrscher die Kürze und Vergänglichkeit menschlicher Existenz erfährt – ein in der Folge machtvoller Topos der chinesischen Literatur. Zugleich aber ist es erst der Gesang, nun eingebettet in Erinnerungskultur und Geschichtsschreibung, worin das Schicksal der frühen Heroen – ganz im Sinne des *Yao dian*-Kapitels der *Dokumente* – überliefert ist: »Die Oden sind Ausdruck der Ambitionen; der Gesang verleiht den Worten Dauer.«

Geschichtsschreibung und erzählerische Literatur

Das größte erzählerische Werk der frühen Kaiserzeit ist das *Shiji* (Aufzeichnungen des Historikers), die von Sima Tan (gest. 110 v.Chr.) in privater Initiative begonnene und von seinem Sohn Sima Qian abgeschlossene Universalgeschichte Chinas und seiner Nachbarn. Insbesondere seit der tang- und songzeitlichen *guwen* (»Literatur im antiken Stil«)-Ideeologie gilt das *Shiji* als Meisterwerk des klassischen Erzählstils und Vorbild literarischer Prosa. Ausgangspunkt des *Shiji* ist die mythische Zeit des Gelben Kaisers, Endpunkt (und vermutlich Abschlußdatum der Arbeit Sima Qians) sind die geschichtlichen Ereignisse um etwa 100 v.Chr. Die 130 Kapitel des *Shiji* sind in fünf Abteilungen gegliedert: »Grundlegende Annalen« (*benji*; 12 Kapitel) der vorimperialen Dynastien und einzelnen Herrscher der Qin und der Westlichen Han (sowie des nicht zu tatsächlicher Herrschaft gelangten Xiang Yu); geographisch-chronologisch gegliederte »Tabellen« (*biao*; 10 Kapitel), in denen die wichtigsten Entwicklungen der vorimperialen Zeit seit 841 v.Chr. sowie die Namen und Funktionen der Fürsten und Amtsträger der Westlichen Han zusammengefaßt sind; »Monographien« (*shu*; 8 Kapitel) zu wesentlichen Elementen der Staatsordnung (Ritual, Musik, Kalenderwesen, Astrologie, Staatsopfer, Wasserwege, Ökonomie und vermutlich ursprünglich auch Militärwesen); »Erhhäuser« (*shijia*; 30 Kapitel),

Sima Qians
Aufzeichnungen des
Historikers (Shiji)

welche die Annalen der bedeutenden vorimperialen Fürstenhäuser und anderer Familien mit Erbrechten seit der frühen Zhou-Zeit enthalten; »Aufgereichte Überlieferungen« (*liezhuan*; 69 Kapitel), welche Einzelbiographien, Gruppenbiographien (von milden oder harschen Beamten, Ru-Gelehrten, Attentätern, Unterhaltungskünstlern, Wahrsagern usw.) sowie Darstellungen nichtchinesischer Regionen umfassen. Diese mit dem *Shiji* originale historiographische Struktur prägte fortan die offizielle Geschichtsschreibung (*zhengshi*) des imperialen China, wobei sich die folgenden Historiographien – mit Ausnahme einiger Werke zu Phasen kurzlebiger und paralleler Staatswesen – auf jeweils eine einzelne Dynastie beschränkten. Insbesondere mit Gründung des Historiographieamtes (*shiguan*) im Jahre 629 wurde die offizielle Geschichtsschreibung der jeweils vorangegangenen Ära Aufgabe der kaiserlichen Bürokratie. Hingegen unterlag das *Shiji*, der Ausgangspunkt dieser erst mit dem *Qing shi gao* (Entwurf zur Geschichte der Qing) im frühen 20. Jh. endenden Tradition, keiner staatlichen Kontrolle.

Das Abschlußkapitel des *Shiji* bietet eine kurze Genealogie der Sima-Familie, Sima Tans enorm einflußreiche Diskussion der sechs philosophischen Denkschulen der Östlichen Zhou-Zeit, einen autobiographischen Abriss Sima Qians sowie einen inhaltlichen Überblick über das *Shiji*. Im abschließenden Satz erklärt der Autor, er habe sein Werk in einem »berühmten Berg« (*mingshan*) und in Kopie in der Hauptstadt deponiert, wo es auf die »Heiligen und Edlen künftiger Epochen« warte. Nicht alle 130 Kapitel des ursprünglich als *Taishigong shu* (Schriften des Großastrologen) bezeichneten Werkes stammen vollständig von Sima Tan und Sima Qian: Verschiedene Kapitel enthalten ausführliche und als solche gekennzeichnete Zusätze durch Chu Shaosun (etwa 105 – etwa 30 v.Chr.), manche sind eindeutig um spätere Passagen ergänzt, wieder andere sind von mehr oder weniger fragwürdiger Authentizität. Laut Sima Qians Biographie im *Hanshu* waren bereits bald nach seinem Tod zehn Kapitel verloren und nur noch ihrem Titel nach bekannt. Der *Hanshu*-Kommentator Zhang Yan (3. Jh.) identifiziert die betreffenden Kapitel und schreibt deren ihm vorliegende Fassungen (die im wesentlichen der überlieferten Version entsprechen) entweder Chu Shaosun oder aber späteren Kopien anderer Quellen zu. Eine Reihe von Kapiteln, welche die Westliche Han-Zeit betreffen, sind parallel auch im *Hanshu* enthalten, wobei die *Hanshu*-Versionen eine in vielen Formulierungen knappere, bisweilen auch weniger eindeutige Diktion aufweisen. In der neueren Forschung ist diese Differenz bisweilen als Hinweis darauf gewertet worden, daß der im *Hanshu* enthaltene Text die ältere Fassung des Materials darstellen könnte. Ohne Zweifel wurden sowohl *Shiji* und *Hanshu* – wie im übrigen wohl mehr oder weniger alle überlieferten frühen Texte – im Verlaufe der Sechs Dynastien zumindest orthographisch weitgehend normalisiert. Yan Shigu (581–645), der wichtigste *Hanshu*-Kommentator, notiert diesen Sachverhalt ausdrücklich und betont, er habe in seiner Ausgabe des *Hanshu* versucht, eine dem Original nähere Fassung wiederherzustellen. Jenseits dieser editorischen Eingriffe und der Authentizitätsprobleme einzelner Kapitel spricht jedoch grundsätzlich nichts gegen Sima Qian als prinzipiellen Autor des Gesamtwerkes. Die frühe Überlieferung des *Shiji* liegt allerdings weitgehend im Dunkeln, zumal die ältesten bekannten *Shiji*-Kommentare erst aus dem 5. Jh. stammen.

Der Gedanke der knappen annalistischen Geschichtsschreibung ist lediglich in den Grundlegenden Annalen und den Erbhäusern beibehalten. Ansonsten zeichnet sich das Werk durch eine komplexe Struktur aus, in der bestimmte Ereignisse und Akteure zuweilen parallel in verschiedenen Kapi-

Textprobleme des Shiji

Die komplexe
narrative Struktur des
Shiji

teilen erscheinen, jedoch aus jeweils anderer Perspektive. So kann die Begegnung bestimmter historischer Personen in jeder ihrer Biographien behandelt und überdies in den Monographien erwähnt sein. Neben der Entwicklung perspektivischer Vielfalt erlaubt diese Makrostruktur des *Shiji* auch, die einzelne narrative Einheit von Nebeninformatoren und Seitensträngen der Erzählung zu entlasten; diese sind jeweils andernorts verfügbar. Zu der dem *Shiji* inhärenten Vielstimmigkeit bleibt auch zu bedenken, daß seinen Autoren Hunderte mündlicher und schriftlicher Quellen zugrunde lagen, die zumeist nicht als solche erwähnt und in ihrer Mehrzahl nicht mehr identifizierbar sind; die moderne Forschung hat allerdings mehr als siebenzig Quellen namentlich ausgemacht, darunter auch Werke der frühen Westlichen Han-Zeit wie Lu Jias (etwa 228 – etwa 140 v. Chr.) *Chu Han chunqiu* (Frühlings- und Herbstannalen von Chu und Han), das die Errichtung der Han-Dynastie beschreibt. Wie die vorimperialem Historiographie in *Zuo zhuan* und *Guoyu* ist auch die des *Shiji* anekdotisch, und verschiedene Versionen derselben Anekdote, innerhalb des *Shiji* in weit voneinander entfernten Kapiteln, mögen nicht immer eine bewußte Konstruktion des Historikers als vielmehr den Rückgriff auf unterschiedliche Quellen bezeugen. Manche Kapitel (z. B. die Qu Yuan-Biographie) erscheinen selbst als wenig überzeugende Zusammenfügungen einander teilweise widersprechender Quellen, und es ist unklar, inwieweit der Begriff historiographischer Autorschaft hier überhaupt angemessen ist. Die Bezeichnung Aufgereihter Überlieferungen (*liezhuan*) für einerseits Individual- und Gruppenbiographien, andererseits aber auch Abhandlungen über geographische Regionen (etwa im berühmten Kapitel 123 über Ferghana und andere zentralasiatische Gegenden) mag sich daher weniger auf die Reihung der Kapitel als auf die Kompilation unterschiedlicher Erzähltraditionen innerhalb der einzelnen Kapitel beziehen.

Die vor allem die Überlieferungen – das narrative Herzstück des *Shiji* – prägende anekdotenhafte Erzählweise entspricht in vielem ihren vorimperialen Vorbildern, vor allem dem *Zuo zhuan*, das zu den Hauptquellen der frühen *Shiji*-Kapitel gehört. Wie im *Zuo zhuan* hält sich auch im *Shiji* die Stimme des Historikers aus dem eigentlichen Bericht zurück, so daß sich die Ereignisse und ihre historische Moral gleichsam aus sich selbst heraus zu entfalten und erklären scheinen. Dabei folgt die Ordnung der einzelnen Textabschnitte innerhalb einer Biographie mehr rhetorischen als sachlichen Interessen: nicht die logische Ordnung der Ereignisse oder möglichst genaue Darstellung der jeweiligen Person sind das Ziel, sondern deren im Erzählfluß hervortretende paradigmatische Eigenschaften und Handlungsweisen. Trotz des narrativen Prinzips des abwesenden Erzählers bleibt Sima Qians Stimme im Text des *Shiji* allgegenwärtig. In den einzelnen Kapitel abschließenden Urteilen, jeweils eingeleitet mit der Formel »Der vornehme Großastrologe erklärt« (*taishigong yue*), äußert sich Sima häufig in einem intensiv persönlichen Ton, durchsetzt mit Seufzern und Ausrufen. Diese emotionale Anteilnahme des Historikers unterscheidet die *taishigong yue*-Kommentare grundsätzlich von den »Konfuzius erklärt / Der Edle erklärt«-Urteilen des *Zuo zhuan* und unterwirft das *Shiji* als Ganzes der Persönlichkeit seines Autors. Ferner scheint sich, wie von Stephen Durrant notiert, Sima Qians Begeisterung für – oder Abneigung gegen – einen Protagonisten in einem jeweils lebhafteren oder trocken-distanzierteren Erzählstil zu manifestieren. Die bedeutsamste Ausnahme vom Erzählprinzip des abwesenden Erzählers ist das erste Kapitel der Aufgereihten Überlieferungen (Kap. 61), gewidmet den legendären Brüdern Bo Yi und Shu Qi vom Beginn der West-

Die Stimme des
Erzählers im Shiji

lichen Zhou-Zeit, zu deren freiwilligem Hungertod nach dem gewaltsamen Shang/Zhou-Dynastiewechsel der Historiker die Grundfragen seiner Geschichtsschreibung erörtert: die Abfolge politischer Dynastien und die Natur ihrer Übergänge, das Problem der im historischen Prozeß oft nicht nachvollziehbaren Gerechtigkeit des Himmels, das Verhältnis der Untertanen zur Regierung sowie schließlich die Pflicht des Historikers, der Nachwelt die Namen und das Gedächtnis jener moralisch Aufrechten zu bewahren, die andernfalls blindem und endgültigem Vergessen anheimfielen.

Sima Qians Werk steht in der Spannung zwischen Tatsachentreue, moralischer Wertung und dem Ausdruck persönlicher Leidenserfahrung. Ohne Frage war Sima ein den historischen Fakten verpflichteter Historiker, der sich in breitem Umfang auf schriftliche wie mündliche Traditionen stützte und ausgedehnte Reisen unternahm, um genauere Erkenntnisse zu sammeln. Er beklagt, daß die Qin die Archive der übrigen alten Staaten zerstörten, erörtert die fließenden Grenzen zwischen verlässlichem Wissen und zweifelhaften Legenden und notiert mehrfach, daß seine Darstellung sich mangels sicherer Belege den Fakten nur annähern könne. Daneben aber versteht sich Sima Qian als neuer Konfuzius in der Tradition der *Frühlings- und Herbstannalen*, die er mit Dong Zhongshu, dem führenden *Gongyang*-Exegeten der Westlichen Han, studiert hatte. Danach war es die Pflicht des Historikers, nicht allein die Tatsachen zu berichten, sondern wie der Konfuzius der *Gongyang*-Tradition mit dem Mittel subtiler Worte (*weiyán*) indirekt Lob und Tadel (*baobian*), d. h. Herrscherkritik, zu formulieren. Historiographie, so Sima Qians Credo in der Tradition des *Chunqiu*, fungiert als nachträgliches Korrektiv der Historie. Das letzte Wort gehört nicht dem Herrscher, sondern dem Historiker, der Recht und Unrecht – nach Konfuzius' Wort vom Richtigstellen der Bezeichnungen (*zheng ming*) – als solches identifiziert, in paradigmatischen Episoden darstellt und mittels der historiographischen Autorität letztgültig korrigiert. In diesem Sinne steht das *Shiji* als historiographisches Monument gegen die Geschichte der Qin ebenso wie gegen jene der Ära Kaiser Wu.

Hier kommt drittens die persönliche Leidensgeschichte Sima Qians ins Spiel, die 110 v. Chr. am Sterbebett des Vaters beginnt: Sima Tan, der Hofastrologe, stirbt an seinem Kummer darüber, durch Kaiser Wu von den erhabenen *feng*- und *shan*-Opfern am Taishan ausgeschlossen worden zu sein. Mit seinen letzten, tränenreichen Worten verpflichtet er den Sohn, das unvollendete historiographische Werk zu Ende zu führen und durch dieses den Familiennamen der Nachwelt zu überliefern. Der zweite Moment, welcher das *Shiji* über das persönliche Leid seines Schöpfers definiert, ist Sima Qians Kastration 99 v. Chr., die er – alternativ zu einem angeordneten Selbstmord – als Strafe für seine Parteinahme zugunsten des Generals Li Ling wählt, der sich auf einer Militärexpedition den übermächtigen Xiongnu ergeben hatte und damit in kaiserliche Ungnade gefallen war. Der Möglichkeit leiblicher Nachfahren beraubt, präsentiert Sima Qian das *Shiji* als letztgültigen Ausweis der Kindespietät und Surrogat des Ahnenopfers und seiner Inschriften: Im selbstreferentiellen Schlußkapitel erscheint Sima Tan als Ursprung des Werkes, bevor Sima Qian die tragischen Motive seines Schreibens darlegt und mit der quasi-religiösen Formel endet, der Text sei für die »Heiligen und Edlen künftiger Epochen« bestimmt. Doch Sima Qians geistige Vorfahren sind zahlreich, und ihnen ist das *Shiji* wie ein Ahnenopfer gewidmet: Neben dem eigenen Vater vor allem Konfuzius sowie der Serie der im Schlußkapitel und weitgehend parallel in Simas erst im *Hanshu* überlieferten Brief in Antwort an Ren An (*Bao Ren An shu*)

Die Spannung
zwischen Tatsachen-
bericht und
moralischer Wertung

Sima Qians Leidens-
geschichte und
persönliches Interesse
am Shiji

erwähnten Genealogie von Autoren früherer Epochen, die sämtlich erst unter tragischen Umständen ihre bedeutendsten Werke geschaffen hätten:

Zahllos sind die Reichen und Noblen aus alter Zeit, deren Namen dennoch ausgelöscht sind; allein die höchst eminenten, außergewöhnlichen Männer werden noch genannt. Der Graf des Westens (der Zhou-König Wen) wurde verhaftet und entwickelte die *Wandlungen der Zhou*; Konfuzius war in Bedrängnis und schuf die *Frühlings- und Herbstannalen*; nachdem Qu Yuan verbannt wurde, präsentierte er *Begegnung mit dem Kummer*; [Zuo] Qiuming verlor sein Augenlicht, und somit entstanden die *Gespräche der Staaten*; Meister Sun wurden die Füße abgehackt, und die *Methoden des Krieges* wurden vervollkommen und dargelegt; [Lü] Buwei wurde nach Shu verstoßen, doch Generationen haben die *Überschau des Lü* (der Kern des *Lü shi chungju*) überliefert; Han Fei wurde in Qin eingekerkert, [und wir haben seine] *Schwierigkeiten der Überredung* und *Verbitterung über das Alleinsein*. Die dreihundert Stücke der *Oden* entanden zumeist, weil die Weisen und Heiligen ihrer Verbitterung freien Lauf ließen. Sie alle hegten Gedanken, die erstickt wurden; sie konnten ihre Prinzipien nicht vermitteln und berichteten daher über vergangene Dinge, hoffend auf [Verständnis durch] jene, die später kämen.

Spätestens hier wird Sima Qians hochgradig stilisierte Selbstdarstellung zu einem literaturhistorischen Dokument ersten Ranges. Es bietet die früheste überlieferte Selbstaussage und -interpretation eines chinesischen Autors, wobei seine Vorstellung vom Ursprung der Literatur und vom Antrieb des eigenen literarischen Schaffens perfekt mit Liu Xins Sicht des *fu* zusammenfällt. Falls authentisch, datiert Simas Autobiographie nahezu hundert Jahre vor Liu Xins und ist der erste Text, worin das Phänomen literarischer Autorschaft in einer doppelten Motivation begründet wird: persönlichem Unglück und dem Wunsch, dem eigenen Werk und Namen Dauer zu verleihen. Wie zuvor schon Konfuzius erklärt zwar auch Sima, er überliefere nur und schöpfe nicht selbst (*shu er bu zuo*), doch dokumentiert die im Schlußkapitel enthaltene Autobiographie – die erste der chinesischen Literatur – wie kein anderer Text der frühen Tradition den unbedingten Willen ihres Verfassers, der Nachwelt als Autor überliefert zu werden. Dieser Gedanke ist in das *Shiji* selbst integriert: Sima Qian definiert seine Autorschaft, indem er Personen wie Qu Yuan, Konfuzius und andere als literarische, philosophische und historische Autoren und zugleich als seine eigenen geistigen Ahnherren darstellt. Die Selbstidentifikation des *Shiji* als Ausdruck persönlicher Verbitterung (*fa fen*) verschärft die Problematik der Herrscherkritik auf das äußerste, da Sima Qians Tod wie auch Sima Qians unerträgliche Scham der Kastration auf denselben Herrscher, Kaiser Wu, zurückgeführt werden – dessen Regierungszeit wiederum ein nicht unwesentlicher Teil des *Shiji* gewidmet ist. Entsprechend hat die Tradition das *Shiji* daher immer wieder als monumentale Kritik an Kaiser Wu verstanden, zumal dieser dort wiederholt wie eine Kopie des vermeintlich megalomaniachen, grausamen und von Unsterblichkeitsphantasien besessenen Ersten Kaisers der Qin erscheint. Aus dieser Perspektive wird Sima Qians geradezu satirische Charakterisierung des Qin-Tyrannen zum indirekten Porträt seines eigenen Herrschers.

Das *Shiji* ist das bei weitem umfang- und einflussreichste erzählerische Werk der Westlichen Han. Seine Struktur oft nur lose verknüpfter kleinerer narrativer Einheiten verweist auf einen enormen Fundus historischer Berichte, Legenden und Anekdoten, die nicht allein Sima Tan und Sima Qian verfügbar gewesen sein dürften. Tatsächlich teilt das *Shiji* mit den Werken der vorimperialen und frühen imperialen historiographischen und philosophischen Literatur zahlreiche individuelle Erzählungen. Während Sima

Sima Qians Selbstdarstellung als Autor

Das anekdotische Prinzip der erzählten Literatur

Qian solche Überlieferungen jeweils in den konkreten Rahmen spezifischer »Aufgereihter Überlieferungen« (in der Regel Biographien) einordnet sowie als paradigmatische Anekdoten in einen größeren narrativen Sinnzusammenhang stellt, erscheinen sie auch in anderen Kompilationen unvergleichlich geringeren Umfangs und engerer Perspektive. Die früheste Anekdotensammlung der Westlichen Han-Zeit ist Han Yings *Han shi waizhuan* vermutlich aus der Mitte des 2. Jh.s v.Chr., welches in 306 Abschnitten praktische philosophische Erörterungen und Illustrationen moralischen Verhaltens bietet; jeder dieser Abschnitte schließt mit einem Zitat der *Oden*. Mehr als ein Drittel des Textes hat Parallelen in überlieferten Werken der vorimperialen Zeit; weitere Passagen finden sich in anderen Anekdotensammlungen der Westlichen Han-Zeit. Han Ying ist damit eher als Kompilator denn als Autor des *Hanshi waizhuan* anzusehen – und sein Material als im wesentlichen anonymen Ursprungs.

Dieser Schluß gilt für die erzählende Literatur des frühen China insgesamt, für sämtliche überlieferte Texte der Westlichen Han-Zeit im besonderen. Der vorimperialen und frühen Kaiserzeit ist nicht lediglich das große, entlang eines kontinuierlichen Ereignisstranges entwickelte erzählerische Epos unbekannt; die vorhandene erzählerische Literatur von nachweislich Tausenden kleinerer Anekdoten ist auch grundsätzlich anonym. Sima Qians machtvoller Anspruch auf individuelle Autorschaft, gemeinsam mit seiner Identifizierung früherer Persönlichkeiten als literarische, historische oder philosophische Autoren, ist noch in seiner eigenen Ära die extreme Ausnahme und wirft die grundsätzliche Frage auf, in welchem Ausmaße der zum Ende der Westlichen Han-Dynastie kompilierte Bibliothekskatalog in seiner Zuschreibung umfangreicher Werke an individuelle Autoren früherer Jahrhunderte eine literaturhistorische Fiktion darstellen mag. Hierbei ist zu bedenken, daß die vier übrigen überlieferten Anekdotensammlungen der Westlichen Han-Zeit ausnahmslos als Kompilationen Liu Xiangs ausgewiesen sind: das *Zhanguo ce*, das *Xinxu* (Neu arrangierte [Anekdoten]), das *Shui yuan* (Garten der Überredungen; zumeist als *Shuo yuan* transkribiert) sowie das *Lienü zhuan* (Überlieferungen von Frauen, auch als *Gu lienü zhuan* bekannt). (Das traditionell gleichfalls Liu Xiang zugeschriebene *Lie-xian zhuan* [Überlieferungen von Unsterblichen] ist späteren Datums.) Hinter keiner dieser Sammlungen steht Liu Xiang als Autor; seine Rolle als Kompilator ergibt sich aus seiner offiziellen Bestallung als kaiserlicher Bibliothekar und Kollationator der alten Texte, d. h. als Leiter einer Kommission, der die Sammlung und Ordnung der bis dahin chaotischen schriftlichen Tradition historischer, philosophischer, literarischer und technischer Literatur oblag.

Die nach dem *Zhanguo ce* umfangreichste Anekdotensammlung ist das *Shui yuan* mit 639 von ursprünglich wohl 784 Abschnitten; mit diesem eng verwandt ist das *Xinxu* (166 Abschnitte, wozu 59 weitere Fragmente bekannt sind). Der Eintrag *xin xu shui yuan* in der Literaturmonographie des *Hanshu* ist nicht eindeutig: er mag auf zwei separate Werke verweisen, oder aber auf ein einziges »neu arrangiertes *Shui yuan*«. Wie dem auch sei, kennt die Tradition zwei separate Werke, die sich nur in einer gewissen Anzahl von Einträgen überlappen. Insbesondere das *Xinxu* ist jedoch weitgehend aus Anekdoten kompiliert, die sich auch in anderen vorimperialen oder Texten der frühen Westlichen Han-Zeit finden. Beide Sammlungen stehen im gemeinsamen Horizont der traditionellen Moral und sind thematisch organisiert. Ihre historischen Anekdoten illustrieren das korrekte Verhalten insbesondere von Herrschern und ihren Ministern (gerade auch im

Anekdotensammlungen der Westlichen Han-Zeit

Umgang miteinander) und betonen die Bedeutung von Tugendhaftigkeit und Beachtung des Rituals. Ebenso didaktisch geprägt und thematisch arrangiert sind die 130 in den ersten sieben Kapiteln des *Lienü zhuan* (Kapitel 8 ist eine spätere Hinzufügung) enthaltenen Biographien historischer Frauen, welche jeweils bestimmte Tugenden exemplarisch verkörpern, darunter mütterliches Benehmen, Weisheit, Güte, Gehorsam und Keuschheit, aber auch Intelligenz und Kunst der Argumentation; daneben finden sich auch sechzehn Beispiele unmoralischen Verhaltens. Die einzelnen Biographien werden jeweils von kurzen, gereimten Eulogien beschlossen. Das *Lienü zhuan* genöß weite Verbreitung und diente fortan als didaktisches Handbuch vorbildlichen weiblichen Verhaltens. Seit der Östlichen Han-Zeit zierten überdies bildliche Repräsentationen der erwähnten Frauen die Wände aristokratischer Wohnhäuser und repräsentativer Grabtempel, und illustrierte Versionen des Buches kursierten seit der Frühphase der Sechs Dynastien.

Wie schon in Werken wie *Zuo zhuan* und *Guoyu* steht auch in der Westlichen Han-Zeit die anonyme, häufig dialogisch strukturierte Anekdote im Zentrum der erzählerischen Literatur. Wo die historischen Werke zur Darstellung geschichtlicher Abläufe ganze Serien einzelner Erzähleinheiten knüpfen, finden sich die einzelnen Anekdoten in Werken wie *Shui yuan*, *Xinxu* und *Lienü zhuan* historisch isoliert und stattdessen nach Kategorien geordnet. In diesem Sinne repräsentieren Liu Xiangs Kompilationen nicht lediglich Anthologien bereits existierender Texte, sondern zugleich deren systematische Organisation nach den politischen und moralischen Wertmaßstäben der späten Westlichen Han-Zeit. Die repräsentative Bedeutung solcher kategorialen Sammlungen moralischer und politischer Paradigmen dürfte wesentlich zu ihrer Verbreitung beigetragen und ihre Überlieferung in besonderem Maße stabilisiert haben. Demgegenüber sind die in der Literaturmonographie des *Hanshu* unter der Kategorie *xiaoshuo* (»belangloses Gerede«; vielleicht auch als *xiaoshui*, »triviale Überredungen«, zu lesen) aufgeführten 15 Titel sämtlich verloren. Manche Titel dieser von Liu Xin abschätzig als »Gassengeschwätz« bezeichneten, teilweise Hunderte von Kapiteln umfassenden Werke verweisen auf legendäre Kulturhelden wie Yi Yin oder den Gelben Kaiser, auf die Geschichte früherer Dynastien oder auf Themen wie die *feng*- und *shan*-Opfer; andere scheinen den heterodoxen Lehren der *fangshi* – Spezialisten okkulten Künste – verbunden. Diese Texte dürften sich von den strikt didaktischen Kompilationen Liu Xiangs vor allem inhaltlich unterscheiden haben, weniger in ihrem erzählerischen Gestus. Zweifellos haben beide, die didaktische wie die triviale Anekdotenliteratur, zur Entwicklung der erzählerischen Prosa in den folgenden Jahrhunderten beigetragen.

Politische und philosophische Diskurse

Eng mit der frühen Literatur und Rhetorik verbunden sind die politischen und philosophischen Schriften der Westlichen Han-Zeit sowie die mit dem imperialen Staat institutionalisierte Gelehrsamkeit in den *Fünf Klassikern*. Dies erklärt sich aus einem extrem weit gefaßten Literaturbegriff, der ausreichend Raum auch für die pragmatischen Genres bot – Throneingaben, Inschriften, kaiserliche Edikte und Befehle, Briefe sowie sachlich argumentierende politische und philosophische Prosa. Entsprechend sind diese und weitere Genres in den Diskussionen des *Wenxin diaolou* repräsentiert und ausführlich im *Wenxuan* anthologisiert. Die früheste erhaltene

xiaoshuo
(»belangloses
Gerede«)

Literaturbegriff und
Textgenres der
Han-Zeit

Genrediskussion der chinesischen Literatur, Cao Pis (187–226) *Lun wen* (Diskussion der Literatur; Teil seines ansonsten verlorenen *Dian lun*, Kanonische Diskussionen), ist den folgenden acht Textformen gewidmet: *zou yi* (Memoriale und Erörterungen), *shu lun* (Briefe und Diskussionen), *ming lei* (Inschriften und Totenklagen), *shi fu* (Lieder und Rhapsodien). Auch Lu Jis *Wen fu* zeigt weitgehend dieselbe Genreordnung, wenngleich nun mit den poetischen Texten *shi* und *fu* als Ausgangspunkt. Nicht alle seit dem frühen 3. Jh. katalogisierten Textformen waren in der Westlichen Han-Zeit präsent oder sind erhalten. Beispiele für Inschriften auf Grabstelen ebenso wie Totenklagen sind erst aus der Östlichen Han-Zeit überliefert, und auch Briefe der Westlichen Han-Zeit sind ausgesprochen selten und bisweilen – so im Falle des Briefwechsels zwischen Li Ling und Su Wu – von zweifelhafter Authentizität. Als frühester Briefwechsel zwischen zwei literarischen Persönlichkeiten gilt der Austausch zwischen Liu Xin und Yang Xiong zu Yangs Dialektwörterbuch *Fangyan* (Regionale Ausdrucksweisen) von etwa 7 n.Chr. Die Genreunterscheidungen – allein für die diversen Formen der Throneingabe existieren rund ein halbes Dutzend Bezeichnungen – sind grundsätzlich pragmatisch motiviert; nicht die Form, sondern die spezifischen Umstände, verbunden mit der Identität von Autor und Adressat, bestimmen die Wahl und Definition des Genres. Dabei bringt die zunehmende Einrichtung und Verfeinerung der kaiserlichen Bürokratie und ihrer kommunikativen Bedürfnisse eine Fülle neuer Formen administrativer und politischer Gebrauchstexte hervor.

Die politischen und philosophischen Diskurse der Westlichen Han-Zeit sind in drei verschiedenen Formen überliefert: als Reden oder Schriften ihrer Autoren eingebettet in die narrative Historiographie von *Shiji* und *Hanshu*; in mehr oder weniger umfangreichen, als zusammenhängende Bücher überlieferten Kompilationen; schließlich anthologisiert im *Wenxuan* und zahllosen späteren Prosasammlungen. Bücher im engeren Sinne des Wortes sind auch während der frühen Kaiserzeit noch extrem selten. Das nach dem *Shiji* umfangreichste Werk des 2. Jh.s v.Chr. ist das häufig als daoistisch klassifizierte, 139 v.Chr. dem Thron eingereichte *Huainanzi*, eine unter dem Patronat Liu Ans von zahlreichen Gelehrten verfaßte und zusammengestellte Sammlung von Essays in 21 Kapiteln. In sprachlicher Bildlichkeit und Mythologie eng der südlichen Literatur des 3. und 2. Jh.s v.Chr. (*Zhuangzi*, *Chu ci*, *Sima Xiangrus fu*) verbunden und in zahlreichen Passagen gereimt, entfaltet das *Huainanzi* eine utopische Naturordnung, worin der Herrscher als Wahrer Mensch (*zhenren*, ein den gesamten *Dreizehn Klassikern* der konfuzianischen Tradition unbekannter, aber in *Zhuangzi* vielfach gebrauchter Begriff) im Einklang mit der kosmischen Ordnung und nach den Prinzipien der *wu xing* (»Fünf Phasen«)-Kosmologie und des wechselseitigen Einflusses (*ganying*) aller Phänomene regiert. Die frühe Bedeutung und Popularität des *Huainanzi*, welches Gedanken verschiedener philosophischer Strömungen aufnimmt und Hunderte von Zitaten früherer Texte enthält, ist an der Tatsache erkennbar, daß seine beiden ältesten Kommentare von Xu Shen und Gao You, mit denen das Werk noch heute überliefert ist, bereits aus der Östlichen Han-Zeit stammen. Die enzyklopädische, kosmologische und auf die Figur des idealen Herrschers bezogene Darstellung ist ihrer Natur nach mit dem einhundert Jahre älteren *Lü shi chungiu* verwandt, weist aber zugleich auch Parallelen zum *Liji* auf, einem Kompendium sehr unterschiedlicher Texte, die teilweise auf das 4./3. Jh. v.Chr. zurückgehen, teilweise auch erst der Westlichen Han-Zeit entstammen. So finden sich parallele Versionen des für das kaiserliche

Briefliteratur

Huainanzi

Die Kosmologie der
Qin- und Han-Zeit

Staatsritual eminent bedeutsamen Ritualkalenders *Yueling* (Monatliche Anweisungen) in allen drei Textsammlungen. Entsprechend führt die Literaturmonographie des *Hanshu* das *Huainanzi*, ebenso wie das *Lü shi chunqiu*, nicht unter den daoistischen (*dao jia*) Traktaten, sondern unter jenen der »vermischten« (*za jia*).

Was *Lü shi chunqiu* und *Huainanzi* allerdings vom *Liji* und den meisten anderen tradierten philosophischen und politischen Texten unterscheidet, ist die vollständige Einbettung des Herrscherideals in eine allumfassende, weitgehend mechanistische Kosmologie, worin der Herrscher nicht aufgrund der von seinen Vorfahren angesammelten und von ihm selbst weiter vermehrten Tugendkraft (*de*) regiert, sondern durch die Verbindung politischen Handelns mit kosmologischen Prinzipien. *Lü shi chunqiu* und *Huainanzi* sind keineswegs ahistorisch, und in der Tat voller mythologischer Referenzen, doch definieren sie politische Legitimation nicht vorrangig historisch. Diese philosophische Differenz zu den Werken des traditionellen Kanons und seiner zeitgenössischen Auslegung bringt ihr eigenes Vokabular mit sich, das – insbesondere im Falle des *Huainanzi* – dem *Zhuangzi* oder auch der poetischen Sprache des *Yuan you* näher steht als den im Horizont des traditionellen politischen Diskurses verfaßten Werken wie *Xunzi* oder *Han Feizi*.

In der erhaltenen philosophischen Literatur der Westlichen Han-Zeit ist das *Huainanzi* sowohl inhaltlich als auch nach bloßem Umfang einmalig. Dies mag jedoch im wesentlichen als ein Problem der literarischen Überlieferung interpretiert werden. Die Literaturmonographie des *Hanshu* führt insbesondere unter den Werken der Ru-Tradition, der daoistischen Tradition und der »vermischten« Autoren Dutzende von Titeln mit Hunderten von Kapiteln auf, die Liu Xiang zum Ende der Westlichen Han offenbar vorlagen, in der Folge aber verloren gegangen sind. Viele dieser philosophischen Texte sind Verfassern der vorimperialen Jahrhunderte oder gar der mythologischen Vorzeit zugeschrieben, mögen aber tatsächlich Schriften der Qin- und Westlichen Han-Zeit repräsentieren. Auch sind mit den Handschriftenfunden der letzten Jahrzehnte (insbesondere aus Shuihudi, Baoshan, Mawangdui, Yinqueshan, Fangmatan, Zhangjiashan, Shuanggudui, Yinwan, Bajiaolang, Mozuizi, Juyan, Dunhuang, Xi'an und anderen Orten) zahlreiche neue Texte der philosophischen und technischen Literatur ans Licht gekommen, die eine umfangreiche Kultur verschriftlichten Wissens und Denkens belegen. Überliefert sind hingegen weniger als eine Handvoll von Werken, die in ihrer erhaltenen Form zudem Rekonstruktionen aus weit späteren Epochen darstellen. Mit Blick auf die historische Entwicklung des politischen Diskurses der Westlichen Han-Zeit sind vor allem zwei Texte zu nennen: das Lu Jia zugeschriebene *Xinyu* (Neue Reden), welches in zwölf Abschnitten die Prinzipien des in den traditionellen Tugenden gründenden Regierens darlegt und laut der historischen Quellen auf Bitte des Dynastiegründers Gaozu hin verfaßt worden ist, und Jia Yis *Xinshu* (Neue Schriften), das neben dem *Guo Qin lun* (Die Übertretungen der Qin) auch Jias Throneingaben an Kaiser Wen (reg. 180–157 v. Chr.), Diskussionen zum Ritual sowie historische Anekdoten (mit Parallelen in anderen Werken) enthält. Lu Jia und Jia Yi konfrontieren beide die Frage der politischen Legitimation der – im Gegensatz zu den Qin – geschichtslosen Han-Dynastie und erklären den Fall der Qin über deren moralisches und politisches Versagen. Die vorgebrachten Argumente, angereichert durch Zitate aus den Klassikern, gründen in der tradierten Ru-Ethik, wie sie in Texten wie *Mengzi*, *Zuo zhuan*, *Xunzi* und einigen der im *Liji*

Lu Jia und Jia Yi

enthaltenen Kapitel formuliert ist: Der Herrscher muß sich um das einfache Volk sorgen, sich in seinen Bedürfnissen und Ausgaben mäßigen, den Vorbildern der frühen Zhou-Könige folgen, die rituellen Vorschriften beachten, die Tüchtigen und Tugendhaften zu seinen Ministern und Ratgebern erheben (ein offensichtliches *pro domo*-Argument der politischen Ratgeber selbst) und sich in Selbstkultivierung nach dem Vorbild der Sagenherrscher vervollkommen. Doch führen Jia Yi und Lu Jia beide ein Argument ins Feld, das – ursprünglich mit einer legalistischen Staatsdoktrin verbunden – nun zum Kernbestand der imperialen Ideologie gehört: Der Herrscher hat sich nicht allein an der Vergangenheit und dem erhabenen moralischen Weg des Altertums zu orientieren, sondern muß sich in seinen Handlungen den wechselnden Bedürfnissen der jeweils neuen Zeit anpassen. Der Gebrauch des Wortes *xin* («neu») in Titeln wie *Xinshu*, *Xinyu*, oder *Xinxu* ist in diesem Sinne durchaus programmatisch zu verstehen.

Dieselben Topoi politischer Argumentation finden sich auch in zahlreichen Edikten und Throneingaben aus den zwei Jahrhunderten der Westlichen Han-Zeit. Zwar ist der Stil dieser Texte nicht ornamental im Sinne des zeitgenössischen *fu*, doch sind sie ausnahmslos den Regeln stilistischer Eleganz verpflichtet. Die Sprache politischer Argumentation ist rhythmisch und in parallelen Strukturen gebaut, bisweilen tetrasyllabisch und kann überdies gereimte Passagen enthalten. Zitate der klassischen Texte gehören ebenso zur rhetorischen Grundausstattung wie der Gebrauch von Analogien, Parabeln und historischen Präzedenzfällen. Gerade auch aufgrund der zunehmend kosmologischen Legitimation des Staates und der Rolle des Kaisers sind die im politischen Argument gebrauchten Metaphern und Vergleiche häufig der Welt der Natur oder auch den Funktionsweisen des menschlichen Körpers entnommen. Um den Herrscher über ihm vertraute Analogien zur Einsicht in die jeweilige Situation und die Konsequenzen entsprechenden Handelns zu leiten, werden häufig lange logische Ketten konstruiert, um die jeweiligen Handlungsalternativen bis zu ihrer letzten Konsequenz – vollkommene Desaster oder vollkommene Harmonie – vorzuführen; auch finden sich die aus der früheren Rhetorik und dem zeitgenössischen *fu* bekannten Aufzählungen und Kataloge. Die Struktur dieser Argumentationen zeigt die Welt als ein rational erklärbares Geflecht unmittelbarer Korrelationen und voraussagbarer Konsequenzen; folgt der Herrscher den moralischen Imperativen der kanonischen Texte und dem Rat seiner Minister, sind das Wohlergehen aller und der Bestand des Reiches gesichert. Die enge Verbindung zwischen politischer Philosophie und hanzeitlicher *yinyang* und *wuxing*-Kosmologie ist hierbei kein Phänomen einer spezifischen Ideologie (etwa in den traditionellen Kategorien von Konfuzianismus versus Legalismus), sondern dem Staatsgedanken des vereinten Imperiums selbst inhärent. Dong Zhongshu berühmte, in Kapitel 56 des *Hanshu* aufbewahrte Darlegungen des Jahres 136 v. Chr. zur direkten Verbindung zwischen herrscherlicher Tugend und uneingeschränkter Macht erheben den Herrscher zum direkten Gegenüber des Himmels und damit zum Garanten nicht nur staatlicher, sondern kosmischer Ordnung. Versäumt der Herrscher seine moralischen Pflichten, sendet der Himmel Warnungen in Form ominöser Erscheinungen; mißachtet der Herrscher auch diese, provoziert er Naturkatastrophen und den Untergang seines Reiches.

In ihren stark formalisierten Äußerungen bewegen sich Herrscher und Untergebene im Rahmen ihrer jeweiligen Positionen. Nicht jede Anweisung ist ein imperiales Edikt; letzteres ist durch einen spezifischen Genrebegriff als solches markiert. Umgekehrt kann nicht jeder Untergebene den Kaiser in

Edikte und
Throneingaben

Dong Zhongshu

einer Throneingabe adressieren; sein Status bestimmt Medium und Genre seines Ausdrucks. Zugleich dokumentiert die rituell angemessene, ästhetisch verfeinerte Form einer Throneingabe die Kultiviertheit ihres Verfassers und den gebotenen Respekt vor der Institution des Kaisers – und sie bestätigt das Wertesystem der traditionellen, in den *Fünf Klassikern* verankerten Kultur. Wie an ihren allgegenwärtigen Referenzen auf die kanonischen Texte erkennbar, sind Throneingaben ebenso wie ihr rhetorisches Gegenüber, die kaiserlichen Edikte, unmittelbare Ableitungen und Fortschreibungen der nunmehr unter imperialer Kontrolle gelehrten und studierten Klassiker. Im selben Sinne manifestiert sich in einer hochgradig stilisierten Kriegserklärung (xi) bereits die Tugend, kulturelle Überlegenheit und daher letztlich auch der militärisch unüberwindbare »majestätische Terror« (*weiyi*) ihres Sprechers, des Kaisers.

Klassikergelehrsamkeit und die Institutionalisierung der Schriftkultur

liu yi (Sechs Künste)

Der ursprüngliche Begriff zur Bezeichnung der klassischen Texte der frühen Ru-Tradition, *liu yi* (Sechs Künste), hat zwei frühe Bedeutungen. Im *Zhou li* bezeichnet *liu yi* die Künste von Ritual, Musik, Bogenschießen, Wagenlenken, Schreiben und Arithmetik. Die zweite Bedeutung bezeichnet die Künste der *Sechs Klassiker* (*liu jing*, einschließlich eines in der Tradition nicht näher identifizierbaren *Klassikers der Musik*). Bereits das *Liu de* (Sechs Tugenden)-Manuskript aus Guodian erwähnt – in dieser Reihenfolge – die *Oden, Dokumente, Riten, Musik, Wandlungen* sowie *Frühlings- und Herbstannalen* gemeinsam. Um 300 v.Chr. mögen diese Bezeichnungen weniger auf tatsächliche Bücher als vielmehr auf die mit den einzelnen Textkategorien jeweils verbundene Ritualpraxis bezogen gewesen sein. Zum Ende der Westlichen Han-Zeit aber beginnt Liu Xins im *Hanshu* aufbewahrte kaiserliche Bibliographie mit dem Abriss der Sechs Künste (*liu yi lüe*), welcher nun eindeutig die entsprechenden Werke des Ru-Kanons umfaßt. Der zweite hanzeitliche Sammelbegriff dieses Kanons, erstmals belegt in der philosophischen Debatte im Steinkanal-Pavillon 51 v.Chr., ist *wu jing* (Fünf Klassiker, nun ohne die *Musik*), welcher die *Wandlungen, Oden, Dokumente, Frühlings- und Herbstannalen* und *Riten* bezeichnet (als Werktitel bezieht sich *Riten* in der Westlichen Han-Zeit auf das auch als *Shi li* [Riten der Edelleute] betitelte *Yi li* [Zeremonielles Ritual]).

Fünf Klassiker

Zur Zeit der Qin- und Han-Dynastien war die Sprache der *Fünf Klassiker* – insbesondere die frühen Schichten der *Oden* und *Dokumente*, innerer Kern der klassischen Ru-Gelehrsamkeit und Fundament der chinesischen Geistesgeschichte – ein hochgradig archaisches Idiom. Die Evidenz der Grabhandschriften belegt ferner, daß diese Texte nicht in einer einheitlichen Orthographie zirkulierten, sondern, um verständlich und reproduzierbar zu sein, des Auswendiglernens und direkter mündlicher Unterweisung in individuellen Überlieferungs- und Auslegungslinien bedurften. Mit der Errichtung des imperialen Staates und seinem Bedürfnis nach Vereinheitlichung der kulturellen Tradition wurde die Vielfalt dieser gelehrten Traditionen problematisch, zumal, wie der *Xunzi*-Schüler und Qin-Kanzler Li Si vermerkte, die klassischen Texte verwendet wurden, um »auf Antikes zuzugreifen, um die Gegenwart zu kritisieren« (*yi gu fei jin*). Die Antwort des Qin-Staates war das Verbot privaten Bücherbesitzes – insbesondere der *Oden* und *Dokumente*, während die technische Literatur ausgenommen blieb – von 213 v.Chr. (aufgehoben erst unter dem zweiten Han-Kaiser 191

Bücherverbrennung und Exekution der Gelehrten: Geschichte und Legende

v.Chr.), um die »Reden der hundert Denkrichtungen« (*bai jia yu*) zu unterdrücken; für das Jahr 212 v.Chr. ist ferner die Exekution von mehr als 460 Gelehrten in der Qin-Hauptstadt berichtet. Hanzeitliche Quellen, die früher als Sima Qians *Shiji* datieren, schweigen über die Exekution, und *Jia Yi* erwähnt als die der Qin-Proskription zum Opfer gefallenen Texte solche der allgemeinen Weisheitskunde, nicht aber die Schriften des traditionellen Kanons. Keine Quelle vor Wei Hongs (1. Jh. n.Chr.) Vorwort zu einer heute verlorenen Version der *Dokumente*, zitiert im tanzeitlichen Kommentar zum *Hou Hanshu*, identifiziert die Ru-Gelehrten als die Opfer der Hinrichtungen von 212 v.Chr., und die früheste erhaltene Quelle, welche die Ereignisse der Jahre 213–212 v.Chr. in die berühmte Formel *fenshu kengru* (»die Bücher verbrennen und die Ru-Gelehrten hinrichten«) gießt, ist das Vorwort des pseudo-Kong Anguo *Shangshu* (etwa 317 n.Chr.), welches das angeblich antike – tatsächlich gefälschte – Werk über die aus der frühen Westlichen Han-Zeit datierende Überlieferung der *Dokumente* in »moderner Schrift« erhebt. Verschiedene Fakten legen nahe, daß die Opfer der zinzeitlichen Repression nicht unter den bekannten Ru-Gelehrten und ihrer kanonischen Texte zu suchen sind, sondern, ironischerweise, in deren Konkurrenten außerhalb des Kaiserhofes: Der Qin-Hof beschäftigte offizielle Gelehrte (*boshi*) als Spezialisten der einzelnen kanonischen Bücher, zuständig vermutlich für die Edition, Auslegung und Lehre der kaiserlich sanktionierten Version der Klassiker; diese Versionen waren ausdrücklich von der Proskription des Jahres 213 v.Chr. ausgenommen; die Steleninschriften der Qin, die frühen Ritualhymnen des Han-Kaisers Gaozu und eine Reihe aus den frühen Jahren der Westlichen Han datierender Edikte, Throneingaben und anderer Texte greifen ausführlich auf die – somit nachweislich zugänglichen – *Oden* und *Dokumente* zurück; und schließlich setzten namentlich bekannte Ru-Gelehrte des Qin-Hofes, darunter führende Spezialisten der Klassiker, ihre Arbeit am neu errichteten Hof der Westlichen Han fort, während kein Name eines von den Qin verfolgten Ru-Meistern überliefert ist.

Insgesamt dürfte das Bücherverbot der Qin daher gerade nicht der Zerstörung, sondern der imperialen Monopolisierung, Konsolidierung und Kontrolle des traditionellen Kanons gegolten haben. In einigen Aspekten nahezu identisch hierzu erscheint ein bisweilen als Sieg des Han-Konfuzianismus mißdeutetes Ereignis: Im Jahre 136 v.Chr. – mutmaßlich in Reaktion auf Dong Zhongshus Memorialie – erklärte Kaiser Wu die *Fünf Klassiker* zum ausschließlichen Inhalt der offiziellen Gelehrsamkeit (*guanxue*) und verbannte die »Reden der einhundert Denkrichtungen« vom Hofe. Für jeden der *Fünf Klassiker* wurde nun ein Lehrstuhl eingerichtet. Diese Position der als *boshi* bezeichneten Exegeten ist bereits für die Qin und die Zeit der Han-Kaiser Hui (reg. 195–188 v.Chr.), Wen (reg. 180–157 v.Chr.) und Jing (reg. 157–141 v.Chr.) dokumentiert, doch war sie nicht ausschließlich auf die spezifische Textgruppe der *Fünf Klassiker* bezogen; andere in den ersten Jahrzehnten der Westlichen Han-Zeit prominente und bisweilen von *boshi* studierte Texte umfassen das *Xiaojing*, die *Analekten* und *Menzius*. Im Jahre 124 v.Chr. erfolgte die Gründung der kaiserlichen Akademie (*taixue*), deren Absolventen in jeweils mindestens einem der *Fünf Klassiker* geschult und anschließend für die imperiale Beamtenchaft rekrutiert wurden, wenngleich das System der persönlichen Empfehlung nach wie vor der primäre Zugang zu einer Beamtenkarriere blieb.

Ein nicht zu unterschätzendes Motiv für Kaiser Wus Unterstützung der *Fünf Klassiker* dürfte die starke kulturelle und ideologische Konkurrenz

Staatliche Monopolisierung und Konsolidierung der Klassikergelehrsamkeit

einiger wichtiger Prinzenhöfe gewesen sein, welche sich über die Domänen Literatur, Musik, Philosophie und klassische Gelehrsamkeit erstreckte. Dong Zhongshus philosophische Verschmelzung von traditioneller Moral und zeitgenössischer Kosmologie erhob den Kaiser in eine bis dahin unbekannte Ausnahmestellung, aus welcher er als einziger Vertreter der Menschheit direkt mit dem Himmel kommunizierte – doch war diese Position unauflöslich mit den Lehren der kanonischen Texte, insbesondere der *Gongyang*-Interpretation des *Chunqiu*, verbunden. Tatsächlich aber war bis 136 v.Chr. die Klassikergelehrsamkeit vornehmlich von Prinzen wie Liu An (in Huainan) und Liu De (in Hejian, reg. 155–129 v.Chr.) gefördert worden. Vor allem Liu De galt als Sammler und Advokat antiker Texte und orthodoxer Musik und hatte überdies eigene *boshi* zum Studium verschiedener Klassiker ernannt. Kaiser Wus Entscheidung von 136 v.Chr. erscheint daher parallel zu der gleichzeitig betriebenen Berufung der *fu*-Autoren von den südlichen Prinzenhöfen nach Chang'an. Der Kaiserhof beanspruchte die moralische politische Autorität über die kanonischen Texte des Altertums ebenso wie die kulturelle Autorität über die zeitgenössischen Ausdrucksformen von Musik und Literatur.

Klassikerdebatten am
Kaiserhof

Die kaiserlichen Maßnahmen zur Fixierung, Exegese und kontrollierten Unterweisung der kanonischen Texte, mittels derer sich die zentrale Bürokratie allmählich der kulturellen Tradition und ihrer gelehrten Vertreter bemächtigte, waren jedoch nicht darauf angelegt, eine singuläre Klassikerinterpretation zu produzieren. Tatsächlich standen wiederholt konkurrierende Lehrtraditionen unter gleichzeitiger kaiserlicher Förderung oder wurden miteinander in Wettstreit gebracht. Ein Beispiel ist die unter Kaiser Xuan (reg. 74–49 v.Chr.) abgehaltene Klassikerdebatte im Steinkanal-Pavillon – insbesondere zur Priorität der *Gongyang*- und *Guliang*-Traditionen zum *Chunqiu* –, um die Exegese der *Fünf Klassiker* den sich wandelnden politischen und intellektuellen Zeitumständen anzupassen. Die vermutlich mehrere Monate dauernde Diskussion zwischen dreiundzwanzig Gelehrten, angeführt von dem Lehrer des Kronprinzen, Xiao Wangzhi (etwa 110–47 v.Chr.), war hochgradig formalisiert: Ein Gelehrter wurde ernannt, die zu diskutierenden Fragen zu stellen, ein anderer protokollierte die folgende Diskussion, und der Kaiser selbst – im Gestus letztgültiger Autorität der Klassikerexegese – verkündete die Entscheidung. Auf diese Weise wurden mehr als dreißig Fragen erörtert und in Memorialen schriftlich fixiert. Während die Memorialen selbst verloren sind, deutet die fragmentarisch überlieferte Zusammenfassung der Konferenz vor allem auf eine Debatte zu Fragen der rituellen Praxis. Ein Ergebnis war die offizielle Erhebung der *Guliang*-Überlieferung über die bis dahin dominante *Gongyang*-Tradition; ein weiteres die Erhöhung der Zahl der kaiserlichen Lehrstühle für die verschiedenen Auslegungen der *Fünf Klassiker* auf zwölf. Unter Kaiser Ping (reg. 1 v.Chr. – 6 n.Chr.) lehrten dreißig *boshi* entsprechend viele verschiedene Interpretation; die Zahl der *taixue*-Studenten soll zum Ende der Westlichen Han dreitausend betragen haben.

Entwicklung der
Kommentarliteratur

Die Historiographie identifiziert für jeden einzelnen der *Fünf Klassiker* die seit der Qin- und frühen Westlichen Han-Zeit eingesetzten Gelehrten als Ausgangspunkte exegetischer Überlieferungslinien, die sich fortan mit jeder Schülergeneration weiter verzweigten. Ein Ergebnis dieser Vervielfältigung war eine wachsende Anzahl zunehmend ausgreifender Kommentare, insbesondere in Form der »Abschnitt- und Zeilenkommentare« (*zhangju*), die nicht selten Hunderttausende von Worten umfaßten und, im Vergleich zu den »Überlieferungen« (*zhuan*), eng den einzelnen Worten der Klassiker

folgten. Die Klassikergelehrsamkeit der Westlichen Han-Zeit war eine Auslegungskultur, in der die antiken Texte nicht lediglich erklärt, sondern als Zeichen und Kodes entziffert und interpretiert wurden. Der in dieser Hinsicht eklatanteste Text der offiziell sanktionierten Tradition ist der *Gongyang*-Katechismus des *Chunqiu*; doch entstand im 1. Jh. v.Chr. ein umfangreiches Korpus exegetischer Literatur, die den Text der Klassiker lediglich als Ausgangspunkt ausführlicher kosmologischer und prognostischer Spekulation nahm. Diese als *chenwei* bezeichneten Texte wurden jedoch früh aus der Überlieferung ausgeschlossen und sind zumeist nur ihren – in der Regel schwer verständlichen – Titeln nach bekannt oder in Fragmenten erhalten. Tatsächlich aber markiert das *chenwei*-Phänomen nur den Extrempunkt einer Auslegungskultur, die ganz im Sinne von Dong Zhongshus Memorialen Kosmos und Geschichte umgriff. Die Spezialisten in der Exegese der kanonischen Texte, und damit der historischen Paradigmen, waren zugleich Spezialisten von Wahrsagung und Omeninterpretation. Dies wird besonders deutlich in der ausführlichen *Monographie über die Fünf Phasen* (*Wu xing zhi*) des *Hanshu*, welche im Rahmen der Fünf Phasen-Kosmologie die Unglück verheißenden Omina seit der Zeit der *Frühlings- und Herbstannalen* auflistet und interpretiert. Wie der *Gongyang*-Exeget Dong Zhongshu im 2. Jh. v.Chr. waren alle bedeutenden Omenausleger des 1. Jh.s v.Chr. – Jing Fang (77–37 v.Chr.), Xiahou Sheng (um 70 v.Chr.), Liu Xiang, Liu Xin, Gu Yong (gest. 8 v.Chr.), Li Xun (um 5 v.Chr.), Sui Meng (eigentlich Sui Hong, um 78 v.Chr.) – nicht nur kosmologisch geschult, sondern in erster Linie Spezialisten der kanonischen Schriften, insbesondere der *Frühlings- und Herbstannalen*, und der *Wandlungen* und der *Dokumente*. Die Welt war ein Zeichensystem, und der Schlüssel zu seiner Entzifferung waren die Klassiker. Die unscharf als Han-Konfuzianismus bezeichnete Staatsideologie war daher nicht allein über den verbindlichen Kanon und seine Exegese, die Ritualordnung, sowie die aus der Ru-Tradition gewonnenen moralischen Prinzipien definiert, sondern ebenso von der Doktrin eines quasi-religiösen imperialen Zentralismus, kosmologischer Spekulation und Wahrsagung geprägt.

Insbesondere die Klassikergelehrsamkeit und das Ritualsystem waren unmittelbar mit der ästhetischen Repräsentation des Kaiserstaates sowie mit der Literatur im engeren Sinne verbunden. Durch den historischen Wandel im Verhältnis von Kanon und Ritual zum Ende der Westlichen Han-Zeit verschoben sich, wie an Yang Xions Kritik des *fu* deutlich erkennbar, insbesondere die ästhetischen Wertmaßstäbe der poetischen Literatur. Als übergreifende historische Entwicklung läßt sich der allmähliche Übergang von einer ritual- zu einer textzentrierten imperialen Kultur identifizieren. In diesem Übergang wandelte sich die Repräsentation des Kaiserstaates mit dem Selbstverständnis der Ru-Gelehrten. Letztere galten in der vorimperialen und frühen Westlichen Han-Zeit vornehmlich als Ritualexperten, deren Kenntnisse sich aus einem begrenzten Fundus klassischer Texte sowie der zeitgenössischen Ritualpraxis nährten, ohne daß den Texten eine unantastbare Autorität jenseits der aktuellen Praxis eignete. Das beste Beispiel dieser pragmatischen, häufig *ad hoc* formulierten Verbindung alten und neuen Wissens ist Shusun Tong (um 209–195 v.Chr.), ursprünglich ein kaiserlicher Gelehrter am Qin-Hof, der nach der Errichtung der Han-Dynastie das Staatsritual für deren Gründer, Kaiser Gaozu, in ausdrücklicher Anlehnung an die Qin-Praktiken entwarf und noch unter dessen Sohn, Kaiser Hui, das höchste Ritualamt (Großmeister des Rituals, *fengchang*) bekleidete. Als andererseits Kuang Heng und Zhang Tan im Jahre

Klassikerinterpretation
und politische
Omendierung

Der Übergang von der
Ritual- zur Textkultur

32 v.Chr. die Reform der von Kaiser Wu eingerichteten Staatsrituale verlangten, argumentierten sie auf der Grundlage der *Dokumente* und Ritualklassiker, daß die zeitgenössischen Gepflogenheiten nicht den kanonischen Vorschriften entsprächen – mit anderen Worten, sie unterwarfen die Ritualpraxis dem nunmehr verfestigten Textkanon. Zwei weitere Anekdoten, wie von Michael Nylan vermerkt, illustrieren denselben Punkt: als im Jahre 208 v.Chr. die Ru-Gelehrten sich dem Rebellen Chen She (gest. 208 v.Chr.) zuwandten, machten sie sich in ihren »langen Roben« auf und trugen die »Ritualgefäße der Familie des Konfuzius« auf ihren Rücken; als die Ru-Gelehrten des frühen 1. Jh.s n.Chr. sich gegen Wang Mang (reg. 9–23 n.Chr.) stellten, trugen sie in ihren Armen und auf ihren Rücken stapelweise »Karten und Schriften«. Innerhalb zweier Jahrhunderte hatten sich die Ru-Gelehrten von Meistern des Rituals zu Spezialisten in der Auslegung der kanonischen Texte gewandelt. Ein drittes Beispiel, das den kulturellen Wandel von der Ritual- zur Textkultur verdeutlicht, ist die Bedeutungsverschiebung des Begriffs *wenzhang*. In der vorimperialen Tradition und noch im 2. Jh. v.Chr. verwies *wenzhang* ausschließlich auf rituelle Insignien und Ornamente (insbesondere in Textilien), normative Standards rituell angemessenen Verhaltens und die vornehme äußere Erscheinung eines Gelehrten oder Herrschers. Erst in den letzten Jahrzehnten der Westlichen Han-Zeit erschien der Begriff allmählich in seiner später üblichen Bedeutung des literarisch geformten Textes. Hatte *wenzhang* zuvor die angemessene Ästhetik von klassischer Bildung und moralischer Exzellenz über die exemplarischen Formen ritueller Praxis definiert, so wurde kulturelle Vervollkommnung nunmehr in den angemessenen Genres textlicher Produktion gesucht. Dieselbe inhaltliche Verschiebung zeigt sich auch in der allmählichen Ersetzung des Begriffs der Sechs Künste (*liu yi*) durch den Fünf Klassiker (*wu jing*) sowie die im Verlaufe der Westlichen Han-Zeit sich wandelnde Bezeichnung der Ru-Gelehrsamkeit von »Methoden der Ru« (*ru shu*) zu »Methoden [im Studium] der Klassiker« (*jingshu*).

Mit der Fixierung der kanonischen Texte, ihrer Unterweisung an der kaiserlichen Akademie, der Abfassung zahlreicher und ausgedehnter Kommentare und der Entwicklung einer in den Klassikern geschulten Beamten-schaft entwickelte sich insbesondere im 1. Jh. v.Chr. eine immer stärker am autoritativen, kontrollierten und verschriftlichten Text orientierte imperiale Kultur und Repräsentation. Ein Phänomen dieser Repräsentation ist die kaiserliche Bibliothek, worin nach 26 v.Chr. die Texte des Kaiserreiches gesammelt und unter Leitung Liu Xiangs in definitive Formen gebracht und katalogisiert wurden. Nicht allein die Bibliothek und ihr Katalog, sondern auch die Etablierung einer Gruppe von Spezialisten zur Ordnung und Kollationierung des literarischen Erbes war dabei eine institutionell neue Erscheinung. Ein weiterer Ausdruck der neuen Textkultur war die zunehmende Kompilation lexikographischer Werke. Während das *Hanshu* für die Qin-Zeit lediglich das *Cang Jie*-Lexikon des Kanzlers Li Si und für die ersten 150 Jahre der Westlichen Han nur das *Fanjian*-Lexikon Sima Xiangers erwähnt – beide Werke sind verloren –, finden sich für die Jahrzehnte seit Kaiser Yuans (reg. 49–33 v.Chr.) Regierungszeit nicht weniger als acht Lexika verzeichnet, von denen zwei – Shi You (Daten unbekannt) *Jijiu* und Yang Xions Dialektwörterbuch *Fangyan* – überliefert sind. Wie das Mitte der Östlichen Han-Zeit kompilierte *Shuowen jiezi* dürften die meisten dieser Lexika zum Zwecke und im Austausch mit der Klassikergelehrsamkeit geschaffen worden sein, zugleich aber auch allgemein der Erklärung und Vereinheitlichung des verfügbaren Zeichen- und

wenzhang als Ideal der Kultur

Frühe Lexikographie

Wortbestandes gedient haben. Die Wörterbücher sind daher in enger Verbindung mit den seit der Westlichen Han-Zeit nachweisbaren philologischen Glossen zu den einzelnen Wörtern der kanonischen Texte zu verstehen. Glossen wie Zeichenlexika waren hilfreich, das archaische Idiom der Klassiker in zeitgenössischer Sprache verständlich zu machen und überdies die extensive Homophonie der Sprache und den damit verbundenen paronomastischen Zeichengebrauch zumindest teilweise unter Kontrolle zu bringen. In denselben Zusammenhang gehört ferner das Argument Liu Xins, das in antiker Schrift (*guwen*) verfaßte *Zuo zhuan* sei den zunächst nur mündlich tradierten und dann in moderner Schrift (*jimwen*) fixierten *Gongyang*- und *Guliang*-Überlieferungen gegenüber allein schon durch seine ältere schriftliche Fixierung authentischer und damit zuverlässiger.

Die enge Verbindung zwischen kanonischen Studien und dem literarischen Ausdruck im allgemeinen zeigt sich deutlich in den zum Ende der Westlichen Han-Zeit immer intensiver auf die Klassiker Bezug nehmenden Edikten, Throneingaben und anderen pragmatischen Genres des politischen und administrativen Diskurses. Das Studium der kanonischen Texte (*wenxue*) bildete die Grundlage des literarisch angemessenen Ausdrucks (*wenzhang*). Entsprechend sind die literarische Ideologie wie auch die tatsächlichen Werke eines Yang Xiong nur im Zusammenhang seines an den kanonischen Texten orientierten Klassizismus verständlich. Dies betrifft den Vorwurf an das zeitgenössische *fu*, sich von der moralischen Integrität der Oden entfernt zu haben, ebenso wie die Abfassung der beiden philosophischen Schriften *Fayan* (Exemplarische Aussprüche) und *Taixuan* (Das höchste Dunkel), die eng nach den Vorbildern der *Analekten* und der *Wandlungen* geschaffen sind.

Es blieb jedoch der dem Wang Mang-Interregnum folgenden Restauration der Han-Dynastie vorbehalten, die Textkultur des Kaiserreiches endgültig zu konsolidieren: Die selbstreflexive Panegyrik in den *fu* des gelehrten Ban Gu, dessen Vater Ban Biao (3–54) noch in einer Throneingabe von etwa 50 n.Chr. einen Mangel an alten kanonischen Schriften (*jiu dian*) und entsprechender Ausbildung des Kronprinzen beklagte; die um etwa 100 n.Chr. einsetzende weite Verbreitung von Papier als neuem, vergleichsweise preiswertem und potentiell unbegrenzt verfügbarem Medium der Schrift; die Anfänge eines kommerziellen Buchmarktes; der zunehmende Austausch privater Korrespondenz; die Kulmination der frühen Lexikographie im *Shuowen jiezi*; die Diskussion des in antiker oder moderner Schrift verfaßten Kanons; die systematische Ordnung und Kommentierung der kanonischen Texte durch Gelehrte wie Wei Hong, Jia Kui (30–101) Ma Rong (79–166), He Xiu (129–182), Zheng Xuan, Kong Rong (153–208) und zahlreiche andere; die im Jahre 172 von Kaiser Ling (reg. 168–189) befohlene und zwischen 175 und 183 von Cai Yong ausgeführte Eingravierung einer Serie von sechs Klassikern (*Wandlungen, Dokumente, Oden, Zeremonielles Ritual, Gongyang-Überlieferung der Frühlings- und Herbstannalen* sowie *Analekten*) auf 46 Tafeln, die außerhalb der kaiserlichen Akademie aufgestellt wurden; die Entdeckung der Kalligraphie als Ausdruck kultureller Bildung und Verfeinerung; die Entwicklung der literarischen Genretheorie mit Cai Yong und Cao Pi; und die teilweise Emanzipierung der poetischen Literatur von im engen Sinne rituellen Zwecken sind sämtlich Phänomene der Östlichen, nicht der Westlichen Han-Zeit, jedoch ohne die kulturelle Umwälzung der imperialen Kultur in der zweiten Hälfte des 1. Jh.s v.Chr. kaum vorstellbar.

wenxue
und
wenzhang