

Martin Kern

Die Hymnen der chinesischen Staatsopfer

SINOLOGICA COLONIENSIA
Ostasiatische Beiträge der Universität zu Köln

herausgegeben von Martin Gimm

Band 19

MARTIN KERN

Die Hymnen der chinesischen Staatsopfer

Literatur und Ritual
in der politischen Repräsentation
von der Han-Zeit
bis zu den Sechs Dynastien



Franz Steiner Verlag Stuttgart 1997

Gedruckt mit Unterstützung des Förderungs-
und Beihilfefonds Wissenschaft der VG Wort

Die Deutsche Bibliothek - CIP-Einheitsaufnahme

Kern, Martin:

Die Hymnen der chinesischen Staatsopfer : Literatur und Ritual in der
politischen Repräsentation von der Han-Zeit bis zu den sechs

Dynastien / Martin Kern. - Stuttgart : Steiner, 1997

(Sinologica Coloniensia ; Bd. 19)

ISBN 3-515-06989-5



ISO 9706

Jede Verwertung des Werkes außerhalb der Grenzen des Urheberrechtsgesetzes ist
unzulässig und strafbar. Dies gilt insbesondere für Übersetzung, Nachdruck, Mikrover-
filmung oder vergleichbare Verfahren sowie für die Speicherung in Datenverarbeitungs-
anlagen. © 1997 by Franz Steiner Verlag Wiesbaden GmbH, Sitz Stuttgart. Gedruckt auf
alterungsbeständigem Papier. Druck: Druckerei Proff, Eurasburg.
Printed in Germany

Inhalt

Vorwort	7
Formale Bemerkungen	10
1 Einleitung: Text und Schrift im chinesischen Opferritual	11
Die Kommunikationssituation im Ahnentempel der Chou-Zeit	11
Referenz und Autoreferenz	17
2 Das Chou-zeitliche Konzept der Opfermusik und ihrer Hymnen	23
Das Modell der Hymnen des <i>Shih-ching</i>	23
Soziale Hierarchie und ästhetische Überwältigung	27
Datierungsfragen	30
Die Erfindung der „alten“ und der „neuen“ Musik	33
Die Musik als Strukturelement der rituellen Ordnung	38
Die Ordnung des Tonsystems und die kosmische Dimension der Musik	41
3 Die imperialen Opferhymnen bis zu den Südlichen und Nördlichen Dynastien	51
Die Opfermusik zu Beginn der Westlichen Han-Zeit	51
Die neue Institutionalisierung unter HAN WU-TI	59
Der ranghohe Literat als Autor der Opferhymnen	61
Das Spannungsverhältnis von Übernahme und Neuerung	70
Der politisch bedeutsame Augenblick als Anlaß zur Änderung der Musik	73
Die Metamorphosen der Namen	75
Die strukturelle Kontinuität des Opferrituals und seines musikalischen Programms	77
Die Hymnen der Opfer des Ahnentempels	88
Die Hymnen der kosmischen Opfer	91
4 Die tradierten Hymnenzyklen der Westlichen Han-Zeit	96
Zur Überlieferungs- und Kommentarlage	96
Die 17 <i>An-shih fang-chung ko</i> des HAN KAO-TSU	100
Titel und Verwendung des Zyklus	100
Autorschaft und Datierung	105
Übersetzung und Kommentar	111
Text 1 (115)	Text 2 (118)
Text 3 (120)	Text 4 (122)
Text 5 (124)	Text 6 (126)
Text 7 (127)	Text 8 (129)
Text 9 (130)	Text 10 (132)
Text 11 (135)	Text 12 (137)
Text 13 (138)	Text 14 (140)
Text 15 (141)	Text 16 (142)
Text 17 (143)	
Der semantische Horizont	144
Die formale Struktur	159
Der literaturhistorische Ort	169

Die 19 <i>Chiao-ssu ko</i> des HAN WU-TI	174
Titel und Verwendung des Zyklus	174
Autorschaft und Datierung	179
Übersetzung und Kommentar	186
Text 1 (187)	Text 2 (199)
Text 3 (202)	Text 4 (204)
Text 5 (205)	Text 6 (206)
Text 7 (207)	Text 8 (216)
Text 9 (224)	Text 10a (227/29)
Text 10b (235)	Text 11 (241)
Text 12 (248)	Text 13 (259)
Text 14 (261)	Text 15 (263)
Text 16 (268)	Text 17 (272)
Text 18 (278)	Text 19 (280)
Der semantische Horizont	285
Die formale Struktur	293
Der literaturhistorische Ort	299
Quellen- und Literaturverzeichnis	304
Index	324

Vorwort

Als der heutige Kaiser den Thron bestieg, ließ er die neunzehn Stücke schaffen. Er beauftragte den Hofmeister LI YEN-NIEN, ihre Melodien in geordneter Folge zu arrangieren, und erhob ihn zum Kommandanten der Stimm Pfeifenregulierung. Wer als Gelehrter nur eines der kanonischen Bücher durchdringt, kann als einzelner deren Worte nicht verstehen. Erst wenn man die Spezialisten aller fünf kanonischen Bücher versammelt und sie miteinander [die Texte] erörtern, verstehen und rezitieren läßt, vermag man deren Bedeutung zu durchdringen und zu erkennen; es sind vielfach Phrasen, welche dem vornehmen Maß entsprechen.

(*Shih-chi* 史記, *Yüeh-shu* 樂書)

Die Gesangstexte des Rituals und der Musik sind jeweils an den Stimm Pfeifen ihrer Zeit orientiert. Deren Verlängerungen oder Kürzungen hatten [ein jeweils eigenes] Maß, und sie lassen sich nicht nach einer beständigen Norm bestimmen. Die Leser [der Ritualgesänge] blieben im Dunklen und Diffusen, und niemand vermochte zu einem Verständnis zurückzufinden, wie die Stücke zu unterteilen wären. Die Kommentatoren waren verstreut und vereinzelt, und überdies verfehlten sie noch die Reimordnung der Verse. Wo sie daher die wohlgestimmte Zier einer einzigen Ära in Anschlag brachten, horteten sie vergeblich Feines und Seltenes; wo sie durch die ganze Folge der Epochen forschten und strebten, vermochten sie selten [den konkreten Sinn] zu durchdringen und zu erfassen. Heute nun verbinde ich es, sowohl der klanglichen Ordnung [der Hymnen] nachzugehen als auch deren Sinn und inneres Muster zu erhellen und zu bestimmen. [Nun erscheinen die Texte] klar unterscheidbar und leicht zu verstehen – tatsächlich gibt es weder Zweifel noch Unsicherheiten! Man kann ihre Art der Rezitation erfassen: Sie öffnet das Herz und gefällt dem Ohr.

(YEN SHIH-KU 顏師古, 581 - 645, Vorwort zum *Han-shu* 漢書)

Seit etwa dreißig Jahren und quer durch die geistes- und sozialwissenschaftlichen Fachdisziplinen sind die Formen und Funktionen von Ritualen, insbesondere Opferritualen, zu einem Forschungsthema geworden. Zeitgleich erscheinen Studien und Konferenzberichte aus ethnologischer wie linguistischer, soziologischer wie religionswissenschaftlicher Perspektive; ausgewertet werden alte Bücher und archäologische Funde ebenso wie eigens initiierte Feldforschungen, und der Vielfalt der Methoden und Phänomene entspricht eine ebensolche der untersuchten Kulturen und Epochen. Interdisziplinäre Ansätze sind der Regelfall dieser Anstrengungen.

Jenen, die sich wissenschaftlich um China – das alte wie das gegenwärtige – kümmern, muß dies als ein glücklicher Moment erscheinen: Seit ihren Anfängen zeigt sich die chinesische Kultur als eine um die Praxis von Ritualen kreisende, und zugleich reflektiert sich diese Praxis auch in Begriffen, d.h. Theoretisierungen des Rituals. Diese Reflektionen, denen wir schon aus vorchristlicher Zeit drei große Kompendien zur zeremoniellen Ordnung des Staats- und Sozialwesens verdanken, sind unlösbar von ihrem Medium, der Schrift, deren mutmaßliche Ursprünge wiederum in der rituellen Praxis zu suchen sind. Bibliothekaren, nicht Baumeistern, oblag in den zwei Jahrtausenden des imperialen China die Wahrung und Reproduktion der Tradition; und Inschriften heiligten Orte.

Schrift und rituelle Ordnung sind in China nicht das Monopol einer einzelnen religiösen oder politischen Doktrin. Ob im vorimperialen Ahnenkult oder in der Volksreligion des späten 20. Jahrhunderts – der geschriebene Text ist ein integrales und zugleich integrierendes Element des Rituals, Teil des zeremoniellen Ornaments und zugleich erste Stimme seiner Interpretation. Angesichts der überragenden Bedeutung des Komplexes Text und Ritual für die Konstitution und Selbstinterpretation der chinesischen Kultur kann kaum überraschen, daß der allgemeine Aufschwung der Ritualforschung und -theorie gerade den auf China gerichteten Disziplinen enorme Arbeitsfelder erschlossen und das Verständnis dreitausend Jahre alter Ritualbronzen wie moderner politischer Sprachregelungen

gleichermaßen inspiriert hat. Wenn sich daher die Erforschung Chinas auch kontinuierlich in einen Plural – und eine inhaltliche wie methodische Pluralität – der Chinawissenschaften differenziert, so werden die Spezialisten, die für diese Pluralität stehen, gerade über die Fragen zu Ritual und Text wieder einmal an- und zueinander verwiesen. Zugleich hat das chinesische Material konkrete Daten und theoretische Entwürfe erbracht, die den interdisziplinären Dialog erneut vorantreiben können.

Solche Beobachtungen haben die vorliegende Arbeit zunächst angestoßen und dann begleitet. Die Untersuchung der frühen chinesischen Opferhymnen leitet zurück in den Ahnenkult des 11. und 10. Jahrhunderts v. Chr. und voraus bis zum 23. Dezember 1914, dem Tag des letzten chinesischen Staatsopfers an den Himmel. Zum Verhältnis von geschriebenem Text und Opferritual (Kapitel 1) haben mir die Theoriemodelle anderer Disziplinen den Weg gewiesen, zudem solche Arbeiten, in denen mir diese Modelle vorbildlich in die Diskussion chinesischer Zusammenhänge vermittelt erscheinen. Die Gesamtordnung der kaiserlichen Ritualmusik und ihrer Hymnen bildet sich seit Beginn des 2. Jahrhunderts v. Chr. vor dem Horizont traditioneller, also Chou-zeitlicher, Konzepte und Modelle: tatsächlich empfangener wie rückblickend idealisierter. Zunächst sind daher die Fixpunkte und Fluchtlinien dieses Horizontes der vorimperialen Herrscherkultur abzumessen und nachzuzeichnen (Kapitel 2), um die nötige konzeptuelle Perspektive und historische Tiefenschärfe für jene Linien von Daten, Zahlen und nicht zuletzt Personen zu gewinnen, an denen entlang sich das bis zum späten 6. Jahrhundert weitgehend ausgeformte System der kaiserlichen Ritualhymnen rekonstruieren läßt (Kapitel 3). Den Hauptteil der Arbeit bildet die Übersetzung, philologische Kommentierung und historische Interpretation der frühesten imperialen Opferhymnen: der beiden einzigen tradierten Textzyklen des Staatsrituals der Westlichen Han-Zeit (206/2 v. Chr. - 9 n. Chr.). Historisch sind diese Gesänge bedeutsam, weil sie den unmittelbaren Zugang zur politisch-rituellen Repräsentation der frühen chinesischen Kaiser sowie zur Literatur als einem zentralen Medium dieser Repräsentation eröffnen. Im engeren literaturhistorischen Sinne sind die Texte wertvoll, weil sie den ganz überwiegenden Bestand definitiv authentischer poetischer Gesänge ihrer Zeit verkörpern.

Die beiden dieses Vorwort eröffnenden Zitate deuten bereits auf einige jener Fragen, welche die Hymnen der Westlichen Han-Zeit wie auch die komplexe traditionelle chinesische Ritualtheorie aufgeben. Viele dieser Fragen werden im folgenden aufgeworfen; zu einigen werden Antworten versucht. Jene lösen, dabei zahllosen Enden meines Vorhabens, über die ich mich mit dem Euphemismus der „Anschlußmöglichkeiten“ zu beschwichtigen suche, weisen in alle Richtungen; die falschen Verknüpfungen, wie auch alle anderen Fehler und Nachlässigkeiten, nur in meine eigene.

Es sind die sehr spezifischen Probleme, die mich wieder und wieder Rat suchen ließen bei den Fachleuten der verschiedenen Domänen – Rat, den ich immer bekam.

Erster und größter Dank gilt meinem verehrten Lehrer an der Universität zu Köln, Prof. MARTIN GIMM, der sich stets die Zeit nahm, die Übersetzungen und philologischen Anmerkungen kritisch zu prüfen und ausführlich zu korrigieren. Es gibt nicht einen Vers der hier übersetzten Hymnen, den wir nicht gemeinsam erörtert hätten. Überdies hat Prof. GIMM, nun weniger streng als vielmehr in nachsichtiger Geduld, mir die Grundlagen der chinesischen Ritualmusik erläutert.

Prof. DAVID R. KNECHTGES und Prof. WILLIAM G. BOLTZ (beide University of Washington) haben mich mit großzügiger Gastfreundschaft in Seattle willkommen geheißen: in einer Atmosphäre freigelegter Gelehrsamkeit. Unser gemeinsames Seminar „Ritual in ancient Chinese texts“ im Frühjahr 1997 und mehr noch der seit Monaten anhaltende tagtägliche Austausch haben eine Vielzahl notwendiger Verbesserungen und substantieller Ergänzungen am ursprünglichen Manuskript ermöglicht.

In Peking haben mir meine Lehrer Prof. YÜAN HSING-P'EI 袁行霈 (Universität Peking) und Prof. YANG CH'ENG-K'AI 楊成凱 (Akademie der Sozialwissenschaften), als ich im Herbst 1995 nach sechs Jahren der Abwesenheit zurückkehrte, über schwierigste Passagen der Hymnen geholfen. Prof. YÜAN verdanke ich auch, daß alle Türen der Bibliothek der Universität Peking (北京大學) weit geöffnet

waren. In Japan hat mir Prof. ONO SHIHEI 小野四平 der Pädagogischen Hochschule von Miyagi (宮城教育大學, Sendai) im Herbst 1994 die nötige Bewegungsfreiheit in den Bibliotheken der Tōhoku-Universität (東北大學, Sendai) und der Universität Tōkyō (東京大學) ermöglicht.

Als besondere Förderung zum Verständnis des chinesischen Rituals und seiner Musik habe ich den fortgesetzten Austausch mit Prof. LOTHAR VON FALKENHAUSEN (University of California, Los Angeles) empfunden. Prof. MICHAEL LACKNER (Universität Göttingen) hat mich mit seiner genauen Lektüre zur Sorgfalt in den deutschen Übersetzungen zurückgeführt. Dr. THOMAS JANSEN (Universität Leipzig) hat beigetragen, die soziologischen Hintergründe der Hymnendichtung aufzuhehlen.

Es waren ferner die im besten Sinne kritischen Reaktionen auf zwei Vorträge aus dem *work in progress*, welche die Arbeit über ihre ursprünglichen Grenzen getragen haben. Auf der Konferenz *State and Ritual in East Asia* im Juni 1995 am Collège de France, ausgerichtet von der European / North American Scholarly Cooperation, hat Dr. MICHAEL LOEWE (Cambridge University) eine genau begründete Historisierung der Texte herausgefordert. Im Anschluß an einen Vortrag, den ich im Dezember 1995 am Sinologischen Seminar der Universität Heidelberg halten durfte, war es ULRIKE MIDDENDORF (Universität Heidelberg), die mich zu einem genaueren Verständnis der phonologischen Probleme leitete. Wertvollen Rat auf diesem Gebiet habe ich überdies bei Dr. ULRICH LAU (Universität Heidelberg) und Dr. WOLFGANG BEHR (Universität Frankfurt) gefunden.

Die Arbeit ist über mehr als zwei Jahre von der Studienstiftung des deutschen Volkes mit einem Promotionsstipendium gefördert worden; neben Prof. GIMM haben sich Prof. LUTZ BIEG (Universität zu Köln) und Prof. WOLFGANG BAUER † (Universität München) hier für mich eingesetzt. Die verständnisvolle Großzügigkeit, mit der die Verantwortlichen der Studienstiftung – namentlich Prof. GEORG HOHLNEICHER und Dr. ULF LANGE – über das eigentliche Stipendium hinaus meine individuellen Bedürfnisse beantwortet haben, erscheint mir beispielhaft.

All den Genannten – und manch Ungenannten, gerade in den verschiedenen Bibliotheken – danke ich von Herzen. Daß so viele Einzelne ihre Zeit und Mühe geopfert haben, hat das Schreiben dieser Arbeit zu einer Freude gemacht. Das gewichtigste Wort des Dankes sei meiner Familie gesagt: für die Freiräume, die Nachsicht im Alltag und die entschiedene Unterstützung.

Die Arbeit ist von der Philosophischen Fakultät der Universität zu Köln als Dissertation angenommen worden. Das Datum des Rigorosums war der 6. Juli 1996, die Referenten waren Prof. Dr. MARTIN GIMM und Prof. Dr. LUTZ BIEG.

Seattle, 21. Juli 1997

M.K.

Formale Bemerkungen

Zur Transkription des Chinesischen wurde das an der modernen Pekinger Aussprache orientierte WADE-GILES-System mit den üblichen konventionellen Ausnahmen verwendet. Andere Transkriptionen, wo sie in Zitaten erscheinen, wurden nicht angepaßt. Japanische Namen und Begriffe wurden wie üblich nach HEPBURN transkribiert.

Die Übersetzungen chinesischer Beamten- und Ehrentitel sind in den meisten Fällen eng an HUCKER (1985) orientiert und für die Han-Zeit mit TWITCHETT / LOEWE (1986), xxv-xxxvii, abgeglichen.

Im laufenden Text sind die einzelnen Verse der in Kapitel 4 übersetzten und kommentierten Hymnen der Westlichen Han-Zeit, unter Angabe des jeweiligen Textzyklus, nach dem Muster „Text. Vers“ zitiert.

Im Text wurde nicht an chinesischen Zeichen gespart. Sie erscheinen zunächst immer dort, wo ein Wort oder Name erstmals erscheint; liegt dessen letzte Erwähnung im Text weit zurück, sind die Zeichen nach freiem Ermessen auch wiederholt, ebenso dort, wo es galt, Uneindeutigkeiten zu vermeiden. Weiterhin kann auch der Index, der zugleich als Glossar angelegt ist, zur Orientierung herangezogen werden.

Im Text werden folgende Abkürzungen verwendet (zu den vollständigen bibliographischen Angaben vgl. das Quellen- und Literaturverzeichnis):

BIOT:	BIOT, ÉDUARD (1851): <i>Le Tcheou-li ou Rites des Tcheou</i>
CT:	<i>Ch'u-tz'u pu-chu</i>
HHS:	<i>Hou-Han-shu</i>
HS:	<i>Han-shu</i>
LEGGE I-V:	LEGGE, JAMES (1960): <i>The Chinese Classics</i>
SC:	<i>Shih-chi</i>
WH:	<i>(Liu ch'en chu) Wen-hsüan</i>

1 Einleitung: Text und Schrift im chinesischen Opferritual

Die Kommunikationssituation im Ahnentempel der Chou-Zeit

Die Dreifuße haben Inschriften. Der Verfasser der Inschrift schafft sich [in ihnen] den eigenen [ruhmreichen] Namen; er schafft sich den eigenen Namen, indem er die Vortrefflichkeit seiner Vorfahren preist und [deren Vorbild] für die folgenden Generationen leuchten läßt. Unter den Ahnen gibt es keinen, der nicht Vortrefflichkeit besäße, und keinen, der nicht Übles besäße; doch der Sinn der Inschrift ist es, das Vortreffliche darzubieten und das Üble nicht darzubieten – dies ist die Gesinnung pietätvoller Söhne und Enkel, und nur die Weisen vermögen dieses zu leisten. Der Verfasser der Inschrift wägt und rühmt die Tugendkraft und Vortrefflichkeit seiner Ahnen, ihre Verdienste und leuchtenden Taten, ihre Tüchtigkeit und Mühen, ihre empfangenen Gratulationen und Auszeichnungen, ihren Ruhm und Namen – [all dieses] präsentiert er der Ökumene, wägt es [in der Inschrift] des Opfergefäßes, vollendet darin seinen [eigenen] Ruhm, und opfert damit [rechtmäßig] seinen Ahnen. Indem er die Ahnen verherrlicht, hält er die Kindespietät hoch. Daß er sich selbst [den Ahnen] vergleicht, ist seine Folgsamkeit. Daß er den folgenden Generationen [dieses Verhalten] leuchtend präsentiert, ist seine Unterweisung. In der Inschrift ist durch einen einzigen Lobpreis den oberen [Vorfahren] und unteren [Nachkommen] sämtlich genützt. Wenn also ein Vornehmer eine Inschrift betrachtet, preist er den darin Gelobten, und er preist auch deren Verfasser. Ein Verfasser, hellichtig genug, die [Vortrefflichkeit der Ahnen] zu erkennen, tugendhaft genug, sich ihnen anzuschließen, und klug genug, [den Nachkommen] Nutzen zu bringen, kann ein Weiser genannt werden. Wer weise ist und nicht prahlerisch, ist wert, verehrt zu werden.¹

Die Kommunikation in den Ahnentempeln der Chou-Zeit (1045 - 221 v.Chr.),² wie hier im *Li-chi* mit Bezug auf die Inschriften der statuärächtigen, im Opferritual verwendeten bronzenen Dreifuße (*ting* 鼎) dargestellt, war mehrdirektional: Der sprachliche Ausdruck richtete sich zugleich an die im Himmel residierenden Ahnengeister wie an die eingeschränkte Öffentlichkeit der Ritualteilnehmer, unter ihnen die Angehörigen, die hohen politischen und militärischen Würdenträger des Staates sowie Vertreter abhängiger Fürstentümer oder, in der Östlichen Chou-Zeit (771 - 221 v.Chr.), faktisch eigenständiger Staatsgebilde. Das Subjekt des Rituals war die Person des Herrschers, und das Opfer an die Ahnen eine politische Liturgie zum Lobpreis der dynastischen Vorfahren wie zugleich zum Ruhme des Opfernden, der sich als legitimer Nachfolger – und potentiell verehrungswürdiger Ahn der künftigen Generationen – präsentierte. Die zweifache Ausrichtung findet sich deutlich ausgedrückt in einer der Großen Elegantiae (*ta-ya* 大雅) des *Shih-ching* 詩經:

Nachfahren in fortgesetzter Linie sind diese Chou!
Generation um Generation gibt es erleuchtete Könige!
Die drei Souveräne [des Altertums] befinden sich beim Himmel,
der König kam ihnen gleich in der Hauptstadt!
Der König kam ihnen gleich in der Hauptstadt,
erhob sich, nach der ererbten Tugendkraft zu streben!
Ewiglich, o!, entsprach er dem [himmlischen] Mandat,
erfüllte das einem König gebührende Vertrauen!
Er erfüllte das einem König gebührende Vertrauen,
war das Vorbild für die [Menschen auf der] Erde unter ihm!
Ewiglich, o!, seine Kindespietät und Umsicht,

¹ *Li-chi* 禮記 49.378c-379a, LEGGE (1885), Bd.2, 251-52.

² Das Datum 1045 v.Chr. als Jahr der Bezwingung der Shang durch den „Martialischen König“ der Chou (CHOU WU-WANG 周武王, reg. 1049/45 - 1043) ist übernommen von NIVISON (1983), bestätigt durch SHAUGHNESSY (1991), 217-36, und (1994). Alle Daten der Chou-Herrscher sind nach SHAUGHNESSY (1991), xix.

seine Kindespietät und Umsicht – dies ist das Richtmaß!
 [Die Untertanen] liebten diesen, den Einen Menschen,
 entsprachen [ihm], o!, in folgsamer Tugendkraft!
 Ewiglich, o!, seine Kindespietät und Umsicht,
 Strahlend, wahrlich!, diente er als Nachkomme!
 Strahlend, daher!, jene, die nachfolgen,
 sie führen die Spur der Ahnen fort!
 Nunmehr!, für zehntausend Jahre,
 empfangen sie die Gnade des Himmels!
 Sie empfangen die Gnade des Himmels,
 [Gesandte] aller vier Gegenden kommen zur Gratulation!
 Nunmehr!, für zehntausend Jahre, –
 wie blieben sie ohne Unterstützer!³

In dem traditioneller Ansicht nach König WU gewidmeten Gesang, dessen grammatisches Subjekt aber auch anders rekonstruierbar ist,⁴ sind *te* 德 („Tugendkraft“) und *hsiao* 孝 („Kindespietät“)⁵ Schlüsselbegriffe des politischen Handelns – mit *hsiao* als Konkretisierung oder Teilbereich von *te*.⁶ In Texten der Westlichen Chou-Zeit (1045–771 v. Chr.), so auch im vorliegenden Hymnus, bezeichnet *hsiao* nicht, wie wohl erst seit dem 5./4. Jh. v. Chr., das Verhalten gegenüber den lebenden Eltern, sondern die Pflicht der Nachfahren gegenüber den Verstorbenen, vor allem im Ahnentempel. Wie u. a. an dem in Bronzeinschriften der frühen Chou-Zeit häufig verwendeten Binom *hsiao-hsiang* 孝言 (享) erkennbar, ist *hsiao* engstens mit den Opfern an die Ahnen verbunden und kann in diesem Kontext auch verbal in der Bedeutung „opfern“ erscheinen,⁷ wie selbst noch im *Lun-yü* 論語:

Der Meister sprach: „An Yü finde ich keinen Fehler. Er war bescheiden im Trinken und Essen, aber opferte (*hsiao*) bis zum Äußersten den Ahnen- und Naturgeistern.“⁸

³ *Mao shih* [# 243] 16-5.257c-58a, LEGGE IV, 458-60.

⁴ Vgl. neben LEGGE auch KARLGRÉN (1945), 70, (1946a), 58. Obwohl das Subjekt und daher auch die Zeitebene des Textes unterschiedlich rekonstruierbar sind, so daß letztlich offen bleibt, wer wem „nachfolgt“, ist das grundsätzliche Thema des Textes – Vorbild und Nachfolge – von diesen Unsicherheiten unberührt.

⁵ Das deutsche Wort „Kindespietät“ ist, streng betrachtet, ein Pleonasmus; allerdings gibt MATTHIAS VON LEXER im *Deutschen Wörterbuch*, Bd. 13, Spalte 1845, für „Pietät“ eine engere und eine weitere Bedeutung: „wie it. *pietà*, aus dem ablativ des lat. *pietas* frömmigkeit, die kindliche ehrfurchtsvolle liebe, das liebe- und ehrfurchtsvolle gefühl vor etwas höherem, heiligem“. Die engere oder weitere Verwendung von „Pietät“ scheint im übrigen auch noch in der deutschen Gegenwartssprache regional zu differieren; im Sinne der weiteren Bedeutung ist daher „Kindespietät“ m. E. vertretbar und in jedem Falle eindeutig. Aus stilistischen Gründen verwende ich in der adjektivischen, adverbialen oder verbalen Verwendung von *hsiao* allerdings das kurze „pietätvoll (sein)“.

⁶ Der vieldiskutierte Begriff *te* ist bereits auf den Shang-zeitlichen (16. Jh. – 1045 v. Chr.) Orakelknochen und anschließend auf Ritualbronzen nachweisbar, vgl. zusammenfassend JAO TSUNG-I (1976), (1978), 80-81, NIVISON (1978/79), und gehört zu den meistgebrauchten Wörtern sowohl des *Shih-ching* wie des *Shang-shu* 尚書. Der politisch-rituelle Charakter von *te* wird deutlich an der Verwendung im *Shih-ching*: Dessen mit 160 Liedern stärkstes Genre, die Landesweisen (*kuo-feng* 國風), enthalten den Begriff insgesamt nur in neun Passagen, die 74 Kleinen Elegantiae (*hsiao-ya* 小雅) in 20, die 21 Großen Elegantiae in 34 und die 40 Eulogien in neun. Erst in der Östlichen Chou-Zeit scheint sich *te*, nunmehr von den verschiedenen Gedankenschulen übernommen, durch jene Vielfalt an Bedeutungen anzureichern, die fortan eine allgemein gültige Definition des Wortes problematisch werden läßt; vgl. MUNRO (1969), 185-97, zum Versuch einer Synthese auch HALL / AMES (1987), 216-26.

⁷ Vgl., *exempli gratia*, die Dreifußinschriften in CH'U TE-HSIU (1986), Bd. 1, Nr. 1426-28. Diese auch paläographisch begründete Dimension des Zeichens (vgl. CHOU FA-KAO 1975, Bd. 10, 5289-92) ist in neuerer Zeit mehrfach betont worden, so von NOMURA (1974), 26, IKEZAWA (1993), 14-15, und CHA CH'ANG-KUO (1993), vgl. auch KNAPP (1995), 198-201. Eindeutig ist auch die Definition von *hsiao* im *Erh-ya* 爾雅 (vgl. *Erh-ya i-shu* A [suppl.] 1.74a): 孝, 孝也. KNAPP, 202-3, mutmaßt allerdings zu zwei frühen – und in diesem Punkt unklaren – *Shang-shu*-Passagen, *hsiao* habe auch den Dienst an den noch lebenden Eltern bezeichnen können.

⁸ *Lun-yü* [8.21] 8.32a-b, vgl. LAU (1983), 75; LEGGE I, 215, und WILHELM (1985), 96, mißverstehen *hsiao* hier ohne weitere Konkretisierung als allgemeine „Kindespietät“, was wenig Sinn ergibt.

Die Tugendkraft des Königs, wie in der zitierten Großen Elegantia dargestellt, ist zunächst eine ererbte, in mimetischer Assimilation anzustrebende; auch das Mandat (*ming* 命) ist ein gewährtes, dem es zu entsprechen gilt. So richtet sich der König mit Kindespietät „aufwärts“ an seine Ahnen und wird damit zugleich, in seiner Tugendkraft und Pietät, „abwärts“ zum „Vorbild“ und „Richtmaß“ für das Volk und seine Nachkommen. Sie nun stehen wiederum dem König gegenüber wie dieser seinen Vorfahren, nämlich in einem Verhältnis der Nachahmung: Die pietätvolle und tugendhafte Angleichung an das tugendhafte Vorbild wird selbst wieder zum *wirkmächtigen* Vorbild pietätvollen und tugendhaften Strebens.⁹ Die Tugendkraft „is not the private property of individuals, it belongs to the clan and can be transmitted to posterity“,¹⁰ und sie entspricht als solche einem Begriff der Dauer, der nicht an das Individuum gebunden ist, sondern – „für zehntausend Jahre“ – auf die dynastische Linie verweist. Das Kontinuum von Ursache und Wirkung ist auf zwei Achsen wirksam: einer „horizontal“ chronologischen (Vorfahren–heutiger König–Nachfahren) und einer „vertikal“ hierarchischen (Himmel–Herrscher–Volk). Schnittpunkt dieser Achsen ist der jeweils gegenwärtige Herrscher als Vermittlungsinstanz zwischen Einst und Dereinst, Oben und Unten. Indem der Herrscher die Tugendkraft seiner Ahnen empfängt und zugleich nachahmt, präsentiert er sich ihnen gegenüber als pietätvoller Nachkomme wie den späteren Generationen als künftiger modellhafter Vorfahre. Indem er seinen Ahnen die ihnen angemessenen Opfer und Lobgesänge zueignet, erwirbt er das Recht, dieselbe Würdigung durch seine Nachkommen zu erhalten. Wie er den Ahnen Verehrung entgegenbringt, beschenkt er das Volk und seine Nachfahren mit den Segnungen einer tüchtigen Regierung; wie er von den Ahnen deren Tugendkraft empfängt, bringen ihm die Nachkommen ihre Verehrung dar. Nicht die Vorfahren sind der Mittel- und Angelpunkt des Ahnenopfers, sondern der korrekt Opfernde. Sein Handeln ist Pflicht und Privileg.¹¹

Dieses ideologische Modell von Herrschaftslegitimation bestimmt die Situation wie die Formen der Kommunikation im Ahnentempel. Die Kommunikationssituation ist definiert über die Adressaten der rituellen Botschaft – hier Vorfahren und Himmel, dort Nachfahren und Volk. Dem entspricht der formale Aufbau in den Inschriften der bronzenen Kultgeräte, für die VON FALKENHAUSEN ein im allgemeinen konstantes dreiteiliges „past-present-future scheme“ notiert hat: Auf den Lobpreis der Ahnen folgen die Darstellung der eigenen Leistungen und abschließend der verpflichtende und zugleich glückverheißende Appell an die Nachkommen, das kostbare Gerät auf ewig im Ritual zu verwenden und so ein unendliches Wohlergehen zu sichern. „A stable system, one in which time is arrested, is thought of as the ideal one. Physical death of the individual, since it is inevitable, is nullified by creating descendants out of one's own blueprint who will be and do exactly as oneself.“¹² Die Gesänge des Ahnentempels bleiben noch in der imperialen Zeit von der doppelten Ausrichtung des Gebens und Empfangens geprägt und scheinen, wie an den Hymnen zu Beginn der Westlichen Han-Zeit (206/2 v. Chr. – 9 n. Chr.) erkennbar,¹³ bisweilen in ihren grammatischen Subjekt-Objekt-Strukturen zwischen verschiedenen Möglichkeiten zu changieren.

⁹ Zu dieser Qualität der „Wirkkraft“, wie *te* auch übersetzt wird, vgl. besonders MUNRO (1969), 96-116: „For the Confucians, model emulation was not just one way of learning: it was by far the most efficient way, and one could inculcate any virtuous behavior in people by presenting the right model.“ (96) Auch *hsiao* kann im Sinne der Nachahmung der Vorfahren erscheinen, vgl. KNAPP (1995), 204.

¹⁰ KRYUKOV (1995), 315.

¹¹ WU HUNG (1995), 53-63, sieht hier das Ergebnis eines Wandels religiöser und politischer Ideen von der Shang- zur Chou-Zeit. Zeigten die Shang-Inschriften den Ahnen im Mittelpunkt, so sei dorthin, schon im Übergang zur Chou-Zeit, der Opfernde gerückt. WU, 63, schließt hieraus: „Consequently, the meaning and function of a ritual vessel, and hence its monumentality, changed: it was no longer an instrument in a ritual communication with deities, but a proof of glory and achievement in this life.“ Ich teile diese These nicht; m. E. sind rituelle Kommunikation mit den Ahnengeistern und politische Selbstdarstellung gerade keine Antagonismen, sondern in der Chou-Zeit komplementär wirksam.

¹² VON FALKENHAUSEN (1988), 709; zu der dreiteiligen Struktur der Bronzeinschriften vgl. dort, 646-57.

¹³ Vgl. unten den Kommentar zu Vers 16.2 der *An-shih fang-chung ko* 安世房中歌.

Der überwältigende Reichtum der heute bekannten Bronzegeräte – Glocken, Weihrauchbrenner, Gefäße für Libationen und Speisegaben, Ritualwaffen wie Äxte und Speere, etc. –, die in den Ahnentempeln der Chou-Zeit aufbewahrt und verwendet wurden, läßt die alten Rituale als „multi-media happenings“¹⁴ imaginieren, in denen die sensuell wirksamen Mittel von Düften, Klängen und optischen Eindrücken in wechselseitiger Steigerung die Teilnehmer des Rituals – Geister wie Menschen – ästhetisch überwältigten. Diese *varietas et copia* waren allerdings, wie im folgenden zu diskutieren,¹⁵ nicht wahllos, sondern repräsentierten mittels präzise definierter sequentieller und hierarchischer Strukturen zunächst vor allem politischen Status und dann, in der Östlichen Chou-Zeit sich allmählich ausformend, auch kosmische Ordnung.

Offenbar seit frühester Zeit wurde die Überzeugungskraft der Opferrituale dabei nicht allein in der unmittelbaren Zurschaustellung von Reichtum, d.h. ökonomisch-politischer Macht, gesucht, sondern synchron mit sprachlichen Mitteln – präzise: *g e s c h r i e b e n e n* Texten – interpretiert und intensiviert. Bereits für die Zeit des Shang-Herrschers WU TING 武丁 (1341 - 1281 v.Chr.) ist als häufigster zeremonieller Akt die als *ts'e* 冊 bezeichnete Präsentation von Aufzeichnungen an die Geister identifiziert worden.¹⁶ CREEL hat dieses Zeichen, dessen oberer Teil die als Schreibmaterial verwendeten und zusammengebundenen Bambustäfelchen und dessen unterer Teil einen Mund darstellt, in der Bedeutung „to tell by means of a book“ erklärt.¹⁷ Ohne Zweifel wurde unter den Shang wie unter den Chou dem geschriebenen Text eine spezifische und, gegenüber dem „nur“ gesprochenen Wort, überlegene Wirksamkeit für die Kommunikation mit den Natur- und Ahnengeistern zuerkannt, und vermutlich ist die Entwicklung der Schrift selbst ganz wesentlich der Entwicklung des Rituals verpflichtet.¹⁸ Die hohe Abhängigkeit von der Schrift als Kommunikationsmedium mit den Geistern, wie sie bis in die gegenwärtigen Rituale der chinesischen Volksreligion Gültigkeit behalten hat, ist wiederholt als ein besonderes Charakteristikum der chinesischen Kultur erkannt worden.¹⁹ Als – um nur ein prägnantes Beispiel herauszugreifen – der „Martialisches Kaiser“ der Han, HAN WU-TI 漢武帝 (LIU CH'E 劉徹, 156 - 87 v.Chr., reg. 141 - 87 v.Chr.) im Jahre 110 v.Chr. erstmals das erhabene *feng* 封 - Opfer entbot, ließ er eine Nephrittafel mit geheimer Inschrift vergraben.²⁰ Die noch heute übliche Praxis, schriftliche Mitteilungen zu verbrennen und mit dem Rauch zu den Geistern aufsteigen zu lassen, ist wohl die älteste Form dieser Art von Kommunikation.²¹ Sie bietet vermutlich auch den Schlüssel zum Verständnis der Positionierung der Inschriften im unsichtbaren Inneren der Speise- und Trankgefäße, aber auf dem sichtbaren Äußeren der Glocken: Wo hier die Nachrichten mit den Dämpfen und Düften der Opfergaben emporstiegen,²² wurden sie dort mit den Klängen fortgetragen.²³ So läßt die große Zahl von Inschriften auf den unterschiedlichen Bronzegegeräten vermuten, daß alle sinnlich erfahrbaren Wirkungen der Opfer auch als Medien schriftlicher Botschaften fungierten und durch das gemeinsame

¹⁴ VON FALKENHAUSEN (1988), 693.

¹⁵ Vgl. Kapitel 2.

¹⁶ Vgl. CHANG TAIPING (1981), 368-76, 414.

¹⁷ CREEL (1937), 38.

¹⁸ Vgl. CREEL (1937), 38.

¹⁹ Vgl. etwa VON FALKENHAUSEN (1993), 161: „Ritual structured as an act of communion with the spirits is a virtual universal in human religious practice, but in the early Chinese context it takes on some unique characteristics. One of them, it would seem, is the degree of reliance on writing in communicating messages to the spirits. The genesis of Chinese writing was certainly linked to cultic concerns. To this day, the offering of written statements to the gods has been an essential part of popular religious practice in China.“ Zur Verwendung schriftlicher Nachrichten in der heutigen Volksreligion vgl. neben der bei VON FALKENHAUSEN genannten Literatur auch AHERN (1981), 16-30, *passim*, und CHARD (1995).

²⁰ SC 12.475, 28.1398, HS 25A.1235.

²¹ Vgl. CREEL (1937), 36.

²² Zum Duftopfer und seiner Parallele in der Opferpraxis im antiken Griechenland vgl. Kapitel 4, Kommentar zu Vers 1.3 der *Chiao-ssu ko* 郊祀歌.

²³ Vgl. VON FALKENHAUSEN (1988), 620-44, COOK (1990), 169, 237.

Merkmal der Textualität miteinander verbunden waren. Mit der synästhetischen Überwältigung durch Düfte, Klänge, Farben usw. wurde den Geistern synchron ein vielstimmiger Text präsentiert.

Daß hier nicht von einer Mehrzahl von Texten auf den verschiedenen Bronzegegeräten, sondern von einem Text gesprochen wird, hat seinen Grund nicht allein in der nachweislich extremen Intertextualität der Inschriften, deren Kompositonsprinzip VON FALKENHAUSEN mit der Formel „Limited stock vocabulary and phraseology are applied to fixed structures of composition“ zusammengefaßt hat.²⁴ Trotz der üblicherweise zum Auftakt der Inschriften gegebenen – häufig allerdings fiktionalen, weil offenbar glückverheißenden²⁵ – Datierungen sowie expliziter Erwähnungen konkreter historischer Ereignisse scheint die Vorstellung individueller, d.h. einmaliger Texte für das Verständnis der Bronzeepigraphik eher in die Irre zu leiten, da die Inschriften offenbar keine primären Darstellungen historischer Informationen als vielmehr sekundäre Transformationen bereits in Schriftform vorliegender Berichte in eine sakralisierte, normative und fortan unwandelbare Gestalt repräsentieren.²⁶

Das zweite – und letzte – tradierte Medium sprachlichen Ausdrucks der Chou-zeitlichen Opferrituale, die Preisgesänge, wie sie mit den *Elegantiae* (*ya* 雅) und *Eulogien* (*sung* 頌) im *Shih-ching* versammelt sind,²⁷ ist den epigraphischen Texten in mancher Hinsicht verwandt, in anderer aber ebenso deutlich von diesen zu unterscheiden. Der fundamentale Unterschied zu den Inschriften liegt in der relativ unspezifischen Referenz der Gesänge: Sie sind weder lokal gebunden noch datiert, noch ist ihr Kompositonsanlaß mit konkreten historischen Ereignissen verbunden; ihre Existenzform ist nicht das unwandelbare Material eines bestimmten Ritualgerätes, so daß sie auch nicht auf ein solches referieren können. Eine visuelle Realität ihrer Schriftform – sofern ursprünglich vorhanden – war variabel, und sie wurde mit der Niederschrift des Textes in der Han-Zeit definitiv verändert. In ihrer tradierten Gestalt sind die *Eulogien* und *Elegantiae* poetisch strukturierte Texte mit Reimen und Strophenformen, doch es spricht manches dafür, daß der bekannte Text nicht nur in seiner Schrift, sondern vielleicht auch in seinem Reimsystem Han-zeitliche Charakteristika aufweist.²⁸

Gemeinsam sind Hymnen und Inschriften hingegen die Verwendungssituation des Opferrituals und dessen politischer Kontext, und von hier aus erklären sich die häufig notierten ideologischen und damit zugleich lexikalischen Übereinstimmungen zwischen den beiden Textsorten. Wie die epigraphischen Texte sind auch die *Eulogien* und *Elegantiae* von einer hochgradigen Intertextualität geprägt,²⁹ die sich im wesentlichen auf den formelhaften Charakter der Texte zurückführen läßt. Gemeinsam ist den Texten weiterhin, so tautologisch dies im ersten Augenblick auch klingen mag, ihre Textualität (*wen* 文), jene spezifische Qualität unmittelbar Bedeutung vermittelnder Musterung (*wen*),³⁰ mit denen beide, die Inschriften wie die Hymnen, von den übrigen ästhetischen Strukturen der politischen Liturgie abgehoben sind. Zwar sind beide Textsorten aufgrund ihrer jeweiligen formalen Gestaltung selbst Bestandteil der umfassenden rituellen Ornamentstruktur (*wen*), doch definieren sie zugleich

²⁴ VON FALKENHAUSEN (1988), 661.

²⁵ Vgl. VON FALKENHAUSEN (1993), 175-76.

²⁶ Vgl. hierzu die Diskussion bei VON FALKENHAUSEN (1993), 161-72.

²⁷ Zur Diskussion des Begriffs der Hymne sowie der *Elegantiae* und *Eulogien* vgl. Kapitel 2, 23-27.

²⁸ Vgl. Kapitel 4, 112-14.

²⁹ Vgl. Kapitel 2, 26-27.

³⁰ Zu *wen* als strukturierter und strukturierender kosmischer Kraft vgl. HSÜ SHENS 許慎 (c. 55 - c. 149) Nachwort (*hsü* 紱) zum *Shuo-wen chieh-tzu* 說文解字 (100 n.Chr.) 15A.6709a, deutlich auf den Chou-zeitlichen *Hsi-tz'u* 系辭-Kommentar zum *Chou-i* 周易 (8.74b-75b) referierend; außerdem Kapitel 1 (*Yüan tao* 原道) in LIU HSIEHS 劉勰 (c. 467 - c. 522) *Wen-hsin tiao-lung* 文心雕龍 (c. 501-2; zu dieser – tentativen – Datierung vgl. WANG YÜN-HSI / YANG MING 1989, 323, MOU SHIH-CHIN 1988, 41-65). Einen Überblick bietet CHOW TSE-TSUNG (1979). Das Wort *wen* als „Musterung, Ornament“ – woher sich „Schrift“ ableitet – ist in Texten der Westlichen Chou-Zeit nachweisbar, wenn auch das Zeichen 文 zugleich ein anderes, gegenüber „Musterung“ vermutlich dominierendes Wort *wen* zu repräsentieren scheint, besonders als Epitheton in den postumen Ehrentiteln von Herrschern; vgl. VON FALKENHAUSEN (1996), der dieses Wort tentativ als „accomplished(?)“ übersetzt.

deren Bedeutung. Die übliche epigraphische Schlußformel „Mögen Söhne um Söhne, Enkel um Enkel [dieses Opfergefäß] ewiglich als Schatz bewahren und [im Ahnenopfer] verwenden!“ deutet das jeweilige Bronzegefäß als Symbol rituell gesicherter dynastischer Dauer.

Die Kalligraphie und Anordnung der Inschriften war ohne Zweifel ein ornamentales Element des Opferrituals,³¹ markierte als solches den erhabenen Status des Rituals und seiner Teilnehmer und wurde vermutlich auch als magisch wirksam aufgefaßt.³² Der Ornamentcharakter zeigt sich deutlich in der Positionierung an hervorgehobener Stelle auf der Außenseite von Glocken, wo die Kalligraphie auch mit Gold eingelegt wurde;³³ er läßt sich aber auch für epigraphische Texte im Inneren der Opfergefäße, wo der Text während des Rituals von den Speisen bedeckt war, konstatieren.³⁴ Auf dieser materiellen Ebene der Ornamentstruktur eignet den epigraphischen Texten daher eine ästhetische Realität und Wirksamkeit, die den immateriellen Gesängen abgeht. Doch sind Inschriften gerade keine in die Wirklichkeit des Materials übertragenen Hymnen, sondern Texte grundsätzlich anderer Natur: Die Datierung, die Namensnennung des Verfassers oder Auftraggebers, die Verbindung mit der konkreten Historie des Clans weisen die Inschriften als juristisch gültige Dokumente im doppelten Sinne aus: Der Text ist immer der Besitztitel auf das mit ihm beschriebene Gerät, und kann überdies die definitive Form politisch-militärischer Verträge oder Gesetze repräsentieren, nunmehr sakralisiert durch die Kostbarkeit und rituelle Funktion des bronzenen Gegenstandes.

Weder juristische Funktion noch Materialität lassen sich mit den Gesängen der Opferrituale verbinden, welchen statt dessen eine wiederum eigene Ornamentstruktur eignet. Es ist müßig, über die ursprüngliche Gestalt der *Shih-ching*-Hymnen zu spekulieren, doch lassen die Quellen keinen Zweifel daran, daß es sich um Texte handelt, die zu Musik und Tanz gesungen wurden.³⁵ Obschon also die tradierte Gestalt der Hymnen eine zumindest in Teilen nachträglich (re-)konstruierte sein mag, muß daher auch die ästhetische Realität der „Originale“ in Strukturen gesucht werden, welche der akustischen Darbietung im Opferritual dienen: in Reimen und allen anderen Ausbildungen organisierter Lautstrukturen, Rhythmen, Strophenformen, etc. Die gesungenen Texte des Rituals hatten nicht nur Inhalte, mit denen sie „Bedeutung“ denotierten, sondern sie trugen ein ästhetisches Potential in sich, das sich jeweils in einer und zu einer konkreten Darbietung aktualisieren ließ. Wie in der Untersuchung der Chou-zeitlichen Bronzen oder, um den Horizont ein wenig zu weiten, eines europäischen mittelalterlichen Andachtsbildes ist auch in der Analyse der Hymnen nach Gebrauchsspuren zu suchen, die Aufschluß über die funktionalen Aspekte, in diesem Falle der Texte, gewähren können. Dies ist eine der grundlegenden Prämissen, unter denen in Kapitel 4, in der Beschäftigung mit den Opferhymnen der Han-Zeit, auch deren formale Strukturen thematisiert werden.

Zu den ästhetisch funktionalen Elementen von Ritualgesängen sind insbesondere Besonderheiten rhythmischer und lautlicher Strukturen zu rechnen. Ein typisches Beispiel für die Verbindung beider Elemente sind etwa die im *Shih-ching* allgegenwärtigen Reduplikationen (Reduplikative), also die

³¹ Vgl. etwa MACKENZIE (1993), 141-42.

³² Ich verwende Begriffe wie „Ornament“ oder „ornamentale Struktur“ nicht als Bezeichnung eines bloß zierreichen Beiwerks. In der politischen Liturgie vermutlich schon der Shang-, mit Sicherheit aber seit der Westlichen Chou-Zeit markieren die ästhetischen Gestaltungselemente, sei es der Bronzen, der Musik, der Texte usw., sowohl sozialen Status als auch die Realitätsdifferenz des Rituals zur alltäglichen Lebenswelt. Das Ornament fungiert dabei als zunächst nicht-begriffliches, ästhetisch wirksames Element, im weiteren aber auch – besonders mittels numerischer Abstufungen – als Materialisierung begrifflich determinierter Hierarchien. Die in Kapitel 2 zitierte Chou-zeitliche Literatur bietet eine Fülle von Belegen für diese signifikante Dimension des Ornaments. Die neueren Arbeiten zum chinesischen Ornament – z.B. RAWSON (1984), einige der bei WHITFIELD (1993) versammelten Beiträge, POWERS (1995) – stehen auf dem von GOMBRICH (1982) solide bereiteten Boden.

³³ Vgl. HU-PEI SHENG PO-WU-KUAN (1992), Abb. 1, 287-96.

³⁴ Vgl. die SHIH CH'ANG-p'an 史牆盤 -Inschrift (SHAAN-HSI SHENG K'AO-KU YEN-CHIU-SO / SHAAN-HSI SHENG WEN-WU KUAN-LI WEI-YÜAN-HUI / SHAAN-HSI SHENG PO-WU-KUAN 1979/84, Bd.2, Farbtafel 4, Abb. 24).

³⁵ Vgl. Kapitel 2.

Verdoppelungen zweier identischer Zeichen. Gegen guten Rat und die Praxis so wegweisender Übersetzer wie LEGGE, KARLGREN und WALEY werden in der vorliegenden Arbeit diese binomischen Bildungen mit Verdoppelungen auch in der Zielsprache, hier also im Deutschen, wiedergegeben.³⁶

Referenz und Autoreferenz

Wenn in der bisherigen Diskussion Begriffe wie „politische Liturgie“, „Herrschaftslegitimation“, „Überzeugung“ oder „Botschaft“ gebraucht wurden, so ist damit stets der Zeichencharakter, also die Verweisfunktion des Opferrituals impliziert. Trotz aller archäologischen Funde gerieten wir regelmäßig in Erklärungsprobleme – noch größere, als ohnehin schon vorhanden –, könnten wir die materiellen Gegenstände nicht in einen sinnvollen Zusammenhang rücken, den uns im wesentlichen die authentischen Texte und ihre späteren Interpretationen, besonders der Han-Zeit, vermitteln. Von besonderer Bedeutung sind dazu die Texte des Rituals selbst: hier die definitiv authentischen Bronze- und auch Steininschriften (letztere z.B. auf den Lithophonen), dort die Hymnen des *Shih-ching*, ein „Zhou text in Han clothing“,³⁷ nachträglich zwar redigiert, aber nicht grundsätzlich konstruiert. Die Texte, wie auch die Opferhymnen der imperialen Zeit, sind aufschlußreich sowohl für den konkreten Ablauf des rituellen Geschehens als auch für dessen ideologischen Horizont.

³⁶ Die ausführlichsten Darstellungen der als Reduplikative oder Reduplikationen (*ch'ung-tieh* 重疊) bezeichneten Verdoppelungen identischer Zeichen zumeist in verbaler oder adjektivischer Funktion – zu unterscheiden von den alliterativen und reimenden Binomen (zu diesen vgl. besonders KNECHTGES 1982/96, Bd.2, 2-13) – bietet CHOU FA-KAO (1962), 97-201 (insbesondere 114-28, 154-60), und (1962/63). KENNEDY (1959) hat argumentiert, die Reduplikationen seien keine aus der jeweils einfachen Form eines Zeichens abgeleitete, sondern selbst primäre Bildungen: „We should thus have to state that 'reduplicated words' are always uncommon, and that common words are never 'reduplicated'. But why should this be so? It can only lead us to the conclusion that reduplication does not exist as a productive process [...] On this conclusion the doublets are to be treated as primary forms and not as derivatives. It is fruitless to search for their meaning in a single character x, or by relating this x to some known monosyllabic word.“ (196-97) Allerdings entwickelt KENNEDY aus diesen bemerkenswerten Beobachtungen weder eine Erklärung für die poetische Motivation der Reduplikative, noch eine systematische Methode für den übersetzerischen Umgang mit diesen. Es ist bekannt, daß Reduplikationen ein typisches Element metrisch gebundener Texte sind, und daß ihre Verwendung innerhalb eines Metrums hochgradig kohärent ist (zum *Shih-ching* vgl. CHOU FA-KAO, zu den Texten der *Ch'u-tz'u* 楚辭 GALLAGHER 1993). Der enorme Reichtum dieser Bildungen sowie deren metrische und vermutlich musikalisch-rhythmische Kohärenz legen m.E. nahe, die wesentliche Motivation zur Verwendung dieser Binome in ihrer rhythmischen und vielleicht auch lautlichen – etwa onomatopoetischen – Funktion zu suchen. Diese funktionale Dimension der Reduplikationen, etwa als machtvoll-hieratischer Versauftakt, begleitet von den Klängen der Glocken, Klangsteine und Trommeln, ist m.W. bislang nicht hinreichend erörtert, doch mag gerade hierher die Verwendung seltener und unvertrauter Zeichen erklärbar sein: Es handelt sich bei diesen Bildungen nicht um Elemente der Alltagssprache, sondern um gleichsam hieratische Formeln, deren konkreter Inhalt jeweils flexibel über den Kontext bestimmbar ist – diesen Schluß lassen jedenfalls die häufig tautologischen traditionellen Kommentare zu. Wenn die Reduplikationen in diesem Sinne Formeln und damit Bestandteile der rituellen, insbesondere klanglichen Ornamentstruktur sind, verliert sich genau dieser Charakter in solchen Übersetzungen, wie sie WALEY, KARLGREN oder LEGGE (vgl. die Beispiele bei CHOU und KENNEDY) anbieten: Hier wird – von KENNEDY kritisiert – in aller Regel die Bedeutung des Einzelzeichens, wie in den traditionellen Kommentaren glossiert, übernommen und adverbial gesteigert („very“, „deep“, etc.), im selteneren Falle der verdoppelten Nomina mit „every“ etc. Gegen diese Übersetzungspraxis spricht eine einfache Gegenprüfung: Wie sollen hiervon in der Übersetzung jene zweigliedrigen Formulierungen unterschieden werden, die bereits im Original in genau dieser Weise strukturiert sind, etwa mit Adverbien wie *ta* 大 oder *shen* 甚, bei Nomina z.B. mit *ko* 各? Ich gehe daher mit den traditionellen Übersetzungen zunächst zwar konform, wo sie auf die Bedeutung des Einzelzeichens rekurrieren, da sich hierzu in aller Regel selten Alternativen bieten, doch wähle im zweiten Schritt auch im Deutschen die verdoppelte Form des Wortes. Hierfür spricht, daß auch in dieser Sprache die Reduplikation, wo sie denn vorkommt – bezeichnenderweise etwa in Liedern der katholischen Liturgie –, in den meisten Fällen semantisch eine qualitative oder quantitative Intensivierung denotiert. Entsprechend glaube ich, daß auch in den Übersetzungen aus dem Chinesischen Formeln wie „ehrfürchtig, ehrfürchtig“, „Scharen und Scharen“ oder „kreisen, kreisen“ eine qualitative (bei Adjektiven und Adverbien), quantitative (bei Nomina) oder iterative/durative (bei Verben) Intensivierung ausdrücken.

³⁷ BAXTER (1991), 30.

Es liegt in der oben skizzierten Natur der Inschriften begründet, daß sie Geschichte in hochgradig formalisierten und idealisierten Berichten darbieten: Die epigraphische Version der historischen Ereignisse ist nicht die erste des Augenzeugen, sondern die letzte des Priesterschreibers, die definitive und daher im kostbaren Material des bronzenen Kultgerätes sakralisierte, und sie ist eigens für die kultische Verwendung kalligraphisch und sprachlich inszeniert.³⁸ Wenn auch die „Realität“ der so aufgezeichneten Ereignisse eine aufbereitete und häufig genug historisch zweifelhafte sein mag, so ist gerade der Mechanismus und die Motivation ihrer rhetorischen Vermittlung – ein Positivist würde sagen: „Verfälschung“ – aufschlußreich: für das Verständnis weniger der „historischen Tatsachen“ als der rituellen Repräsentation von Geschichte. In diesem Sinne löst etwa der intensive Gebrauch allgemeiner topischer Formeln in der „Aufzeichnung“ des Einzelereignisses dieses aus seiner singulären historischen Zufälligkeit und überführt es in den gemeinsamen Sinnhorizont einer imaginären „Geschichte“. Worauf also referieren die Bronzeinschriften, und worüber geben sie Auskunft?

Zunächst verrät die dicht geflochtene Intertextualität etwa mit dem *Shang-shu*, gerade im Gebrauch solcher ideologischen Abstrakta wie „Tugendkraft“, „Segnungen des Himmels“ etc., die Inschriften als Texte der politischen Rhetorik. Gerichtet an die Geister wie in die politische Sphäre, eignet ihnen im Opferritual freilich ein besonderer Status: Einerseits tragen sie die politische Rhetorik in die rituelle Darbietung und definieren so deren Semantik. Umgekehrt vermitteln sie die sakrale Autorität des Kultes an die Rhetorik und, bei Referenzen auf „historische“ Ereignisse, an eben diese. In der Verbindung von formalisierter Sprache mit kostspieliger Materialität stiften und sakralisieren sie Geschichte, ein Sinnkontinuum von der Vorzeit der Ahnen über die Gegenwart bis zu den Nachfahren. Zugleich sind die Inschriften der Kultgeräte autoreferentiell: „Mögen Söhne um Söhne, Enkel um Enkel [dieses Opfergefäß] ewiglich als Schatz bewahren und [im Ahnenopfer] verwenden!“

Das Verhältnis von Referenz und Autoreferenz ist in den Hymnen – selbst Teil der musikalischen Darbietung – nochmals komplexer. Das *Hsiao-ching* 孝經 enthält die folgende, bereits in der Han-Zeit aufgrund ihrer „emphasis on the transformational power of *li* and *yüeh*“³⁹ vielzitierte Passage:

Um die Sitten zu ändern und die Gebräuche zu wandeln, ist nichts vortrefflicher als die Musik. Um die oberen [Mächte] zu beruhigen und das Volk zu regieren, ist nichts vortrefflicher als die Riten.⁴⁰

HAN CHING-TI 漢景帝 (LIU CH'I 劉啟, reg. 157 - 141 v.Chr.) formulierte 157 v.Chr., unmittelbar nach seiner Thronbesteigung, in einem Edikt zur Musik der Ahnentempel:

Wie [Wir] hören, hatte in alter Zeit der [die Dynastie gründende] Urahn Verdienste, und der [folgende] Vorfahr hatte Tugendkraft. Organisiert man Ritual und Musik, so hat ein jedes seinen Grund. Die Gesänge sind, womit man die Tugendkraft darstellend entfaltet; die Tänze sind, womit man die Verdienste leuchten läßt.⁴¹

Die beiden Passagen spielen ineinander: Nach dem Edikt verweisen Ritual und Musik auf das politische Handeln und repräsentieren es symbolisch. Im *Hsiao-ching* hingegen sind Ritual und Musik bereits dieses Handeln in seiner höchsten Wirksamkeit,⁴² geeignet, die sozio-politische und, besonders seit der Han-Zeit, kosmische Ordnung zu gestalten und zu sichern. Zusammengeführt ergibt sich

³⁸ Vgl. die instruktive Diskussion in VON FALKENHAUSEN (1993), 145-72.

³⁹ TSAI YEN-ZEN (1992), 270.

⁴⁰ *Hsiao-ching* 6.18b.

⁴¹ *HS* 5.137. Ich übersetze den ersten Satz nach seiner Grammatik; gemeint ist, laut den Kommentaren, daß „Urahn“ (*tsu* 祖) genannt wird, wer das Verdienst hat, die Dynastie gegründet zu haben, und „Vorfahr“ (*tsung* 宗), wer sich als Nachfolger durch Tugendkraft auszeichnet. Die genaue Bedeutung der beiden Begriffe ist strittig.

⁴² Dieses Konzept scheint mir den neueren Theorien von Ritual und Ritualisierung als Gestaltungs- und Wirkungselement politischen Handelns sehr nahe; vgl. hierzu BELL (1992).

ein zirkuläres Modell: Wo die rituelle Darbietung, wie in der oben zitierten *Elegantia*, wortreich das politische Programm der dynastischen Herrschaft präsentiert, zelebriert sie sich selbst als dessen zentrales Element. Tatsächlich ist der autoreferentielle Charakter der Ritualmusik im *Shih-ching* wie auch in den Hymnen der Han-Zeit⁴³ in zahlreichen Beschreibungen der musikalischen Darbietung gegenwärtig: Selbst Teil dieser Darbietung im Ahnentempel, beschreiben die Texte diese nicht, sondern duplizieren die musikalische Realität synchron auf der sprachlichen Ebene, und hier wiederum mit den spezifischen Möglichkeiten der lautlichen und rhythmischen Ornamentstruktur:

Wie vortrefflich! Wie vollzählig!

Angeordnet sind Unsere Schleuder- und Faßtrommeln!

[Wir] schlagen die Trommeln klangvoll, klangvoll,

erfreuen Unsere strahlenden Ahnen!

[Wir.] Nachfahre des T'ANG, spielen großartig auf,

[die Vorfahren] beruhigen Uns, deren Sehnsucht erfüllt wird!⁴⁴

Die Schleuder- und Faßtrommeln dröhnen, dröhnen,

schrillend, schrillend, die Melodien der Flöten!

So harmonisch und einträchtig

folgen sie den Melodien Unserer Klangsteine!

O! majestätisch ist der Nachfahre des T'ANG,

erhaben, erhaben seine Melodien!

Glocken und Trommeln ertönen reich,

zehntausend Tänze reihen sich wohl!

Wir haben vortreffliche Gäste,

wie sind sie erfreut und beglückt!

[...] ⁴⁵

Die nochmalige Erzeugung der musikalischen Realität auf der Ebene regelmäßig gegliederter tetrasyllabischer Metren, bereichert mit onomatopoetischen Reduplikationen und exklamatorischen Partikeln, bewirkt eine zusätzliche Verdichtung der rituellen Aufführung. Die für die Hymnen typische sprachliche Redundanz ist ein poetisches Strukturmerkmal und zugleich das Organisationsprinzip des ganzen Rituals: Die bloße Existenz der Texte als Duplizierung der prunkenden Realität des Opferrituals ist ein Phänomen von Redundanz, geeignet, das rituelle Geschehen und seine Erfahrung zu intensivieren. Die Hymnen beschreiben nicht, sie wirken. Diese nach der linguistischen Sprechakttheorie performative Dimension der Texte⁴⁶ gilt auch für andere Inhalte der Gesänge, besonders für die Darstellungen der Bewegungen der Geister. Wenn in der berühmten Kleinen *Elegantia* *Ch'u-tz'u* 楚茨⁴⁷ ausführlich das Herannahen der Ahnengeister und ihr frohes Genießen der Opfergaben gepriesen werden, so sind diese Schilderungen sicherlich im voraus für die vorgesehene Verwendung im Ritual geschaffen worden. Zwar wurden die entsprechenden Aktivitäten der Geister, besonders in Person der „Verkörperer“ (*shih* 尸) der Ahnen, „real“ sichtbar, doch sind die Hymnentexte, weil gegenüber dem rituellen Geschehen chronologisch primär, nicht deskriptiv, sondern zunächst präskriptiv. Dies gilt ebenso für die Hymnen der imperialen Zeit, wie in der Analyse der Han-zeitlichen Texte zu zeigen sein wird.

Die positive Reaktion der Ahnengeister auf die Opfergaben signalisierte die Rechtmäßigkeit des Opfers und, darin vermittelt, die Legitimität des Opfernden; die Geister bekundeten ihre Zustimmung

⁴³ Vgl. Kapitel 4.

⁴⁴ Subjekt und Bedeutung dieses Doppelverses sind umstritten, vgl. die Diskussionen bei LEGGE IV, 632, und KARLGRÉN (1946a), 184-85.

⁴⁵ *Mao shih* [# 301] 20-3.352b-353b, LEGGE IV, 631-33.

⁴⁶ Zur Sprechakttheorie vgl. die beiden Standardwerke AUSTIN (1962) und SEARLE (1969).

⁴⁷ *Mao shih* [# 209] 13-2.199c-202b, LEGGE IV, 368-73.

zu den rituellen und politischen Aktivitäten des Herrschers. Auf der sprachlichen Ebene der Hymnentele wendete sich hierzu die präskriptive Funktion zu einer performativen: Die Befriedigung der Geister und die allgemeine Beglückung der Anwesenden, d.h. der Erfolg des Rituals, werden konstatiert: „Wir haben vortreffliche Gäste, / wie sind sie erfreut und beglückt!“ Und gemäß der erwähnten Eleganz *Ch'u-tz'u* scheint der Opferpriester (*kung-chu* 工祝) dem „pietätvollen (oder: opfernden) Nachkommen“ (*hsiao-sun* 孝孫) die wörtlichen Botschaften der Geister, worin diese den korrekten Ablauf des Opfers bestätigen, ausdrücklich zu verkünden.⁴⁸ Weder Geister noch Gäste hatten eine andere Wahl – die Sprache der Texte produzierte selbst ihren eigenen Kontext als die „Realität“ der Situation: „Text and context become manifest simultaneously.“⁴⁹

Das determinierte, von menschlicher Seite kontrollierte Verhalten der Geister hat KEIGHTLEY bereits für die Divinationskultur der Shang notiert: „An-yang was not Delphi, where the words of the Pythia had to be translated, frequently ambiguously, by priests. [...] The supernatural powers were given little opportunity to inspire new solutions [...] The powers could not reveal themselves in unexpected ways. The supernatural responses were rigorously channeled.“⁵⁰ Auch der Ahnenkult der Chou war, wie die selbstgewiß vorformulierten Hymnen belegen, sicher vor Überraschungen: Wunsch und Wirklichkeit fielen prinzipiell – im Wortsinne – nach VORSCHRIFT zusammen. Gemäß der zirkulären Vorstellung, daß Ritual und Musik politisches Handeln sowohl repräsentierten als auch selbst schon waren, wurde mit dem geglückten Ritual zugleich der Erfolg des Regierens besungen. Eine solche normative und repräsentative Selbstbestätigung, worin das Denken in Alternativen grundsätzlich suspendiert ist, zählt nach den Ergebnissen der Ethnologie wohl zu den kulturellen Universalien. WALLACE hat hierzu die Formel „communication without information“ geprägt: Wo alles feststeht, also keine zweite Option existiert, bleibt „in the statistical sense of information theory [...] no information from sender to receiver“.⁵¹ Die sprachlogische Feststellung meint selbstverständlich nicht, das Ritual habe keine „Botschaft“ oder „Bedeutung“ – diese ist lediglich nicht verhandelbar.

Normative Ordnung ist Programm und Strukturprinzip herrscherlicher Opferrituale; sie liegt den einzelnen Handlungsschritten zugrunde und wird von diesen repräsentiert: Das Ritual formuliert nicht nur, sondern ist, wofür es steht. In diesem Sinne hat BLOCH die formalisierte Sprache des Rituals als „impoverished language“ charakterisiert, „a language where many of the options at all levels of language are abandoned so that choice of form, of style, of words and of syntax is less than in ordinary language“.⁵² Ähnlich haben AHERN und andere von einem „restricted code“ ritueller Sprache, gerade auch mit Blick auf eine streng abgegrenzte Intertextualität, gesprochen.⁵³ Die rigide Formalisierung und Verengung des sprachlichen Ausdrucks, womit Unwägbares und Mehrdeutiges, also der normativen Botschaft potentiell Gefährliches, ausgeschlossen werden, ist nur einer unter mehreren wirksamen Bestandteilen des Rituals. TAMBIAH hat eine „working definition of ritual“ vorgeschlagen, die sehr präzise auch den Opferritualen der chinesischen Herrscher aus vorimperialen und imperialen Zeiten angemessen scheint: „Ritual is a culturally constructed system of symbolic communication. It is constituted of patterned and ordered sequences of words and acts, often expressed in multiple media, whose content and arrangement are characterized in varying degree by formality (conventionality), stereotypy (rigidity), condensation (fusion), and redundancy (repetition). Ritual action in its constitutive features is performative in these three senses: in the Austinian sense of performative wherein

⁴⁸ Einen ersten Ansatz zur Interpretation dieser performativen Dimension des Textes hat VON FALKENHAUSEN (1993), 148–50, vorgelegt.

⁴⁹ WHEELLOCK (1982), 58.

⁵⁰ KEIGHTLEY (1984), 13–14.

⁵¹ WALLACE (1966), 233.

⁵² BLOCH (1974), 60, vgl. auch BLOCH (1975).

⁵³ AHERN (1981), 54–55.

saying something is also doing something as a conventional act; in the quite different sense of a staged performance that uses multiple media by which the participants experience the event intensively; and in the third sense of indexical values – I derive this concept from Pierce – being attached to and inferred by actors during the performance.“⁵⁴ TAMBIAH erscheint die Sprache, wie schon BLOCH und anderen,⁵⁵ als zentraler Bedeutungsträger des Rituals, gerade auch dort, wo sie als Instrument politischer Machtausübung dient. BLOCHs These, daß die durch Formalisierung und gezielte Verengung der Ausdrucksmöglichkeiten geprägte Sprache des Rituals primär als Instrument traditioneller Machtausübung fungiere, ist nicht unumstritten,⁵⁶ weil zu einseitig. Für die Analyse der chinesischen politischen Sprache aber läßt sie sich fruchtbar einbeziehen, und dies für die Hymnen des *Shih-ching* ebenso – und hier liegt ein Teil ihrer Faszination – wie für die gegenwärtige politische Praxis.⁵⁷

Der besondere Rang der sprachlichen Äußerung (nicht nur) in den chinesischen Ritualhymnen gründet in der Tatsache, daß sie einerseits als ästhetisch wirksamer Bestandteil der multimedialen Aufführung fungiert, andererseits aber nicht Mosaikstein neben Mosaiksteinen ist, sondern gleichsam der Putz zwischen und unter allen übrigen: Es ist die Sprache, welche die Gesamtheit der nonverbalen Elemente bindet und interpretativ in den gemeinsamen semantischen Horizont integriert. „It is impossible to understand the rite if we do not know the names of the actions and the sequences: language is the first interpreter of the real.“⁵⁸ Die Hymnen des *Shih-ching* wie auch die Opfergesänge der imperialen Zeit – die m.W. einzige relative Ausnahme bieten die in Kapitel 4 diskutierten Hymnen HAN WUTIS – belegen zuverlässig, daß das chinesische Staatsritual naturgemäß nicht der Ort für ästhetische Experimente oder poetische Freiheiten war. Würden wir daher die Eulogien und Eleganzien, neben den ihnen lexikalisch und ideologisch eng verwandten Texten des *Shang-shu* sowie der Bronzeinschriften, heute als Primärtexte der politischen Sprache der Chou-Zeit betrachten, entginge uns ein besonderes Merkmal hierarchischer Äußerungen, das sich erst seit der Han-zeitlichen Rezeption dieser Texte offenbart: das Moment bewußter Traditionalisierung oder gar Archaisierung, mit dem rituelle Texte eine besondere Erhabenheit und, gegenüber der Realität des Alltags, heilige Fremdheit der rituellen Situation etablieren. RAWSON hat für die zumeist nicht semantisch dechiffrierbare Ornamentik der Shang-zeitlichen Bronzegeräte notiert: „The primary purpose of the ornament seems to have been to denote a ritual vessel. Secondly the ornament subdivided the categories of vessel. It drew attention to the shapes, that is to say to the ritual vessel type, an important function as the shapes probably had distinct roles in the ritual. Thirdly within a particular vessel type, ornament indicated rank, and within rank, ownership. It was probably essential to observe such distinctions if the rituals were to be correctly prepared in advance and to be performed in the right sequences. The rituals reinforced the hierarchies of society and, therefore, the ritual vessels had to be similarly organised.“⁵⁹

⁵⁴ TAMBIAH (1981), 119.

⁵⁵ Erhellend ist auch der bereits zitierte WHEELLOCK (1982); vgl. ferner WERLEN (1984). Die Linguistik hat auch außerhalb der Sprechakttheorie zahlreiche Beiträge zu Phänomenen des ritualisierten Sprechens hervorgebracht, so zum Ausdruck von Höflichkeit, zu Begrüßungsformeln, zum Genre der Festrede, etc. Für die Fragestellung der vorliegenden Studie haben sich allerdings die ethnologischen / anthropologischen Studien, wo sie die Sprechakttheorie wie auch ästhetische Ansätze rezipieren, als besonders relevant erwiesen. Schon „klassische“ Arbeiten wie von BRONISLAW MALINOWSKI, EDMUND R. LEACH, SUSANNE K. LANGER und anderen, auf denen Autoren wie TAMBIAH oder BLOCH aufbauen, sind in deren Arbeiten – wie auch bei BELL (1992) und WERLEN – hinreichend dargestellt.

⁵⁶ Vgl. TAMBIAH (1981), 152–53. TAMBIAH stellt gegen die vereinfachende Vorstellung BLOCHs „the message of ritual in a double sense: that there is on the one hand an ontological and experiential constraint that leads to formalization and archaism through the performance of cosmological archetypes, and on the other hand, a social constraint that allocates to persons in ranked positions and relations of ‘power and solidarity’ a differential access to and participation in a society’s major rites, and a differential enjoyment of their benefits“.

⁵⁷ Vgl. SCHOENHALS (1992), vor allem Kapitel 1, „Formalized Language as a Form of Power“.

⁵⁸ DURAND (1989), 120.

⁵⁹ RAWSON (1993), 92.

Die auch für die Bronzen der Chou gültigen Beobachtungen sind tentativ auf die Texte des Rituals übertragbar: So präsentieren die Opfernden in den oben zitierten Hymnen, wenn sie sich als „Nachfahren“ bezeichnen, ihren besonderen Status. Auch läßt sich die hieratische Formel des Bronzeornaments analog zu sprachlichen Formen setzen: Wenn, wie von KENNEDY beobachtet,⁶⁰ die gerade in den Eulogien und Elegantiae häufigen Reduplikationen⁶¹ zumeist aus seltenen, schwer definierbaren Wörtern gebildet sind, tritt die semantische Verweisfunktion zugunsten der nicht-logischen Ornamentstruktur zurück, und gerade hierdurch mag ein Gesang zum Ritualgesang geworden sein.⁶² Es bleibt bis auf weiteres eine – naheliegende – Mutmaßung, in den Eulogien und Elegantiae wie auch in den Texten der Bronzeepigraphik keine Repräsentationen zeitgenössischer Alltagssprache zu sehen, sondern in bestimmten sprachlichen Merkmalen, wozu auch das der Reduplikation zu zählen wäre, bereits gezielte Strategien der Ritualisierung, z.B. Archaisierung, des sprachlichen Ausdrucks.

Im Kontext der hieratischen Formeln der Reduplikation ist nochmals an das zitierte Edikt HAN CHING-TIS zu erinnern, wo Gesänge und Tänze als gleichrangige Medien der Darstellung gepriesen werden: Die Gesänge stellen die Tugendkraft dar, die Tänze die Verdienste.⁶³ Doch anders als Texte sind Tänze nicht diskursiv, sondern allenfalls symbolisch; wenn Gesänge und Tänze daher auf einer gemeinsamen Repräsentationsebene zu sehen sind, dann nicht auf der logisch-argumentativen. Dies entspricht der These WALLACES – Ritual als „communication without information“ – und BLOCHS Argumentation, wonach die für rituelle Sprache typische formale Restriktion auf die Unterdrückung inhaltlicher Optionen zielt und den neutralen situationsunabhängigen Inhalt, im linguistischen Sinne also die Ebene der Proposition, ausschaltet: „You cannot argue with a song.“⁶⁴ Die Sprache der Hymnen wird auf ihre gleichsam materielle, vielleicht auch magisch wirksame,⁶⁵ Realität reduziert.

Damit sind zwei vordergründig divergierende „Bedeutungen“ der Opfergesänge zu konstatieren: Hier die hieratische, vielleicht bewußt unverständliche Formel,⁶⁶ dort die gezielte Referenz auf eine jenseits des Rituals formulierte politische Ideologie und ihre Schlüsselbegriffe. Das Verhältnis dieser beiden sprachlichen Merkmale entpricht dem von Referenz und Autoreferenz und ist eher als wechselseitige Intensivierung denn als Widerspruch zwischen Normativität und Ornament zu beschreiben. Was also leisten die Hymnen im frühen Ritual der chinesischen Herrscher? Als die Essenz politischen Handelns, wie euphemistisch in den Quellen formuliert, sind sie wohl nicht zu akzeptieren – Äxte und Speere waren schließlich auch außerhalb des Ahnentempels in Gebrauch. Wohl aber war das Ritual im Ahnentempel und an den kosmischen Altären der vornehmste Ort, den Horizont und die Grundlagen des politischen Handelns zu repräsentieren, zu sakralisieren und, mit den Hymnen, zu besingen.

⁶⁰ Vgl. oben, Anm.36.

⁶¹ Nach CHOU FA-KAO (1962/63), 662, verteilen sich die insgesamt 686 identischen Zeichenverdoppelungen des *Shih-ching* wie folgt auf die vier Abschnitte dieses Werkes: Landesweisen: 227; Kleine Elegantiae: 243; Große Elegantiae: 133; Eulogien: 83. Dazu ist in Relation zu setzen, daß die Landesweisen insgesamt 160 Texte umfassen, die Kleinen Elegantiae 74, die Großen Elegantiae 31 und die Eulogien 40 Texte, wobei die Mehrzahl der letzteren im Vergleich zu den Gesängen der anderen Abteilungen sehr kurz sind.

⁶² Ich denke im übrigen, im Anschluß an MARCEL GRANET, daß auch der ursprüngliche Gebrauch der Landesweisen des *Shih-ching* als rituell zu bezeichnen ist, wenn auch auf einer anderen sozialen Ebene und in anderer sozialer Funktion als die Gesänge der herrscherlichen Ahnenopfer und Bankette. – Selbstverständlich läßt sich die Frequenz von Reduplikationen, wie überhaupt die Formelhaftigkeit der *Shih-ching*-Gesänge, als typisches Merkmal oraler Literatur, wie von ALBERT B. LORD und MILMAN PERRY für HOMER und die jugoslawischen Sänger konstatiert, verstehen, vgl. C.H. WANG (1974). Tatsächlich aber können wir über das genaue Verhältnis von Oralität und Schrift, gerade mit Blick auf die nicht minder formalisierte Bronzeepigraphik, nur spekulieren.

⁶³ Zu einigen traditionellen Interpretationen dieser Passage vgl. DUBS (1938/55), Bd.1, 304.

⁶⁴ BLOCH (1974), 71.

⁶⁵ Vgl. hierzu TAMBIAH (1968).

⁶⁶ Der bewußte Gebrauch einer gegenüber der Alltagssprache „anderen“ und bisweilen auch unverständlichen Sprache im Ritual ist aus verschiedenen Kulturen hinreichend bekannt (vgl. TAMBIAH 1968, 180-81); ein extremes Beispiel für eine eigene Ritualschrift sind die ägyptischen Hieroglyphen (vgl. ASSMANN 1991, 80).

2 Das Chou-zeitliche Konzept der Opfermusik und ihrer Hymnen

Das Modell der Hymnen des *Shih-ching*

Der Begriff der Hymne (grch. *hymnos*, lat. *hymnus*, „Preisgesang“) bezeichnet in der vorliegenden Studie den politisch-religiösen Preisgesang, wie er bei Opferritualen an die Ahnen und kosmischen Kräfte sowie bei höfischen Banketten verwendet wurde, und umfaßt mehrere chinesische Termini: zunächst die Bezeichnungen *sung* („Eulogie“) und *ya* („Elegantia“) des *Shih-ching*, weiter aber auch die allgemeinen Begriffe *ko* 歌 („Gesang“), *yüeh* 樂 („Musik“) und *wu* 舞 („Tanz“), wo diese seit der Han-Zeit für die Preisgesänge des imperialen Opferrituals verwendet wurden. Die 31 *Chou sung* 周頌 („Eulogien der Chou“) des *Shih-ching* gelten als früheste, teilweise vielleicht bis ins 11. Jh. v.Chr. zurückreichende Schicht dieser Anthologie und damit als das älteste tradierte poetische Korpus Chinas.¹ In der ersten dieser 31 Eulogien, der an König WEN 文 (reg. 1099/56 - 1050 v.Chr.) gerichteten Hymne *Ch'ing-miao* 清廟 („Klarer Tempel“),² hat die Tradition das Modell für alle späteren Preisgesänge zu den Opfern des herrscherlichen Ahnentempels gefunden.

Die Zusammenfassung der Eulogien und Elegantiae unter dem gemeinsamen Begriff der Hymne bedarf der Begründung. Nach der Definition des nicht sicher datierbaren, aber wohl spätestens im 1. Jh. n.Chr. zu seiner tradierten Gestalt vollendeten „Großen Vorworts“ (*Ta-hsü* 大序) des *Shih-ching*,³ „the most authoritative statement on the nature and function of poetry in traditional China“,⁴ war es die Aufgabe der *sung*,

die Erscheinungsform reicher Tugendkraft zu rühmen und damit deren vollendete Verdienste den [Ahnen-] Geistern zu übermitteln.⁵

Die Bestimmung der *sung* als Lobpreis (*mei* 美) herrscherlicher Tugendkraft (*te*) und Bericht (*kao* 告) an die Ahnengeister schließt prägnant die Sphären des Politischen und Religiösen über das Medium des literarischen Ausdrucks zusammen. Wie die Referenzen der Eulogien⁶ in Übereinstimmung mit den reichen archäologischen Funden von Bronzeglocken, Trommeln und Klangsteinen belegen,

¹ Die Feststellung DOBSONS (1968), 242, allerdings, der tentativ die Sektion der *sung* insgesamt „a little later than the period of the inscriptions and charges of the earliest Chou kings“ und dabei die Texte der *Lu sung* 魯頌 (*Mao shih* # 297-300) und *Shang sung* 商頌 (# 301-305) nur „slightly later“ als die der *Chou sung* datiert, ist fragwürdig. Entsprechend ihrer internen Referenzen sind die *Lu sung* und *Shang sung* wohl nicht vor der 2. Hälfte des 7. Jh., anzusetzen; vgl. MATSUMOTO (1980/81), Bd.2, 608-25, SHIRAKAWA (1981), 336-94, SHIH-HSIANG CH'EN (1969), 379, 394; LU K'AN-JU / FENG YÜAN-CH'ÜN (1956), Bd.1, 32, schließen als früheste Datierung auch die Zeit um 800 v.Chr. nicht aus. SHIRAKAWA hält die üblicherweise auf die Frühzeit der Westlichen Chou datierten *Chou sung* 周頌 (# 266-296) für Produkte aus deren Spätphase, MATSUMOTO sogar für Schöpfungen des 8. - 6. Jh.s v.Chr. Die *Lu sung* sind, wie bereits im T'ang-zeitlichen Kommentar K'UNG YING-TAS 孔穎達 (574 - 648) vermerkt (*Mao shih* 20-1.341a), keine Hymnen an die Ahnengeister. Zu den „Datierungen“ der *Shih-ching*-Stücke ist allerdings grundsätzlich festzuhalten, daß die Texte in ihrer tradierten Form definitiv später, gerade auch Han-zeitliche Überarbeitungen erfahren haben (vgl. hierzu etwa BAXTER 1991), deren tatsächliches Ausmaß nicht sicher bestimmbar ist.

² *Mao shih* [# 266] 19-1.315a-c, LEGGE IV, 569, vgl. auch unten, 40.

³ Zu den verschiedenen Datierungsvorschlägen vgl. WANG HSI-JUNG (1980); WANG hält den Mitte des 2. Jh.s v.Chr. wirkenden Gelehrten MAO CH'ANG 毛萇, dem in HHS 79B.2569 und *Sui-shu* 隋書 32.916 die *Mao*-Überlieferung des *Shih-ching* zugeschrieben ist, auch für den Autor des „Großen Vorworts“.

⁴ OWEN (1992), 37.

⁵ *Mao shih* 1-1.4c, LEGGE IV, Prolegomena, 36.

⁶ Vgl. an musikalischen Referenzen insbesondere die dramatischen Schilderungen in *Mao shih* [# 280 und 301] 19-3.326c-327b, 20-3.352b-353b, LEGGE IV, 587-88, 631-33.

waren die Opferrituale der Chou-Zeit von aufwendigen musikalischen und tänzerischen Darbietungen begleitet, und so wurden die *sung* seit der Östlichen Chou-Zeit als hiermit untrennbar verbundene, gesungene Vortragsformen aufgefaßt.⁷ Allerdings schildern die *sung* und *ya* die *grandeur* der Aufführung mit Glocken, Trommeln, Klangsteinen, Zithern, Flöten usw. immer aus einer narrativen Außenperspektive, ohne auch nur einmal den Zusammenhang von Musik und Text, also mit den *sung* und *ya* selbst, konkret herzustellen;⁸ ebenso ist bislang offenbar nicht mehr als eine einzige Glockeninschrift bekannt, welche explizit auf die *Shih-ching*-Gesänge referiert.⁹

Gerade die *Chou sung* zeichnen sich überdies nicht durch eine spezifische formale Gestaltung aus, sondern fallen, umgekehrt, gegenüber den übrigen Texten des *Shih-ching* durch ihre relative Freiheit der Form auf: Die Texte sind verhältnismäßig sehr kurz, metrisch äußerst irregulär, ohne strophische Strukturen und nur in Teilen gereimt.¹⁰ Im Unterschied etwa zu den Elegantiae weisen die *Chou sung* keine Merkmale auf, über die sich eine besondere musikalische Gesangsform positiv definieren ließe. Daher ist auch die formale Abgrenzung zu den Elegantiae ausschließlich *via negationis* erreichbar, sofern man nicht eine archaische oder (zu welcher Zeit?) gewollt archaisierende

⁷ Auch das Vier-Zeichen-Metrum, in dem mehr als 90 % aller *Shih-ching*-Verse gehalten sind (KAO HUA-P'ING 1991, 204, berechnet mehr als 93 %; KENNEDY 1939, 284-85, berechnet 91 %), ist auf die spezifische rhythmische Struktur der Musik zurückgeführt worden (vgl. etwa KAO HUA-P'ING), die von den drei „altewürdigen, für heilig gehaltenen Instrumente[n]“ (GIMM 1966, 109) der Ritualmusik, nämlich Glocke, FaStrommel und Klangstein, dominiert war. Den Zusammenhang zwischen diesen Instrumenten und der wehevollen Simplizität von Texten und Melodien der Opfermusik hat LAM (1988), 369-70, noch im – musikalisch greifbaren – Material des Ming-zeitlichen Rituals beobachtet können: „A significant non-musical factor shaping the Songs is the principle of syllabic text setting, a very limiting convention that gave rise to a style unique among the various kinds of Chinese music, one that most vividly reveals the aspirations to emulate Ancient Perfect Music [...] When such songs were performed to the accompaniment of the stone-chimes, bell-chimes and other percussion instruments, the effect was totally different from other genres of Ming music, and the slowly moving pitches would match the emperor's solemn acts of offering silk, wine food, etc., to the deities.“ – JUAN YÜAN 阮元 (1764 - 1849), angeregt durch die Formulierung *hsing-jung* 形容 („Erscheinungsform“) im „Großen Vorwort“, hat das Zeichen *sung* als austauschbar mit *jung* identifiziert und hierher als Grundbedeutung von *sung* eine tänzerische Gesangsdarbietung angenommen; vgl. sein *Yen ching shih chi* 寧經室集 (in: *Ch'ing ching-chieh* 清經解, 1068.249b-250a), weiter auch INOI (1986), 56-57. Diese in der Folge weithin akzeptierte These (vgl. etwa LIANG CH'Ï-CH'AO 1941, Bd.16, ch. 74, 96; LU K'AN-JU / FENG YÜAN-CHÜN 1956, Bd.1, 15-17, SHIH-HSIANG CH'EN, 1969, 378, *et passim*) ist in jüngerer Zeit wieder umstritten, vgl. SHIRAKAWA (1981), 421-31, und LIU YÜ-CH'ING (1987). CHOU TS'Ë-TSUNG (1981), 18-22, argumentiert, *sung* habe ursprünglich ein Speisegeräß und in Erweiterung den um dieses aufgeführten Ritualtanz bezeichnet.

⁸ Vgl. zu den erwähnten Eulogien auch *Mao shih* [# 220] 14-3.216a-219b, LEGGE IV, 395-400. Ein Zweifelsfall (vgl. die Diskussion in LU K'AN-JU / FENG YÜAN-CHÜN 1956, Bd.1, 13-14) bleibt die Kleine Elegantia *Ku chung* 鼓鐘 (*Mao shih* [# 208] 13-2.198-99, LEGGE, 366-67), wo die Schilderung der Musik mit den Versen schließt: 以雅以南以籥不僭. LEGGE übersetzt dies als „They sing the Ya and the Nan, / Dancing to their flutes without error“ (367), KARLGREN (1944), 246, gibt “[A]ccompanied by them they perform the Ya, the Nan; they wield their flutes without error“ und kommentiert *ya* und *nan* als „Odes sung accompanied by ritual dances“. SHIRAKAWA (1981), 419-20, weist darauf hin, daß diese eher Musikinstrumente oder „zentrale“ (zur Lesung von *ya* als *hsia* 夏 s.u.) und „südliche“ Melodien bezeichnen dürften; diese These wird neuerdings epigraphisch gestützt (vgl. folgende Anm.).

⁹ Vgl. die Sammlung der Glockeninschriften bei CH'IU T'Ë-HSIU (1986), Bd.5, Nr. 7709-8045. Unter „Referenzen“ verstehe ich hier selbstverständlich nicht die bekannten formalen und lexikalischen Parallelen zwischen den Hymnen des *Shih-ching* und der Bronzeepigraphik. Zu der einzigen Inschrift, datiert auf die zweite Hälfte des 6. Jahrhunderts v.Chr., welche auf die *Shih-ching*-Hymnen Bezug nimmt, vgl. VON FALKENHAUSEN (1991), 48-49; die fraglichen vier Zeichen der Glockeninschrift lauten 以夏以南, was – bis auf *hsia* 夏 für *ya* 雅 – die Formulierung der Elegantia *Ku chung* (vgl. voranstehende Anm.) ist. Angesichts der tatsächlichen phonetischen Nähe und Austauschbarkeit von *hsia* und *ya* (s.u.) mag die Zeichenfolge auf der Bronzeglocke ein Zitat des *Shih-ching*-Textes sein.

¹⁰ Zu den unterschiedlich rekonstruierbaren Reimen des *Shih-ching* vgl. KARLGREN (1940), 90-110, BAXTER (1992), 583-743, und WANG LI (1986), 420-49. Im Vergleich zu den *Chou sung* sind die *Lu sung* und *Shang sung* länger, relativ regelmäßig gereimt und mit z.T. strophischer Ordnung. KENNEDY (1939), 286, hat für die Eulogien insgesamt festgestellt, daß sie nur zu 5 % metrische Symmetrie aufweisen – gegenüber 50 % der Elegantiae und 75 % der Landesweisen – und mutmaßt, daß die metrischen Unregelmäßigkeiten häufig nur scheinbare seien und tatsächlich unbetonte Silben enthielten, so daß etwa ein Vers von fünf Zeichen metrisch dem Parallelvers von vier Zeichen entspreche. Jenseits dieser Diskussion steht die Frage, aus welcher Zeit die *Shih-ching*-Reime datieren.

Kunstlosigkeit unterstellt. Daß sich allerdings auch aus dieser Not eine Tugend machen läßt, hat etwa WANG KUO-WEI 王國維 (1877 - 1927) bewiesen, der den Mangel an Reim, Strophe und Länge der *Chou sung* als Ausdruck „klanglicher Getragenheit“ (*sheng huan* 聲緩) deutet.¹¹

Ungeachtet des offenbaren Mangels an musikalischer Form der *Chou sung* finden die Ritualtexte des *Shih-ching* insgesamt, also Eulogien und Elegantiae, in zahlreichen Passagen der philosophischen, historischen und Ritualliteratur seit der Östlichen Chou-Zeit nicht als literarische Texte, sondern als Bestandteile oder Ausdrucksformen der Musik Erwähnung.¹² So präsentiert das KONFUZIUS-Wort

Ich bin aus Wei [nach Lu] zurückgekehrt und habe daraufhin die Musik korrekt geordnet; jede der Elegantiae und Eulogien hat ihren rechtmäßigen Ort erhalten.¹³

die *ya* und *sung* nicht als bloße Gebete oder Berichte an die Geister, sondern als integrales Strukturelement jener rituellen Ordnung, aus der die Texte umgekehrt ihren Status als kodifizierte „gehobene“ Kunstrede beziehen. Erst im erhabenen Rahmen einer Ordnungsstruktur erfüllen Musik und Text ihre Funktionen – und sie selbst sind es wiederum, die diese Ordnung garantieren.¹⁴ Das gegenüber den Eulogien heterogenere Korpus der 74 „Kleinen“ und 31 „Großen“ Elegantiae, welches u.a. Panegyriken für Bankette wie auch für Opferrituale umfaßt, wird im „Großen Vorwort“ politisch definiert:

Was von den Angelegenheiten all dessen unter dem Himmel spricht und die Gebräuche der vier Quartiere darstellt, wird *ya* genannt. *Ya* bedeutet „Standard“ (*cheng* 正); es nennt die Gründe von Niedergang und Erblühen der königlichen Regierung. In der Regierung gibt es Kleines und Großes, und daher gibt es die Kleinen und Großen *ya*.¹⁵

Gerichtet auf die politische Ordnung der gesamten Ökumene (*t'ien-hsia* 天下), werden die Elegantiae hier als Gegenstück zu den Landesweisen (*feng*) der einzelnen Fürstentümer präsentiert. Der Zuordnung der *ya* an die politische Zentralmacht entspricht LIANG CH'Ï-CH'AO 梁啟超 (1873 - 1929) philologische Identifikation von *ya* als *hsia* 夏, womit die frühen Bewohner des chinesischen Kernlandes sich und ihren Siedlungsraum in Abgrenzung zu den umliegenden „Barbaren“ bezeichneten;¹⁶ unter Beibringung weiterer Belege führt SHIRAKAWA auch die diversen Bedeutungen von *ya* – Bezeichnung einer Musikform, eines Tanzes sowie eines Blasinstrumentes – auf den quasi-geographischen Begriff zurück.¹⁷ Die Idee eines musikalischen Standards der politischen Zentrale gegenüber den Musikstilen und Gesangstexten der Peripherie entäußerte sich nach der Idealdarstellung des *Li-chi* in entsprechenden Formen des politischen Rituals, worin der Chou-König seine Souveränität gegen-

¹¹ WANG KUO-WEI (1921), 2.19a-20a.

¹² SHIH-HSIANG CH'EN (1969), 378-79 und 394-97, betrachtet gerade die Eulogien als formativ für den Genrebegriff *shih* 詩 („Lieder“ oder „Gesänge“), dessen Etymon (rechts) offenbar rhythmisches Fußstampfen signalisiert, zu dem der „Radikal“ (links) „sprechen“ ergänzt worden ist.

¹³ *Lun-yü* [9.15] 9.35a, LAU (1983), 81; zitiert u.a. auch in HS 22.1042 und erwähnt in 36.1968, *et passim*.

¹⁴ Die Beispiele nicht nur aus den Ritualbüchern *I-li* 儀禮, *Chou-li* 周禮 und *Li-chi*, sondern auch aus der philosophischen und historischen Literatur sind zu allgegenwärtig, um hier zitiert werden zu müssen; vgl. zusammenfassend SHIRAKAWA (1981), 432-81. Eine ausführliche frühe Darstellung zur musikalischen Darbietung der Gesänge des *Shih-ching* bietet die berühmte Erzählung in *Ch'un-ch'iu Tso chuan* 春秋左傳 [HSIANG 29] 39.304a-305c (LEGGE V, 549-50), wo Prinz CHI CHA 季札 sich die Landesweisen, Elegantiae und Eulogien vorführen läßt, um an deren jeweiligen musikalischen Eigenheiten den politischen Zustand der Fürstentümer und des Zentralhofes abzulesen.

¹⁵ *Mao shih* 1-1.4b, LEGGE IV, Prolegomena, 36.

¹⁶ LIANG CH'Ï-CH'AO, „Ssu shih ming-i“, in: ders. (1941), Bd.16, ch. 74, 95-96; vgl. auch KNOBLOCK (1988/94), Bd.1, 289-90, Anm.56, und LU K'AN-JU / FENG YÜAN-CHÜN (1956), Bd.1, 18.

¹⁷ SHIRAKAWA (1981), 414-21. CHOU TS'Ë-TSUNG (1981), 14-18, der für die Chou-Zeit ebenfalls *ya* als *hsia* akzeptiert, argumentiert allerdings, in frühester Zeit habe *ya* zunächst eine Tanz- und Gesangsform bezeichnet. Als Blasinstrument, vermutlich nach Art des Zinken im europäischen Mittelalter, ist *ya* in *Chou-li* 24.163a (BIOT, Bd.2, 61) erwähnt, vgl. auch die Diskussion in *Chou-li cheng-i* 46.1894-99.

über den Lehnsfürsten in Szene setzte: Wie er sich auf seinen regelmäßigen Inspektionsreisen durch die Ökumene die Lieder der jeweiligen Gegenden präsentieren ließ, um hieran angeblich die Sitten der Bevölkerung in Augenschein zu nehmen, so standardisierte er bei dieser Gelegenheit mit dem Kalender auch die Riten und Musik; während der zentralen Audienz in der Hauptstadt zeichnete er überdies die versammelten Fürsten und Würdenträger mit der Überreichung von Musikinstrumenten aus.¹⁸

Wenn auch nach den Definitionen des „Großen Vorwortes“ die Eulogien in die Sphären der Geister und die *Elegantiae* in den sozio-politischen Raum ausgesandt wurden, so waren die Grenzen zwischen beiden zumindest fließend.¹⁹ Die *Lu sung* etwa sind nicht nur formal und inhaltlich, sondern auch ihrer Verwendung nach eher *ya* als *sung*, während z.B. die in Kapitel 1 erwähnte Kleine *Elegantia Ch'u-tz'u* ein typischer Opferhymnus ist. In einer relativ deutlich abgezielten Intertextualität sind Eulogien und *Elegantiae* auf lexikalischer Ebene so eng miteinander verwoben wie gemeinsam von den Landesweisen geschieden.²⁰ Insofern die geographisch horizontale Hierarchie von Mitte und Randregionen pyramidal zugleich eine politisch vertikale, nämlich von Zentralherrscher und Vasallen, darstellt, umfaßt das spezifische, eng mit der Chou-zeitlichen Bronzeepigraphik verwandte Vokabular der *ya* und *sung* neben den im engeren Sinne technischen Termini des höfischen Opfer- und Bankettwesens auch Wendungen wie *ssu fang* 四方 („Gegenden der vier [Himmelsrichtungen]“), welche die Perspektive der politisch-kulturellen Zentrale gegenüber den peripheren und zugleich untergeordneten Bereichen zum Ausdruck bringen – Begriffe, die naturgemäß den Gesängen der partikularen Fürstentümer nicht zur Verfügung standen.

Die fundamentale Bedeutung der im „Großen Vorwort“ gegebenen Definitionen der Eulogien und *Elegantiae* liegt in der Identifikation der beiden zentralen semantischen und pragmatischen Aspekte aller chinesischen Opfer- und Bankettymnen: des religiösen und des politischen. Diese Elemente sind aber, wie die vielfältigen und engen thematischen wie lexikalischen Übereinstimmungen zwischen den Eulogien und *Elegantiae* belegen, nicht getrennt jeweils einer der beiden Textgruppen zuweisbar, sondern in dieser wie jener komplementär und synchron gegenwärtig und dabei variabel skaliert. Eine kohärente Abgrenzung der *ya* von den *sung* ist lediglich auf formaler Ebene möglich, und hier wiederum nur unter Ausschluß der *Lu sung* und *Shang sung*. Daß auch den späteren Autoren der imperialen Ritualhymnen die Eulogien und *Elegantiae* als ein gemeinsames Korpus von Modelltexten vor Augen standen, offenbaren die extensiven, in der Form des Zitats unterschiedslos auf beide Textgruppen gerichteten Referenzen. Auch ist die Trennung von *ya* und *sung* von den Autoren der imperialen Hymnen nicht wieder aufgenommen worden; vielmehr steht die Formel *ya sung* – wie bereits in dem zitierten KONFUZIUS-Wort – offenbar seit Mitte der Östlichen Chou-Zeit als festes Begriffpaar für die erhabene, umfassend harmonisierende Musik des Altertums.²¹ Die Schwierigkeit, Bankett- und Opfergesänge im Sinne homogener Genrebegriffe gegeneinander abzugrenzen, endet nicht mit den Eulogien und *Elegantiae*, sondern ist trotz aller späteren Systematisierungsversuche symptomatisch für die höfische musikalische Praxis der Chou- wie auch der frühen imperialen Zeit überhaupt. Die zunächst vielleicht aussichtsreich erscheinende Bemühung, nach kohärenten inhaltlichen, formalen oder (im linguistischen Sinne) pragmatischen Kriterien scharfe Trennlinien zwischen den einzelnen Textgruppen des königlichen und später kaiserlichen Preisgesangs zu ziehen,

¹⁸ *Li-chi* 11.100b, 12.104b, LEGGE (1885), Bd.1, 216-19.

¹⁹ Vgl. LU K'AN-JU / FENG YÜAN-CHÜN (1956), Bd.1, 45, 49.

²⁰ Vgl. DOBSON (1968), 247-55. Zur extremen Intertextualität unter den Großen *Elegantiae* vgl. LU K'AN-JU / FENG YÜAN-CHÜN (1956), Bd.1, 45-46.

²¹ Vgl. *Hsün-tzu chi-chieh* 14.252; in der Folge dann z.B. *Yüeh-chi* 樂記 (*Li-chi* 39.316c, 317a, LEGGE 1885, Bd.2, 127-28, SC 24.1220); *Li-chi* 50.382a, LEGGE, Bd.2, 255; SC 24.1176, 1237; HS 22.1037, 1039, 1042; in TS'AI YÜNGS 蔡邕 (133 - 192) „Vier [Rang-]Klassen der [imperialen] Han-Musik“ (*Han yüeh ssu p'in* 漢樂四品) lautet die zweite „Musik der Chou-Eulogien und -*Elegantiae*“ (*Chou sung ya yüeh* 周頌雅樂), vgl. HHS *chih* 5.3131, daneben auch *Sui-shu* 13.286.

scheitert nicht aus Mangel an analytischer Genauigkeit, sondern an der bewußt organisierten und mehrfach auch explizit formulierten Diffusion heterogener Formen und Inhalte durch die verschiedenen Ebenen des herrscherlichen Rituals.²² Die Musik bleibt auch im folgenden das verbindende Element der diversen rituellen Aktivitäten, und dies besonders dank ihrer durchgängigen Funktion, den jeweiligen Handlungsablauf zu strukturieren.²³

Soziale Hierarchie und ästhetische Überwältigung

Wie bereits an einigen der besonders reich gestalteten Fest- und Opfergesänge des *Shih-ching* offenbar, war das majestätische Ritual im Ahnenkult der Chou in seinem Ablauf sorgfältig strukturiert. Obwohl die Texte des *Shih-ching* selbst keinen Hinweis auf ihren konkreten situativen Einsatz oder die Art ihres Vortrags enthalten, ist angesichts des zitierten KONFUZIUS-Wortes wohl auch hier von einer als sinnvoll konzipierten Ordnung der Darbietung auszugehen, wie sie für den imperialen Ritualgesang seit der Han-Zeit schließlich belegt ist. Die Formulierung in *Hsün-tzu* 荀子,

Die Musik vereint und verbindet, die Riten trennen und sondern.²⁴

benennt die beiden komplementären Aspekte der rituellen Ordnung: kosmische Harmonisierung und soziale Differenzierung. Als Embleme dieser doppelten Ausrichtung fungierten die hierarchisch abgestuften Anordnungen von Instrumenten und Tänzern. So waren die „acht [Tanz]reihen“ (*pa i* 八佾), welche nach Han-zeitlicher Exegese den „Winden der acht [Himmelsrichtungen]“ (*pa feng* 八風) entsprachen und deren Darbietung universale Harmonie bewirkte, dem Chou-König vorbehalten, während den Adligen und Würdenträgern je nach Rang sechs, vier oder zwei Reihen von Tänzern zustanden.²⁵ Die Bedeutung der Tanzreihen als Paradigma jener rituell verwirklichten sozialen Hierarchisierung, die umfassend in den Zahlen, Größen, Verzierungen usw. der Paläste, Ahnentempel, Opfergaben, Ritualgefäße, Kleidungsstücke, Sitzmatten, Sargschichten usw. realisiert wurde,²⁶ ist im *Lun-yü* formuliert, wo KONFUZIUS eine anmaßende Verwendung der acht Tanzreihen kritisiert:

Wenn man dieses hinnehmen kann, was kann man dann nicht hinnehmen?²⁷

²² Vgl. *Chou-li* 22.153a (BIOT, Bd.2, 37): „Bei den großen Banketten führt man nicht das Opfertier herein [und spielt hierzu das entsprechende Musikstück]; alles übrige [im rituellen und musikalischen Ablauf] ist wie bei den Opfern.“ Nach *Chou-li* 24.162c (BIOT, Bd.2, 60) wurde bei allen Opfern und Banketten dieselbe Festmusik gespielt. Vgl. auch VON FALKENHAUSEN (1993a), 29.

²³ Zu diesem Phänomen in der imperialen Zeit vgl. Kapitel 3.

²⁴ *Hsün-tzu chi-chieh* 14.255; ich folge hier dem Verständnis der japanischen Übersetzer KANAYA / SAGAWA / MACHIDA (1973/74), Bd.2, 148. Grammatisch möglich ist auch KNOBLOCKS (1988/94, Bd.3, 84) Übersetzung „Music joins together what is common to all; ritual separates what is different“, worin *ho t'ung* 合同 („vereint und verbindet“) und *pieh i* 別異 („trennen und sondern“) jeweils als Verb-Objekt-Struktur aufgefaßt werden, doch wird diese Lesart nicht durch die vereinfachte Struktur gedeckt, in der dieselbe Formel im *Yüeh-chi* erscheint (樂者為同禮者為異), vgl. *Li-chi* 37.301b, LEGGE (1885), Bd.2, 98, SC 24.1187. Das *Han-shu* 漢書 (22.1028) enthält die Version: „Mit der Musik reguliert man das Innere und verbindet, mit den Riten vervollkommnet man das Äußere und sondert.“

²⁵ Vgl. *Ch'un-ch'iu Tso chuan* 3.25c-26a [YIN 5] (LEGGE V, 19) und *Ch'un-ch'iu Kung-yang chuan* 春秋公羊傳 3.13b, dort auch HO HSIUS 何休 (129 - 182) Kommentar. (In den Abstufungen differieren *Tso chuan* und *Kung-yang chuan* allerdings.) Auch das *Po-hu t'ung* 白虎通 (*Po-hu t'ung shu-cheng* 3.104-6, TIAN 1949/52, Bd.2, 394-95) entfaltet die Idee der Tanzreihen als Emblem sozialer Differenz. Zu den Tanzreihen als Symbol der Winde der acht Himmelsrichtungen wie zu deren Potential kultureller Wandlung vgl. unten, 42-43.

²⁶ Das *Li-chi* widmet dieser rituell verwirklichten sozialen Differenzierung eine lange Passage, welche zahlreiche Unterscheidungen aufführt; vgl. *Li-chi* 23.203c-205c, LEGGE (1885), Bd.1, 397-401. Zu solchen Hierarchien vgl. auch HSU / LINDUFF (1988), 171-77, LI XUEQIN (1985), 463-64, VON FALKENHAUSEN (1993a), 32-39.

²⁷ *Lun-yü* [3.1] 3.9c, LAU (1983), 19.

In diesem Sinne eignete dem Chou-König auch das Privileg der „palastförmigen Aufhängung“ (*kung-hsüan* 宮懸) der Glocken und Klangsteine, also die Aufstellung dieser Instrumente zu allen vier Seiten (Himmelsrichtungen);²⁸ und noch in den Hymnen der Han-Kaiser fanden sowohl die „acht [Tanz]reihen“ als auch die „vier[seitige] Aufhängung“ (*ssu hsüan* 四懸) Erwähnung.²⁹

Die repräsentative Ordnung der Ritualmusik ist bislang nirgendwo eindrucksvoller belegt als in dem Instrumentenensemble eines Orchesters in dem auf c. 433 v.Chr. datierten, als unterirdische Palastanlage gestalteten Grab des Fürsten I von Tseng 曾侯乙. Dieser Fund wurde im Mai 1978 in Lei-ku-tun 擂鼓墩 im Kreis Sui 隨 der Provinz Hu-pei 湖北 gemacht, wobei unter insgesamt mehr als 7000 Gegenständen auch sieben große Zithern (*se* 瑟), drei Mundorgeln (*sheng* 笙), zwei Panpfeifen (*p'ai-hsiao* 排簫), zwei Querflöten (*ti* 笛 oder *ch'ih* 篴), drei Trommeln unterschiedlicher Typen, ein Lithophon mit 32 Klangsteinen (*ch'ing* 磬) und ein Glockenspiel mit 65 Bronzeglocken entdeckt wurden.³⁰ Der einmalige Rang dieses Instrumentenfundes liegt nicht nur in der beispiellosen Zahl der Instrumente, sondern ebenso in den Glockeninschriften, welche „totally unprecedented and still virtually unparalleled in the archaeological record [...] a full and systematically coherent record of musical theory“³¹ enthalten. Die kunstvolle Ordnung der Musik, theoretisch entworfen im Tonsystem und im Glockenguß auch technisch realisiert, ist damit für das 5. Jh.v.Chr. authentisch belegt.

Reichtum und Systematik dieses Instrumentenfundes offenbaren den erhabenen Status des Rituals und seiner Musik in der Chou-zeitlichen Herrscherkultur. In einer multimedialen Inszenierung verwandelten Gesang, Text, Musik, Tanz, Farben und die Düfte von Weihrauch, Alkoholika und Speisen das Ahnenopfer in einen dramatischen synästhetischen Akt, dessen Elemente einander wechselseitig steigerten, um in spektakulärer Akkumulation die Geister zu erreichen und wohlwollend zu stimmen. Insbesondere die Glocken, „a hallmark of north Chinese dynastic civilization“,³² repräsentierten dabei eine mit enormem ökonomischen Aufwand demonstrativ betriebene Prachtentfaltung,³³ durch welche sich die Herrscher an ihre Ahnen und zugleich in den politischen Raum wandten. Der äußere Glanz, kultiviert auch im reichen Ornament der bronzenen Ritualgeräte, galt als Erscheinungsform politischer „innerer“ Größe und damit zugleich als Rangemblem: “[C]eremonial ornament was not simply ‘ornament’ – rather, it was the means by which the allocation of resources and prerogatives was expressed, enforced, and discussed. The apportionment of good food and the music proper to each was, theoretically, in direct proportion to the character, merit and *de* of the various nobility.”³⁴ Eine Passage des *Kuo-yü* 國語 formuliert in beispielhafter Klarheit:

²⁸ Den Fürsten und Würdenträgern standen je nach Rang drei-, zwei- oder einseitige Aufstellungen zu; vgl. *Chou-li* 23.157a-b (BIOT, Bd.2, 47-48), *T'ung-tien* 通典 147.3742-44, *Yüeh-shu* 樂書 113.4a, 6b-8a und Kapitel 114, *Wen-hsien t'ung-k'ao* 文獻通考 Kapitel 140, *Li-shu* 禮書 127.4b; ausführlich auch GIMM (1966), 106-22. Die Usurpation des königlichen Privilegs der „palastförmigen Aufhängung“ durch die Fürsten wird in *Li-chi* 25.220a (LEGGE 1885, Bd.1, 422) verurteilt. An anderer Stelle des *Li-chi* (21.190a, LEGGE, Bd.1, 374) heißt es ausdrücklich, daß derartige Anmaßungen den Staat in Unordnung stürzten; vgl. weiter VON FALKENHAUSEN (1993a), 320-21.

²⁹ Vgl. in Kapitel 4 Vers 1.3 der *An-shih fang-chung ko* und Vers 8.10 der *Chiao-ssu ko*.

³⁰ Ich entnehme die Aufzählung sowie alle weiteren Informationen zu diesem Fund den Arbeiten VON FALKENHAUSEN (1988 und 1993a); beide Studien bieten auch die zu ihrem Zeitpunkt jeweils vollständigste Bibliographie zum Thema. Zu Abbildungen der Musikinstrumente vgl. HU-PEI SHENG PO-WU-KUAN (1989), Bd.2, und (1992).

³¹ VON FALKENHAUSEN (1993a), 5.

³² VON FALKENHAUSEN (1988), 575.

³³ Zu all diesen Fragen vgl. VON FALKENHAUSEN (1993a).

³⁴ POWERS (1995), 218. POWERS argumentiert innerhalb der wesentlich von LOEHR (1968) initiierten Debatte zur Bedeutung des Ornaments auf Shang- und Chou-Bronzen. LOEHRs These, das Ornament sei nicht durch ein externes (religiöses) Gedankensystem motiviert, ist gegen ALLANS (1991) mythologische Interpretation der Shang-Ornamente von BAGLEY (1993) und RAWSON (1993) fortentwickelt worden. Strittig scheint die These allenfalls für die Shang-Zeit, besonders für das als *t'ao-t'ieh* 鬲 bezeichnete Ornament; dessen mythologische Bedeutung, sofern vorhanden, „must have been secondary, being given to an already existing shape“ (RAWSON 1987, 28; vgl. dagegen ALLAN 1993). Für die Chou-Zeit erscheint die von BAGLEY und RAWSON beschriebene Funktion des Ornaments eindeutig.

Wenn die Könige, Herzöge und Lehnsfürsten ein großes Bankett abhalten, so werden die [militärischen] Angelegenheiten und [zivilen] Regularien dargelegt. Man stellt die große Tugendkraft aus und läßt die großen [Opfer-]Geräte erstrahlen [...] Mit den Roben und Utensilien läßt man die Verdienste erstrahlen, der vielfarbige Schmuck bringt das Leuchten [der Tugendkraft] zur Erscheinung. Die zierreiche Struktur gleicht bildhaften Repräsentationen, das zeremonielle Betragen folgt der [Rang-]Ordnung. Das schmuckvolle Aussehen ist würdevoll, die furchterregende Erscheinung ist vorbildlich. Die fünf Aromen stärken die Willenskraft, die fünf Farben verfeinern den Geist. Die fünf Tonstufen lassen die Tugendkraft erstrahlen, die fünf sozialen Normen definieren das angemessene [Verhalten].³⁵

Die Vielfalt der musikalischen Klänge, und mit ihr der Text / die Textur (*wen*) der Hymnen, bilden einen wesentlichen Bestandteil der gesamten (bereits in Kapitel 1 thematisierten) Ornamentstruktur. Der zierreiche Glanz des Rituals fungiert dabei als das Medium, in dem sich militärische, ökonomische und politische Souveränität materialisieren, aber nicht als sie selbst, sondern wiederum als Erscheinung der Tugendkraft. Diese doppelte Repräsentation, wie sie auch in den entsprechenden Hymnen des *Shih-ching* gefeiert wird, bleibt bis in die Opferhymnen der imperialen Zeit gegenwärtig, wenn auch nun in einem neuen Spannungsverhältnis mit dem Ideal authentischer „Einfachheit“.³⁶

Dem offenbar dramatischen Niedergang der Glockenherstellung im 4./3. Jh.v.Chr. lagen wohl nicht allein die politisch-ökonomischen Umbrüche der Zeit zugrunde, sondern auch eine zunehmende Verfeinerung der musikalischen Theorie und Praxis, worin die Glocken aufgrund ihrer begrenzten musikalischen Möglichkeiten an Bedeutung verloren haben mögen.³⁷ Parallel zu der Differenzierung der musikalischen Theorie aber belegen die Texte seit genau dieser Zeit auch eine Fortentwicklung der Theorie der Musik:³⁸ Die Rolle der Musik im herrscherlichen Ahnenopfer gründete nun weniger in der – auch optischen – Grandiosität ihrer Instrumente, als vielmehr in ihrer Wirkkraft, den natürlichen und politischen Kosmos zu harmonisieren. Diese Theorie der Musik war für die Begründung der autochthonen Ästhetik,³⁹ für die Legitimation der politischen Herrschaft und für die Selbstkonstruktion und -interpretation der chinesischen Kultur überhaupt die vielleicht fundamentalste und weitreichendste Entwicklung der chinesischen Geistesgeschichte, indem sie ästhetische, kosmologische, politische, mythologische, rituelle und institutionelle Ordnungsvorstellungen in ein umfassendes System kosmischer Dimension integrierte. Die Theorie der Musik steht dabei einerseits innerhalb jener umfassenden Systematisierung des tradierten, so vielfältigen wie disparaten, so reichhaltigen wie fragmentierten Gedankengutes zum Ende der Östlichen Chou- und besonders der Han-Zeit;⁴⁰ andererseits ist gerade die rituelle Materialisierung der Theorie der Musik selbst als vornehmste Repräsentation jenes neuen kosmologischen Systementwurfs zu bezeichnen, der auf das zunächst imaginäre, nach 221 v.Chr. dann reale politische Zentrum ausgerichtet war. So ist die Betrachtung der imperialen Musik innerhalb ihrer politischen, also vor allem rituellen Zusammenhänge, von hier aus anzulegen; und obwohl der über ein sehr überschaubares Korpus weniger kurzer, offenbar z.T. voneinander abhängiger Texte verteilte Entwurf dieser Theorie als bekannt gelten kann,⁴¹ bleiben für

³⁵ *Kuo-yü* 2.9b-10a; zu einer anderen Übersetzung vgl. POWERS (1995), 215-16.

³⁶ Vgl. Kapitel 4, 299-300.

³⁷ Zu dieser Interpretation vgl. VON FALKENHAUSEN (1993a), 189-90, 320-23.

³⁸ Ich gebrauche die Termini „Theorie der Musik“ und „musikalische Theorie“ parallel zu JAMES LIUS Unterscheidung „between theories of literature and literary theories, the former being concerned with the basic nature and functions of literature, the latter with aspects of literature, such as form, genre, style, and technique“ (LIU 1975, 1).

³⁹ Vgl. hierzu DEWOSKIN (1983); es ist erhellend, die übrigen Aufsätze in BUSH / MURCK (1983) unter diesem Gesichtspunkt zu lesen.

⁴⁰ Zu diesem synkretistischen Prozeß, wie auch vergleichbaren späteren Entwicklungen, vgl. HENDERSON (1984), 37-46. HENDERSON verweist hier zutreffend auf KARL GRENS Artikel „Legends and Cults in Ancient China“ (1946), wo dieser die Unterscheidung zwischen „free pre-Han texts“ und „systematizing texts“ etabliert hatte.

⁴¹ Vgl. KURIHARA (1978), in westlicher Literatur DEWOSKIN (1982), 29-98, und (1983); zur Verbindung der Theorie mit den technischen Aspekten der Akustik vgl. COURANT (1924) und NEEDHAM / ROBINSON (1962), 126-228; instruktive Einleitungen finden sich vielerorts, z.B. in KNOBLOCK (1988/94), Bd.3, 74-80.

die Untersuchung der imperialen Opferhymnen einige, auch für die Gesamtschau der Theorie bedeutende Aspekte nochmals in den Blick zu nehmen. Welcher Rang den im folgenden dargestellten Ordnungsstrukturen zukam, belegen zwei unmißverständliche Tatsachen: Zum einen kommen die theoretischen Konstrukte in den Hymnen der Han-Zeit selbst explizit zur Sprache, zum anderen prägen sie auch für die gesamte Folgezeit bis zum Ende des imperialen Ritualgesangs in unserem Jahrhundert die systematische Komposition der Hymnen wie auch die Anlässe und Formen ihrer Darbietung.

Datierungsfragen

Ohne Zweifel ist die neue Theorie der Musik erst Jahrhunderte nach den Hymnen des *Shih-ching* zu datieren, auch wenn die Eulogien und *Elegantiae* von den späteren Kommentatoren, maßgeblich CHENG HSÜAN 鄭玄 (127 - 200), im Kontext der in *Chou-li* und *Li-chi* entworfenen Systematik des Rituals und seiner musikalischen und tänzerischen Elemente gelesen wurden. Zwar lassen die *Shih-ching*-Hymnen eine Skizze ihres konkreten rituellen Rahmens erkennen, die durch nachträgliche Projektionen zu einem detailreichen Bild ausgemalt wurde; keinen Hinweis aber enthalten die Texte auf jene für die neue Theorie – und die imperiale Ritualmusik – so zentralen philosophischen, insbesondere kosmologischen Implikationen.⁴² Die nächste bekannte Gruppe herrscherlicher Opferhymnen sind bereits die beiden im *Han-shu* aufbewahrten Zyklen der Westlichen Han-Zeit,⁴³ und hinsichtlich dieser, selbst mit Datierungsproblemen behafteten Texte ist in der Tat nach ihrer zeitlichen Relation zur Theorie der Musik zu fragen, d.h. nach der gesicherten vor-Han-zeitlichen Existenz jener Werke – mehr oder weniger in ihrer heutigen Gestalt –, in denen diese Theorie formuliert worden ist.

Die in diesem Zusammenhang zentralen, traditionell vor die Han-Zeit datierten Texte sind Kapitel oder Abschnitte aus *Kuo-yü*,⁴⁴ *Hsün-tzu*,⁴⁵ *Lü-shih ch'un-ch'iu* 呂氏春秋⁴⁶ und *Chou-li*⁴⁷ sowie diverse kürzere Passagen des *Li-chi*; vor allem aber das *Yüeh-chi*, welches in das *Li-chi* als eigenständiges Kapitel inkorporiert ist und zudem – mit zahlreichen Zeichenvarianten und einer in Teilen anderen Textanordnung – fast das gesamte „Buch der Musik“ (*Yüeh-shu* 樂書) des *Shih-chi* 史記 ausmacht.⁴⁸ Aus der Westlichen Han-Zeit ist das 139 v. Chr. dem Thron eingereichte *Huai-nan tzu* 淮南子 heranzuziehen;⁴⁹ aus der Östlichen Han-Zeit schließlich bleiben vor allem die „Monographie über Ritual und Musik“ (*Li-yüeh chih* 禮樂志) des *Han-shu* 漢書 (Kapitel 22) und das *Po-hu t'ung*⁵⁰ zu konsultieren, zwei Werke, die beide PAN KU 班固 (32 - 92) zugeschrieben werden.

Die Datierungen des *Kuo-yü* auf das 5./4. Jh. v. Chr. und des *Lü-shih ch'un-ch'iu* auf 239 v. Chr. (laut dessen Nachwort) sind allgemein akzeptiert, und auch das *Chou-li* gilt als Werk der späten Chou-Zeit.⁵¹ Das *Yüeh-lun*-Kapitel in *Hsün-tzu* ist dem *Yüeh-chi* gegenüber vermutlich primär;⁵² wenn auch bis auf weiteres nicht geklärt werden kann, wie stark die Redaktion durch LIU HSIANG

⁴² Vgl. auch VON FALKENHAUSEN (1993a), 4.

⁴³ Die Frage, ob es sich bei den in der *Ch'u-tz'u*-Anthologie tradierten „Neun Gesängen“ (*Chiu ko* 九歌) um Opferhymnen auf relativ hoher sozialer Ebene handelt, ist strittig.

⁴⁴ Kapitel *Chou-yü hsia* 周語下 (3.15b-25a).

⁴⁵ Kapitel *Yüeh-lun* 樂論 (14.252-57), z.T. auch Kapitel *Li-lun* 禮論 (13.231-51).

⁴⁶ Abschnitte *Ta-yüeh* 大樂, *Ch'ih-yüeh* 侈樂, *Shih-yin* 適音 und *Ku-yüeh* 古樂 (5.3a-10b) sowie *Yin-lü* 音律, *Yin-ch'u* 音初, *Chih yüeh* 制樂 und *Ming-li* 明理 (6.3b-11b), et passim.

⁴⁷ Abschnitte *Ta ssu-yüeh* 大司樂 bis *Ssu-kan* 司干 (22.149b-24.802b), daneben eine kurze Passage in *Ta tsung-po* 大宗伯 (18.124c-125a).

⁴⁸ *Li-chi* 37-39.299a-320b; *SC* 24.1175-1237, darin das – nicht als Zitat markierte – *Yüeh-chi* 1179-1234.

⁴⁹ Kapitel 3, *T'ien-wen hsün* 天文訓.

⁵⁰ *Po-hu t'ung shu-cheng*, Abschnitt „Ritual und Musik“ (*Li-yüeh* 禮樂), TJAN (1949/52), Bd.2, 387-409.

⁵¹ Vgl. KARLGREN (1931), CH'EN MU (1932), ergänzend auch BOLTZ in LOEWE (1993), 28-29.

⁵² Vgl. KNOBLOCK (1988/94), Bd.3, 279, auch Bd.1, 125.

劉向 (79 - 8 v. Chr.) den eigentlichen Text berührt hat, gibt es kein konkretes Indiz, an der traditionellen Datierung in das 3. Jh. v. Chr. zu zweifeln. Angesichts der recht gut begründeten Auffassung, das *Yüeh-chi* basiere in Teilen auf dem *Yüeh-lun* des *Hsün-tzu* sowie auf dem *Lü-shih ch'un-ch'iu* – und nicht umgekehrt –,⁵³ gilt das *Yüeh-chi*, der wichtigste Text für die politische Dimension der Theorie der Musik, also als Kompilation frühestens des ausgehenden 3. Jhs. v. Chr., vermutlich aber erst der Mitte des 2. Jhs., wobei einerseits von verschiedenen, z.T. vielleicht wesentlich älteren Vorlagen auszugehen ist, andererseits aber auch von substantiellen redaktionellen Eingriffen und Ergänzungen bis zum Ende der Späteren Han-Zeit, d.h. um 200 n. Chr.⁵⁴ Die Aufnahme in das „Buch der Musik“ des um 100 v. Chr. abgeschlossenen *Shih-chi* ist für die Datierung des tradierten *Yüeh-chi* insofern irrelevant, als das „Buch der Musik“ selbst zweifellos nicht authentisch, sondern lediglich eine spätere Interpolation zweifelhafter Qualität ist.⁵⁵

Bereits im *Han-shu* wird das *Yüeh-chi* an die Person des Prinzen HSIEN von Ho-chien (河間獻王, reg. 155 - 129 v. Chr.) gebunden, der gemeinsam mit dem Gelehrten MAO 毛生 und anderen aus bestehenden Musikbüchern das *Yüeh-chi* geschaffen habe, welches dann später von LIU HSIANG redigiert worden sei.⁵⁶ Die Zuschreibung an den Prinzen HSIEN ist besonders bedeutsam, da dieser laut *Han-shu* nicht nur ein berühmter Sammler und Editor verstreuter „Alttext“ (*ku-wen* 古文)-Schriften war, sondern dem kaiserlichen Hof auch den ehrwürdigen „Tanz in acht Reihen“ sowie eine Kollektion vornehmer (*ya*, d.h. korrekter) Ritualmusik⁵⁷ präsentierte, welche von HAN WU-TI allerdings kaum gewürdigt wurde.⁵⁸ In den Schilderungen des *Han-shu* erscheint der Prinz von Ho-chien als der – gegenüber der unorthodoxen Praxis WU-TIS ohnmächtige – Vertreter der alten Ritualordnung. Auf der Ebene der Texte zur Theorie der Musik nimmt genau diese Rolle das *Yüeh-chi* ein, unter allen genannten Musiktraktaten der bei weitem polemischste, indem er immer wieder die „alte“

⁵³ Vgl. neben KNOBLOCK etwa CHIANG K'UNG-YANG (1984), WU CH'ING-YÜ (1981), SUN YAO-NIEN (1980) oder TANAKA (1973), die jeweils auch frühere Arbeiten diskutieren; die z.B. von CHOU CHU-CH'ÜAN (1979) vertretene gegenteilige Ansicht, das *Yüeh-chi* als Quelle des *Yüeh-lun* zu sehen, ist m.E. nicht haltbar.

⁵⁴ Die neuere Diskussion hat sich weniger für die Frage nach dem historischen Kontext des hier vertretenen Klassizismus interessiert, sondern konzentriert sich in aller Regel darauf, die z.T. widersprüchlichen Angaben in der historiographischen Literatur (vor allem *Han-shu*, *Sung-shu* 宋書 und *Sui-shu*) aufzulösen sowie die Abhängigkeiten zwischen *Yüeh-chi*, *Hsün-tzu*, *Lü-shih ch'un-ch'iu* usw. zu klären; vgl. u.a. WU YÜ-CH'ING (1981), SUN YAO-NIEN (1980) und CHIANG K'UNG-YANG (1984). Die Aufsätze WUS und SUNS sind auch in die im Verlag Jen-min yin-yüeh 人民音樂 kompilierte und zu verschiedenen Aspekten des *Yüeh-chi* nützliche Materialsammlung «*Yüeh-chi lun-pien*» 樂記論辯 (1983) inkorporiert. – Unter „Klassizismus“ verstehe ich hier und im folgenden, entsprechend der Bedeutung des Begriffs in der europäischen Kunst und Literatur, die (häufig ideologisch motivierte) rhetorische oder auch nachbildende Referenz auf ein als „klassisch“ nobilitiertes Vorbild. „Klassisch“ bezeichnet dabei ein allgemeines normatives Modell, das a) sowohl historisch als auch zeitresistent ist, b) eine retrospektive ideologische Projektion darstellt und c) die Folie für eine Defizienz-Erfahrung der Gegenwart gegenüber der Vergangenheit bildet. Zu dieser Begriffsbildung vgl. aus dem breiten Strom an Literatur zum Thema VOßKAMP (1993), ASSMANN (1992) und ASSMANN / ASSMANN (1987).

⁵⁵ Vgl. hierzu die ausführliche Diskussion bei CH'IU CH'UNG-SUN (1964), 1-12. Von den wenigen Sätzen, mit denen das „Buch der Musik“ das *Yüeh-chi* umrahmt, ist die mit den Han-zeitlichen Opferhymnen befaßte Passage (24.1178) nachweislich korrupt (vgl. neben CH'IU auch YÜ CHIA-HSI 1963, Bd.1, 38-49, HULSEWÉ / LOEWE 1979, 133); die abschließende Erzählung (24.1235-36) ist eine in zahlreichen Punkten defekte Wiedergabe des Abschnitts „Die Hingabe an die Töne“ (*Hao yin* 好音) aus *Han Fei-tzu* 韓非子, Kapitel „Die zehn Fehler“ (*Shih kuo* 十過), 3.42-45.

⁵⁶ *HS* 30.1712, auch *Sui-shu* 13.288. KU SHIH (1987), 57, und SUN YAO-NIEN (1980), 179, mutmaßen, der „Gelehrte MAO“ sei MAO CH'ANG, jener Gelehrte unter dem Prinzen von Ho-chien, der als Autor der *Mao*-Überlieferung des *Shih-ching* gilt. HO-CHIEN HSIEN-WANG war LIU TE 劉德, jüngerer Bruder von Kaiser HAN WU-TI; zu spärlichen biographischen Angaben vgl. *SC* 59.2093-94, *HS* 53.2410-11.

⁵⁷ Mit „Vornehmer Musik“ übersetze ich hier und im folgenden den Terminus *ya-yüeh* 雅樂; *ya* bezeichnet im engeren Sinne die *Elegantiae* des *Shih-ching* und damit die „korrekte“ oder „Standard“-Musik des politisch zentralen Chou-Hofes, in einem weiteren Sinne aber die würdevolle Ritualmusik überhaupt.

⁵⁸ *HS* 53.2410, 30.1712, 22.1035, 1070-71. NYLAN (1994), 88-89, hat allerdings darauf aufmerksam gemacht, daß „the list of books associated with these two famous figures [HO-CHIEN HSIEN-WANG und K'UNG AN-KUO 孔安國, gest. c. 120 v. Chr.] grows ever longer over time in a most suspicious fashion“; so erwähnt das *Shih-chi* – anders als das nahezu 200 Jahre später vollendete *Han-shu* – im Zusammenhang mit LIU TE keinerlei alte oder „Alttext“-Schriften.

(vornehme, dem zentralen Hof der Chou-Könige zugeordnete) Musik der „neuen“ (verderbten, überdies von fremdländischen Elementen durchsetzten) gegenüberstellt. Doch gerade von hier aus drängen sich Zweifel an einer Datierung des *Yüeh-chi* in die Regierungszeit WU-TIS auf. Nach Darstellung des *Han-shu* haben HO-CHIEN HSIEN-WANG, der Gelehrte MAO und andere das für die Musik relevante Material des *Chou-kuan* 周官 (das spätere *Chou-li*) sowie der vor-Han-zeitlichen Philosophen (*chü-tzu* 諸子) gesammelt und hieraus das *Yüeh-chi* kompiliert.⁵⁹ Diese Feststellung stimmt zunächst mit der deutlichen Abhängigkeit des *Yüeh-chi* insbesondere von dem *Yüeh-lun* des *Hsin-tzu* überein, doch geht das *Yüeh-chi* gerade in seinem ideologisch pointiertesten Abschnitt, *Wei Wen-hou chang* 魏文侯章,⁶⁰ entschieden über alle bekannten Vorlagen und Paralleltexte hinaus, um gegen die „neuen“ oder „exzessiven Töne“ (*ni-yin* 溺音) zu polemisieren, welche am Hofe und insbesondere bei den Opfern nicht verwendet werden dürften.⁶¹ Wenn die Texte nicht trügen, handelt es sich hier um eine vor der Han-Zeit nicht existente, frühestens von HO-CHIEN HSIEN-WANG und seinen Mitarbeitern neu geschaffene Passage. Angesichts der Schärfe des gewählten Tones und der politischen Bedeutung des Themas bleibt dann aber zu fragen, wogegen diese Polemik konkret gerichtet ist.

Nach den Darstellungen in *Han-shu* und *Shih-chi* wurde die Opfermusik HAN WU-TIS unter Leitung LI YEN-NIENS 李延年 (c. 140 - 87 v.Chr.) erst im Anschluß an die Ritualreform 114/113 v.Chr.,⁶² vielleicht sogar erst nach Abschluß des Feldzuges gegen Nan-yüeh 南粵 im Frühjahr 111 v.Chr. geschaffen, als man ausdrücklich beklagte, die Opfer an den Vorstadaltären seien nach wie vor nicht mit Tanz und Musik ausgestattet.⁶³ Die früheste (überdies fragwürdige) Datierung einer Opferhymne unter WU-TI bezieht sich auf November / Dezember 123 v.Chr.,⁶⁴ da HO-CHIEN HSIEN-WANG bereits 129 v.Chr. verstorben war, wäre die gesamte literarische und musikalische Ausstattung des Rituals also nach der Polemik des *Yüeh-chi* geschaffen worden. Tatsächlich aber liest sich insbesondere der Abschnitt *Wei Wen-hou chang* geradezu als Kritik an den Hymnen WU-TIS, die – wie in verschiedenen Passagen des *Han-shu* kohärent notiert und sogar in einer Hymne selbst emphatisch gerühmt⁶⁵ – explizit als „neue Töne“ (*hsin-yin* 新音) konzipiert und von südlichen, vielleicht zudem auch von zentralasiatischen Melodien beeinflusst waren.⁶⁶ Es sind vor allem diese Hymnen, welche im *Han-shu* scharf kritisiert werden,⁶⁷ während alle früheren – erhaltenen oder nur noch dem Titel nach bekannten – Gesänge und Tänze der Han-Zeit eher auf Chou- und z.T. Ch'in-zeitliche Vorbilder verweisen⁶⁸ und daher als Ziel der *Yüeh-chi*-Polemik kaum in Frage kommen.⁶⁹

Der Abschnitt *Wei Wen-hou chang* befindet sich in perfekter Übereinstimmung mit PAN KU'S Ritualkritik und scheint wie diese auf dem Boden jenes politischen, an der Westlichen Chou-Zeit

⁵⁹ HS 30.1712.

⁶⁰ *Li-chi* 38.310a-39.313c, LEGGE (1885), Bd.2, 116-21, vgl. auch SC 24.1221-25. Fürst WEN von Wei 魏文侯 regierte 424 - 387 v.Chr.

⁶¹ *Li-chi* 38.312c, LEGGE (1885), Bd.2, 119, SC 24.1224.

⁶² Vgl. HS 22.1045.

⁶³ Vgl. HS 25A.1232, SC 28.1396, 12.472.

⁶⁴ Text 17 der *Chiao-ssu ko* (vgl. Kapitel 4); die Datierung wird angegeben in HS 22.1068, 6.174.

⁶⁵ Text 8 der *Chiao-ssu ko* (HS 22.1057-58), vgl. Kapitel 4.

⁶⁶ Vgl. Kapitel 4, 291-92, 302. Die Verurteilung dieser Musik dürfte sich daher unbedingt auch auf die Preisgabe jenes ehrwürdigen Ideals beziehen, wonach die Ritualmusik der politischen Zentrale auch deren kulturelle Überlegenheit verbürgte und daher als zivilisierende und, im Sinne der Musikethnologie, apothropäische Wirkkraft in die umgebende Welt auszustrahlen war. Die hierzu entgegengesetzte Vorstellung einer aus peripheren oder sogar nichtchinesischen Gegenden beeinflussten Ritualmusik des Kaiserhofes muß jeden Han-zeitlichen Klassizisten als Sakrileg an der ihm heiligen politisch-kulturellen Ordnung der Westlichen Chou entsetzt haben.

⁶⁷ Vgl. HS 22.1070-72. Lediglich die Feststellung, daß keine der (vermutlich zum Ende der Westlichen Han-Zeit) bestehenden Hymnen dem Lobpreis der Ahnen gewidmet seien, ist vermutlich auch auf den Zyklus der *An-shih fang-chung ko* zu beziehen, vgl. hierzu Kapitel 4, 106.

⁶⁸ Vgl. Kapitel 3, 51-58.

⁶⁹ Auch die korrupte spätere Interpolation im „Buch der Musik“ (SC 24.1178) kritisiert nur die Hymnen WU-TIS.

orientierten Klassizismus zu stehen, der besonders in den Memorialien K'UANG HENG'S 匡衡 (Kanzler von 36 - 30 v.Chr.) greifbar⁷⁰ und nach der Herrschaft WANG MANG'S 王莽 (45 v.Chr. - 23 n.Chr., reg. 9 - 23 n.Chr. als Kaiser der Hsin 新-Dynastie) in der Späteren Han-Zeit (25 - 220 n.Chr.) schließlich offiziell durchgesetzt worden ist.⁷¹ Es ist daher m.E. wahrscheinlicher, zumindest diesen Teil des *Yüeh-chi* zwischen die ausgehenden Jahrzehnte der Westlichen Han-Zeit und die Kompilation des *Han-shu* zu datieren.⁷² Im *Yüeh-chi* insgesamt kulminiert die Idee der „alten Musik“, welche seither als imaginärer Maßstab aller chinesischen Ritualmusik Gültigkeit behalten sollte.

Die Erfindung der „alten“ und der „neuen“ Musik

Die Vorstellung der „alten Musik“ (*ku-yüeh* 古樂), synonym mit „vornehmer“ oder „korrekter Musik“ (*ya-yüeh* 雅樂, *cheng-yüeh* 正樂), „Musik der Vorfahren“ (*hsien-tsu chih yüeh* 先祖之樂), „Musik der alten Könige“ (*hsien-wang chih yüeh* 先王之樂) usw.⁷³ referiert u.a. auf die Eulogien und Elegantiae, also auf den musikalischen Standard am Königshof der Westlichen Chou, aber darüber hinaus auch auf noch frühere, mythologische Epochen. Das Ideal ist wohl schon im 5./4. Jh. v.Chr. präsent, geboren aus der Vorstellung kultureller und politischer Degeneration gegenüber einer vermeintlich „goldenen“ Vergangenheit. Insbesondere in den Ritualdebatten seit K'UANG HENG'S folgenreichen Memorialien wird der Begriff als ideologische Formel eingesetzt, genauer: als die positive Hälfte eines komplementären Begriffspaars, dessen zweiter Teil wahlweise „neue Melodien“ (*hsin-sheng* 新聲), „Melodien aus Cheng“ (*Cheng sheng* 鄭聲), „Melodien aus Cheng und Wei“ (*Cheng Wei chih sheng* 鄭衛之聲) oder „laszive Melodien“ (*yin-sheng* 淫聲) lautet, sämtlich pejorative und weitgehend synonym verwendete Termini.⁷⁴ Die Vorstellung der „Musik“ selbst ist in diesen beiden antagonistischen Reihen synonyme Begriffe dem „Alten“, „Edlen“ oder „Korrekten“ vorbehalten, indem sie das umfassende, Ideologie und Melodie, Theorie und Praxis, integrierende System darstellt; die vulgären Abweichungen sind lediglich „Melodien“ (*sheng* 聲) oder allenfalls „Töne“ (*yin* 音),⁷⁵ d.h. Teilbereiche der Musik, wie im *Yüeh-chi* expliziert:

Jene, welche die [natürlichen] Melodien, aber nicht die Töne kennen, sind die Vögel und wilden Tiere; jene, welche die [auch theoretisch konzeptualisierten] Töne, aber nicht [das Gesamtsystem der] Musik kennen, sind die gewöhnlichen Massen; nur der Edle vermag die Musik zu kennen.⁷⁶

⁷⁰ Siehe HS 25B.1253-57; zu K'UANG HENG und den Ritualreformen vgl. LOEWE (1974a), 155-192.

⁷¹ Zu all diesen Fragen vgl. den folgenden Abschnitt.

⁷² In seiner Darstellung der Chronologie des Niedergangs der „alten Musik“ greift HS 22.1042 den vielzitierten Satz des Abschnitts *Wei Wen-hou chang* auf: „In der Zeit der sechs Staaten war Fürst WEN von Wei der größte Liebhaber des Alten, und er wandte sich an [den KONFUZIUS-Schüler] TZU-HSIA: ‚Wenn ich der alten Musik lausche, möchte ich einschlafen, [doch] beim Hören [der Melodien aus] Cheng und Wei kenne ich keine Müdigkeit.‘“

⁷³ Vgl. DIÉNY (1968), 20-21, zu den folgenden Überlegungen dort auch das gesamte Kapitel 2, 17-40, außerdem KURIHARA (1978), 63-70.

⁷⁴ Vgl. DIÉNY (1968), 21-24, *passim*.

⁷⁵ In diesem Kontext bezeichnen „Melodien“ (*sheng*) die allgemeinste, naturhafte Ebene akustischer Erscheinungen; „Töne“ (*yin*) hingegen sind bereits theoretisch und moralisch konzeptualisiert: „Wenn die Melodien Muster bilden, nennt man diese Töne.“ (*Li-chi* 37.299c, LEGGE 1885, Bd.2, 93, SC 24.1181) Zwar ist *sheng* an sich nicht pejorativ und wird z.B. in *Hsin-tzu* 14.252 in der Formulierung „Melodien der Elegantiae und Eulogien“ (*ya-sung chih sheng* 雅頌之聲) und von PAN KU in dem Binom „Melodien der Eulogien“ (*sung-sheng* 頌聲) gebraucht (*WH* 1.1b), doch scheint die begriffliche Trennung zwischen „Musik“ und „Melodien“, gerade in den politisch-moralischen Diskussionen der Han-Zeit, zumeist dann eine bewußte gewesen zu sein, wenn es galt, die „neuen Melodien“ als gegenüber der „alten Musik“ degeneriertes Phänomen darzustellen. In diesem spezifischen Kontext darf *sheng* daher nicht als „Musik“ übersetzt werden.

⁷⁶ *Li-chi* 37.300b-c, LEGGE (1885), Bd.2, 95, SC 24.1184.

Entsprechend belehrt, ebenfalls im *Yüeh-chi*, der KONFUZIUS-Schüler TZU-HSIA 子夏 (d.i. PU SHANG 卜商, 5. Jh. v.Chr.) anlässlich der Lobpreisung der „alten Musik“ und der Verurteilung der „neuen Töne“ den Fürsten WEN von Wei:

Wonach Ihr mich heute fragt, ist die Musik, [doch] was Ihr schätzt, sind die Töne. Die Musik ist den Tönen zwar nahe, doch ist sie nicht dasselbe wie diese.⁷⁷

Laut *Huai-nan tzu* 淮南子 sind die Eulogien und Elegantiae das (moralische) Maß der „Musik“:

Töne, die nicht auf die Elegantiae und Eulogien abgestimmt sind, können nicht als Musik betrachtet werden.⁷⁸

Die in den relevanten Texten im wesentlichen (wenn auch nicht ohne Ausnahmen) kohärente Terminologie ist bereits in jenen beiden autoritativen KONFUZIUS-Worten des *Lun-yü* vorgegeben, welche den Fluchtpunkt der politisch-moralischen Perspektive auf die (Ritual-)Musik markieren:

YEN YÜAN fragte, wie man ein Land regiere. Der Meister sprach: „Man setze den Kalender der Hsia in Kraft, fahre im [Ritual-]Wagen der Yin und trage den [Zeremonial-]Hut der Chou. In der Musik richte man sich nach der *shao* [-Musik und ihren] Tänzen, verwerfe die Melodien aus Cheng und halte wortgewandte Menschen fern; [denn] die Melodien aus Cheng sind lasziv, und wortgewandte Menschen sind gefährlich.“⁷⁹

Der Meister sprach: „Ich verabscheue es, wie sich das Purpur [der rituellen Position] des Zinnoberroten bemächtigt; ich verabscheue es, wie die Melodien aus Cheng die vornehme Musik in Unordnung bringen; ich verabscheue es, wie scharfe Zungen Staat und Familie umstürzen.“⁸⁰

Die fortan normative Gleichsetzung der Begriffe „Melodien aus Cheng“ und „laszive Melodien“ ist hier zwar nicht mit den „neuen Melodien“ verbunden, doch erscheint die Vorliebe des Herrschers für letztere bereits im *Kuo-yü* als Ausdruck kulturellen und politischen Verfalls,⁸¹ und im *Yen-tzu ch'un-ch'iu* 晏子春秋 wird festgestellt, wie der Herrscher durch die „neue Musik“ moralisch verdorben wird (*i hsin-yüeh yin chün* 以新樂淫君) und seine Pflichten vernachlässigt.⁸² Der Gedanke wird im *Shih-chi* nochmals gesteigert, nämlich über die Verbindung mit dem Shang (Yin 殷)-König CHOU 紂, dem Modell eines degenerierten und tyrannischen „letzten“, den Staat ruinierenden Herrschers:

[CHOU] liebte den Wein, gab sich maßlos dem Vergnügen hin und war vernarrt in die Frauen. Er liebte [seine Gespielin] TA CHI; den Worten TA CHIS folgte er hörig. Darauf ließ er Meister CHÜAN neue, laszive Melodien schaffen, Tänze für die nördlichen [Harems-]Quartiere und verkommene Lieder.⁸³

Wo die „neuen Melodien“ als Stimulanzien für Ausschweifung und Exzeß erscheinen, den moralischen Verfall der Regierung kennzeichnen und somit den Untergang des Staates ankündigen – so daß

⁷⁷ *Li-chi* 39.312b, LEGGE (1885), Bd.2, 117, SC 24.1222. Vgl. auch SAUSSY (1993), 88: "“Music,’ orthodox music, has aesthetic and educational functions unknown to mere ‘sounds’ and ‘tones.’”

⁷⁸ *Huai-nan tzu* 20.16b.

⁷⁹ *Lun-yü* [15.11] 15.61b, LAU (1983), 151-52.

⁸⁰ *Lun-yü* [17.18] 17.69c, LAU (1983), 177.

⁸¹ *Kuo-yü* 14.7a-b.

⁸² WU TSE-YÜ (1982), Bd.1, 1.23.

⁸³ SC 3.105; die Passage basiert – wie auch die ausführliche Erzählung in SC 24.1235-36 – auf *Han Fei-tzu* 3.42-45, wo die „neuen Melodien“ explizit als „Melodien eines untergehenden Staates“ (*wang-kuo chih sheng* 亡國之聲) bezeichnet werden, deren Verwendung unweigerlich in den politischen Ruin führt. Nach *Han Fei-tzu* und SC 24.1235 war der „[Musik-]Meister“ des Tyrannen CHOU nicht CHÜAN 涓, sondern YEN 延; zu der gesamten Passage vgl. GIMM (1966), 96-99.

laut *Li-chi* den Urhebern „lasziver Melodien“ die Todesstrafe gilt –⁸⁴ ist das komplementäre Paradigma der „alten“ oder von den „alten Königen“ geschaffenen Musik ideologisch bestimmt als maßvolle Ordnung und wirksames Laudanum für den Einzelnen und die Gesellschaft. In diesem Sinne ist die „alte Musik“ ausführlich konzeptualisiert im *Yüeh-lun* des *Hsün-tzu* und dann im *Yüeh-chi*, aber schon früh auch andernorts präsent.⁸⁵ Die Vorstellung der Musik ist die einer gleichsam magisch wirkenden Ordnung, in der sich gesellschaftliche, staatliche und letztlich kosmische Ordnung symbolisch abbilden. Dieses Ideal, auf das die konfuzianischen Machttheoretiker seit Ende der Westlichen Han-Zeit Bezug nehmen, ist im 4./3. Jh. v.Chr. keineswegs unumstritten; vielmehr lehnt inzwischen die Mehrzahl der zeitgenössischen politischen und philosophischen Autoren den Gebrauch der aufwendigen höfischen Ritualmusik, insbesondere der in ihrer Herstellung außerordentlich teuren Glocken, als sinnlose Verschwendung ab.⁸⁶ Tatsächlich bleibt das in *Hsün-tzu* entwickelte und im *Yüeh-chi* schließlich vollendete Modell einer erhabenen „alten Musik“ hochgradig abstrakt und seine Abgrenzung zu angeblich exzessiven „neuen Melodien“ auch in der Folge prekär, da sich beide zunächst nicht in ihrem unmittelbar sichtbaren materiellen Aufwand unterscheiden, sondern in einer kaum greifbaren, tatsächlich auch nirgendwo konkretisierten Handhabung der Instrumente. Angesichts der glanzvollen Schilderungen des *Shih-ching*, der emphatischen „Berichte“ der Bronzeinschriften und im Lichte der archäologischen Funde war gerade die demonstrative Prachtentfaltung der Musikinstrumente ein substantielles Element des „alten“ herrscherlichen Rituals, und so bleibt der ausführliche Katalog an Instrumenten, wie ihn die Eulogien und Elegantiae präsentieren – obwohl für die Westliche Chou-Zeit mit Ausnahme der Glocken und „three fragmentary lithophones“ bislang archäologisch nicht belegt –⁸⁷, auch in *Hsün-tzu* und *Li-chi* erhalten, wo er gerade nicht materielle Schlichtheit, sondern einen kostspieligen Anspruch auf *varietas et copia*, ein Programm ästhetischer Überwältigung, repräsentiert.

In der Prachtentfaltung liegen somit die Überzeugungskraft wie das prekäre Moment des Rituals: Die höfische Musik kann jederzeit, ganz nach ideologischem Bedarf, als korrektes Insignium herrscherlicher Macht oder als Ausschweifung definiert werden, und die vernichtende Etikettierung „Melodien aus Cheng und Wei“ bleibt nicht trotz, sondern dank der Tatsache, daß der Begriff zu keinem Zeitpunkt konkret definiert wurde, der politischen Diskussion aller folgenden Dynastien des imperialen China verfügbar. Die nachträgliche Stigmatisierung der Opferhymnen HAN WU-TIS als „Melodien aus Cheng“⁸⁸ ist hierfür ein im folgenden genauer zu untersuchender Modellfall.⁸⁹

Doch nicht nur die pejorative, auch die positive, d.h. idealisierte Seite des Paradigmenpaars war nach der Östlichen Chou-Zeit eine bloße Schimäre. Wie durch die archäologischen Zeugnisse hinreichend belegt und in *Shih-chi* und *Han-shu* ausdrücklich betont, war zu Beginn der Han-Dynastie das Wissen um die tatsächliche Form der „alten Musik“ längst verloren.⁹⁰ Vor diesem Hintergrund offenbart der Vergleich des *Yüeh-lun* in *Hsün-tzu* mit dem *Yüeh-chi*, wie das ideologische Moment der Diskussion im selben Maße zunimmt, in dem deren reale Basis verschwindet. Es kann überdies kaum Zufall sein, daß in der Historiographie die Idealisierung der „alten Musik“ an den Gelehrten MAO und HO-CHIEN HSIEN-WANG gebunden wird. Personen also, die zum Ende der Westlichen Han-

⁸⁴ *Li-chi* 13.116a, LEGGE (1885), Bd.1, 237.

⁸⁵ Vgl. etwa *Ch'un-ch'iu Tso chuan* [CHAO 1] 41.322c-323a, LEGGE V, 580; *Lü-shih ch'un-ch'iu* 5.8a. Entsprechend ist im *Lü-shih ch'un-ch'iu* das negative Paradigma der Musik in dem Abschnitt „Verschwenderische Musik“ (*Ch'ih-yüeh*, 5.5a-6a) dargestellt; auch hier (5b) findet sich der berüchtigte Shang-Herrscher CHOU.

⁸⁶ Einen konzisen Überblick bietet VON FALKENHAUSEN (1993a), 322-23.

⁸⁷ VON FALKENHAUSEN (1988), 88.

⁸⁸ HS 22.1071.

⁸⁹ Vgl. Kapitel 4, 285-303.

⁹⁰ Zur Archäologie vgl. VON FALKENHAUSEN (1988), 110-16, zu den Zeugnissen der Historiographie SC 99.2722, HS 22.1043, 43.2126.

Zeit mit K'UNG AN-KUO als Wegbereiter einer politisch motivierten „Alttext“-Gelehrsamkeit galten. Was beide Diskussionen verraten, ist eine tief- und übergreifende Ideologisierung des „Alten“.⁹¹

Die Vorstellung der „alten“ und „neuen“ Musik ist, wie die zitierten Passagen zeigen, keine im eigentlichen Sinne chronologische, sondern eine an konkreten Beispielen entwickelte kategoriale: „Neu“ ist, was zu seiner jeweiligen Zeit die Begierden und Ausschweifungen stimuliert, eine moralische Kategorie also, die sich retrospektiv auf die Musik des letzten Shang-Herrschers ebenso beziehen läßt, wie bei Bedarf auf die eigene Gegenwart. „Alt“ ist – neben den Hymnen des *Shih-ching* – die zivile Musik der Kulturheroen der Vorzeit, namentlich des Gelben Kaisers (HUANG-TI 黃帝), YAOS 堯, SHUNS 舜, YÜS 禹 und T'ANGS 湯, aber auch die militärische Siegeshymne des Chou-Königs WU, welcher der unmoralischen Herrschaft – und den „neuen Melodien“ – des letzten Shang-Tyrannen ein Ende gesetzt hatte; die „alte Musik“ endet schließlich mit den Schöpfungen des Herzogs von Chou (CHOU-KUNG 周公, reg. 1042 - 1036 v. Chr.) und des Chou-Königs CH'ENG 成 (reg. 1042/35 - 1006 v. Chr.). Wie sich also die lasziven „neuen Melodien“ gleichsam zu Emblemen „letzter Herrscher“ und dem Untergang geweihter Staaten verfestigen, erscheint parallel ein imaginärer Kanon der „alten Musik“, dessen einzelne Stücke – genauer: Tänze⁹² – an die Abfolge der Kulturheroen gebunden sind. Mehr als die bloßen Titel dieser zunächst nur bruchstückhaft, erst seit dem Ende der Östlichen Chou-Zeit in systematischer Ausformung greifbaren Reihe hatten indes wohl nicht überlebt – oder waren nachträglich erfunden worden.⁹³ So sollen von jenen aus der „alten Musik“ nochmals ausgewählten sechs Tänzen, welche im *Chou-li* jeweils bestimmten Opfern zugewiesen und später als „Musik der sechs Epochen [der Kulturheroen]“ (*liu tai chih yüeh* 六代之樂) bezeichnet wurden,⁹⁴ nur zwei bis in die Ch'in- und Han-Zeit tradiert worden sein.⁹⁵

Während die verschiedensten Texte der Östlichen Chou-Zeit immer wieder sporadisch einzelne Titel erwähnen, enthält das *Lü-shih ch'un-ch'iu* in seinem Abschnitt „Alte Musik“ (*Ku-yüeh*) einen ersten, noch von Lücken und Überschneidungen gekennzeichneten Versuch einer Synthese.⁹⁶ Die

⁹¹ Die Frage nach dem Verhältnis der Debatte um die „alte Musik“ zur Kontroverse um die „alten Text[versionen]“ des konfuzianischen Kanons bedarf weiterer Klärung. Die Eingaben K'UANG HENGs und mehr noch die scharfe *Han-shu*-Kritik an WU-TI legen m.E. nahe, die ideologische Auseinandersetzung um die Musik als zumindest eigengewichtige, wenn nicht gar als die zentralere aufzufassen (vgl. dagegen VAN ESS, 1993, 276, und 1994, 167-68). Strittig ist überdies die tatsächliche Realität und Relevanz einer Han-zeitlichen „Alttext- / Neutext“-Diskussion, wie sie zum Ende der Ch'ing-Zeit aus politischen Motiven (re-)konstruiert worden ist (vgl. NYLAN 1994).

⁹² Die im folgenden erwähnten Stücke der „alten Musik“ wurden offenbar – wie auch die Gesänge des *Shih-ching*, vgl. *Mo-tzu chien-ku* 12.418 – primär als Tänze aufgefaßt, vgl. hierzu auch die Bemerkung SUN I-JANGs 孫詒讓 (1848 - 1908) in *Chou-li cheng-i* 42.1726.

⁹³ Verbreitung genießt aber die These, die sechs Textabschnitte des Kriegstanzes (*Wu* 武 oder *Ta-wu* 大武) des Chou-Königs WU seien in den Eulogien der Chou aufbewahrt (*Mao shih* # 285 und 293-296; die Frage des sechsten Textes bleibt umstritten), vgl. WANG KUO-WEI (1921), 2.15b-17b, und SUN TSO-YÜN (1979), 239-72. In diesem Kontext argumentiert SHAUGHNESSY (1995), 134-39, die tänzerische Darbietung der sechs Abschnitte habe den Feldzug der Chou gegen die Shang mimetisch nachgebildet.

⁹⁴ Vgl. *Chou-li* 22.150c-151b, BIOT, Bd.2, 30-32; das *Chou-li* spricht noch nicht von der „Musik der sechs Epochen“, doch wird dies später zur Standardbezeichnung – vgl. z.B. *Sung-shu* 19.533 und die in *Sung-shu* 19.537 und *T'ung-tien* 通典 147.3742-43 tradierte „Diskussion“ (i 讖) des WANG SU 王肅 (195 - 256) – für die in der folgenden TABELLE 1 aufgeführten Tänze der Heroen HUANG-TI, YAO, SHUN, YÜ, T'ANG und CHOU WU-WANG. Die Aufzählung des *Chou-li* ist nicht vollständig konsistent mit der in der Han-Zeit kanonisierten und in TABELLE 1 dargestellten „alten Musik“; zu einer ausführlichen Diskussion vgl. *Chou-li cheng-i* 42.1725-31. Zur Zuweisung einzelner Tänze an bestimmte Opfer vgl. unten, sowie zu deren Renaissance in der Nördlichen Chou-Zeit Kapitel 3, 80-81.

⁹⁵ Dies sind die Tänze des SHUN und des CHOU WU-WANG, vgl. *Wei-shu* 魏書 109.2842, *Sung-shu* 19.533, *T'ung-tien* 141.3587, *Yüeh-fu shih-chi* 樂府詩集 52.754; zur weiteren Pflege dieser Stücke unter sukzessive erneuerten Titeln vgl. Kapitel 3, 87, TABELLE 4.

⁹⁶ *Lü-shih ch'un-ch'iu* 5.8a-10b. Hingegen fällt auf, daß sich das *Yüeh-lun* in *Hsün-tzu* jeder konkreten Erwähnung enthält. Das *Yüeh-chi* (*Li-chi* 38.306a-b, LEGGE 1885, Bd.2, 106) sowie das übrige *Li-chi* (20.182b, 28.243b, 31.261a, 49.379c, 50.386a, LEGGE, Bd.1, 361, 478, Bd.2, 33, 253-54, 274-75) und das *Chou-li* (22.149c, BIOT, Bd.2, 29) erwähnen zwar jeweils einige der Titel, verbinden diese aber nicht explizit mit den einzelnen Herrschern.

bruchlos lineare, von allen Unebenheiten gereinigte Linie der „alten Musik“ und ihrer Schöpfer ist erst in der Han-Zeit greifbar, nun schon weitgehend kohärent in dem apokryphen *Yüeh-wei* 樂緯, im *Han-shu*, in YING SHAOS 應劭 (c. 140 - vor 204) *Feng-su t'ung-i* 風俗通義 wie auch im *Po-hu t'ung*.⁹⁷ Weniger als die – trotz aller Bemühungen späterer Exegeten⁹⁸ – wohl nicht wirklich auflösbaren Namen der Tanz- und Gesangsstücke ist die Tatsache von Bedeutung, daß diese Texte in völliger Übereinstimmung eine geschlossene, aus insgesamt neun Herrschern der Vorzeit bestehende Ahnenreihe der Modellherrscher definieren, um entlang dieser Linie eine Genealogie der Musik nachzuzeichnen, mit der sich die Vorstellung einer sinnvollen politischen Historie zum Ideal einer kulturellen Geschichte vervollständigt. Die Künstlichkeit dieser Konstruktion offenbart sich dabei an der konsequenten Zuschreibung jeweils eines Titels an einen Herrscher.⁹⁹

TABELLE 1: Die „alte Musik“ in den Texten der Han-Zeit¹⁰⁰

	<i>Yüeh-wei</i> 樂緯	<i>Han-shu</i> 漢書	<i>Feng-su t'ung-i</i> 風俗通義	<i>Po-hu t'ung</i> 白虎通
HUANG-TI 黃帝	<i>Hsien-shih</i> 咸池	<i>Hsien-shih</i> 咸池	<i>Hsien-shih</i> 咸池	<i>Hsien-shih</i> 咸池
CHUAN-HSÜ 顓頊	<i>Wu ching</i> 五莖	<i>Liu ching</i> 六莖	<i>Liu ching</i> 六莖	<i>Liu ching</i> 六莖
TI-K'U 帝嚳	<i>Liu ying</i> 六英	<i>Wu ying</i> 五英	<i>Wu ying</i> 五英	<i>Wu ying</i> 五英
YAO 堯	<i>Ta-chang</i> 大章	<i>Ta-chang</i> 大章	<i>Ta-chang</i> 大章	<i>Ta-chang</i> 大章
SHUN 舜	<i>Hsiao-shao</i> 簫韶	<i>Shao</i> 韶	<i>Shao</i> 韶	<i>Hsiao-shao</i> 簫韶
YÜ 禹	<i>Ta-hsia</i> 大夏	<i>Hsia</i> 夏	<i>Hsia</i> 夏	<i>Ta-hsia</i> 大夏
T'ANG 湯	<i>Ta-hu</i> 大護	<i>Hu</i> 護	<i>Hu</i> 護	<i>Ta-hu</i> 大護
WU-WANG 武王	<i>Cho</i> 勺 / <i>Wu</i> 武	<i>Wu</i> 武	<i>Wu</i> 武	<i>Hsiang</i> 象
CHOU-KUNG 周公	<i>Cho</i> 勺	<i>Cho</i> 勺	<i>Cho</i> 勺	<i>Cho</i> 酌

Das „Alte“ ist verschwunden, aber es veraltet nicht – und es ist tatsächlich nicht einmal wirklich verschwunden, sondern machtvoll präsent: Schließlich läßt sich mit der „alten Musik“ in der Han-Zeit wirkungsvoll Politik betreiben. Die „alte Musik“ hat gleichsam den Aggregatzustand gewechselt: von der unmittelbaren Realität der musikalischen Repräsentation in die vermittelte Realität der literarischen Rhetorik. Die „alte Musik“ ist also nicht verstummt, nur hat sich die Kraft der Glockentöne in eine ebensolche der politischen Diskussion transformiert. In Gestalt dieser mythischen Genealogie – in ihrer Kohärenz ein perfektes Produkt Han-zeitlicher Schriftkultur –, also in einer so idealen wie

⁹⁷ *Yüeh-wei* 樂緯 (*Ch'u-hsüeh chi* 15.366), *HS* 22.1038, *Feng-su t'ung-i* 6.217, *Po-hu t'ung* 3.100-104; zu dieser Reihenfolge vgl. TIAN, Bd.1, 19-23. Zum *Yüeh-wei* und seinen verschiedenen Titeln – u.a. *Hsieh-t'u cheng* 叶圖徵 – vgl. DEWOSKIN (1982), 66. Das *Po-hu t'ung* 3.100 zitiert die Folge der Musiktitel zunächst ausdrücklich nach dem *Li-chi*; dieses Zitat ist allerdings nicht nachweisbar. Nicht ganz kohärent mit dem vorliegenden Schema ist schließlich die von TS'AI YUNG in *Tu-tuan* 獨斷 1.15b gegebene Aufstellung. Zur Mythologie der Musik vgl. weiterhin auch DEWOSKIN, 55-62.

⁹⁸ Vgl. etwa die Ausdeutungen in *Po-hu t'ung* 3.101-103, TIAN, Bd.2, 393-94.

⁹⁹ Die Stücke der beiden Chou-Herrscher WU-WANG und CHOU-KUNG sind in *Yüeh-wei* und *Po-hu t'ung*, wie schon in Chou-zeitlichen Texten, uneinheitlich verzeichnet. Das *Yüeh-wei* notiert: „Die [Musik der] Chou hieß *Cho*; sie hieß auch *Ta-wu*.“ Das *Po-hu t'ung* 3.103 erklärt, *Ta-wu* sei die zusammenfassende Bezeichnung für *Hsiang* und *Cho*. Zu früheren Belegstellen, die hier nicht im einzelnen zu diskutieren sind, vgl. *Po-hu t'ung* 3.103 und (zum *Feng-su t'ung-i*) WU SHU-P'ING (1988), 6.220; in beiden Werken finden sich auch die relevanten Belegstellen zu den übrigen Differenzen innerhalb der hier gegebenen Tabelle.

¹⁰⁰ Zur Aussprache *Hsien-shih* für 咸池 in der TABELLE 1 vgl. TIAN (1949/52), Bd.1, 21, der auf das *Yüeh-wei* verweist, wo 池 als *shi* 施 („verbreiten“) glossiert ist.

konkreten „Historisierung“, tritt die „alte Musik“ in den Realitätszustand eines Modells und steht damit als Referenz und Anschlußmöglichkeit zur Verfügung. In der Tat erscheint die mythische Genealogie der Musik in der „Monographie über Ritual und Musik“ des *Han-shu* in genau dieser Funktion, der Praxis der Han-Zeit eine tragfähige Grundlage zu bereiten: Nach einigen Sätzen zur Bedeutung der herrscherlichen Ritualmusik – abwärts in der Erziehung des Volkes, aufwärts im Umgang mit den oberen Mächten – und einem Abriß des kulturellen Verfalls während der Östlichen Chou-Zeit wendet sich die Betrachtung ohne Umwege dem historischen Neubeginn der Musik zu Beginn der Han-Zeit zu.¹⁰¹ Die Realität der „alten Musik“ ist keine musikalische, sondern ausschließlich aufgehoben in der Realität jener Texte, in denen sie systematisiert wird. Die „alte Musik“ erscheint in der Han-Zeit als ein Phänomen des kulturellen Gedächtnisses, der *memoria* – oder eher der *imaginatio*: Die „alte Musik“ ist die Ikone der verlorenen Kultur. Die hierzu hochgradig kohärenten (in KARLGRENS Terminologie: „systematisierenden“) schriftlichen Texte der Han-Zeit sind gleichsam das Trägermedium jener kulturellen Chiffre der „alten Musik“ wie es zuvor die Glocken waren; und die Schriftlichkeit ist überhaupt erst die Bedingung jener Erinnerung oder Imagination der „alten Musik“. Die Literatur wird endgültig zum zentralen Trägermedium der Kultur, und das „Große Vorwort“ des *Shih-ching*, welches die Theorie der Literatur aus der Musik entwickelt, darf m.E. als das Symbol dieser Verschiebung betrachtet werden.

Noch zu Beginn der Han-Zeit scheint die in Gestalt einer mythischen Genealogie entworfene Historizität der „alten Musik“ als reale Anschlußmöglichkeit für die eigene kulturelle Praxis aufgefaßt worden zu sein.¹⁰² Schon in den Ritualdiskussionen zum Ende der Westlichen Han-Zeit aber war sie ikonisch entrückt. Die ursprünglich gerade als individuell historisierte „alte Musik“ – jeder Heros der Vorzeit als Schöpfer seiner ihm eigenen Musik – schlägt unter den folgenden Dynastien um ins Überhistorische und fällt, mit den Worten Adornos, einem allgemeinen Identitätszwang anheim.¹⁰³

Die Musik als Strukturelement der rituellen Ordnung

Die Verbindlichkeit der Musik für die rituelle politische Praxis der Östlichen Chou-Zeit war nicht allein über die abstrakte Orientierung an einem normativen Ideal „alter Musik“ gesichert, sondern konkretisierte sich in einem Netz unterschiedlicher Bezugslinien, worin Ritual und Musik zu einem geschlossenen, selbsttragenden Ordnungssystem miteinander verknüpft waren. Erst in Gestalt dieses Systems vermochten Ritual und Musik die kosmische und die politische Ordnung aneinander zu vermitteln und zugleich *in toto* zu repräsentieren. Hierzu genügte es nicht, alle öffentlichen Aktivitäten des Herrschers (Opfer, Bankett, Audienz, Jagd usw.) in wahlloser oder uniformer Weise musikalisch zu begleiten; vielmehr war die Variationsbreite politischer Aktion auf die Musik und ihre Verwendung abzubilden, um eine synchrone Identität zwischen der herrscherlichen Handlung und ihrer symbolischen Repräsentation zu erzeugen. (Leider fehlt uns die Kenntnis des Umsetzungsverfahrens von Bedeutung in Ton und umgekehrt, wie es als Vorstellung existiert haben muß.) Diese Identität, und mit ihr erst die Bedeutung des einzelnen Musikstückes in Relation zum rituellen Ganzen, gründete in einer mehrdimensionalen Verweisstruktur auf soziale und auf kosmische Ordnungen. Die Musik in ihrer politischen Allgegenwart – daher nicht zufällig Fokus des in *Mo-tzu* 墨子 geführten Fundamentangriffs gegen die Gesamtheit ritueller Repräsentation¹⁰⁴ – war nur sinnvoll als musikalische Ordnung, und so werden im *Chou-li* unter Verwendung ihrer diachronen Genealogie zwei

¹⁰¹ HS 22.1038-43.

¹⁰² Vgl. Kapitel 3, 51-58.

¹⁰³ Vgl. Kapitel 3, 77-88.

¹⁰⁴ Vgl. den Abschnitt 32, *Fei yüeh* 非樂 („Wider die Musik“), in *Mo-tzu chien-ku* 8.226-38.

synchrone Ordnungsstrukturen der Musik generiert: erstens die Zuweisung einzelner Stücke an bestimmte Opfer und zweitens an konkrete Handlungselemente innerhalb dieser. Im ersten System entsprechen der Serie von sechs verschiedenen Opfern an die Natur- und Ahnengeister definierte Standardtöne für Instrumente und Gesang sowie jeweils ein Tanz der Kulturhéroen:

So spielte man [die Instrumente nach dem Standardton?] *huang-chung* 黃鐘, sang [nach dem Standardton?] *ta-lü* 大呂 und tanzte [den Tanz des Gelben Kaisers,] *Yün-men* 雲門, um den Geistern des Himmels zu opfern; so spielte man *t'ai-ts'ou* 太簇, sang *ying-chung* 應鐘 und tanzte *Hsien-shih* 咸池, um den Geistern der Erde zu opfern; [etc.]¹⁰⁵

Wie auch andere Texte der Östlichen Chou-Zeit, welche sporadisch Titel der „alten Musik“ erwähnen, impliziert das *Chou-li* hierbei, daß diese Titel der aufeinanderfolgenden Herrscher einander nicht substituierten, sondern als Repertoire Bestand hatten.

Die ideale Zuordnung einzelner Musikstücke und Tänze zu bestimmten Opfern scheint aber – gerade auch nach anderen Passagen des *Chou-li* – keineswegs so eindeutig befolgt worden zu sein und gehörte auch sicher nicht zu den wichtigsten Ordnungsmerkmalen des Chou-zeitlichen Ritualsystems. Wesentlich nachhaltiger wirkte hingegen die zweite synchrone Ordnung der Musik, welche den musikalischen Ablauf im Ahnentempel definierte:

Beim Eintreten des Königs [in die Ahnenhalle] und bei seinem Verlassen [derselben] läßt [der Große Musikdirektor das Stück] *Wang-hsia* 王夏 („Königliche Größe“) spielen. Beim Eintreten des Verkörperers [des Ahnen] und bei seinem Verlassen läßt er *Ssu-hsia* 肆夏 („Das Darbieten der Größe“) spielen. Beim Eintreten des Opfertieres und bei seinem Verlassen läßt er *Chao-hsia* 昭夏 („Glänzende Größe“) spielen.¹⁰⁶

Es ist hinreichend spekuliert worden, ob es sich bei den genannten Titeln um reine Instrumental- oder auch Gesangsstücke gehandelt und in welchem Verhältnis sie zu den Eulogien des *Shih-ching* gestanden haben mögen; auch läßt sich die hier gegebene Verwendung dieser Stücke nicht widerspruchlos mit verschiedenen anderen Quellen harmonisieren.¹⁰⁷ Von derartigen Unsicherheiten unberührt bleibt aber die strukturierende und orientierende Funktion der Musik für den sukzessiven Ablauf der rituellen Handlung, und genau diese Funktion stand nach Darstellung des *Han-shu* im Mittelpunkt, als zu Beginn der Han-Zeit das Ritual und seine Musik neu zu gestalten waren:

Zu Beginn der Han gab es eine Familie von Musikspezialisten namens *CHH* 制; befaßt mit den Melodien und Standardtönen der Vornehmen Musik,¹⁰⁸ waren [ihre Mitglieder] Generation um Generation im Amtsdienst für die Große

¹⁰⁵ *Chou-li* 22.150c-151b, BIOT, Bd.2, 30-32. Zum System der zwölf Standardtöne und seiner enormen musikologischen, kosmologischen und politischen Implikationen vgl. COURANT (1924), 78-121, WU NAN-HSÜN (1964), NEEDHAM / ROBINSON (1962), 165-202, *passim*, VON FALKENHAUSEN (1988), 779-939, und (1993), 280-318, zur Genese der Standardtöne auch (1992); vgl. auch unten, 41-50. Ich folge bei der Transkription der Namen der Standardtöne VON FALKENHAUSEN (1993), 286, Tabelle 16. – Auf die hier übersetzten Absätze referierte 32 v.Chr. auch K'UANG HENG, um die Rückkehr zur klassischen Einfachheit des Chou-Rituals zu verlangen; vgl. HS 25B.1256, zu einer Übersetzung s.u., Kapitel 4, 300.

¹⁰⁶ *Chou-li* 22.152c, BIOT, Bd.2, 36-37. Ähnliche konkrete Einsätze bestimmter Musikstücke verzeichnet auch das *Li-chi*; vgl. oben, 36, Anm. 96.

¹⁰⁷ Zu beiden Problemen und den Parallelstellen in *Kuo-yü*, *Tso chuan* und *Li-chi* vgl. SUN I-JANGS Diskussion in *Chou-li cheng-i* 46.1886-92 (ergänzend auch 43.1780-81). Die hier genannten Titel sind die ersten drei einer Reihe von „neun *Hsia*“ (*chiu Hsia* 九夏), welche das *Chou-li* (24.162b, BIOT, Bd.2, 59) erwähnt; *Hsia* wird von den Kommentatoren seit CHENG HSÜAN als „Größe, Großartigkeit“ (*ta* 大) bestimmt. Nach der mythischen Genealogie der Musik sind die „neun *Hsia*“ die neun Abschnitte der in TABELLE 1 angeführten *Hsia*- oder *Ta-hsia*-Musik des Kulturhéroen YÜ; vgl. *Lü-shih ch'un-ch'iu* 5.10a.

¹⁰⁸ Die Zeichenfolge *ya yüeh sheng lü* 雅樂聲律 läßt sich auf unterschiedliche Weisen interpretieren, je nachdem, ob man *sheng lü* in seiner engeren („Melodien und Standardtöne“) oder weiteren („Klangregeln“) Bedeutung versteht, und ob man die Zeichenpaare *ya yüeh* und *sheng lü* kopulativ oder als Genitivkonstruktion auffaßt.

Musik.¹⁰⁹ Sie konnten nur deren Melodien von Metall und Stein [d.i., Glocken und Lithophone], der Trommeln und Tänze erinnern, aber sie konnten nicht deren Sinn erklären. Zur Zeit KAO-TSUS stützte sich SHU-SUN T'UNG 叔孫通 auf die Musiker der Ch'in[-Dynastie], um die Musik für den Ahnentempel zu schaffen: Wenn der Große Anrufer die Geister am Tempeleingang willkommen hieß, spielte man *Chia-chih* 嘉至 („Glückverheißende Ankunft“) – wie die alte Musik, um die Geister herabsteigen zu lassen.¹¹⁰ Wenn der Erhabene Kaiser den Ahnentempel betrat, spielte man *Yung-chih* 永至 („Ewige Ankunft“), um einen Rhythmus für das Schreiten zu bemessen – wie mit den alten [Stücken] *Ts'ai-tz'u* 采齊 („Das Sammeln der Wassernüsse“) und *Ssu-hsia*.¹¹¹ Wenn die Dörrfleischschale präsentiert wurde,¹¹² spielte man die *Teng-ko* 登歌 [in der oberen Halle].¹¹³ [Hierbei] präsentierte man allein die Gesänge und ließ nicht durch Blas- und Saiteninstrumente die menschliche Stimme verwirren. Die Würdenträger ringsum sollten diese hören – wie bei dem alten Gesang *Ch'ing-miao* („Klarer Tempel“).¹¹⁴ Nachdem die *Teng-ko* zweimal zu Ende [gespielt] waren, spielte man in der unteren [Halle] die Musik *Hsiu-ch'eng* 休成 („Die Vollendung der Vortrefflichkeit“)¹¹⁵ und pries [hiermit], daß die Geister bereits das Opfer genossen. Wenn sich der Erhabene Kaiser im Östlichen Flügel zum Wein begab und Platz nahm, spielte man die Musik *Yung-an* 永安 („Ewiger Friede“) und pries [hiermit], daß das Ritual vollendet sei.¹¹⁶

Obwohl SHU-SUN T'UNG auf die rituellen Kenntnisse der gerade untergegangenen Ch'in-Dynastie zurückgreifen mußte¹¹⁷ und vermutlich keinen Zugang mehr zu der Musik der Chou-Zeit hatte, erscheint die Opfermusik des HAN KAO-TSU 漢高祖 (LIU PANG 劉邦, reg. 206/2 - 195 v.Chr.) als Nachbildung der geheiligten Modelle angelegt und somit als wahrhaft „alte Musik“. Die gesuchte Übereinstimmung mit dem Ideal der Chou-Musik offenbart sich bereits an den Personen: Wie der Musikverständige CHIH stammte auch SHU-SUN T'UNG aus dem alten Staat Lu 魯, wo nach dem Nieder-

¹⁰⁹ *Ta-yüeh* 大樂 („Große Musik“, auch *t'ai-yüeh* 太樂) ist in der Han-Zeit die offizielle Bezeichnung der imperialen Opfermusik; diese wurde im Jahre 60 n.Chr. in *ta-yü yüeh* 大予樂 umbenannt (vgl. WU SHU-P'ING 1987, 2.57, *HHS* 2.106); zu dem Problem, wie der neue Name zu verstehen ist, vgl. KNECHTGES (1982/96), Bd.1, 154-56 (n. L.108). Während der Regierungszeit CH'ENG-TIS 成帝 (LIU AO 劉駘, 51 - 7 v.Chr., reg. 32 - 7 v.Chr.) bemerkte der später bis zum Kanzler aufgestiegene Gelehrte P'ING TANG 平當 (gest. 4 v.Chr.) – allerdings mit kritischem Blick –, die Hanzeitliche „Große Musik“ sei von „bedeutenden Konfuzianern“ (*ta-ju* 大儒) wie KUNG-SUN HUNG 公孫弘 (200 - 121 v.Chr.) und TUNG CHUNG-SHU 董仲舒 (c. 195 - 115 v.Chr., Daten nach ARBUCKLE 1991) begründet worden (*HS* 22.1071-72). Unter dem Personal des „Musikamtes“ (*yüeh-fu* 樂府) befanden sich zum Zeitpunkt seiner Auflösung im Jahre 7 v.Chr. sechs Trommler der „Großen Musik“ (*HS* 22.1073).

¹¹⁰ CH'EN CHIH (1979), 159, weist den Namen *Chia-chih* in zwei Bronzeinschriften der Jahre 7 und 5 v.Chr. nach, jeweils in der Formel *Ssu shih chia-chih* 四時嘉至 („Glückverheißende Ankunft der [oder: zu den] vier Jahreszeiten“), und faßt *Chia-chih* als Kurzform dieses längeren Titels auf.

¹¹¹ Zur Aussprache *tz'u* des Zeichens 齊 („Wassernuß“; *Tribulus terrestris* L.) und dessen Austauschbarkeit mit *tz'u* 茨 vgl. YEN SHIH-KUS Kommentar (*HS* 22.1044); zur Wassernuß vgl. STUART (1911), 441. – In eben dieser Verwendung werden die beiden Musikstücke in *Chou-li* 23.155b, BIOT, Bd.2, 42, und *Li-chi* 30.254b, LEGGE (1885), Bd.2, 18, geführt.

¹¹² *Ch'ien-tou* 乾豆 ist die mit getrocknetem Fleisch (*ch'ien*) gefüllte *tou*-Schale; als *terminus technicus* steht der Begriff *pars pro toto* für die Darbietung von Opfern, vgl. *Li-chi* 12.105b, LEGGE (1885), Bd.1, 220, sowie YANG HSIUNGS 揚雄 (53 v.Chr. - 18 n.Chr.) *Ch'ang-yang fu* 長楊賦 (*WH* 9.3a, KNECHTGES 1982/96, Bd.2, 139).

¹¹³ Diese Gesangstücke wurden bei den Opfern in der „oberen Halle“ (*t'ang-shang* 堂上) gespielt, während das große Ritualorchester darunter in der „unteren Halle“ (*t'ang-hsia* 堂下; oder auch „unterhalb der Halle“) plazierte war; zu den *Teng-ko* vgl. GIMM (1966), 129-30. Der Terminus *teng-ko* wird in *Chou-li* 23.158b, 159a, BIOT, Bd.2, 50, 52, und *Li-chi* 20.182a, 25.218c, 50.386a (in den letzten beiden Passagen als *sheng-ko* 升歌), LEGGE (1885), Bd.1, 360, 419, Bd.2, 275, noch als konkrete Bezeichnung eines rituellen Handlungsablaufes („hinaufsteigen und singen“) gebraucht. Die vorliegende *Han-shu*-Passage hingegen scheint den Begriff bereits als Gattungstitel für die in der „oberen Halle“ gesungenen Stücke zu meinen. In diesem Sinne waren *Teng-ko* seit der Liu-Sung-Dynastie (420 - 479) fester Bestandteil im musikalischen Programm der Opferrituale; vgl. *Yüeh-fu shih-chi*, Kapitel 2-12.

¹¹⁴ *Ch'ing-miao* ist die berühmte erste der Eulogien des *Shih-ching*, vgl. *Mao shih* [# 266] 19-1.315b-c, LEGGE IV, 569. Wie keine andere Hymne des *Shih-ching* wurde dieses dem Herzog von Chou zugeschriebene Stück im herrscherlichen Ritual gepflegt und erscheint entsprechend regelmäßig im *Li-chi* erwähnt, darunter auch explizit gemeinsam mit den in der „oberen Halle“ gesungenen Stücken (*Li-chi* 20.182a, LEGGE 1885, Bd.1, 360) und dem Gesang *Ts'ai-tz'u* (50.386a, LEGGE, Bd.2, 274-75).

¹¹⁵ Der *Han-shu*-Kommentator FU CH'EN 服虔 (c. 125 - 195) kommentiert diese Musik als eine von SHU-SUN T'UNG neu geschaffene.

¹¹⁶ *HS* 22.1043.

¹¹⁷ Vgl. auch *HS* 43.2126 und *SC* 99.2722.

gang des zentralen Chou-Hofes die alte Ritualmusik weiter gepflegt worden war,¹¹⁸ und entsprechend dieses institutionalisierten Gedächtnisses der alten Kenntnisse berief SHU-SUN „mehr als dreißig Gelehrte aus Lu“, um die Musik für KAO-TSU zu gestalten.¹¹⁹ War auch die Chou-Musik verloren, so bot noch das Wissen um ihre strukturierende Funktion und die Art ihrer Darbietung innerhalb des rituellen Ablaufs eine realistische Anschlußmöglichkeit: Man spielte die neuen Stücke „wie“ (*yu* 猶) die „alte Musik“ – genauer: als diese selbst.¹²⁰ Wenn das Ideal der „alten“ rituellen Ordnung primär in einer *per definitionem* zeitresistenten, d.h. unendlich wiederholbaren Form zu finden war, ließ sich überzeitliche Identität gerade über den Rekurs auf die formale Struktur des rituellen Ablaufes verwirklichen. In diesem Sinne waren die neuen Gesangstitel gleichsam synonym mit denen des Altertums, welche damit zwar als normatives Modell präsent, aber unangetastet blieben. Erst unter den Südlichen und in besonderer Weise den Nördlichen Dynastien, im Zeitalter der politischen Zersplitterung, wurden die alten Titel *Chao-hsia*, *Ssu-hsia* und *Wang-hsia* (letzterer seit der Nördlichen Ch'i-Zeit als *Huang-hsia* 皇夏, „Kaiserliche Größe“) selbst erneut in Gebrauch genommen.¹²¹

Die Ordnung des Tonsystems und die kosmische Dimension der Musik

Zu der mythischen Genealogie der Musik sowie der Bindung einzelner Titel an bestimmte Opfer und rituelle Handlungsschritte entwickelte sich in der Östlichen Chou-Zeit als wohl wichtigste Ordnungs-idee der Musik deren Verständnis als Repräsentation kosmologischer – und hier besonders numerologischer – Verhältnisse. Die in der Han-Zeit gültige Referenz ist auch hier die idealisierte Vorzeit, manifest in Gestalt eines Gesprächs zwischen SHUN und YÜ:

[SHUN sprach:] „Ich möchte die sechs [*yang*-]Standardtöne, die fünf Tonstufen, die Töne der acht [Klassen von Instrumenten] und die sieben ursprünglichen [Töne] hören [...]“¹²²

Die hier, wie auch im *Tso chuan*, in lakonischer Parataxe aufgezählten Elemente der musikalischen Ordnung werden in einer offenbar späteren, elaborierteren Passage des *Chou-li* zusammengefaßt:¹²³

¹¹⁸ CHIH wird von FU CH'EN als aus Lu stammend bezeichnet (*HS* 22.1043); zu SHU-SUN T'UNG vgl. dessen Biographie und die dortigen Kommentare (*HS* 43.2124, *SC* 99.2720-21). Zur Chou-Musik in Lu vgl. *Li-chi* 31.260c, LEGGE (1885), Bd.2, 32, und *Ch'un-ch'iu Tso chuan* [HSIANG 29] 39.304a-306b, LEGGE V, 549-50.

¹¹⁹ *HS* 43.2127, *SC* 99.2722.

¹²⁰ Genau diese Formulierungen des *Han-shu* erscheinen erneut in den Darstellungen zur Musik der Nördlichen Wei-Dynastie; vgl. Kapitel 3, 77, Anm. 153.

¹²¹ Unter den in *Yüeh-fu shih-chi* (Kapitel 1-12) versammelten Opferhymnen finden sich seit dem 5. Jh. in den Süddynastien Liu-Sung und Ch'i (479 - 502) und seit dem 6. Jh. in der Nördlichen Ch'i (550 - 577) die Titel *Chao-hsia* und *Ssu-hsia*, darüber hinaus, in den Südlichen Dynastien, auch Han-Titel wie *Hsiu-ch'eng* und *Yung-chih*. In der Nördlichen Wei-Zeit wurde sogar der Titel *Wang-hsia* erneut verwendet; vgl. Kapitel 3, 83, TABELLE 2.

¹²² Hier nach dem *Shang-shu*-Zitat in *HS* 21A.972, KARLGREN (1948), 125-27, folgend; die *Han-shu*-Version wird gestützt von FU SHENG 伏勝 (auch FU SHENG 伏生, geb. 260 v.Chr.) *Shang-shu ta-chuan* 尚書大傳 1B.15b-16a. Diese Passage des *Shang-shu* ist nicht nur von zweifelhafter, vermutlich spät-Chou- oder auch erst Ch'in-zeitlicher Datierung (vgl. SHAUGHNESSY in LOEWE 1993, 377-78), sondern erscheint auch in der „Alttext“ (*ku-wen*) -Version des *Shang-shu* (vgl. *Shang-shu* 5.30a, LEGGE III, 81) und *SC* 2.79 in jeweils anderem Wortlaut und hat bis in die Interpretation Anlaß zu sehr unterschiedlichen Interpretationen gegeben, vgl. neben KARLGREN auch CH'U CH'UNG-SUN (1964), 169-170, und *Shang-shu chin-ku-wen chu-shu* 尚書今古文注疏 2.103-105; zu den sieben „ursprünglichen“ Tönen vgl. ferner in Kapitel 4 den Kommentar zu Vers 2.1 der *An-shih fang-chung ko*. KARLGRENS philologische Diskussion und Schlußfolgerung ist durch ein kürzlich gefundenes *Shang-shu*-Fragment des „Steinkanons“ (*shih-ching* 石經) vollauf bestätigt worden, vgl. JAO TSUNG-I / TSENG HSIEN-T'UNG (1993), 63-64.

¹²³ *Ch'un-ch'iu Tso chuan* [CHAO 20, 25] 49.391c-392b, 51.406b, LEGGE V, 684, 704, enthält neben den im *Shang-shu* aufgezählten Elementen noch die „neun Gesänge“ (*chiu ko* 九歌), laut *Shang-shu* 4.23a, LEGGE III, 56, und *Ch'un-ch'iu Tso chuan* 19A.144b, LEGGE V, 249-50, die Gesänge der „neun Verdienste“ (*chiu kung* 九功) oder der „Tugenden

Der Große Unterweiser ist zuständig für die [zwölf Standardtöne der] sechs *lü* 律 und sechs *t'ung* 同, um durch sie die Töne von *yin* und *yang* zu vereinen. Die *yang*-Töne [sind]: *huang-chung* 黃鐘, *t'ai-ts'ou* 大蕤, *ku-hsien* 姑洗, *sui-pin* 蕤賓, *i-tse* 夷則, *wu-i* 無射; die *yin*-Töne [sind]: *ta-lü* 大呂, *ying-chung* 應鐘, *nan-lü* 南呂, *han-chung* 函鐘, *hsiao-lü* 小呂, *chia-chung* 夾鐘. Aus all diesen [entwickelte] er [musikalische] Muster mit den fünf Tonstufen *kung* 宮, *shang* 商, *chüeh* 角, *chih* 徵, *yü* 羽; diese alle entfaltet er mit den acht Tönen [der Instrumente mit den klingenden Materialien] Metall, Stein, Erde, Leder, Seide, Holz, Kalebasse, Bambus.¹²⁴

Alle drei in dieser Passage aufgezählten Subordnungen der Musik, nämlich die Standardtöne, die relativen Tonstufen und die Töne der acht Arten von Musikinstrumenten, sind von jeweils eigener kosmologischer Signifikanz.¹²⁵ So repräsentieren die acht Töne der Instrumente (*pa yin* 八音) nicht nur „das älteste chinesische Einteilungssystem der Musikinstrumente in acht Klassen“,¹²⁶ sondern sind in *Tso chuan* mit den herrscherlichen Tanzreihen sowie den Winden der verschiedenen Himmelsrichtungen und Jahreszeiten in ein gemeinsames korrelatives System gestellt:

Der Himmelssohn verwendet [im Ritual] acht [Reihen zu je acht Tänzern], die Lehnsfürsten verwenden sechs, die Großmeister (*ta-fu* 大夫) vier, die Würdenträger (*shih* 士) zwei. Mit den Tänzen werden der Rhythmus der acht Töne zur Darstellung gebracht und die acht Winde ausgebreitet.¹²⁷

Die Verbindung von sozialer Differenzierung mit kosmischer Harmonisierung kulminiert hier in der Vorstellung der acht Winde (*pa feng*), von den Kommentatoren als „Winde der acht Richtungen“ (*pa fang chih feng* 八方之風) expliziert. Diese sind zunächst den acht Trigrammen des *I-ching* 易經, den acht Tönen sowie den einzelnen Himmelsrichtungen und Zeitpunkten im Jahreslauf zugeordnet, denen der Herrscher mit jeweils konkreten rituellen Aktivitäten entspricht;¹²⁸ in der vorliegenden Passage des *Tso chuan* aber steht der Herrscher den Winden nicht passiv oder re-agierend gegenüber, sondern initiiert gleichsam diese selbst in der mimetischen Aktion des Ritualtanzes. In seiner Explikation des Tanzes in acht Reihen entfaltet Ts'AI YUNG die semantische Komplexität des Wortes „Wind“, das neben seiner eigentlichen Bedeutung u.a. auch nominal „Sitten, Gebräuche“ oder verbal „die Sitten (erzieherisch zum Positiven) ändern“ konnotierte:

der neun Verdienste“ (*chü kung chih te* 九功之德), welche die vorbildliche Regierung dem Volk erweist. (Der Terminus findet sich auch in der achten Hymne von HAN WU-TIS *Chiao-szu ko*, vgl. in Kapitel 4 den Kommentar zu Vers 8.13.) Die letztgenannte Passage des *Shang-shu* findet sich nur in der *ku-wen*-Version und datiert daher vermutlich erst aus dem frühen 4. Jh. n.Chr.; sie kann nur ergänzend zum *Tso chuan* herangezogen werden. In der vorliegenden Arbeit werden als primäre Belege nur Passagen aus den ursprünglich von FU SHENG beigebrachten *chin-wen* 今文 („Neutext“-)Kapiteln zitiert; *ku-wen*-Textstellen werden allenfalls unterstützend notiert und dann jeweils als solche gekennzeichnet.

¹²⁴ *Chou-li* 23.157b, BIOT, Bd.2, 49-50.

¹²⁵ Vgl. DEWOSKIN (1982), 52: "With a system of five tones to match the five phases, one of twelve pitches to match the calendric festivals and earthly branches, and one of eight voices to match the trigrams, complex and highly particularized associations between music and other systems were established." Zu allen drei Ordnungsvorstellungen der Musik vgl. *ibid.*, 43-54, zur kosmologischen Dimension 55-83.

¹²⁶ GIMM (1966), 546; dort (546-48) auch Details zu den Instrumenten. GIMM (1995), Spalten 711-12, zählt die zu den einzelnen Klassen gehörigen Instrumente auf: „1) Gruppe Metall (*jin*) – klöppellose Glocken und Glockenspiele (*zhong* und *bianzhong*); 2) Stein (*shi*) – Klangsteine und Klangsteinspiele (*qing* und *bianqing*); 3) Holz (*mu*) – Schlagkasten (*zhu*) und Schrapblock in der symbolischen Tigergestalt (*yu*); 4) Erde (*tu*) – Keramikschale als Schlaginstrument (*fou*), Gefäßflöte aus Keramik (*xun*); 5) Tierfell (*ge*) – drei Faßtrommeltypen (*jiangu*, *yinggu*, *shuogu*); 6) Bambus (*zhu*) – drei Arten Längsflöten (*xiao*, *yue*, *guan*), lange und kurze Querflöte (*di*, *chi*); 7) Kalebasse (*pao*) – kleine und große Mundorgel (*sheng*, *yu*); 8) Seide (*si*) – Wölbrettzithern (*qin*, *se*).“ Weniger differenziert weist das *Han-shu* 21A.957-58 den Materialien jeweils einzelne Instrumente oder Instrumentenklassen zu.

¹²⁷ *Ch'un-ch'iu Tso chuan* [YIN 5] 3.25c-26a, LEGGE V, 19.

¹²⁸ Die kanonische Passage ist *Huai-nan tzu* 3.4a-b, im dortigen HSÜ SHEN / KAO YU 高誘 (c. 168 - 212) -Kommentar findet sich auch die Zuweisung der Töne zu den Winden. Parallelstellen zu den acht Winden finden sich u.a. an anderen Stellen des *Huai-nan tzu*, in *Lü-shih ch'un-ch'iu*, *Shih-chi*, *Po-hu t'ung* etc.; zu einem Überblick über die Nomenklatur und vielfältigen Bezüge der Winde nach diesen Quellen vgl. MAJOR (1979), zur Zuordnung der acht Klassen von Tönen zu Instrumenten, Jahreszeiten und Himmelsrichtungen NEEDHAM / ROBINSON (1962), 153-56.

Die acht [Tanzreihen des Himmelssohnes] symbolisieren die acht Winde, womit [er] die Welt unter dem Himmel-erzieherisch wandelt (*feng-hua* 風化).¹²⁹

Nach den drei Strukturkategorien der Musik, wie im *Chou-li* ausgeführt, repräsentieren die acht „Töne“ der Musikinstrumente die schließliche Realisation der Musik auf der Basis der zwölf Standardtöne und der auf diese bezogenen relativen Tonstufen (oder, in der mittelalterlichen europäischen Terminologie, Solmisationssilben) der pentatonischen Skala (*wu yin* 五音 / *wu sheng* 五聲).¹³⁰ In der avancierten Theorie der Musik zum Ende der Chou-Zeit erschöpft sich die Bedeutung dieses musikologischen Modells für die rituelle Ordnung jedoch nicht in dessen kosmologisch orientiertem Verweischarakter der einzelnen Ebenen, welcher dann auf das Ritual insgesamt transponiert wird; vielmehr bilden sich die genetischen Strukturen der Musik und des Rituals ineinander ab: Wie die Klänge der Instrumente das musikalische / rituelle Ereignis selbst realisieren und wesentlicher Teil dieses Ereignisses sind, repräsentieren die Standardtöne (und relativen Tonstufen) eine der rituellen Handlung gegenüber primäre und diese übersteigende abstrakte Ordnung, die der Realisation des Rituals / der Musik einerseits zugrunde liegt, andererseits aber auch erst in dieser Verwirklichung sinnlich erfahrbar wird. Die eigentliche kosmologische Signifikanz der Standardtöne und relativen Tonstufen wird in den Texten zur Theorie der Musik nicht primär innerhalb des rituellen Ereignisses gesucht, sondern in ihrem kosmischen Ordnungspotential. Es sind die Standardtöne und relativen Tonstufen, welche die rhythmische Sequenz der rituellen Ereignisse innerhalb des Kalenderjahres überhaupt erst als kosmologische begründen, indem sie diese mit den Abläufen der Natur synchronisieren und als deren Repräsentation etablieren. Es ist daher kein Zufall, daß die vermutlich weit älteren, aber erst zur Zeit der Kämpfenden Staaten terminologisch vereinheitlichen fünf relativen Tonstufen,¹³¹ die fortan im Zentrum der musikalischen Theorie und Praxis bleiben sollten, zum innersten Kern des korrelativen Systems der „fünf Phasen“ (*wu hsing* 五行) gehören. Tatsächlich bleibt zu fragen, ob die Darstellungen der ausgehenden Östlichen Chou- und dann der Han-Zeit, in welchen das Ritual und seine Musik in eine vorgängige philosophische Ordnung eingebettet erscheinen, den Stellenwert der fünf Tonstufen für diese Ordnung im richtigen Licht erscheinen lassen; denn die von kosmologischer Spekulation freie musikalische Theorie in den Inschriften der Tseng-Glocken legt hier erhebliche Skepsis, nämlich den Verdacht einer ahistorischen Projektion nahe. Offensichtlich ist die kosmologische Vorstellung der *wu hsing*, deren abschließende Formulierung mit dem Chou-zeitlichen Philosophen TSOU YEN 鄒衍 (305 - 240 v.Chr.) verbunden wird, und die ganze Reihen unterschiedlichster makro- und mikrokosmischer Phänomene und Prozesse in korrelativen Gleichungen miteinander verbindet,¹³² das gegenüber den fünf Tonstufen wesentlich jüngere Ordnungssystem. Angesichts der einzigartigen Bedeutung des Rituals und seiner Musik für die Verbindung von Gesellschaft und Kosmos, das kulturelle Selbstbild und die herrscherliche Repräsentation in der Welt der Östlichen Chou-Zeit wäre, auch mit archäologischen Mitteln, ernsthaft und sorgfältig die Hypothese zu prüfen, ob die theoretische Formel der fünf Phasen nicht als kosmologische Universalisierung des konkreten Phänomens

¹²⁹ *Tu-tuan* 1.15b.

¹³⁰ Zu den literarischen Zeugnissen und der vielschichtigen Signifikanz der fünf Tonstufen vgl. die in Anm. 41 genannten Arbeiten.

¹³¹ Zur archäologischen Evidenz der Pentatonik in der Chou-Zeit vgl. VON FALKENHAUSEN (1993a), 264-76, der zugleich darauf hinweist (280-85), daß die Inschriften der Tseng-Glocken um 433 v.Chr. ein Stadium repräsentieren, zu dem die Nomenklatur der fünf Tonstufen noch nicht in einer allgemein standardisierten Reihe etabliert war.

¹³² Vgl. EBERHARD (1933), HENDERSON (1984), NEEDHAM / WANG (1956), 232-303, GRAHAM (1986), KU CHIEH-KANG (1934) und die in *Ku-shih pien* 古史辨, Bd.5, angeschlossenen kritischen Diskussionen, YANG K'UAN (1935), 246-69, FUNG / BODDE (1969), Bd.1, 159-69, Bd.2, 7-132, HENDERSON, 33-37, weist allerdings darauf hin, daß die Person des TSOU YEN historisch kaum greifbar und seine tatsächliche Bedeutung für die korrelative Kosmologie nirgendwo wirklich belegt ist. Zu den *wu hsing* im „Großen Plan“ (*Hung-fan* 洪範, auch in anderen Schreibweisen) des *Shang-shu* und zu der Datierung dieses Kapitels vgl. NYLAN (1992), 115-20, 127-31, 143-46.

der fünf Tonstufen ihren Ursprung genommen haben könnte. Dieser weitreichenden und vielleicht gewagt anmutenden, tatsächlich aber bereits in *Kuan-tzu* 管子 ausdrücklich formulierten Hypothese¹³³ liegt der von den Tseng-Inschriften erzwungene Gedanke zugrunde, daß nicht die musikalisch-rituelle Ordnung in das Korsett einer abstrakten, *ex nihilo* entworfenen Philosophie gezwängt wurde, sondern, genau umgekehrt, dieser als *Praxis* vorausging. Tatsächlich hatte die erst in der Han-Zeit bedeutsame Fünferordnung der fünf Phasen gegenüber der uralten, auf den frühesten Orakelknochen nachweisbaren Viererordnung der Jahreszeiten und Himmelsrichtungen keinerlei Vorteile, sondern stellte die zeitliche wie räumliche Organisation des Rituals, manifest in den Opferterminen wie der Anordnung der Altäre, vor größte (im folgenden konkret darzustellende) Probleme. Wer immer in diesem Zusammenhang für die Östliche Chou-Zeit den Primat der philosophischen Spekulation gegenüber der herrscherlichen rituellen Praxis behauptet, muß nicht nur eine schlüssige Erklärung für die von der *yin-yang wu hsing*-Spekulation unbelasteten Inschriften der Tseng-Glocken vorlegen, sondern überdies plausibel erläutern, wie und warum eine neue Vorstellung von fünf kosmischen Phasen eigenständig jenseits der signifikanten sequentiellen Ordnung der fünf Tonstufen – der bis dato einzig relevanten Fünferordnung? – entworfen werden konnte.¹³⁴ Das der korrelativen Kosmologie und somit auch der jahreszeitlich orientierten, gleichsam rhythmischen Sequenz der kosmischen Opfer zugrundeliegende Prinzip von Stimulus und Reaktion (*kan-ying* 感應) selbst ist primär musikalisch, nämlich am Phänomen der Resonanz entwickelt.¹³⁵ Die kosmologische Ausrichtung der Musik steht daher nicht lediglich im Kontext einer allgemeinen Systematisierung zum Ende der Chou- und dann in der Han-Zeit, sondern fungiert selbst als deren Modell; gerade die Grundelemente der Musik wie Takt, Sequenz und numerologische Ordnung liegen im Herzen jeder Kosmologie.

Der traditionell KONFUZIUS zugeschriebene, inzwischen eher auf das 3./2. Jh. v. Chr. datierte *Wen-yen* 文言 -Kommentar zum *I-ching* notiert zum ersten Hexagramm:

Neun auf fünftem Platz heißt: „Fliegender Drache am Himmel. Fördernd ist es, den großen Mann zu sehen.“ Was heißt das? Der Meister sprach: „Was im Ton übereinstimmt, respondiert miteinander. Was nach der Luft¹³⁶ übereinstimmt, verlangt nacheinander. Wasser fließt zum Feuchten, Feuer geht zum Trockenen; die Wolken folgen dem Drachen, der Wind folgt dem Tiger. Der Weise erhebt sich, und die zehntausend Wesen schauen auf ihn.“¹³⁷

Der Gedanke von Resonanz und Korrelation ist an den zwölf Standardtönen und fünf relativen Tonstufen jeweils sowohl synchron wie diachron entwickelt: Synchron entsprechen bestimmte Töne anderen Erscheinungen des natürlichen – und politischen – Kosmos,¹³⁸ diachron bilden sie gemeinsam mit diesen eine generative Sequenz. Für das imperiale Opferritual und seine Hymnen ist vor allem der Aspekt der diachronen Abfolge bedeutsam: Wie die zwölf Standardtöne den zwölf Monaten entsprechen, werden die durch wechselseitige Erzeugung (oder Überwindung, je nach Theorie) einander ablösenden fünf Phasen und mit ihnen die fünf Tonstufen den – erst in diesem System auf

¹³³ *Kuan-tzu* 14.242.

¹³⁴ Im persönlichen Austausch über diese Fragen (November / Dezember 1995) hat LOTHAR VON FALKENHAUSEN überdies angeregt, die Hypothese auf die Genese der *yin-yang*-Vorstellung auszuweiten, welche dann als Universalisierung der beiden komplementären Reihen der Standardtöne verstanden werden könnte.

¹³⁵ Vgl. HENDERSON (1984), 22-24; zu dem auch als *kan-lei* 感類 („Resonanz [zwischen Entitäten derselben] Kategorie“) bezeichneten kosmologischen Resonanzprinzip vgl. auch MUNAKATA (1983), der mit seiner Formulierung „the concept of *kan-lei* was very much an integral part of theory of music during the late Chou and Han periods“ (115) allerdings die formative Bedeutung der Musik für die korrelative Kosmologie unterbewertet.

¹³⁶ Ich übersetze hier und im folgenden den Begriff *ch'i* 氣 immer als „Luft“.

¹³⁷ *Chou-i* 1.4b, WILHELM (1983), 352; vgl. hierzu MUNAKATA (1983), 104. Die Datierungen der frühen *I-ching*-Kommentare sind hier nicht zu diskutieren; zu tentativen Schlüssen vgl. SHAUGHNESSY in LOEWE (1993), 221.

¹³⁸ Zu einem Überblick über die im Modell der fünf Phasen zusammengesetzten Phänomene vgl. die Tabelle bei EBERHARD (1933), 48-50.

fünf erweiterten – Jahreszeiten zugeordnet, denen der Kaiser mit spezifischen rituellen Handlungen und je einer Hymne entspricht. Dieses die natürlichen und sozialen Sphären umfassende, unter der Kapitelbezeichnung *Yüeh-ling* 月令 („Anweisungen für die Monate“) in das *Li-chi* inkorporierte¹³⁹ Ordnungssystem findet sich in Vollendung erstmals in den Kapiteln 1-12 des *Lü-shih ch'un-ch'iu* und später dann auch in *Huai-nan tzu*;¹⁴⁰ eine Protoform ist bereits in dem vermutlich in das 4. Jh. v. Chr. zu datierenden Ch'u-Seidenmanuskript (*Ch'u po-shu* 楚帛書) aus Tzu-t'an-k'u 子彈庫 bei Ch'ang-sha 長沙 greifbar.¹⁴¹ Die erste konkrete Darstellung, wie das *yüeh-ling*-System als Kultkalender in die Praxis der jahreszeitlich rhythmisierten kosmischen Opfer umgesetzt wurde, findet sich parallel in der „Monographie über das Ritual“ (*Li-i chih* 禮儀志) und der „Monographie über die Opfer“ (*Chi-ssu chih* 祭祀志) des *Hou-Han-shu* 後漢書: Am jeweils ersten Tag einer Jahreszeit wurde diese mit dem „Begrüßen der jahreszeitlichen Luft“ (*ying shih-ch'i* 迎時氣) rituell eingeläutet, wozu man dem kosmischen Kaiser der korrelierenden Himmelsrichtung und seinem Hilfsgeist am entsprechenden Vorstadttar Lo-yangs 洛陽 opferte, dabei Wagen, Banner, Kleidung und Schmuck sämtlich in der korrelierenden Farbe gestaltete und die jeweilige jahreszeitliche Hymne anstimmte.¹⁴² Die Titel dieser insgesamt fünf Hymnen sind ohne Abweichung jene der nach dem *yüeh-ling* gestalteten Hymnen HAN WU-TIS,¹⁴³ und kein Indiz deutet darauf hin, daß nur die Titel und nicht auch die ursprünglichen Texte übernommen worden wären. Die „Monographie über die Opfer“ des *Hou-Han-shu* faßt die Darbietungen zum „Begrüßen der jahreszeitlichen Luft“ wie folgt zusammen:

Am Tage des Frühlingsanfangs begrüßt man den Frühling am östlichen Vorstadttar und opfert dem Azurenen Kaiser und [dessen Hilfsgeist] *Kou-mang* 句芒. Wagen, Banner, Kleidung und Schmuck sind sämtlich azuren. Man singt „Azures Yang“ (*Ch'ing-yang* 青陽) und tanzt in acht Reihen den Tanz „Emporsteigen der Wolken“ (*Yün-ch'iao* 雲翹). [...] Am Tage des Sommeranfangs begrüßt man den Sommer am südlichen Vorstadttar und opfert dem Roten Kaiser und [dessen Hilfsgeist] *Chu-jung* 祝融. Wagen, Banner, Kleidung und Schmuck sind sämtlich rot. Man singt „Zinnoberrotes Leuchten“ (*Chu-ming* 朱明) und tanzt in acht Reihen den Tanz „Emporsteigen der Wolken“. Achtzehn Tage vor Herbstbeginn begrüßt man das Gelbe Numinosum an der zentralen Opferstätte und opfert dem Gelben Kaiser und [dessen Hilfsgeist] *Hou-t'u* 后土. Wagen, Banner, Kleidung und Schmuck sind sämtlich gelb. Man singt „Zinnoberrotes Leuchten“ und tanzt in acht Reihen die Tänze „Emporsteigen der Wolken“ und „Heranbildung des Mandats“ (*Yü-ming* 育命). Am Tage des Herbstanfangs begrüßt man den Herbst am westlichen Vorstadttar und opfert dem Weißen Kaiser und [dessen Hilfsgeist] *Ju-shou* 蓐收. Wagen, Banner, Kleidung und Schmuck sind sämtlich weiß. Man singt „Westliches Lichtweiß“ (*Hsi-hao* 西皓) und tanzt in acht Reihen den Tanz „Heranbildung des Mandats“. [...] Am Tage des Winteranfangs begrüßt man den Winter am nördlichen Vorstadttar und opfert dem Schwarzen Kaiser und [dessen Hilfsgeist] *Hsüan-ming* 玄冥. Wagen, Banner, Kleidung und Schmuck sind sämtlich schwarz. Man singt „Dunkle Finsternis“ (*Hsüan-ming*) und tanzt in acht Reihen den Tanz „Heranbildung des Mandats“.¹⁴⁴

¹³⁹ *Li-chi* 14.124a-17.160b, LEGGE (1885), Bd.1, 249-310.

¹⁴⁰ *Huai-nan tzu*, Kapitel 5, *Shih-tse hsün* 時則訓. Zu einem Überblick über das *yüeh-ling*-System und seine Spuren auch in anderen Texten vgl. MAJOR (1993), 217-24.

¹⁴¹ Vgl. BARNARD (1973), an neueren Arbeiten JAO TSUNG-I / TSENG HSIEN-T'UNG (1993), 229-404, LI LING (1994). Ein weiteres frühes, weniger rituelles als agrarischen Bedürfnissen dienendes Kalendarium ist der „Kleine Kalender der Hsia“ (*Hsia hsiao-cheng* 夏小正), vgl. *Ta Tai Li-chi chieh-ku* 2.24-47.

¹⁴² Vgl. *HHS chih*, 4.3102, 5.3117, 3123, 3125 (*Li-i chih*) und 8.3181-82 (*Chi-ssu chih*); letztere Passage ist zwar einerseits knapper, andererseits aber offenbar in sich geschlossener, d.h. weniger beschädigt. Zu einer detaillierten Darstellung der jahreszeitlichen Rituale der Späteren Han-Zeit vgl. BODDE (1975), 189-209. Nachdem bereits BODDE erhebliche Vorbehalte gegenüber der Verlässlichkeit der Texte geäußert hatte, liegt mit MANSVELT BECK (1990) inzwischen eine detaillierte Studie zur Authentizität der Monographien des *Hou-Han-shu* vor. Darin attestiert MANSVELT BECK dem *Chi-ssu chih* insgesamt „great historical value“ (110), vermerkt hingegen zum *Li-i chih* (88): „The evidence so far points to the conclusion that the Treatise on Ceremonial has limited historical value, and that its every detail that cannot be substantiated by more reliable sources, must be doubted.“

¹⁴³ Es sind dies die Hymnen 2 - 6 der *Chiao-ssu ko*, übersetzt und diskutiert in Kapitel 4.

¹⁴⁴ *HHS chih* 8.3181-82; vgl. auch *Lü-shih ch'un-ch'iu* 1.1a-2a, 4.1a-2a, 6.3a-b, 7.1a-2a, 10.1a-2a; *Li-chi* 14.124c-127b, 15.136c-137b, 16.143c-144b, 16.144c-145a, 17.152c-153a (LEGGE 1885, Bd.1, 249-53, 268-69, 280-81, 283-84, 296-98); *Huai-nan tzu* 5.1a-b, 4b-5a, 6a-7a, 7b-8a, 11a-b.

Demgegenüber vermerkt die in diesem Punkt vermutlich korrekte Passage der „Monographie über das Ritual“ zum Opfer an den Gelben Kaiser des Zentrums, daß man an ihn die Hymne „Der [Gelbe] Kaiser nähert sich“ (*Ti lin* 帝臨) gerichtet habe.¹⁴⁵ Es handelt sich bei der Darstellung der „Monographie über die Opfer“ jedoch nicht um ein zufälliges Mißverständnis; vielmehr spiegelt die Passage das grundsätzliche Problem, die neue räumliche Ordnung von fünf Himmelsgegenden, repräsentiert durch die fünf Kaiser, konkret im Ritual zu realisieren.

Mit dem auf die zwölf Monate und fünf Jahreszeiten bezogenen Tonsystem, integriert in die allumfassenden „Anweisungen für die Monate“, ließen sich die kalendarischen Tage der verschiedenen Opfer festlegen. Damit war diese externe Ordnung des Rituals primär chronologisch, doch implizierte sie auf der synchronen Achse der korrelativen Kosmologie unmittelbar auch eine räumliche Orientierung, indem die mit den einzelnen Jahreszeiten verbundenen kosmischen Adressaten der Opfer, die „fünf Kaiser“ (*wu ti* 五帝), jeweils auch eine Himmelsrichtung repräsentierten. Zusätzlich zu dem von der Ch'in-Dynastie (221 - 206 v. Chr.) in deren alter Hauptstadt Yung 雍 unterhaltenen Ritualzentrum¹⁴⁶ ließ HAN WU-TI im Jahre 113 v. Chr. in Kan-ch'üan 甘泉¹⁴⁷ sowie 109 (oder 106) v. Chr. mit der „Halle des Lichts“ (*ming-t'ang* 明堂) in Feng-kao 奉高¹⁴⁸ südöstlich des heiligen Berges T'ai-shan 泰山 neue Altarkomplexe für die kosmischen Opfer, u.a. auch an die fünf Kaiser, einrichten. Die räumliche Ordnung dieser Altäre zueinander war dabei die Materialisierung der zeitgenössischen Kosmologie, indem die Altäre der fünf Kaiser entsprechend der mit diesen korrelierten Himmelsrichtungen arrangiert wurden.

Da in der Han-Zeit die Himmelsgottheit Große Einheit (*T'ai-i* 太一) das Zentrum besetzte,¹⁴⁹ war für den Gelben Kaiser des Zentrums ein anderer Ort zu finden. Im System der Jahreszeiten war die neue Jahreszeit der „Mitte“ zwischen Sommer und Herbst – und diese Position wurde von der zeitlichen in die räumlichen Ordnung übertragen, so daß in Kan-ch'üan der Altar des Gelben Kaisers im Südwesten, zwischen dem des Roten Kaisers (Sommer / Süden) und dem des Weißen Kaisers (Herbst / Westen), seinen Platz fand. Diese Lösung wurde auch in der Östlichen Han-Zeit beibehalten, als man, vorbildlich für alle späteren Dynastien, die Vorstadaltäre an genau berechneten Positionen ringförmig um die Hauptstadt in deren Außenbezirken etablierte; der Altar des Gelben Kaisers befand sich in Lo-yang präzise „SSW mit einer Abweichung von 15° nach SW“, ¹⁵⁰ dabei 5 *li* (c. 2 km) von der ummauerten Stadt Lo-yangs entfernt. Wenn in der „Monographie über die Opfer“ dem Gelben Kaiser die Hymne des Roten zugeordnet wird, entspricht dies einer Notiz des *Chou-li*:

Man richtet die Opferstätten für die fünf Kaiser an den vier Vorstadaltären ein.¹⁵¹

CHENG HSÜAN kommentiert hierzu, daß dem Gelben Kaiser ebenfalls – wie dem Roten – am südlichen Vorstadaltar geopfert worden sei. Diese Variante wird erstaunlicherweise selbst für ein Opfer an die

¹⁴⁵ *HHS chih* 5.3123, vgl. auch BODDE (1975), 197.

¹⁴⁶ Das südlich des heutigen Feng-hsiang 鳳翔 (Provinz Shaan-hsi 陝西), c. 130 km west-nordwestlich des heutigen Hsi-an 西安 gelegene Yung (vgl. T'AN CH'I-HSIANG 1982/87, Bd.2, Karten 5-6, 15-16) war von 677 bis um 383 v. Chr. Hauptstadt von Ch'in gewesen (vgl. *SC* 5.184, 201, 28.1360), in der Folgezeit deren rituelles Zentrum geblieben und dann auch von den Herrschern der Westlichen Han-Zeit bis 38 v. Chr. unregelmäßig als Opferstätte genutzt worden, vgl. LOEWE (1974a), 167-68.

¹⁴⁷ C. 110 km nordwestlich des heutigen Hsi-an; vgl. KNECHTGES (1982/96), Bd.1, 110, und Bd.2, 17, T'AN CH'I-HSIANG (1982/87), Bd.2, Karte 15-16.

¹⁴⁸ C. 25 km östlich der heutigen Stadt T'ai-an 泰安 in Shan-tung 山東, vgl. TAN CH'I-HSIANG (1982/87), Bd.2, Karte 19-20.

¹⁴⁹ Vgl. hierzu Kapitel 4, 176-78.

¹⁵⁰ NAUNDORF (1985), 329, vgl. auch BODDE (1975), 192-93, und, zur genauen Lokalisierung der Altäre Lo-yangs, soweit in den frühen Kommentaren bestimmt, BIELENSTEIN (1976), 76-77, und (1979), 182.

¹⁵¹ *Chou-li* 19.128a, BIOT, Bd.1, 441.

fünf Kaiser berichtet, das HAN WU-TI 106 v. Chr. in seinem neuen Ritualzentrum am Fuße des T'ai-shan darbrachte.¹⁵²

Wenn also die Monographien des *Hou-Han-shu* auch eine avancierte, im wesentlichen vollendete Gestalt des *yüeh-ling*-Systems als tragendes Strukturelement der kosmischen Opferrituale präsentieren, verraten die Widersprüche der frühen Quellen insgesamt doch zugleich die ganze Künstlichkeit und Neuheit des *wu hsing*-Denkens jedenfalls dort, wo dieses aus der abstrakten Spekulation in die konkrete rituelle Praxis zu übersetzen war. Zunächst legt ein Vergleich von *Lü-shih ch'un-ch'iu* und *Li-chi* einerseits und *Huai-nan tzu* andererseits nahe, die Einfügung einer fünften Jahreszeit – samt der damit korrelierten Himmelsgegend der „Mitte“ – in das *yüeh-ling*-Schema nicht vor der Han-Zeit anzusetzen: In *Lü-shih ch'un-ch'iu* und *Li-chi*, die gemeinsam von der alten Vorstellung der vier Jahreszeiten zu je drei Monaten ausgehen, schließen die bis ins Detail schematischen „Anweisungen“ für sämtliche Monate jeweils mit einer ausführlichen Warnung, welche konkreten Phänomene natürlichen Unheils durch unzeitgemäße Ausführung der Vorschriften hervorgerufen werden: „Wenn man [in einem Sommermonat] die Anweisungen für den Winter ausführt, dann ...“ Auf diesen definitiven Abschluß folgt aber im Falle des 6. Monats, d.h. des dritten und letzten Sommermonats *chi-hsia* 季夏, noch ein zusätzlicher Abschnitt, in dem lediglich die abstrakten kosmologischen Elemente einer Jahreszeit der „Mitte“ entfaltet werden, und zwar präzise nach jenem Schema, mit dem im *yüeh-ling* jeder einzelne Monat e i n g e f ü h r t wird:

Das Zentrum ist Erde. Seine Tage sind *wu* 戊 und *chi* 己, sein Kaiser ist *Huang-ti*, sein [Hilfs-]Geist *Hou-t'u*, seine Tiere sind die mit nackter Haut, seine Tonstufe ist *kung*, sein Standardton *kung* von *huang-chung*, seine Zahl ist die Fünf, sein Geschmack ist das Süße, sein Geruch das Duftende. Sein Opfer ist das im inneren Hof, an erster Stelle der Opfergaben steht das Herz. Der Himmelssohn weilt in der Großen Halle des Großen Ahnentempels, er fährt im Großen Wagen, spannt die gelben Pferde mit schwarzen Schwänzen an, steckt gelbe Standarten auf, wandet sich in gelbe Kleider und trägt gelben Nephritschmuck. Er ißt Hirse und Rind, seine Geräte sind rund und mit Fassungsvermögen.¹⁵³

Erst im Anschluß an eine solch abstrakte Einleitung sind ansonsten zu allen Monaten jeweils deren spezifische Naturphänomene sowie die entsprechenden, von dem Herrscher geleiteten menschlichen Tätigkeiten expliziert; im Falle der „mittleren“ Jahreszeit hingegen bleibt die Darstellung auf die Abstrakta beschränkt – ein Phänomen, das sich analog auch recht präzise in den *Chiao-ssu ko* nachweisen läßt, nämlich im sprachlichen und bildlichen Kontrast der „mittleren“ zu den übrigen vier jahreszeitlichen Hymnen.¹⁵⁴ Die abstrakte Konstruktion der „mittleren“ Jahreszeit ist nicht mit einer eigenen Realität von Naturphänomene gefüllt. In *Lü-shih ch'un-ch'iu* und *Li-chi* wurde gar kein Versuch unternommen, die Abstrakta der „Mitte“ mit den eigentlichen, in sich abgeschlossenen Ausführungen des 6. Monats zu harmonisieren, so daß diese selbst von der späteren Anfügung unberührt bleiben. Im Gegensatz hierzu präsentiert das *Huai-nan tzu* den ganzen 6. Monat als die „mittlere“ Jahreszeit, indem es die ursprünglichen Abstrakta dieses Sommermonats (z.B. die Farbe Rot) durch die der neuen Jahreszeit (z.B. die Farbe Gelb) ersetzt und ansonsten die neue Reihe der Abstrakta umstandslos mit der alten Reihe der Konkreta verwebt.¹⁵⁵

Das Han-zeitliche Problem der Harmonisierung der fünf Phasen mit der ursprünglichen Viererordnung von Jahreszeiten und Himmelsrichtungen war damit keineswegs beseitigt und blieb, u.a. als

¹⁵² Vgl. *HS* 25B.1243, *SC* 12.480-81, 28.1401.

¹⁵³ *Lü-shih ch'un-ch'iu* 6.3a-b, *Li-chi* 16.143c-144b, LEGGE (1885), Bd.1, 280-81; vgl. LEGGE, 281: "I have called this a supplementary section. It is dropt in, in all its brevity, without mention of any proceedings of government, between the end of summer and the beginning of autumn. It has all the appearance of an after-thought, suggested by the superstitious fancies of the compiler."

¹⁵⁴ Vgl. Kapitel 4, 182-83.

¹⁵⁵ *Huai-nan tzu* 5.6b-7b, zu einer Übersetzung und einem Kommentar vgl. MAJOR (1993), 238-40.

numerologische Frage, den Philosophen für Jahrhunderte erhalten;¹⁵⁶ mit der Um- und Übersetzung des theoretischen Konstruktes in die imperiale rituelle Praxis aber war es bereits unter HAN WU-TI akut und einer praktikablen *ad hoc*-Lösung bedürftig. Diese gelang, folgt man den oben zitierten Quellen und ihren Widersprüchen, mehr schlecht als recht: Die Realisierung der rituellen Ordnung hob die abstrakte Asymmetrie nicht auf, sondern exponierte sie noch als zeitliche und räumliche.

Stand mit den „alten“ Musik- und Tanztiteln der Chou-Zeit ein chronologisches Strukturelement in n e r h a l b des rituellen Ablaufes zur Verfügung, so rhythmisierte die korrelative Kosmologie, in der das Tonsystem ein zentrales Element war, die externe Abfolge der kosmischen Opfer. Diese beiden zum Ende der Chou-Zeit entfalteten Ordnungsstrukturen des Rituals blieben für die gesamte Dauer des imperialen China bestimmend. Obwohl offensichtlich getrennt aus den zwei parallelen Hauptlinien des Opferrituals – Ahnenkult und kosmischem Kult – entwickelt, wurden sie, wie ein Überblick über die im *Yüeh-fu shih-chi* verzeichneten Hymnen bis einschließlich der T'ang-Zeit offenbart, seit den Südlichen und Nördlichen Dynastien übergreifend für diese beiden wichtigsten Klassen des kaiserlichen Opferrituals instrumentalisiert.¹⁵⁷ Auf den ersten Blick mag die Bedeutung der Musik für den internen Rhythmus des Rituals gewichtiger als für den externen erscheinen. Tatsächlich aber blieben sowohl die fünf Tonstufen als auch die zwölf Standardtöne deutlich im Bewußtsein der Ritualexperten präsent: Waren die fünf am *yüeh-ling* orientierten kosmischen Hymnen unter HAN WU-TI zunächst relativ frei nach quasi emblematischen Erscheinungen der jeweiligen Jahreszeit betitelt und seit der Liu-Sung-Dynastie dann nach dem jeweils adressierten „Farben-“ (blau, rot, gelb, weiß, schwarz) Kaiser, so trugen sie von der Sui-Zeit (589 - 618) bis zum Ende des chinesischen Kaisertums teils alternativ, teils ausschließlich, den Namen der mit der jeweiligen Jahreszeit und Himmelsrichtung korrelierten Tonstufe.¹⁵⁸

Die kosmologische, also auch politisch-rituelle Bedeutung der zwölf Standardtöne ist für die Han-Zeit kaum zu überschätzen. Erster und deutlicher Beleg ist die Abfolge der zehn Monographien (*chih* 志) des *Han-shu* selbst. Der erste dieser Traktate, welche insgesamt die administrative Essenz des Imperiums formulieren, ist die „Monographie über Stimm Pfeifen und Kalender“ (*Lü-li chih* 律曆志),¹⁵⁹ gefolgt von der „Monographie über Ritual und Musik“ (*Li-yüeh chih*),¹⁶⁰ Dabei werden nicht die mit den Stimm Pfeifen verbundenen Standardtöne kalendarisch errechnet, sondern liegen, umgekehrt, dem Kalender wie allen übrigen – nicht geschaffenen, sondern im Kosmos „gefundenen“ – Maßeinheiten (Länge, Gewicht, Volumen), zugrunde.¹⁶¹ Referenz ist die mit dem Wintersonstium, dem Beginn der aufsteigenden *yang*-Energie, verbundene „Gelbe Glocke“ (*huang-chung* 黃鐘):¹⁶² Ihr Anschlagen initiierte nicht nur die musikalische Aufführung und den individuellen rituellen Ablauf, sondern die gesamte, jahreszeitlich rhythmisierte kosmisch-politische Ordnung.¹⁶³ Die jeweils neue

¹⁵⁶ Vgl. HENDERSON (1984), 11; zu einer ausführlicheren Darstellung der Verbindung von Vierer- und Fünfersystem vgl. GRAHAM (1986), 42-66. Auch die wenigen bislang entdeckten kosmologischen Divinationstabellen (*shih* 式) lassen die in der Han-Zeit noch bestehende Konkurrenz der beiden Gedankensysteme erkennen, vgl. LI LING (1991), 10-23.

¹⁵⁷ Vgl. Kapitel 3, 77-95.

¹⁵⁸ Für die Sui-Hymnen vgl. *Yüeh-fu shih-chi* 4.53, für die T'ang-Hymnen 5.71-72, für die Hymnen der späteren Dynastien die Musikkapitel der offiziellen Dynastiegeschichten.

¹⁵⁹ HS 21A-B.955-1026.

¹⁶⁰ HS 22.1027-78.

¹⁶¹ HS 21A.966-70, vgl. auch NEEDHAM / ROBINSON (1962), 199-202.

¹⁶² Vgl. u.a. NEEDHAM / ROBINSON (1962), 172-76.

¹⁶³ DEWOSKIN (1983), 188-94, notiert zur Bedeutung dieser Vorstellung: "During the Han, typical discussions of music were eclectic, being primarily concerned with establishing the significant correspondences between music as a system and other orderly systems [...] The eminent Han texts [...] bring acoustics, metrology, geography, and calendrics together in a numerological web that bears serious implications for all questions of politics, ritual, and morality [...]. All aspects of life are fitted into a colossal cosmic taxonomy, keyed to the musical gamut and calendar. It was a system built with a passion for order and an obvious affection for complexity."

Restituierung der Standardtöne vor allem bei Dynastiewechseln, konzipiert als Anpassung an eine jeweils veränderte kosmische Lage und als ritueller Akt der „Inganghaltung der Welt“,¹⁶⁴ blieb daher für die politische Legitimation aller späteren Herrschaftshäuser von höchster Priorität. Die Kontrolle über die Standardtöne war Ausdruck ultimativer Souveränität, indem sie die Identität staatlicher und kosmischer Organisation, also die politische Herrschaft als Naturzustand, verbürgte. In der Vollen- dung der Standardtöne spiegelte sich die Wohlregiertheit der Welt¹⁶⁵ – einer Welt, die mit den Mitteln des korrelativen Systemdenkens als prinzipiell numerologisch organisiert erschien. Es ist das beispiel- lose numerologische Potential der Musik, in dem sich alle Linien einer universalen Ordnung fokussie- ren ließen.¹⁶⁶

Die beiden primären Ordnungsentwürfe und -funktionen der Musik, die kosmische Dimension und die mythische Genealogie, waren wohl von Beginn an miteinander verbunden. Die „Entdeckung“ der zwölf Standardtöne in der Natur und damit die erste Bestimmung der „Gelben Glocke“ gründet laut *Lü-shih ch'un-ch'iu* in der Initiative des Gelben Kaisers.¹⁶⁷ Tatsächlich aber dürfte eine reale „Gelbe Glocke“ für die Musiktheoretiker seit der ausgehenden Chou-Zeit nur ein weiteres Schlüsselmoment ihrer Fiktion der „alten Musik“ gewesen sein;¹⁶⁸ was blieb, war ein Name: einer Glocke, eines Tones, einer Stimm Pfeife. Die kosmologische Signifikanz der „Gelben Glocke“ wurde vielleicht nicht trotz, sondern gerade auf Kosten des Verlustes ihrer ursprünglich greifbaren Materialität gewon- nen. Im Zusammenspiel beider musikalischer Ordnungen, der kosmischen und der mythischen, verschmolzen eine Fiktion der Natur und eine Fiktion der Geschichte zu jenem chinesischen Grün- dungsmythos staatlicher Ordnung, in dem Natur und Geschichte nicht als Widerspruch, sondern in wechselseitiger Teilhabe gedacht waren – ein Gedanke, der zum Ende der Chou-Zeit analog auch im Konzept von *wen* („[natürliche] Muster, Schrift, Literatur, Kultur“) entfaltet wurde und dem geschrie- benen Text als konkurrenzlosem Trägermedium der chinesischen Kultur den Boden bereitete.¹⁶⁹ Daß die Lieder und Hymnen des *Shih-ching* bis in die Han-Zeit nicht als bloße Texte, sondern als die gesungenen Worte der Musik rezipiert wurden, vermag auf die formative Bedeutung der Musik und ihrer Theorie auch noch für diesen späteren Prozeß zu verweisen. Die ontologische Verwandtschaft von Musik und Literatur als „naturhaft“ formuliert jene Passage, die nahezu identisch im *Yüeh-chi* wie im „Großen Vorwort“ (*Ta-hsü*) zum *Shih-ching* erscheint (hier zitiert nach letzterem):

Die Emotionen werden im Innern bewegt und nehmen Gestalt an in Worten. Wenn die Worte nicht hinreichen, seufzt man sie ächzend. Wenn ächzendes Seufzen nicht hinreicht, singt man sie gedehnt. Wenn gedehntes Singen nicht hinreicht, dann tanzen die Hände sie unwillkürlich, stampfen die Füße sie. Die Emotionen äußern sich in Melodien; wenn die Melodien Muster bilden, nennt man sie Töne. Daher sind die Töne eines wohlregierten Zeitalters ruhig und freudig; seine Regierung ist harmonisch. Die Töne eines Zeitalters in Aufruhr sind zornig und verbittert; seine Regierung ist verderbt. Die Töne eines untergehenden Staates sind wehmütig und sehnd; sein Volk ist in Nöten.¹⁷⁰

¹⁶⁴ ASSMANN (1991), 15, verwendet diese Formel für die auf kosmische Balance gerichteten kultischen Aktivitäten der altägyptischen Könige.

¹⁶⁵ HS 21A.959.

¹⁶⁶ DEWOSKIN (1982), 64, weist darauf hin, daß nahezu jede Zahlenordnung seit der Chou-Zeit mit musikalischen oder akustischen Erscheinungen verbunden wurde.

¹⁶⁷ *Lü-shih ch'un-ch'iu* 5.8b-9a; vgl. hierzu auch DEWOSKIN (1982), 59-61.

¹⁶⁸ Vgl. SAUSSY (1993), 100.

¹⁶⁹ Dasselbe *Lü-shih ch'un-ch'iu*, worin dem Musiker des Gelben Kaisers, LING LUN 伶倫, die auftragsgemäße (Er-) Findung der zwölf Standardtöne zugeschrieben wird, vermerkt an anderer Stelle (17.6b), daß der als Schreiber des Gelben Kaisers bekannte TS'ANG CHIEH 蒼頡 die Schrift erfunden habe. Die vollständigste Fassung der Legende zur (Er-) Findung der Schrift aus der Natur bietet HSÜ SHENS Nachwort zum *Shuo-wen chieh-tzu*, vgl. auch Kapitel 1, 15, Anm. 30.

¹⁷⁰ *Mao shih* 1-1.2a-b, LEGGE IV, Prolegomena, 34, vgl. *Li-chi* 37.299c, LEGGE (1885), Bd.2, 93-94, SC 24.1181. Zur Theorie der Musik als integralem Bestandteil der Theorie der Literatur im „Großen Vorwort“ vgl. auch OWEN (1992), 38-56.

Das *Lü-shih ch'un-ch'iu*, ebenfalls die Sätze zu den Tönen der Zeitalter enthaltend, fügt an:

Alle Töne und Musik stehen in Verbindung mit dem Regieren – sie ändern die Sitten, ebnet die Gebräuche. Sind die Gebräuche gefestigt, dann sind sie durch die Musik gewandelt. Daher betrachtet man in einem Zeitalter, in dem das *tao* realisiert ist, dessen Töne und kennt schon dessen Gebräuche. Man betrachtet dessen Regieren und kennt schon dessen Herrscher. Daher mußten die Könige der Vergangenheit sich der Töne und Musik bedienen, um ihr erzieherisches Wirken zum Ausdruck zu bringen.¹⁷¹

Das theoretische System der Musik, Natur und Geschichte verschmelzend, ist entworfen als umfassendes Idealprogramm ziviler Herrschaft – und synchron als dessen unmittelbare Repräsentation. Die ideologische Tendenz der imperialen Opferhymnen zum autoreferentiellen Lobpreis des Rituals und seiner Musik erklärt sich aus der Vorstellung, daß die Musik, indem sie die soziale wie kosmische Harmonie garantiert, den Ruhm des Herrschers in der Welt verbreitet. Dieser immer wieder betonte Aspekt der Wirkung der Musik ist in der „Monographie über Ritual und Musik“ des *Han-shu* wie folgt formuliert:

Man kann [die Musikinstrumente] auch denen unter den Lehnsfürsten schenken, die reich an Tugendkraft und verehrungswürdig in ihrer Unterweisung sind. Ihre [d.i., der Musik und ihrer Instrumente] furchteinflößende Erhabenheit genügt, die Augen auszufüllen, das Erklängen der Töne genügt, die Ohren erbeben zu lassen, die Worte der Verse genügen, das Herz zu bewegen. Daher: Hört man deren Töne, so ist die Tugendkraft harmonisch, untersucht man deren Verse, so ist die Gesinnung korrekt, diskutiert man deren Maßverhältnisse, so sind die Regeln festgelegt. Präsentiert man sie also [bei den Opfern] des Vorstadtaltars und des Ahnentempels, dann [kommen] Dämonen und Geister, sich bewirten zu lassen; gestaltet man sie in den Palasthallen, dann werden die Scharen der Beamten harmonisiert; etabliert man sie in den Schuleinrichtungen, dann wird das myriadenhafte Volk reguliert. Keiner derer, welche [die Musik] hören, der nicht bescheiden und ehrfürchtig würde, freudig und folgsam. So erfährt man überall zwischen den Meeren die Tugendkraft des Herrschers und wird bedeckt von seinem erzieherischen Einfluß. Der strahlende Glanz erneuert sich täglich, [das Volk] wandelt sich aufwärts und ändert sich zum Guten, doch unwillkürlich, ohne den Grund zu kennen. Dies geht so weit, daß die zehntausend Wesen nicht vorzeitig sterben, Himmel und Erde im Einklang sind und glückverheißende Entsprechungen niedergesandt werden.¹⁷²

3 Die imperialen Opferhymnen bis zu den Südlichen und Nördlichen Dynastien

Die Opfermusik zu Beginn der Westlichen Han-Zeit

Im frühen imperialen China gilt die Schöpfung der Ritualmusik als hoheitlicher politischer Akt aus unmittelbar persönlicher Initiative des jeweiligen Herrschers. Entsprechend erscheinen in der politischen Mythologie der Han-Zeit die Titel der „alten Musik“ als originäre Werke der Kulturheroen der fernen Vergangenheit. Auch dort, wo die Texte eigene Spezialisten für die Musik erwähnen, handeln diese auf direkte Anweisung ihrer Herrscher; der Prototyp eines solchen Spezialisten ist die Figur des K'UEI 夔, persönlich ernannt durch den Kulturheroen SHUN.¹ Demgegenüber präsentiert das *Chou-li* die höfische Musik in der Verantwortung eines bürokratischen Beamtenapparates mit präzise differenzierten Zuständigkeiten.² Beide Elemente, das persönliche wie das bürokratische, sind in der Schöpfung und Pflege der imperialen Opfermusik der Han-Zeit gegenwärtig.

Institutionell steht die Opfermusik im Kontext der Gesamtheit der höfischen Ritualmusik, deren systematische Organisation seit der Han-Zeit greifbar ist. So zählen K'UNG KUANG 孔光 (Kanzler 7 - 5 v.Chr.) und HO WU 何武 (Großminister der öffentlichen Arbeiten 8 - 6 v.Chr.)³ in jenem Memorial des Jahres 7 v.Chr., worin sie erfolgreich die Auflösung des imperialen Musikamtes (*yüeh-fu* 樂府) empfehlen, die nach Anlässen und Instrumenten unterschiedenen Positionen von 829 Musikern auf, von denen 441 abgeschafft werden.⁴ Obwohl die Institution des Musikamtes, wie inzwischen die archäologischen Zeugnisse belegen, bereits in der Ch'in-Zeit und überdies in der Westlichen Han-Zeit auch an zumindest einem regionalen Prinzenhof existierte,⁵ ist bislang nichts über die Differenzierung der in diesem Amt vermutlich gepflegten Ritualmusik vor der Regierungszeit HAN WU-TIS bekannt.

Die für die ersten Jahre der Han-Dynastie erwähnten höfischen Tänze und Gesänge werden in den historischen Quellen weder mit einer Institution verbunden noch nach Genre oder Rang gegeneinander abgegrenzt. Ein solch systematisierender Zugriff auf die imperiale Ritualmusik erscheint erstmals in der Östlichen Han-Zeit mit den von Ts'AI YUNG aufgezahlten „Vier [Rang-]Klassen der [imperialen] Han-Musik“ (*Han yüeh ssu p'in*), welche im *Sui-shu* in die Ära des Kaisers MING-TI 明帝 (LIU CHUANG 劉莊, 28 - 75, reg. 57 - 75) datiert werden:⁶ die „Große Verleihungsmusik (?)“ (*Ta-yü yüeh* 大予樂)⁷ für die Opferrituale des Vorstadtaltars, des Ahnentempels und des imperialen

¹ Vgl. *Shang-shu* 3.19b-20a (LEGGE III, 47-49), *SC* 1.39, 2.81, 24.1197, *HS* 19A.721-22, 22.1038, *Lü-shih ch'un-ch'iu* 22.11a; vgl. auch KARLGRÉN (1946), 258.

² *Chou-li* 22.149b-24.164b, BIOT, Bd.2, 27-68; vgl. auch BROMAN (1961), 28-30, 36-37, 62-63.

³ Zu diesen beiden unter HAN AI-TI 漢哀帝 (LIU HSIN 劉欣, 25 - 1 v.Chr., reg. 7 - 1 v.Chr.) eminenten Beamten und ihren Positionen vgl. LOEWE (1974a), 252-85, zu dem irregulären Titel „Großminister der öffentlichen Arbeiten“ (*ta ssu-k'ung* 大司空, auch übersetzbar als „Großminister des öffentlichen Bauwesens“) in dieser Zeit auch HUCKER (1985), 12, und Nr. 6037.

⁴ Vgl. *HS* 22.1073-74, hierzu auch LOEWE (1974a), 208-9.

⁵ Der Terminus *yüeh-fu* findet sich sowohl auf einer Ch'in-zeitlichen Glocke (vgl. YÜAN CHUNG-I 1982, 92-94) als auch auf einer auf 129 v.Chr. datierten Gruppe von acht *kou-tiao* 鈎鐃 -Glocken (zu diesem Typ relativ kleiner Glocken vgl. VON FALKENHAUSEN 1988, 303-15) im Grab des als WEN-TI 文帝 bezeichneten Prinzen von Nan-yüeh 南越, vgl. KUANG-CHOU-SHIIH WEN-WU KUAN-LI WEI-YÜAN-HUI / CHUNG-KUO SHE-HUI K'O-HSÜEH-YÜAN K'AO-KU YEN-CHIU-SO / KUANG-TUNG-SHENG PO-WU-KUAN (1992), Bd.1, 40-45, Bd.2, Abb. 14.1-4.

⁶ Vgl. *Tung-kuan Han-chi* 東觀漢記 (WU SHU-P'ING 1987, 5.159), *HHS* 25.1201, *chih* 5.3131-32, *Sui-shu* 13.286, *T'ung-tien* 141.3595; die folgenden Titel sind zitiert nach *Sui-shu*. Die Passage im Kommentar des *HHS chih*, identisch mit der in *Tung-kuan Han-chi*, wird aus der ursprünglichen Musikmonographie Ts'AI YUNGS zitiert; zu den verschachtelten Zusammenhängen vgl. MANSVELT BECK (1990), 41-46.

⁷ Zum Verständnisproblem des Namens vgl. KNECHTGES (1982/96), Bd.1, 154-56 (n.L.108), dem ich hier mangels besserer Lösung tentativ folge.

¹⁷¹ *Lü-shih ch'un-ch'iu* 5.7b.

¹⁷² *HS* 22.1038-39.

Grabkultes;⁸ die „Musik der Elegantie und Eulogien“ (*Ya sung yüeh* 雅頌樂)⁹ für den Gebrauch an der kaiserlichen Hochschule und bei Banketten mit rituellem Bogenschießen; die „Trommel- und Blasmusik des Gelben Palasttores“ (*Huang-men ku-ch'ui yüeh* 黃門鼓吹樂) für die kaiserlichen Bankette mit den Ministern und Beamten; die „Gesangsstücke zur kurzen Panpfeife und zur *nao*-Glocke“ (*Tuan-hsiao nao-ko yüeh* 短簫鑊歌樂) für das Militär.¹⁰ Diese ausschließlich auf funktionalen Kriterien gründende Klassifizierung ist nach dem „Großen Vorwort“ des *Shih-ching* der erste „Genre“-Entwurf der chinesischen Musik und steht parallel zu den frühesten theoretischen Differenzierungen der Literatur.¹¹ Tatsächlich aber sind die Abgrenzungen in der Verwendung der einzelnen Musikformen in der Han-Zeit weniger eindeutig ausgeprägt, als *Hou-Han-shu* und *Sui-shu* suggerieren;¹² die musikalische Darbietung erscheint vielmehr, ganz wie nach der Darstellung des *Chou-li*,¹³ als das verbindende, Kontinuität und Kohärenz stiftende Element zwischen den diversen rituellen Aktivitäten des Herrschers.¹⁴ Unstrittig ist allerdings, daß in den frühen Klassifizierungen die Opferhymnen stets an erster, d.h. vornehmster Stelle erscheinen – eine Rangauszeichnung, die auch noch das *Yüeh-fu shih-chi* beibehält¹⁵ –, und daß die nicht im engsten Sinne dem höfischen Repräsentationsgebrauch dienende, zumal jede vielleicht volksnähere, Musik rigoros ausgeschlossen bleibt.¹⁶

⁸ Zur neuen Signifikanz des imperialen Grabkultes in der Östlichen Han-Zeit seit HAN MING-TI, als das Mausoleum vorübergehend zum Zentrum der Ahnenopfer wurde, vgl. WU HUNG (1988), 101-3, (1995), 119-21. Laut *Tung-kuan Han-chi* und *HHS chih* 5.3131 wurde die Musik dieser ersten Klasse überdies für kaiserliche Bankette verwendet; vgl. hierzu auch *Yüeh-fu shih-chi* 13.181-82.

⁹ *Tung-kuan Han-chi*, *HHS chih*: *Chou sung ya yüeh* 周頌雅樂.

¹⁰ In *Tung-kuan Han-chi* und *HHS chih* ist die vierte Kategorie nicht eindeutig von der dritten abgesetzt; angesichts der expliziten Erwähnung von „vier Klassen“ scheint der Text hier leicht beschädigt zu sein.

¹¹ Auch hier ist Ts'AI YUNG zu nennen, der in *Tu-tuan* 1.4b-5a die von den Beamten an den Kaiser eingereichten Textformen in vier Gruppen unterteilt.

¹² Vgl. hiervon abweichend die Musikmonographie des *Sung-shu* (20.565, vgl. auch SU CHIN-JEN / HSIAO LIEN-TZU 1982, 125-26): „Ts'AI YUNG hat die Musik der Han diskutiert und dargestellt: die erste [Klasse] heißt [Musik für] die Geister der Vorstadaltäre und des Ahnentempels, die zweite heißt [Musik für] kaiserliche Bankette, die dritte heißt [Musik für] das Große Bogenschießen und die Hochschule, die vierte heißt [Musik der] Gesänge zur kurzen Panpfeife und zur *nao* 鑊-Glocke (d.h. Militärmusik).“ Eine wieder andere Version ist in *Chin-shu* 晉書 22.676, wo die Opfermusik in die Musik an die Geister der fünf Himmelsgegenden, die Musik für den Ahnentempel und die Musik für den Erdaltar unterteilt ist; zu diesen und weiteren Widersprüchen vgl. CHANG YUNG-HSIN (1992), 173-81. CH'IU CH'UANG-SUN (postum 1989), 2-4, folgert wohl zu Recht, daß die „Klassen“ der Musik nicht streng auf die ihnen jeweils zugeordneten Gelegenheiten beschränkt waren. – Die vorliegende Arbeit muß sich der näheren Betrachtung der Bankett- und Militärmusik verschließen, so offensichtlich diese Stücke auch mit der Opfermusik im gemeinsamen Kontext der imperialen Repräsentation stehen; einen Überblick über die hier nicht diskutierten Formen der höfischen Musikstücke, Tänze und Gesänge bieten die entsprechenden Abschnitte in drei auch für die Opferhymnen wertvollen, sämtlich in der *Wen-shih-che hsüeh-pao* 文史哲學報 (Taipei) erschienenen Artikeln: für die Han-Zeit T'AI CHING-NUNG (1950), für die Chin-Zeit LIAO WEI-CH'ING (1964), für die Südlichen und Nördlichen Dynastien LIAO WEI-CH'ING (1970).

¹³ Vgl. Kapitel 2, 38-41.

¹⁴ In der Wei-Zeit (220 - 266) beruft sich der kaiserliche Berater WANG SU in einer Eingabe (*Sung-shu* 19.537-38) auf verschiedene Passagen aus *Chou-li*, *Li-chi* und *Tso chuan*, um – erfolgreich – jeweils die Verwendung des gesamten musikalischen Programms einschließlich fremdländischer Stücke in allen Tempelopfern zu verlangen.

¹⁵ In der Sung-Zeit (960 - 1279) war dies nicht mehr selbstverständlich. Die Emanzipation der poetischen Gattungen von ursprünglich nahezu ausschließlich höfischen Zwecken spiegelt sich nicht nur in der Literatur selbst, sondern auch in den retrospektiven Klassifizierungen der Han-zeitlichen Lyrik: WU CHING 吳兢 (670 - 749) erwähnt im *Yüeh-fu ku-r'i yao-chieh* 樂府古體要解 überhaupt keine Hymnen; CHENG CH'IAO 鄭樵 (1104 - 1162) führt in der (in sich selbst widersprüchlichen) Aufzählung und Diskussion der Genres im *T'ung-chih* 通志 (Kapitel 419) die Opfergesänge erst im Anschluß an diverse andere Titel. – Die Genreordnung des *Yüeh-fu shih-chi* ist mit Blick auf die Opfergesänge nicht kohärent (und dafür auch kritisiert worden, vgl. CHANG YUNG-HSIN 1992, 208-13), da es die Texte zu den Tänzen der Opfer separat als „Tanzstücke“ (*wu-ch'ü* 舞曲, Kapitel 52-53) führt; diese Abtrennung ist angesichts der formalen, inhaltlichen und funktionalen Übereinstimmung von Tanzstücken und Gesängen (*ko*) fragwürdig, zumal die Tänze von Gesang begleitet waren und zu den Gesängen getanzte wurde.

¹⁶ Zu Überblicken über die frühen Klassifizierungen der als *yüeh-fu* bezeichneten Texte vgl. die jeweiligen Kapitel bei SUZUKI (1967), MASUDA (1975), CHANG CH'ING-CHUNG (1979), HSIAO TI-FEI (1984), CHANG YUNG-HSIN (1992); zur Lyrik der Han-Zeit ferner FANG TSU-SHEN (1969) und CHAO MIN-LI (1993). Unter den westlichen Monographien

Das *Han-shu* schweigt sich über nahezu alle konkreten Umstände der Schöpfung der Opfermusik unter den frühen Herrschern der Han aus und beschränkt sich im wesentlichen auf die schlichte Aufzählung verschiedener Titel, die – mit der einzigen Ausnahme der *An-shih fang-chung ko* – sämtlich verloren sind. Neben jenen fünf direkt mit der Person SHU-SUN T'UNGS verbundenen Stücken, die zur Strukturierung des Opferrituals im Ahnentempel eingesetzt wurden und als Nachahmungen Chou-zeitlicher Vorbilder ein klassizistisches Programm repräsentieren,¹⁷ werden weitere Tänze (*wu*) sowie „Musiken“ (*yüeh*), die vielleicht als Zyklen von Musikstücken aufzufassen sind, für den Gebrauch im Ahnentempel erwähnt:

Im Hohen Ahnentempel [*Kao-miao* 高廟, der Tempel des Dynastiegründers KAO-TSU] spielte man die Tänze „Militärische Tugendkraft“ (*Wu-te* 武德), „Beginn der Kultur“ (*Wen-shih* 文始) und „Fünf Phasen“ (*Wu hsing* 五行).¹⁸ Im Tempel des pietätvollen WEN[-TI]¹⁹ spielte man die Tänze „Glänzende Tugendkraft“ (*Chao-te* 昭德), „Beginn der Kultur“, „Vier Jahreszeiten“ (*Ssu shih* 四時) und „Fünf Phasen“. Im Tempel des pietätvollen WU[-TI] spielte man „Reichhaltige Tugendkraft“ (*Sheng-te* 盛德), „Beginn der Kultur“, „Vier Jahreszeiten“ und „Fünf Phasen“. Den Tanz „Militärische Tugendkraft“ schuf man im [Regierungs-]Jahre 4 des KAO-TSU (203 v.Chr.), um zur symbolischen Darstellung zu bringen, daß in der Ökumene die Musik bereits das Militär zum Einsatz führte, um Aufruhr zu eliminieren. Von dem Tanz „Beginn der Kultur“ heißt es, er wäre ursprünglich der *Shao* 招-Tanz des SHUN²⁰ gewesen und sei im Jahre 6 des KAO-TSU (201 v.Chr.) in „Beginn der Kultur“ umbenannt worden, um anzuzeigen, daß man nicht [die Tradition] übernehme.²¹ Der Tanz „Fünf Phasen“ war ursprünglich ein Tanz der Chou gewesen und im Jahre 26 des CH'IN SHIH-HUANG 秦始皇 (221 v.Chr.) in „Fünf Phasen“ umbenannt worden. Der Tanz „Vier Jahreszeiten“ ist von dem pietätvollen WEN[-TI] persönlich geschaffen worden, um die friedliche Eintracht der Ökumene anzuzeigen.²² Vermutlich wurde die Musik jeweils selbst geschaffen, um darzustellen, daß man ein [eigenes politisches] System besaß; und man musizierte die Musik der früheren Könige, um darzustellen, daß man ein [altes] Modell besaß.²³ Der pietätvolle CHING[-TI] griff auf den Tanz „Militärische Tugendkraft“ zu, um „Glänzende Tugendkraft“ zu schaffen und so den Tempel des Großen Ahnen (*Ta-tsung miao* 大宗廟) [WEN-TI] zu verehren. Der pietätvolle HSÜAN[-TI]²⁴ griff zu seiner Zeit auf den Tanz „Glänzende Tugendkraft“ zu, um „Reichhaltige Tugendkraft“ zu schaffen und so den Tempel des

zur Lyrik der Han-Zeit bleibt m.E. DIÉNY (1968) wegweisend. Neuere Arbeiten, die sich von den traditionellen Klassifizierungen zu lösen versuchen, sind zur Lyrik der Han-Zeit BIRRELL (1988) und zur „Gattung“ der *yüeh-fu* ALLEN (1992).

¹⁷ Vgl. Kapitel 2, 40-41.

¹⁸ Vgl. auch SC 10.436; in HS 5.137 werden die Tänze in einem Edikt des HAN CHING-TI unmittelbar nach dessen Thronbesteigung 157 v.Chr. erwähnt. Diese beiden Passagen bestätigen, daß die Tänze „Beginn der Kultur“ und „Fünf Phasen“ auch im Tempel des HAN HUI-TI 漢惠帝 (LIU YING 劉盈, 206 - 188 v.Chr., reg. 195 - 188 v.Chr.) Verwendung fanden.

¹⁹ LIU HENG 劉恆, reg. 180 - 157 v.Chr. Nach dem Edikt in HS 5.137-138 wurde der für WEN-TIS Tempel bestimmte Tanz „Glänzende Tugendkraft“ ebenfalls bereits 157 v.Chr. geschaffen.

²⁰ Das hier gewählte Zeichen für *shao* ist eine von verschiedenen Varianten.

²¹ Die Formulierung des *Han-shu*, *shih pu hsiang hsi* 示不相襲 („um anzuzeigen, daß man nicht [die Tradition] übernehme“), findet sich auch wörtlich in SC 24.1177 sowie als 示不襲 im Abschnitt „Ritual und Musik“ (*Li-yüeh*) des *Po-hu t'ung* (*Po-hu t'ung shu-cheng* 3.100, TJAN 1949/52, Bd.2, 392). In der späteren Diskussion und Literatur zur Musik bleiben solche Formulierungen topisch, vgl. z.B. *Sung-shu* 19.542.

²² Die übliche Wendung, mit der die Schöpfung der Musik im *Han-shu* beschrieben wird, lautet beispielsweise: 高祖四年作. Dies drückt offenbar eher die Initiative des Kaisers als seine persönliche Handlung aus, so daß in der Übersetzung das unpersönliche „man“ gewählt ist. Im Gegensatz hierzu schreibt das *Han-shu* in der vorliegenden, auf WEN-TI bezogenen Passage: 四時舞者孝文所作, und in *Sung-shu* 19.533 heißt es noch expliziter: 文帝又自造四時舞. Der hier ausdrückliche und eindeutige Hinweis auf die persönliche Schöpfung durch den Kaiser legt wohl zugleich nahe, dies nicht als Regelfall zu verstehen. In *Ch'u-hsüeh chi* 15.366 – anders als übrigens in *T'ung-tien* 141.3593 – ist diese feine Differenzierung allerdings eingegeben.

²³ Derselbe Satz, allerdings in umgekehrter Folge, findet sich nahezu wörtlich – 樂先王之樂明有法也與其自作明有制 – im Abschnitt „Ritual und Musik“ des *Po-hu t'ung* (*Po-hu t'ung shu-cheng* 3.107, TJAN 1949/52, Bd.2, 396), hier als Zitat aus einem Buch namens *Yüeh yüan yü* 樂元語, das vielleicht auf den Prinzen HSIEN von Ho-chien zurückgeht (vgl. TJAN, ibd.). Die Phrase findet sich abgewandelt auch wenige Sätze vorher im *Po-hu t'ung* (3.106, TJAN, ibd.), dort aber augenscheinlich korrupt.

²⁴ LIU HSÜN 劉詢, 91 - 49 v.Chr., reg. 74 - 49 v.Chr.

Epochalen Ahnen (*Shih-tsung miao* 世宗廟) [WU-TI] zu verehren.²⁵ Es heißt, in allen Tempeln der Kaiser spielte man regelmäßig die Tänze „Beginn der Kultur“, und „Fünf Phasen“. Im Jahre 6 des KAO-TSU schuf man außerdem die Musik der „Erscheinung des Glanzes“ (*Chao-jung* 昭容) und die Musik der „Erscheinung der Riten“ (*Li-jung* 禮容). „Erscheinung des Glanzes“ war wie die alte [Musik] „Glänzende Größe“ und vornehmlich aus dem Tanz „Militärische Tugendkraft“ entstanden; „Erscheinung der Riten“ war vornehmlich aus den Tänzen „Beginn der Kultur“ und „Fünf Phasen“ entstanden. Bei den Tänzen gab es während des Eintretens [in die Halle] keine Musik; [denn] war man im Begriff, vor die höchst Verehrungswürdigen zu treten, wagte man nicht, Musik einzusetzen. Daß man während des Hinausgehens Musik verwendete, hatte die Bedeutung, den Tanz nicht den Rhythmus verlieren zu lassen und ihn so mit der Musik zum Abschluß zu bringen. Im Wesentlichen waren dies alles die alten Praktiken der Ch'in.²⁶

Die hiernach gestaltete Darstellung in der „Monographie über die Musik“ des *Sung-shu* läßt keinen Zweifel daran, daß die Kaiser selbst als Initiatoren, im Falle WEN-TIS sogar als Schöpfer, ihrer jeweiligen Musik angesehen wurden²⁷ – wieweit dies der Realität entsprach, sei dahingestellt. An der überragenden Bedeutung dieser Tätigkeit für die politische Repräsentation besteht schon angesichts jener Daten kein Zweifel, die das *Han-shu* für die Neuschaffung oder Änderung der Stücke gibt: CH'IN SHIH-HUANG 221 v.Chr., HAN KAO-TSU 203 und 201 v.Chr., HAN CHING-TI 157 v.Chr., HAN HSÜAN-TI 72 v.Chr. – ausnahmslos Momente unmittelbar nach der jeweiligen Thronbesteigung oder, im Falle HAN KAO-TSUS, zusätzlich vor der entscheidenden militärischen Durchsetzung der Herrschaft (203 v.Chr.). Auch SHU-SUN T'UNG hatte die Initiative zur Neueinrichtung des Rituals und seiner Musik im historischen Augenblick sofort nach Gründung der Dynastie ergriffen, als – so die Kritik zweier zeitgenössischer *ju*-Gelehrter – „die Ökumene gerade gefestigt ist, die Toten noch nicht begraben sind, und die Verletzten sich noch nicht [von ihrem Lager] erhoben haben“.²⁸ Über den tatsächlichen Charakter der einzelnen Musikstücke und Tänze läßt sich nur spekulieren, da weder die Texte selbst noch weiterführende Beschreibungen übermittelt sind. Auch bleibt unklar, welche Umstände dafür verantwortlich sind, daß die Texte – und die zusätzlicher Ritualgesänge –²⁹ nicht im *Han-shu* aufbewahrt sind.

Die nicht unübliche Lesart, in der vorliegenden Passage wie auch in der Darstellung der Rolle SHU-SUN T'UNGS ein vornehmlich negatives Urteil durch PAN KU zu sehen, wird dem Text nicht gerecht. Während einerseits die Äußerung der *ju*-Gelehrten sowie die – auch SHU-SUN T'UNGS Stücken für das Ahnenopfer – zugeschriebene Orientierung an der Ch'in-Dynastie wohl eher abwertend zu verstehen sind,³⁰ unterstützt der Text andererseits mit verschiedenen Referenzen das bereits oben

²⁵ Vgl. *HS* 8.243, 75.3157; danach erhielt der Tempel WU-TIS im 6. Monat des Jahres 72 v.Chr., also im 2. Regierungsjahr HSÜAN-TIS, den Ehrentitel „Tempel des Epochalen Ahnen“ (*Shih-tsung miao* 世宗廟), wo dann die Tänze „Reichhaltige Tugendkraft“, „Beginn der Kultur“ und „Fünf Phasen“ aufgeführt wurden.

²⁶ *HS* 22.1044, vgl. parallel auch die Annalen CHING-TIS (*HS* 5.137-38)

²⁷ *Sung-shu* 19.533-34, vgl. auch SU CHIN-JEN / HSIAO LIEN-TZU (1982), 3-7.

²⁸ *SC* 99.2722, *HS* 43.2127. Interessant ist auch die weitere Argumentation der kritischen Gelehrten aus Lu: Ritual und Musik könnten erst eingerichtet werden, nachdem sich „die Tugendkraft [der Herrscher der jeweiligen Dynastie] über einhundert Jahre angesammelt“ habe.

²⁹ Vgl. die Auflistung in der „Monographie über die Literatur“ (*I-wen chih* 藝文志) des *Han-shu* 30.1753-55, wo unter den „Gesangstexten“ (*ko-shih* 歌詩) 14 *p'ien* Gesänge an die im Opfersystem HAN WU-TIS zentrale Himmelsgotttheit *T'ai-i* 太一 (vgl. Kapitel 4) aufgeführt sind, fünf *p'ien* „Gesänge für den Ahnentempel“ (*tsung-miao ko-shih* 宗廟歌詩), 3 *p'ien* „Gesänge an die diversen Geister“ (*chu-shen ko-shih* 諸神歌詩) und 3 *p'ien* „eulogische Gesänge zum Willkommen und Abschied an die Geister“ (*ying-sung ling sung ko-shih* 迎送靈頌歌詩). Nicht zu identifizieren und wohl verloren sind die beiden letztgenannten Gruppen; die übrigen 19 Stücke werden als die *Chiao-ssu ko* aufgefaßt, vgl. hierzu z.B. *Han-shu pu-chu* 30.56b-58a, KU SHIH (1987), 184-89, CH'EN KUO-CH'ING (1983), 178-82, CHANG SHUN-HUI (1990), 226-30, SUZUKI (1967), 113-14, dazu meine Diskussion in Kapitel 4, 175.

³⁰ Auch in *SC* 23.1159 ist der Rückgriff auf die Ch'in-Rituale erwähnt; LIU HSIN 劉歆 (gest. 23) hat dem hinzugefügt, SHU-SUN habe das höfische Ritual lediglich „abrießhaft festgelegt“ (*HS* 36.1968), eine Charakterisierung, die PAN KU mehrfach aufgreift (*HS* 25B.1270, 43.2131). LIU HSIN zufolge war die konfuzianische Tradition durch die Ch'in abgebrochen, so daß SHU-SUN sich nicht mehr an den tatsächlich alten Statuten habe orientieren können, zumal auch die für das Ritual notwendigen konfuzianischen Schriften (nach der berühmten angeblichen Bücherverbrennung durch die

identifizierte klassizistische Programm: Neben den historischen Linien in die Chou-Zeit und zu SHUN sind hier vor allem zwei Sätzen zu nennen, die als stehende Wendungen in den späteren Texten des Klassizismus ihren Platz haben: die Formel einer eigenen Musik bei gleichzeitiger Präsenz der „alten“ sowie die Betonung, man übernehme nicht die Tradition. Was vordergründig als kritischer Traditionsbruch ganz im Sinne der vermeintlichen Ch'in-Ideologie erscheinen mag, verweist tatsächlich auf die alten Prinzipien, wie SHU-SUN T'UNG eloquent formuliert hatte, um von dem anfänglich skeptischen HAN KAO-TSU die Erlaubnis zur Gestaltung der höfischen Rituale zu erlangen:

Die fünf [legendären] Kaiser unterschieden sich in der Musik voneinander, und die drei [legendären] Könige waren verschieden in ihren Ritualen. Mit dem Ritual folgt man der Zeit und gestaltet ein regulierendes Muster für die Gefühle der Zeitgenossen. So kann man erkennen, was in den Ritualen der Hsia, Yin und Chou jeweils gestrichen und hinzugefügt wurde, und man kann sagen, daß sie einander nicht wiederholten. Euer Untertan wünscht in groben Zügen aus den alten Ritualen und dem Zeremonial der Ch'in auszuwählen und diese [Ausschnitte] in gemischter Form zu präsentieren.³¹

Die wahrhafte Treue zum Altertum offenbart sich danach nicht in blinder Übernahme, sondern durch die der jeweiligen Zeit angepaßte Kreation des Neuen im Geiste des Alten. Denselben Grundgedanken des Regierens, nun als Begründung einer neuen Politik, hatte wenige Jahre zuvor der Kanzler der Ch'in, LI SSU 李斯 (gest. 208 v.Chr.) wörtlich identisch formuliert,³² und er findet sich überdies in einer Passage des *Yüeh-chi*:

Die fünf Kaiser [regierten] in verschiedenen Zeiten, und sie imitierten nicht die Musik [ihrer jeweiligen Vorgänger]; die drei Könige [regierten] in ungleichen Epochen, und sie ahmten nicht das Ritual [der Vorgänger] nach.³³

Im Sinne genau dieses Kernprinzips, worin – bemerkenswert genug! – die mythische Genealogie der „alten Musik“ mit der politischen Pragmatik eines LI SSU zusammenfällt, hält SHU-SUN T'UNG seinen Kritikern entgegen, daß sich die Zeiten ändern (*shih pien* 時變) und man sich der jeweils eigenen Situation zu stellen und diese zu gestalten habe.³⁴ Der politische Topos sollte die ganze weitere Entwicklung der Ritualmusik bestimmen.³⁵

Obwohl die Darstellung des *Han-shu* keine Hinweise auf einen institutionalisierten Rahmen für die Ritualmusik unter den ersten Kaisern der Han-Dynastie bietet, so daß die Initiativen zur Schöpfung von Tänzen und Gesängen als jeweils irreguläre, beinahe willkürlich initiierte Unternehmungen erscheinen, lassen sich auch Indizien anführen, daß SHU-SUN T'UNG sehr wohl für einen ganzen Systementwurf des imperialen Rituals verantwortlich zeichnete: Die Quellen erwähnen mehrfach, daß er zunächst im Jahre 200 v.Chr. durch KAO-TSU und erneut im Jahre 195 v.Chr. durch HUI-TI zum Großmeister für das Ritual (*feng-ch'ang* 奉常) erhoben wurde und als solcher, assistiert von einer größeren Zahl ihm untergegebener Ritualexperten aus Lu, sowohl die Rituale des Gründungskaisers als auch – dann unter HUI-TI – das zeremonielle Regelwerk für den Ahnentempel (*tsung-miao i-fa*

Ch'in) noch nicht wieder zugänglich gewesen seien. Zu SHU-SUN'S Rolle unter den Ch'in und der daraus resultierenden Plausibilität seiner – vielleicht auch weniger negativ zu betrachtenden – Orientierung an den Ch'in-Ritualen vgl. auch unten, Kapitel 4, 107-110.

³¹ *SC* 99.2722, *HS* 43.2126.

³² LI SSU'S Formulierung findet sich zum Auftakt seiner berühmten Rede, worin er die radikale politische Neuorganisation des Staatswesens forderte, vgl. *SC* 6.254.

³³ *Li-chi* 37.302c, LEGGE (1885), Bd. 2, 102, *SC* 24.1193.

³⁴ *SC* 99.2722-23, *HS* 43.2126-27.

³⁵ Vgl. unten, 73-74. SHU-SUN T'UNG antizipiert hier die Diskussion einer neuen Musik zu Beginn der Dynastie, wie sie in einer vermutlich frühen Passage des *Ch'un-ch'iu fan-lu* 春秋繁露 (*Ch'un-ch'iu fan-lu i-cheng* 1.19-23) geführt wird. Als Beispiel eines Mannes, der im Einklang mit seiner Zeit handelt, wird SHU-SUN T'UNG auch von YANG HSIUNG – einem ausgesprochenen Ritualklassizisten – zitiert, vgl. *HS* 87B.3572.

宗廟儀法) des verstorbenen KAO-TSU festzulegen hatte.³⁶ Entsprechend erwähnt – im Gegensatz zum Literaturkatalog des *Han-shu* – WANG CH'UNG 王充 (27 - c. 100) im *Lun heng* 論衡 ein Werk namens *I-p'in* 儀品 („Die Klassen des Zeremonials“) in 16 *p'ien* 篇,³⁷ das SHU-SUN verfaßt habe; das *Hou-Han-shu* spricht, wenn auch mit pejorativem Gestus, von einem *Han i* 漢儀 („Das Zeremonial der Han“) in 12 *p'ien*.³⁸ Der T'ang-zeitliche Kommentator des *Chou-li*, CHIA KUNG-YEN 賈公彥 (fl. 627 - 656), erwähnt ein *Han li-ch'i chih-tu* 漢禮器制度 („Das System der Ritualgefäße der Han“) SHU-SUNS, worin dieser vielfach auf das alte System der Chou zurückgegriffen habe.³⁹

Eine dritte Gruppe von Musikstücken, die mit dem Ahnentempel verbunden werden, der einzig erhaltene Zyklus an Ritualhymnen aus den frühen Jahren der Han-Dynastie, erscheint in der Darstellung des *Han-shu* jenseits aller offiziellen Strukturen: Die „Musik für das Opfer des Halleninneren“, so der anfängliche Titel, ist einer ansonsten unbekanntes Nebenfrau des Kaisers zugeschrieben:

Ferner gab es die „Musik für das Opfer des Halleninneren“ (*Fang-chung tz'u yüeh* 房中祠樂), von KAO-TSUS Nebenfrau T'ANG-SHAN 唐山 verfaßt. Die Chou hatten eine „Musik des Halleninneren“ (*Fang-chung yüeh*), die unter den Ch' in den Titel *Shou-chen* 壽人 („Langlebigkeit dem Menschen!“) trug. In aller Musik erfreut man sich seines Ursprungs; im Ritual vergißt man nicht [seine] Wurzeln. KAO-TSU erfreute sich an den Melodien aus Ch'u (*Ch'u sheng* 楚聲), und daher war die „Musik des Halleninneren“ in Melodien aus Ch'u gehalten. Im zweiten Jahr des pietätvollen HUI[-TI] (194/193 v.Chr.) ließ man den Direktor des Musikamtes, HSIA-HOU K'UANG 夏侯寬, zu diesen [Stücken] die Blasinstrumente arrangieren und den Namen in „Musik zur Pazifizierung des Zeitalters“ (*An-shih yüeh* 安世樂) ändern.⁴⁰

Der Zyklus der siebzehn *An-shih fang-chung ko* ist ausführlich in Kapitel 4 übersetzt und diskutiert; im vorliegenden Zusammenhang ist allerdings darauf hinzuweisen, daß diese kurze Notiz – und sie ist alles, was die Han-zeitliche Literatur zu den Texten zu sagen hat – verschiedene Irritationen provoziert hat, sei es über die Dame T'ANG-SHAN, die Bedeutung des Terminus *fang-chung* oder die Bemerkung, es handele sich bei den Opferhymnen um „Melodien aus Ch'u“. Eindeutig auf die geographische Herkunft HAN KAO-TSUS zielend, evokiert der Verweis auf dessen individuelle Vorliebe für die Melodien seiner südlichen Heimat den Eindruck einer unorthodoxen Musik, die nunmehr Einzug in das offizielle Ritual gehalten habe. Die Hymnentexte selbst, um dies vorwegzunehmen, unterstützen diese Vorstellung nicht.

Einen besonderen Ort im System der frühen Han-zeitlichen Opferhymnen nimmt schließlich ein einzelner Gesang ein, den KAO-TSU im Jahre 195 v.Chr. extemporierte, als er im Anschluß an eine Militärexpedition seine Heimatgegend P'ei 沛⁴¹ besuchte. Bei einem Bankett schon „deep in his cups“⁴² und ergriffen von heimatlichen Gefühlen, sang er zur Zither die folgenden unregelmäßigen Verse:

³⁶ SC 99.2725, HS 43.2129, 19B.747-49, vgl. daneben auch kursorische Erwähnungen in SC 23.1159, 121.3117, 130.3319 HS 1B.81, 22.1030, 22.1034, 36.1968, 43.2143, 62.2723, 88.3592, 100B.4260. Lediglich in HS 22.1030 heißt es, SHU-SUN sei verstorben, bevor er das Ritualsystem habe vollenden können. Das *Shih-chi* verwendet statt *feng-ch'ang* die seit 144 v.Chr. gültige (vgl. HS 19A.726, 19B.764-65) Bezeichnung *t'ai-ch'ang* 太常.

³⁷ Vgl. PEI-CHING TA-HSÜEH LI-SHIH-HSI (1979), Bd.2, 721. In HS 67.2917 findet sich die Formulierung, SHU-SUN habe „die Klassen des Zeremonials gestaltet“ (*chih-tso i-p'in* 制作儀品); womöglich ist *i-p'in* hier als der von WANG CH'UNG erwähnte Buchtitel zu lesen. Zu einer weiteren Diskussion, worin die Bedeutung SHU-SUN-T'UNGS deutlich aufgewertet wird, vgl. HUANG I-CHOU 黃以周 (1828 - 1899), „Tu Han Li-yüeh chih 讀漢禮樂志“, in seinem *Ching-chi tsa-chu wu chung* 敬季雜著五種, *Shih-shuo-lüeh* 史說略 2.13b-16a.

³⁸ HHS 35.1203.

³⁹ *Chou-li* 5.33b. Fragmente dieses Werks hat SUN HSING-YEN 孫星衍 (1753 - 1818) in seinem *Han-kuan ch'i chung* 漢官七種 1.1a-b zusammengestellt. Zur weiteren kritischen Diskussion der Werke SHU-SUNS vgl. HULSEWÉ (1955), 442-43.

⁴⁰ HS 22.1043.

⁴¹ Im Nordwesten der heutigen Provinz Chiang-su 江蘇, vgl. T'AN CH'I-HSIANG (1982/87), Bd.2, Karte 19-20.

⁴² KNECHTGES (1994), 63, dort auch eine Übersetzung des Liedes.

Ein großer Wind erhebt sich –
Wolken schweben empor.

[Meine] Macht dehnt sich aus zwischen den Meeren –
[ich] kehre zurück in die Heimat.

Wie finden sich tapfere Streiter –
die vier Gegenden zu schützen!⁴³

Dieses kleine, Sentimentalität und Machtanspruch verschmelzende Lied mit der als für die südliche Ch'u-Poesie typisch angesehenen Zäsurpartikel *hsi* 兮 war noch unter KAO-TSU von 120 Knaben des Kreises P'ei einzustudieren und vorzutragen; als HUI-TI einen „Ursprünglichen Ahnentempel“ (*yüan-miao* 原廟)⁴⁴ für KAO-TSU etablierte, wurde dieser Chorgesang dort gepflegt. Auch unter den Kaisern WEN-TI und CHING-TI wurde das Lied weiter als Opfergesang verwendet, nunmehr offenbar unter Leitung der hauptstädtischen Beamten für Ritual und Musik.⁴⁵

Wenn also auch für die ersten fast einhundert Jahre der Han-Zeit kein ausgeprägter institutioneller Rahmen für die Schöpfung und Pflege der Ritualmusik erkennbar ist, scheint die Mehrzahl der im *Han-shu* aufgezählten Musikstücke, Tänze und Hymnen in erstaunlicher Kontinuität die gesamte Dauer der Dynastie bis zur folgenden Wei-Zeit (220 - 266) überdauert zu haben – was den Schluß zuläßt, daß vor allem die unter HAN KAO-TSU geschaffenen Kompositionen seither als gültige Modelle empfunden worden waren. Unter den Musikern des Musikamtes waren noch im Jahre 7 v.Chr. zehn

⁴³ SC 8.389, HS 1B.74.

⁴⁴ In SC 8.393 heißt es: „Im [Regierungs-]Jahre 5 des pietätvollen HUI [191 v.Chr.] gedachte [der Kaiser der Traurigkeit und Freude KAO-TSUS gegenüber [dem Heimator] P'ei und machte den Palast von P'ei zum Ursprünglichen Tempel KAO-TSUS.“ (以沛宮為高祖原廟) Parallel lautet HS 22.1045: „In der Zeit des pietätvollen HUI machte man den Palast von P'ei zum Ursprünglichen Tempel.“ (以沛宮為原廟) Aus SC 8.389 (CHAVANNES 1895/1905, Bd.2, 396) sowie HS 1B.74 (DUBS 1938/55, Bd.1, 136) und 22.1045 wird deutlich, daß der von KAO-TSU einst besuchte „Palast von P'ei“ (*p'ei-kung*) als „Palast in P'ei“ aufzufassen ist (eventuell auch als Name eines unweit von P'ei gelegenen Ortes P'ei-kung, vgl. den Kommentar in SC 8.390). Dagegen wird in SC 99.2725-26 und HS 43.2130 ein Memorial SHU-SUN T'UNGS an Kaiser HUI zitiert, worin SHU-SUN bereits kurz nach dem Tode KAO-TSUS vorgeschlagen hatte, „den Ursprünglichen Tempel nördlich des Wei[-Flusses] zu schaffen“ (為原廟渭北), d.h. bei KAO-TSUS Grab (vgl. hierzu die Karte in LOEWE 1992, 312) nördlich von Ch'ang-an 長安 (vgl. neben den bei LOEWE genannten Autoren auch *San-fu huang-t'u* 5.5a) und zusätzlich zu dem bisherigen Tempel in der Palaststadt. (Dies war notwendig geworden, weil einmal monatlich Kleidung und Krone des Dynastiegründers in einer Prozession vom Grab zum Tempel getragen wurden, der Weg dieser Prozession aber unter einem erhöhten Galeriegang hindurchführte, den HUI-TI regelmäßig benutzte. Mit dem neuen Tempel direkt bei der Grabanlage konnte diese Pietätlosigkeit gegenüber dem Verstorbenen im Wortsinne umgangen werden.) „Daraufhin“, so beide Quellen im Anschluß an SHU-SUNS Memorial, „erließ der Kaiser ein Edikt, daß die zuständigen Beamten den Ursprünglichen Tempel errichten sollten“ – und hierauf referieren offenbar auch die beiden aus der Zeit HUI-TIS zitierten Passagen in SC 8.393 und HS 22.1045. Der Ursprüngliche Tempel wird in den Quellen also an zwei unterschiedlichen, voneinander nahezu 800 km entfernten Orten situiert. Ohne hierüber ein Wort zu verlieren, glossieren die frühen Kommentatoren P'EI YIN 裴駟 (fl. 2. Hälfte 5. Jh.) in SC 8.393 und YEN SHIH-KU 顏師古 (581 - 645) in HS 22.1045 und 43.2130 nun *yüan* („ursprünglich“) als *tsai* 再 oder *ch'ung* 重 („erneut, an zweiter Stelle“), also diametral zu seiner eigentlichen Bedeutung, und begründen dies damit, der offizielle Ahnentempel KAO-TSUS sei bereits zuvor geschaffen worden. Diese Interpretation, der, soweit ich sehe, alle bedeutenderen neueren chinesischen und japanischen Kommentatoren wie auch CHAVANNES, 403, und DUBS, 185-86, folgen, scheint sich allein dem Erklärungsbedarf zu verdanken, daß die als *yüan-miao* bezeichneten Tempel faktisch gerade nicht der „ursprüngliche“, sondern zumindest chronologisch der „zweite“ (am Grab) und dann „dritte“ (in P'ei) waren. Tatsächlich aber markierten die beiden Tempel den Herkunfts- sowie den Begräbnisort KAO-TSUS und waren als solche von unbedingt primärem Rang. (Zu der selbst über die Östliche Han-Zeit hinaus anhaltenden Bedeutung des Tempels in P'ei vgl. auch WU HUNG 1989, 211-12, der *yüan-miao* als „Temple of Origin“ übersetzt.) Hierzu sei darauf hingewiesen, daß *yüan* nicht nur den Ursprung von etwas oder jemanden bezeichnet, sondern auch das Ende, nämlich die Ruhestätte der Toten; zu letzterer Bedeutung in dem Begriff *chiu yüan* 九原 vgl. *Li-chi* 10.86a, 88a, LEGGE (1885), Bd.1, 196, 199. Ich vermute deshalb, daß *yüan-miao* der Ehrentitel für beide Tempel – und nur für diese beiden – war. Das Epitheton *yüan* („ursprünglich“) dürfte überdies auf den Dynastiegründer KAO-TSU selbst bezogen sein: In seiner Person wurde der dynastische Ursprung verehrt.

⁴⁵ Laut HS 22.1045 oblag die Pflege des Liedes – oder der gesamten Tempelmusik? – dem Ritualamt (*li-kuan* 禮官), laut SC 24.1177 dem Musikamt (*yüeh-fu*).

Trommler für den *Chia-chih*-Tanz, 36 Trommler für den „Tanz vom Yü[-Fluß in] Pa“ (*Pa-yü wu* 巴渝舞),⁴⁶ zwei Flötisten für den *Sheng-te*-Tanz, und „20 Trommler der *An-shih*-Musik“ (von letzteren wurde fortan nur einer beibehalten).⁴⁷ Unisono berichten das *Sung-shu* und der *San-kuo chih* 三國志-Kommentator P'EI SUNG-CHIH 裴松之 (372 - 451) von einer umfassenden Umbenennung der Han-zeitlichen Musikstücke und Tänze im Jahre 221, dem zweiten Jahr der Wei-Dynastie, also, wie im *T'ung-tien* vermerkt, „nachdem WEN-TI 文帝 (TS'AO P'I 曹丕, 186 - 226, reg. 220 - 226) die Thronfolge erhalten hatte“⁴⁸; erwähnt werden neben der „Musik zur Pazifizierung des Zeitalters“ – nunmehr als „Musik zur Richtigestellung des Zeitalters“ (*Cheng-shih yüeh* 正世樂) – die im *Han-shu* auf die Regierungszeit KAO-TSUS datierten Stücke und Tänze „Glückverheißende Ankunft“, „Erscheinung des Glanzes“, „Militärische Tugendkraft“, „Beginn der Kultur“ und „Fünf Phasen“; dazu werden die im *Han-shu* nicht genannten und auch nicht durch andere Quellen datierten Tänze „Heranbildung des Mandats“ (*Yü-ming*) und „Emporsteigen der Wolken“ (*Yün-ch'iao*) genannt.⁴⁹ Das *Sung-shu* erwähnt zudem den „Tanz vom Yü[-Fluß in] Pa“.⁵⁰ Geändert wurden offenbar allein die Namen der insgesamt zehn Titel, während die Texte (*ko-shih* 哥詩) der Stücke und Tänze mehrheitlich „die alten der früheren Generationen“ (*ch'ien-tai chih chiu* 前代之舊) blieben; lediglich die Verse der *Teng-ko*, der *An-shih*-Musik und des *Pa-yü*-Tanzes seien zuvor durch den berühmten Dichter WANG TS'AN 王粲 (177 - 217) korrigiert worden.⁵¹ Letztere Korrektur erhellt im übrigen die Wechselfälle von Kanonisierung und Vergessen als zielorientierte Mechanismen des kulturellen Gedächtnisses: Während im Falle des *Pa-yü*-Tanzes nur die von WANG TS'AN verfaßten Abwandlungen, nicht aber die Han-zeitlichen Originale im *Sung-shu* tradiert sind, waren nach derselben Quelle WANG TS'ANS Texte der *An-shih*-Dichtungen „heute“, d.h. im frühen 6. Jh., verloren – während die Han-Gesänge offenbar selbst ihre Korrektur, wohl dank der Überlieferung im *Han-shu*, noch mehr oder weniger unbeschadet überlebt hatten!⁵² Ein Rätsel bleibt überdies, warum PAN KU im *Han-shu* nur den Zyklus der *An-shih fang-chung ko* aufbewahrt hat, nicht aber die übrigen zu seiner Zeit offenbar noch vorhandenen Texte der Opfermusik aus den frühen Tagen der Han-Dynastie.

⁴⁶ Laut späteren Quellen war dieser Tanz von HAN KAO-TSU persönlich in das höfische Repertoire aufgenommen worden; vgl. *Sung-shu* 19.534, *Chin-shu* 22.693 und *T'ung-tien* 145.3708 (jeweils mit *yü* 俞 als *yü* 渝). Im Gegensatz zu TU YU 杜佑 (734 - 812) im *T'ung-tien*, dem *Chiu T'ang-shu* 舊唐書 29.1063 und den anderen Kommentatoren (vgl. neben SC 117.3039 auch *Yüeh-shu* 174. 4b, SU CHIN-JEN / H SIAO LIEN-TZU 1982, 13-14, auch KNECHTGES 1982/96, Bd.1, 348, n.L.110) versteht YEN SHIH-KU in HS 22.1074 (vgl. auch HS 57A.2570) unter *pa yü* „Menschen aus Pa“ und „Menschen aus Yü“.

⁴⁷ HS 22.1073.

⁴⁸ *T'ung-tien* 141.3596.

⁴⁹ *Yün-ch'iao* ist möglicherweise identisch mit dem im Musikamt der Westlichen Han-Zeit gepflegten *Yün-shao* 雲招 („Wolkenharmonie“, vgl. HS 22.1073 und hierzu YEN SHIH-KUS Glosse in 22.1074, zu *Yün-shao* auch GIMM 1966, 140-44).

⁵⁰ *Sung-shu* 19.534, *San-kuo chih* 2.83. „Militärische Tugendkraft“ wird in der Aufzählung einmal als „Tanz“ (*wu*) und einmal als „Musik“ (*yüeh*) erwähnt; ursprünglich im *Han-shu* wird das Stück als „Tanz“ geführt. Die Aufzählung der Titel und ihrer Änderungen erscheint in dem 429 abgeschlossenen Kommentar des P'EI SUNG-CHIH als Zitat des (verlorenen) *Wei-shu* 魏書. Der Kommentar bezieht sich hier auf das Jahr *Huang-ch'u* 黃初 („Beginn der gelben [Tugendkraft]“) 4, d.i. 223; die Datierung 221 findet sich zunächst im *Sung-shu*, wird allerdings unterstützt durch *T'ung-tien* 147.3761 sowie die oben zitierte *T'ung-tien*-Passage; das *Chin-shu* 22.694 hingegen nennt *Huang-ch'u* 3, also 222. Bis auf den „Tanz vom Yü[-Fluß in] Pa“ ist die Folge der Han-Titel und ihrer neuen Namen – mit Zeichenvarianten – in *Sung-shu* und dem *San-kuo chih*-Kommentar identisch.

⁵¹ *Sung-shu* 19.534, 536-37, *Nan-Ch'i-shu* 南齊書 11.178, *T'ung-tien* 141.3596; auch *Chin-shu* 22.676 notiert allgemein, WANG TS'AN und andere hätten jeweils „neue Gedichte“ (*hsin-shih* 新詩) für die höfische Musik verfaßt. Vier von WANG TS'AN verfaßte Tanztexte, sämtlich Abwandlungen des einstigen *Pa-yü*-Tanzes, sind in *Sung-shu* 20.571-72 und *Yüeh-fu shih-chi* 53.768 tradiert; zu den Metamorphosen des *Pa-yü*-Tanzes vgl. *T'ung-tien* 147.3761. LU CH'IN-LI (1984), Bd.1, 525, führt mit Referenz auf das Ming-zeitliche *Ku-shih chi* 古詩紀 drei weitere Gesangstexte für das Opfer im Ahnentempel unter WANGS Namen. Zum Prinzip der Änderung der Musiktitel unter Beibehaltung der Tänze und z.T. auch der Texte vgl. unten, 75-77.

⁵² *Sung-shu* 19.536.

Die neue Institutionalisierung der Opfermusik unter HAN WU-TI

Die Institutionalisierung der Ritualmusik und ihrer Texte wird erst mit dem Musikamt greifbar, dem unter HAN WU-TI offenbar grundlegend neue Funktionen zugewiesen wurden. Das *Han-shu* gibt hier zwei unterschiedliche Versionen zur „Einrichtung“ dieser Institution und der imperialen Opfermusik. Die „Monographie über Ritual und Musik“ enthält folgende recht kursorisch anmutende und tatsächlich mit zahlreichen Verständnisproblemen belastete Passage:

Als WU-TI die Riten für die Opfer des Vorstadaltars festlegte, opferte er [dem höchsten Himmelsgeist] Große Einheit (*T'ai-i* 太一) in Kan-ch'üan und gab [ihm so die höchste] Position des *Ch'ien* 乾 -Trigrams [nordwestlich der Hauptstadt]; er opferte dem Beherrscher der Erde (*Hou-t'u* 后土) in Fen-yin 汾陰⁵³ auf einem quadratischen Hügel inmitten eines Sumpfes. Daraufhin gründete er das Musikamt und ließ Dichtungen für die nächtliche Rezitation auswählen; es gab Melodien aus Chao 趙, Tai 代, Ch'in 秦 und Ch'u 楚. Er ernannte LI YEN-NIEN zum Kommandanten der Stimm-pfeifenregulierung und ließ häufig SSU-MA HSIANG-JU 司馬相如 (179 - 117 v.Chr.) und einige Dutzend anderer Gedichte und Rhapsodien schaffen. Man diskutierte das Wesentliche der männlichen und weiblichen Standardtöne, um sie mit den Melodien der acht Töne [der acht Klassen von Instrumenten] zu verbinden, und schuf die Gesänge in 19 Stücken. Wenn [der Kaiser] am ersten *hsin* 辛 -Tag im ersten Monat des Jahres am runden Hügel in Kan-ch'üan den Opferdienst versah, ließ er 70 Knaben und Mädchen gemeinsam [im Chor] singen⁵⁴ und opferte von der Abenddämmerung bis zum Tagesanbruch.⁵⁵

Während in der „Monographie über Ritual und Musik“ der Beginn der Ritualmusik ohne genaue Datierung an die Einsetzung der neuen Opfer an *T'ai-i* (113 v.Chr.) und *Hou-t'u* (114 v.Chr.) gebunden ist, wird er in der „Monographie über die Opfer des Vorstadaltars“ (*Chiao-ssu chih* 郊祀志) auf das Frühjahr 111 v.Chr., unmittelbar nach der Unterwerfung Nan-yüehs, datiert: Zu diesem Zeitpunkt hatte der Kaiser festgestellt, daß „die Opfer des Volkes sämtlich über [von] Trommeln [geleitete] Tänze und Musik verfügen, aber das heutige [imperiale] Opfer des Vorstadaltars ohne Musik“ sei.⁵⁶

Die lakonische Passage der „Monographie über Ritual und Musik“ hat seit jeher verschiedene Verständnisprobleme aufgeworfen, zunächst durch die Formulierung 乃立樂府采詩夜誦有趙代

⁵³ Der schon in der Östlichen Chou-Zeit existente Ort Fen-yin im heutigen Kreis Wan-jung 萬榮 (Provinz Shan-hsi 山西) lag c. 180 km nordöstlich der Han-zeitlichen Hauptstadt Ch'ang-an (vgl. T'AN CH'Y-HSIANG 1982/87, Bd.1, Karte 35-36, Bd.2, Karte 15-16). Der Ortsname (wörtlich: „Südseite des Fen-Flusses“) ist kosmologisch bedeutsam, da die „Südseite“ eines Flusses (*yin* 陰) die der Erde zugewiesene *yin*-Kraft verkörpert. – Die Interpretation des Namens *Hou-t'u*, verbunden mit den Fragen nach der Funktion und dem Geschlecht des Geistes, ist ein kompliziertes und vieldiskutiertes Problem. In den meisten Texten der Östlichen Chou-Zeit ist *Hou-t'u* männlich oder geschlechtsneutral, nirgendwo hingegen ausdrücklich feminin (zu den verschiedenen Windungen der Mythologie, in denen *Hou-t'u* erscheint, vgl. KARLGRÉN 1930, 10-18, 1946, 239-47, und 1968, 11-12; CHAVANNES 1910, 504-25; LAUFER 1912, 144-53). Dennoch kommt KARLGRÉN (1968), 12, vor allem auf der Basis einiger Kommentare zum zweiten Hexagramm des *Chou-i*, *k'un* 坤, zu dem Schluß, „that in the latter half of the Chou era the deity Earth was conceived as a female power“. Auch CHAVANNES faßt *Hou-t'u* als weiblich auf, allerdings aufgrund einer Fehlinterpretation des Verses 2.9 der *Chiao-ssu ko* (vgl. meinen dortigen Kommentar). Ich folge dieser Vorstellung nicht, sondern verstehe *Hou-t'u* geschlechtsneutral. *Hou-t'u* bezeichnet wörtlich „den, der die Erde (*t'u*) beherrscht (*hou*)“; *hou* ist hier ursprünglich kein Titel – als solcher wäre das Zeichen nachgestellt –, sondern ein Verb. Im Opfersystem der Han-Zeit erscheint *Hou-t'u* an zwei Positionen: Zum einen, wie im vorliegenden Kontext, in der komplementären Opposition zum Himmelsgeist *T'ai-i*, und hier ist seine Symbolik in der Tat gesättigt mit den Emblemen der *yin*-Kraft (was aber m.E. nicht bedeutet, daß damit „Weiblichkeit“ zu einem primären Merkmal dieses Geistes würde). Gleichzeitig, nunmehr im System der fünf kosmischen Kaiser, ist *Hou-t'u* der Hilfsgeist des Gelben Kaisers (vgl. Kapitel 2, 47) und erscheint als solcher in Text 2 der *Chiao-ssu ko*. Hier nun ist das Geschlecht des Erdgeistes eindeutig ohne Relevanz.

⁵⁴ Möglich wäre auch, *chü* 俱 („gemeinsam“) nicht auf die Sänger, sondern, im Sinne von „vollständig“, auf die 19 Stücke zu beziehen; die hier gewählte Lesart wird allerdings unterstützt durch die parallele, wenn auch wohl spätere Passage im *Yüeh-shu* des *Shih-chi* (24.1178), wo sich *chü* nur auf die Sänger beziehen kann.

⁵⁵ HS 22.1045.

⁵⁶ HS 25A.1232, parallel SC 28.1396, 12.472.

秦楚之謳, die sich, leicht abgewandelt, auch in der „Monographie über die Literatur“⁵⁷ des *Han-shu* findet. *Li* 立 wird von *YEN SHIH-KU* als *shih-chih* 始置 („ursprünglich etabliert“) glossiert,⁵⁸ nachdem bereits *LIU HSIEH* im *Wen-hsin tiao-lung* die Formulierung *shih-li* 始立 gewählt hatte.⁵⁹ Diese Interpretation blieb auch in der Folge, bis in die jüngste Zeit, die dominierende.⁶⁰ Nicht nur die erwähnten Glockenfunde,⁶¹ sondern auch andere Passagen des *Han-shu* selbst hingegen widersprechen dieser Lesart. Zum einen ist hier bereits für 194/193 v. Chr. ein „Direktor des Musikamtes“ (*yüeh-fu ling* 樂府令) erwähnt,⁶² zum andern notieren die „Tabellen über die Hundert Beamten und Würdenträger“ (*Po-kuan kung-ch'ing piao* 百官公卿表) zwar die Existenz und schließliche Abschaffung, nicht jedoch die Etablierung des Musikamtes – eine echte Gründung unter *WU-TI* aber wäre kaum unvermerkt geblieben.⁶³ Das Problem liegt daher in der Interpretation des Zeichens *li*, das heute allgemein als Verweis auf eine grundlegende Neuorientierung, vielleicht auch wesentliche Erweiterung, des Musikamtes im Jahre 111 v. Chr. gelesen wird.⁶⁴ Primär sind vermutlich die Funktion des Amtes reformuliert und damit seine Zuständigkeiten erweitert worden. Zu den mutmaßlichen Funktionen dieser Institution wiederum hat die Formulierung *ts'ai shih yeh sung* 采詩夜誦 des *Han-shu* sehr unterschiedliche Deutungen evoziert.⁶⁵ Der traditionellen Lesart, hier sei das Sammeln von Volksliedern als eine Hauptaufgabe des Musikamtes genannt, ist inzwischen mehrfach überzeugend widersprochen worden;⁶⁶ gemeint sein dürfte statt dessen die nunmehr dem Musikamt als Amtspflicht zugewiesene Auswahl geeigneter Gesänge für die nächtlichen Opferhandlungen. Ein weiteres Problem, das die Textstelle der „Monographie über Ritual und Musik“ aufgibt, ist die Einbeziehung *SSU-MA HSIANG-JU*s in den Kontext der Ritualmusik: Der *poeta laureatus* war 117 v. Chr. gestorben – mehrere Jahre vor der Initiierung der Ritualmusik; tatsächlich scheint seine Autorschaft der *Chiao-ssu ko* eine nachträgliche Projektion zu sein.⁶⁷ Zu unserem Unglück – dem aller *Han-shu*-Leser – wird die fragwürdige Nennung *SSU-MA HSIANG-JU*s aber auch noch durch die biographische Notiz zu *LI YEN-NIEN* parallelisiert und gestützt:

LI YEN-NIEN war ein vortrefflicher Sänger und schuf neue, abgewandelte Melodien. Zu dieser Zeit errichtete der Kaiser gerade die diversen Opferstätten für Himmel und Erde. Er wollte [Opfer-]Musik schaffen lassen und beauftragte *SSU-MA HSIANG-JU* und andere, Dichtungen und Eulogien zu schreiben. Den Anweisungen entsprechend, vertonte *LI YEN-NIEN* daraufhin die geschaffenen Dichtungen mit Zither und Gesang und schuf aus ihnen Stücke in neuen Melodien.⁶⁸

⁵⁷ *HS* 30.1756.

⁵⁸ *HS* 22.1045; diese Formulierung ist auch in *T'ung-tien* 141.3593 übernommen.

⁵⁹ *CHAN YING* (1989), 7.235.

⁶⁰ Zum weiteren Verlauf dieser von *LIU HSIEH* ausgehenden Linie vgl. *BIRRELL* (1989), 230-31.

⁶¹ Vgl. oben, Anm. 5.

⁶² *HS* 22.1043. *HO CH'Ō* 何焯 (1661 - 1722), dem keine archäologischen Belege für das frühe Musikamt verfügbar waren, mutmaßte, *yüeh-fu ling* sei als *ta-yüeh ling* 大樂令 („Direktor der Großen Musik“) zu lesen, vgl. *I-men tu-shu chi* 義門讀書記 16.259. Neben den Zeugnissen der Archäologie spricht die Erwähnung des Musikamts in *CHIA* 賈誼 (200 - 168 v. Chr.) *Hsin-shu* 新書 (*WU YÜN / LI CH'UN-T'AI* 1989, 118) für die Existenz der Institution unter *HAN WEN-TI*. Auch das (nachträglich kompilierte) *Yüeh-shu* des *Shih-chi* (24.1177) erwähnt das Musikamt für die Zeit der *Han*-Kaiser *HUI*, *WEN* und *CHING*.

⁶³ *HS* 19A.731-32. Vgl. zu dieser Argumentation auch *CHANG YUNG-HSIN* (1992), 52. *CHANG*, 45-81, bietet einen der besten Abrisse zu Gründung, Struktur und Aufgaben des Musikamtes.

⁶⁴ Vgl. *DIÉNY* (1968), 84, *SUZUKI SHŪJI* (1967), 91-92, *WILHELM* (1978), 130-31, *KNECHTGES* (1994), 61; zur weiteren Geschichte des Musikamtes *MASUDA KIYOHIDE* (1975) und *LOEWE* (1974a), 193-210.

⁶⁵ Vgl. zusammenfassend *CHANG YUNG-HSIN* (1992), 59-60, *FAN WEN-LAN* (1979), 2.106-7.

⁶⁶ Vgl. *YAO TA-YEH* (1984), 1-11, *CHANG YUNG-HSIN* (1992), 57-64. In englischer Sprache bietet *BIRRELL* (1989), 224-31, Teile des Materials, leider im Kontext einer fragwürdigen Darstellung, die u. a. auf der unkritischen Akzeptanz des *Shih-chi*-Musikkapitels und dem Mißverständnis der Bewertung *HAN WU-TI*s durch *PAN KU* basiert.

⁶⁷ Vgl. Kapitel 4, 179-85.

⁶⁸ *HS* 93.3725. Die parallele, aber nicht wörtlich übereinstimmende Passage in *SC* 125.3195 erwähnt *SSU-MA HSIANG-JU* hingegen nicht.

Wie auch immer die textlichen Probleme des *Han-shu* aufzulösen sind – und es sind nicht die einzigen in Bezug auf die Ritualmusik, wie die Diskussion der Ritualhymnen in Kapitel 4 zeigen wird –, erscheint die musikalische Gestaltung (nicht die Komposition der Texte!) der Ritualhymnen als konstitutiv für die Institutionalisierung der Musik am kaiserlichen Hof. Die Einbettung der *Chiao-ssu ko* in den institutionellen Rahmen des Musikamtes ist nur ein Merkmal, wodurch sich der Zyklus von dem früheren der *An-shih fang-chung ko* schon konzeptuell unterscheidet; ein anderes ist, daß der neue Zyklus der erste bekannte für die Opfer an die kosmischen Gottheiten ist, während alle erwähnten früheren Musikstücke und Tänze für das Opfer im Ahnentempel bestimmt waren. Allerdings scheinen auch einige Hymnen *WU-TI*s im Ahnentempel präsentiert worden zu sein.⁶⁹

Der ranghohe Literat als Autor der Opferhymnen

Mindestens so bedeutsam wie die Verankerung der Musik in einer professionellen Organisationsform ist die – wie auch immer fragwürdige – Zuschreibung der Han-zeitlichen *Chiao-ssu ko* an „*SSU-MA HSIANG-JU* und einige Dutzend andere“: Erstmals wird die literarische Komposition herrscherlicher Ritualhymnen damit berühmten Hofautoren zugeordnet – in eben dem historischen Moment, als mit *WU-TI* ein engagierter Förderer der zeitgenössischen Literatur und Autor eigenen literarischen Gewichtes herrschte.⁷⁰ Ungeachtet der späteren Verdammung und Auflösung des Han-zeitlichen Musikamtes sollte das ihm zugrundeliegende Konzept, innerhalb der imperialen Bürokratie eine Institution zu schaffen, in der die Talente aus Literatur und Musik zur Schaffung der höfischen Ritualmusik zusammengeführt wurden, als Modell für die folgenden Dynastien Geltung behalten. Einmalig blieb an der Konstruktion des Musikamtes lediglich, daß es offenbar in – überlegener – Konkurrenz zu den mit der „Großen Musik“ befaßten Musikern stand; so war die Position des „Kommandanten der Stimm Pfeifenregulierung“ (*hsieh-lü tu-wei* 協律都尉) eigens für *LI YEN-NIEN* geschaffen worden,⁷¹ während die von *HO-CHIEH HSIEN-WANG* präsentierte „Vornehme Musik“ (*ya-yüeh*) dem eigentlich für die Ritualmusik zuständigen, lange etablierten und weiter fortbestehenden „Amt für die Große Musik“ (*ta-yüeh kuan* 大樂官) zur unverbindlichen Pflege außerhalb des imperialen Rituals übergeben wurde.⁷² Die Auflösung des Musikamtes und Übernahme der 388 als unverzichtbar angesehenen Musiker in den Rahmen der „Großen Musik“⁷³ bedeutete daher vor allem die Auflösung dieser Dichotomie. So bekleidete zu Beginn der Wei-Zeit der schon unter dem Han-Kaiser *LING-TI* 靈帝 (*LIU HUNG* 劉宏, 156 - 189, reg. 168 - 189) als Leiter der Sakralmusik tätige Musikspezialist *TU K'UEI* 杜夔 (fl. 188 - 220) sowohl den Posten des Kommandanten der Stimm Pfeifenregulierung als auch den des „Direktors der Großen Musik“ (*t'ai-yüeh ling* 太樂令).⁷⁴ Auch die neue Organisation der für die Ritualmusik zuständigen Institution der Westlichen Chin-Zeit (265 - 317) spiegelt in den Beamten-

⁶⁹ Vgl. die Diskussion zu Titel und Verwendung des Zyklus in Kapitel 4.

⁷⁰ Zu *WU-TI* als *imperator literatus*, der für seine Kompositionen aber vielleicht auch der Unterstützung der professionellen Hofpoeten bedurfte, vgl. *KNECHTGES* (1994).

⁷¹ Vgl. *LOEWE* (1974a), 195, *T'AI CHING-NUNG* (1950), 264.

⁷² *HS* 22.1070. Das *Han-shu* beklagt hier, man habe die „vornehme Musik“ weder regelmäßig noch bei den Opfern von Vorstandtaltar und Ahnentempel gespielt; die häufig gespielte und bei den Opfern verwendete Musik seien „keine vornehmen Melodien“ (*fei ya-sheng* 非雅聲) gewesen. Das „Amt für die Große Musik“ unterstand dem Großmeister für das Ritual (*feng-ch'ang / t'ai-ch'ang*, vgl. *HS* 19A.726), war also die zentrale für die Ritualmusik zuständige Institution. (Zu beiden nun für die Ritualmusik zuständigen Ämtern vgl. auch *T'ung-tien* 25.695-96.) Merkwürdig ist, daß im Jahre 7 v. Chr. auch im Musikamt, das nicht den Ritualinstitutionen, sondern dem Versorgungs- und Haushaltsamt (*shao-fu* 少府) des kaiserlichen Palastes unterstand (*HS* 19A.731-32), „sechs Trommler für die Große Musik“ tätig waren (*HS* 22.1073).

⁷³ *HS* 22.1074.

⁷⁴ *San-kuo chih* 29.806.

titeln die Integration der Han-zeitlichen *yüeh-fu* und *ta(t'ai)-yüeh kuan*: Unter der Leitung des Großmeisters für das Ritual (*t'ai-ch'ang* 太常) befinden sich, u.a., der Kommandant der Stimm Pfeifenregulierung (nun als *hsieh-lü hsiao-wei* 協律校尉), der Direktor der Großen Musik und der „Direktor der Trommel- und Blas[musik]“ (*ku-ch'ui ling* 鼓吹令).⁷⁵ Diese bürokratische Ordnung blieb für die Dauer der Südlichen und Nördlichen Dynastien prinzipiell bestehen.⁷⁶

Die von der Auflösung des Han-zeitlichen Musikamtes unberührte Integration namhafter Poeten in die Institution der Ritualmusik war für die Kontinuität und Professionalität des Rituals als auch literatursoziologisch bedeutsam: Immer wieder standen berühmte Literaten im Dienst des Rituals, und sie bekleideten zugleich, zumindest nominell, hohe und höchste Positionen in der Zentralbürokratie. Aus der Östlichen Han-Zeit ist zunächst der Bruder des Kaisers MING-TI, LIU TS'ANG 劉蒼 (gest. 83),⁷⁷ zu nennen, General der beweglichen Kavallerie (*p'iao-chi chiang-chün* 驃騎將軍) und zum Prinzen HSIEN von Tung-p'ing 東平憲王 erhoben; nicht unwahrscheinlich scheint ferner, daß auch der im Gefolge LIU TSANGS tätige PAN KU⁷⁸ als Autor von Ritualhymnen verantwortlich zeichnete. Für die folgenden Dynastien erlaubt das von Ts'ao Ts'ao 曹操 (155 - 220) geschaffene bürokratische System der „Neun Ränge“ (*chü p'in* 九品) eine relativ präzise formale Lokalisierung der für die Hymnen zuständigen höfischen Literaten in der kaiserlichen Hierarchie. MIYAZAKI hat nachgewiesen, daß die eigentliche Elite der (selbstverständlich ohnehin elitären) Zentralbürokratie fortan in den oberen fünf der neun Ränge zu bestimmen ist: Erst mit Rang 5 führte man den Ehrentitel eines *ch'ing-ta-fu* 卿大夫, war von Steuern und Arbeitsdiensten freigestellt und konnte den Status des *shih* 士 vererben.⁷⁹ Ein Überblick über die den Autoren der Ritualhymnen zuerkennenden Ränge offenbart in wünschenswerter Klarheit, daß diese namhaften Literaten zugleich auch mit hohen Ämtern ausgezeichnet waren, nämlich fast ausnahmslos den obersten fünf Rängen angehörten. Zur Illustration sind in der folgenden Auflistung, welche alle Personen enthält, die in der Historiographie für die Zeit der Wei und Chin sowie der Südlichen und Nördlichen Dynastien als Verfasser offizieller Hymnen vermerkt werden, zu den Titeln und Ämtern auch die entsprechenden Ränge vermerkt:⁸⁰

⁷⁵ *Chin-shu* 24.735-36, zu den Details vgl. LIAO (1964), 97-99.

⁷⁶ Vgl. zu einer zusammenfassenden Darstellung LIAO (1970), 120-21.

⁷⁷ Der gleich nach der Thronbesteigung des HAN MING-TI (57 n.Chr.) zum General der beweglichen Kavallerie erhobene (HHS 42.1433) LIU TS'ANG zeichnete offenbar maßgeblich für dessen Ritual- und Musikreformen des Jahres 59 verantwortlich, jedoch sind die Details hierzu verloren (vgl. HHS 42.1433-34). In dem Kommentar LIU CHAO 劉昭 (fl. 510) zu SSU-MA PIAO 司馬彪 (gest. 305) *Hsi-Han-shu* 續漢書 (vgl. HHS chih 9.3196, *Tung-kuan Han-chi* [WU SHU-P'ING 1987, 5.164-65]) und später auch in *Yüeh-fu shih-chi* 52.755 ist der Text eines Tanzes „Militärische Tugendkraft“ (*wu-te*) tradiert und LIU TS'ANG zugeschrieben; vgl. auch LU CH'IN-LI (1984), Bd.1, 167, sowie unten, 87-88, Anm. zu TABELLE 4.

⁷⁸ Die offizielle Historiographie hat keine Opferhymnen der Östlichen Han-Zeit aufbewahrt, doch ist PAN KU möglicherweise der Verfasser eines unter den Titeln *Han sung lun-kung ko* 漢頌論功歌 (*Ch'u-hsüeh chi* 15.377), *Ling-chih ko* 靈芝歌 (*Yüeh-fu shih-chi* 1.9) oder *Sung lun-kung ko-shih ling-chih ko* 頌論功歌詩靈芝歌 (*T'ai-p'ing yü-lan* 570.5a) tradierten, ursprünglich als Opferhymne verwendeten Gesangs; zu dem Text mit seinen Varianten vgl. LU CH'IN-LI (1984), Bd.1, 169. Die Zuschreibung an PAN KU findet sich in *Ch'u-hsüeh chi* und *T'ai-p'ing yü-lan*, die Klassifizierung als Hymne für den Vorstadttar in *Yüeh-fu shih-chi*. Zu fragen ist auch, in welchem funktionalen rituellen Kontext jene fünf Gesänge zu lesen sind, die PAN KU als „Rhapsodie über die Östliche Hauptstadt“ (*Tung-tu fu* 東都賦) beschließen (vgl. HHS 40B.1371-73, WH 1.39b-42a, LU CH'IN-LI, 168-69, KNECHTGES 1982/96, Bd.1, 175-79). Wie kein anderer Autor seiner Zeit arbeitete er für seine poetischen Qualitäten zu Lebzeiten hochgerühmte PAN KU im Zentrum des imperialen Rituals, und es ist m.E. nicht auszuschließen, daß seine eulogischen Schöpfungen, die thematisch und stilistisch perfekt auf die imperiale Repräsentation ausgerichtet sind, auch den kaiserlichen Opfern gedient haben könnten. (Zu den Panegyriken PAN KUs und seiner Zeitgenossen, die sämtlich dem Lobpreis der Östlichen Han-Dynastie verpflichtet waren, vgl. KNECHTGES 1990a).

⁷⁹ Vgl. MIYAZAKI (1987), 249, ferner 125 und 277 zu schematischen Darstellungen der entscheidenden Trennlinie zwischen den Rängen 5 und 6 unter den Dynastien Wei und Chin sowie Sung und Ch'i.

⁸⁰ Bei den Rängen folge ich MIYAZAKI (1987) und WEI WEN-HSÜAN (1987). In wenigen Einzelfällen war der Rang nicht zu bestimmen und ist daher ausgelassen; Zweifelsfälle sind mit einem Fragezeichen markiert.

a) Wei 魏 (220 - 266)

WANG TS'AN 王粲 (177 - 217) wurde unmittelbar nach Gründung des Staates Wei (213) durch Ts'ao Ts'ao zum Hofmeister (*shih-chung* 侍中, Rang 3)⁸¹ erhoben, organisierte dessen Ritualsystem und schrieb in diesem Zusammenhang die Opfertexte.⁸²

WANG SU 王肅 (195 - 256) soll privat zwölf *p'ien* Hymnen für den Ahnentempel verfaßt haben, die aber nicht verwendet wurden. 229 wurde er zum Ständigen Bediensteten der Kavallerie (*san-chi ch'ang-shih* 散騎常侍, Rang 3)⁸³ und damit kaiserlichen Berater erhoben; mit diesem Titel ist er im Kontext seiner rituellen Aktivitäten erwähnt, so daß die Hymnen nach 229 datieren müssen.⁸⁴ Trotz der Erwähnungen WANG TS'ANS und WANG SUS wird angesichts der Tatsache, daß keine Hymnen der Wei tradiert sind, im *Nan-Ch'i-shu* gemutmaßt, diese hätten die Texte der Han übernommen.⁸⁵

b) Westliche Chin 西晉 (265 - 317)

FU HSÜAN 傅玄 (217 - 278), der wichtigste Hymnenautor der Westlichen Chin, war zu Dynastiebeginn Ständiger Bediensteter der Kavallerie (*san-chi ch'ang-shih*, Rang 3), nach 269 dann im Rang des Großkammerers der kaiserlichen Stallungen (*t'ai-p'u* 太僕, Rang 3) und, offenbar im selben Jahr, in der machtvollen Position des Kommandanten der hauptstädtischen Beamten (*ssu-li hsiao-wei* 司隸校尉, Rang 3). Im Kontext der Ritualmusik wird er als *t'ai-p'u* erwähnt; seine Hymnen datieren auf 266, also gleich nach Gründung der Dynastie, und 273.⁸⁶

CHANG HUA 張華 (232 - 300) wird im Zusammenhang der Ritualmusik für das Jahr 269 als Aufwartender Edelmann des Gelben Palasttores (*huang-men shih-lang* 黃門侍郎, Rang 5) genannt; seine Texte zu zwei Tänzen des Ahnentempels datieren auf 273.⁸⁷

⁸¹ Der im Jahre 213 geschaffene und jeweils vier Personen verliehene Titel des *shih-chung*, wörtlich etwa „Palastbediensteter“, bezeichnete tatsächlich einen engen Berater des Kaisers (vgl. WEI WEN-HSÜAN 1987, 49), und war im System der neun Ränge entsprechend hoch angesiedelt.

⁸² *San-kuo chih* 21.598, *Sung-shu* 19.534, 536, *Nan-Ch'i-shu* 11.178. Die Hymnen sind nicht tradiert.

⁸³ Auch dieser zu Beginn der Wei-Zeit neu geschaffene Titel war nicht im eigentlichen Sinne militärisch, sondern bezeichnete einen engen Berater des Kaisers, vgl. WEI WEN-HSÜAN (1987), 49.

⁸⁴ *San-kuo chih* 13.414, *Sung-shu* 19.537-38, *Nan-Ch'i-shu* 11.178-79. Die Texte sind nicht tradiert.

⁸⁵ *Nan-Ch'i-shu* 11.167; CH'EN YANG 陳暘 (c. 1055 - 1122) bezieht dies auf die Situation des Jahres 221 (vgl. oben, 58), als lediglich die Namen, nicht aber die Texte der Han-Zeit geändert worden waren, vgl. *Yüeh-shu* 162.4b.

⁸⁶ *Chin-shu* 47.1317, 1322, 22.685, *Sung-shu* 19.539. In *Chin-shu* 22.679 sind nur die Gesänge für die kosmischen Opfer mit dem Datum des 2. Jahres der Ära 泰始 *t'ai-shih*, d.i. 266, verbunden. Laut *Sung-shu* 19.542 hat FU HSÜAN „zu Beginn der Ära *t'ai-shih* 32 Gesänge für die Opfer von Vorstadttar und Ahnentempel“ geschaffen, nach *Sung-shu* 19.538 wurden die Gesänge für Vorstadttäre und Ahnentempel gemeinsam im Jahre 266 arrangiert, wobei man die Musik und die Tanzformen selbst nicht verändert habe; auch in *T'ung-tien* 141.3598 wird die Schöpfung der Gesänge für Vorstadttar und Ahnentempel zeitlich nicht unterschieden. Nur das *Nan-Ch'i-shu* 11.179 zählt die Ahnentempelgesänge separat unter der Datumsangabe „in der Ära *t'ai-shih*“ auf – und datiert an anderer Stelle (11.167) übrigens auch zwei der Gesänge für die kosmischen Opfer mit einem unbestimmten „später“ (d.h. später als *t'ai-shih* 2). Tradiert sind zehn Hymnen für die an den Vorstadttären und in der „Halle des Lichts“ (*ming-t'ang* 明堂) zelebrierten kosmischen Opfer, elf Hymnen für die Ahnentempel sowie sechs Tanztexte. Letztere waren bis 275 in Gebrauch, müssen also auch zu einem frühen Zeitpunkt verfaßt worden sein. Die Texte der kosmischen Hymnen sind aufbewahrt in *Chin-shu* 22.680-82 (auch in *Sung-shu* 20.565-67, *Yüeh-fu shih-chi* 1.10-13), die der Ahnentempelhymnen in *Chin-shu* 22.682-84 (auch in *Sung-shu* 20.574-76, *Yüeh-fu shih-chi* 8.111-13) und die der sechs frühen Tänze nur in *Sung-shu* 20.572-74 und *Yüeh-fu shih-chi* 53.770-71. 273 schrieb FU HSÜAN, HSÜN HSÜ und CHANG HUA, den neu geschaffenen Stimm Pfeifen entsprechend, zusätzliche Gesangstexte zu den Tänzen für die Opfer an den Vorstadttären und im Ahnentempel. *Chin-shu* 22.692 spricht hier von den beiden Tänzen „Korrekte Tugendkraft“ (*Cheng-te* 正德) und „Große Freude“ (*Ta-yü* 大豫), zu denen jeweils Texte aller drei Autoren vorliegen; vgl. *Chin-shu* 22.692-93, *Sung-shu* 20.582, 587, 590-91, *Yüeh-fu shih-chi* 52.756-57. Diese Tänze, so *Chin-shu* 22.694, wurden seit 275 im Ahnentempel verwendet, und zwar nunmehr anstelle der vorhandenen – gleichzeitig mit den eigentlichen Hymnen? – von FU HSÜAN vertexteten Tänze „Ausstrahlende militärische [Tugendkraft]“ (*Hsüan-wu* 宣武, 4 Texte) und „Ausstrahlende zivile [Tugendkraft]“ (*Hsüan-wen* 宣文, 2 Texte). Laut *Chin-shu* waren diese Tänze (Texte in *Sung-shu* 20.572-74 und *Yüeh-fu shih-chi* 53.770-71) nicht neu, sondern die umbenannten Tänze der Wei (vgl. unten, 87, TABELLE 4).

⁸⁷ *Chin-shu* 22.685, *Sung-shu* 19.539, vgl. weiter die vorige Anm. zu FU HSÜAN.

HSÜN HSÜ 荀勗 (gest. 289) wird für das Jahr 269 als Aufseher des kaiserlichen Sekretariats (*chung-shu chien* 中書監, Rang 3) genannt; seine Texte datieren auf 273.⁸⁸

HSIA-HOU CHAN 夏侯湛 (243 - 291), der in der Ära *t'ai-shih* 泰始 („Großes Beginnen“, 265 - 274) zum Edelmann des Palastinnern (*lang-chung* 郎中, Rang 8) erhoben worden war, wird im *Nan-Ch'i-shu* als Verfasser von Hymnen für den Ahnentempel in 13 *p'ien* erwähnt; seine vermutlich auf 273 datierenden Texte sind nicht tradiert.⁸⁹

CH'ENG-KUNG SUI 成公綏 (231 - 273) wird im Kontext der Ritualmusik mit verschiedenen Titeln erwähnt, u.a. als Edelmann im kaiserlichen Sekretariat (*chung-shu lang* 中書郎, Rang 5). Die Lebensdaten indizieren, daß er seine (nicht tradierten) Opfergesänge spätestens 273 verfaßt haben muß.⁹⁰

c) Östliche Chin 東晉 (317 - 420)

TS'AO P'I 曹毗 (fl. c. 391) ist trotz eines eigenen biographischen Eintrags im *Chin-shu* und der hohen Position des Kämmerers des Palastpersonals (*kuang-lu hsün* 光祿勳, Rang 3), die er zum Ende seines Lebens innehatte, historisch kaum faßbar. Die einzige konkrete Datierung zu seinem Leben findet sich im *Sung-shu*, wo unter dem Jahr 342 erwähnt wird, er habe anlässlich des entsprechenden glückverheißenden Fundes eine – sicherlich rituell verwendete – „Eulogie des Nephrit-Dreifüßes“ (*Yü-ting sung* 玉鼎頌) verfaßt. Seine tradierten Hymnen datieren vermutlich um 391.⁹¹

WANG HSÜN 王珣 (349 - 400) wurde 390 zum Vizedirektor der Staatskanzlei (*shang-shu [tso-] p'u-yeh* 尚書[左]僕射, Rang 3) und 397 zum Direktor der Staatskanzlei (*shang-shu ling* 尚書令, Rang 3) ernannt. Seine erhaltenen Hymnen datieren wohl, wie die Ts'AO P'is, um 391; die erst 73 Jahre nach Gründung der neuen Hauptstadt verfaßten Texte sind die einzigen tradierten Opfergesänge der Östlichen Chin. Die Schilderungen des *Chin-shu* vermitteln in der Tat ein Bild völliger Verwüstung des Ritualwesens nach 317, von der sich die Dynastie offenbar nie wieder erholen sollte.⁹²

d) (Liu-) Sung 劉宋 (420 - 479)

CHENG HSIEN-CHIH 鄭鮮之 (363 - 426), war als Großmeister für das Ritual (*t'ai-ch'ang*, Rang 3) an der Hymnendichtung im Jahre 420 beteiligt; seine Texte sind nicht erhalten.⁹³

⁸⁸ *Chin-shu* 22.685, *Sung-shu* 19.539, vgl. weiter Anm. 86 zu FU HSÜAN.

⁸⁹ *Nan-Ch'i-shu* 11.179, *T'ung-tien* 141.3598, *Chin-shu* 55.1491; zur Datierung der Hymnen auf 273 vgl. folgende Anm.

⁹⁰ *T'ung-tien* 141.3598 nennt in einer Aufzählung HSÜN HSÜ, CHANG HUA, HSIA-HOU CHAN, CH'ENG-KUNG SUI „und andere“ als Autoren von Gesängen für Vorstadtaltar und Ahnentempel. Hiernach und gemäß den Lebensdaten CH'ENG-KUNGS dürften auch die Kompositionen HSIA-HOUS auf diesen Zeitpunkt zu datieren sein. Laut *Chin-shu* 22.685 (vgl. auch 22.685, 92.2375, *Sung-shu* 19.539) war CH'ENG-KUNG als *chung-shu lang* mit der Komposition von Bankettgesängen beauftragt, laut *Nan-Ch'i-shu* 11.185 aber als *shih-lang* 侍郎 (Aufwartender Edelmann, Rang 5[?]); *Chin-shu* 22.685-88 und *Sung-shu* 20.591-93 enthalten jeweils 16 Bankethymnen, allerdings z.T. voneinander abweichend, zu kollationatorischen Anmerkungen vgl. SU CHIN-JEN / HSIAO LIEN-TZU (1982), 177-78.

⁹¹ Zu dem biographischen Eintrag vgl. *Chin-shu* 92.2386-88, zur Datierung 342 *Sung-shu* 29.851. Für die Datierung der Hymnen vgl. folgende Anm.

⁹² *Chin-shu* 9.238, 10.249. *Chin-shu* 23.698 gibt als Datum der Hymnen Ts'Aos und WANGS die vage Angabe „in der Ära *t'ai-yüan* 太元 („Großer Ursprung“), d.i. 376 - 396; laut *Chin-shu* 21.607 wurde im Jahre *t'ai-yüan* 16 (391) mit der Konstruktion des „Großen Ahnentempels“ (*T'ai-miao* 太廟) für den unter dem Tempelnamen T'AI-TSU 太祖 verehrten SSU-MA CHAO 司馬昭 (211 - 265), Vater des eigentlichen Dynastiegründers der Chin, begonnen; LIAO (1964), 114, bezieht dieses Datum auf die Komposition der 13 Ritualhymnen (elf von Ts'AO, zwei von WANG). Die 13 Gesänge befinden sich in *Chin-shu* 23.698-700 (auch in *Sung-shu* 20.576-79, *Yüeh-fu shih-chi* 8.114-16). Zum desolaten Zustand des Ritualwesens nach 317, als nicht nur die Musik, sondern angeblich sogar die korrekte Kleidung des Rituals verloren waren, vgl. *Chin-shu* 23.697-98, 25.766, sowie ROGERS (1968), 56-58.

⁹³ CHENG HSIEN-CHIH wird gemeinsam mit WANG SHAO-CHIH in *Sung-shu* 19.541 erwähnt; laut einem dort aufbewahrten Memorial aus den Tagen unmittelbar nach Dynastiebeginn (420) waren auch noch „88 andere“ als Verfasser neuer Gesangstexte für das Opfer im Ahnentempel empfohlen worden. CHENG ist gemeinsam mit WANG und YEN YEN-CHIH auch in *T'ung-tien* 141.3600 erwähnt.

WANG SHAO-CHIH 王韶之 (380 - 435) trug zu Beginn der Dynastie den Titel eines Aufwartenden Edelmannes des Gelben Palasttores (*huang-men shih-lang*, Rang 5); seine tradierten Opfergesänge datieren aus den Jahren 420 - c. 422.⁹⁴

YEN YEN-CHIH 顏延之 (384 - 456) schuf seine Hymnen im Jahre 445 als Palastassistent des Chefzensors (*yü-shih chung-ch'eng* 御史中丞, Rang 4).⁹⁵

YIN TAN 殷淡 (fl. 457 - 464) hat in der Position des Assistenzdirektors zur Linken der Staatskanzlei (*shang-shu tso-ch'eng* 尚書左丞, Rang 6) seine Hymnen für den Ahnentempel der Kaiserinnen „in der Ära *ta-ming* 大明 („Großes Leuchten“, 457 - 464)“, vermutlich aber erst nach 460 verfaßt.⁹⁶

HSIEH CHUANG 謝莊 (421 - 466) ist als Verfasser diverser Hymnen für den Ahnentempel (bis nach 464) und die „Halle des Lichts“ (461-62) belegt. Der Bau der „Halle des Lichts“ wurde 461 initiiert; am Tage *hsin-mao* 辛卯 des ersten Monats des Jahres 6 der Ära *ta-ming* (25. Februar 462) opferte SUNG HSIAO-WU-TI 孝武帝 (LIU CHÜN 劉駿, 430 - 464, reg. 453 - 464) erstmals hier. HSIEH CHUANG war zu diesem Zeitpunkt, nach einer administrativen Reform, General der Palastgarde zur Linken (*tso-wei Chiang-chün* 左衛將軍, Rang 3), bevor er 462, wie zuvor schon einmal 454, erneut zum Minister des Personalwesens (*li-pu shang-shu* 吏部尚書, Rang 3) ernannt wurde.⁹⁷

SUNG MING-TI 宋明帝 (LIU YÜ 劉彧, 439 - 472, reg. 466 - 472) bestieg im Januar 466 den Thron, so daß seine beiden Hymnen für den Ahnentempel der Kaiserinnen, die er als Kaiser verfaßte, nicht vor diesem Zeitpunkt datieren können.⁹⁸

e) Südliche Ch'i 南齊 (479 - 502)

HSIEH CH'AO-TSUNG 謝超宗 (gest. 483) wird im Zusammenhang seiner Hymnen als Edelmann des Gelben Palasttores (*huang-men lang* 黃門郎, Rang 5)⁹⁹ erwähnt, ein Titel, den er zu Dynastiebeginn erhalten hatte. Seine Texte für den südlichen Vorstadtaltar, die „Halle des Lichts“ und den Ahnentempel sind auf 480 datiert; andererseits wird berichtet, das Ritual für den nördlichen Vorstadtaltar sei erst 488 gestaltet worden – eine irritierende Angabe, da in *Yüeh-fu shih-chi* auch die Gesänge für diesen Altar dem 483 verstorbenen HSIEH zugeordnet sind. Das *Nan-Ch'i-shu* spricht von zehn hochrangigen Autoren (von denen neun aufgezählt sind), welche sämtlich Hymnen für Vorstadtaltar und Ahnentempel verfaßt hätten, doch nur die Texte HSIEHS seien in Gebrauch genommen worden.¹⁰⁰

⁹⁴ *Sung-shu* 19.541, *T'ung-tien* 141.3600. Da unter den Texten WANG SHAO-CHIHs auch eine Tempelhymne für SUNG WU-TI 宋武帝 (LIU YÜ 劉裕, Tempelname KAO-TSU 高祖, 363 - 422, reg. 420 - 422) ist, können nicht alle Texte WANGS vom Beginn der Dynastie stammen, aber wohl auch nicht wesentlich nach dem Todesdatum WU-TIS. (Zu Widersprüchen zur Verwendung der Hymnen WANGS vgl. LIAO 1970, 142.) Die Hymnen und Tanztexte WANGS befinden sich – wohl nur teilweise, zu divergierenden Angaben über die Zahl seiner Stücke vgl. SU CHIN-JEN / HSIAO LIEN-TZU (1982), 39 – in *Sung-shu* 20.579-80, 596-97, und *Yüeh-fu shih-chi* 8.116-18, 52.757-58.

⁹⁵ *Sung-shu* 19.541, *T'ung-tien* 141.3600. Die Datierung 445 folgt dem *Sung-shu*; das *T'ung-tien* datiert YEN YEN-CHIHs Hymnen auf 443 (vgl. 141.3605, Anm.50), das *Chiu T'ang-shu* (29.1082) auf 447. Die Texte befinden sich in *Sung-shu* 20.568 und *Yüeh-fu shih-chi* 1.13-14. Zwei dieser Texte sind überdies in *Wen-hsüan* 27.17b-19b aufgenommen, als einzige Gesänge der dortigen Kategorie *chiao-miao* 郊廟 („[Gesänge für] Vorstadtaltar und Ahnentempel“).

⁹⁶ *Sung-shu* 19.545; nach *Sung-shu* 17.466 war YIN im Jahre 459 noch in der (niedrigeren) Position eines Edelmanns in der Palastverwaltung (*tien-chung lang* 殿中郎, Rang 5[?]); wann genau er zum *shang-shu tso-ch'eng* erhoben wurde, ist unklar; auch die biographischen Notizen in *Sung-shu* 59.1598 und *Nan-shih* 南史 27.741 geben keinen Hinweis. Die Texte befinden sich in *Sung-shu* 20.597-99, *Yüeh-fu shih-chi* 8.119-121 (Zuschreibungen z.T. unterschiedlich).

⁹⁷ *Nan-Ch'i-shu* 11.172, 20.556-57, *T'ung-tien* 141.3600, *Sung-shu* 6.129, 16.434, 26.749, 85.2171-76; neun Hymnen für die „Halle des Lichts“ sind in *Sung-shu* 20.569-71 und *Yüeh-fu shih-chi* 2.16-18 aufbewahrt, eine weitere unter den Hymnen der Südlichen Ch'i-Dynastie in *Nan-Ch'i-shu* 11.174 und *Yüeh-fu shih-chi* 2.26. Daneben enthalten *Sung-shu* 20.580-81 und *Yüeh-fu shih-chi* 8.118 zwei Tempelhymnen HSIEHS, von denen zumindest die für HSIAO-WU-TI nach dessen Tod zu datieren ist. Auch *Nan-Ch'i-shu* 11.167 scheint auf diese Tempelhymnen hinzuweisen.

⁹⁸ *Sung-shu* 17.545-46, zu den Texten 20.599-600, *Yüeh-fu shih-chi* 8.121.

⁹⁹ Die Ränge der Südlichen Ch'i sind unsicher und im folgenden auf der Basis der (Liu-)Sung notiert.

¹⁰⁰ *Nan-shih* 19.543, *Nan-Ch'i-shu* 11.167, 172, 179, 36.636, *T'ung-tien* 142.3607, *Sui-shu* 13.306; die Texte befinden sich in *Nan-Ch'i-shu* 11.167-176, 179-183 und *Yüeh-fu shih-chi* 2.19-25, 9.124-26.

CH'U YÜAN 褚淵 (435 - 482) wird mit Bezug auf seine Hymnen als Erziehungsminister (*ssu-t'u* 司土, Rang 1) erwähnt; jedoch werden seine beiden tradierten Texte noch in die Sung-zeitliche Ära *sheng-ming* 昇明 („Aufsteigendes Leuchten“, 477 - 479) datiert, genauer, unmittelbar vor Gründung der Ch'i-Dynastie 479, als der später unter der Bezeichnung CH'I KAO-TI 齊高帝 (Tempelname CH'I T'AI-TSU 齊太祖) verehrte HSIAO TAO-CH'ENG 蕭道成 (427 - 482, reg. 479 - 482) zum Prinzen von Ch'i erhoben wurde. Das *Nan-Ch'i-shu* bezeichnet CH'U in diesem Kontext als Minister der öffentlichen Arbeiten (*ssu-k'ung* 司空, Rang 1), *Yüeh-fu shih-chi* hingegen führt ihn als *ssu-ma* 司馬 (wohl *ta* 大 *ssu-ma*, Oberbefehlshaber der Armee, Rang 1); die Position des *ssu-k'ung* ist in seiner Biographie für diese Zeit belegt. In jedem Falle befand sich CH'U YÜAN sowohl unter den Sung als auch unter den Südlichen Ch'i in den höchsten politischen Rängen des Staates. Dennoch scheint die erwähnte Passage des *Nan-Ch'i-shu*, wonach zu einem bestimmten Zeitpunkt nur die Texte HSIEH CH'AO-TSUNGS akzeptiert wurden, nahezulegen, daß CH'U YÜAN, der sich unter den neun aufgezählten Autoren befindet, mit seinen späteren Texten nicht mehr zu den imperialen Opfern beitragen durfte.¹⁰¹

WANG CHIEN 王儉 (452 - 489) war (seit 482) Direktor der Staatskanzlei (*shang-shu ling* 尚書令, Rang 3), als er 484 Hymnen für den südlichen Vorstadttar und den Ahnentempel verfaßte. Wie CH'U YÜAN hatte er bereits unter den Sung höchste Ämter bekleidet.¹⁰²

CHIANG YEN 江淹 (444 - 505) wird im Zusammenhang mit seinen beiden 486 verfaßten Hymnen für das rituelle Pflügen des heiligen Feldes (*chi-t'ien* 藉田) als General der kaiserlichen Garde (*hsiao-chi chiang-chün* 驍騎將軍, Rang 3) erwähnt.¹⁰³

HSIEH T'IAO 謝朓 (464 - 499), dessen Hymnen für das Regenopfer (*yü-chi* 雩祭) in der „Halle des Lichts“ auf 495 datiert sind, war 494/95 in die Position eines Edelmanns im kaiserlichen Sekretariats (*chung-shu lang*, Rang 5) gerückt.¹⁰⁴

f) Liang 梁 (502 - 557)

SHEN YÜEH 沈約 (441 - 513) verfaßte zu Beginn der Liang-Dynastie (c. 502 - 503) als Ständiger Bediensteter der Kavallerie (*san-chi ch'ang-shih*, Rang 3) und Vizedirektor der Staatskanzlei (*shang-shu p'u-yeh*, Rang 3) vermutlich alle Opferhymnen für Vorstadttar und Ahnentempel. Laut *Liang-shu* 梁書 wurde unmittelbar nach Gründung der Dynastie bei den Opfern am Vorstadttar nach der Ritualordnung der überwundenen Ch'i-Dynastie verfahren, doch datiert das *Sui-shu* ein kaiserliches Edikt zur Neueinrichtung der Opfermusik noch auf 502. Auch errichtete LIANG WU-TI 梁武帝 (HSIAO YEN 蕭衍, 464 - 549, reg. 502 - 549) im selben Jahr den Ahnentempel seiner Vorfahren, so daß die Komposition der Hymnen des Ahnentempels zu dieser Zeit begonnen haben dürfte. Die in *Yüeh-fu shih-chi* unter SHEN YÜEH'S Namen überlieferten neun Tempelhymnen sind – mit Ausnahme zweier Texte an die Mutter des Dynastiegründers WU-TI – nicht an konkrete Ahnen gerichtet, so daß theoretisch auch die übrigen sieben Gesänge zu Beginn der Dynastie verfaßt worden sein könnten; im *Yüeh-fu shih-chi* sind diese sämtlich SHEN YÜEH zugeschrieben.¹⁰⁵

¹⁰¹ *Nan-Ch'i-shu* 11.167, 179, 23.425-31, 36.636, *Nan-shih* 28.748-54, *T'ung-tien* 142.3607, *Yüeh-fu shih-chi* 9.123; die Texte sind aufbewahrt in *Nan-Ch'i-shu* 11.183 und *Yüeh-fu shih-chi* 9.126-27.

¹⁰² *Nan-Ch'i-shu* 23.433-37, *Nan-shih* 22.590-96, *T'ung-tien* 142.3607, zur Datierung der Texte *Nan-Ch'i-shu* 11.169, 179, und *Yüeh-fu shih-chi* 2.18, 9.123. Die Hymnen befinden sich in *Nan-Ch'i-shu* 11.169, 183-84, und *Yüeh-fu shih-chi* 2.20, 9.127.

¹⁰³ *Nan-Ch'i-shu* 11.184, *T'ung-tien* 142.3608; die beiden Texte sind aufbewahrt in *Nan-Ch'i-shu* 11.184-85 und *Yüeh-fu shih-chi* 3.29-30.

¹⁰⁴ *Nan-Ch'i-shu* 11.172, 47.826, *Nan-shih* 19.533, *Yüeh-fu shih-chi* 3.27; die Texte befinden sich in *Nan-Ch'i-shu* 11.176-78 und *Yüeh-fu shih-chi* 3.27-29.

¹⁰⁵ *Liang-shu* 2.34, 35.514, *Sui-shu* 13.287, *Sui-shu* 13.288 erwähnt SHEN in beiden Positionen, laut *Liang-shu* 2.35 und *Hsü Kao-seng chuan* 續高僧傳 6.469b wurde er im ersten Jahr der Dynastie zum *shang-shu p'u-yeh* ernannt. Unter den zusätzlichen Ernennungen, die SHEN YÜEH zu Beginn der Dynastie erhielt, war auch die zum Hofmeister (*shih-chung*, vgl. *Liang-shu* 13.235, MATHER 1988, 129). Die Gesangs- und Tanztexte für die Opfer von Vorstadttar und

HSIAO TZU-YÜN 蕭子雲 (487 - 549) ist in der Datierung seiner Texte und damit auch seiner Position zum Zeitpunkt der Komposition nicht präzise festlegbar. *Sui-shu* und *Yüeh-fu shih-chi* erwähnen jeweils, daß HSIAO bestehende Opfergesänge „während der Ära *p'u-t'ung* 普通 („Allgemeine Durchdringung“, 520 - 527), nachdem [bei den Opfern ausschließlich] vegetarische Gaben präsentiert worden waren“, geändert habe; im *Sui-shu* ist überdies vermerkt, daß zwei Tänze SHEN YÜEH'S, die sich bereits dem Titel nach auf die Opfertiere beziehen, ausgesondert worden seien, da nunmehr keine Tiere mehr geopfert wurden. Laut *Liang-shu* bekleidete HSIAO im Jahre 525 das Amt eines *tso-ch'eng* 左丞, womit wohl der *shang-shu tso-ch'eng*, also Assistenzdirektor zur Linken in der Staatskanzlei, gemeint ist. Im Zuge seiner auch für das imperiale Ritual bedeutsamen Hingabe an den Buddhismus hatte LIANG WU-TI bereits im Jahre 517, zwei Jahre vor seiner Ordination zum Bodhisattva, die Tieropfer am Vorstadttar und im Ahnentempel abgeschafft,¹⁰⁶ so daß alle Hymnen und Tanztexte, in welchen die Opferung der Tiere gepriesen wurde, schon zu diesem Zeitpunkt obsolet waren; es scheint schwer vorstellbar, daß derartige Hymnen weiterhin zu explizit vegetarischen Opfern angestimmt wurden. Die Diskussion des Problems findet sich in einem dialogisch präsentierten Austausch von Memorialen HSIAO TZU-YÜNS und kaiserlichen Anordnungen: Die Texte SHEN YÜEH'S werden scharf kritisiert und HSIAO wird beauftragt, diese „eiligst zu korrigieren“.¹⁰⁷

g) Ch'en 陳 (557 - 589)

HSÜ LING 徐陵 (507 - 583), der 571 zum Vizedirektor zur Linken der Staatskanzlei (*shang-shu tso-p'u-yeh* 尚書左僕射, Rang 2) erhoben worden war, hat laut der Literaturmonographie des *Sui-shu* drei Rollen (*chiian*) an *Ch'en chiaio-miao ko-tz'u* 陳郊廟歌辭 („Gesangstexte für Vorstadttar und Ahnentempel der Ch'en“) verfaßt; es dürfte aber sehr fraglich sein, ob die in *Sui-shu* und *Yüeh-fu shih-chi* anonym tradierten sieben Tänze für den Ahnentempel HSÜ LING zuzuschreiben sind. Zunächst im Jahre 560 und dann nochmals 573 wurden am Hof der Ch'en das Opferritual und seine Musik reformiert; 574 folgte die Reform der Bankettmusik, diesmal unter Beteiligung HSÜ'S; es liegt daher nahe, HSÜ'S Kompositionen für die Ritualmusik in diese spätere Zeit zu datieren.¹⁰⁸

h) Nördliche Wei 北魏 (386 - 534)

TS'UI KUANG 崔光 (451 - 523) und YÜAN YÜ 元彧 (gest. 530) werden gemeinsam im Musikkapitel des *Wei-shu* erwähnt, in der einzigen Passage, welche dort der Schöpfung neuer Opfergesänge gewidmet ist: „Zu Beginn schufen der Hofmeister TS'UI KUANG und der Prinz von Lin-huai 臨淮, [YÜAN] YÜ, gemeinsam Gesangstexte für Vorstadttar und Ahnentempel, doch kamen diese schließlich nicht zur Verwendung.“ TS'UI KUANG wurde 499 der Ehrentitel des Hofmeisters (*shih-chung*, Rang 3) verliehen; YÜAN YÜ wurde 515 zum Prinzen von Lin-huai ernannt. Über den Prinzen von

„Halle des Lichts“ sind in *Sui-shu* 13.293-302 aufbewahrt, dazwischen die Hymnen für den Ahnentempel in *Sui-shu* 13.298-301. KUO MAO-CH'EN 郭茂倩 (12. Jh.) arrangiert die Texte in *Yüeh-fu shih-chi* 3.31-35, 9.128-29, 14.201-206 und 52.761-62. Diese Anordnung ist allerdings nicht kohärent: So wurden die in Kapitel 52 aufgeführten zwei Tanzstücke an den beiden Vorstadttären, in der „Halle des Lichts“, im Ahnentempel und bei den Audienzen verwendet – ebenso wie das in Kapitel 14, d.h. unter der Bankettmusik, eingeordnete Stück *Chün-ya* 俊雅, das beim Eintreten der Beamten gespielt wurde (vgl. unten, TABELLEN 2 und 3). Die übrigen in Kapitel 14 aufgeführten Stücke hingegen wurden nur bei den Audienzen und Banketten gespielt; vgl. neben den Notizen zu den verschiedenen Titeln in *Yüeh-fu shih-chi* die früheren Quellen *Sui-shu* 13.292-93 und *T'ung-tien* 142.3608-9.

¹⁰⁶ *Liang-shu* 2.57, 3.64-66, *Nan-shih* 6.196. Laut *Hsü Kao-seng chuan* 6.469b war der Kaiser am 22. Mai 519 zum Bodhisattva (*p'u-sa* 菩薩) ordiniert worden.

¹⁰⁷ *Sui-shu* 13.297, 302, *Yüeh-fu shih-chi* 3.30, *Liang-shu* 27.404, 35.514-15, *Nan-shih* 42.1075. Die von LIAO (1970), 134, für die Memoriale und Anordnungen vertretene Datierung auf 536 kann ich nicht nachvollziehen. Die neuen Tanztexte HSIAO'S finden sich in *Yüeh-fu shih-chi* 14.201-6.

¹⁰⁸ *Sui-shu* 13.309, *T'ung-tien* 142.3611, *Ch'en-shu* 陳書 26.333, *Nan-shih* 62.1524. Zu der Zuschreibung vgl. *Sui-shu* 35.1085, die Tänze der Ch'en finden sich in *Sui-shu* 13.306-7 und *Yüeh-fu shih-chi* 9.129-30.

Lin-huai heißt es in seiner Biographie, er habe Gesangstexte für Vorstadttaltar und Ahnentempel „präsentiert / vorgetragen“ (*tsou* 奏), und seine Zeitgenossen hätten deren Schönheit gerühmt. Opfertexte der Nördlichen Wei sind nicht überliefert.¹⁰⁹

i) Nördliche Ch'i 北齊 (550 - 577)

LU ANG 陸昂 (c. 503 - c. 551), der zum Ende seiner Karriere den Posten eines Abteilungsdirektors im Ministerium des Personalwesens (*li-pu lang-chung* 吏部郎中, Rang 5[?]) bekleidete, hat laut seiner Biographie in *Pei-Ch'i-shu* 北齊書 und *Pei-shih* die meisten der Hymnen für Vorstadttaltar und Ahnentempel der Nördlichen Ch'i verfaßt; *Sui-shu* und *Yüeh-fu shih-chi* überliefern die Opfergesänge dieser Dynastie anonym. Die Autorschaft LU ANG steht aber im Widerspruch zu einer Bemerkung in *Sui-shu* und *T'ung-tien*, daß unter Kaiser WU-CH'ENG 武成 (KAO CHAN 高湛, 538 - 569, reg. 561 - 565) „erstmal“ (*shih* 始) die Musik für Vorstadttäre, Ahnentempel und Bankette festgelegt worden sei. Nach den spärlichen Informationen, die sich in der offiziellen Geschichtsschreibung zu LU ANG finden, scheint dieser die Regierungszeit des WU-CH'ENG-TI nicht mehr erlebt zu haben.¹¹⁰

j) Nördl. Chou 北周 (557 - 581)

YÜ HSIN 庾信 (513 - 581), der bereits im Süden unter den Liang hohe Positionen bekleidet hatte und nach seiner Festsetzung durch die Westlichen Wei 554 das Ende der Liang in Ch'ang-an erlebte, erhielt auch unter den Nördlichen Chou unmittelbar nach deren Dynastiegründung höchste zivile und militärische Ämter und Ehrentitel wie die des Großmeister des Zensorats (*ssu-hsien chung-ta-fu* 司憲中大夫, Rang 3) und des Großgenerals der beweglichen Kavallerie (*p'iao-chi ta-chiang-chün* 驃騎大將軍, Rang 2[oder 1?]). Laut *Sui-shu* und *T'ung-tien* ist die Opfermusik der Nördlichen Chou zwischen 566 und 573 vollendet worden; entsprechend werden auch die Hymnen YÜ HSINS auf 573 datiert. Alle im *Sui-shu* anonym aufbewahrten Opfergesänge der Nördlichen Chou sind im *Yüeh-fu shih-chi* unter dem Namen YÜ HSINS aufgeführt, entsprechend auch in NI FANS 倪璠 (*fl.* 1687 - 1705) *Yü Tzu-shan chi-chu* 庾子山集注. Allerdings findet sich unter den Ahnentempelhymnen auch ein Gesang an den 578 verstorbenen CHOU WU-TI 周武帝 (YÜ-WEN YUNG 宇文邕, 543 - 578, reg. 560 - 578), so daß die Zeitspanne der Komposition zumindest bis zu diesem Datum zu verlängern ist.¹¹¹

Wie die uneinheitliche Überlieferungslage und die teilweise mit Widersprüchen behaftete Zuschreibung der Opfergesänge an einzelne Autoren erkennen lassen, spiegeln die Textsammlungen nur bedingt das ursprüngliche Korpus an Opfergesängen der verschiedenen Dynastien. Die Aufzählung der insgesamt 27 Autoren vermittelt dennoch eine deutliche Vorstellung davon, wer für die T e x t e der Opferhymnen zuständig war: Es waren, wie schon in der Han-Zeit, grundsätzlich nicht die Mitglieder der für Ritual und Musik zuständigen Institutionen, sondern Literaten und Gelehrte,¹¹² die

¹⁰⁹ *Wei-shu* 9.222, 18.419, 67.1488, 109.2843, *Pei-shih* 北史 4.144, 16.606, 44.1616.

¹¹⁰ *Pei-Ch'i-shu* 35.470, *Pei-shih* 28.1018, *Sui-shu* 14.314, *T'ung-tien* 142.3616. Die Gesänge sind aufbewahrt in *Sui-shu* 14.314-30 und *Yüeh-fu shih-chi* 3.36-44, 9.131-34; dabei enthält *Yüeh-fu shih-chi* 3.39-40 insgesamt 8 Gesänge für den nördlichen Vorstadttaltar, die sich nur in wenigen Textvarianten von denen für den südlichen Altar unterscheiden. Das *Sui-shu* führt diese Gesänge nicht zweimal, sondern notiert an den entsprechenden Passagen der Texte (14.315-17) für den südlichen Altar die Varianten für den nördlichen.

¹¹¹ *Chou-shu* 周書 41.734, *Pei-shih* 83.2793-94, *Sui-shu* 14.332-33, *T'ung-tien* 142.3617-18, *Yü Tzu-shan chi-chu* 6.415-73, dort auch *nien-p'u* 年譜, 32). Die Gesänge sind aufbewahrt in *Sui-shu* 14.333-41 und *Yüeh-fu shih-chi* 4.45-51, 9.135-38; das *Yüeh-fu shih-chi* führt gegenüber dem *Sui-shu* auch zwei zusätzliche Texte für den Ahnentempel unter dem Namen YÜ HSINS.

¹¹² Folgende Autoren haben eigene, z.T. mehr als ein Dutzend Einträge in der Literaturmonographie des *Sui-shu*: WANG TS'AN, WANG SU, FU HSÜAN, CHANG HUA, HSÜN HSÜ, HSIA-HOU CHAN, TS'AO P'I, WANG SHAO-CHIH, YEN YEN-CHIH, HSIEH CHUANG, SUNG MING-TI, WANG CHIEN, CHIANG YEN, HSIEH T'IAO, SHEN YÜEH, HSIAO TZU-YÜN, HSÜ LING.

zugleich hohe und höchste Regierungsämter bekleideten und / oder Ehrentitel führten, welche sie in den unmittelbaren Umkreis des Kaisers rücken ließen. Hingegen war die Kompetenz der für Ritual und Musik zuständigen Personen strikt auf die technische und musikalische Seite des kaiserlichen Rituals begrenzt; wie die zitierten Quellen ausführlich belegen, gilt dies auch für die Bankettmusik, deren Texte im Regelfall ebenfalls von den Autoren der Opfergesänge stammen. Im sozialen Rang der Literaten spiegelt sich bereits die prinzipielle Dominanz des Textes über die Musik, ein Phänomen, das LAM noch für die rituelle Praxis der Ming-Zeit konstatiert: “[S]overeigns or high officials wrote the words, while the music was usually the product of musicians whose official rank and social status were much lower.”¹¹³

Die Verpflichtung nicht weniger der bedeutendsten Literaten ihrer Zeit – genannt seien nur Namen wie FU HSÜAN, CHIANG YEN, HSIEH T'IAO oder YÜ HSIN – für den Opfergesang kann, auch mit Blick auf die in Kapitel 1 nachgezeichnete Relevanz der Ritualtexte, kaum Zufall sein. Eine Durchsicht der in Vokabular, Form und Bildlichkeit bewußt eng begrenzten und daher letztlich äußerst monotonen Opfergesänge legt aber die Frage nahe, ob man für diese Gebrauchs- und Auftragstexte, deren klassizistische Diktion ausschließlich politisch motiviert scheint, tatsächlich Autoren besonderer ästhetischer Kompetenz benötigte. Überdies war der *poeta lauretus* seit den Hymnen HAN WU-TIS eine prekäre Erscheinung im höfischen Zeremoniell: Die scharfe Verurteilung, der diese Gesänge als „neue Töne“ zum Ende der Westlichen Han-Zeit anheimfallen sollten, bezog sich gerade auf deren sensualistischen Glanz, man könnte auch sagen: poetische – und vermutlich besonders auch musikalische – Qualität. Jener ästhetische Reiz, dank dessen die Zuhörer nicht sofort in Tiefschlaf verfielen,¹¹⁴ war für den Ritualgesang nicht akzeptabel. Somit erscheinen poetische Talente wie HSIEH T'IAO oder YÜ HSIN nicht lediglich „überqualifiziert“ für die Abfassung der Opfertexte, sondern nachgerade fehl am Platze. Alles, was die Qualität des poetischen Textes ausmacht – das überraschende Bild, die prinzipielle Vieldeutigkeit und offene Auslegbarkeit, die Verwandlung des Gewohnten – gefährdete den hieratischen, geschlossenen und normativen Geltungs- und Ordnungsanspruch des Ritualgesangs.

Tatsächlich liegt genau hier die fundamentale Differenz zwischen den Autoren HAN WU-TIS und den späteren großen Poeten im Dienste des höfischen Opfergesangs: Wo die *chiao-ssu ko* der Westlichen Han-Zeit die poetische Kunst ihrer Zeit (wenn auch in gewissen Grenzen) entfalten, wirft in den späteren Texten das Altertum seine längsten Schatten und enthebt die Gesänge in jenseitige Fernen. Die Quellen enthalten nicht den leisesten Hinweis auf eine ästhetische Diskussion der höfischen Ritualtexte – wie umgekehrt diesen auch in den poetischen und poetologischen Diskussionen, etwa der späteren *shih-hua* 詩話, kaum Raum gewidmet ist. Das einzige Motiv, eigene und neue Texte zu schaffen, gründete auf dem Diktum, nicht dauerhaft die Musik der früheren, also überwundenen, Dynastie beibehalten zu dürfen. Radikale textliche Änderungen innerhalb einer Dynastie verdankten sich ebenfalls ausschließlich nicht-literarischen Bedürfnissen, paradigmatisch im Falle LIANG WU-TIS, als das bis dahin (und auch später wieder) im Opferritual zentrale Element des Tieropfers aus dem höfischen Gesang zu eliminieren war. Der mechanische Zwang, immer wieder eine jeweils eigene und zugleich am Muster des Altertums orientierte Musik zu schaffen, produzierte jene nicht enden wollenden zirkulären Variationen sehr begrenzter Versatzstücke aus dem Baukasten der Tradition, welche die Musikkapitel der offiziellen Geschichtsschreibung füllen. Mit diesen seinen Texten aber stand der namhafte Autor programmatisch gegen genau die zeitgenössischen ästhetischen Errungenschaften, deren virtuoser Beherrschung er selbst überhaupt seinen Ruhm – und damit paradoxerweise

¹¹³ LAM (1988), 369. LAM (1995), 7, hat auch das komplementäre Prinzip formuliert: “[S]cholar-officials in imperial China were typically not supposed to be directly involved in the composition of state sacrificial music. The task was traditionally reserved for music masters in the Court of Imperial Sacrifices.”

¹¹⁴ Vgl. Kapitel 4, 291-92.

erst seine Berufung zum höfischen Literaten – verdankte.¹¹⁵ Warum war gerade dort der Poet gefragt, wo jeder knöchernen Gelehrte genügt hätte?

Die Antwort dürfte wohl weniger in der Sorge um poetische Qualität als im Selbstverständnis der politischen Eliten zu suchen sein: Nicht nackte militärische Gewalt, sondern die zivile Tugendkraft (*wen-te* 文德) und daraus resultierende kulturelle Überlegenheit galten als Grundlage der Macht. In diesem Modell politischer Legitimation konnten sich die herausragenden Vertreter der verfeinerten literarischen Kultur kaum geschlossen in Konkurrenz oder gar Opposition zur politischen Repräsentation befinden, sondern waren in eben diese zu integrieren – und repräsentierten zugleich das Staatswesen mit ihrem eigenen ruhmreichen Namen. (Hier liegt im übrigen wohl auch das Motiv für die bemerkenswerte Tatsache, daß die offizielle Geschichtsschreibung immer wieder den individuellen Autor als Schöpfer jener gerade auf das Über-Individuelle gerichteten Texte des imperialen Rituals vermerkt.) Das Ergebnis steht zu besichtigen: In den Ritualhymnen implodiert die Literatur gleichsam unter dem ideologischen Druck, ein Staatswesen zu repräsentieren, das sich als verfeinerte Zivilisation wie als normative Ordnung zu legitimieren suchte. *Wen* 文 ist beides.

Das Spannungsverhältnis von Übernahme und Neuerung

Die in Kapitel 2 erörterte rhythmische Struktur des Opferrituals blieb als Prinzip für die gesamte Dauer des imperialen China verbindlich, und sie wurde nach der Han-Zeit zu dem vielleicht zentralen emblematischen Element der imperialen Opfermusik. Die Handlungsschritte des kaiserlichen Rituals blieben grundsätzlich konstant, sieht man einmal von temporären Abweichungen wie der Abschaffung des Tieropfers und den daraus resultierenden spezifischen Opferhandlungen unter LIANG WU-TI ab; festzuhalten ist allerdings eine gegenüber dem schlichten Modell des *Chou-li* und auch im Vergleich zu der relativ elaborierten Praxis der frühen Han-Zeit zunehmende Differenzierung und feinere Definition der einzelnen Aktivitäten. Wirkliche Brüche im System kennen Quellen wie das *T'ung-tien* oder die (dabei nicht interesselose) offizielle Historiographie immer nur als Zusammenbrüche – etwa zum Ende der Westlichen Chin oder unter den Nördlichen Wei –, nicht aber als fundamentale Neubeginne. So wurde auch die herrschende Konstante, nämlich die strikte Synchronisation der rituellen Handlungsschritte mit eindeutig bestimmten Musikstücken, durch ihre fortschreitende Verfeinerung noch verfestigt: Je detaillierter man die einzelnen Handlungen definierte, desto geringer wurde der organisatorische Gestaltungsspielraum. Die in den Ritualkapiteln der offiziellen Geschichtsschreibung festgeschriebene Kontinuität der sakrosankten Form befand sich jedoch in einem Spannungsverhältnis zu dem Dogma, gerade nicht das Ritual der früheren Dynastien einfach kopieren zu dürfen, stand hiermit doch die distinkte symbolische Kennlichkeit der eigenen Herrschaft auf dem Spiel. Die Lösung des Dilemmas fand sich nicht in Variationen der Handlungen – etwa, daß der Kaiser durch eine andere Tür in die Opferhalle eingetreten wäre, etc. –, sondern in der Festlegung der Musik, genauer, wie im folgenden zu zeigen sein wird, in der Festlegung der Textkomponente der Musik.

¹¹⁵ Die archaische Ferne gegenüber zeitgenössischer poetischer Kunst sollte auch in der Folgezeit eine rhetorische Strategie bleiben, um diese Texte als hieratische auszuzeichnen und der individuellen Situation wie dem ästhetischen Diskurs zu entziehen. So hat LAM (1988), 2-3, dasselbe Phänomen für die musikalische Seite der Opfergesänge während der Ming-Zeit notiert: "The Ming emperors and scholar-officials could easily have introduced in the Songs features from other musical styles, such as those of musical drama and the seven-stringed zither, *qin* 琴, whose ornate melodies and elaborate structure were widely enjoyed. However, the Ming emperors and scholar-officials chose to have their state sacrificial tunes austere and brief; expressions of magnificence and ornament[ation] were reserved for the temples and altars [...]" Zur Praxis der Südlichen Sung-Zeit stellt LAM (1995), 20, fest: "The use of musical modes in Southern Song state sacrificial music was antiquarian and unrelated to other contemporaneous genres of music."

Die rhythmische Ordnung des rituellen Ablaufes ist nach der Han-Zeit erstmals für die Hymnen der Liu-Sung beschrieben und hier bereits vom Ahnentempel auch auf den Vorstadtaltar übertragen. In einem Memorial des Jahres 454/55 wird das folgende System empfohlen:

Heißt man beim Opfer am südlichen Vorstadtaltar die Geister willkommen, wird *Ssu-hsia* („Das Darbringen der Größe“) gespielt; besteigt der Erhabene Kaiser anfänglich den Altar, werden die *Teng-ko* gespielt; bei der ersten Opferung werden die Tänze *K'ai-jung* 凱容 („Erscheinung des Triumphes“) und *Hsüan-lieh* 宣烈 („Ausbreitung des Strahlens“) gespielt; bei der Verabschiedung der Geister wird *Ssu-hsia* gespielt. Heißt man beim Ahnentempelopfer die Geister willkommen, wird *Ssu-hsia* gespielt; tritt der Erhabene Kaiser ins Tempeltor, spielt man *Yung-chih* („Ewige Ankunft“); begibt sich der Erhabene Kaiser zum östlichen Nebenzimmer, werden die *Teng-ko* gespielt; bei der ersten Opferung werden die Tänze *K'ai-jung* und *Hsüan-lieh* gespielt; bei der letzten Opferung wird *Yung-an* („Ewiger Friede“) gespielt; bei der Verabschiedung der Geister wird *Ssu-hsia* gespielt.¹¹⁶

Diese Eingabe, welcher HSIAO-WU-TI im 2. Jahr seiner Regierung (454/55) stattgab, ist in mehrfacher Hinsicht bemerkenswert: Zum einen scheinen die Abläufe an Vorstadtaltar und Ahnentempel nahezu parallel, zum anderen fällt die extreme Abhängigkeit der Musiktitel – und schon der rituellen Abläufe überhaupt – von jenen in *Chou-li* und *Han-shu* notierten auf. Mit Ausnahme der beiden Tänze sind sämtliche Titel in zumindest einer dieser beiden Quellen erwähnt.¹¹⁷ Und auch die beiden Tanztitel sind nichts anderes als die erneute Fortschreibung der durch die Han-, Wei- und Chin-Dynastien stetig verlängerten historischen Linie von Namensänderungen ursprünglicher Chou-Tänze:¹¹⁸ *K'ai-jung* referiert auf den *Shao*-Tanz, *Hsüan-lieh* auf den Kriegstanz der Chou;¹¹⁹ die Namenswahl *K'ai-jung* steht dabei nicht allein für die Fortsetzung der imperialen Tradition, sondern überbietet diese noch in Gestalt einer zweiten Referenz auf die Opferpraxis der Chou:

Wenn die königlichen Regimenter ein großes Opfer [im Ahnentempel] darbringen, läßt [der König] die Triumphmusik (*k'ai-yüeh* 愷樂) spielen.¹²⁰

Wenige Jahre später, in der Ära *ta-ming*, läßt HSIAO-WU-TI ein nochmals wesentlich erweitertes musikalisches Muster entwerfen, welches diesmal auch für die Opfer im Ahnentempel der Kaiserinnen ausgelegt ist. Das *Yüeh-fu shih-chi* faßt diese Ordnung wie folgt zusammen:

Die Musikstücke, Tänze und divers [verwendeten] Gesänge des Tempels der [Kaiserin] CHANG 章 sind ausgewählt aus den [für alle Ahnen] gemeinschaftlich verwendeten Texten des Großen Ahnentempels (*T'ai-miao* 太廟); nur die [Stücke direkt für die] drei Kaiserinnen wurden gesondert geschaffen. Bei der vorabendlichen Untersuchung des Opfertieres sowie dem Ein- und Hinaustreten der Gäste wird die Musik *Su-hsien* 肅咸 („Ehrfurcht vor dem unversehrten [Opfertier]“) gespielt; beim Hinaus- und Hereinführen des Opfertieres wird die Musik *Yin-sheng* 引牲 („Hereinführen des Opfertieres“) gespielt; beim Präsentieren der Fleischschalen und dem Darbringen von Haar und Blut wird die Musik *Chia-chien* 嘉薦 („Glückverheißendes Präsentieren“) gespielt; begrüßt man die Geister, wird die Musik *Chao-hsia* („Glänzende Größe“) gespielt; tritt der Erhabene Kaiser ins Nordtor des Ahnentempels, wird die Musik *Yung-chih* („Ewige Ankunft“) gespielt; gießt der Große Anrufer [die Libation] auf dem Boden aus, werden die *Teng-ko* gespielt. In der Halle der Klaren Kaiserin (CHANG T'AI-HOU 章太后)¹²¹ wird die Musik *Chang-te k'ai-jung* 章德凱容 („Erscheinung des Triumphes der klaren Tugendkraft“) gespielt; in der Halle der Glänzenden Kaiserin (CHAO T'AI-HOU 昭太后)¹²² wird die Musik *Chao-*

¹¹⁶ *Sung-shu* 19.545, vgl. auch *T'ung-tien* 141.3600.

¹¹⁷ Vgl. die übersetzten Passagen in Kapitel 2, 39-40.

¹¹⁸ Vgl. unten, 87, Tabelle 4.

¹¹⁹ Vgl. *Sung-shu* 19.542-43.

¹²⁰ *Chou-li* 22.153a, BIOT, Bd.2, 38. Die Zeichen 凱 und 愷 sind in diesem Kontext austauschbar.

¹²¹ HU TAO-AN 胡道安 (368 - 409), Frau des SUNG KAO-TSU (WU-TI).

¹²² LU HUI-NAN 路惠男 (412 - 466), Frau des SUNG WEN-TI 宋文帝 (LIU I-LUNG 劉義隆, 407 - 453, reg. 424 - 453).

te *k'ai-jung* 昭德凱容 („Erscheinung des Triumphes der glänzenden Tugendkraft“) gespielt; in der Halle der Strahlenden Kaiserin (HSÜAN T' AI-HOU 宣太后)¹²³ wird die Musik *Hsüan-te k'ai-jung* 宣德凱容 („Erscheinung des Triumphes der strahlenden Tugendkraft“) gespielt. Wenn der Erhabene Kaiser zum Östlichen Nebenzimmer zurückkehrt, um den segensreichen Wein zu empfangen, wird die Musik *Chia-tso* 嘉詐 („Glückverheißende Opfergaben“) gespielt;¹²⁴ wenn man die Geister verabschiedet, wird die Musik *Chao-hsia* („Glänzende Größe“) gespielt; wenn der Erhabene Kaiser sich in die Ruheshalle begibt, wird die Musik *Hsiu-ch'eng* („Vollendung der Vortrefflichkeit“) gespielt.¹²⁵

Rituelle Aktion und musikalische Darbietung sind hier in einem mechanischen 1:1-Verhältnis zur Deckung gebracht: Die rhythmische Ordnung kennt weder Überschub noch Alternativen. Dieses grundlegende, erstmals im *Chou-li* für das Opfer des Ahnentempels festgeschriebene, unter HAN KAO-TSU mit neuen Titeln aufgegriffene, seit der Liu-Sung-Dynastie auch auf die Opfer des Vorstadtaltars und seit der Südlichen Ch'i-Zeit weiter auf die „Halle des Lichts“ ausgedehnte Schema sicherte für die gesamte Folgezeit, über alle Herrscher- und Dynastiewechsel hinweg, die Kontinuität der rituellen Form. So notiert LAM mit Blick auf die Opfermusik der Ming-Zeit: „A Ming sacrifice, for example, could have only as many songs as its constituent number of ritual stages: for example, the Sacrifice to Heaven has nine stages, thus, nine songs.“¹²⁶ Das prekäre Verhältnis – und zentrale Problem¹²⁷ – von Kontinuität und Neuerung, Formelhaftigkeit und Kreativität, „alter Musik“ und ihrer jeweils „neuen“ Aktualisierung, läßt sich gerade an der Zuweisung bestimmter Gesänge und Tänze an definierte Handlungsschritte beispielhaft nachvollziehen. Wie die einander folgenden Musikmonographien in den offiziellen Dynastiegeschichten, insbesondere die Zusammenfassungen in *Sung-shu* und *Sui-shu*, sowie die Darstellungen in *T'ung-tien* und *Yüeh-fu shih-chi* verdeutlichen, hatten zwar die Stationen des Rituals weitgehend Bestand und mit ihnen das prinzipielle Schema, jeden Handlungsschritt mit je einer Musik zu identifizieren, doch in der Wahl der Titel eröffneten sich die Möglichkeiten interner Variation und damit auch Strategien zielbewußter Referenz. Wie zentral die Frage von Dauer und Wandel für das Verständnis des Rituals – und das Selbstverständnis seiner Akteure – war, offenbart bereits die programmatische Überschrift der Kapitel 141-142, in denen das *T'ung-tien* den historischen Abriss der imperialen Ritualmusik präsentiert: *Li-tai yen-ko* 歷代沿革 – „Übernahme und Veränderung in der geschichtlichen Abfolge“.

¹²³ SHEN JUNG 沈容 (oder SHEN JUNG-CHI 沈容姬? – vgl. *Sung-shu* 41.1294-95; 414 - 453), Frau des SUNG WEN-TI.

¹²⁴ *Sung-shu* 20.600 schreibt irrtümlich *Chia-shih* 嘉時; in der Südlichen Ch'i-Zeit heißt die Musik im Ahnentempel *Yung-tso* 永祚 (詐), bei den kosmischen Opfern *Chia-tso* 嘉詐; vgl. die TABELLEN 2 und 3 sowie die dort angegebenen Quellen, daneben auch SU CHIN-JEN / HSIAO LIEN-TZU (1982), 192.

¹²⁵ *Yüeh-fu shih-chi* 8.118-19, worin die kurzen Anweisungen zusammengefaßt sind, welche in *Sung-shu* 20.597-600 den einzelnen hier erwähnten Gesängen vorangestellt sind. Zu der Datierung in die Ära *ta-ming* vgl. *Sung-shu* 19.545-46.

¹²⁶ LAM (1988), 367.

¹²⁷ CH'EN WEI-LIANG (1970) hat seinen ganzen – allerdings von diversen Oberflächlichkeiten belasteten – Aufsatz zu den Opfergesängen zwischen den Dynastien Han und T'ang auf dieses Problem ausgerichtet; seine Tabelle auf S.156 ist allerdings zu undifferenziert und überdies fehlerhaft. – Sehr zu Recht stellt auch LAM in seiner Studie zur Musik der Ming-zeitlichen Opferhymnen das Problem von Kontinuität und Neuerung ins Zentrum der Untersuchung (S.370-465), insbesondere unter der Konkretisierung „formalism“ versus „creativity“; sein Ergebnis hat LAM in dem prägnanten Titel „Creativity within Bounds“ formuliert. Angesichts der Tatsache, daß die grundsätzlichen rhetorischen Strategien von Referenz, Formalismus, Imitation und restringiertem Ausdruck im Verhältnis zu (wenn auch sehr eingeschränkter) ästhetischer Gestaltungsfreiheit und Originalität beide Ausdrucksebenen der Ritualhymnen, die musikalische wie die textliche, betreffen, ließe eine literaturwissenschaftliche Studie der Ming-Hymnen, nunmehr komplementär zu der ausschließlich auf die Musik gerichteten Arbeit LAMS, wichtige Aufschlüsse über das Zusammenspiel textlicher und musikalischer Rhetorik erwarten. Für die Hymnen vor der T'ang-Zeit ist mangels musikalischen Materials eine solche Untersuchung nicht zu leisten.

Der politisch bedeutsame Augenblick als Anlaß zur Änderung der Musik

Als expliziter Akt der Abrenzung wurde die „Veränderung“ der Musik in aller Regel von Dynastie zu Dynastie inszeniert, doch konnte sie auch innerhalb einer Dynastie vorgenommen werden. So war es, wie oben geschildert, unter LIANG WU-TI notwendig geworden, die Tanztitel *Ti-ya* 滌雅 („Elegancia des Opfertierstalles“) und *Ch'üan-ya* 衽雅 („Elegancia des makellosen Opferrindes“) zu streichen und verschiedene Passagen auch anderer Gesänge zu korrigieren, nachdem diese zu den nun ausschließlich vegetarischen Opferungen in Widerspruch geraten waren.¹²⁸ In der folgenden Ch'en-Dynastie reorganisierte der 568 inthronisierte HSÜAN-TI 宣帝 (CH'EN HSÜ 陳頊, 530 - 582, reg. 568 - 582) zwischen 569 und 573 die musikalische Ordnung der Opfer, nachdem unter seinen drei Vorgängern das System der Ch'i-Dynastie gepflegt worden war. Auch hier erfolgte die Neuordnung des Rituals in einer besonderen, als grundlegender Neuanfang verstandenen Situation: HSÜAN-TIS Aufstieg zum Kaiser war nicht das Ergebnis linearer dynastischer Thronfolge, sondern der Absetzung seines Neffen, des jugendlichen, erst im dritten Jahr regierenden und postum als „abgesetzter Kaiser“ (*fei-ti* 廢帝) titulierten CH'EN PO-TSUNG 陳伯宗 (554 - 570, reg. 566 - 568).¹²⁹ Nach der vorangegangenen hastigen Herrscherfolge – im 12. Jahr der Dynastie war HSÜAN-TI bereits der vierte Kaiser – und den außergewöhnlichen Umständen seiner Inthronisation muß die bereits 568, unmittelbar nach der Thronbesteigung, eingeleitete Reform des Staatsrituals und seiner Musik¹³⁰ für HSÜAN-TI ein Akt besonderer Dringlichkeit gewesen sein. Den verschärften Legitimationsdruck, unter dem HSÜAN-TI zunächst antrat, wendete er mit seiner ersten und einzigen Regierungsdevise in ein anspruchsvolles Programm: *t'ai-chien* 太建 („Großes Begründen“).

Was die Beispiele der Liang- und Ch'en-Zeit bestätigen, ist jene auch schon für die Ch'in- und Han-Zeit notierte emblematische Signifikanz der Ritualmusik: Die Neuordnung der Musik markierte zu Beginn, aber auch innerhalb einer Dynastie immer einen außergewöhnlichen, die dynastische Legitimation institutionell und personell berührenden geschichtlichen Moment. Und umgekehrt lautet die Formel: Man änderte die Musik nicht ohne konkreten Grund. Dieses Phänomen ist, wie bereits im Zusammenhang mit den Han-zeitlichen Stücken des Ahnentempels¹³¹ angesprochen, schon für die Anfänge des imperialen China greifbar und auch weiterhin gültig geblieben.¹³² So war auch unter den Ch'in und den frühen Herrschern der Westlichen Han-Zeit die Schöpfung oder Reform der Ritualmusik und ihrer Hymnen eine politische Aktivität, die immer den Beginn einer neuen Ära markierte. Unter HAN WU-TI waren militärische Erfolge und Erscheinungen glückverheißender Omina unmittelbare Anlässe zur Komposition von Ritualhymnen,¹³³ und die Neuordnung der Staatsopfer 114/113 v.Chr. erscheint nachgerade als das Einläuten des militärisch und politisch expansivsten Jahrzehnts seiner Regierungszeit. Das *Han-shu* verbindet die Neueinrichtung der Opfermusik nicht nur mit den großen Ritualreformen, sondern überdies mit der Unterwerfung Nan-yüehs im Jahre 111 v.Chr. – also auch genau dem historischen Moment, als WU-TI zum ersten und einzigen Mal persönlich an einer Militäraktion teilnahm: jener grandiosen Siegesparade mit 180 000 Berittenen, die er weit nach Norden über die Große Mauer hinausführte, um die *Hsiung-nu* 匈奴 „vor Furcht erbeben zu lassen“.¹³⁴ Auch die umfassende Umbenennung der Han-Titel unter den Wei erfolgte unmittelbar nach der Inthronisierung des ersten Kaisers aus dem Hause Ts'AO. All diese Beispiele deuten darauf hin,

¹²⁸ *Sui-shu* 13.297, *Yüeh-fu shih-chi* 3.30, *Liang-shu* 35.514-15.

¹²⁹ *Ch'en-shu* 4.69-71, *Nan-shih* 9.285.

¹³⁰ *Sui-shu* 13.308-9, *T'ung-tien* 142.3611.

¹³¹ Vgl. oben, 54-55.

¹³² Für das Beispiel der Südlichen Sung-Zeit (1127 - 1279) vgl. LAM (1995), 14.

¹³³ Vgl. Kapitel 4, 180-85.

¹³⁴ Vgl. *HS* 6.189, 94A.3771-72, LOEWE (1974), 107.

daß Veränderungen in der Ritualmusik mehr bedeuteten als nur ein jeweils neues Begleitprogramm für die politischen Aktivitäten. Der Gebrauch der verschiedenen Glocken der Östlichen Chou-Zeit als Signalgeber zur rituellen (und auch militärischen) Aktion¹³⁵ erscheint hier wie ein Symbol der imperialen politischen Praxis: Neuerungen im Ritualsystem, und hier primär in der Musik, signalisierten immer Krisen- oder Aufbruchssituationen und dürfen daher als Indikator bedeutungsträchtiger historischer Augenblicke gelesen werden.

Diese für die Ritualmusik konstitutive Bindung an politisch bedeutsame Momente blieb, wie auch die meisten der im Zusammenhang mit den Autoren genannten Daten erkennen lassen, als Regelfall durch die Südlichen und Nördlichen Dynastien nachweisbar, wobei zwischen verschiedenen Aktivitäten zu differenzieren ist: der Einrichtung oder Reform der Institutionen, der Korrektur der Stimm Pfeifen und entsprechend der Instrumente sowie der Schöpfung neuer Musikstücke, Tänze und ihrer Texte. Der Korrektur, d.h. erneuten Herstellung der Stimm Pfeifen kam zwar enorme politische Bedeutung zu, da nur ein Satz perfekt ausgemessener Pfeifen im Einklang mit einem korrekten Kalender die angestrebte Harmonie staatlicher und kosmischer Ordnung garantierte, doch bedurfte es hierzu der langwierigen Arbeit ausgewiesener Spezialisten, so daß die Regulierung der Pfeifen und Musikinstrumente nicht ohne weiteres zu jedem Augenblick des tatsächlichen politischen Bedarfs *ad hoc* realisierbar war. Die Titel und Texte der Opferhymnen hingegen, mit denen sich ein neuer Herrscher den kosmischen Mächten wie auch seinen Ahnen präsentierte, ließen sich kurzfristig entwerfen und sind vielleicht schon deshalb, noch diesseits ihrer verbalen Aussagefähigkeit, der zuverlässigere Indikator für die Wandlungen der Ritualmusik.

Das Beispiel der Westlichen Chin-Zeit ist hier illustrativ: Mußte (und konnte) man zu Beginn der Dynastie zunächst acht Jahre lang mit der von den Wei übernommenen tonalen Ordnung auskommen, bevor HSÜN HSÜ 273/74 die ursprünglich von TU K'UEI angeblich zu lang berechneten Stimm Pfeifen korrigierte und zudem einen neuen Satz nach „alten“ – gemeint ist: „korrekten“ – Maßen schuf,¹³⁶ waren die Texte der Opferhymnen dringlicher: Bereits im zweiten Jahr der Dynastie, 266, hatte der Poet FU HSÜAN zu den bestehenden Melodien der Wei neue Gesänge vorzulegen.

Schon zuvor, in der Wei-Zeit, hatte ein Herrscher versucht, mit verschiedenen symbolischen Handlungen – und eben auch auf dem Gebiet der Musik – in einer als Herrschafts- und Legitimationskrise empfundenen Situation das Gesetz des Handelns für sich zurückzugewinnen: Nach einer ganzen Serie unheilvoller Himmelserscheinungen und dem schließlichen glückverheißenden Erscheinen eines gelben Drachen änderte WEI MING-TI 魏明帝 (TS'AO JUI 曹叡, 205 - 239, reg. 226 - 239) im Frühjahr des Jahres 237 den Kalender und rief die neue Regierungsdevise *ching-ch'u* 景初 („Strahlender Beginn“) aus. Im 6. Monat (Juli / August), nach einem Erdbeben in der Hauptstadt Lo-yang, wurde schließlich in einem Memorial die Festlegung der Tempeltänze empfohlen: für den Ahnentempel TS'AO TS'AO S (Tempelname T'AI-TSU 太祖) der Tanz „Kriegerischer Beginn“ (*Wu-shih* 武始), für den Tempel TS'AO P'IS (Tempelname KAO-TSU 高祖) „Vollständiges Erblühen“ (*Hsien-hsi* 咸熙) und für den Tempel des amtierenden (*sic!*) Kaisers (Tempelname LIEH-TSU 烈祖) „Darbietung militärischer und ziviler [Tugendkraft]“ (*Chang-pin* 章斌).¹³⁷

¹³⁵ So wird nach *Kuo-yü* 3.16a (HART 1970/71, 407; NEEDHAM / ROBINSON, 1962, 169) die musikalische Aufführung durch das Schlagen der Glocken – Träger der Standardtöne – initiiert: "The twelve pitches were merely initializing sounds, used only to begin a performance and fix the position of the movable pentatonic scale [...] The starting of a performance was a powerful act of just authority that had precedents in the mythology of high antiquity. Control over the moment and pitch at which the music began was control over the entire performance." (DEWOSKIN 1982, 48)

¹³⁶ *Chin-shu* 16.490-91, 22.676-77, 692-93, zu weiteren Details und parallelen Passagen LIAO (1964), 102-7, und YANG YIN-LIU (1985) Bd. 1, 166-71.

¹³⁷ *San-kuo chih* 3.109, *Sung-shu* 19.535, *Chin-shu* 22.694. Mit dem Zeichen *pin* 斌 sollten „militärisches“ (*wu*) und „ziviles“ (*wen*) *te*, also die Wirkkräfte TS'AO-TS'AO S und TS'AO P'IS, zu einer umfassenden Einheit symbolisch verschmolzen werden. Das *Sung-shu*, welches die wesentlich ausführlichere Darstellung bietet, fügt noch an (19.536),

Die Metamorphosen der Namen

Nicht selten übertraf in derartigen Aktivitäten die symbolische Dimension der „Veränderung“ deren tatsächlichen Gehalt. So notiert das *Sung-shu* für die Korrekturen der Chin-Zeit:

Im Jahre 2 der Ära *t'ai-shih* änderte und bestimmte man die Gesänge von Vorstadtaltar und Ahnentempel; in deren Musik und Tänzen wiederum blieb man beim Alten.¹³⁸

Das *Chin-shu* schreibt für den Beginn der Östlichen Chin-Zeit:

Zu Beginn [der Zeit] links des Stromes [d.h., der Östlichen Chin] etablierte man den Ahnentempel. Die Staatskanzlei beauftragte den Großmeister für das Ritual mit [der Festlegung] der bei den Opfern verwendeten Namen von Musikstücken (*yüeh-ming* 樂名).¹³⁹

Das *Sui-shu* notiert für den Beginn der Ch'en-Zeit:

Zu dieser Zeit verwendete man zugleich [mit den übernommenen Titeln der Sung und Ch'i] die Musik der Liang und änderte nur die Worte der Tänze für die sieben [Ahnentempel-]Hallen.¹⁴⁰

Das *T'ung-tien* vermerkt zu den seit Dynastien fortgesetzten Umbenennungen der ursprünglich aus der Chou- und frühen Han-Zeit stammenden Tänze:

In der [Liu-]Sung-Zeit beschränkte man sich darauf, die Worte und Namen [der zuvor erwähnten alten Tänze] zu ändern und modifizierte die Tänze [selbst] nicht. Die Tänze wurden [durch die Dynastien] aneinander tradiert und [jeweils weiter] geübt. Sie sind bis heute nicht umgestaltet worden.¹⁴¹

Laut dem *Wei-shu* meldete sich im Winter des Jahres 510 der Großmeister für das Ritual, LIU FANG 劉芳 (453 - 513), mit einer Eingabe zu Wort:

Betrachtet man die Herrscher des Altertums, so gab es keinen, der nicht gemäß seinen Verdiensten die Tugendkraft zu symbolischer Darstellung gebracht und die Namen der Tänze sowie die diversen Musikstücke festgelegt hätte. Heute will man die beiden Tänze des Friedens und des Krieges lehren und sie an Vorstadtaltar und Ahnentempel ausführen. [Ich] bitte darum, an der Festlegung der Namen der beiden Tänze beteiligt zu werden [...].¹⁴²

Angesichts der in Kapitel 2 diskutierten, auch archäologisch bezeugten Realitätsferne und Ideologielastigkeit der „alten Musik“ schon in der Han-Zeit sei die Glaubwürdigkeit gerade der *T'ung-tien*-Passage dahingestellt; überdies steht die Betonung der Kontinuität in dezidiertem Widerspruch zu dem in der chinesischen Geschichtsschreibung geradezu topischen Verfahren, politische Katastrophen,

daß für die drei Tänze die gemeinschaftliche Bezeichnung „Große Balance“ (*Ta-chün* 大鈞) gefunden wurde (vgl. auch *T'ung-tien* 141.3597). In *Chin-shu* 22.694 und *T'ung-tien* 141.3598 wiederum sind die drei Titel unter der Bezeichnung „Tänze mit Federn und Flöten“ (*Yü-yüeh wu* 羽籥舞) zusammengefaßt; das widerspricht allerdings der üblichen Ikonographie der Tänzer, wonach eine solche Ausstattung nur den Friedenstänzen zukam, nicht aber den mit Beilen und Schilden vollführten Kriegstänzen (s.u.). – Wohl zur Ehrenrettung TS'AO JUIS, dem zu Lebzeiten unmöglich ein Tempelname oder ein entsprechender Tanz zustand (wie von späteren Kommentatoren gebührend als Abweichung von der Praxis des Altertums getadelt), vermerkt das *Sung-shu* noch, der Kaiser habe erst nach dreimaligem Bitten zugestimmt, den ihm zugeordneten Tanz aufführen zu lassen.

¹³⁸ *Sung-shu* 19.538.

¹³⁹ *Chin-shu* 23.697.

¹⁴⁰ *Sui-shu* 13.306.

¹⁴¹ *T'ung-tien* 147.3761.

¹⁴² *Wei-shu* 109.2832.

gerade unter Einwirkung von Fremdvölkern – vgl. das Ende der Westlichen Chin –, als kulturelle Zusammenbrüche zu beschreiben. Dennoch zeigen die zitierten und erheblich vermehrbaren Beispiele hinreichend, was neben den eigentlichen Texten immer neu zur Debatte stand: die *Namen* (*ming* 名) der Musikstücke und Tänze. Die implizite Referenz der kaiserlichen Pflicht, die korrekten Namen für die Musik der eigenen Dynastie zu bestimmen, liegt selbstverständlich auf der „Richtigstellung der Namen“ (*cheng-ming* 正名), der laut KONFUZIUS ersten und wichtigsten Handlung eines Herrschers.¹⁴³ Der Emblem- oder heraldische Charakter der kaiserlichen Ritualmusik, verankert in einem „Darstellungsprinzip der Abwandlung eines stereotypen Grundschemas“,¹⁴⁴ ist nicht in bestimmten melodischen oder tänzerischen Formen zu suchen, sondern auf der Ebene des Textes. Es sind die als Namen gebrauchten, grundsätzlich zweigliedrigen schematischen Phrasen, worüber sich die Musik zum Emblem ihrer Zeit verfestigt und als ornamentales Abzeichen in rhetorischer Funktion wie formaler Gestalt besonders den programmatischen Regierungsideen (*nien-hao* 年號) eng verwandt ist. Dieser Emblemcharakter prägt insbesondere die Hymnentitel der südlichen Dynastien Liang und Ch'en sowie der Nördlichen Ch'i und Nördlichen Chou, welche in ihrer jeweiligen Referenz auf das Altertum gleichsam einer Mechanik des Überbietens folgen. Erstmals zu Beginn der Liang-Zeit wurde eine Vereinheitlichung der Namen aller Stücke der Opfermusik realisiert:

Die Staatsmusik verwendet *ya* 雅 als Bezeichnung; [Wir] ziehen das Vorwort des *Shih[-ching]* heran, worin es heißt: „Was von den Angelegenheiten all dessen, was unter dem Himmel ist, spricht und die Gebräuche der vier Quartiere darstellt, wird *ya* genannt. *Ya* bedeutet ‚Standard‘ (*cheng*).“¹⁴⁵

Das bedeutete die Aufgabe des Repertoires jener tradierten Titel, welche bis dahin die Schritte des Opferrituals begleitet hatten. Der heterogene, unter den Sung und Ch'i verwendete Vorrat basierte auf den genannten Titeln des *Chou-li* und der frühen Westlichen Han-Zeit, ergänzt um einige Erweiterungen. Die nun wohl von SHEN YÜEH getexteten Titel der Liang repräsentierten ein gänzlich neues und in sich geschlossenes Korpus: Sämtliche Musikstücke, die den Rhythmus des rituellen Ablaufes am Vorstadttaltar, im Ahnentempel, in der „Halle des Lichts“ und bei den großen Audienzen markierten, führten als zweites Zeichen ihres Titels *ya* („Elegantia“), während das erste Zeichen, jeweils unter Rekurs auf eine der Schriften des konfuzianischen Kanons, die eigentliche Bedeutung angab.¹⁴⁶

Wurde zu Beginn der Ch'en-Zeit zunächst die alte Ordnung der Sung und Ch'i restituiert,¹⁴⁷ orientierte sich CH'EN HSÜAN-TI bei seiner ersten Reform 569 erneut an den „Elegantiae“ der Liang,¹⁴⁸ bevor er 573 zu einem eigenen, wiederum geschlossenen Entwurf fand: Die jeweils ersten Zeichen nahezu aller Titel wurden geändert, und an die Stelle des *ya* rückte nun *shao* 韶 – womit kein geringerer Anspruch formuliert wurde, als in der Tradition des Kulturheroen SHUN zu stehen und damit, was die Nobilität des Altertums betraf, die *Elegantiae* der Chou noch einmal weit zu überbieten.¹⁴⁹

¹⁴³ *Lun-yü* [13.3] 13.50b, LAU (1983), 121.

¹⁴⁴ GOMBRICH (1986), 91, gebraucht diese Formel in einem ganz anderen Zusammenhang, nämlich mit Blick auf das prekäre Verhältnis von Vorbild und Abbild in der europäischen Kunstgeschichte. Nicht der Kontext ist vergleichbar, wohl aber das gestaltende und zugleich verzerrende Grundprinzip einer durch die „Richtigstellung der Namen“ oder den Gebrauch normativer Schemata vorgenommenen Zurichtung von „Realität“.

¹⁴⁵ *Sui-shu* 13.292, *Yüeh-fu shih-chi* 3.30, *T'ung-tien* 142.3608; zu dem Zitat vgl. *Mao shih* 1-1.4b, LEGGE IV, Prolegomena, 36, hierzu auch oben Kapitel 2, 25.

¹⁴⁶ Vgl. *Sui-shu* 13.292-97, *Yüeh-fu shih-chi* 3.30-34, 14.201-6, *T'ung-tien* 142.3608-9.

¹⁴⁷ *Sui-shu* 13.306-8, *T'ung-tien* 142.3610-11.

¹⁴⁸ *Sui-shu* 13.308, *T'ung-tien* 142.3611.

¹⁴⁹ *Sui-shu* 13.309, *T'ung-tien* 142.3611. Die Quellen notieren die Festlegung der neuen *shao*-Titel nur im Kontext der Opfer des Vorstadttaltars und der „Halle des Lichts“ sowie für die Bankettmusik (letztere war seit 569 vorübergehend nach den *ya*-Titeln der Liang-Zeit gestaltet worden, vgl. *Sui-shu* 13.308). Nach der üblichen Parallelität der Musikstücke für die verschiedenen Opfer dürften sie aber ebenso für den Ahnentempel gegolten haben; eine Abweichung wäre, auch angesichts der Bedeutung der Referenz auf die *shao*-Musik, vermutlich erwähnt worden.

Wie schon die Auswahl der literarischen Autoren der Opfergesänge belegt auch die anhaltende Diskussion um die Namen der Musik, daß nun, in der imperialen Zeit, der ursprüngliche Primat der Musik auf den Text übergegangen ist. Zwar sprechen nach wie vor die Titel aller auf die Ritualhymnen gerichteten Monographien der offiziellen Geschichtsschreibung ausnahmslos nur von „Musik“ und niemals von Literatur, doch ist in diesen Kapiteln nur wenig von Musik die Rede – und gerade die beständigen Litaneien über die soziale und kosmische Bedeutung der Musik und deren ideale Vollendung im Altertum lassen diese Kapitel der offiziellen Geschichtsschreibung nicht als Text über Musik, sondern als Text über Text erscheinen, eine verspiegelte Welt der Zitate. So dominiert auch im akustischen Bereich nicht die Sorge um Melodien und Rhythmen, sondern um eine mathematisch-abstrakte, der politischen Kosmologie und damit Schriftkultur verhaftete korrekte Berechnung der Stimm Pfeifen. Wichtig war, glaubt man den Quellen, nicht die Musik, sondern das Zusammenspiel kosmologisch relevanter „richtiger“ Töne mit politisch relevanten „richtigen“ Titeln.

Die herrscherliche Sorge um letztere sollte auch die Fremddynastien und schließlich noch das Ende des kaiserlichen China überdauern. Unter dem Eintrag des Tages *keng-hsü* 庚戌 im neunten Monat des ersten Jahres des *Shun-chih* 順治-Kaisers (25. Oktober 1644) enthalten die „Wahrhaftigen Aufzeichnungen“ (*shih-lu* 實錄) die Feststellung, daß seit der Liang-Zeit „jede der früheren Dynastien einen vortrefflichen Namen“ für die Opfermusik gewählt habe: „Die Liang verwendeten *ya* 雅, die Nördlichen Ch'i und die Sui verwendeten *hsia* 夏, die T'ang verwendeten *ho* 和, die Sung verwendeten *an* 安, die Chin verwendeten *ning* 寧, die Yüan verwendeten im Ahnentempel *ning* 寧, und am Vorstadt- und Erdaltar verwendeten sie *ch'eng* 成, und die Dynastie der Ming verwendete *ho* 和. Unsere Dynastie hat Aufruhr und Chaos beseitigt und [das Land] zur Ruhe geführt (*p'ing* 平). Es wird [daher] festgelegt, [die Namen der Musik] zu ändern und [nunmehr] das Zeichen *p'ing* 平 [emblematisch in den Titeln der einzelnen Musikstücke] zu verwenden.“¹⁵⁰

Zum Wintersolstitium (23. Dezember) des Jahres 1914 schließlich entbot YÜAN SHIH-K'AI 袁世凱 (1859 - 1916), Präsident der Republik, das vorerst letzte offizielle Opfer eines chinesischen Herrschers an den Himmel. Der Augenzeuge FREDERICK MOORE schließt seinen in Teilen auch auf der *Peking Gazette* basierenden Bericht über die Zeremonie mit den Worten: „Another sign of republicanism is the change of the name of the music. The music of the worship of heaven was called Hsia in the dynasty of the Chow, Yung in the dynasty of Sung, Yia in the dynasty of Liang, etc., etc. Now that the nation is a republic (kung-ho[共和]), the music is called Ho [和].“¹⁵¹

Die strukturelle Kontinuität des Opferrituals und seines musikalischen Programms

In den südlichen Dynastien – mit Ausnahme der Liang – blieben zwischen 420 und 569 die Hanzeitlichen Titel kontinuierlich präsent. Für die nördlichen Dynastien Ch'i und Chou bieten die Quellen ein anderes Bild: Hier wurde jeder Bezug auf die Titel der Han vermieden; stattdessen ging man grundsätzlich von jenen drei im *Chou-li* genannten Titeln *Chao-hsia*, *Ssu-hsia* und *Wang-hsia* (nun als *Huang-hsia*, „Kaiserliche Größe“) aus, und dies, während man zugleich eine mit der „südlichen“ Ordnung des Opferrituals weitgehend identische Abfolge der Handlungsschritte inszenierte.¹⁵² Dabei

¹⁵⁰ *Ta-Ch'ing Shih-tsu chang Shun-chih huang-ti shih-lu* 8.16a-b. Auf diese Einleitung folgt die Reihe zweigliedriger Musiktitel für die Opfer des Vorstadttaltars, des Ahnentempels und des Erdaltars (8.16b-17a). Alle Titel sind konkret den einzelnen Handlungsschritten der Opfer zugewiesen und haben als zweites Zeichen *p'ing*.

¹⁵¹ MOORE (1915), 354.

¹⁵² Die atavistische Tendenz der Nördlichen Wei ist auch in *Wei-shu* 109.2827 und *T'ung-tien* 142.3612 erkennbar: Danach heißt die Musik, mit welcher der Herrscher in den Ahnentempel tritt, *Wang-hsia* – wie ursprünglich im *Chou-li*. Ferner greifen die Darstellungen wörtlich die aus dem *Han-shu* vertrauten Wendungen „wie die alte Musik, um die Geister herabsteigen zu lassen“ und „wie die alte Musik *Ch'ing-miao*“ auf (vgl. Kapitel 2, 40-41).

erforderte es das gegenüber der Chou-Zeit weitaus komplexere Ritual, jeden Titel mehrfach zu verwenden: So hatte das *Chou-li* für den Herrscher nur zwei Aktionen erwähnt, nämlich das Betreten und das Verlassen der Opferhalle, und für beide die Musik *Wang-hsia*. Hingegen sah die Ritualpraxis der südlichen Dynastien (Sung, Südliche Ch'i, Liang, Ch'en) wie auch der Nördlichen Ch'i und Nördlichen Chou für den Kaiser eine in den Ahnentempeln, der „Halle des Lichts“ und an den Vorstadaltären im wesentlichen parallele Sequenz von Handlungsschritten vor, die sogar gegenüber der Praxis der Han-Zeit erheblich ausgebaut worden war. So wurde etwa im Ahnentempel der Nördlichen Ch'i zwischen sieben, jeweils von einer bestimmten Musik begleiteten Aktionen des Herrschers unterschieden: Eintreten des Kaisers durch das nördliche Tor, Aufsteigen über die östliche Treppe und Aufsteigen in die obere Halle, verschiedene Opferungen, Gang in die östliche Halle, Trinken des Weins, Gang in die Ruheshalle. Mit Ausnahme der Opferungen wurden all diese Aktionen von Gesangsstücken mit dem Titel *Huang-hsia* begleitet, deren Texte zum Teil identisch, zum Teil aber auch voneinander verschieden waren. Die im *Chou-li* für das Herein- und Hinaustrreten des Verkörperers bestimmte Musik *Ssu-hsia* begleitete im Ahnentempel der Ch'i die Aktionen der Würdenträger und Beamten, während der Titel *Chao-hsia* wie im *Chou-li* für das Herein- und Hinausführen des Opfertieres und zusätzlich für die Präsentation von Haar und Blut reserviert war.¹⁵³ Die Orientierung an den Titeln des *Chou-li* wurde im wesentlichen auch von den Nördlichen Chou übernommen.¹⁵⁴

Wie die Überblicksdarstellungen in den Musikkapiteln von *Sung-shu* und *Sui-shu* sowie in *Yüeh-fu shih-chi* und *T'ung-tien* ausführlich verdeutlichen, stellte sich das Problem von Kontinuität und Neuerung jeder Dynastie und wurde wieder und wieder nach demselben stereotypen Muster bewältigt: Mußte man anfänglich jeweils die rituell-musikalische Praxis der soeben überwundenen Dynastie übernehmen – schließlich war man zunächst auf die vorgefundenen Stimm Pfeifen, Instrumente, Musiker und Sänger(innen) angewiesen –, wurde früher oder später durch den Kaiser oder einen hohen Beamten auf die Defekte der übernommenen Ordnung hingewiesen und ein Neubeginn verlangt. Anders als HAN KAO-TSU, dem als erfolgreiches Modell ausschließlich das ferne und nur über die literarische Idealisierung greifbare Vorbild der Westlichen Chou verfügbar gewesen war, konnten die Herrscher der Südlichen und Nördlichen Dynastien aus diversen, konkret diskutierbaren historischen Modellen ihren Bezugspunkt wählen und durch die jeweils getroffene Orientierung zugleich den eigenen angestrebten Ort innerhalb einer als sinnvoller Ordnung konzipierten Geschichte definieren: „In ihrer kulturellen Überlieferung wird eine Gesellschaft sichtbar: für sich und für andere. Welche Vergangenheit sie darin sichtbar werden und in der Wertperspektive ihrer identifikatorischen Aneignung hervortreten läßt, sagt etwas aus über das, was sie ist und worauf sie hinauswill.“¹⁵⁵ Die in den folgenden Tabellen zusammengestellten Titel der einzelnen Dynastien verdeutlichen ein Zweifaches: die individuelle Identifikation und ihren überindividuellen Rahmen. Wie im Falle der Regierungsdevisen stand ein sehr eingeschränkter Fundus von Begriffen zur Verfügung, die sich

¹⁵³ Zu der Aufzählung vgl. *Yüeh-fu shih-chi* 9.130 und *T'ung-tien* 142.3616; die Texte befinden sich in *Sui-shu* 14.321-25 und *Yüeh-fu shih-chi* 9.131-34.

¹⁵⁴ Vgl. *Sui-shu* 14.332, *Yüeh-fu shih-chi* 9.134-35. Die Aufzählungen in *Yüeh-fu shih-chi* sind jeweils aus ihrem Zusammenhang gelöst und – überdies nach Gesangsstücken und (vertexteten, also von Gesang begleiteten) Tänzen unterschieden – getrennt für die Opfer von Vorstadaltar, „Halle des Lichts“ und Ahnentempel sowie für die Aufführungen bei den Banketten angeführt. *Sui-shu* und *T'ung-tien* (für die Nördliche Chou-Dynastie: 142.3617-18) hingegen zählen alle Stücke in einer übergreifenden Passage auf, was die strukturelle Identität der diversen Opfer verdeutlicht, aber auch den Klassizismus gerade der Nördlichen Chou als einen die gesamte imperiale Musik umfassenden und integrierenden deutlich werden läßt. – Das wirklich Eigentümliche an den Ahnentempelhymnen der Nördlichen Chou liegt in der Verbindung von strengem Klassizismus (in der Wahl der Titel) mit einer einmaligen Modemität der Form, nämlich in dem von YÜ HSIIN für sechs von 14 Texten gewählten Fünf-Zeichen-Vers; vgl. *Sui-shu* 14.339-41 (hier zwei Texte weniger als in den folgenden Quellen), *Yüeh-fu shih-chi* 9.153-74, *Yü Tzu-shan chi-chu* 6.454-73.

¹⁵⁵ ASSMANN (1988), 16.

zwar nicht wiederholen durften, aber zugleich strukturell identisch sein mußten, um die Geltung heraldischer Abzeichen beanspruchen zu können. Die Signifikanz des „Individuellen“ – der Begriff ist in den vorliegenden Zusammenhängen immer nur in Anführungszeichen verwendbar –¹⁵⁶ wird erst sinnvoll und erkennbar in dessen Kohärenz zum historischen „Ganzen“.

Die Kohärenz der imperialen Opferrituale erweist sich nicht nur diachron in der Abfolge der Dynastien, sondern, wie an den TABELLEN 2 und 3 ablesbar, auch synchron zwischen den verschiedenen kaiserlichen Opfern einerseits an die Ahnen, andererseits an die kosmischen Mächte. Diese zweite Kohärenzebene wurde sukzessive erreicht durch die schlichte Übertragung der rhythmischen Struktur der Opfer im Ahnentempel auf jene der Außenaltäre und der „Halle des Lichts“, bis schließlich die kosmischen Opfer der Ordnung des Ahnentempelopfers angepaßt waren. Der historische Prozeß brauchte Jahrhunderte: Ursprünglich scheint das unter HAN WU-TI entworfene Opferritual an die kosmischen Mächte ein neues, vom Ahnentempel unabhängiges Modell kaiserlicher Opferpraxis zu repräsentieren.¹⁵⁷ Während für die Wei-Zeit nicht einmal die Titel, geschweige denn die Texte der kosmischen Hymnen bekannt sind, läßt sich aus den Gesangstiteln der Westlichen Chin zunächst nur ein sehr grobes Grundschema des rituellen Ablaufes rekonstruieren:¹⁵⁸

- | | | | |
|---|-----------------------|--------------------------------|-----|
| 1. Vorabendliche Inspektion des Opfertieres: | <i>Hsi-sheng ko</i> | 夕牲歌 | |
| 2. Willkommen an die Geister /
Herabsteigenlassen der Geister: | <i>Ying-shen ko</i> | 迎神歌 /
<i>Chiang-shen ko</i> | 降神歌 |
| 3. Bewirten der Geister: | <i>Hsiang-shen ko</i> | 饗神歌 | |
| 4. Abschied an die Geister: | <i>Sung-shen ko</i> | 送神歌 | |

Festzuhalten ist hier, daß diese Gesänge für die kosmischen Opfer offenbar noch keine eigenen Titel hatten, sondern lediglich als „Gesang für die vorabendliche Inspektion des Opfertieres“, „Gesang für das Willkommen an die Geister“ usw. erwähnt sind. Dies scheint sich erst in der Sung-Zeit zu ändern, für deren Opfer nunmehr die folgenden fünf Schritte und Musikstücke erwähnt sind:¹⁵⁹

- | | | |
|--|-------------------|----|
| 1. Willkommen an die Geister: | <i>Ssu-hsia</i> | 肆夏 |
| 2. Erstes Besteigen des Altars durch den Kaiser: | <i>Teng-ko</i> | 登歌 |
| 3. Erste Opferdarbietung: | <i>K'ai-jung</i> | 凱容 |
| | <i>Hsüan-lieh</i> | 宣烈 |
| 4. Letzte Opferdarbietung: | <i>Yung-an</i> | 永安 |
| 5. Abschied an die Geister: | <i>Ssu-hsia</i> | 肆夏 |

Im Gegensatz zu dieser in *Sung-shu* und *T'ung-tien* gebotenen Aufzählung sind die Gesangstexte selbst wiederum mit ihren funktionalen Bezeichnungen *Hsi-sheng ko*, *Ying-shen ko*, *Hsiang-shen ko* und *Sung-shen ko*, ergänzt um die *Teng-ko*, tradiert, was eine Übernahme des Schemas der Westlichen Chin indiziert.¹⁶⁰ In jedem Falle läßt sich auch für die Sung-Zeit eine noch relativ schlichte, auf

¹⁵⁶ Vgl. auch LAM (1988), 306, der für die Ming-Zeit notiert: “[I]n Ming state sacrificial music, continuity and originality happen simultaneously, even though the musical style is so austere that the presence of originality in individual songs is scarcely noticeable.”

¹⁵⁷ Vgl. Kapitel 4, 174-79.

¹⁵⁸ Vgl. *Chin-shu* 22.680-82, *Sung-shu* 20.565-67, *Yüeh-fu shih-chi* 1.10-12.

¹⁵⁹ *Sung-shu* 19.545, *T'ung-tien* 141.3600; vgl. die oben übersetzte Passage des Memorials von 454/55. Anders als im *Sung-shu* schließt das Memorial im *T'ung-tien* mit dem Nachsatz, daß die aufgezählten Stücke für Vorstadaltar und Ahnentempel identisch gewesen seien.

¹⁶⁰ Vgl. *Sung-shu* 20.568-71, *Yüeh-fu shih-chi* 1.13-18. Entsprechend notiert auch *Nan-Ch'i-shu* 11.167, die Sung hätten zunächst die Praxis der Chin beibehalten.

die wichtigsten Punkte konzentrierte Ordnung der rituellen Handlungsschritte erkennen; einen detaillierten und zugleich mit den entsprechenden Musikstücken synchronisierten Handlungsablauf präsentieren die Quellen erstmals für die Südliche Ch'i-Zeit. Im Falle der Nördlichen Dynastien vermittelt die Historiographie ein ähnliches Bild: Auch hier scheint die musikalische Gestaltung der kosmischen Opfer erst allmählich dem Vorbild des Ahnentempels nachempfunden worden zu sein. So erwähnt das *Wei-shu* zwar für die Opfer an den Vorstadaltären verschiedene Musikstücke, doch – anders als zum Ahnentempel – keine geregelte musikalische Abfolge während der Opfer.¹⁶¹ Aus diesen Gründen beginnt TABELLE 3 für die südlichen Dynastien erst mit der Sung- und für die nördlichen Dynastien erst mit der Nördlichen Ch'i-Zeit.

Ein Sonderfall ist schließlich die musikalische Praxis der Nördlichen Chou: Wie unmittelbar ins Auge fällt, repräsentiert sie einerseits eine radikale Vereinfachung gegenüber den extremen Differenzierungen der Nördlichen Ch'i, obwohl bei den kosmischen Opfern zwei zusätzliche Schritte – das Präsentieren von Nephrit und Seide sowie das Abräumen des Trinkgefäßes – erstmals mit einer eigenen Musik markiert sind. Andererseits aber vermerken *Sui-shu* und *T'ung-tien* noch einen zusätzlichen Rekurs auf das *Chou-li*, nämlich auf die wechselseitige Zuordnung von Musikstücken und einzelnen Opfern.¹⁶² In Anlehnung an die dort aufgezählten und später als „Musikstücke der sechs Epochen [der Kulturheroen]“ (*liu tai chih yüeh*) bezeichneten¹⁶³ Tänze wurde mit dem im Jahre 566 initiierten Ritualsystem festgelegt, daß für die verschiedenen Opfer an die Ahnen und Naturmächte ein identisches Repertoire von „sechs Tänzen“ (*liu wu* 六舞) in jeweils anderer Abfolge aufzuführen war. Dieses Repertoire bestand aus folgenden Titeln:

- dem erhabenen Trivium *Ta-hsia*, *Ta-hu* und *Ta-wu*, d.h. den Musikstücken der Kulturheroen YÜ, T'ANG und CHOU WU-WANG;¹⁶⁴
- dem Titel *Wu-te*, der im Ahnentempel des Dynastiegründers der Westlichen Han, HAN KAO-TSU, gespielt wurde;¹⁶⁵
- dem Titel *Cheng-te* („Korrekte Tugendkraft“), geschaffen im Jahre 273 unter dem Gründer der Westlichen Chin-Dynastie;¹⁶⁶
- sowie einer Neuschöpfung des CHOU WU-TI mit dem Titel *Shan-yün* 山雲 („Gebirgswolken“), welche dieser persönlich im Jahre 566, nach Ausrufung der neuen Regierungsdevise *t'ien-ho* 天和 („Harmonie des Himmels“), geschaffen hatte, „um die sechs Epochen zu vollenden“.

Mehr noch als die drastische Reduzierung des elaborierten Programms der Nördlichen Ch'i, interpretierbar als Rückkehr zum ursprünglich schlichten Modell des *Chou-li*, offenbart sich in dem Repertoire der „sechs Tänze“ ein bis dato einmaliger Fundamentalklassizismus,¹⁶⁷ mit dem sich CHOU WU-TI als wahrer Erbe der „alten Musik“ in Szene setzte. Hatte man sich unter den früheren Dynastien des

¹⁶¹ *Wei-shu* 109.2827-28, vgl. auch *T'ung-tien* 142.3612.

¹⁶² *Sui-shu* 14.332, *T'ung-tien* 142.3617. Referenz ist die in Kapitel 2, 39, teilweise übersetzte Passage aus *Chou-li chu-shu* 22.150c-151b, BIOT, Bd.2, 30-32.

¹⁶³ Vgl. Kapitel 2, 36-37.

¹⁶⁴ Vgl. Kapitel 2, 37, TABELLE 1.

¹⁶⁵ Vgl. die übersetzte HS-Passage oben, 54-55.

¹⁶⁶ Dieser Tanz wurde ab 275 im Ahnentempel der Westlichen Chin verwendet (vgl. oben, 63, Anm. 86). Die drei Autoren FU HSÜAN, CHANG HUA und HSÜN HSÜ verfaßten hierzu jeweils ein Stück (*Sung-shu* 19.539); die Texte befinden sich in *Chin-shu* 22.692, *Sung-shu* 20.582, 587, 590, und *Yüeh-fu shih-chi* 52.756-57.

¹⁶⁷ Ein an der „Musik der sechs Epochen“ orientierter Entwurf war bis dahin vielleicht nur von dem Hofmeister (*shih-chung*) MIAO HSI 繆襲 in der Wei-Zeit vorgeschlagen worden, ohne aber auf die alten Titel selbst zuzugreifen. Das in *Wei-shu* 109.2838-39 und *T'ung-tien* 147.3743-44 tradierte Memorial erwähnt nur Titel der Han und Wei, wobei die Aufzählung Anlaß gibt, die Authentizität der Quelle zu bezweifeln: Die Tänze *Wu-shih* („Kriegerischer Beginn“) und *Ta-chün* („Große Balance“) sind parallel erwähnt, obwohl *Ta-chün* die Sammelbezeichnung der 237 eingerichteten Ahnentempeltänze, darunter auch *Wu-shih*, war (vgl. oben, 74-75, dort auch Anm. 138). Auch werden die Han-Titel für die Opfer der Wei aufgeführt – ohne Hinweis auf die Umbenennungen des Jahres 221.

imperialen China damit abgefunden, daß von den in der Chou-Zeit gepflegten „Musikstücken der sechs Epochen“ nur die als „Friedenstanz“ (*wen-wu* 文舞) und „Kriegstanz“ (*wu-wu* 武舞) aufgefaßten Stücke *Shao* des Kulturheroen SHUN und *Wu* des Chou-Königs WU bis in die Ch'in- und Han-Zeit mutmaßlich überlebt hatten¹⁶⁸ und fortan – siehe TABELLE 4 – unter immer neuen Titeln dargeboten wurden, erneuerte der Entwurf der „sechs Tänze“ die verlorene Größe des Altertums. Die Realisierung dieser „alten“ Tänze im Opferritual folgte dabei einem denkbar einfachen Schema: Am südlichen Vorstadaltar tanzte man beim Herabstieg der Geister *Ta-hsia*, bei der Präsentation des Fleisches *Ta-hu* und anschließend alle übrigen Stücke; am nördlichen Altar begann man mit *Ta-hu*, schloß *Ta-hsia* an und ließ die übrigen Tänze folgen; während des Regenopfers lautete die Sequenz *Ta-wu*, *Cheng-te* und alle übrigen. So wurde durch insgesamt neun verschiedene Opfer das immer selbe Programm in jeweils anderer Folge aufgeführt.

In der Darstellung von *Sui-shu* und *T'ung-tien* ist allerdings kein Versuch erkennbar, dieses Programm mit der sonstigen Abfolge tradierter Musikstücke in den Opferhandlungen zu harmonisieren; die „sechs Tänze“ des CHOU WU-TI scheinen über oder neben der regulären Systematik gestanden zu haben und sind deshalb auch nicht in die folgenden TABELLEN 2 und 3 aufgenommen, welche mit Blick auf die synchrone und diachrone Kohärenz der Opfermusik jenen Stücken gewidmet sind, die als strukturierende Bestandteile der Opferhandlungen fungierten. Nicht aufgenommen sind daher auch solche Titel, die primär Teil der personalen Ordnung des Ahnenopfers waren, nämlich gerichtet nicht auf bestimmte Handlungsschritte, sondern an bestimmte Ahnen.¹⁶⁹ In Ergänzung der beiden Übersichten zu den musikalischen Abläufen der Ahnen- und kosmischen Opfer sind in TABELLE 4 drei Gruppen von Musiktiteln – zumeist Tänzen –, zusammengestellt, die ebenfalls außerhalb dieser Ordnung stehen, deren sukzessive Umbenennungen aber in beredter Weise Aufschluß über das Verhältnis von Übernahme und Neuschöpfung vermitteln: zum einen verschiedene, voneinander unabhängige Titel, die für die Westliche und Östliche Han-Zeit erneut jene Erweiterung des traditionellen musikalischen Programms belegen, die bereits in TABELLE 2 deutlich wird, zum anderen dann die Titel der beiden als komplementär aufgefaßten Friedens- und Kriegstänze, in denen die Erfolge des jeweiligen Aspektes der Herrschaft symbolisch zur Aufführung gebracht wurden: Die Friedentänzer hielten während des Tanzes Federn (*yü* 羽) und Flöten (*yüeh* 籥) oder Quastenstäbe (*mao* 旄),¹⁷⁰ die Kriegstänzer Schilde (*kan* 干) und Beile (*ch'i* 戚).¹⁷¹ Auffällig an dieser Übersicht ist zunächst, wie die Han-zeitlichen Erweiterungen des Repertoires nur von den Wei übernommen, anschließend aber offenbar vollständig aufgegeben wurden. Festzuhalten ist ferner das bemerkenswerte Übergewicht der Kriegs- gegenüber den Friedentänzen in den ersten Jahren der Westlichen Han-Zeit: Während man die Tradition des Friedenstanzes mit einer einzigen Neuschöpfung („Beginn der Kultur“) fortsetzte, ließ HAN KAO-TSU zu dem von den Ch'in übernommenen Kriegstanz „Fünf Phasen“ nicht weniger drei weitere einrichten. Auch diese wurden nur unter den Wei fortgeführt, während man bereits in der Westlichen Chin-Zeit zu dem alten Modell je eines Friedens- und Kriegstanzes zurückkehrte. Die schlagartige Reduzierung des ursprünglichen Han-Repertoires betraf daher zum einen die Ahnentempelgesänge der *An-shih fang-chung ko* nebst zwei für die Vorstadaltaropfer der Östlichen Han belegten Titeln, zum anderen die unorthodoxe Häufung der Kriegstänze.

¹⁶⁸ Vgl. Kapitel 2, 36.

¹⁶⁹ Zu diesen vgl. unten, 88-91.

¹⁷⁰ Zu Federn und Flöten als Emblemen des Friedenstanzes vgl. *Chou-li* 24.163b-c, BIOT, Bd.2, 64-65, dazu auch GIMM (1966), 127, und in Kapitel 4 den Kommentar zu Vers 12.18 der *Chiao-ssu ko*. Häufiger ist allerdings die Kombination von Federn und Tanzstäben mit Quasten aus Rinderhaar, vgl. *Chou-li* 23.155b, BIOT, 41-42, *T'ung-tien* 145.3705, vgl. auch in Kapitel 4 den Kommentar zu Vers 1.8 der *An-shih fang-chung ko*, schließlich die in der folgenden Anmerkung zu Schilden und Beilen genannten Passagen des *Yüeh-chi*.

¹⁷¹ Vgl. die *Yüeh-chi*-Passagen in *Li-chi* 37.299a, 302c, 39.313a, LEGGE (1885), Bd.2, 92, 102, 199, und *T'ung-tien* 145.3705.

Zu TABELLE 4 ist schließlich die besondere Situation der Östlichen Han-Zeit zu erwähnen, deren Kaiser unter dem Anspruch regierten, die legitimen Nachfolger des Herrscherhauses der Westlichen Han zu sein: Nachdem MING-TI im Jahre 57 den Thron bestiegen hatte, wurden in Lo-yang zwei offenbar einander unmittelbar benachbarte Ahnentempel mit Opfern bedient:¹⁷² der des Gründers der Westlichen Han, KAO-TSU, wo man diesen auch als ersten Kaiser der herrschenden Dynastie verehrte, und der des Gründers der Östlichen Han, KUANG-WU-TI 光武帝 (LIU HSIU 劉秀, 5 v.Chr. - 57 n.Chr., reg. 25 - 57). "[E]ach new emperor was presented in the temples of the two founders. That ritual took place from a few days up to several weeks after his enthronment, usually on consecutive days beginning with the ceremony in the Temple of the Eminent Founder [d.h., KAO-TSU]. Consequently, the two temples served the double purpose of legitimizing the dynasty and each individual ruler."¹⁷³ Während man in KAO-TSUS Tempel weiterhin die im *Han-shu* hierfür genannten Tänze spielte, wurden die alten Stücke für die übrigen Kaiser der Westlichen Han gemeinsam mit deren Tempeln aufgegeben.¹⁷⁴ Zugleich wurde – nach dem Vorbild der Tänze für KAO-TSU – für KUANG-WU-TI ein neuer Tanz geschaffen; hierzu notiert SHEN YÜEH im *Sung-shu*:

Zu Beginn [der Regierungszeit] des Kaisers MING fixierte Prinz HSIEN von Tung-p'ing als Zusammenfassung der Diskussionen der hohen Würdenträger: „In den Ahnentempeln ist es angemessen, daß eine jeweils eigene Musik gespielt wird. Um die Verdienste und Tugendkraft [des einzelnen Ahnen] leuchten zu lassen, sollte man [zwischen den beiden Tempeln die Musik] nicht wechselseitig übernehmen. [Man soll daher die im Ahnentempel des KAO-TSU gespielten Tänze] ‚Beginn der Kultur‘ (*Wen-shih*), ‚Fünf Phasen‘ (*Wu hsing*) und ‚Militärische Tugendkraft‘ (*Wu-te*) aufnehmen (*ch'eng* 承), um einen Tanz [mit dem alten Chou-Titel] ‚Große militärische [Tugendkraft]‘ (*Ta-wu* 大武) zu schaffen.“ [So] gestaltete man zusätzlich einen Tanzgesang und präsentierte diesen im Tempel des KUANG-WU-TI.¹⁷⁵

Als dieser im Tempel des ersten Kaisers der Östlichen Han, KUANG-WU-TI, gespielte Tanz wird seit LIU CHAOS Kommentar zum *Hsi-Han-shu*¹⁷⁶ der oben erwähnte und dem Prinzen von Tung-p'ing, LIU TS'ANG, zugeschriebene Tanz „Militärische Tugendkraft“ identifiziert und zugleich präzise auf das Jahr 59 datiert.¹⁷⁷ Drei Argumente sprechen dafür, daß mit dem Zugriff auf die alten Tänze nicht deren Ersetzung durch den einen neuen Tanz gemeint sein kann:

1. Ein neues Stück kann nicht zugleich Kriegs- und Friedenstänze nachbilden und ersetzen, da diese in ihrer Erscheinung grundsätzlich verschieden sind.
2. Der neue Tanz wurde eigens und ausschließlich für den Tempel des KUANG-WU-TI geschaffen und nicht in dem weiterhin mit Opfern bedienten Tempel KAO-TSUS verwendet.
3. Die ursprünglichen Namen der im Opfer an KAO-TSU verwendeten Tänze waren, wie erwähnt, noch im Jahre 221 präsent, bis sie dann unter den Wei geändert wurden.

Die zitierte Passage dürfte also ausdrücken, daß man sich an den Tänzen im Tempel des ersten Dynastiegründers KAO-TSU orientierte, um nun einen angemessenen Tanz für den zweiten Gründer KUANG-WU-TI zu schaffen – gemäß den Verdiensten dieses „Strahlenden Martialischen Kaisers“ einen Kriegstanz. Ferner erwähnt auch das *Tung-kuan Han-chi* für die winterlichen Opfer im zehnten Monat des Jahres 59, die drei alten Tänze seien „wie zuvor“ (*ju ku* 如故), also im Tempel des KAO-TSU, verwendet worden, und man habe – erstmals zusätzlich? – den neuen Tanz präsentiert.¹⁷⁸

¹⁷² Zu den beiden Tempeln vgl. BIELENSTEIN (1976), 54-57.

¹⁷³ BIELENSTEIN (1976), 55. Zum System und zur politischen Dimension der Ahnentempel, insbesondere für die dynastische Legitimation, unter KUANG-WU-TI vgl. auch BIELENSTEIN (1979), 163-71.

¹⁷⁴ Vgl. *Tung-kuan Han-chi* (WU SHU-P'ING 1987, 5.166).

¹⁷⁵ *Sung-shu* 19.534, vgl. auch *Nan-Ch'i-shu* 11.178, *T'ung-tien* 141.3595; letzteres hat *sui-t'ai* 遂采, „folgen und auswählen“, statt *ch'eng*.

¹⁷⁶ Vgl. *Tung-kuan Han-chi* (WU SHU-P'ING 1987, 5.165) und *Yüeh-fu shih-chi* 52.754-55.

¹⁷⁷ Vgl. auch SU CHIN-JEN / HSIAO LIEN-TZU (1982), 9-10, LU CH'IN-LI (1984), Bd.1, 167.

¹⁷⁸ Vgl. WU SHU-P'ING (1987), 5.165, auch *HHS* 2.107.

TABELLE 2: Die Opfermusik als Strukturelement der rituellen Ordnung von der Chou-Zeit bis zu den Südlichen und Nördlichen Dynastien: Die Ahnentempel

	周	西漢	魏	西晉	宋	南齊	梁	陳	北魏	北齊	北周			
Eintreten des Herrschers	王夏	永至 肆夏			永至	永至	永至	皇雅	永至	穆韶	王夏	皇夏	皇夏	
Hinaustrreten des Herrschers	王夏						皇雅				總章		皇夏	
Ein- und Hinaustrreten des Verkörperers	肆夏													
Ein- und Hinaustrreten der Gäste und Beamten					肅威	肅威	俊雅	肅威				肆夏	肆夏	
Vorabendliche Inspektion des Opfertieres				昭夏	肅威	肅威						肆夏		
Herein- und Hinausführen des Opfertieres	昭夏				引牲	引牲	(濼雅)	引牲	潔韶			昭夏	昭夏	
Herabstieg der Geister							誠雅		通韶				昭夏	
Willkommen an die Geister		嘉至	迎靈	肆夏	肆夏	昭夏	昭夏	誠雅	昭夏		迎神	高明	登歌	
Abschied an die Geister				肆夏	肆夏	昭夏	肆夏	誠雅	昭夏		送神	高明		
Präsentieren des Fleisches		登歌			嘉薦	嘉薦					登歌	肆夏	皇夏	
Präsentieren von Haar und Blut					嘉薦	嘉薦	(牲雅)	嘉薦				昭夏		
Libation					登歌	登歌			登歌			登歌		
Erstes Opfer					凱容 宣烈			登歌	凱容 宣烈	七德		高明		
Zweites Opfer										七德				
Ende der Opfer		休成			永安					九序	神祚			
Kaiserlicher Aufstieg in die Obere Halle								登歌				皇夏	登歌	皇夏
Kaiserlicher Gang in die Östliche Halle, Weintrinken		永安			登歌	嘉祚	永祚 (祚)	獻雅	嘉祚	嘉韶		皇夏	皇夏	
Kaiserlicher Gang in die Ruheshalle					休成	休成		休成	穆韶			皇夏	皇夏	

Anmerkungen zu TABELLE 2:

Aufgeführt sind nur die in den Quellen explizit den einzelnen Dynastien zugeschriebenen Stücke; Epochen, für die keine Titel erwähnt sind (Ch'in, Östliche Han, Östliche Chin), haben keine eigene Spalte.

Südliche und Nördliche Dynastien sind – jenseits der Einflüsse besonders von Süden nach Norden – parallele Nachfolger der Westlichen Chin. Um gegenüber der historischen Kontinuität aufeinanderfolgender Dynastien den synchronen Bruch zwischen Südlichen und Nördlichen Dynastien zu markieren, sind daher die Chin von den Südlichen und diese von den Nördlichen Dynastien jeweils mit einer stärkeren Linie abgetrennt. Zur Verdeutlichung ist ferner die Darstellung der Nördlichen Dynastien mit einer Schraffur unterlegt.

Es wird – wie auch in den folgenden Tabellen – nicht zwischen Gesangsstücken und Tänzen differenziert, da auch letztere von Gesängen begleitet wurden und z.T. mit Texten tradiert sind; umgekehrt wurde zu den Gesangsstücken getanzt. Überdies werden z.B. die Stücke *K'ai-jung* und *Hsüan-lieh* in der Sung-Zeit als Tänze (*wu*) oder Tanzgesänge (*wu-ko*) bezeichnet, in der Südlichen Ch'i-Zeit aber als Musikstücke (*yüeh*). Die Übergänge sind offenbar fließend.

Die Wechselfälle synchroner und diachroner Kohärenz führen im übrigen dazu, daß beide Tabellen sowohl Redundanzen als auch Ellipsen enthalten: So wird, um ein Beispiel der Redundanz zu nennen, das Präsentieren der Fleischschalen (*tou* 豆) und des Haares und Blutes (*mao-hsüeh* 毛血) für die Sung- und Südliche Ch'i-Zeit als ein einziger Vorgang

erwähnt und mit dem Musikstück *Chia-chien* verbunden, während in späteren Dynastien zwischen zwei Präsentationen unterschieden wurde; entsprechend ergeben sich in den Tabellen zwei Reihen, die dann für die Sung und Südlichen Ch'i denselben Titel enthalten. Elliptisch ist besonders TABELLE 3 in einigen der allgemeineren Aktionen: In der Liang-Zeit etwa wird das Eintreten des Kaisers zur Musik *Huang-ya* nur auf Ahnentempel und Vorstadaltäre bezogen, nicht aber auf die „Halle des Lichts“; das Eintreten der Beamten zur Musik *Chün-ya* hingegen ist für Ahnentempel, Vorstadaltäre, „Halle des Lichts“ und Audienzen notiert. In TABELLE 3 sind derartige Differenzierungen nicht nur aus Gründen der Übersichtlichkeit vernachlässigt, sondern vor allem aus der Überlegung, daß die Quellen selbst bisweilen elliptisch zu sein scheinen. So ist es im Falle von *Huang-ya* und *Chün-ya* kaum wahrscheinlich, daß beim Eintreten des Kaisers in die „Halle des Lichts“ keine oder irgendeine andere, nicht erwähnte Musik gespielt worden wäre, für die Beamten aber parallel zu den übrigen Anlässen *Chün-ya*. Ich gehe deshalb davon aus, daß *Huang-ya* auch in der „Halle des Lichts“ zum Einsatz kam.

Hierzu sei ferner festgehalten, daß – vgl. auch die unterschiedlichen Anordnungen der Texte einerseits in den Dynastiegeschichten, andererseits im *Yüeh-fu shih-chi* – sich bisweilen keine eindeutige Linie zwischen den Stücken der Opfer und denen der Audienzen und Bankette ziehen läßt. Im Gegensatz etwa zu CH'EN WEI-LIANG (1970), 156, sind meine Tabellen restriktiv gehalten: Was nicht explizit den Opferungen zugeschrieben ist, bleibt unerwähnt.

Ein letzter kritischer Punkt der Tabellen ist, daß für einzelne Handlungen, insbesondere der Opfervorgänge selbst, die Terminologie wechselt. So ist für die kosmischen Opfer jeweils vermerkt, welche Musik bei der kaiserlichen „ersten Opferung“ (*ch'u-hsien* 初獻) gespielt wurde und welche bei der „zweiten“ (*tz'u* 次; das Wort *hsien* ist ausgelassen); für das 573 etablierte System der Ch'en ist hingegen keine „erste“ oder „zweite“ Opferung erwähnt, sondern die Formulierung *ti ch'u tsai pai* 帝初再拜 („bei der ersten und zweiten Huldigung durch den Kaiser“) gebraucht, was ich hier auf die Opferungen beziehe.

Chou: *Chou-li* 22.152c.

Westliche Han: *HS* 22.1043.

Wei: *Sung-shu* 19.534, *San-kuo chih* 2.83, *T'ung-tien* 141.3596. Das Stück *Ying-ling* 迎靈 („Begrüßen der Geister“) wird in der Literatur nicht konkret der entsprechenden Handlung zugewiesen, zumal die Texte für die Wei-Zeit keine musikalische Abfolge des Opferrituals beschreiben. Allerdings legt zum einen der Titel nahe, das Stück als Teil einer solchen Ordnung zu sehen; zum andern wird der Titel in den genannten Quellen als der im Jahre 221 geänderte Name des Han-zeitlichen *Chia-chih* genannt.

Westliche Chin: *Yüeh-fu shih-chi* 8.111.

Sung: Die linke Teilspalte gibt das 454/55 installierte System wieder, die rechte das in der Ära *ta-ming* beschlossene; *Sung-shu* 19.545, 597-600, *T'ung-tien* 141.3600, *Yüeh-fu shih-chi* 8.118-19. Laut *Sui-shu* 13.292 und *T'ung-tien* 142.3608 wurde in der Sung-, der Südlichen Ch'i- und noch zu Beginn der Liang-Zeit das Stück *Yung-chih* („Ewige Anknüpfung“) nicht nur beim Eintreten des Kaisers in die Tempelhalle, sondern auch bei dessen Verlassen der Halle gespielt. Allerdings steht die aus dem *Chou-li* übernommene alte Formel *huang-ti ch'u-ju* 皇帝出入 hier im Widerspruch zu den detaillierten Aufzählungen der rituellen und musikalischen Abfolge; auch scheint der Titel *Yung-chih* für das Verlassen der Halle unpassend. Die allgemeine Bemerkung in *Sui-shu* 13.306, eine Eingabe vom Beginn der Ch'en-Zeit zitierend, die Abschiedsmusik an die Geister sei erst in der Ära *yung-ming* 永明 („Ewiges Leuchten“, 483 - 494), also in der Südlichen Ch'i-Zeit, von *Ssu-hsia* in *Chao-hsia* geändert worden, bezieht sich nicht auf den Ahnentempel, sondern auf die kosmischen Opfer (vgl. TABELLE 3, dazu *Yüeh-fu shih-chi* 2.21).

Südliche Ch'i: *Nan-Ch'i-shu* 11.179-83, *Sui-shu* 13.289-90, *T'ung-tien* 142.3607-8, *Yüeh-fu shih-chi* 9.123. Die Bemerkung in *Sui-shu* 13.292, der Sung-zeitliche Titel *Chia-tso* sei auch von der Südlichen Ch'i-Dynastie beibehalten und erst zu Beginn der Liang-Zeit in *Yung-tso* geändert worden, ist wiederum nur auf die kosmischen Opfer, nicht aber auf die des Ahnentempels zu beziehen (vgl. TABELLE 3).

Liang: *Sui-shu* 13.292-93, 298, *T'ung-tien* 142.3608-9, *Yüeh-fu shih-chi* 3.30-34, 14.201. Die Quellen berichten, daß zu Beginn der Liang-Zeit zunächst diverse Titel der Sung und Südlichen Ch'i übernommen worden seien (s.o.). Die beiden Titel *Ti-ya* und *Ch'üan-ya*, in der Tabelle in Klammern gesetzt, wurden (wohl spätestens) zwischen 520 und 527 abgeschafft; vgl. oben, 66-67.

Ch'en: *Sui-shu* 13.306-9, *T'ung-tien* 142.3610-11. Die linke Teilspalte enthält das System der Ch'i, zu deren Titeln man zu Beginn der Ch'en-Zeit zunächst zurückgekehrt war; ich fasse hier zwei weitestgehend identische Entwürfe zusammen, die in beiden Quellen unter den Datierungen „zu Beginn der Ch'en-Zeit“ (*Ch'en ch'u* 陳初, also wohl 557/58) und 560 getrennt aufgeführt sind. Tatsächlich weicht das spätere System nur beim „ersten Opfer“ ab (nun *Hsian-lich* statt *K'ai-jung*) und stellt ansonsten den weiter differenzierenden Ausbau des früheren dar. *Sui-shu* wie *T'ung-tien* schreiben übrigens je zweimal *Su-ch'eng* 肅成 statt *Su-hsien*; korrekt sein dürfte letzteres (vgl. auch die kollationatorische Notiz in *T'ung-tien* 142.3626). Zu *Yin-sheng* bieten die beiden Quellen die Variante *Yin-hsi* 引犧. Die rechte Teilspalte gibt das neue System der Ch'en wieder, das 573 unter dem emblematischen Titel der *shao*-Musik zunächst für die Opfer von Vorstadaltar und „Halle des Lichts“ entworfen, aber sicher auch im Ahnentempel gültig war.

Nördliche Wei: *Wei-shu* 109.2827, *T'ung-tien* 142.3612; es ist zunächst nicht klar, wann genau die Musik *Shen-tso* 神祚 gespielt wurde; das *Wei-shu* formuliert: „Nachdem die Stücke [der *Teng-ko*] beendet sind.“ Diese Formulierung ist aber wiederum ein Zitat aus dem *Han-shu*, so daß *Shen-tso* eindeutig parallel zu dem Han-zeitlichen Stück *Hsiu-ch'eng* steht. Zum Willkommen und Abschied an die Geister scheint auf spezielle Namen für die Musikstücke verzichtet worden sein; das *Wei-shu* spricht jeweils von einem „Stück“ (*ch'ü* 曲) – mehreren Stücken? – „Willkom-

men an die Geister“ und „Abschied an die Geister“. Diese Praxis wird im übrigen von den Sui fortgesetzt (vgl. *Sui-shu* 15.366, 368, *Yüeh-fu shih-chi* 10.139-40) – wie die Sui auch insgesamt, für sämtliche Opfer, auf die klassizistischen Titel der Nördlichen Dynastien zurückgreifen.

Nördliche Ch'i: *Sui-shu* 14.321-25, *T'ung-tien* 142.3616, *Yüeh-fu shih-chi* 9.130-31.

Nördliche Chou: *Sui-shu* 14.332, *Yüeh-fu shih-chi* 9.134-35. Im Zusammenhang mit der Ordnung des Ahnentempels (?) sind im *Sui-shu* drei weitere Titel für das Herein- und Hinaustrreten der unterschiedlichen Personen vermerkt, allerdings sind hierzu keine Texte tradiert: für die ausländischen Gäste die Musik *Na-hsia* 納夏, für die verdienten Beamten *Chang-hsia* 章夏 und für die Kaiserin *Shen-hsia* 深夏; Stücke dieser Titel wurden zugleich bei den Banketten verwendet (*Sui-shu* 14.332, *T'ung-tien* 142.3617).

TABELLE 3: Die Opfermusik als Strukturelement der rituellen Ordnung von der Han-Zeit bis zu den Südlichen und Nördlichen Dynastien: Die Außenaltäre und die „Halle des Lichts“

	宋	南齊	梁	陳	北齊	北周
Eintreten des Herrschers		永至	皇雅	永至	穆韶	皇夏
Hinaustrreten des Herrschers			皇雅			
Ein- und Hinaustrreten der Gäste und Beamten		肅威	俊雅	肅威		肆夏
Vorabendliche Inspektion des Opfertieres						肆夏
Herein- und Hinausführen des Opfertieres		引牲	(滌雅)	引牲	潔韶	昭夏
Herabstieg der Geister			誠雅		通韶	高明覆燾
Willkommen an die Geister		肆夏	昭夏	誠雅	昭夏	高明覆燾
Abschied an die Geister		肆夏	昭夏	誠雅	昭夏	高明覆燾
Kaiserlicher Aufstieg zum Altar / in der „Halle des Lichts“	登歌	登歌		登歌		皇夏
Kaiserlicher Abstieg vom Altar						高明
Präsentieren des Fleisches		嘉薦				皇夏
Präsentieren von Haar und Blut		嘉薦	(牲雅)	嘉薦		昭夏
Präsentieren von Nephrit und Seide						昭夏
Libation				登歌		登歌
Erstes Opfer am südlichen Vorstadaltar	凱容 宣烈	文德 宣烈	登歌	凱容 宣烈	七德	高明 覆燾
Zweites Opfer am südlichen Vorstadaltar		武德 宣烈			七德	
Erstes Opfer am nördlichen Vorstadaltar		地德 凱容	登歌	凱容 宣烈	七德	高明 覆燾
Erstes Opfer in der „Halle des Lichts“		凱容 宣烈	登歌	凱容 宣烈	七德	高明 覆燾
Zweites Opfer in der „Halle des Lichts“					七德	
Opfer an den als Begleiter der kosmischen Mächte installierten Ahnen		高德 宣烈				武德 昭烈
Opfer an den Hohen Gott des Großen Himmels						皇夏

[Fortsetzung folgende Seite]

[Fortsetzung TABELLE 3]

	宋	南齊	梁	陳	北齊	北周
Ende der Opfer	永安			九序	高明 覆燕	登歌
Kaiserliche Einnahme der Position für das Brandopfer (Himmelsopfer, südlicher Vorstadaltar)		昭遠	禋雅	昭遠	報詔	皇夏
Brandopfer (Himmelsopfer, südlicher Vorstadaltar)					昭夏	
Kaiserlicher Rückweg vom Brandopfer zur ursprünglichen Position					皇夏	
Kaiserlicher Gang zu seiner Position an der Opfergrube (Erdopfer, nördlicher Vorstadaltar)						皇夏
Vergraben des Opfertieres und von Nephrit (Erdopfer, nördlicher Vorstadaltar)		隸幽	禋雅	隸幽	昭夏	
Kaiserlicher Gang in die Östliche Halle, Weintrinken		嘉胙	獻雅	嘉胙	嘉詔	皇夏
Abräumen des Trinkgefäßes						雍樂
Kaiserlicher Gang in die Ruheshalle		休成		休成	穆詔	皇夏

Anmerkungen zu TABELLE 3:

Wie in TABELLE 2 sind nur die Dynastien präsent, für welche die Quellen explizit konkrete Titel erwähnen. Die stärkere Trennlinie zwischen den Südlichen und Nördlichen Dynastien wie auch die unterlegte Schraffur in der Darstellung der letzteren soll (vgl. obige Anm.) die chronologische Parallelität markieren.

Sung: *Sung-shu* 19.545, *T'ung-tien* 142.3600; das in der Ära *ta-ming* für den Ahnentempel entworfene Schema scheint nicht auf die kosmischen Opfer ausgedehnt worden zu sein.

Südliche Ch'i: *Nan-Ch'i-shu* 11.167-76, *T'ung-tien* 142.3607-8, *Yüeh-fu shih-chi* 2.18-22. Das Opferritual am nördlichen, der Erde gewidmeten Vorstadaltar wurde mitsamt seiner spezifischen Musik erst in der Südlichen Ch'i-Zeit als Ergänzung des Sung-zeitlichen System eingerichtet (*Sui-shu* 13.306, *Yüeh-fu shih-chi* 2.21); dabei ist die Musik engstens an der des südlichen, dem Himmel gewidmeten Altars orientiert. Die Mehrzahl der Gesangstexte war unspezifisch genug, um an beiden Vorstadaltären wie auch in der „Halle des Lichts“ (und teilweise auch im Ahnentempel!) verwendet werden zu können, vgl. *Nan-Ch'i-shu* 11.170, *T'ung-tien* 142.3607, *Yüeh-fu shih-chi* 2.21-22.

Liang: *Sui-shu* 13.292-93, 298, *T'ung-tien* 142.3608-9, *Yüeh-fu shih-chi* 3.30-34, 14.201; vgl. auch die Anmerkungen zu TABELLE 2.

Ch'en: *Sui-shu* 13.306-9, *T'ung-tien* 142.3610-11; zu Textvarianten und der Aufteilung in zwei Spalten vgl. die Anmerkungen zu TABELLE 2.

Nördliche Ch'i: *Sui-shu* 14.314-20, *T'ung-tien* 142.3616, *Yüeh-fu shih-chi* 3.36-44.

Nördliche Chou: *Sui-shu* 14.333-39, *Yüeh-fu shih-chi* 4.45-48. Gegenüber dem südlichen und nördlichen Vorstadaltar notieren die beiden Quellen nochmals andere Details für die Opfer an den fünf Vorstadaltären, gerichtet an die fünf Kaiser der Himmelsrichtungen: Laut *Sui-shu* 14.336-39 wurde beim Präsentieren von Nephrit und Seide *Huang-hsia* gespielt, beim ersten Opfer an den Azuren Kaiser ebenfalls *Huang-hsia* sowie beim jeweils ersten Opfer an einen der vier übrigen Kaiser *Yün-men* 雲門. Dagegen *Yüeh-fu shih-chi* 4.48 (mit angeblichem *Sui-shu*-Zitat): *Huang-hsia* für das Präsentieren von Nephrit und Seide wie auch für alle ersten Opferungen an die fünf Himmelskaiser, zusätzlich den Tanz *Yün-men* bei allen ersten Opferungen. Bei den Opferungen an die Himmelskaiser wurde als deren Begleitern auch den fünf legendären menschlichen Kaisern der Vorzeit geopfert (zu den Details vgl. *Yü Tzu-shan chi-chu* 6.536-52).

TABELLE 4: Umbenennungen der Musikstücke und Tänze des Opferrituals außerhalb des rituellen Handlungsablaufes von der mythischen Zeit bis zu den Südlichen und Nördlichen Dynastien

Typ	Myth. Zeit	周	秦	西漢	東漢	魏	西晉	宋	梁	北魏	
Diverse Musik- und Tanzstücke	1		房中樂	壽人	房中祠樂 安世樂	→	正世樂 享神歌				
	2				雲招 (?)	雲翹	鳳翔				
	3					育命	靈應				
Kriegstänze (武舞)	4		大武	五行	五行	→	大武	宣烈	大莊	章烈	
	5				武德 昭容 昭德 盛德	→	武頌 昭業				
	6				巴渝	→	昭武	宣武 大豫	後舞		
Friedenstänze (文舞)	7	韶 (招)			文始	→	大韶	宣文 正德	凱容 前舞	大觀	崇德

Anmerkungen zu TABELLE 4:

Aufgeführt sind nur die Titel, die in den Quellen explizit als Änderungen bestehender Namen ausgewiesen sind, sowie der jeweils erste Titel einer solchen Sequenz. Ausgeschlossen sind damit a) isolierte Titel, die weder auf frühere rekurrierten noch von späteren aufgegriffen wurden, und b) kontinuierlich verwendete Titel, deren Namen nicht verändert wurden. (So werden die Dynastien der Südlichen Ch'i und der Ch'en nicht eigens erwähnt, da sie weiterhin die Titel der Sung bzw. Liang pflegten.) Zur graphischen Gestaltung vgl. die Anmerkungen zu TABELLE 2.

Die Abhängigkeiten der einzelnen Titel sind horizontal in von links nach rechts zu lesenden Reihen dargestellt, so daß der am weitesten links stehende Titel der jeweils ursprüngliche ist. Die vertikale Anordnung innerhalb einer nummerierten Reihe soll veranschaulichen, auf genau welche alten Titel sich welche neuen beziehen. Wo Titel innerhalb einer Dynastie wechseln, ist etwaige Abhängigkeit mit einer Einrückung ausgedrückt. Die späteren Titel sind daher grundsätzlich eingerückt, unabhängig davon, ob sie über (wie in der Sung-Zeit) oder unter (wie in den übrigen Fällen) den früheren stehen. Zwischen den nummerierten Reihen bestehen keine Abhängigkeiten. Wie in den obigen Tabellen wird nicht zwischen Musikstücken, Gesängen und Tänzen unterschieden; in der vorliegenden Tabelle handelt es sich allerdings fast ausschließlich um Tänze. Wie zuvor für die musikalische Struktur der Opfer bietet CH'EN WEI-LIANG (1970), 160, für die historische Abfolge der Tänze eine Tabelle. Meine hier gegebene Darstellung versteht sich (auch) als deren partielle Korrektur. Zu den Tänzen der Nördlichen Chou, die über das Schema der früheren Dynastien des imperialen China hinausgehen, vgl. oben, 80-81.

Reihe 1: *HS* 22.1043, *San-kuo chih* 2.83, *Sung-shu* 19.533-37, *T'ung-tien* 141.3592-93, 3596-97. Im Jahre 194/193 v. Chr. wurde der Titel *Fang-chung tz'u yüeh* in *An-shih yüeh* geändert. Nach der Änderung in *Cheng-shih yüeh* im Jahre 221 (vgl. hierzu Kapitel 2, 58, Kapitel 4, 101) argumentierte MIAO HSI in einem Memorial erfolgreich, die vorherige Titeländerung zurückzunehmen und die Musik statt dessen in *Hsiang-shen ko* („Gesänge zur Bewirtung der Geister“) umzubeneden. Nach der Chronologie des *Sung-shu* dürfte dieses Memorial noch vor einer weiteren, wohl auf 226 datierenden (vgl. SU CHIN-JEN / HSIAO LIEN-TZU 1982, 22) Eingabe MIAOS verfaßt worden sein; das *Nan-Ch'i-shu* 11.178 datiert das Memorial in die Regierungszeit des WEI MING-TI, also zwischen 226 und 239. Das *Nan-Ch'i-shu* schreibt *hsiang* 饗 für *hsiang* 享.

Reihen 2-3: *T'ung-tien* 141.3596, *Sung-shu* 19.533-34. Der Tanz *Yün-ch'iao*, erwähnt für die kosmischen Opfer der Östlichen Han-Zeit (*HHS chih* 5.3123, 8.3181-82, *Sung-shu* 19.538), datiert als *Yün-shao* möglicherweise bereits aus der Westlichen Han-Zeit, vgl. oben, 58.

Reihen 4-7: *HS* 22.1044, *San-kuo chih* 2.83, *Chin-shu* 22.694, *Sung-shu* 19.533-34, 541-43, *Nan-Ch'i-shu* 11.190, *Sui-shu* 13.292, *Wei-shu* 109.2842, *T'ung-tien* 141.3592-3600, 142.3608, 3614, 147.3761, *Yüeh-fu shih-chi* 52.753-62. Der Tanz *Wu-te* wurde unter HAN CHING-TI in *Chao-te* und dieser unter HAN HSUAN-TI wiederum in *Sheng-te* geändert; vgl. auch die oben, 53-54, übersetzte Passage. Bei der Änderung in *Wu-sung* bezogen sich die Wei allerdings zunächst wieder auf den Tanz *Wu-te*. Die Bezeichnungen *Ch'ien-wu* („Früherer Tanz“) und *Hou-wu* („Späterer Tanz“) für den Friedens- resp. Kriegstanz sind unorthodoxe Bildungen, in denen das Konzept eines – in aller Regel zweigliedrigen – Namens aufgeben und statt dessen – vergleichbar der Bezeichnung *Teng-ko* („Gesänge der oberen Halle“) – auf Ort und Funktion der Tänze im rituellen Ablauf rekurriert wird. Das *T'ung-tien* schreibt für den Friedenstanz der Westlichen Chin *Ta-yüeh* 大悅 anstelle des in den übrigen Quellen einheitlichen *Ta-yü*. Prototyp des Friedenstanzes war *Shao*, der

Tanz des Kulturtheoren SHUN gewesen; als Prototyp des Kriegstanzes galt (*Ta*-)Wu des CHOU WU-WANG; vgl. TABELLE 1 in Kapitel 2, 37.

Während die historische Folge der Friedenstänze relativ linear verläuft, ist das Verhältnis der diversen Kriegstänze zueinander nicht eindeutig (vgl. auch die Tabelle in LIAO 1964, 111-12). In den frühen Jahren der Westlichen Han-Zeit waren zu dem Kriegstanz *Wu hsing*, welcher dem vormaligen Kriegstanz *Ta-wu* der Chou entsprach, als zweiter Kriegstanz *Wu-te* und als dritter der *Pa-yü*-Tanz eingerichtet worden; überdies bezeichnet das *Han-shu* den Tanz *Chao-jung* nochmals als eine Filiation des *Wu-te*. Alle vier Tänze galten ohne Zweifel auch in der Wei-Zeit noch als voneinander unabhängig, da für jeden ein eigener neuer Titel gefunden wurde. Für die Sung-Zeit dann notieren die Quellen (als früheste *Sung-shu* 19.542-43), man habe nun *K'ai-jung* als *shao*-Tanz (d.h. Friedenstanz) und *Hsüan-lieh* als Kriegstanz (*wu-wu*) verwendet. Ich folge hier dem Autor des *Nan-Ch'i-shu*, HSIAO TZU-HSIEN 蕭子顯 (489 - 537), der zu dem Schluß kommt, *Hsüan-lieh* könne sich nur auf den ursprünglichen und in der Wei-Zeit auf seinen alten Namen zurückgeführten Tanz *Ta-wu* beziehen. Ebenso referiert *K'ai-jung* auf den grundsätzlichen Begriff des „Friedenstanzes“. In einem gewagten Manöver wird in *T'ung-tien* 147.3761 unter der Überschrift *Pa-yü wu tsa-wu-wu i* 巴渝舞雜武舞議 „Diskussion des *Pa-yü*-Tanzes und der vermischten Kriegstänze“ eine Synthese der Kriegstänze versucht: Im „heutigen“, d.h. wohl T'ang-zeitlichen, Tanz *Hsüan-lieh* würden sowohl Helme und Bogen als auch Schilde und Beile getragen; Helme und Bogen seien das Zeichen des *Pa-yü*-Tanzes, Schilde und Beile das des Chou-zeitlichen Kriegstanzes. In der Sung-Zeit habe man lediglich die Namen und Verse geändert, die Tanzformen aber „bis heute“ unverändert tradiert.

Die Hymnen der Opfer des Ahnentempels

Die in den TABELLEN 2 und 3 aufgeführten Hymnen geben weder das vollständige Programm der Gesänge für die verschiedenen Opfer wieder, noch sind alle genannten Titel exklusiv für ein bestimmtes Opfer reserviert. Wie erwähnt, war die Ritualmusik eines der stärksten Bindeglieder zwischen den diversen Aktivitäten kaiserlicher Repräsentation; immer wieder notieren die Quellen zu einzelnen Stücken, diese seien parallel bei sämtlichen Opfern und bisweilen auch bei Banketten und Audienzen verwendet worden. Auch die Überschneidung der Titel zwischen den beiden Tabellen weist in diese Richtung, wenngleich, gerade unter den Nördlichen Dynastien, welche unter jeweils einem Titel eine ganze Reihe unterschiedlicher Texte verwendeten, die Identität der Titel nicht mit einer Identität der Gesänge verwechselt werden darf. Und wenn, was naheliegt, von einem Zusammenhang zwischen literarischer und musikalischer Form – etwa in der spätestens für das 12. Jh. belegten Entsprechung von Silben und Tönen¹⁷⁹ – ausgegangen werden kann, bezeichnete ein- und derselbe Titel, unter dem parallel Texte unterschiedlichen Metrums verfaßt wurden, nicht einmal eine musikalische Identität.

Die obigen Tabellen enthalten lediglich jene Titel, die den rhythmischen Handlungsablauf des Opfers markierten. Daneben aber existierte eine weitere, ebenfalls tradierte Gruppe an Tempelhymnen: die Preisgesänge für die einzelnen Ahnen. Die Notwendigkeit, unmittelbar nach Beginn eine eigene Opfermusik als Emblem der neuen politischen Legitimität zu präsentieren, brachte den Dynastiegründer in eine prekäre Situation, hatte er sich doch – „Herrschaft braucht Herkunft“¹⁸⁰ – gleichsam aus dem Stand genealogisch zu fundieren, d.h. den zeitlichen, räumlichen und persönlichen Ursprungsort der neuen Dynastie zu definieren.¹⁸¹ Das ursprünglich verbindliche Modell stellte hier das *Li-chi* im Rahmen der rituellen sozialen Differenzierung zur Verfügung:

Der Himmelssohn hat sieben Ahnentempel: drei [in der linken Reihe] der „Glänzenden“ (*chao* 昭), drei [in der rechten Reihe] der „Erhabenen“ (*mu* 穆), die mit dem Tempel des Großen Ahnen sieben ergeben. Die Lehnsfürsten (*chu-hou* 諸侯) haben fünf Ahnentempel: zwei *chao*, zwei *mu*, die mit dem Tempel des Großen Ahnen fünf ergeben. Die

¹⁷⁹ Vgl. LAM (1988), 369: „Since Ming theorists accepted that Ancient Perfect Music was sung syllabically, they maintained it as a principal stylistic feature for their songs, despite its being first demonstrated only in the *Twelve Ritual Songs Recorded by Zhu Xi* of the 1170s, questionably dated from the Kai-yuan period (713 - 741) of the Tang dynasty.“

¹⁸⁰ ASSMANN (1992), 71.

¹⁸¹ Vgl. hierzu *Li-chi* 24.211c, 213a, 47.367a, LEGGE (1885), Bd.1, 408, 411, Bd.2, 219, und die Diskussion bei WU HUNG (1995), 82-88, der die architektonische Struktur der frühen Ahnentempel mit diesem Prinzip verbindet.

Großmeister (*ta-fu* 大夫) haben drei Ahnentempel: einen *chao*, einen *mu*, die mit dem Tempel des Großen Ahnen drei ergeben. Die Offiziere (*shih* 士) haben einen Tempel. Die einfachen Menschen opfern in der Ruheshalle.¹⁸²

Diese Vorgabe bot die Möglichkeit, sich mit der Einrichtung des Ahnentempels eindeutig als Kaiser darzustellen, und sie wurde genutzt. So müssen die aus der Westlichen Chin tradierten sieben Tempelhymnen unmittelbar vom Beginn der Dynastie stammen, da die Adressaten sämtlich vor Gründung der Dynastie gelebt hatten, sich also kein Kaiser des seit 265 herrschenden Hauses SSU-MA 司馬 unter ihnen befindet.¹⁸³ In diesem Falle reichte die Linie der Vorfahren mehr als 150 Jahre zurück, bis zu dem 108 durch Selbstmord gestorbenen SSU-MA CHÜN 司馬鈞, der unter seinem einstigen Ehrentitel „Gen Westen marschierender General“ (*cheng-hsi Chiang-chün* 征西將軍) verehrt wurde.¹⁸⁴ Nach demselben Muster setzt die zu Dynastiebeginn der (Liu-)Sung im Jahre 420 mit einem eigenen Tempel bedachte Ahnengalerie mit dem als „Präfekt von Pei-p'ing“ (*Pei-p'ing fu-chün* 北平府郡) verehrten LIU YING 劉膺 (fl. 302) ein.¹⁸⁵ Auch die Gründer aller weiteren Dynastien in der Zeit der Nord-Süd-Trennung verfahren ausnahmslos nach diesem Prinzip.¹⁸⁶

Anders als für die Opfer an die kosmischen Kräfte stand für die Hymnen des Ahnentempels ein unantastbares Modell des Altertums vor Augen: die berühmte im *Shih-ching* aufbewahrte und – der Tradition zufolge – an König WEN, also den Vater des eigentlichen Dynastiegründers König WU, gerichtete Eulogie „Klarer Tempel“ (*Ch'ing-miao*).¹⁸⁷ Schon hier also ist die spätere Standardsituation vorgegeben, wonach der Ursprung oder Keim der politischen Legitimität in der Zeit vor der eigenen Herrschaft lokalisiert wird. Die letztendliche Besteigung des Thrones erscheint in diesem Schema weniger als Resultat jenes Gewaltaktes, dem sie sich in aller Regel verdankte, denn als Erfüllung und Vollendung einer ursprünglich vorhandenen, teleologisch gewachsenen Bestimmung zur Herrschaft. Mit den Hymnen des Ahnentempels präsentierte sich die neue Macht von Beginn an als historisch begründete. Auch hier erweist sich – wie an den oben diskutierten Namen der Musikstücke – das Zusammenspiel des Individuellen mit dem allgemein Verbindlichen: Wo die Gesänge die eigene dynastische Linie etablieren, tun sie dies in expliziter Orientierung am formalen Modell des Altertums. Es ist in der Tat ein leichtes (und daher auch ebenso trostloses) Unterfangen, die zahllosen Referenzen der imperialen Hymnen auf „Klarer Tempel“ wie auch auf weitere Texte der Eulogien nachzuweisen; der formale und lexikalische Klassizismus, ja Archaismus der Texte ist selbst schon Teil ihres Programms.

Die Überlieferung der an die einzelnen Ahnen gerichteten Hymnen ist ohne Zweifel selektiv und bietet ein nur unvollständiges Bild: Es ist nicht die Ausnahme, sondern die Regel, daß allenfalls noch die Hymnen für die Tempel der frühen Kaiser einer Dynastie aufbewahrt sind; eine umfassende

¹⁸² *Li-chi* 12.107b, LEGGE (1885), Bd.1, 223, dort auch die Anm. 2. Vgl. auch *Li-chi* 23.203c, 46.361a, LEGGE, Bd.1, 397, Bd.2, 204-6. Es handelt sich bei den sieben usw. Ahnentempeln nicht um jeweils eigene Baulichkeiten, sondern um die den einzelnen Ahnen reservierten Räume (*shih* 室) des Tempels. Zum Aufbau des Ahnentempels vgl. WANG KUO-WEI (1921), 3.6a-8a (*Ming-t'ang miao ch'in t'ung-k'ao* 明堂廟殿通考), übersetzt von HEFTER (1931), 70-79. Zu dem *chao-mu*-System vgl. TETSUI YOSHINORI (1985), WANG CHIEN-HSIN (1988), letzterer auch zu den archäologischen Zeugnissen.

¹⁸³ Vgl. die Texte in *Chin-shu* 22.682-84 (auch in *Sung-shu* 20.574-76, *Yüeh-fu shih-chi* 8.111-13), zur Einrichtung des Ahnentempels im Jahre 266 vgl. *Chin-shu* 19.602-3.

¹⁸⁴ Vgl. zu diesem HHS 5.224, 16.614, 51.1689, 87.2886, 2889.

¹⁸⁵ Laut *Sung-shu* 1.1 war LIU YING in der Chin-Zeit Präfekt von Pei-p'ing 北平 (östlich des heutigen Tsun-hua 遵化 in der Provinz Ho-pei 河北, vgl. T'AN CH'Y-HSIANG 1982/87, Bd.3, Karte 41-42). Ein LIU YING ist – nur mit Namen – einmal in *Chin-shu* 104.2708 erwähnt. Zur Einrichtung des Ahnentempels zu Beginn der Sung-Zeit vgl. *Sung-shu* 16.449, die von WANG SHAO-CHIH zu Dynastiebeginn an die Ahnen gerichteten Hymnen befinden sich in *Sung-shu* 20.579-80 und *Yüeh-fu shih-chi* 8.116-17.

¹⁸⁶ Hier und im folgenden werden nur noch in konkreten Einzelfällen die Aufbewahrungsorte der einzelnen Texte wiederholt; sie sind vollständig in der obigen Darstellung zu den Autoren der Hymnen notiert.

¹⁸⁷ *Mao shih* [# 266] 19-1.315a-c, LEGGE IV, 569.

Überlieferung hätte prinzipiell alle Hymnen bis einschließlich der für den jeweils vorletzten Kaiser aufbieten müssen. So mag man spekulieren, ob im Verlaufe dieser oder jener Dynastie, gerade auch auf der Grundlage politischer Konsolidierung und eines damit gewachsenen kulturellen Selbstbewußtseins, auch „modernere“, d.h. weniger traditionsverpflichtete Texte hätten gestaltet werden können. Das prägnanteste – aber dafür eben auch kritisierte – Beispiel einer solchen rituellen Selbstdarstellung bieten die im folgenden ausführlich zu behandelnden, primär an die kosmischen Kräfte gerichteten Hymnen des HAN WU-TI. Für die Ahnentempel der Südlichen und Nördlichen Dynastien lassen die tatsächlich tradierten Texte eine solche Möglichkeit allerdings eher unwahrscheinlich erscheinen. So reichen die überlieferten Tempelgesänge der Südlichen Ch'i-Zeit immerhin bis zum fünften von insgesamt sieben Kaisern dieses Hauses, ohne in ihrer formalen Struktur von den poetischen Moden etwa der Ära *Yung-ming* berührt worden zu sein. Mit der einen großen Ausnahme der Nördlichen Chou-Zeit, als der *poeta laureatus* jener Tage, YÜ HSIN, just die Preishymnen an die Ahnen erstmals im pentasyllabischen Metrum verfaßte,¹⁸⁸ sind sämtliche Gesänge, die zum Lobpreis individueller Ahnen verwendet wurden, im archaischen Viersilbler gehalten, dem „korrekten Maß“ für „die Reime der Vornehmen Töne“, wie CHIH YÜ 摯虞 (gest. 311) in seinem *Wen-chang liu-pieh lun* 文章流別論 notiert.¹⁸⁹ Keine andere Gruppe von Ritualhymnen weist eine solche formale Konsistenz auf, und vielleicht war es das ideologische Programm der Texte selbst, nämlich die Verehrung und Nachahmung der Vergangenheit, welche den Preishymnen an die Vorfahren ihre besondere Beharrungskraft gegen literarische Experimente verliehen hat: Schon das metrische und daher vielleicht auch musikalische Maß demonstrierte das Einverständnis mit und die Abkunft von den Ahnen. In der Syntax der Gesänge, dies bleibt letztlich, weit über den konkreten Sachverhalt dieser Gruppe der Ahnentempelhymnen hinaus, für die strukturelle Ordnung oder „Grammatik“ der Opferrituale insgesamt festzuhalten, realisierte sich ein erhebliches semantisches Potential.

Die literarische Ausstattung des Tempelopfers war zwar allgemein einem strikten Klassizismus unterworfen, doch bleiben als Abweichungen jeweils ein metrisch unregelmäßiges Stück aus der Westlichen und der Östlichen Chin- sowie der Sung-Zeit (letzteres wurde zudem von den Südlichen Ch'i übernommen) zu notieren.¹⁹⁰ Soweit die tradierten Texte erkennen lassen, wurde seit der Sung-Zeit überdies der dreisilbige Vers für das Opfer im Ahnentempel institutionalisiert, und zwar so grundsätzlich wie ausschließlich für den rituellen Programmpunkt „Abschied an die Geister“ (*sung shen* 送神). Diese im Vergleich zu dem getragenen und blockhaften Viersilbler temporeiche und dramatische Form ist über die Altargesänge HAN WU-TIS vermutlich auf Formen der südlichen Ch'u-Literatur zurückzuführen,¹⁹¹ doch bietet auch die konfuzianische Ritualtradition eine Erklärung für die Verwendung des Dreisilblers zum Abschied an die Geister. Im Musikkapitel des *Sung-shu* ist eine

¹⁸⁸ Von den sieben tradierten Hymnen, deren letzte an den ersten Kaiser dieser Dynastie gerichtet war, sind sechs vollständig im fünfsilbigen Vers und nur eine in klassischen Viersilblern; die Texte sind tradiert in *Sui-shu* 14.340-41 und *Yüeh-fu shih-chi* 9.135-37, ein ausführlicher Kommentar findet sich in *Yü Tzu-shan chi-chu* 6.458-67.

¹⁸⁹ Vgl. KUO SHAO-YÜ (1988), Bd.1, 191.

¹⁹⁰ In der Westlichen Chin-Zeit hat der im Prinzip in Viersilblern gehaltene Text für die vorabendliche Inspektion des Opfertieres (*Hsi-sheng ko*, *Chin-shu* 22.682, *Sung-shu* 20.574, *Yüeh-fu shih-chi* 8.111-12) am Schluß zwei zusätzliche Zeichen; der Doppelvers lautet: 祖考降饗 / 以虞孝孫之心 („Die Ahnen steigen herab und genießen die Gaben, / so erfreuen sie die Herzen der pietätvollen Enkel!“). Aus der Östlichen Chin-Zeit ist der Text *Ssu shih tz'u-ssu ko* 四時祠祀歌 („Gesang für die Opfer zu den vier Jahreszeiten“) tradiert (*Chin-shu* 23.700, *Sung-shu* 20.579, *Yüeh-fu shih-chi* 8.116), welcher zwischen drei- und viersilbigen Versen wechselt. In der Sung-Zeit hatte YIN TAN den Gesang *Chia-tso* („Glückverheißende Opfergaben“) für den Gang des Kaisers in die Östliche Halle und das dortige Trinken des Weins mit einem dreisilbigen Doppelvers begonnen, auf den fünf pentasyllabische Doppelverse folgen (*Sung-shu* 20.600, *Yüeh-fu shih-chi* 8.121). Dieser Text kam mit geringen Varianten auch im Ahnentempel und der „Halle des Lichts“ der Südlichen Ch'i zum Einsatz (*Nan-Ch'i-shu* 11.174, *Yüeh-fu shih-chi* 2.25).

¹⁹¹ Vgl. die Diskussion in Kapitel 4, 296-99. Auch CHIH YÜ hatte notiert, die Han-zeitlichen Gesänge für Vorstadt-altar und Ahnentempel seien häufig im Drei-Zeichen-Vers gehalten, vgl. KUO SHAO-YÜ (1988), Bd.1, 191.

offizielle Erörterung des Vizedirektors zur Linken der Staatskanzlei (*shang-shu tso-p'u-yeh*) und Prinzen von Chien-p'ing 建平, LIU HUNG 劉宏 (434 - 458), aufbewahrt, worin dieser im Zusammenhang der Willkommens- und Abschiedsmusik an die Geister einen Satz des *Li-chi* zitiert:

Man ist freudig bei der Begrüßung zur Ankunft, man ist traurig beim Verabschieden zum Gehen.¹⁹²

Tatsächlich ist im *Li-chi* dieser Satz in ganz anderem Zusammenhang verwendet, wie der dort unmittelbar folgende Satz verdeutlicht:

Daher hat das Frühlingsopfer Musik, aber das Herbstopfer ist ohne Musik.

LIU HUNGS Übertragung der Freude und Trauer von zwei verschiedenen Opferritualen auf die innere Struktur jeder Opferhandlung bietet vermutlich die Erklärung für den musikalischen Bruch zum Abschied an die Geister: Das dramatische Metrum des dreisilbigen Verses kündigt nicht nur vom Ende der erhabenen Gegenwärtigkeit der Geister, sondern zugleich von der daraus resultierenden Unruhe und Wehmut der anwesenden Personen.

Die Hymnen der kosmischen Opfer

Wie in den TABELLEN 2 und 3 dargestellt, waren die Opfer in der „Halle des Lichts“ und an den Vorstadtaltären weitgehend parallel zu denen des Ahnentempels strukturiert, und nicht wenige Tänze und Gesangsstücke kamen unverändert hier wie dort zum Einsatz. Die grundsätzliche Differenz der Opfer lag daher nicht in ihren Abläufen, sondern im Ort, in der Zeit und in den Adressaten der Handlung. Anders als bei den Opfern des Ahnentempels stand für die Gesänge an die kosmischen Mächte Himmel, Erde und die Kaiser der fünf Himmelsgegenden kein erhabenes Vorbild des hohen Altertums zur Verfügung. So waren die Opfer an die kosmischen Kaiser der Himmelsrichtungen erst zum Ende der Östlichen Chou-Zeit gedanklich entworfen worden und sind nicht vor der Ch'in-Dynastie historiographisch wirklich greifbar;¹⁹³ das früheste tradierte Hymnenkorpus an die kosmischen Mächte sind die *Chiao-ssu ko* HAN WU-TIS.

Die prinzipielle Organisation der kosmischen Opfer basierte auf einer raum-zeitlichen Ordnung, die neben der „Halle des Lichts“ verschiedene Außenaltäre umfaßte, deren System aber nicht einheitlich war. Strittig und zwischen den Dynastien des Südens und Nordens unterschiedlich gelöst war die Frage, ob die im *Chou-li* erwähnten Opferstätten an Himmel und Erde, nämlich der „runde Hügel“ (*yüan-ch'iu* 圓丘) und der in einem Sumpf situierte „quadratische Hügel“ (*fang-ch'iu* 方丘) identisch waren mit südlichem und nördlichem Vorstadtaltar oder als separate Opferstätten zu gelten hatten. Mit dieser Frage verbanden sich zugleich Überlegungen nach den jeweils zu verehrenden Geistern sowie den Zeitpunkten der Opfer im Kultkalender.¹⁹⁴ Es entlastet die vorliegende Arbeit, daß die Differenzen und Wandlungen im System der kosmischen Opfer zwischen den Südlichen und Nördlichen Dynastien sich kaum in der Ordnung oder den Texten der Opferhymnen spiegeln – und dies ist für sich

¹⁹² *Li-chi* 47.1592, LEGGE (1885), Bd.2, 210; *Sung-shu* 19.543.

¹⁹³ Vgl. CH' IEN MU (1932), 2193-2200, KARLGREN (1968), 8-10, 13-15.

¹⁹⁴ Vgl. hierzu die Ritualkapitel der einzelnen Dynastiegeschichten, Kapitel 42-44 des *T'ung-tien* sowie an neueren Arbeiten KOJIMA (1989), KANEKO (1979) und WECHSLER (1985), 107-12. YOSHIOKA (1983) hat sich in diesem Kontext mit der Ausstrahlung des Systems der Vorstadtaltaropfer nach Japan und insbesondere Korea beschäftigt. Zu einer Kritik des *Chou-li*-Textes, auf dessen unterschiedlicher Exegese durch WANG SU und CHENG HSÜAN die Differenzen u.a. basieren, vgl. CH' IEN MU (1932), 2193-2214.

genommen bereits ein bemerkenswerter Befund. So scheint es zum Verständnis der Gesänge nicht notwendig, die unter jeder Dynastie extensiv geführten Diskussionen und tatsächlichen Unterschiede im System der kosmischen Opfer im Detail nachzuzeichnen.

Exemplarisch für eine der größeren Änderungen steht die unter den Südlichen Ch'i im Jahre 488 vorgenommene Inauguration des Erdopfers am nördlichen Vorstadtaltar, welches nun das aus der Sung-Zeit übernommene Himmelsopfer am südlichen Altar komplementierte.¹⁹⁵ Das *Nan-Ch'i-shu* leitet die für den nördlichen Altar bestimmten Texte wie folgt ein:

Die Gesangstexte der Musik am nördlichen Vorstadtaltar: Untersucht man die Chou-Eulogie *Hao-t'ien yu ch'eng-ming* 昊天有成命 („Der Hohe Himmel bestimmt das Mandat“),¹⁹⁶ so [wurde sie verwendet für] die Opferungen an Himmel und Erde. Seit der Chou- und Han-Zeit haben die Opfer an Himmel und Erde daher sämtlich [jeweils] identische Texte (*t'ung-tz'u* 同辭). Der in der Sung-Zeit von YEN YEN-CHIH [verfaßte] Text für die Bewirtung der Erdgeister (*hsiang ti-shen tz'u* 饗地神辭) war überdies mit den [Texten] des südlichen Vorstadtares identisch. Wenn am nördlichen Vorstadtaltar der Ch'i die Schar der Beamten hereintritt, spielt man die Musik *Su-hsien* („Ehrfurcht vor dem unversehrten [Opfertier]“), beim Hereinführen des Opfertieres spielt man *Yin-sheng* („Hereinführen des Opfertieres“), beim Präsentieren der Fleischschalen und von Haar und Blut spielt man *Chia-chien* („Glückverheißendes Präsentieren“), tritt der Erhabene Kaiser ins Osttor der Altaranlage, spielt man *Yung-chih* („Ewige Ankunft“), geht [der Erhabene Kaiser] in die Ruheshalle zurück, spielt man *Hsiu-ch'eng* („Die Vervollständigung der Vortrefflichkeit“). Die Texte sind dabei mit denen des südlichen Vorstadtares identisch; [lediglich die Texte des Stückes] *Chao-hsia* („Glänzende Größe“) und der *Teng-ko* für Willkommen und Abschied an die Geister sind unterschiedlich.¹⁹⁷

Das *Yüeh-fu shih-chi* bietet zusätzliche Details zu den insgesamt fünf aus dem *Nan-Ch'i-shu* übernommenen Hymnen:

In der „Monographie über die Musik“ des *Nan-Ch'i-shu* heißt es: „Die Musik am nördlichen Vorstadtaltar: Zum Willkommen an die Erdgeister spielt man die Musik *Chao-hsia*; beim Besteigen des Altars spielt man die *Teng-ko*, bei der ersten Opferung spielt man die Musik *Ti-te k'ai-jung* (Erscheinung des Triumphes der Tugendkraft der Erde), bei der zweiten Opferung spielt man die Musik *Chao-te k'ai-jung* (Erscheinung des Triumphes der strahlenden Tugendkraft), beim Vergraben [des Opfertieres] spielt man die Musik *Li-yu* (Anheimgeben an das Dunkel). Die übrigen Texte sind identisch mit denen des südlichen Vorstadtares.“¹⁹⁸

Wie auch aus TABELLE 3 ersichtlich, wurde die bestehende Handlungsstruktur nicht substantiell angetastet. Vielmehr übertrug man die Abfolge der rituellen Schritte vom südlichen Vorstadtaltar symmetrisch auf den nördlichen, indem man die für das Erdopfer charakteristischen Aktionen analog zu jenen des Himmelsopfers gestaltete. Auch die entsprechenden Hymnentitel betonten diese Symmetrie, und es ist im übrigen symptomatisch für den Primat des Textes, daß die Quellen nicht etwa von einer identischen Musik an den beiden Altären sprechen, sondern von der Identität der „Texte“ (*tz'u* 辭, eigentlich: „Worte“).

Das hymnische Repertoire der kosmischen Opfer bestand, ähnlich wie im Ahnentempel, aus prinzipiell zwei Gruppen von Hymnen: den in TABELLE 3 zusammengestellten Titeln des rhythmischen Handlungsablaufs sowie – greifbar seit der Sung-Zeit – jeweils einer Serie von Hymnen an konkrete Adressaten, in diesem Falle die „fünf Kaiser“ (*wu ti* 五帝), welche, in einem Schritt von der Mythologie zur Kosmologie, aus der Gruppe der ursprünglichen Kulturtheoren entwickelt und schließlich als eigenständige Herrscher der fünf kosmischen Gegenden (und Jahreszeiten) emanzipiert

¹⁹⁵ Vgl. den entsprechenden Absatz in der Anm. zu TABELLE 3. Die Datierung ist in *Sui-shu* 13.306 und *Yüeh-fu shih-chi* 2.21 angegeben.

¹⁹⁶ *Mao shih* [# 271] 19-2.319c-20a, LEGGE IV, 575.

¹⁹⁷ *Nan-Ch'i-shu* 11.170.

¹⁹⁸ *Yüeh-fu shih-chi* 2.21.

worden waren,¹⁹⁹ im Rahmen der *wu hsing*-Spekulation nunmehr benannt nach deren emblematischen Farben: der Azurene Kaiser (*Ch'ing-ti* 青帝) des Ostens und Frühlings, der Rote Kaiser (*Ch'ih-ti* 赤帝) des Südens und Sommers, der Gelbe Kaiser (*Huang-ti* 黃帝) des Zentrums und der „mittleren Jahreszeit“, der Weiße Kaiser (*Po-ti* 白帝) des Westens und Herbstes sowie der Schwarze Kaiser (*Hei-ti* 黑帝) des Nordens und Winters.

Ein weiterer Adressat der kosmischen Opfer war schließlich der im Opfer an den Himmel diesem „begleitend“ (*p'ei* 配) zur Seite gestellte und damit besonders ausgezeichnete Ahn, der gleichfalls als Adressat des Opfers galt und bisweilen eine eigene Hymne erhielt.²⁰⁰ Dieses Modell, bereits von HAN WU-TI in seiner neu geschaffenen „Halle des Lichts“ aufgegriffen,²⁰¹ wurde zum Ende der Westlichen Han-Zeit als fester Bestandteil der kosmischen Opfer etabliert;²⁰² im politischen Sinne schloß es dynastische mit kosmischer Legitimation zusammen und individualisierte damit zugleich das kosmische Opfer. Während im Ahnentempel das Individuum des Opfernden, nämlich als persönlicher Nachfahre, zur Geltung kam, war die Huldigung an Himmel und Erde grundsätzlich nicht Kennzeichen einer Person, sondern Privileg des kaiserlichen Amtes. Erst in der Gestalt des „Begleiters“, der damit eine heraldische Funktion einnahm, gab sich das Herrscherhaus ausdrücklich als es selbst zu erkennen. Besonders deutlich wird dies an den Hymnen der Sung und der Südlichen Ch'i: Von den insgesamt zwölf aus der Sung-Zeit tradierten Hymnen für den südlichen Vorstadtaltar und die „Halle des Lichts“ sind elf von den Südlichen Ch'i direkt übernommen und dabei entweder in nahezu identischer Form beibehalten oder in Versatzstücke zerlegt und neu zusammengefügt worden; lediglich der seinem Titel nach an den dritten Kaiser der Sung, LIU I-LUNG (Tempelname T'AI-TSU 太祖), gerichtete Gesang konnte nicht weiter verwendet werden.²⁰³ *Locus classicus* für den „Begleiter“ ist eine schon von WANG MANG²⁰⁴ und in der Folge wiederholt zitierte Passage des *Hsiao-ching*:

Im Verhalten des Menschen ist nichts größer als die Kindespietät. In der Kindespietät ist nichts größer als die Ehrfurcht vor dem Vater; in der Ehrfurcht vor dem Vater ist nichts größer, als ihn zum Begleiter des Himmels zu machen. Der Herzog von Chou war solch ein Mensch: Einst brachte der Herzog von Chou dem „Beherrscher der Hirse“ das Vorstadtaltarpfer dar, um ihn zum Begleiter des Himmels zu machen. Er brachte das Ahnentempelopfer an König WEN in der „Halle des Lichts“ dar, um ihn zum Begleiter des Hohen [Himmels-]Kaisers zu machen.²⁰⁵

Wo die Struktur des rituellen Ablaufes, die Rolle des „Begleiters“ und die Tatsache, daß nicht wenige Gesänge sowohl bei den kosmischen Opfern wie im Ahnentempel verwendet wurden, die Einheit des gesamten Opfersystems und seiner Musik betonen, treten die erstmals aus der Sung-Zeit überlieferten Hymnenzyklen an die kosmischen fünf Kaiser als das distinktive Element ausschließlich der kosmischen Opfer hervor. Es sind diese Gesänge, welche zum eigentlichen musikalischen Korpus der Opfer des Vorstadtares avancierten. Dies wird deutlich in den ersten Worten, mit denen im *Nan-Ch'i-shu* die Hymnen an die fünf Kaiser eingeleitet werden, denen in den Südlichen Dynastien seit der Sung-Zeit in der „Halle des Lichts“ geopfert wurde:

¹⁹⁹ Vgl. KARLGREN (1968), 9: „It is only when we come down to early Han-time that we come across an independent cosmological scheme of 'Monarchs' who are not tied up with primeval ancestral figures but clearly belong to the nature-god conceptions.“ Zur Mythologie der fünf Kaiser und ihrer Hilfsgeister, besonders auch in der Han-Zeit, vgl. weiter KARLGREN (1946), 221-23, 239-47.

²⁰⁰ Vgl. TABELLE 3.

²⁰¹ Vgl. Kapitel 4, 177-78.

²⁰² Vgl. WECHSLER (1985), 109, zur Praxis und Bedeutung des „Begleiters“ in der Östlichen Han-Zeit vgl. BIELENSTEIN (1976), 65-66, und (1979), 166-67. Zu einer umfassenden Darstellung vgl. KOJIMA (1989), 139-76.

²⁰³ Vgl. der einfachen Übersicht halber die Texte in *Yüeh-fu shih-chi* 2.15-26, zu dem Prinzip der Versatzstücke die Darstellung bei CH'EN WEI-LIANG (1970), 158-59.

²⁰⁴ Vgl. *HS* 25B.1264.

²⁰⁵ *Hsiao-ching* 5.15a.

Die Gesangstexte der ‚Halle des Lichts‘ für die Opferungen an die fünf Kaiser: Die Gesänge des Vorstadaltarpfegers der Han-Zeit waren sämtlich im Vier-Zeichen-Vers.²⁰⁶

Ein Blick auf die in Kapitel 4 behandelten metrisch vielfältigen Han-zeitlichen Hymnen für den Vorstadttar zeigt, daß diese Bemerkung offenbar auf die dortigen Gesänge 2 - 6 referiert, welche formal wie inhaltlich ein eigener Zyklus sind und als solcher – im Gegensatz zu den übrigen Hymnen HAN WU-TIS – auch noch in der Östlichen Han-Zeit an den Vorstadttären Lo-yangs gepflegt wurden. Diese Gesänge, eng entlang den Vorgaben der „Anweisungen für die Monate“ (*yüeh-ling*) konzipiert und in der Östlichen Han-Zeit auch bei den großen, in ihrer gesamten räumlichen, zeitlichen, farblichen, tonalen usw. Organisation an der *wu hsing*-Spekulation orientierten Zeremonien zum „Willkommen“ an die jeweils jahreszeitliche „Luft“ (*ch'i*) angestimmt,²⁰⁷ verfestigten sich zum Modell der Hymnen an die fünf Kaiser.²⁰⁸ Letztere wurden dann allerdings, wie schon die entsprechenden Gesänge unter HAN WU-TI, zu festen Terminen bei gemeinsamen Opfern – so in der „Halle des Lichts“ oder im sommerlichen Regenopfer (*yü 雩*) – an alle fünf kosmischen Kaiser verwendet. Während aus der Chin-Zeit kein solcher Zyklus tradiert ist, folgen die einzelnen Dynastien der Südlichen und Nördlichen Dynastien zwei unterschiedlichen formalen Entwürfen. Das *Nan-Ch'i-shu* führt die Einleitung zu den Hymnen der „Halle des Lichts“ wie folgt fort:

[Kaiser] SUNG HSIAO-WU ließ HSIEH CHUANG Texte [für die Opfer an die fünf Kaiser] schaffen. CHUANG orientierte sich an den Zahlen der fünf Phasen: Für [die Phase] Holz wurde als Zahl die Drei verwendet, für Feuer wurde als Zahl die Sieben verwendet, für Erde wurde als Zahl die Fünf verwendet, für Metall wurde als Zahl die Neun verwendet, für Wasser wurde als Zahl die Sechs verwendet. Er untersuchte die fünf Phasen im „Großen Plan“ (*hung-fan* 鴻範) [-Kapitel des *Shang-shu*].²⁰⁹ Die erste heißt Wasser, die zweite heißt Feuer, die dritte heißt Holz, die vierte heißt Metall, die fünfte heißt Erde. In den „Anweisungen für die Monate“ hat Holz die Zahl Acht, Feuer die Zahl Sieben, Erde die Zahl Fünf, Metall die Zahl Neun, Wasser die Zahl Sechs. TS'AI YUNG sagt: „Der Osten hat Holz mit Drei und Erde mit Fünf – deshalb als Zahl Acht. Der Süden hat Metall mit Zwei und Erde mit Fünf – deshalb als Zahl Sieben. Der Westen hat Metall mit Vier und Erde mit Fünf – deshalb als Zahl Neun. Der Norden hat Wasser mit Eins und Erde mit Fünf – deshalb als Zahl Sechs.“ Nun wiederum bezog man die Zahlen der Töne ein: Der Einsilbler erhält Erde, der Dreisilbler erhält Feuer, der Fünfsilbler erhält Wasser, der Siebensilbler erhält Metall, der Neunsilbler erhält Holz. Orientierte man sich am „Großen Plan“, daß Holz als Zahl die Drei verwendet, dann gälten als Entsprechungen die Eins des Wassers, die Zwei des Feuers und die Vier des Metalls. Orientierte man sich an den „Anweisungen für die Monate“ mit der Neun des Metalls und der Sechs des Wassers, dann gälten als Entsprechungen die Acht des Holzes und die Sieben des Feuers. Wollte man sich nach den Zahlen Eins und Zwei des „Großen Plans“ richten, dann bildeten die Silben (*yen* 言) kein textliches Muster (*wen*). Daher ergriff und verwarf man [aus beiden Systemen]. Trennt man die beiden Gedankensysteme voneinander, so bleibt unklar, worauf [HSIEH CHUANG] sich gestützt hat, um mit den Zahlen die Silben festzulegen.²¹⁰

Das Modell HSIEH CHUANGS verband kosmologische Spekulation mit ästhetischem Pragmatismus: Die Hymne an den Azuren Kaiser des Ostens war in dreisilbigen Versen gehalten, die an den Roten Kaiser des Südens in siebensilbigen, die an den Gelben Kaiser des Zentrums in fünfsilbigen, die an den Weißen Kaiser des Westens in neunsilbigen und die an den Schwarzen Kaiser des Nordens in sechssilbigen. Dieses Muster wurde, wie die tradierten Texte in den Dynastiegeschichten und schließlich im *Yüeh-fu shih-chi* belegen, von den südlichen Dynastien Sung und Ch'i wie auch von den Nördlichen Ch'i und Nördlichen Chou praktiziert. Unter den Liang (wie später auch den Sui) hinge-

²⁰⁶ *Nan-Ch'i-shu* 11.172.

²⁰⁷ *HS* 22.1054-56, zu den Einzelheiten Kapitel 2, 45-47.

²⁰⁸ Vgl. MASUDA (1975), 32-46.

²⁰⁹ Der Rückgriff auf einen noblen Text des hohen Altertums ist im traditionellen China topisch in den Diskussionen um rituelle Formen. In Gestalt des „Großen Planes“ erschien das *wu hsing*-System als Produkt der Westlichen Chou-Zeit; NYLAN (1992), 143-46, datiert dieses Kapitel des *Shang-shu* allerdings in die „late Warring States period“.

²¹⁰ *Nan-Ch'i-shu* 11.172, fast identisch übernommen in *Yüeh-fu shih-chi* 2.15.

gen blieb man bei der ursprünglichen, d.h. Han-zeitlichen Form des „klassischen“ viersilbigen Verses.

Aus der Gestalt der kosmischen Hymnen vor der T'ang-Zeit drängen sich verschiedene Schlußfolgerungen auf: Zum einen verlaufen die historischen Linien von Abgrenzung und Übernahme unter den einzelnen Dynastien nicht konsistent entlang der Grenze zwischen Norden und Süden: Obwohl die Ordnungsstruktur der kosmischen Rituale zwischen Norden und Süden differierte – so wurden die Hymnen an die fünf Kaiser nur im Süden in der „Halle des Lichts“, im Norden hingegen an den fünf Vorstadttären gesungen, wo sie auch andere Titel trugen²¹¹ –, stand die formale Gestalt der Gesänge jenseits dieser Abgrenzung. Zum andern bestätigt die von der Mehrzahl der Herrschaftshäuser bevorzugte Komposition der Hymnen entlang den Linien kosmologischer Spekulation erneut den Primat des Textes: Es war eben möglich, die Musik auch sechs- oder neunsilbigen Versen anzupassen. Bemerkenswert ist schließlich der hohe Abstraktionsgrad der hier nicht im einzelnen zu untersuchenden Texte, nämlich die strikte Orientierung an kosmologischer Metaphorik bei gleichzeitigem Verzicht auf die eigene dynastische Kennlichkeit.

Insgesamt läßt sich für die Hymnen der kosmischen Opfer eine weitgehende Orientierung an den entsprechenden Gesängen aus der Zeit HAN WU-TIS konstatieren. Dies gilt nicht allein für die späteren Zyklen an die fünf Kaiser, sondern auch für die formale Gestalt der übrigen Texte. Zur Sung-Zeit etwa ist *expressis verbis* vermerkt, man habe für das Willkommen und den Abschied an die Geister das dreisilbige Metrum mit Reimwechsel nach je vier Versen gewählt, dem Vorbild der Han-Zeit folgend.²¹² Tatsächlich wurde dieses Metrum – anders als im Ahnentempel – seit der Chin-Zeit nicht nur zum Abschied an die Geister verwendet, sondern für die diversen dramatischen Augenblicke des direkten Austausches mit diesen: Willkommen, Bewirtung und Abschied. Der dynamische Rhythmus scheint hier der (in Kapitel 1 dargestellten) performativen Funktion der Texte angemessen worden zu sein.

Ausgeschlossen aus den kosmischen Opfern der Südlichen und Nördlichen Dynastien blieb lediglich ein dritter Typus von Gesängen, der unter HAN WU-TI – und letztlich nur unter ihm – die Semantik der Opfer wesentlich mitgeprägt hatte: jene Hymnen, die in unmittelbarer Reaktion auf die Erscheinung glückverheißender Omina verfaßt worden waren.

²¹¹ Aus den südlichen Dynastien sind die Hymnen jeweils mit simplen Titeln nach dem Muster „Besingen des Azuren Kaisers“ (*Ko Ch'ing-ti* 歌青帝) oder „Gesang des Azuren Kaisers“ (*Ch'ing-ti ko*) usw. (analog zu den übrigen Kaisern) tradiert. In der Nördlichen Ch'i-Zeit hingegen sind die Texte mit „Musik des erhabenen Leuchtens des Azuren Kaisers“ (*Ch'ing-ti kao-ming yüeh* 青帝高明樂) usw. überschrieben, in der Nördlichen Chou-Zeit mit „Wolkentortanz des Azuren Kaisers“ (*Ch'ing-ti yün-men wu* 青帝雲門舞) usw., letztere auch jeweils um einen „Tanz des begleitenden [historischen] Kaisers“ (*P'ei-ti wu* 配帝舞), d.h. jeweils eines der mythischen Kulturhéroen, ergänzt.
²¹² *Sung-shu* 20.569, auch *Yüeh-fu shih-chi* 2.15.

4 Die tradierten Hymnenzyklen der Westlichen Han-Zeit

Zur Überlieferungs- und Kommentarlage

Laut der Darstellung des *Han-shu* sind aus der Westlichen Han-Zeit zwei Zyklen¹ an Opferhymnen überliefert: zum einen die Tempelhymnen *An-shih fang-chung ko shih-ch'i chang* 安世房中歌十七章 („Siebzehn Stücke an Gesängen aus dem Halleninneren zur Pazifizierung des Zeitalters“) aus der Zeit des Dynastiegründers LIU PANG 劉邦 (gest. 195 v.Chr.), der seit 206 v.Chr. den Titel König von Han trug, 202 - 195 v.Chr. als erster Kaiser der neuen Han-Dynastie regierte und postum unter dem Tempelnamen „Hoher Ahnherr“ (KAO-TSU 高祖) verehrt wurde, zum anderen die für die kosmischen Opfer bestimmten *Chiao-ssu ko shih-chiu chang* 郊祀歌十九章 („Neunzehn Stücke an Gesängen für die Opfer des Vorstadaltars“) aus der Zeit des postum als „Martialischer Kaiser“ (WU-TI 武帝) verehrten LIU CH'Ū 劉徹 (156 - 87 v.Chr., reg. 141 - 87 v.Chr.). Folgt man dieser im *Han-shu* gegebenen zeitlichen Einordnung – und ich werde im folgenden hierfür argumentieren –, so datieren die beiden Zyklen aus sehr verschiedenen Phasen der Westlichen Han: die Tempelhymnen KAO-TSUS aus den prekären, politisch und militärisch instabilen Gründungstagen der Dynastie, die Vorstadaltargesänge WU-TIS aus einer Zeit, als die Han auf der Höhe ihrer militärischen Macht, ihres kulturellen Glanzes und somit auch politischen Selbstbewußtseins standen.²

Beide Zyklen sind ursprünglich nur in der „Monographie über Ritual und Musik“ des *Han-shu* überliefert und dort jeweils mit den genannten Titeln eingeleitet;³ mit Ausnahme der bereits zitierten und unten nochmals zu erörternden Passagen⁴ bezüglich ihrer Komposition finden die Hymnen an keiner anderen Stelle des *Han-shu* Erwähnung. Die tradierte Fassung des *Shih-chi*, in dessen Berichtszeit der frühere und nahezu alle Gesänge des späteren Zyklus datieren, führt die Texte nicht, doch mag eine ursprünglich vielleicht vorhandene, aber dann schon früh verlorene Abhandlung zur Musik, an deren Stelle heute das nachträglich eingefügte „Buch der Musik“ (*Yüeh-shu*) steht,⁵ die Hymnen sehr wohl enthalten haben. Die vorhandene *Yüeh-shu*-Version bietet lediglich zwei kürzere und in ihrer Diktion abweichende Versionen der beiden unter dem Titel „Himmelspferd“ (*T'ien-ma* 天馬) geführten Vorstadaltarihymnen,⁶ spricht von den „neunzehn Stücken“ des „heutigen Kaisers“ (HAN WU-TI), beschreibt die Schwierigkeiten, sie zu verstehen⁷ und erwähnt namentlich vier der fünf auch in der Östlichen Han-Zeit noch gepflegten Gesänge an die kosmischen Kaiser der fünf Himmelsgegenden.⁸ Während die Passage zu den „Himmelspferd“-Texten schon länger als korrupt nachgewiesen ist,⁹ vermögen auch die drei anderen, bislang unbeachteten Äußerungen zur Falsifizierung des *Yüeh-shu* beizutragen: Es gilt als sicher, daß SSU-MA CH'ŪEN 司馬遷 (c. 145 - c. 86 v.Chr.) bis etwa 99 v.Chr. am *Shih-chi* arbeitete,¹⁰ doch ist die späteste Hymne an zwei Stellen des *Han-shu* auf 94

¹ Ich verwende den Begriff des Zyklus in einem relativ freien Sinne auch für das Korpus der *Chiao-ssu ko*, obwohl diese Texte, wie zu zeigen sein wird, über einen Zeitraum von vermutlich c. zwei Jahrzehnten entstanden sind und daher zunächst nicht als geschlossene Gruppe, sondern als allmählich aufgebautes Repertoire zur Verfügung standen.

² Zu einem Überblick über die beiden historischen Perioden vgl. LOEWE (1986a), 110-28, 152-79.

³ HS 22.1046-70.

⁴ Vgl. Kapitel 3, 56, 59.

⁵ Vgl. Kapitel 2, 30-31.

⁶ HS 22.1060-61, SC 24.1178. Der Zyklus der „neunzehn Gesänge“ HAN WU-TIS besteht faktisch aus zwanzig Texten; zu den „Himmelspferd“-Hymnen vgl. unten, 227-40.

⁷ SC 24.1177; vgl. die dem vorliegenden Buch vorangestellte Übersetzung dieser Passage.

⁸ SC 24.1178.

⁹ Vgl. die in Kapitel 2, 31, Anm. 55, genannte Literatur.

¹⁰ Vgl. NIENHAUSER (1994), Bd.1, x-xii.

v.Chr. datiert.¹¹ Vor diesem Datum konnte also nicht von den „neunzehn Stücken“ gesprochen werden.¹² Ein Autor SSU-MA CH'ŪEN hätte allem Ermessen nach auch nicht erklärt, man benötige die Spezialisten aller fünf kanonischen Bücher, um die Texte zu verstehen (dies ist eindeutig die Perspektive eines späteren Rezipienten); als direkter Zeitgenosse hätte er wohl allenfalls erklärt, man habe alle entsprechenden Fachleute herangezogen, um die Texte zu verfassen. Schließlich fällt in der namentlichen Erwähnung der vier Gesänge an die Kaiser der Himmelsgegenden zunächst auf, daß die fünfte Hymne, *Ti-lin* 帝臨 („Der Kaiser nähert sich“), fehlt, doch war gerade dieser Text für die imperiale Repräsentation spätestens seit 104 v.Chr. zentral. Weiterhin werden die vier Texte als jahreszeitliche Gesänge – „Gesang des Frühlings“, „Gesang des Sommers“, „Gesang des Herbstes“, „Gesang des Winters“ – bezeichnet, obwohl die Hymnen unter HAN WU-TI noch nicht, wie erst in der Östlichen Han-Zeit, zu jahreszeitlichen Opfern verwendet wurden. Zwar waren die Jahreszeiten auch schon in der Westlichen Han-Zeit mit den einzelnen Himmelskaisern korrelativ verbunden, doch hat sich diese Bindung zunächst nicht in einer Verwendung der Hymnen als jahreszeitliche Gesänge manifestiert.¹³ Der Zyklus der *An-shih fang-chung ko* ist im *Shih-chi* überhaupt nicht erwähnt.¹⁴

Die geschilderten Umbenennungen von KAO-TSUS Tempelhymnen zum Ende der Östlichen Han- und dann nochmals zu Beginn der Wei-Zeit sowie die für die Östliche Han-Zeit belegte Verwendung der fünf Vorstadaltargesänge, aus welchen dann die „Gesänge an die fünf Kaiser“ der folgenden Dynastien hervorgehen sollten, deuten auf eine kontinuierliche Präsenz beider Zyklen, auch wenn sich der genaue Verwendungszweck der *An-shih fang-chung ko* in ihrer sekundären Rezeption nicht eindeutig bestimmen läßt. Die Beschäftigung mit den Opferhymnen der Han-Zeit entwickelte sich im imperialen China entlang verschiedener, voneinander getrennter Stränge der Traditionspflege: in den Kommentaren zum *Han-shu*, in den Diskussionen und Anthologisierungen poetischer Texte sowie in den Kompendien zur Institutionengeschichte und hierin zum herrscherlichen Ritualwesen.

Die letztgenannten Kompendien – die entsprechenden Monographien in den offiziellen Dynastiegeschichten sowie Werke wie *T'ung-tien* (Kapitel 141-142), *Hsi-Han hui-yao* 西漢會要 (Kapitel 22) oder schließlich *Wu-li t'ung-k'ao* 五禮通考 (Kapitel 6, 90) – zielten darauf, den Ort der Texte im Opferritual und seiner Geschichte zu bestimmen. Es liegt in der Natur derartiger Werke, daß sie wenig bis gar nichts für das konkrete Verständnis einzelner Textstellen beitragen. Ihre historische Bedeutung gründet vielmehr in der Tatsache, daß sie jenes chronologische Kontinuum und damit Gedächtnis des imperialen Rituals erst konstruierten und bekräftigten, in dem die Hymnen der Han-Zeit, ab einer gewissen Zeit nobilitiert durch ihr Alter, dauerhaft aufgehoben blieben.

In der literarischen und literaturkritischen Diskussion, soweit sie tradiert ist, erscheinen die Opfergesänge der Westlichen Han zunächst kurz erwähnt in CHIH YŪS *Wen-chang liu-pieh lun*¹⁵ und dann, zu Beginn des 6. Jahrhunderts, im Kapitel *Yüeh-fu* 樂府 des *Wen-hsin tiao-lung*, wo der Name „Musikamt“ nun auf Gesänge, d.h. an Musik gebundene Texte, verschoben ist. Obwohl ausführlich in der Terminologie der traditionellen musikalischen Diskussion gehalten, löst LIU HSIEH hier die Texte von der „verstümmten und nicht wiederkehrenden“ (*ch'ü ch'i pu huan* 闕其不還)¹⁶ Musik und überführt die Hymnen, wie auch andere, volksnähere poetische Ausdrucksformen, aus der muskali-

¹¹ Text 18, datiert in HS 22.1069, 6.206; vgl. den Kommentar zum Textzusatz, unten, 278.

¹² Die einzige Möglichkeit, diese Äußerung des *Shih-chi* zu „retten“, wäre die Annahme, daß die beiden im *Han-shu* zu einem Titel zusammengefaßten „Himmelspferd“-Gesänge ursprünglich als zwei Texte gezählt und erst von PAN KU zusammengefaßt worden wären, um trotz des später hinzugekommenen Textes die Angabe „neunzehn Gesänge“ beizubehalten.

¹³ Vgl. die Diskussionen unten, 179.

¹⁴ Der Kommentator SSU-MA CHEN 司馬貞 (8. Jh.) bezieht die Erwähnung der „neunzehn Stücke“ in SC 24.1177 fälschlich auf die *An-shih fang-chung ko* statt auf die hier eindeutig gemeinten *Chiao-ssu ko*.

¹⁵ Vgl. KUO SHAO-YŪ (1988), Bd.1, 191.

¹⁶ CHAN YING (1989), 7.232.

schen in die literarische Diskussion. Auf diesem neu etablierten,¹⁷ zugleich unscharfen und daher kaum eingrenzbareren Genrebegriff, der bis heute auf die Ritualgesänge bezogen wird, basieren zahlreiche traditionelle Anthologien der poetischen Literatur, deren berühmteste das *Yüeh-fu shih-chi* ist; aber auch spätere, gleichfalls enorm umfangreiche *yüeh-fu*-Sammlungen tradieren die Opferhymnen, wobei einige Kompilatoren den Texten ausführliche Kommentare beistellen, etwa HSÜ HSIEN-CHUNG 徐獻忠 (1493 - 1569) im *Yüeh-fu yüan* 樂府原 (Kapitel 1-2), CHU CHIA-CHENG 朱嘉徵 (fl. 1642) im *Yüeh-fu kuang-hsü* 樂府廣序 (Kapitel 22-23) oder CHU CH' IEN 朱乾 im *Yüeh-fu cheng-i* 樂府正義 (Vorwort datiert 1789; Kapitel 1-2). Ebenfalls in der Kategorie *yüeh-fu* werden die Hymnen in HSÜ SHIH-TSENGS 徐師曾 (1517 - 1580) *Wen-t'i ming-pien* 文體明辨 (Kapitel 6-7) geführt und diskutiert. Ferner finden sich die beiden Zyklen, bisweilen mehr oder minder gründlich kommentiert, in Sammlungen, die nicht auf den Begriff *yüeh-fu* abheben, so zum Ende der Sung- / Anfang der Yüan-Zeit im *Wen-hsüan pu-i* 文選補遺 (Kapitel 34) des CH'EN JEN-TZU 陳仁子 (fl. 1279), in der Ming-Zeit dann in den von MEI TING-TSO 梅鼎祚 (1549 - 1615) kompilierten Werken *Han Wei shih-ch'eng* 漢魏詩乘 (Kapitel 1 und 3) und *Ku-yüeh yüan* 古樂苑 (Kapitel 1 und 4), im *Ku-shih chi* 古詩紀 (Kapitel 12 und 15) des FENG WEI-NA 馮惟訥 (1511 - 1572) oder in LIU CHIEHS 劉節 (1476 - 1555) *Kuang Wen-hsüan* 廣文選 (Kapitel 11); aus der Ch'ing-Zeit sind etwa das *Ku-shih yüan* 古詩源 (Kapitel 2-3) von SHEN TE-CH' IEN 沈德潛 (1673 - 1769)¹⁸ oder das *Han-shih shuo* 漢詩說 (Kapitel 2 und 4) der Kompilatoren SHEN YUNG-CHI 沈用濟 (fl. 1671) und FEI HSI-HUANG 費錫璜 zu nennen. Die folgende Untersuchung wird zeigen, daß der tradierte Textzustand beider Zyklen nicht als einwandfrei akzeptiert werden kann, doch sind die Hymnentexte bei nur marginalen Varianten in all diesen Kompilationen weitestgehend stabil, so daß die Beschädigungen aus relativ früher Zeit datieren müssen. Keines der textlichen Probleme läßt sich über Varianten unterschiedlicher Überlieferungen lösen.

Charakteristisch ist für diese Traditionslinie der Opfergesänge, daß sie sich vornehmlich durch die repräsentativ ausgreifenden, auf Vollständigkeit zielenden Sammlungen poetischer Literatur zieht. Den auf absehbare Zeit nicht zu überbietenden Höhepunkt hierzu bildet das monumentale *Hsien-Ch'in Han Wei Chin nan-pei-ch'ao shih* 先秦漢魏晉南北朝詩 (Nachwort datiert 1964, 1. Druck 1983) LU CH'IN-LIS 遼欽立, welches das bis dahin autoritative, erstmals 1916 erschienene *Ch'üan Han san-kuo Chin nan-pei-ch'ao shih* 全漢三國晉南北朝詩 TING FU-PAOS 丁福保 als philologisches Referenzwerk sämtlicher zur Kompilationszeit bekannter Dichtungen vor der T'ang-Zeit bei weitem übertrifft.¹⁹

Aus kleineren, kritisch auswählenden Kompilationen, selbst wo diese den Dichtungen der frühen Dynastien oder sogar ausschließlich der Han-Zeit gewidmet sind, bleiben die Hymnen in aller Regel ausgeschlossen – eine Praxis, die im übrigen auch für die modernen Anthologien gilt. Während etwa für die militärisch verwendeten „Gesänge zur *nao*-Glocke“ (*nao-ko*) der Han-Zeit gleich mehrere ausführliche Bearbeitungen Ch'ing-zeitlicher Gelehrter vorliegen, hat m.W. nur CH'EN PEN-LI 陳本禮 (1739 - 1818) den beiden Opferzyklen, zusammen mit den *nao-ko*, in seinem *Han yüeh-fu san ko chien-chu* 漢樂府三歌箋註 (1. Druck 1810) einen umfassenden Kommentar gewidmet.

Das geringe Maß an Aufmerksamkeit, das den Opfergesängen in der literarischen Diskussion bis in die heutigen Tage zuteil geworden ist,²⁰ mutet angesichts der historischen Signifikanz der Texte –

¹⁷ Daß die Einordnung der Ritualgesänge unter den *yüeh-fu* im 6. Jh. noch nicht verfestigt war, zeigt die Tatsache, daß in Kapitel 27 des zwischen 526 und 531 kompilierten *Wen-hsüan* die „Genres“ *chiao-miao* 郊廟 („Vorstadttar und Ahnentempel“) und *yüeh-fu* unter dem Oberbegriff *shih* 詩 („Gedichte“) nacheinander arrangiert sind.

¹⁸ SHEN TE-CH' IEN führt in Kapitel 2 die *An-shih fang-chung ko* vollständig, in Kapitel 3 aber nur die Texte 1-7 und 10 der *Chiao-ssu ko*.

¹⁹ Bei TING FU-PAO sind die beiden Hymnenzyklen in Bd.1, 10-15 und 47-48, bei LU CH'IN-LI in Bd. 1, 145-55. Selbst die auf Vollständigkeit zielenden Kompilationen bleiben freilich insofern grundsätzlich unabgeschlossen, als von archäologischer Seite jederzeit neue Textfunde erwartet werden können.

²⁰ Zum Niederschlag der beiden Hymnenzyklen in den seit der Sung-Zeit florierenden „Gesprächen über die Dichtung“ (*shih-hua* 詩話) vgl. TS'AI SHOU-HSIANG / CHIANG FENG (1993).

in Gestalt der Hymnen liegt immerhin das Gros der nachweislich authentischen Dichtung der Han-Zeit vor – befremdlich an. Die nach wie vor gerne artikuliert Geringschätzung der literarischen Qualitäten²¹ dürfte zumindest gegenüber Teilen der *Chiao-ssu ko* nicht leicht zu begründen sein. Bedenklicher aber als die vordergründig ästhetische Kritik, weil folgenreich für das Verständnis der Literatur der Westlichen Han-Zeit insgesamt, ist die irritierende Mißachtung der funktionalen politischen Dimension der *Chiao-ssu ko* und ihrer intertextuellen Verflechtung mit den vermutlich ebenfalls im Ritualdienst der imperialen Repräsentation stehenden Rhapsodien jener Zeit, insbesondere SSU-MA HSIANG-JUS. Wenn das *Han-shu* ausdrücklich von „Gedichten und Rhapsodien“ (*shih fu* 詩賦) spricht, die für die Opfermusik präsentiert worden seien,²² deutet dies auf eine direkte funktionale Verwandtschaft der beiden Textformen. Weder in alter noch in neuerer Zeit aber sind die *Chiao-ssu ko* im Zusammenhang mit den *fu* ins Auge gefaßt worden.²³ Den einzigen eigengewichtigen modernen Gesamtkommentar zu beiden Hymnenzyklen hat schließlich CHENG WEN vorgelegt,²⁴ dem auch die ausführlichsten Erörterungen der Opfergesänge verdanken sind.²⁵

Das dritte Segment der traditionellen chinesischen Gelehrsamkeit, worin die Hymnen der Westlichen Han-Zeit Aufmerksamkeit gefunden haben, ist die Kommentarliteratur zum *Han-shu*, welche die insgesamt gründlichste philologische Beschäftigung mit den Texten bietet. Neben den großen Kommentaren wie dem *Han-shu shu-cheng* 漢書疏證 des SHEN CH'IN-HAN 沈欽韓 (1775 - 1831) oder dem *Han-shu pu-chu* 漢書補注 des WANG HSIEN-CH' IEN 王先謙 (1842 - 1917), die jeweils auch eine Fülle früherer Annotationen präsentieren, bieten zahlreiche ältere und neuere historiographische Werke vereinzelte oder systematische Annotationen. Die wichtigste Quelle, in vielen Fällen den späteren, bisweilen bemüht anmutenden Interpretationen überlegen, ist ohne Zweifel der im 7. Jh. verfaßte Kommentar YEN SHIH-KUS, worin rund zwei Dutzend früherer *Han-shu*-Kommentare zusammengetragen und immer wieder kritisch gegeneinander abgewogen sind; von besonderem Wert für das Verständnis einzelner Wörter sind dabei die hier versammelten phonetischen Glossen. YEN SHIH-KU, ein Enkel des berühmten YEN CHIH-T'UI 顏之推 (531 - c. 591), zählte zu den höchstrangigen Gelehrten am kaiserlichen Hof der T'ang, galt insbesondere als Autorität in Fragen des imperialen Rituals und bekleidete schließlich das Amt des Direktors der Palastbibliothek (*pi-shu chien* 祕書監).²⁶ Schon aus dieser Perspektive müssen wir seinen Erläuterungen und Definitionen gerade in den Fragen des Rituals und seiner Texte besonderes Gewicht beimessen – wie YEN SHIH-KU selbst dies im Hinblick auf die Hymnen ausdrücklich tat.²⁷ Überdies haben wir die Umstände seines Kommentarwerkes zu

²¹ Vgl. etwa LI CH'UN-SHENG (1963).

²² HS 22.1045.

²³ Bezeichnend ist hier die Bibliographie zur Literatur über die *fu* der Han-Zeit, welche CHAO YÜAN-FANG 趙元芳 in JUAN CHUNG (1993), 325-48, zusammengestellt hat: Unter den immerhin 341 genannten Aufsätzen aus den Jahren 1949 bis 1992 ist nicht ein einziger, der diese Zusammenhänge zu seinem Thema hätte. Zur weiteren Diskussion der literaturhistorischen Position der Han-zeitlichen Hymnen vgl. unten, 171-73, 299-303.

²⁴ CHENG WEN (1986), 71-94, 98-104, vgl. auch (1982), 82-92, 100-103.

²⁵ CHENG WEN (1981), 1-21, (1983), (1985). Selbstverständlich finden sich Darstellungen zu den beiden Hymnenzyklen auch in den diversen Literaturgeschichten sowie in einigen kleineren Aufsätzen chinesischer und japanischer Autoren; wo sie für die vorliegende Studie von Wert sind, werden sie im folgenden zitiert.

²⁶ Zu seiner Biographie vgl. *Chiu T'ang-shu* 73.2594-95, *Hsin T'ang-shu* 新唐書 198.5641-42; die Literaturmonographie (*I-wen chih*) des *Hsin T'ang-shu* (57.1426, 1446, 1450, 58.1456, 1457, 1484, 1486, 1491, 1494, 60.1598) verzeichnet nicht weniger als zehn Werke, für die er alleine oder mit anderen als Verfasser verantwortlich zeichnete, darunter auch das *Ta-T'ang i-li* 大唐儀禮 („Etikette und Ritual der Großen T'ang“) in einhundert *chüan* (58.1491). Zu YENS Rolle und Bedeutung im imperialen Ritual vgl. auch WECHSLER (1985), 51-52, 179-81, *passim*.

²⁷ Im Vorwort seines Kommentars widmet er eine längere Passage den besonderen Verständnisproblemen der Ritualgesänge (vgl. das Vorwort der vorliegenden Arbeit). Neben einer Äußerung zu den – in ihrer Natur und Problematik anders gelagerten – chronologischen Tabellen (*piao* 表, Kapitel 13-20) ist dies die einzige Erwähnung eines bestimmten HS-Textkorpus in YENS Vorwort. Dies verdeutlicht die Schwierigkeiten, aber auch den Rang der Hymnen in den Augen ihres bedeutendsten Kommentators. Seine Äußerung, er habe die Erkundung der *ch'ü-che* 曲折 („klangliche Ordnung“) mit der Klärung des Sinns zusammengeführt, beziehe ich nicht auf die Musik – diese war, wie notiert, schon für LIU

bedenken: a) die offizielle Position YEN SHIH-KUS, b) sein umfassender Zugriff auf die seinerzeit existierenden Quellen, c) die Institutionalisierung der Historiographie mit der Gründung des kaiserlichen Amtes für Geschichtsschreibung (*shih-kuan* 史館) im Jahre 629 sowie d) die besondere kulturelle und auch politische Bedeutung, die in der frühen T'ang-Zeit einem Gesamtkommentar des *Han-shu* zukam, nämlich mit den Mitteln der Gelehrsamkeit – und dies waren die einzig verfügbaren – ein gesichertes Verständnis der als Modell empfundenen ersten und bis dahin einzigen großen imperialen Dynastie zu eröffnen. Vor diesem Hintergrund dürfte der Kommentar weit mehr und etwas grundsätzlich anderes sein als die persönliche Äußerung eines einzelnen: Er repräsentiert die Akkumulation des seinerzeitigen Wissens, sorgfältig zusammengeführt und im Detail abgewogen im Kreise der zuständigen Gelehrten, verpflichtet auf das gemeinsame Ziel, der historischen Stimmenvielfalt der Quellen und Kommentare eine eindeutige Lesart der Geschichte abzugewinnen.

Gegenüber den monumental traditionellen Werken bieten ein neuer Gesamtkommentar zum *Han-shu* und eine vollständige Übersetzung in das moderne Chinesisch kaum Relevantes;²⁸ ein philologisches Referenzwerk für die „Monographie über Ritual und Musik“ liegt allerdings mit CH'IU CH'UNG-SUNS 丘瓊蓀 1964 erschienenem *Li-tai yüeh-chih lü-chih chiao-shih* 歷代樂志律志校釋²⁹ vor. In Ergänzung zur chinesischen Überlieferung erscheinen die Opferhymnen der Han-Zeit schließlich in mehreren Übersetzungen: beide Zyklen im Französischen, maßgeblich geleitet von den Kommentaren YEN SHIH-KUS, bei ÉDOUARD CHAVANNES,³⁰ und im Japanischen in der von OTAKE TAKEO 小竹武夫 besorgten *Han-shu*-Gesamtübersetzung,³¹ allein die *Chiao-ssu ko* in einer neuen, gegenüber OTAKE besser kommentierten japanischen Übersetzung bei KANO NAOSADA 狩野直禎 und NISHIWAKI TSUNEKI 西脇常記.³² Daneben sind Übersetzungen einzelner Gesänge an verschiedenen Orten der westlichen Sekundärliteratur nachweisbar.³³

Die 17 *An-shih fang-chung ko* des HAN KAO-TSU

Titel und Verwendung des Zyklus

Ferner gab es die „Musik für das Opfer des Halleninneren“ (*fang-chung tz'u yüeh*), von KAO-TSUS Nebenfrau T'ANG-SHAN verfaßt. Die Chou hatten eine „Musik des Halleninneren“ (*fang-chung yüeh*), die unter den Ch'in den Titel *Shou-ien* („Langlebigkeit dem Menschen!“) trug. In aller Musik erfreut man sich seines Ursprungs; im Ritual vergißt man nicht [seine] Wurzeln. KAO-TSU erfreute sich an den Melodien aus Ch'u (*Ch'u sheng*), und daher war die „Musik des Halleninneren“ in Melodien aus Ch'u gehalten. Im zweiten Jahr des pietätvollen HUI[-PI] (194/193 v.Chr.) ließ man den Direktor des Musikamtes, HSIA-HOU K'UANG, zu diesen [Stücken] die Blasinstrumente arrangieren und den Namen in „Musik zur Pazifizierung des Zeitalters“ (*An-shih yüeh*) ändern.³⁴

HSIEH verloren –, sondern auf seine phonetischen Glossen, die häufig die Reimwörter betreffen. Der schwierige, üblicherweise im musikalischen Kontext anzutreffende Terminus *ch'ü-che*, im mutmaßlichen Sinne von „musikalischer Notation“ bereits in der Literaturmonographie des *Han-shu* (30.1755) nachweisbar, ist hier vermutlich allgemeiner zu verstehen und mag auch die Reimsequenzen betreffen, welche häufig mit semantischen Abschnitten korrelieren.

²⁸ Vgl. das von SHIH TING 施丁 herausgegebene *Han-shu hsin-chu* 漢書新注 (1994), Bd.2, 736-49, und die Übersetzung von LIU HUA-CH'ING 劉華清, LI CHIEN-NAN 李建南 und LIU HSIANG-FEI 劉翔飛, *Han-shu ch'üan-i* 漢書全譯 (1995), Bd.1, 675-81.

²⁹ Bd.1, auf den keine weiteren gefolgt sind; die Hymnentexte und ihr Kommentar befinden sich auf S.187-216.

³⁰ CHAVANNES (1895/1905), Bd.3, 605-29.

³¹ Die Hymnen sind in OTAKE (1977/79), Bd.1, 199-207.

³² KANO / NISHIWAKI (1987), 219-48.

³³ Diese werden, wo sie Neues beitragen, in der Diskussion der jeweiligen Texte erwähnt. Hervorzuheben sind WIEGER (1922), 287-90, und BIRRELL (1988), 29-42, die beide jeweils acht Texte der *Chiao-ssu ko* in Übersetzungen präsentieren; zu BIRRELL vgl. auch KNECHTGES (1990).

³⁴ HS 22.1043.

Diese in anderem Zusammenhang bereits angeführte Passage³⁵ datiert den einzigen Zyklus tradierter Tempelhymnen aus der Westlichen Han-Zeit in die Zeit des LIU PANG. Danach handelt es sich zugleich um den frühesten Zyklus imperialer Opfergesänge unmittelbar aus den ersten Jahren des chinesischen Kaisertums. Die lakonische Notiz des *Han-shu*, in der eine Fülle von Informationen gegeben sind, wirft allerdings auch eine ganze Reihe von Fragen auf.

Der in der Überschrift des vorliegenden Kapitels gegebene Titel *An-shih fang-chung ko shih-ch'i chang* („Siebzehn Stücke an Gesängen des Halleninneren zur Pazifizierung des Zeitalters“, vielleicht aber auch: „[...] des pazifizierten Zeitalters“?), unter dem die Gesänge in späteren Quellen wie dem *Yüeh-fu shih-chi* zumeist erwähnt sind, dürfte vermutlich auf PAN KU zurückgehen, der diese Bezeichnung – wohl als Zusammenschluß der beiden früheren Titel³⁶ – den eigentlichen Hymnentexten voranstellte. Die zweite Frage zum Titel betrifft das als *terminus technicus* gebrauchte *fang-chung* („innere Halle“ oder „das Halleninnere“). Der Begriff „Musik für das Opfer des Halleninneren“ ist vor der Han-Zeit nicht nachweisbar, doch schließt das Kapitel „Riten des Banketts“ (*Yen-li* 燕禮) des *I-li* in seinem Abschnitt zu den „Banketten für die Gesandten der vier Himmelsrichtungen“ (*ssu fang chih pin yen* 四方之賓燕) mit dem knappen Satz: „Es gab die Musik des Halleninneren“ (*yu fang-chung chih yüeh* 有房中之樂).³⁷ Hierzu stiftete CHENG HSÜAN eine Verwirrung, der sich die spätere Diskussion über Jahrhunderte nicht entledigen konnte:³⁸

[Dies sind] Gesänge zu Saiten[instrumenten], die Dichtungen [der *Mao shih*-Abschnitte] *Chou-nan* 周南 und *Shao-nan* 召南,³⁹ und hierzu werden keine Rhythmen von Glocken und Klangsteinen eingesetzt. Die Bezeichnung „Halleninneres“ [bedeutet], daß die Konkubinen [die Gesänge] rezitieren, um ihren vornehmen Herren zu dienen.

Dagegen argumentierte MIAO HSI schon bald in seinem bereits erwähnten Memorial zur Namensänderung des von den Han übernommenen Zyklus in „Gesänge zur Bewirtung der Geister“:⁴⁰

„Gesänge zur Pazifizierung des Zeitalters“ ist ursprünglich ein Gesangstitel der Han-Zeit. Die heutigen Dichtungen sind nicht die Texte der früheren Zeit, und daher ist es angemessen, [den Titel] zu ändern. Entsprechend dem Kommentar zum *Chou-li*, worin es heißt, die „Musik zur Pazifizierung des Zeitalters“ sei wie die „Musik des Halleninneren“ der Chou, war die Meinung der Früheren, man habe mit [der Musik des] „Halleninneren“ die Tugendkraft der Konkubinen besungen, womit diese die Ökumene erzieherisch wandelten und [das Verhältnis zwischen] Mann und Frau korrekt ausrichteten. [Man hielt es daher im Jahre 221 für] angemessen, den Namen „Pazifizierung des Zeitalters“ in „Musik des korrekten Beginns“ zu ändern.⁴¹ Seit der ersten Errichtung des Staates Wei (213) sind deshalb [nur?] die von dem Hofmeister WANG TS'AN [zuvor] verfaßten *Teng-ko* und „Dichtungen zur Pazifizierung des Zeitalters“ speziell in dem Sinne verwendet worden, sehnsüchtig [das Kommen der] Geister zu rezitieren und das Erkennen der Opfer durch die Geister auszudrücken. [Ich,] HSI, habe mich nochmals auf die Gesänge [selbst] gestützt und die „Rezitative zur Pazifizierung des Zeitalters“ prüfend gelesen. [Darin] heißt es unter anderem:

³⁵ Vgl. Kapitel 3, 56.

³⁶ HS 22.1046. Diese wahrscheinlichste These zur Titelbildung wird auch von LU K'AN-JU / FENG YÜAN-CHÜN (1956), Bd.1, 170-72, vertreten.

³⁷ *I-li* 15.81b.

³⁸ Vgl. etwa *T'ung-chih* 49.635a.

³⁹ Die ersten beiden Sektionen der Landesweisen, *Mao shih* # 1-25.

⁴⁰ Vgl. Kapitel 3, 87, Anm. zu Tabelle 4.

⁴¹ *Cheng-shih* 正始 („korrektes Beginnen“ oder „Richtigstellen des Beginns“) dürfte eine Fehlschreibung für *cheng-shih* 正世 („Richtigstellen des Zeitalters“) sein. Auch *Nan-Ch'i-shu* 11.178 und *T'ung-tien* 141.3597, wo das Memorial zitiert ist, folgen an dieser Stelle der Fehlschreibung, während *Sung-shu* 19.534, der Kommentar in *San-kuo chih* 2.83 und *T'ung-tien* 141.3596 in der Passage zu den Namensänderungen der Musik zu Beginn der Wei-Zeit die Schreibung 正世 haben. Es ist bemerkenswert, daß keiner der bekannteren Kommentare sich zum Problem der beiden unterschiedlichen Namen äußert. Auch finden sich keine Hinweise, daß die Schreibung 正始 etwas mit der gleichnamigen Regierungsdevise (240 - 249) des dritten Wei-Herrschers WEI CH'Ü-WANG 魏齊王 (TS'AO? FANG 曹芳, 232 - 274, reg. 239 - 254) zu tun haben könnte.

„Hoch empor breiten [Wir] die vier[-seitigen Instrumenten-] Aufhängungen.“⁴²

„Die Geister kommen, das [Opfer-]Bankett zu genießen.“⁴³

„Das erlesene Dörrfleisch ist vorzüglich bereitet.“⁴⁴

„Ewig erhalte [es] solche Segnung!“⁴⁵

Es gibt keinerlei Worte erzieherischen Wandels der Ökumene durch die Konkubinen [nach Art der] beiden *nan[-Sektionen]*. Sinne ich heute darüber nach, daß die Früheren die [Musik] des Halleninneren als Gesänge der Konkubinen bezeichnet haben, so fürchte ich, daß dies an der [tatsächlichen] Bedeutung vorbeigeht. Ist man im Begriff, die Geister mit den Opfern zu erfreuen, dann steigt man in die obere Halle und besingt der Vorfahren Verdienste und Tugendkraft, und unterhalb der Halle singt und rezitiert man zum Bankett. Wenn keine Opferdienste sind, besingt man die Erziehung durch die Konkubinen. Da man sich selbstverständlich an der jeweiligen Sache orientiert, um Musik und Gesänge zu benennen, sollte man [den Titel] „Gesänge zur Pazifizierung des Zeitalters“ in „Gesänge zur Bewirtung der Geister“ ändern.⁴⁶

Unabhängig von der stellenweise etwas merkwürdigen Logik des Memorials – schon SHEN YÜEH gibt ausdrücklich sein Unverständnis zu Protokoll⁴⁷ –, das offenbar die gleichzeitige Existenz zweier auf den *An-shih fang-chung ko* basierender Zyklen behauptet, wird deutlich, daß MIAO HSI die Argumentation CHENG HSÜANS zurückweist und die *An-shih fang-chung ko* als Opfergesänge an die Ahnengeister bestimmt. Die Evidenz dieser Zuordnung ist ausschließlich in der Semantik der Texte selbst begründet. LIANG CH' I-CH'AO, der MIAO HSI für diese Erkenntnis würdigt, hat dessen These weiter dahingehend ausgebaut, daß es sich bei den *An-shih*-Texten um solche für den Gebrauch im Ahnentempel handele und *fang* ursprünglich der *terminus technicus* für den Ort im Tempel sei, wo die Ahnentablets aufgestellt waren (*ch'en chu chih so* 陳主之所); entsprechend seinem Titel sei der vorliegende Zyklus dort gespielt worden.⁴⁸ Leider gibt LIANG keine Belege für diese spezifische Bedeutung des Terminus; die nochmals betonte Funktionsbestimmung der Texte als Opfergesänge war allerdings seit Jahrhunderten etabliert und hatte ihren Niederschlag in den Werken der Geschichtsschreibung, Enzyklopädie und in Textsammlungen gefunden. Daneben scheint es nicht abwegig, angesichts der nachgewiesenen musikalischen Kohärenz herrscherlicher Opfer und Bankette zu vermuten, daß die *An-shih fang-chung ko* – ganz in Entsprechung der Notiz des *I-li* zur Chouzeitlichen „Musik des Halleninneren“ und zum Zwecke imperialer Repräsentation – auch bei Banketten zum Einsatz kamen.⁴⁹ Für eine flexible Verwendung der Texte sprechen insbesondere auch deren

⁴² Vers 1.3 (HS 22.1046).

⁴³ Vers 2.3 (HS 22.1046), dabei mit der Variante *yen-hsiang* 燕享 „das [Opfer-]Bankett zu genießen“ für *yen-hsi* 宴媿 („sich am [Opfer-]Bankett zu erfreuen“; zur Phonetik des letzten Zeichens vgl. die Glosse YEN SHIH-KUS).

⁴⁴ Vers 16.7 (HS 22.1051), dabei mit der Variante *ling-i* 令饑 („vorzüglich bereitet“) für *ling-fang* 令芳 („duftet vorzüglich“).

⁴⁵ Vers 17.4 (HS 22.1051).

⁴⁶ *Sung-shu* 19.536-37; zu kollationatorischen Anmerkungen dieses auch später mehrfach zitierten Textes vgl. SU CHIN-JEN / HSIAO LIEN-TZU (1982), 22.

⁴⁷ *Sung-shu* 19.537. Es liegt wohl in der komplizierten Argumentation des – womöglich korrupten? – Memorials begründet, daß selbst der gelehrte T'AI CHING-NUNG (1950), 273, MIAO HSI mißversteht; auch scheint die Version in *T'ung-tien* 141.3597 so verstümmelt, daß sie die Argumentation MIAOS genau in ihr Gegenteil verkehrt.

⁴⁸ LIANG CH' I-CH'AO (1941), Bd. 16, ch. 74, 33. Es sei nicht verschwiegen, mit welcher Schlußfolgerung LIANG seine Betrachtung zu diesen Gesängen schließt: „Überdies ist dies das früheste Stück Han-zeitlicher Dichtung; und daß es aus der Hand einer Konkubine stammt, genügt bereits, um die chinesische Frauenliteratur stärker zu gewichten!“ – Hingegen hat COURANT (1924), 187, angemerkt: «[Les 17 hymnes de l'intérieur de la maison pacificateurs du monde] sont, en effet, des hymnes en l'honneur des Ancêtres; je ne sais s'il faut les faire remonter à la dame de Thang-chan, épouse secondaire de Kao tsou.» (Zitat ohne COURANTS diakritische Zeichen über den chinesischen Namen.)

⁴⁹ Vgl. HSIAO TI-FEI (1984), 33-35, auch FRANKEL (1974), 72. Auch die ausführliche, aber wenig ertragreiche Auseinandersetzung späterer *I-li*-Bearbeiter mit dem CHENG HSÜAN-Kommentar – vgl. CHIA KUNG-YENS Subkommentar in *I-li chu-shu* 15.81c und besonders auch HU P'EI-HUI 胡培翬 (1782 - 1849) in seinem *I-li cheng-i* 20.781-83; neuerdings auch SHIRAKAWA (1981), 458, 465 – hat immer wieder auf diese beiden möglichen Verwendungen abgehoben, wobei sich die Überlegungen nicht nur auf den Ort, sondern besonders auch auf die jeweilige Instrumentalisierung (mit oder ohne Glocken und Klangsteine) konzentrierten. Verschiedene Kommentatoren des Zyklus haben überdies

wörtliche Parallelen nicht allein zu den Eulogien des *Shih-ching*, sondern ebenso zu den z.T. sehr heterogenen *Elegantiae* bis hin zu den im *I-li* aufbewahrten Glückwunschschriften während der Bekappungszeremonie (*kuan-li* 冠禮).⁵⁰

Nach der Zurückweisung der These, der Zyklus repräsentiere ein spezifisch den herrscherlichen Konkubinen eigenes Genre, bleiben abschließend zwei weitere Abgrenzungen in der Verwendung des Begriffs *fang-chung* zu notieren: Wie aus der bisherigen Diskussion einsichtig, bezeichnet der Terminus hier definitiv nicht das aus den Texten zu medizinischen / magischen / sexuellen Praktiken vertraute „Schlafzimmer“. Die zweite Abgrenzung ist schwieriger, da sie innerhalb der Opferrituale HAN KAO-TSUS bleibt: Für das Jahr 201 v.Chr. notiert die „Monographie über die Opfer des Vorstadtares“ des *Han-shu*, KAO-TSU habe in der Hauptstadt Ch'ang-an neue Opferstätten, „Beamte für die Opfer“ (*ssu-kuan* 祀官) und „weibliche Medien“ (*nü-wu* 女巫) für ein ganzes Pantheon kosmischer Geister installiert, wobei die Medien aus Liang 梁 zuständig waren für die Opfer an die offenbar insgesamt ranghöchsten Geister von Himmel, Erde, „himmlischem Erdaltar“ (*t'ien-she* 天社),⁵¹ „Himmelsfluß“ (*t'ien-shui* 天水),⁵² „Halleninnerem“ (*fang-chung*) und „Hallenoberem“ (*t'ang-shang* 堂上).⁵³ Die Bedeutung dieses heterogenen Pantheons bleibt unklar;⁵⁴ vielleicht handelt es sich um drei Gruppen von Geistern, die kosmologisch auf verschiedenen Ebenen situiert sind: zunächst die Geister von Himmel und Erde, zweitens Geister bedeutender astraler Konstellationen und drittens schließlich die Geister der Opferstätten, wo man mit den Ahnen und kosmischen Mächten in Verbindung tritt. Dennoch dürfte die direkte Verbindung des hier gebrauchten *fang-chung* zu den *An-shih fang-chung ko*, wie sie der T'ang-zeitliche *Shih-chi*-Kommentator SSU-MA CHEN 司馬貞 (8. Jh.) sehr allgemein andeutet, fragwürdig sein.⁵⁵ Gegen die Gleichsetzung der beiden Bezeichnungen *fang-chung* spricht vor allem die Rolle der *wu* („Medien“) in den verschiedenen rituellen Aktivitäten, welche idealisierend im *Chou-li* skizziert sind: In dessen als System zwar utopischer, gleichwohl aber an konkreten Praktiken orientierter Bürokratie sind die *wu* untergeordnete und außerhalb der offiziellen Hierarchie stehende Spezialisten ausschließlich für den Kontakt mit den Naturgeistern; sie erscheinen als grundsätzlich unzuständig und ungeeignet für die Kommunikation mit den Ahnengeistern.⁵⁶ Eine Identität der beiden Han-zeitlichen Bezeichnungen *fang-chung* hingegen, womit die Medien aus Liang direkt mit dem Ahnentempel assoziiert wären, würde diese kohärente und plausible Abgrenzung aufheben, ohne daß hierfür ein Vorbild oder eine konkrete Motivation erkennbar wäre.

Was aber war der Ahnentempel HAN KAO-TSUS, in dem die *An-shih fang-chung ko* vermutlich dargeboten wurden? Von SHU-SUN T'UNG berichtet das *Han-shu*, er habe unter KAO-TSU die Musik für den Ahnentempel geschaffen, wobei die Darstellung keinen Zweifel daran läßt, daß man mit den

versucht, einzelne Gesänge für das Opfer und andere für das Bankett zu identifizieren; vgl. CHU CH' IEN in *Yüeh-fu cheng-i* 2.1b-2a, HSÜ HSIEN-CHUNG in *Yüeh-fu yüan* 1.1b, 7b. Derartige Klassifizierungsversuche müssen angesichts der wenigen Informationen, die für das Ritual zu Beginn der Han-Zeit verfügbar sind, spekulativ bleiben und werden einem möglichen musikalischen Kontinuum durch das Ganze der imperialen Repräsentation nicht gerecht.

⁵⁰ Zu letzteren bestehen frappierende Übereinstimmungen, vgl. die Kommentare zu den Hymnen. Die Glückwunschschriften, welche die Gäste während der Bekappungszeremonie vorbrachten, sind aufbewahrt in *I-li* 3.13b-c.

⁵¹ SCHLEGEL (1875), Bd. 1, 438, identifiziert den „himmlischen Erdaltar“ als die Sterne γ , ρ , σ , λ , ι und τ des Argonautenschiffs; HO PENG YOKE (1961), 111, nennt nach *Chin-shu* 11.306 die Sterne γ , β , δ , α , und η Velorum.

⁵² Vielleicht der „Himmelsstrom“ (*t'ien-chiang* 天江)? Zu diesem vgl. *Chin-shu* 11.295, *T'ung-ch'an ta-hsiang-li hsiang-ching* 2.3b, den Kommentar in *SC* 27.1310, HO PENG YOKE (1961), 85, SCHLEGEL (1875), Bd. 1, 157. Die vielfältige frühe Nomenklatur der himmlischen Gewässer wird z.T. uneinheitlich gebraucht. Das *Chin-shu* erwähnt als „Himmelsflüsse“ auch *t'ien-ho* 天河 (11.298) und *t'ien-han* 天漢 (11.307, dies häufig als Bezeichnung der Milchstraße, vgl. die Kommentare in *SC* 27.1291, 1335) sowie eine „Himmelsfurt“ (*t'ien-chin* 天津; 11.296, auch dies u.a. eine Bezeichnung der Milchstraße); vgl. SCHLEGEL, 361, 155, 164, 207, 488, HO PENG YOKE, 88, 92, 112.

⁵³ *HS* 25A.1210-11, parallel *SC* 28.1378, vgl. auch *HS* 1B.81.

⁵⁴ Vgl. ORD (1967), 205-7.

⁵⁵ Vgl. *SC* 28.1379, dagegen CHENG WEN (1985), 101.

⁵⁶ Vgl. VON FALKENHAUSEN (1995), 297-99.

rituellen Abläufen das ehrwürdige Modell des Chou-zeitlichen Ahnentempels nachzubilden trachtete.⁵⁷ Doch während der Dynastiegründer eine erhebliche Zahl neuer Opfer an kosmische Kräfte und mythische Kulturhelden inaugurierte, ließ er an seinem Heimatort im Jahre 201 v. Chr. keinen Ahnentempel, sondern einen Erdaltar (*she* 社) einrichten.⁵⁸ Tatsächlich statten *Shih-chi* und *Han-shu* den Gründer der Han mit einer Abstammung aus, die jedem Kulturhelden zur Ehre gereicht hätte: Unter Begleitung von Blitz und Donner sei seine schlafende Mutter an einem Sumpfhang von einem Alligatordrachen geschwängert worden.⁵⁹ Doch ungeachtet seiner übermenschlichen Herkunft ließ der Kaiser einen Ahnenkult ganz neuer Dimension organisieren: Nach dem Tod seines – menschlichen – Vaters im Jahre 197 v. Chr. beauftragte er die von ihm installierten Fürsten (*chu-hou-wang* 諸侯王), in den Hauptstädten ihrer Territorien „Tempel des Allerhöchsten Erhabenen“ (*T'ai-shang-huang miao* 太上皇廟) einzurichten, für die (schon unter KAO-TSU?) ein System täglicher, zweiwöchentlicher und saisonaler Opfer entworfen wurde.⁶⁰ Der Mangel an genealogischer Dauer, so läßt sich diese zweifellos politisch motivierte Potenzierung des Ahnenkultes wohl interpretieren, wurde nunmehr ausgeglichen durch räumliche Allgegenwärtigkeit der dynastischen Legitimation. Das von SHU-SUN T'UNG entworfene Schema für den konkreten Ablauf des Ahnenkults, welches gerade die Rolle des Kaisers prononciert hervorhebt, dürfte allerdings auf die hauptstädtischen Tempel von KAO-TSUS Vater und seiner nunmehr unter dem Namen „Glänzende numinose Kaiserin“ (*Chao-ling hou* 昭靈后) verehrten Mutter bezogen gewesen sein.⁶¹

Zweifellos indizieren die von MIAO HSI zitierten Verse eine Verwendung der *An-shih fang-chung ko* im Kontakt mit den Geistern, d.h. während der Opfer im Ahnentempel. Zugleich aber ist festzuhalten, daß die Texte, im Gegensatz zu der in Kapitel 1 diskutierten Funktion von Tempelhymnen und Ritualepigraphik, nicht die Verdienste der Vorfahren preisen, sondern ausschließlich die Erfolge des herrschenden Kaisers in der Stabilisierung der noch jungen Dynastie.⁶² Bei einer Datierung in die

⁵⁷ Vgl. Kapitel 2, 39-41.

⁵⁸ ORD (1967), 202-14, gibt auf der Basis der „Monographie über die Opfer des Vorstadtares“ des *Han-shu* eine Liste sämtlicher von KAO-TSU befohlener oder persönlich ausgeführter Opfer. Zu dem Erdaltar in Feng 豐 vgl. *HS* 25A.1210, *SC* 28.1378. Zu dem von KAO-TSU gepflegten religiösen System vgl. weiter BILSKY (1975), Bd.2, 260-70.

⁵⁹ *HS* 1A.1, *SC* 8.341. Der topische Kontext dieser Drachenempfängnis wird überdeutlich bei DIÉNY (1987), 103-8 (Abschnitt «Envoyés et procréateurs divins»). Zum „Alligatordrachen“ (*chiao-lung* 蛟龍) vgl. den Kommentar zu Vers 19.1 der *Chiao-ssu ko*.

⁶⁰ *HS* 1B.67-68, 73.3115-16, in letzterer Passage auch zu den Opferungen in diesen und den späteren Ahnentempeln; aus dem Text geht nicht eindeutig hervor, ob die Opfervorschriften schon unter KAO-TSU oder erst unter seinen Nachfolgern formuliert wurden. Zum Ahnentempelkult unter KAO-TSU vgl. BILSKY (1975), Bd.2, 268-70. Den postum auch als Tempelnamen gebrauchten Ehrentitel T'AI-SHANG-HUANG hatte KAO-TSU seinem Vater noch zu dessen Lebzeiten im Jahre 201 v. Chr. verliehen (*SC* 8.382, *HS* 1B.62); zuvor hatte der Dynastiegründer seinen Vater mit dem Ehrentitel „Großer Herzog“ (*t'ai-kung* 太公) angesprochen. Dieser Titel wird in *Shih-chi* und *Han-shu* als gleichsam offizielle Bezeichnung übernommen; der persönliche Name erscheint nirgends in diesen beiden Texten, wird aber in anderen Quellen als LIU CHIH-CHIA 劉執嘉 angegeben (vgl. die Kommentare in *SC* 8.342) und ist als solcher inzwischen in die Standardlexika und -genealogien eingegangen. – Auch für KAO-TSU wurden nach seinem Tod entsprechende Tempel im ganzen Reich eingerichtet, vgl. *HS* 2.88, *SC* 8.392. Auf die in späteren Zeiten wechselvolle Geschichte der Ahnentempel kann hier nicht eingegangen werden; die ausführliche Schilderung findet sich in *HS* 73.3116-30, vgl. auch LOEWE (1992), WU HUNG (1989), 205-13. Gegen HO CH'Ō in *I-men tu-shu chi* 15.243, welcher in der von KAO-TSU ursprünglich initiierten Ausbreitung der Ahnentempel den „Beginn des Verlustes des [rechten] Rituals“ (*shih li chih shih* 失禮之始) erblickt, argumentiert DUBS (1938/55), Bd.1, 125: „Since a goodly number of the kings were already members of the Liu family and eventually all of them were to be members of that house, this act was quite appropriate [...]“

⁶¹ Das Todesdatum der Mutter KAO-TSUS ist unsicher, muß aber deutlich vor dem des Vaters liegen; vgl. die Kommentare in *HS* 1B.68. Wie im Falle des Vaters ist auch der persönliche Name der Mutter in *Shih-chi* und *Han-shu* nicht genannt; andere Quellen geben ihn als WANG HAN-SHIH 王含始, vgl. die Kommentare in *SC* 8.342. Ihren (vermutlich postumen), vgl. die Kommentare in *HS* 1B.68) Ehrentitel erhielt sie im Jahre 202 v. Chr. (*HS* 1B.52).

⁶² CHENG WEN (1985), 101, formuliert hierzu lakonisch, die Vorfahren KAO-TSUS hätten über keinerlei zu rühmende Verdienste verfügt; dies beantwortet freilich nicht die Fragen, was dann die spezifische Rolle der Texte im Ahnenopfer gewesen sein konnte, und wo die Modelle einer eulogischen Selbstdarstellung im Ahnentempel zu suchen sind.

Regierungszeit KAO-TSUS sind die Hymnen daher als eine eulogische Selbstdarstellung zu interpretieren, als Verkündung nunmehr erreichter glorreicher Herrschaft – eine Verkündung, die zugleich an die Geister wie in den politischen Raum gerichtet war. Die Notwendigkeit wie auch die Plausibilität einer solchen Interpretation ergeben sich aus einer entsprechenden, im folgenden aber zunächst zu begründenden Datierung der *An-shih fang-chung ko*.

Autorschaft und Datierung

Zu der Zuschreibung der Stücke an die ansonsten vollkommen unbekannt, nur in diesem Zusammenhang ein einziges Mal erwähnte kaiserliche Nebenfrau T'ANG-SHAN 唐山 läßt sich nahezu nichts sagen;⁶³ zu fragen bleibt überdies, ob sie als Verfasserin der Texte oder der Musik zu gelten hat. Will man aus der obigen Passage des *Han-shu* die Nebenfrau T'ANG-SHAN als Autorin der Texte verstehen – und dies haben nahezu alle Bearbeiter getan –, so scheint die Datierung in die kurze Regierungszeit KAO-TSUS gesichert. Tatsächlich aber schreibt die zitierte Passage, wie LU CH'IN-LI sehr zu recht notiert hat, nur die Musik, nicht aber die Gesänge, der kaiserlichen Nebenfrau zu.⁶⁴ Diese Klarstellung, aber auch der Charakter der Texte lassen es geraten erscheinen, den oder die Verfasser der Texte unter den (anonymen) Ritualbeamten oder Gelehrten am Kaiserhof zu suchen, wie auch SUZUKI SHŪJI vorgeschlagen hat.⁶⁵

Nicht wenige der chinesischen Kommentatoren, welche T'ANG-SHAN FU-JEN für die Autorin der Hymnen halten, haben keine Mühen gescheut, in einzelnen Gesängen Referenzen auf politische und militärische Ereignisse aus der Regierungszeit KAO-TSUS nachzuweisen; den wichtigsten Beitrag hat in jüngster Zeit CHENG WEN geleistet, der die Texte zwischen 201 und 197 v. Chr. datiert.⁶⁶ Dies scheint sinnvoll, solange man an einer Autorin TANG-SHAN festhält; korrigiert man aber dieses Mißverständnis, so ist zugleich die einzige Referenz auf eine literarische Autorschaft getilgt, und die Texte könnten theoretisch aus der Zeit KAO-TSUS, aber auch aus jeder späteren Phase der Dynastie stammen. Für eine genauere Untersuchung ist angesichts der entmutigend fragmentarischen Überlieferungslage dessen, was in der Westlichen Han-Zeit tatsächlich geschrieben wurde – ein Vergleich des *fu* 賦-Kataloges in der Literaturmonographie des *Han-shu* mit den tradierten Texten macht dies schmerzhaft deutlich –, der Logik abzuverlangen, was die Quellen nicht bieten.

Für eine spätere Datierung der *An-shih fang-chung ko* sprechen zunächst zwei Argumente: Wenn es sich um einen traditionellen Zyklus von Ahnentempelhymnen handelt, welche dem Lobpreis der Vorfahren dienen, können sie KAO-TSUS Verdienste nur postum rühmen. Die früheste Datierung wäre daher nach dessen Tod im Jahre 195 v. Chr. anzusetzen. Dies ist eine sehr realistische Möglichkeit, die sich mühelos mit der tradierten Gestalt der Gesänge verbinden läßt. Ein zweites Argument ist noch grundsätzlicher und in seiner Konsequenz weitreichender: Nach unserer geläufigen Vorstellung der Geistes- und Ideologieggeschichte der Westlichen Han-Zeit scheint der syntaktische und semantische

⁶³ FU CH'ŪEN glossiert T'ANG-SHAN FU-JEN 唐山夫人 als Konkubine (*chi* 姬); WEI CHAO 韋昭 (gest. 273) ergänzt, T'ANG-SHAN sei ein (zweigliedriger) Familienname (*HS* 22.1044).

⁶⁴ In *HS* 22.1043 ist formuliert: 又有房中祠樂高祖唐山夫人所作。HSŪ SHIH-TSENG interpretiert dies in seinem *Wen-t'i ming-pien* 6.1b so, daß man die Nebenfrau beauftragt habe, die Texte zu schreiben (*ming T'ang-shan fu-jen tsao tz'u* 命唐山夫人造辭); auch verschiedene moderne Standardwerke zur Literaturgeschichte folgen dieser Vorstellung, vgl. LO KEN-TSE (1981), 27, und HSIAO TI-FEI (1984), 33-34. Dagegen notiert LU CH'IN-LI (1984), Bd.1, 147, zu Recht, in der *HS*-Passage sei die Dame T'ANG-SHAN als Schöpferin der Musik, nicht der Texte, genannt.

⁶⁵ SUZUKI (1967), 4. SUZUKI schlägt dies vor, obwohl er die *HS*-Passage auf die Texte bezieht; er hält deren – vermeintliche, d.h. auch von ihm mißverständene – Zuschreibung an die Nebenfrau für eine Fiktion.

⁶⁶ Vgl. CHENG WEN (1986), nahezu wörtlich bereits in (1981), 1-21; zu den einzelnen Datierungen, auch durch andere Autoren, vgl. im folgenden die Anmerkungen zu den einzelnen Gesängen.

Klassizismus der Texte eher der politischen Geistesgeschichte des ersten als des zweiten vorchristlichen Jahrhunderts zu entstammen.⁶⁷

Welche Einwände sprechen gegen diese Argumente? Zum ersten Punkt ist festzuhalten, daß die *An-shih fang-chung ko* an keiner Stelle der Historiographie als Stücke zum postumen Lobpreis HAN KAO-TSUS erwähnt werden – ist es sinnvoll anzunehmen, daß die Historiker eine solche Dimension der Texte verschwiegen hätten? In einer offensichtlich fragmentarischen Passage, dem Anschein nach eines Memorials, die im *Han-shu* den beiden Hymnenzyklen der Westlichen Han-Zeit nachgestellt ist, d.h. direkt auf die *Chiao-ssu ko* des HAN WU-TI folgt, heißt es zudem:

In den heutigen Dichtungen und Gesängen der Han [für die Opfer von] Vorstadtaltar und Ahnentempel gibt es keine Angelegenheiten der [oder: keinen Dienst an den] Vorfahren.⁶⁸

Diese apodiktische Feststellung, eingebettet in eine drastische Verurteilung der *Chiao-ssu ko*⁶⁹, gilt offenbar der Gesamtheit der bis „heute“ – wohl zwischen K'UANG HENG'S Memorialen 32 v.Chr. und der Auflösung des Musikamtes 7 v.Chr. – tradierten Ritualhymnen, also einschließlich der im *Han-shu* den *Chiao-ssu ko* voranstehenden *An-shih fang-chung ko*. Das Wort *shih* 事 in der Phrase 未有祖宗之事 kann dabei auf zwei Weisen interpretiert werden: als „Angelegenheiten“, d.h. Verdienste der Vorfahren, oder als „Dienst“ an den Ahnen, was letztlich dasselbe bedeutet: Auch dieser „Dienst“ einer Tempelhymne ist nichts anderes als die Lobpreisung der Verdienste.

Ebenfalls gegen eine spätere Vertextung spricht die zitierte Darstellung zur Komposition des Zyklus: Zwar gibt das *Han-shu* keine Auskunft über die literarische Autorschaft der Hymnen, doch scheint die Bemerkung, daß unter HUI-TI die Blasinstrumente arrangiert und der Titel geändert wurden, bereits die Existenz eines Textkorpus zu implizieren. Auch geben die Quellen nicht den geringsten Hinweis auf eine spätere Ergänzung der Musik durch die Texte oder auf eine eventuelle Änderung der ursprünglichen Gesänge.

Gegen das zweite, wesentlich grundsätzlichere Argument zugunsten einer Datierung dann wohl nach c. 70 v.Chr. ist anzuführen, daß der Klassizismus der Hymnen genau den Schilderungen des *Han-shu* zur Organisation der Tempelopfer und ihrer Musik durch SHU-SHUN T'UNG entspricht. Zwar lassen sich in *Shih-chi* und *Han-shu* hinreichend Bemerkungen über die Unvollkommenheit des Rituals zu Beginn der Han-Zeit und den angeblichen Mangel an Kultiviertheit des Dynastiegründers finden, doch sprechen gerade die in den Kapiteln 2 und 3 zitierten Ausführungen⁷⁰ eine andere Sprache. Auch läßt sich, wie gezeigt, die rituelle Praxis zu Beginn der Dynastie angesichts der SHU-SUN T'UNG in späteren Quellen zugeschriebenen Werke nicht ohne weiteres als gänzlich fragmentarisch abwerten. Wichtiger aber als die Referenz auf zusätzliche Quellen ist die Feststellung, daß der offene Widerspruch zwischen der klassizistischen Diktion des vorliegenden Zyklus und dem wiederholt pejorativen Urteil über die politisch-kulturelle Situation unter KAO-TSU im *Han-shu* selbst besteht, so daß man in jedem Falle verschiedene Passagen dieser einen Quelle gegeneinander auszuspielen hat. Es ist nicht möglich, KAO-TSU als Verächter aller konfuzianischen Gelehrsamkeit darzustellen und ihm

⁶⁷ Dieses zweite Argument, das sich vor allem entlang der von LOEWE etablierten Linien für die politische Geistesgeschichte der Westlichen Han-Zeit bewegt, hat etwa FRIEDRICH (1995), 421, bei einem anderen klassizistischen Gedicht der Westlichen Han-Zeit ins Spiel gebracht, das WEI MENG 韋孟 (fl. 179 - 173 v.Chr.) zugeschrieben ist (HS 73.3101-4), von FRIEDRICH aber aufgrund einer Inhaltsanalyse nach 70 v.Chr. datiert wird. – Eine dritte, m.E. kuriose Variante hat HUANG CHI-HUA (1985) präsentiert, der alle vermeintlichen Belege anführt, um die Texte in die Zeit HAN WU-TIS zu datieren, und zu diesem Zweck auch nicht davor zurückschreckt, T'ANG-SHAN FU-JEN als WU-TIS früh verstorbene Nebenfrau LI FU-JEN 李夫人 zu identifizieren. Leider erwähnt HUANG nicht eine einzige jener eindeutigen Evidenzen, die seinen Spekulationen den Boden entziehen; sie dürften aber aus der vorliegenden Studie deutlich werden.

⁶⁸ HS 22.1071.

⁶⁹ Vgl. unten, 299.

⁷⁰ Vgl. Kapitel 2, 39-40, Kapitel 3, 53-54.

zugleich einen Zyklus von Texten zuzuordnen, der sich ganz wesentlich aus jenen erhabenen Schriften *Shih-ching* und *Shang-shu* speist, die zum Kern des erst im Jahre 136 v.Chr. unter HAN WU-TI offiziell institutionalisierten konfuzianischen Kanons gehören.⁷¹ So stellt sich in der Tat die Alternative, die geläufigen Vorstellungen zu den ideologischen Fundamenten und kulturellen Möglichkeiten der Regierungszeit KAO-TSUS partiell zu korrigieren oder aber die *An-shih fang-chung ko* um mindestens etwa 120 Jahre später zu datieren.

Eine frühe Datierung der *An-shih fang-chung ko* wäre daher weit über diesen Textzyklus hinaus bedeutsam und dürfte sich erst aus der Berücksichtigung aller denk- und verfügbaren Evidenzen ergeben. Umgekehrt könnte auch eine sehr späte Datierung nicht allein auf allgemeinen Vorstellungen aufbauen, ohne sich dem berechtigten Vorwurf auszusetzen, zirkulär begründet und damit als willkürlich diskreditiert zu sein: Ein hypothetisches historiographisches Schema, und sei es noch so überzeugend, muß immer wieder in die Konfrontation mit den konkreten Evidenzen getrieben werden, um dort ein weiteres Mal bestätigt oder erstmalig – und damit bis auf weiteres – falsifiziert oder modifiziert zu werden. Komplizierend tritt im vorliegenden Fall hinzu, daß die *An-shih fang-chung ko* a) bislang überhaupt nicht als historiographisch relevantes Material berücksichtigt worden sind, und b) ein klassizistisches Phänomen darstellen, gleichgültig, ob man sie auf 200 oder 70 v.Chr. datiert. Ein klassizistischer Text aber konstituiert definitionsgemäß ein Phänomen der kulturellen Ungleichzeitigkeit gegenüber dem objektiven historischen Moment seiner Abfassung. Prinzipiell ist einem solchen Text kein Verfallsdatum eingepreßt, sondern immer nur ein *terminus post quem*, nämlich der Zeitpunkt der Verfügbarkeit dessen, worauf er referiert. Dieses Referenzmaterial aber liegt im Falle der *An-shih fang-chung ko* eindeutig vor der Han-Zeit und würde daher beide Datierungen zulassen; die Texte zeigen keine spezifischen sprachlichen Ausdrucksformen oder außersprachlichen Referenzen (etwa auf historische Namen, Institutionen oder Ereignisse), welche eine spätere Datierung nahelegen könnten. Die Han-zeitliche These, daß die relevanten Texte des späteren konfuzianischen Kanons nach der vermeintlichen oder tatsächlichen Inquisition durch die Ch'in zu Beginn der Han-Zeit verloren und erst allmählich wieder ans Licht gebracht worden seien, ist in diesem Zusammenhang keine wirkliche Evidenz, sondern selbst bereits Teil des seinerzeit geprägten und bis heute gültigen historiographischen Bildes der Ch'in und Han.

Es ist hinreichend demonstriert worden, daß die Darstellung der Ch'in in den vergangenen 2000 Jahren chinesischer Historiographie immer von politischen Interessen geleitet, d.h. für diese instrumentalisiert gewesen ist; das jüngste Beispiel hierfür ist gerade 20 Jahre alt, nämlich die positive Bewertung – und damit gegenüber der traditionellen Historiographie radikale Umwertung – der Ch'in in der Spätphase der Kulturrevolution.⁷² Als gemeinsame Basis der kommunistischen und der traditionellen Sicht auf die Ch'in dienen dabei die Han-zeitlichen Darstellungen, die Berichte aus jener Epoche also, in der eine dezidierte Bewertung der unmittelbaren Vorgängerdynastie zugleich den kulturellen Standort und die politische Legitimation der eigenen Ära markierte. Die bekannten Gründungsmythen der Han, etwa die radikale Vereinfachung des Strafrechts oder die – als Rekonstruktion und Wiederbelebung ausgegebene – Konstruktion des konfuzianischen Kanons, sind unmittelbar aus der Abgrenzung gegenüber den Ch'in formuliert. Diese offenkundige Verstrickung der Han-zeitli-

⁷¹ Vgl. – auch zur weiteren Institutionalisierung im Jahre 124 v.Chr. – HS 6.159, 171-72, 19A.726, 88.3593-94; zu einem Überblick über die Entwicklung des Konfuzianismus in der Han-Zeit, wie in der offiziellen Geschichtsschreibung präsentiert, vgl. KRAMERS (1985), 747-65. Autoren wie SSU-MA CH' IEN, LIU H SIN und PAN KU zufolge waren Bücher wie *Shang-shu* und *Shih-ching* in den ersten Jahren der Han-Zeit überhaupt nicht verfügbar, vgl. etwa LIU HSINS Darstellung in HS 36.1968.

⁷² Zum Problem der „Politics of Historiography“ vgl. LI YU-NING (1975), bes. auch die Einleitung, xiii-lxxiii. Die jüngste positive Bewertung besonders des ersten Kaisers, einem notorischen Feindbild der konfuzianischen Geschichtsschreibung, wurde zwischen 1972 und 1976 in zahllosen kleinen, d.h. schnell produzierbaren Publikationen mit z.T. millionenfacher Auflage verbreitet.

chen Historiker und Literaten in die Legitimationsbedürfnisse der Han ist nicht nur in der chinesischen Geschichtsschreibung lange Zeit verdrängt worden. Es ist bezeichnend, daß weder die tradierten, aber stets aus der Diskussion ausgegrenzten Steininschriften der Ch'in⁷³ noch die neuen archäologischen Funde der Rechtstexte die etablierten Vorstellungen zur politischen und kulturellen Situation der Ch'in bestätigen. Zugespitzt formuliert: Sobald wir es mit unbestechlichem Primärmaterial zu tun bekommen, geraten die Han-zeitlichen Darstellungen ins Zwielicht. Für die kommenden Jahre sind mit einiger Wahrscheinlichkeit bedeutsame neue archäologische Funde zu erwarten, doch schon heute zeichnen sich Neubewertungen und relative Rehabilitierungen des vermeintlichen Terrorregimes ab, welche übereinstimmend zeigen, daß die Werte und Normen der konfuzianischen Ethik sehr wohl einen prominenten Platz in der offiziellen Ideologie der Ch'in behaupten konnten. Der scheinbare Antagonismus zwischen „Konfuzianismus“ und „Legalismus“, konzeptualisiert und konstruiert erst in der Han-Zeit, ist in den Steininschriften vollständig aufgelöst.⁷⁴

73 Im Verlaufe seiner rituellen Inspektionsreisen durch die östlichen Gebiete des neu geeinten Reiches ließ CH'IN SHIH-HUANG-TI zwischen 219 und 211 v. Chr. eine Serie von Steinstelen mit eingravierten Eulogien zum Ruhme seiner Verdienste aufstellen. Sechs dieser Inschriften sind in seinen *Shih-chi*-Annalen aufbewahrt (SC 6.242-62), eine siebte – chronologisch die erste und aufgrund ihrer Reime ebenfalls als authentisch anzusehen – kursierte seit dem späten 10. Jahrhundert in einer von HSÜ HSÜAN 徐鉉 (916 - 991) verbreiteten Abreibung, auf deren Grundlage im Jahre 993 eine neue Stele graviert wurde; sie ist mit den übrigen Inschriften seit dem frühen 14. Jh. in zahlreichen epigraphischen Sammlungen tradiert. Die Texte aller Inschriften finden sich ferner in *Ch'üan Ch'in wen* 全秦文 (in: *Ch'üan shang-ku san-tai Ch'in Han san-kuo liu-ch'ao wen* 全上古三代秦漢三國六朝文) 1.10b-13a. Die Chronologie der tradierten Inschriften, deren Stelen sämtlich auf Bergen errichtet wurden, lautet: im Jahre 219 v. Chr. auf den Bergen I (I-shan 嶧山, im Kreis Tsou 鄒 im Süden der heutigen Provinz Shan-tung 山東), T'ai (T'ai-shan 泰山, nördlich des heutigen T'ai-an 泰安 in Shan-tung) und Lang-yeh 琅邪 (c. 30 km südlich der heutigen Stadt Chiao-nan 膠南 an der Ostküste Shan-tungs); im Jahre 218 auf dem Berg Chih-fu 之罘 (nördlich des heutigen Yen-t'ai 煙臺 im Nordosten Shan-tungs; zu allen Orten in Shan-tung vgl. T'AN CH'U-HSIANG 1982/87, Bd.2, Karte 7-8) sowie zusätzlich auf dessen Ostseite (Chih-fu *tung-kuan* 之罘東觀; im Jahre 215 am „Tor“ zum Berg Chieh-shih (Chieh-shih-men 碣石門, nördlich des heutigen Ch'ang-li 昌黎 in Ho-pei 河北, vgl. T'AN, Karte 9-10); Ende 211 oder Anfang 210 auf dem Berg K'uai-chi 會稽 (südlich des heutigen Shao-hsing 紹興 in Che-chiang 浙江, vgl. T'AN, Karte 11-12). Obwohl die Texte ursprünglich in einer jeweils relativ eindeutigen und unveränderlichen Steininschrift existiert haben, überdies auf der Grundlage einer vereinheitlichten Schrift, weist die Überlieferung in *Shih-chi*, den Inschriftensammlungen und in YEN K'UO-CHÜNS 嚴可均 (1762 - 1843) *Ch'üan Ch'in wen* eine Reihe geringfügiger Textdifferenzen auf. Obwohl das *Shih-chi* als Buch die älteste Quelle ist, worin sechs der Texte aufbewahrt sind, haben wir traditionelle Äußerungen ernst zu nehmen, wonach die Steinstelen über Jahrhunderte zugänglich geblieben waren und in Form von Abreibungen oder auch neu gravierten Stelen als authentische Vorlagen der Inschriftenbücher dienten; tatsächlich scheinen mir diese Versionen den *Shih-chi*- Fassungen überlegen. – Eine frühe Studie und Übersetzung aller Inschriften bietet CHAVANNES (1893); die Übersetzungen erscheinen auch in CHAVANNES (1895/1905), Bd.2, 140-89, 551-53. Die beste chinesische Studie liegt mit JUNG KENG (1935) vor (vgl. auch BODDE 1938, 175-78); neuere Übersetzungen der im *Shih-chi* enthaltenen Inschriften (ohne die I-shan-Inschrift) finden sich in NIENHAUSER (1994), Bd.1, 139-53, und WATSON (1993), 46-61. Parallel zu der vorliegenden Arbeit habe ich eine ausführliche Studie *The Stele Inscriptions of Ch'in Shih-huang* abgeschlossen, die in Kürze – komplementär zu dem vorliegenden Band – veröffentlicht wird und neben neuen Übersetzungen und einer extensiven philologischen Bearbeitung aller Inschriften auch eine historische Interpretation bietet, worin die Texte in der Tradition der Chou-zeitlichen Bronzeepigraphik und politischen Rhetorik verortet werden.

74 BODDE (1986), 71-72 und 95, hat den „almost certainly fictional character“ der angeblichen Massenexekution konfuzianischer Gelehrter im Jahre 212 v. Chr. dargestellt; eine zusätzliche Zurückweisung der behaupteten Bücherverbrennungen des Jahres 213 v. Chr. findet sich bei FIELDS (1989). FIELDS betont m.E. zu Recht, daß diese beiden vermeintlichen Ereignisse von anderen historischen Berichten, etwa über die andauernde Beschäftigung konfuzianischer Gelehrter am Ch'in-Hof, demontiert werden. DURRANT (1994), 35-41, hat auf einen deutlichen Kontrast innerhalb der *Shih-chi*-Annalen CH'IN SHIH-HUANG-TIS hingewiesen, nämlich zwischen SSU-MA CH'IENTS Bericht und den darin eingebetteten Texten der Steleninschriften. BODDE, 75-76, notiert hierzu: „As to Confucianism, its political ideas (such as a return to the early Chou system of apportioning territories to fiefholders) were of course anathema to the Legalists. Nevertheless, its social and moral values seem to have succeeded remarkably well in coexisting with Legalism during the First Emperor's reign. This fact is demonstrated both by the excavated legal materials and by the grandiloquent statements engraved on the First Emperor's stone inscriptions [...] There is no doubt that Confucian ideals were influential during the Ch'in empire, regardless of how they may have been viewed by such Legalists as Li Ssu, who in 209 urged the Second Emperor to 'obliterate the path of 'humanity' (*jen*) and 'righteousness' (*i*), close the mouths of irresponsible speakers, hinder the activities of the 'patriots,' and bottle up 'wisdom' and 'intelligence.'“ Zu den Rechts-

Diese Überlegungen sind für die Datierung der *An-shih fang-chung ko* von zweifacher Bedeutung. Allgemein sind sie geeignet, eine gewisse Skepsis gegenüber der Han-zeitlichen Historiographie zu fundieren, zumal auch die *An-shih fang-chung ko*, wie die LI SSU zugeschriebenen⁷⁵ Steleninschriften der Ch'in, in der Formulierung des traditionellen Geschichtsbildes keine Berücksichtigung gefunden haben. Gerade die Steleninschriften – und die aus ihnen zu ziehenden Schlußfolgerungen zur kulturellen Situation der Ch'in- wie dann auch der frühen Han-Zeit – sind überdies von unmittelbarer Relevanz, wenn es darum geht, den ideologischen Ort der Hymnen zu bestimmen. Der Zyklus der Inschriften steht dem Zyklus der Gesänge nicht nur formal, nämlich u.a. über ein gemeinsames Reimsystem und Metrum, sondern auch semantisch sehr nahe: Hymnen wie Inschriften sind repräsentative, d.h. offizielle Eulogien der jeweils eigenen politischen Errungenschaften, und es verwundert daher nicht, auch Übereinstimmungen in Diktion und Vokabular nachweisen zu können. Betrachtet man die angebliche totale Vernichtung der konfuzianischen Gelehrsamkeit unter den Ch'in als historische Fiktion, verflüchtigt sich zugleich das wichtigste Argument für eine spätere Datierung der *An-shih fang-chung ko*, daß nämlich die personellen und schriftlichen Ressourcen für deren klassizistische Diktion zu Beginn der Han-Zeit nicht vorhanden gewesen wären.

Die Fragwürdigkeit dieses Arguments offenbart sich bereits in der Person des aus Lu stammenden SHU-SUN T'UNG, der schließlich als „Ahnherr des Han-Konfuzianismus“ (*Han ju-tsung* 漢儒宗) gewürdigt worden ist:⁷⁶ SHU-SUN führte bereits am Hof des zweiten Ch'in-Kaisers den Titel eines „Gelehrten“ (*po-shih* 博士)⁷⁷ – war also keineswegs einer Inquisition zum Opfer gefallen, sondern ein offenbar wichtiger kaiserlicher Berater –, bevor er denselben Titel noch vor 202 v. Chr. erneut von LIU PANG verliehen bekam.⁷⁸ Als erster Han-Kaiser nun ernannte LIU PANG ihn nicht nur, wie erwähnt,⁷⁹ zum Leiter des Rituals, sondern auch zum Erzieher des Kronprinzen (*t'ai-po* 太傅),⁸⁰ also des späteren Kaisers HUI-TI, unter dem er dann wiederum für den Ahnenkult an KAO-TSU verantwortlich war. Vor dem Hintergrund dieser Traditionslinie erscheinen die Formulierungen in *Shih-chi* und *Han-shu*, daß SHU-SUN das Ritual zu Beginn der Han-Zeit im wesentlichen nach dem Vorbild der Ch'in-Praxis gestaltet habe, einerseits verständlicher, andererseits auch weniger pejorativ. Forschungen zum Ritualwesen der Ch'in zeigen im übrigen, daß diese sehr wohl über ein stattliches Arsenal traditioneller Zeremonien verfügten, d.h. den Strom der Chou-zeitlichen Ritualtradition nicht grundsätzlich verließen,⁸¹ auch wenn wir für die Spätphase der nominellen Chou-Herrschaft von hohen Verlusten an rituellen Spezialkenntnissen, etwa im Bereich der Musik, auszugehen haben. SHU-SUN T'UNGS eminente Rolle am Hof HAN KAO-TSUS läßt es auch geraten erscheinen, tradierte historische

und anderen Dokumenten, die 1975 in Shui-hu-ti 睡虎地 im Kreis Yün-meng 雲夢 (Provinz Hu-pei) gefunden wurden und aus dem 3. Jh. v. Chr. datieren, vgl. SHUI-HU-TI CH'IN MU CHU-CHIEN CHENG-LI HSIAO-TSU (1978) und HULSEWÉ (1985); zu einer Diskussion der „konfuzianischen“ Elemente in diesen Texten vgl. YÜ TSUNG-FA (1992), 33-50 und WU FU-CHU (1994), 190-95. M.E. offenbaren die Steininschriften und Bambusstreifen nicht nur die Verzerrungen der traditionellen Geschichtsschreibung, sondern auch, daß die Annahme strikter Abgrenzungen zwischen politischen oder „philosophischen“ Schulen vor der Han-Zeit anachronistisch ist; die erste systematische Differenzierung dieser Art stammt von SSU-MA T'AN 司馬談 (gest. c. 110 v. Chr.) und ist in SC 130.3288-92 aufbewahrt.

75 Laut LIU HSIEH im *Wen-hsin tiao-lung*, vgl. CHAN YING (1989), 21.803. Es ist unklar, ob LIU HSIEH nur die Texte oder auch deren Kalligraphie LI SSU zuschreibt. Spätere Autoren halten LI SSU ebenfalls für den Autor und Kalligraphen der Inschriften, vgl. zusammenfassend BODDE (1938), 176-77. CHANG SHOU-CHIEH 張守節 (fl. 725 - 735), der die Stele auf dem Berg K'uai-chi offenbar selbst gesehen hat, erklärt, sowohl der Text als auch die Kalligraphie in „Kleiner Siegelschrift“ (*hsiao-chuan* 小篆) stammten von LI SSU, vgl. SC 6.261; dieser Kommentar mag durch die Schilderung des *Shih-chi* motiviert sein, wonach LI SSU, nunmehr Kanzler zur Linken (*ts'o ch'eng-hsiang* 左丞相), den Kaiser auf seiner Reise zum Berg K'uai-chi begleitet hat (SC 6.260).

76 HS 22.1034.

77 SC 99.2722.

78 SC 99.2722; als *po-shih* ist SHU-SUN auch in HS 1B.52 und HS 19B.747-48 erwähnt.

79 Zu SHU-SUN vgl. auch oben, Kapitel 2, 40-41, und Kapitel 3, 55-56.

80 SC 55.2046, HS 19B.747-48, 40.2035.

81 Vgl. CH'EN SHU-KUO (1993), 1-77.

Episoden wie KAO-TSUS Besuch des KONFUZIUS-Schreines in Lu⁸² ernsthaft zur Kenntnis zu nehmen, ebenso wie seine freudige Erkenntnis, inspiriert durch das von SHU-SUN T'UNG gestaltete Ritual:

Erst heute verstehe ich, wie majestätisch es ist, der Sohn des Himmels zu sein!⁸³

Nicht übersehen werden dürfen in diesem Zusammenhang auch zwei konkrete Argumentationen SHU-SUNS, zunächst gegenüber KAO-TSU und später gegenüber HUI-TI: Als KAO-TSU im letzten Jahr seiner Herrschaft beabsichtigte, den Kronprinzen auszutauschen, argumentierte SHU-SUN erfolgreich dagegen und lobte den bisherigen Kronprinzen und späteren Kaiser, dessen Erzieher er war:

Der gegenwärtige Kronprinz zeigt Menschlichkeit (*jen* 仁) und Kindespietät (*hsiao* 孝), und alle unter dem Himmel haben davon gehört.⁸⁴

Als er nach KAO-TSUS Tod aus praktischen Erwägungen vorschlägt, einen zusätzlichen Ahnentempel bei dessen Grab zu errichten,⁸⁵ überzeugt er HUI-TI mit den Worten:

Die Vermehrung und Erweiterung der Ahnentempel ist die Wurzel der großen Kindespietät.⁸⁶

Um die Gültigkeit der zentralen traditionellen („konfuzianischen“) Normen am Hof zu Beginn der Han-Zeit in Zweifel zu ziehen, genügt es nicht, nur die *An-shih fang-chung ko* in eine spätere Epoche zu datieren; auch die beiden Äußerungen SHU-SUN T'UNGS, in denen er die fundamentalen Fragen zunächst der kaiserlichen Nachfolge und dann der Gestaltung des offiziellen Ahnenkults verhandelt, müßten überzeugend disqualifiziert werden. Es ist nicht erkennbar, wie dies zu leisten wäre, gerade auch im Lichte der sich entwickelnden Neubewertung der Ch'in-Dynastie.

Die gesamte Datierungsfrage der *An-shih fang-chung ko* läßt sich nur über ausführliche Untersuchungen zu den formalen und semantischen Referenzen beantworten, d.h. im Anschluß an die philologische Detailarbeit. Es dürfte deutlich geworden sein, daß in der vorliegenden Arbeit für eine sehr frühe Datierung votiert wird, d.h. in das erste Jahrzehnt der Han-Dynastie; die konkreten Evidenzen hierzu werden im Anschluß an die folgenden Übersetzungen und Kommentare, in den Abschnitten zum semantischen Horizont, der formalen Struktur und dem literaturhistorischen Ort, vorgestellt und geprüft. Dabei wird auch die in den ersten beiden Kapiteln dieser Studie entworfene Perspektive auf das Opferritual als Ort und Medium der Bestimmung des ideologischen Horizonts eines Herrschers zur Anwendung gebracht, auch im Zusammenhang mit einer ausführlichen Erörterung der Serie der Ch'in-zeitlichen Steleninschriften, welche ich als direktes Vorbild der *An-shih fang-chung ko* betrachte.⁸⁷

Ein textinternes Kriterium der Datierung, welches bereits an dieser Stelle angelegt werden kann, ist die Frage von Tabuzeichen bzw. Tabuverletzungen. Die für die Zeit KAO-TSUS als tabuiert infrage kommenden Zeichen sind *pang* 邦, der Vorname KAO-TSUS, sowie eventuell *han* 含, *shih* 始, *chih* 執 und *chia* 嘉 aus den mutmaßlichen Vornamen seiner Eltern. Von diesen Zeichen erscheint *shih* an zwei und *chia* an drei Stellen der *An-shih fang-chung ko*.⁸⁸ *Chia* findet sich auch in *Chia-chih*

⁸² HS 1B.76.

⁸³ HS 22.1030, 43.2128, SC 99.2723.

⁸⁴ SC 99.2725, HS 43.2129.

⁸⁵ Vgl. Kapitel 3, 57.

⁸⁶ SC 99.2725-26, HS 43.2130.

⁸⁷ Im Zusammenhang des ideologischen Programms der Inschriften und Hymnen wird auch der wichtige Begriff der „Kindespietät“ noch einmal zu diskutieren sein.

⁸⁸ *Shih* zweimal in Vers 2.1, *chia* in den Versen 13.1, 14.3 und 16.7.

(„Glückverheißende Ankunft“), also in einem jener Titel, die unter KAO-TSU im Ahnentempel gespielt wurden.⁸⁹ Sowohl *shih* als auch *chih* sind in Edikten KAO-TSUS belegt.⁹⁰ Dies bedeutet, daß die Zeichen der mutmaßlichen Vornamen seiner Eltern nicht tabuiert waren und deshalb keine Indizien für eine spätere Datierung des Hymnenzyklus sein können.

Übersetzung und Kommentar

Nachdem das *Han-shu* zwar von „siebzehn Stücken“ gesprochen, nicht aber die Textgrenzen zwischen diesen gekennzeichnet hatte, haben verschiedene Bearbeiter seit der Sung-Zeit die Zahl von siebzehn Texten problematisiert und statt dessen – obwohl die Texte weitestgehend konsistent überliefert sind – Einteilungen von neun, zehn, zwölf oder sechzehn Texten vorgeschlagen, jeweils mit der Begründung, damit den angemessenen – mutmaßlich ursprünglichen – Sinn für die einzelnen Abschnitte zu rekonstruieren.⁹¹ Es scheint nicht notwendig, das Für und Wider der einzelnen Entwürfe zu diskutieren, zumal sich die heute weitgehend akzeptierte Einteilung in siebzehn Stücke, die auf den Sung-zeitlichen *Han-shu*-Kommentator LIU CH'ANG 劉敞 (1019 - 1068) zurückgeht⁹² und der ich mich im folgenden anschließe, mit der ursprünglichen Angabe des *Han-shu* übereinstimmt. Obwohl für sich betrachtet kaum interessant, vermag die Kontroverse um die Gliederung des Zyklus doch ein bezeichnendes Licht auf die sprachliche Eigenart der *An-shih fang-chung ko* zu werfen: Die einzelnen Texte lassen sich an nahezu beliebiger Stelle beginnen und abbrechen, ohne daß ein signifikanter Sinnverlust oder -gewinn erkennbar wäre – und dies ist das eigentliche Phänomen. Nicht die semantische, sondern allein die formale Struktur, insbesondere des Reimschemas,⁹³ begrenzt die Möglichkeiten unterschiedlicher Textgliederung und sichert letztlich den Eindruck einer sinnvollen, nicht-beliebigen Ordnung. Innerhalb der relativ strikten Form zirkuliert das Vokabular eines eng restringierten und dabei hochgradig abstrakten sprachlichen Kodes, so daß die einzelnen Verse häufig als gegeneinander austauschbar erscheinen und weniger eine definierte Abfolge von Einzeltexten als vielmehr eine Abfolge unterschiedlicher Variationen eines einzigen Gesamttextes konstituieren.⁹⁴

Wie in den Kapiteln 1 und 2 dargelegt, halte ich die diversen formalen Phänomene des Rituals nicht für willkürlich oder beliebig, sondern betrachte sie als funktionale Elemente einer im Sinne ästhetischer Überwältigung als wirkkräftig aufgefaßten Ornamentstruktur. Diese an sich nicht-begriffliche Struktur wird semantisiert durch jenen spezifischen Sinngehalt der politischen Ideologie, welcher den rituellen Handlungen unterliegt, in diese projiziert wird und damit selbst zugleich erst zur Aufführung gelangt. In dieser Hypothese gelten die unterschiedlichen medialen Formen des Rituals als pragmatisch motivierte Bedeutungsträger, die mit den verbalen, genauer: lexikalischen Mitteln der rituellen Aufführung in einem Verhältnis wechselseitiger Intensivierung und Semantisierung stehen.

Nachdem die Kenntnis der Musik – jedenfalls ohne zusätzliche archäologische Funde ganz neuer Qualität – verloren bleibt, läßt sich dem Zusammenspiel der lexikalischen mit den formalen Elementen

⁸⁹ Vgl. die übersetzte *Han-shu*-Passage in Kapitel 2, 39-40.

⁹⁰ Vgl. HS 1B.71, 76.

⁹¹ Die verschiedenen Auffassungen haben sich auch in o.g. Anthologien niedergeschlagen; zu der Diskussion vgl. z.B. *Ku-yüeh yüan* 4.1b-2a, CH'IU CH'IUNG-SUN (1964), 185-86.

⁹² Zu LIU CH'ANGs Unterteilung vgl. CH'IU CH'IUNG-SUN (1964), 185-86, LU K'AN-JU (1987), Bd.2, 712-15; zusammenfassend auch CHENG WEN (1985), 101-3.

⁹³ Die Reime sind – allerdings wohl zu restriktiv, wie zu zeigen sein wird – aufgenommen in die Tabellen bei LO CH'ANG-P'EI / CHOU TSU-MO (1958).

⁹⁴ Eine sehr ähnliche Beobachtung notiert VON FALKENHAUSEN (1993), 164, für die Chou-zeitlichen Bronzinschriften. Ich nehme die bereits in Kapitel 1 entfaltete Diskussion im Anschluß an Übersetzung und Kommentar der *An-shih fang-chung ko* nochmals auf.

des Rituals nur noch in den Hymnen nachspüren, d.h. in den lexikalischen und formalen Dimensionen eines einzigen Mediums: der Sprache. Hierzu sind Übersetzung und philologischer Kommentar um eine formale Rekonstruktion und Analyse der Texte zu ergänzen; unabdingbar ist der Einblick in die Strukturen von Metrum und Reim sowie nach Möglichkeit in die gesamte lautliche Organisation. Eine vollständige phonetische Rekonstruktion, welche uns eine annähernd realistische Vorstellung vom Klangbild der Textfolge erlaubt, ist angesichts der ungelösten Fragen zur Phonologie der Westlichen Han-Zeit zum gegenwärtigen Zeitpunkt nicht möglich. Nicht nur existiert bislang kein systematischer Entwurf zum phonologischen System dieser Zeit – den wir uns angesichts der verschiedenen Dialekte vermutlich auch eher in einem Plural komplementärer Entwürfe vorzustellen hätten –, abgeschlossen ist auch die Diskussion zu den realen Merkmalen älterer und jüngerer Sprachschichten. Unter diesen Bedingungen habe ich die Publikation meiner ursprünglich erarbeiteten phonetischen Rekonstruktionen zunächst verschoben; zu groß waren am Ende, nach langen Überlegungen und Beratungen mit den Fachleuten auf dem Gebiet der historischen Phonologie, die Zweifel.

Selbstverständlich, und hier darf ich mich vermutlich auf YEN SHIH-KU berufen,⁹⁵ würde gerade im Falle der Ritualhymnen die Kenntnis der klanglichen Textstrukturen, nachdem schon die Musik verloren ist, unserem Verständnis dieser Texte eine neue Dimension eröffnen. Um aber spezifische Klangmuster als solche zunächst identifizieren und dann interpretieren zu können, benötigen wir, synchron und diachron, einen größeren Bestand Han-zeitlicher Vergleichsdaten, zum Beispiel der großen Rhapsodien, aber auch der reimenden Inschriften. Dazu wären die Hymnen der Westlichen Han-Zeit von besonderem Wert, da sie zu den wenigen definitiv authentischen Texten ihrer Epoche gerechnet und damit als Referenzmaterial verwendet werden dürfen.⁹⁶ Bis auf weiteres beschränke ich mich allerdings auf den relativ sicheren Aspekt der Reimkategorien; zum Vergleich sind zusätzlich, in der Diskussion zum literaturhistorischen Ort der Hymnen, die Reime von sechs weiteren Gesängen schematisch dargestellt, welche in *Shih-chi* und *Han-shu* überliefert und konkreten Personen aus den frühen Jahren der Westlichen Han-Zeit zugeschrieben sind. Auch wenn es nicht möglich ist, die tatsächliche Autorschaft dieser Texte zu überprüfen, sprechen zumindest keine konkreten Evidenzen gegen die traditionelle frühe Datierung, welche im übrigen von dem Vergleich der Reime gestützt wird. Ferner gebe ich die Reime eines weiteren, wesentlich umfangreicheren Zyklus an, dessen Texte in einem engen zeitlichen und überdies semantischen Zusammenhang mit den *An-shih fang-chung ko* steht: der schon mehrfach erwähnten Steininschriften des CH'IN SHIH-HUANG-TI.

Für die relative phonetische Wiedergabe der Reimkategorien verwende ich eine leicht modifizierte Version des allgemein verbreiteten Systems LI FANG-KUEIS 李芳桂,⁹⁷ obwohl dieses auf die Sprache der Chou-, nicht der Han-Zeit zielt. Die Entscheidung bedarf der Erläuterung. Bekanntlich besteht zwischen dem Reimsystem des *Shih-ching* und dem der frühen Teile der *Ch'u-tz'u* eine frappierende Übereinstimmung – und dies über enorme räumliche und zeitliche Differenzen hinweg. KARLGREN hat als Erklärung für dieses rätselhafte Phänomen die Vermutung geäußert, die Autoren der *Ch'u-tz'u* hätten das offenbar zu ihrer Zeit bereits übermächtige kanonische Modell des *Shih-ching* gegen die Realität ihrer eigenen, tatsächlichen Aussprache nachgeahmt und verweist auf einen Parallellfall der späten imperialen Zeit, als die Reime der T'ang-Dichtung weiterhin normativ gepflegt wurden, ohne

⁹⁵ Vgl. die Übersetzung im Vorwort der vorliegenden Arbeit.

⁹⁶ Ich habe daher vor, die phonetischen Rekonstruktionen in anderem Zusammenhang zu veröffentlichen, zusammen mit den entsprechenden Daten anderer Texte.

⁹⁷ Anders als in KERN (1996) notiere ich die Reimkategorien nicht mehr in der (ebenfalls an LI FANG-KUEI orientierten) Transkription TING PANG-HSINS (1975). LI FANG-KUEIS (1974/75) System ist grundsätzlich eine Fortentwicklung der bahnbrechenden Arbeiten KARLGRENS (vgl. etwa KARLGREN 1957); es repräsentiert nicht den jüngsten Stand der phonologischen Forschung, scheint mir aber für die Darstellung der Reimkategorien nach wie vor akzeptabel, solange man die notierten Lautwerte als zueinander relative und nicht etwa als absolute, d.h. tatsächliche, versteht.

in der realen Sprache der Zeit noch zu reimen.⁹⁸ Diese Erklärung erscheint in verschiedener Hinsicht problematisch: Sie ist ahistorisch, wo sie eine identische literarische Rezeptionshaltung für die vorimperialen und spätimperialen Zeit impliziert. Sie ignoriert die funktionale Dimension der Texte, wo sie die frühen rituell verwendeten *Gesänge* mit den späten literarischen (wenn auch nicht funktionslosen) Kunstprodukten parallelisiert. Sowohl die historische als auch die funktionale Perspektive sind unmittelbar bedeutsam für unterschiedliche Gewichtungen von Mündlichkeit und Schriftlichkeit und damit gerade für die Existenzbedingungen eines schriftlichen Textes, dessen Lautstruktur jenseits der realen Sprache angesiedelt ist. Schließlich müßte KARLGRENS Theorie auch die Frage beantworten, warum die *Ch'u-tz'u*-Autoren lediglich die Reime des *Shih-ching* nachgeahmt haben sollten, während sie in Metrum, Syntax und Lexikon – letztlich in ihrer ganzen Semantik – weitestgehend frei von dem Modell des *Shih-ching* verfahren konnten. Eine gegenüber KARLGREN m.E. überzeugendere Erklärung zur Identität der Reime findet sich in der von SERRUYS, BARNARD und WALKER in jeweils unterschiedlichem Kontext vorgetragenen These, daß die Reime – nicht die Texte als Ganze! – des *Shih-ching* spätere, vielleicht sogar Han-zeitliche Überarbeitungen repräsentieren.⁹⁹

WALKER, der aus der Zusammenschau von Reimverhalten und Referenzen zwischen den Texten der *Ch'u-tz'u*-Anthologie eine tentative Chronologie der einzelnen Teile dieses Buches formuliert,¹⁰⁰ hat gezeigt, daß dessen späteste Texte, die WANG I 王逸 (gest. 158) zugeschriebenen und damit in das 2. Jh. n.Chr. zu datierenden *Chiu ssu*, in 60 % ihrer Reime vom Reimsystem des *Shih-ching* abweichen, während der frühe Zyklus der *Chiu ko* nur in 3 % der Reime differiert. Die erheblichen Differenzen zwischen den *Chiu ko* und den *Chiu ssu* innerhalb eines Zeitraumes von c. 300 bis 400 Jahren – und dies angesichts einer geographisch und dialektal gemeinsamen Herkunft – sprechen zunächst gegen eine phonologische Interpretation der vorliegenden Hymnen über die für die Östliche Han-Zeit rekonstruierte Aussprache. Vor allem aber scheint das Reimverhalten der verschiedenen *Ch'u-tz'u*-Texte die Hypothese zu stärken, das Reimsystem des *Shih-ching* nicht in die Westliche Chou-Zeit, sondern Jahrhunderte später zu datieren, zumindest in die späte Östliche Chou- und vielleicht sogar erst in die Han-Zeit, wenn die oben gegen KARLGREN angeführten Argumente Gültigkeit besitzen. Ansonsten benötigen wir eine überzeugende Antwort auf die Frage: Dank welcher im weitesten Sinne kulturellen, im engeren Sinne sprachgeschichtlichen Mechanismen kann ein Reimsystem der frühen Chou-Zeit jene sieben bis acht Jahrhunderte bis zu den Ch'in-Inschriften, den *Chiu ko* und schließlich den frühen Han-Gesängen in solcher Perfektion überdauert haben, jenseits aller politischen Umbrüche und dialektalen Verschiebungen und diesseits einer vereinheitlichten Schrift, wenn wir in den folgenden zwei Jahrhunderten der Westlichen Han-Zeit für dieselbe Kultur, nunmehr unter den stabilisierenden Bedingungen einer zunehmend standardisierten Schrift und eines relativ zentralisierten Staatswesens, die bekannten phonologischen Verschiebungen akzeptieren müssen?

Meine im folgenden notierten Ergebnisse unterstützen die Hypothese einer eher späten Datierung des *Shih-ching*-Reimsystems.¹⁰¹ Die Reime weder der Ch'in-zeitlichen Steininschriften noch der *An-*

⁹⁸ KARLGREN (1936), 169 (Anm.).

⁹⁹ SERRUYS (1959), 21-22, 53-54; BARNARD (1973), 213 (Anm.), WALKER (1982), 412, *passim*. BAXTER (1991), 2, formuliert allerdings zurückhaltender "that both the script and the text of the *Shijing* have been influenced by post-*Shijing* phonology".

¹⁰⁰ WALKER (1982), dort zusammenfassend die Tabelle auf S. 397. Die frühesten Texte erscheinen bei WALKER in der Reihenfolge *Chiu ko* 九歌 – *Li sao* 離騷 – *Chiu chang* 九章, daneben das *Chao hun* 招魂. Die Hypothese WALKERS, daß zunehmende Abweichungen vom Reimschema des *Shih-ching* eine chronologische Folge der Texte indizieren, wird von den nachweislich späten Zyklen *Chiu huai* 九懷, *Chiu t'an* 九歎 und *Chiu ssu* 九思 getragen.

¹⁰¹ Hieraus läßt sich freilich noch keine solche Datierung präjudizieren, da die Evidenz der Ch'in- und Han-Texte mit jener der Chou-zeitlichen Ritualbronzen konfrontiert werden muß. Nach BEHR'S (1996) Untersuchungen indizieren deren Reime gerade umgekehrt eine sehr frühe Datierung des *Shih-ching*-Systems. Es wird sich zeigen, wie diese sehr interessanten Widersprüche, die uns die unterschiedlichen Textkorpora aufgeben, zu interpretieren sind.

shih fang-chung ko noch der weiteren sechs mutmaßlich mehr oder weniger zeitgenössischen Gesänge weisen auch nur eine einzige der für die Han-Zeit sonst typischen Differenzen zum Reimsystem des *Shih-ching* auf, und es gibt zudem auch verschiedene (im Anschluß an die Hymnen zu erörtern) positive Evidenzen, daß die *An-shih fang-chung ko* in den für das *Shih-ching* rekonstruierten Reimkategorien gelesen werden können – und somit vielleicht auch sollten. Entsprechend folge ich für die Bestimmung der Reimklassen zwar zunächst den von LO CH'ANG-P'EI / CHOU TSU-MO (1958) für die Han-Zeit rekonstruierten Tabellen und notiere dazu einige Reime und Assonanzen, die dort nicht aufgenommen worden sind. Ich werde allerdings, wo sich in den Texten die Kategorien der Han-Zeit von denen des *Shih-ching* unterscheiden, zur Verdeutlichung zusätzlich immer auch letztere angeben.¹⁰² Der wichtigste Unterschied zwischen den von LO und CHOU für die Han-Zeit aufgestellten Kategorien und denen der *Shih-ching*-Reime sind vier Verschmelzungen von ursprünglich je zwei Klassen zu dann je einer,¹⁰³ was auf bestimmte Angleichungen vormals klar unterschiedener Vokale schließen läßt. Ich gebe im folgenden die betreffenden Kategorien immer mit dem Vokal an, mit dem die konkreten Verse tatsächlich reimen, und nicht jeweils beide Vokale. Dies ist deshalb möglich, weil die allgemein beobachteten Verschmelzungen in den vorliegenden Hymnen nicht nachweisbar sind. Die Diskussion im Anschluß an die Hymnen wird auch an weiteren Details zeigen, daß es gute Gründe gibt, die Gültigkeit des *Shih-ching*-Reimsystems zumindest noch für das erste Jahrzehnt der Han-Zeit anzuerkennen. Dieses Ergebnis ist bedeutsam sowohl für die Datierung der *Shih-ching*-Reime als auch für die Datierung und den literaturhistorischen Kontext des Zyklus der *An-shih fang-chung ko*. Beide Fragen sind umstritten.

In den folgenden Übersetzungen folgt die äußerliche Strukturierung der Texte den Reimen: Ein Wechsel des Standardreimes (in aller Regel auf den geraden Versen) wird jeweils durch eine Leerzeile indiziert, so daß jede Reimsequenz für sich steht.

Text 1:

Die große Kindespietät ist wahrlich vollendet,	大孝備矣
2 die vortreffliche Tugendkraft strahlend und klar.	休德昭清
Hoch empor breiten [Wir] die vier[seitigen Instrumenten-] Aufhängungen –	高張四縣
4 Musik erfüllt die Hallen des Palastes.	樂充宮庭
Verschwenderisch pflanzen [Wir] einen Wald von Federn auf –	芬樹羽林
6 ein Wolkenleuchten dunkel-unergründlich.	雲景杳冥
Bronzene Zweige, zierreiche Blüten,	金支秀華
8 vielfältige Quastenstäbe und Eisvogel-Standarten.	庶旄翠旌

Kommentar:

Text nach HS 22.1046.

Form: acht Verse zu vier Zeichen.

Endreime: unterbrochener Reim auf jedem zweiten Vers, kein Reimwechsel, Reimkategorie *keng* 耕 (*-iŋ).
Reimschema: xaxa xaxa.

Vers 1: Das schon in *Meng-tzu* 孟子 7B.59c, 9A.70a (LAU 1984, Bd.1, 157, Bd.2, 181) nachweisbare *ta-hsiao* 大孝 („große Kindespietät“) ist zu Beginn der Han-Zeit ein feststehender Terminus; vgl. das Memorial SHU-SUN T'UNGS in SC 99.2725-26 und HS 43.2130, worin dieser die Ausweitung der Ahnentempel für den verstorbenen HAN KAO-TSU als „Wurzel der großen Kindespietät“ (*ta-hsiao chih pen* 大孝之本) bezeichnet; zu SHU-SUNS Betonung der Kindespietät vgl. auch oben, 110, zur Bedeutung von *hsiao* in der Han-Zeit OCHI (1984) und LIU HSIU-MING (1983). Im vorliegenden Vers aber scheint *hsiao* zugleich in seiner frühen Bedeutung im Zusammenhang mit dem Ahnenopfer gebraucht (vgl. Kapitel 1, 12); der Vers kann daher auch übersetzt werden: „Das große Opfer ist wahrlich bereitet.“ Andererseits preist auch die I-shan-Inschrift die Kindespietät des Herrschers in ihrem abstrakteren Sinne: „Im 26. Jahr [seiner Herrschaft, d.i. 221 v. Chr.] bieten Seine Majestät den hohen Titel [des erhabenen Kaisers] dar – der Weg der Kindespietät erscheint strahlend und leuchtend!“ (*Ch'üan Ch'in wen* 1.10b, in: *Ch'üan shang-ku san-tai Ch'in Han san-kuo liu-ch'ao wen*)

Vers 2: Zu dem vieldiskutierten Begriff der „Tugendkraft“ (*te*), der für den vorliegenden Zyklus von zentraler Bedeutung ist, vgl. Kapitel 1, 12-13. Wie die Betonung der „Tugendkraft“ gehört auch die Lichtmetaphorik zu den Grundelementen in der panegyrischen Sprache der Chou-zeitlichen Bronzeepigraphik sowie von *Shang-shu* und *Shih-ching*; zur Epigraphik vgl. COOK (1990), 218-37, zu dem hier gebrauchten *chao-ming* („strahlend und klar“) oder seiner Umstellung *ming-chao* als Epitheton des irdischen oder himmlischen Herrschers vgl. *Mao shih* [# 247, 273, 276] 17-2.268a, 19-2.321b, 19-2.323b, LEGGE IV, 476, 578, 582-83. Von diesen drei Belegstellen innerhalb des *Shih-ching* ist die erste in einer Großen Elegantia, die beiden übrigen in den Eulogien der Chou. Die Lichtmetaphorik, wie im folgenden Abschnitt zum semantischen Horizont der Hymnen erörtert (vgl. unten, 151-52), verbindet sich einerseits mit den verherrlichten Ahnen, andererseits mit den erhabenen Regeln und Normen; eine dritte Variante, die sich besonders in den Ch'in-Inschriften wie im vorliegenden Zyklus findet, ist die Verbindung mit dem herrschenden Kaiser, der sich nun selbst als „leuchtend“ darstellt.

Hsiu 休 ist ein in der Sakralsprache der Chou-zeitlichen Bronzeepigraphik häufig gebrauchtes Epitheton, vgl. CHOU FA-KAO (1975), Bd.8, 3787-3801; entsprechend findet es sich auch mehrfach in den Steleninschriften des ersten Ch'in-Kaisers (vgl. SC 6.243, 249, 261-62).

¹⁰² Auch die *Shih-ching*-Reimklassen notiere ich nach LO CH'ANG-P'EI / CHOU TSU-MO (1958), 13-14.

¹⁰³ Vgl. hierzu auch unten, 163.

Vers 3: YEN SHIH-KU (HS 22.1046) glossiert *hsüan* 縣 als alte Form von *hsüan* 懸 („hängen“). Zu der ursprünglich den Chou-zeitlichen Königen vorbehaltenen „vierseitigen Aufhängung“ der Glocken und Klangsteine im Opferritual vgl. Kapitel 2, 28, zu repräsentativen Abbildungen dieser Instrumente an ihren Gestellen HU-PEI SHENG PO-WU-KUAN (1992), Abb. 1 und 58.

Vers 4: Möglich auch: „[...] die Paläste und Hallen.“

Vers 5: *Yü-lin* 羽林 („Wald von Federn“) sind laut YEN SHIH-KU die auch mit dem Terminus *yü-pao* 羽葆 („Federndickicht“) bezeichneten Standarten mit glockenförmigen Federnquasten; entsprechend auch CHAVANNES (1895/1905), Bd.3, 606. Mit derartigen Standarten wurden während der Opfer vor allem die „Friedenstänze“ (*wen-wu* 文舞) ausgeführt; vgl. Kapitel 3, 81, daneben *Chou-li* 23.155b (BIOT, Bd.2, 41-42), zu Abbildungen *Hsin-ting San-li t'u* 新定三禮圖 7.5b, *San-ts'ai t'u-hui* 三才圖會, *ch'i-yung* 器用 4.3b, 6.5a, *i-chih* 儀制 4.17a; *yü* kann in der frühen Zeit auch *pars proto* für die zeremoniellen Reihen der Tänzer stehen, vgl. *Ch'un-ch'iu Tso-chuan* [YIN 5] 3.25c-26a (LEGGE V, 19) und *Ch'un-ch'iu Kung-yang chuan* 3.13b. HSÜ SHIH-TSENG (*Wen-t'i ming-pien* 7.32a) versteht *yü-lin*, gemeinsam mit den „bronzenen Zweigen“ in Vers 7, als Schmuckelement auf den Glockengestellen und bezieht sich vermutlich auf *Mao shih* [# 280] 19-3.326c, LEGGE IV, 587.

Mit Vers 5 beginnt die zweite, gegenüber den relativ abstrakten ersten beiden Doppelversen ungleich sensualistischer gehaltene Hälfte des Textes. Entsprechend interpretieren die Ch'ing-zeitlichen Kommentatoren WANG HSIEN-CH' IEN (*Han-shu pu-chu* 22.16a), SHEN TE-CH' IEN (*Ku-shih yüan* 2.35) und der bei CH'EN PEN-LI (*Han yüeh-fu san ko chien-chu*, *An-shih fang-chung ko* 2.b) zitierte LI YIN-TU 李因篤 (geb. 1633) die Verse 5-8 nicht als Darstellung der rituellen Pracht, sondern beziehen sie auf die numinose Erscheinung der nahenden Geister. Wie in den Kommentaren zu den entsprechenden Versen der *Chiao-ssu ko* ausführlicher diskutiert, wurde die Erscheinung der Geister tatsächlich in den Bildern herrscherlicher Pracht imaginiert.

Vers 6: Ungewöhnliche Wolkenbilder – wie auch andere atmosphärische Erscheinungen während der Opferungen – galten als positive Reaktion der Geister und markierten damit den Erfolg der Opfer, vgl. etwa SC 28.1392, 1398, parallel HS 25A.1225, 1235). Das mit der umgekehrten Zeichenfolge *ching yüan* 景雲 („leuchtende Wolken“) bezeichnete atmosphärische Phänomen wird in verschiedenen Apokrypha als Zeugnis tugendhafter Herrschaft gedeutet; zu Zitaten aus *Ch'un-ch'iu yüan-tou shu* 春秋運斗樞, *Li-tou wei-i* 禮斗威儀 und *Hsiao-ching yüan-shen ch'i* 孝經援神契 vgl. *Yüan-chien lei-han* 淵鑑類函 5.3a.

Das hier verwendete Binom *yao-ming* 杳冥, in der Verdopplung *yao-yao ming-ming* auch in Gesang 11 des Zyklus und als *yao ming-ming* in Gesang 19 der *Chiao-ssu ko* (vgl. weiterhin das in Gesang 2 des vorliegenden Zyklus isoliert gebrauchte *ming-ming*) erscheint außerhalb der Han-zeitlichen Ritualhymnen nahezu exklusiv in den diversen Texten der *Ch'u-tz'u*; zu einer Analyse vgl. CHIANG LIANG-FU (1985), Bd.4, 466-69, 630-31. Das *Shuo-wen* erklärt *yao* paläographisch als „die unter dem Baum befindliche Sonne“, d.h. das Licht der Abenddämmerung, und gibt als lexikalische Definition *ming*; dieses wiederum ist definiert als *yu* 幽 („dunkel“, „unergründlich“). *Yao* und *ming* sind also synonym, werden aber in ihrer Zusammenfügung immer in der Reihenfolge *yao-ming* gebraucht. In den Texten der *Ch'u-tz'u* findet sich das Binom zweimal als *yao-ming* (*Hsi-shih* 惜誓, CT 11.228, HAWKES 1985, 240; *Ch'i chien* 七諫, Abschnitt *Tzu-pei* 自悲, 13.249, HAWKES, 253) dreimal als *yao-ming-ming* (*Chiu ko*, Abschnitt *Tung-chün* 東君, 2.76, HAWKES, 113; *Chiu ko*, Abschnitt *Shan-kuei* 山鬼, 2.80, HAWKES, 116; *Chiu t'an*, Abschnitt *Yüan-ssu* 怨思, 16.292, HAWKES, 289) sowie einmal als *yao i ming-ming* 杳以冥冥 (*Chiu chang*, Abschnitt *She chiang* 涉江, 4.130, HAWKES, 160).

Folgt man den von TAKEJI (1978) und HAWKES (1985) vorgetragenen Argumenten zur Datierung der einzelnen Texte der *Ch'u-tz'u*, fällt auf, daß von diesen insgesamt sechs Passagen keine den ältesten Schichten der Anthologie (*Li sao*, *T'ien wen* 天問) entstammt und nur eine, nämlich die des

LIU HSIANG zugeschriebenen Zyklus *Chiu t'an*, eindeutig zu den relativ späten Texten zu rechnen ist. Alle übrigen sind nur unwesentlich vor die Han-Zeit oder, in den meisten Fällen wahrscheinlicher, in deren erstes Jahrhundert zu datieren. Von diesen fünf Passagen spielen zwei in den geheimnisvollen Sphären der Geister (*Chiu ko*) und eine in der fremden Welt des Himmelsreisenden (*Hsi-shih*). Das Binom *yao-ming* (mit seinen Variationen) läßt sich daher eindeutig der zeitgenössischen – südlichen – literarischen Sprache zuweisen, wo es bevorzugt zur Schilderung des Umgangs mit den Geistern Verwendung fand.

Vers 7: Die „bronzenen Zweige“ (*chin-chih* 金支) werden von den Kommentatoren entweder als florales Metallornament an den Musikinstrumenten – vgl. etwa die floralen Verzierungen an den Glockengestellen aus dem Grab des Fürsten I von Tseng (HU-PEI SHENG PO-WU-KUAN 1992, Tafel 57) – oder als entsprechend prachtvolles Baldachingestell gedeutet; vgl. *Han-shu pu-chu* 22.16a-b, OTAKE (1977/9), 199; CHENG WEN (1986), 98. *Chin-chih* kann allerdings auch auf andere während des Opfers verwendete Bronzeutensilien, z.B. Leuchter, bezogen sein; vgl. die *Wen-hsüan*-Kommentare zu *chin-chih* 金枝 in einer von YEN YEN-CHIH im 5. Jh. verfaßten Opferhymne (WH 27.18b-19a).

Vers 8: *Mao* 旄 und *ching* 旌 sind wie das zuvor erwähnte *yü* Stäbe mit herabhängenden Quasten; diese sind – so die *Chou-li*-Kommentatoren – bei *mao* aus Rinderhaar, bei *ching* aus Vogelfedern. Wie *yü* werden sie in rituellen Tänzen verwendet; *yü-wu* 羽舞 und *mao-wu* 旄舞 sind seit der Chou-Zeit Tänze im herrscherlichen Ritual, benannt offenbar nach den Gegenständen *yü* und *mao*, mit denen sie ausgeführt wurden (vgl. *Chou-li* 23.155b, BIOT, Bd.2, 41-42). Spekulationen über unterschiedliche Anlässe und Funktionen dieser zumindest namentlich verschiedenen Tänze, wie von späteren Kommentatoren häufig versucht, haben keine weitere Klärung erbracht. Die – späten – Abbildungen in *San-ts'ai t'u-hui* (*ch'i-yung* 4.3b-6a, 6.5a) zeigen einander sehr ähnliche Gegenstände, wobei die einzelnen Formen variieren und damit noch weniger differenzierbar sind. Auch die verschiedenen Erwähnungen im *Yüeh-chi* (*Li-chi* 37.299a, 302b, 38.308a, 39.313a) belegen einerseits die Bedeutung der Stäbe, andererseits ihre flexible Nomenklatur. Die Quasten der „Eisvogel-Standardarte“ (*ts'ui-ching* 翠旌) bestehen offenbar aus den Federn des Eisvogels (*Alcedo atthis bengalensis* Gmelin, vgl. READ 1932, Nr. 266).

Das Bild der Eisvogel-Federn – und des Eisvogels überhaupt – ist seit seinem ersten Auftreten in *Ch'un-ch'iu Tso chuan* [CHAO 12] 45.362a (LEGGE V, 640) ein Topos exquisiter Schönheit (vgl. SCHAFFER 1963, 110 und SCHAFFER 1967, 238) und wird wie andere ausgewählte Insignien herrscherlichen Glanzes in der Han-Zeit zur Metapher ethischer Nobilität (vgl. KROLL 1984, 239-42). Die Chinesen der Han-Zeit kannten den Eisvogel aus dem südlichen Rand ihres Einflußgebietes, der seit 111 v.Chr. (vgl. HS 28B.1629) als Kommandantur (*chiün* 郡) verwalteten Region Chiao-chih 交趾 (im Nordosten des heutigen Vietnam, um Hanoi): Als Tributleistung ferner, unterworfenen Regionen bezeugte er die universal gültige Macht des chinesischen Imperiums (vgl. KROLL 1984, 241-43). Zu identischem Gebrauch an königlichen Bannern in Indien vgl. DAVE (1985), 158.

Text 2:

Sieben Beginne, prachtvolle Beginne –	七始華始
2 respektvoll deklamieren [Wir] die harmonisierenden Melodien.	肅倡和聲
Die Geister kommen, sich am [Opfer-]Bankett zu erfreuen,	神來宴娛
4 mögen sie wahrhaftig [die Melodien] hören!	庶幾是聽
Furchtsam, furchtsam geleiten die Töne [die Geister] hinfort,	粥粥音送
6 sorgfältig regulieren sie die menschlichen Gefühle.	細齊人情
Unvermittelt erheben sich [die Geister] ins azurine Dunkel,	忽乘青玄
8 der glückverheißende Dienst ist umfassend vollendet.	熙事備成
Reine Gedanken sind tiefgründig, tiefgründig,	清思踟踟
10 Kette und Schuß sind unergründlich, unergründlich.	經緯冥冥

Kommentar:

Text nach HS 22.1046.

Form: zehn Verse zu vier Zeichen.

Endreime: alternierender Reim in den Versen 1-4, wobei die Verse 1/3 in der Kategorie *chih* 之 (*-ə), die Verse 2/4 in der Kategorie *keng* 耕 (*-iŋ) reimen; der Reim *keng* setzt sich fort in den Versen 6/8/10. Eine weitere Assonanz liegt auf Vers 7 der Kategorie *chen* 真 (*-in) (vgl. zu dem Mischreim LO CH'ANG-P'EI / CHOU TSU-MO 1958, 196-97, 204). Reimschema: abab xb(b)b xb.

Textvarianten: Das in *Sung-shu* 19.536-37 aufbewahrte Memorial MIAO HSIS hat *yen-hsiang* 燕享 für *hsiang-hsi* 享娛 (Vers 3), in *Nan-Ch'i-shu* 11.178 und *Wei-shu* 109.2842 dann *yen-hsiang* 宴饗. *Chou-chou* 粥粥 (Vers 5) ist in *Yüeh-fu shih-chi* 8.109 sowie in einigen HS-Ausgaben als *chou-chou* 齋齋 (vgl. CH'IU CH'UNG-SUN 1964, 188).

Vers 1: Zum Begriff der „sieben Beginne“ (*ch'i shih* 七始) und seiner epigraphisch belegten Bedeutung als „sieben ursprüngliche Töne“ vgl. Kapitel 2, 41, dort auch die Übersetzung der wichtigsten Belegstelle. Dieser nur sehr selten nachweisbare Begriff der musikologischen Literatur war bereits in der Östlichen Han-Zeit erklärungsbedürftig. In HS 21A.972, wo der Begriff in dem oben übersetzten Zitat aus FU SHENG'S *chin-wen*-Version des *Shang-shu* erscheint, wird expliziert: „Die sieben sind die Beginne von Himmel, Erde, der vier Jahreszeiten und des Menschen.“ Zu dem FU SHENG zugeschriebenen *Shang-shu ta-chuan* (1B.15b-16a) erklärt CHENG HSUAN die „sieben Beginne“ als die auf den Glocken *huang-chung*, *lin-chung*, *t'ai-ts'ou*, *nan-lü*, *ku-hsien*, *ying-chung* und *sui-pin* lokalisierten gleichnamigen Standardtöne; vgl. auch WEI CHAOS Kommentar zu den „sieben Standardtönen“ (*ch'i lü* 七律) in *Kuo-yü* (*Chou-yü*, 3.22b). Auf der Identität der „sieben Beginne“ mit den „sieben Standardtönen“ (vgl. neben JAO TSUNG-I / TSENG HSIEN-T'UNG 1993, 63-64, auch KURIHARA 1978, 267) basiert die in *Sui-shu* 14.346-47 explizierte Verbindung der „Beginne von Himmel, Erde, der vier Jahreszeiten und des Menschen“ mit jenen Kalendermonaten, denen im *yüeh-ling*-System des *Lü-shih ch'un-ch'iu* die einzelnen Standardtöne zugeordnet sind: Danach ist *huang-chung* der Standardton des 11. Monats (Wintersolstitium, Beginn der Dominanz von *yang* über *yin*) als „Beginn des Himmels“, *lin-chung* der des 6. Monats als „Beginn der Erde“ und *t'ai-ts'ou* der des 1. Monats als „Beginn des Menschen“. *Ku-hsien* als Standardton des 3. Monats steht für den Frühling, *sui-pin* (5. Monat) für den Sommer, *nan-lü* (8. Monat) für den Herbst und *ying-chung* (10. Monat) für den Winter. Im vorliegenden Vers dürften die „sieben Beginne“ aber nicht allein auf abstrakte Spekulation verweisen, sondern als Synekdoche zugleich auch die sinnliche Pracht der realen musikalischen Aufführung bezeichnen. Der von YEN SHIH-KU (HS 22.1046) zitierte HS-Kommentator MENG K'ANG 孟康 (fl. 1. Hälfte 3. Jh.) versteht die „sieben Beginne“ zunächst in ihrem kosmologischen Sinn und

die „prachtvollen Beginne“ (*hua-shih* 華始) als „Beginne der blühenden Pracht der zehntausend Wesen“, mutmaßt aber ergänzend, beide Termini seien als Musiktitel verwendet worden.

Vers 2: *Su* 肅 wird vor und während der Han-Zeit häufig zur Bezeichnung von Melodien allgemein und höfischer Musik im besonderen verwendet; vgl. *Erh-ya i-shu* A2.4b. *Ho* 和 („harmonisierend“) fasse ich hier als die ausstrahlende Wirkung der Musik auf; zum transformierenden Potential der Musik vgl. die Verse 5.5-6 des Zyklus.

Vers 3: YEN SHIH-KU (HS 22.1046) glossiert *hsi* 娛 als Lehnzeichen für *hsi* 戲 („aufführen“, „sich vergnügen“), WANG HSIEN-CH' IEN (*Han-shu pu-chu* 22.16b) als *hsi* 嬉 („sich vergnügen“).

Vers 4: Vgl. aus den Chou-Eulogien die auf die Musik des Ahnenopfers bezogene Wendung *先祖是聽* („Die Vorfahren hören wahrhaftig“) in *Mao shih* [# 280] 19-3.327b, LEGGE IV, 588. *Shu-chi* 庶幾 („Möge ...!“) ist archaisierend; als Versauftakt erscheint das Wort in *Mao shih* [# 217, 278] 14-2.213b-c, 19-3.326b, LEGGE IV, 390, 585.

Vers 5-6: Gemeint sind die beiden Ausrichtungen und Wirkungen der Musik: an die Geister und in den sozialen Raum; vgl. das *Hsiao-ching*-Zitat in Kapitel 1, 18. CHIN CHO 晉灼 (fl. c. 275) glossiert *chou-chou* 粥粥 („furchtsam, furchtsam“) als „furchtsame Erscheinung“; laut SHEN TE-CH' IEN (*Ku-shih yüan* 2.36) beschreibt die Reduplikation die „Tiefe und Ruhe“ der Musik; in jedem Falle dürfte es sich um einen onomatopoetischen Versauftakt handeln. Anders als die frühen *Han-shu*-Kommentatoren CHIN CHO und YEN SHIH-KU versteht CH'EN PEN-LI (*An-shih fang-chung ko* 3a) das ganze Stück als Musik, um die Geister herabsteigen zu lassen; dazu würden die Töne gen Himmel gesandt. Das Abbrechen des alternierenden Reimes mit Vers 4 kann allerdings auch einen semantischen Einschnitt markieren: Danach beschrieben die Verse 1-4 die Anwesenheit der Geister während des Opfers und die Verse 5-8 dessen Abschluß und das Entschwinden der Geister. (Die Verse 9-10, obwohl nicht formal abgesetzt, ziehen das abstrakte Fazit des Opfers.) Zu einer auf die inhaltliche Abfolge des Textes abhebenden Kritik an CH'EN PEN-LI vgl. CHENG WEN (1982), 101.

Vers 7: Zu *hsüan* 玄 („Dunkel“) als „Himmel“ vgl. KNECHTGES (1982/96), Bd.1, 266 (n. L. 323); entsprechend auch die Kommentare von YEN SHIH-KU (HS 22.1047) und WANG HSIEN-CH' IEN (*Han-shu pu-chu* 22.17a); vgl. auch den Kommentar zu Vers 1.34 der *Chiao-ssu ko*.

Vers 8: YEN SHIH-KU glossiert *hsi* 熙 als synonym zu *hsi* 禧 („glückverheißend“).

Vers 9: YEN SHIH-KU glossiert *yao-yao* 踟踟 als *yu-ching* 幽靜 („tiefgründig und verschwiegen“).

Vers 10: *Ching-wei* 經緯 („Kette und Schuß“) bezeichnet die grundlegenden ethisch-politischen Maximen des Regierens; vgl. *Ch'un-ch'iu Tso chuan* [CHAO 29] 53.422c, LEGGE V, 732, *Huai-nan tzu* 21.1a, 4b. So rühmt *Ch'un-ch'iu Tso chuan* [CHAO 25] 51.406c (LEGGE, 709) die Bedeutung des Rituals: „Das Ritual legt Oben und Unten fest; es ist Kette und Schuß von Himmel und Erde. Es ist das, woraus das Volk lebt.“ Besonders seit der Späteren Han-Zeit erscheint der Terminus bevorzugt in politischer Panegyrik; vgl. PAN KU: *Tien yin* 典引 (*Wh* 48.27b), P'AN HSÜ 潘昂 (gest. 215): *Ts'e Wei kung chiu hsi wen* 冊魏公九錫文 (*WH* 35.36a) und KAN PAO 干寶 (fl. 320): *Chin chi tsung-lun* 晉紀總論 (*WH* 49.17b). *Ming-ming* 冥冥 („unergründlich, unergründlich“), auch in Text 11 des Zyklus und in Text 19 der *Chiao-ssu ko*, erscheint in *Mao shih* [# 206] 13-1.195c, LEGGE IV, 363, und mehrfach in den Texten der *Ch'u-tz'u*; vgl. den Kommentar zu Vers 1.6.

Text 3:

Wir festigen die Abfolge der [Herrscher-]Zeiten,	我定曆數
2 die Offiziellen verkünden ihre aufrechte Gesinnung.	人告其心
[Wir] züchtigen den Leib, fasten und verwarnen,	敕身齊戒
4 verbreiten die Erziehung wohlgestaltet, wohlgestaltet.	施教申申
Daraufhin wird der Ahnentempel begründet,	乃立祖廟
6 achtungsvoll verklären [Wir] die verehrten Ahnen.	敬明尊親
Groß wahrlich sind die Segnungen der Kindespietät,	大矣孝熙
8 zu den Polen der vier [Himmelsgegenden] reichen sie hin.	四極爰轉

Kommentar:

Text nach HS 22.1047.

Form: acht Verse zu vier Zeichen.

Endreime: unterbrochener Reim auf jedem zweiten Vers, kein Reimwechsel, relativ seltener Mischreim in den Kategorien *ch'in* 侵 (*-am) (Vers 2) und *chen* 真 (*-in) (Verse 4, 6, 8); vgl. LO CH'ANG-P'EI / CHOU TSU-MO (1958), 53, 204. Reimschema: xaxa xaxa.

Vers 1: *Li-shu* 曆數 (wörtlich: „sukzessive Zahlenwerte; kalendarische Kalkulation“) bezeichnet zunächst die Methode der Kalenderberechnung; als *loc.class.* galt sicherlich der (wenn auch wohl erst aus dem Ende der Östlichen Chou-Zeit datierende) „Große Plan“ in *Shang-shu* 12.77b (LEGGE III, 328). Die – selbst ritualisierte – Festlegung des Kalenders ist die wichtigste Bedingung des gesamten, erst im System des Kalenders sinnvollen Ritualwesens. In der Phrase *t'ien chih li-shu* 天之曆數 bedeutet *li-shu* dann die vom Himmel bestimmte Abfolge der irdischen Herrscher; *loc.class.* ist *Lun-yü* [20.1] 20.79a (LAU 1983, 201), worauf möglicherweise auch die entsprechende *ku-wen*-Passage in *Shang-shu* 4.24a (LEGGE, 61) basiert. Diese Bedeutung ist auch im vorliegenden Vers gesehen worden; vgl. CH'EN PEN-LI (*An-shih fang-chung ko* 3b), CHENG WEN (1986), 99, OTAKE (1977/79), Bd.1, 526. In diesem Sinne drückt der Vers die aktive Bestätigung der himmlischen Bestimmung durch das Subjekt des Rituals, also wohl HAN KAO-TSU, aus. Symmetrisch hierzu beginnt auch der zweite Teil des Gesanges in Vers 5 mit einer Proklamation des herrscherlichen Rituals.

Vers 2: *Jen* 人 sind laut YEN SHIH-KU Kommentar (HS 22.1047) die höfischen Beamten. Der Vers ist parallel zu Vers 1: Zu der auf den Kaiser herabgesandten Bestimmung durch den Himmel tritt die aufwärts an ihn gerichtete Loyalität durch die Offiziellen des Reiches.

Vers 3: *Chai* 齋 ist hier laut YEN SHIH-KU als *chai* 齋 zu lesen. Vor den Opferritualen mußte sich der Herrscher einem reinigenden Fasten unterziehen. In sieben Tagen gemäßigten und drei Tagen strengen Fastens entledigte er sich alles Bösen sowie der Wünsche und Begierden und enthielt sich der Musik, des Alkohols, des Fleisches sowie sämtlicher die Geschmacksnerven stimulierender Speisen, um so die Sinne zu sammeln. Am ersten Tag dieser persönlichen Vorbereitungen standen die rituelle Inspizierung und „Verwarnung“ (*chieh* 戒) wie auch teilweise Bestrafung der Mitglieder des Kaiserhauses und der Beamtenschaft. Vgl. u.a. *Li-chi* 26.225a-b, 47.364c, 49.375b-c, LEGGE (1885), Bd.1, 429, Bd.2, 210-11, 239-40; *Chou-li* 2.11c-12a, 4.22b, 15.103c-104a, 34.233b, BIOR, Bd.1, 37-38, 72-73, 347, Bd.2, 315-16; *Li-shu* 74.1a-9a; zu einer Zusammenstellung späterer Kommentare vgl. *Wu-li t'ung-k'ao* 4.14b-17b, 86.6a-8a.

Vers 4: *Shen-shen* 申申 erscheint in *Lun-yü* [7.4] 7.25c, LAU (1983), 57, und wird von YEN SHIH-KU zum vorliegenden Vers als „wohlgestaltet“ glossiert – eine Bedeutung, die YANG PO-CHÜN (1988), 67, auch für die *Lun-yü*-Passage annimmt; LAU übersetzt entsprechend als „correct“.

Vers 5: Während CHU CH' IEN (*Yüeh-fu cheng-i* 2.1b) die Einrichtung des Ahnentempels auf 206 v.Chr. datiert, als LIU PANG zum König von Han ernannt worden war, will CHENG WEN (1985), 97-98, den Text an den im Jahre 201 v.Chr. als „Allerhöchster Erhabener“ titulierten und 197 v.Chr. verstorbenen Vater KAO-TSUS gerichtet sehen und datiert letztlich den ganzen Zyklus in die Spanne zwischen diesen beiden Daten. Jenseits solcher Spekulationen scheint der Text die Legitimität einer soeben erst errungenen Herrschaft zu preisen und ist daher wohl am ehesten auf 202 v.Chr., das Gründungsjahr der eigentlichen Dynastie zu datieren; vgl. auch *Yüeh-fu kuang-hsü* 23.2b.

Vers 6: *Ching-ming* 敬明 („achtungsvoll verklären“) ist eine Phrase aus den Eulogien von Lu (*Mao shih* [# 299] 20-1.343c, LEGGE IV, 618).

Vers 7-8: YEN SHIH-KU glossiert *hsi* 熙 in der Bedeutung *fu* 福 („Segnungen, Glück“) und *chen* 轉 als synonym zu *chen* 臻 („erreichen“). Mit den Abschlußversen erscheint der Ahnentempel gleichsam als Zentrum der Welt (vgl. WHEATLEY 1971, 428-36, WRIGHT 1977, 39-40, daneben auch den Kommentar zu Vers 1.4 der *Chiao-ssu ko*); der deiktische Begriff der „vier Pole“ (*ssu chi* 四極) impliziert den eigenen Ort als Weltmitte und ist rhetorisch die Steigerung des bereits in den Shangzeitlichen Orakelinschriften nachgewiesenen und in den Texten der Chou-Zeit geradezu allgegenwärtigen *ssu fang* 四方 („vier [Himmels-]Gegenden“, wörtlich: „vier Quartiere“); vgl. etwa die Wendung *ssu fang chih chi* 四方之極 in der das *Shih-ching* beschließenden Eulogie *Yin-wu* 殷武 („Die Martialität der Yin“; *Mao shih* [# 305] 20-4.360b, LEGGE IV, 646). Der Begriff der „vier Gegenden“ oder „vier Pole“ ist als politische Fiktion grundlegend für die Chou-zeitliche politische Identität der Ökumene (*t'ien-hsia* 天下) und findet sich demgemäß, nach der Einigung des Reiches 221 v.Chr., auch in den Ch'in-Inschriften, vgl. *Ch'üan Ch'in wen* 1.10b (in: *Ch'üan shang-ku san-tai Ch'in Han san-kuo liu-ch'ao wen*) und SC 6.245, 249-50. Zu einer – wie phantastisch auch immer angelegten – geographischen Vorstellung der „vier Pole“ vgl. *Erh-ya i-shu* B5.20b.

Text 4:

- Die Fürsten bewahren beharrlich die Tugendkraft,
 2 ihre Nachbarschaft ist respektvoll, respektvoll.
 Sie lassen das glanzvolle Vorbild strahlen und leuchten.
 4 Klar und leuchtend, wahrlich strömend –
 des Erhabenen Kaisers Kindespietät und Tugendkraft.
 6 Umfassend vollenden [Wir] die großen Verdienste,
 beruhigen und befrieden die vier Pole [der Welt].

王侯秉德
 其鄰翼翼
 顯明昭式
 清明粲矣
 皇帝孝德
 竟全大功
 撫安四極

Kommentar:

Text nach HS 22.1047.

Form: sieben Verse zu vier Zeichen; sehr wahrscheinlich unvollständig, ansonsten wäre es der einzige Text des Zyklus mit einer ungeraden Verszahl.

Endreime: auf den Versen 1, 2, 3, 5 und 7, kein Reimwechsel, Reimkategorie *chih* 職 (*-ək); Vers 4 reimt in der Kategorie *chih* 之 (*-ə), wobei im *Shih-ching* wie in der südlichen Literatur der Westlichen Han-Zeit (*Huai-nan tzu*, MEI CH'ENG 枚乘) beide Kategorien als Mischreim verwendet wurden, vgl. LO CH'ANG-P'EI / CHOU TSU-MO (1958), 131, 247. Im vorliegenden Text scheint ein solcher Mischreim zunächst in kein regelmäßiges Reimschema integrierbar. Angesichts der Verswiederholungen in den Texten 7 und 9 schlägt WU JEN-CHIEH 吳仁傑 (*chin-shih* 進士 1178) vor, Vers 2 zu wiederholen, um die reguläre Form von acht Versen zu erreichen (*Liang Han k'an-wu pu-i* 兩漢刊誤補遺 4.8a). Dem scheinen sich CH'IU CH'UNG-SUN (1964), 186, 188, und LU K'AN-JU (1987), Bd.2, 713, anzuschließen, explizit auch CHENG WEN (1985), 102, der dann (1986), 100, die Konsequenz zieht, den Vers im Text zu wiederholen. Die Konjekturen ergäbe einen Text von acht Versen mit einem Haufenreim (aaaa) in der Kategorie *chih* 職 auf den Versen 1-4, der dann im zweiten Teil als unterbrochener Reim auf den Versen 6/8 fortgesetzt ist. Hier würde eine Integration des dann fünften Verses in der Kategorie *chih* 之 (*-ə) als Mischreim wieder sinnvoll erscheinen, weil sich für die zweite Texthälfte damit das Schem aaxa ergäbe, welches auch in den Texten 11, 13, 15 (eventuell), 16 und 17 erscheint. Die gesamte Konjekturen ergäbe daher – mit der Assonanz von Vers 5 in Klammern – als Reimschema: aaaa (a)axa.

Vers 1: *Wang* 王 und *hou* 侯 waren in der Han-Zeit zwei Gruppen von Fürsten. Der höherrangigere Titel *wang* 王 fungierte – neben der Bezeichnung für Herrscher fremder Staaten – “as a title for the founding Emperor’s most important military allies, who were granted large regions of the empire as semi-autonomous Princedoms (*wang-kuo*)” (HUCKER 1985, Nr. 7634). Der aus der Chou-Nomenklatur übernommene Adelstitel *hou* 侯 war “usually next in prestige only after Prince (*wang*) and Duke (*kung*)” (HUCKER, Nr. 2205). Gleich nach der Stabilisierung seiner Herrschaft 202 v.Chr. hatte HAN KAO-TSU zehn mächtige Fürstentümer innerhalb des Reiches anerkannt (vgl. LOEWE 1986a, 124-25) und nicht weniger als 137 (vgl. LOEWE 1986, 477) seiner Kampfgenossen mit lokalen Ländereien und dem Titel des *hou* ausgestattet (vgl. HS 1B.54, 16.527; DUBS 1938/55, Bd.1, 103-5, LOEWE 1986a, 126-27, 158-59), um neben fortdauernder Loyalität auch die lokale Verwaltung des ausgedehnten Staatsgebietes zu sichern (zur Entwicklung der Han-Fürstentümer vgl. auch BIELENSTEIN 1980, 105-9). TS'AI YUNG verweist darauf, daß zum Ende der Chou-Zeit Lehnsfürsten (*hou*) sich als *wang* titulieren ließen (vgl. *Tu-tuan* 2.8a). CHU CHIA-CHENG (*Yüeh-fu kuang-hsü* 23.3a), HSÜ HSIEN-CHUNG (*Yüeh-fu yüan* 1.3b) und CHU CH' IEN (*Yüeh-fu cheng-i* 2.3b) sehen die Fürsten als assistierende Teilnehmer des Opferrituals (die damit die imperiale Souveränität anerkennen) – vgl. die erste Chou-Eulogie, *Ch'ing miao* (*Mao shih* [# 266] 19-1.315b, LEGGE IV, 569): „Zahlreich und wohlgeordnet ist die große Schar der Offiziellen, / sie bewahren beharrlich die Tugendkraft des [verstorbenen Königs] WEN.“ Ähnlich erscheint *ping te* 秉德 („bewahren beharrlich die Tugendkraft“) häufig in Chou-zeitlichen Bronzeinschriften (vgl. die Übersicht in JAO 1976, 148-49, und seine Folgerung, 150: “As may be assessed from its occurrences in the relevant inscriptions, the above phrase 秉明德

ping ming-te ‘adhering to the clear virtue’, was extensively employed within the ancient boundaries of the Chou kingdom right through to the Ch'un-ch'iu period [...])”, im *Shang-shu* (u.a. 16.112a, LEGGE III, 479) sowie in zwei der frühen *Ch'u-tz'u*-Texte, *T'ien wen* (CT 3.106-7, HAWKES 1985, 131) und *Chiu chang*, Abschnitt *Chü sung* 橘頌 (CT 4.155, HAWKES, 179).

Vers 2: *Lun-yü* [4.25] 4.16a (LAU 1983, 35): „Die Tugendkraft steht nicht allein; sie hat unbedingt Nachbarschaft.“ Diese Wendung *te pu ku pi yu lin* 德不孤必有鄰 zitiert später (wohl 134 v.Chr.) auch TUNG CHUNG-SHU in der ersten seiner „Beantwortungen“ (HS 24A.2500). Wohl LIU CH'ANG (vgl. *Han-shu pu-chu* 22.17a) folgend, verstehen die meisten Kommentatoren die „Nachbarn“ als die „nahe“, d.h. hohe Beamtschaft; vgl. *Wen-t'i ming-pien* 7.32b, CH'EN PEN-LI (*An-shih fang-chung ko* 3b), *Wen-hsüan pu-i* 34.2a, CHENG WEN (1986), 100. – *I-i* 翼翼 als „respektvoll“ oder „großartig, feierlich“ erscheint in keiner Landesweise, aber in zehn Elegantiae und Eulogien des *Shih-ching* (vgl. etwa *Mao shih* [# 235, 236, 260, 305] 16.236c-237a, 239a, 18.300b-c, 20-4.360b; LEGGE IV, 429, 433, 542, 646); die beiden erstgenannten Stellen handeln wiederum von König WEN. Seit der Han-Zeit wird *i-i* häufig in panegyrischen Texten verwendet, so bereits in SSU-MA HSIANG-YU „Schrift über die *feng-* und *shan-*Opfer“ (*Feng-shan wen* 封禪文, WH 48.8b).

Vers 3: Zur Lichtmetaphorik, auch im folgenden Vers, vgl. den Kommentar zu Vers 1.2.

Vers 4: YEN SHIH-KU glossiert *ch'ang* 鬯 als altes Zeichen für *ch'ang* 暢 in der Bedeutung *t'ung* 通 („durchdringen, verströmen“). *Ch'ing-ming* 清明 („klar und leuchtend“) erscheint wiederum in der bereits zu Vers 2 zitierten Großen Elegantia *Mao shih* # 236.

Vers 5: Seit sich König CHENG 政 von Ch'in 秦 (YING CHENG 嬴政, 259 - 210 v.Chr., reg. 247 - 210 v.Chr.) 221 v.Chr. zum „Ersten Erhabenen Kaiser“ (SHIH-HUANG-TI 始皇帝) hatte ausrufen lassen (vgl. SC 6.236), bezeichnete *huang-ti* den Kaiser. Der eigentlich blasphemische Titel – *ti* war in der Shang-Dynastie (16. Jh. v.Chr. - 1045 v.Chr.) als höchste Himmels- und zugleich Ahnengotttheit etabliert worden – “fittingly symbolized a human political achievement which to him and probably to his subjects must have seemed almost superhuman.” (BODDE 1986, 54) Zur mutmaßlichen Kompositionszeit des vorliegenden Gesanges also erst seit etwa 15 Jahren als Bezeichnung des lebenden Herrschers verwendet, dürfte der Titel *huang-ti* jene ursprüngliche Qualität des Numinosen noch in vollem Maße präsent gehalten haben; zu dem Titel vgl. weiter WECHSLER (1985), 86-87. *Huang-ti* erscheint, wie im vorliegenden Vers gleichsam als Selbstbezeichnung, in sämtlichen Ch'in-Inschriften jeweils mindestens zweimal (zum Sonderfall der Chieh-shih-men-Inschrift vgl. unten, 197), in der Lang-yeh-Inschrift nicht weniger als sechsmal (zu letzterer vgl. SC 6.245). Eine direkt parallele Formulierung zum vorliegenden Vers findet sich in der Chih-fu *tung-kuan*-Inschrift (SC 6.250): *huang-ti ming-te* 皇帝明德 („des Erhabenen Kaisers leuchtende Tugendkraft“).

Vers 6-7: Wie in Text 3 referieren die Schlußverse auf die – militärisch durchgesetzte – universale Herrschaft; erneut liegt als Datierung 202/201 v.Chr. nahe, vgl. auch *Yüeh-fu cheng-i* 2.3b. Dies wird erhärtet durch die Referenzen auf die Chou-Eulogie *Ch'ing-miao*, die der Tradition zufolge nach Errichtung der neuen Hauptstadt Lo 洛 im Opfer für König WEN, den Vater des Dynastiegründers WU, ihren Platz hatte (Vgl. LEGGE, IV, 570). Damit präsentiert sich der Dynastiegründer KAO-TSU in der Nachfolge von König WU. Zur Signifikanz der „vier Pole“ vgl. den Kommentar zu den Versen 3.7-8. Die Erwähnung der vollendeten „Verdienste“ (*kung* 功) entspricht der in Kapitel 1, 18, zitierten HS-Passage (5.137), wonach ein Dynastiegründer durch „Verdienste“ ausgezeichnet ist. In diesem Sinne findet sich *kung* mehrfach in den Inschriften des CH'IN SHIH-HUANG-TI, vgl. SC 6.243, 245, 249, 252, 261. Zum Topos der Verdienste gehört die militärische Befriedung der Welt, ein Aspekt, der in den Ch'in-Inschriften prominenter erscheint als in den *An-shih fang-chung ko*; an Parallelstellen zum vorliegenden Schlußvers vgl. in der Lang-yeh-Inschrift (SC 6.245) *ts'un-ting ssu chi* 存定四極 („[die Tugendkraft des Kaisers] sichert und festigt die vier Pole“) und in der Chih-fu-Inschrift (SC 6.249) *chou-ting ssu chi* 周定四極 („allseitig festigt [der Kaiser] die vier Pole“).

Text 5:

Zwischen den Meeren gibt es Verräter,	海內有姦
2 sie stürzen den Nordosten in Verwirrung und Aufruhr.	紛亂東北
Per Edikt zur Befriedung formieren [Wir] Regimenter,	詔撫成師
4 die Militärbeamten entbieten die Tugendkraft.	武臣承德
Musik verbreitend, führen sie die Rebellen zur Eintracht,	行樂交遊
6 die [Musikstücke] <i>Hsiao</i> und <i>Cho</i> vereinen die Verschlagenen [erneut mit Uns].	簫勺群懸
In gestrenger Art gestalten sie die Ordnung,	肅為濟哉
8 beugen und festigen das Fürstentum Yen.	蓋定燕國

Kommentar:

Text nach HS 22.1047.

Form: acht Verse zu vier Zeichen.

Endreime: unterbrochener Reim der Kategorie *chih* 職 (*-ək) auf jedem zweiten Vers, kein Reimwechsel. Zusätzliche Assonanzen sind für die Verse 5 der Kategorie *to* 鐸 (*-ak) und 7 der Kategorie *chih* 之 (*-ə) zu notieren, welche beide als Han-zeitliche Mischreime mit der Kategorie *chih* 職 belegt sind (vgl. LO CH'ANG-P'EI / CHOU TSU-MO 1958, 131, 221, 230). Als Reimschema ergibt sich: xaxa (a)(a)a.

Textvarianten: Verschiedene *Han-shu*-Ausgaben sowie *Yüeh-fu shih-chi* 8.110 schreiben *wu-hou* 武侯 („Militärfürsten“) anstelle von *wu-ch'en* 武臣 (Vers 4), vgl. CH'IU CH'UANG-SUN (1964), 189. Das in der modernen Pekinger Ausgabe als *te* 德 geschriebene Zeichen (Vers 4) ist in den übrigen Ausgaben in seiner alten Form 懸.

Verse 1-2: YEN SHIH-KU sieht mit *chien* 姦 („Verräter“, „Rebellen“) – ohne weitere Begründung oder Angabe einer Parallelstelle, wohl aufgrund der folgenden geographischen Angabe – die *Hsiung-nu* gemeint. Zu „zwischen den Meeren“ (*hai-nei* 海內) notiert YING-SHIH YÜ (1986), 378: “[...] virtually all the geographical texts of the late Warring States and Ch'in-Han periods refer to China by the [...] term of 'within the seas.'” Begriffe wie *chien* 姦 („Verräter“, Vers 1), *luan* 亂 („Aufruhr“, Vers 2) oder *ni* 逆 („Rebellen“, Vers 5) gehören zum Standardvokabular der Zeit, um militärische Widersacher zu bezeichnen. Derartige Formulierungen sind allgegenwärtig auch in den Ch'in-Inschriften; allein zu den drei hier erwähnten Termini vgl. *Ch'üan Ch'in wen* 1.10b (in: *Ch'üan shang-ku san-tai Ch'in Han san-kuo liu-ch'ao wen*), SC 6.245, 252, 261.

Vers 3: Zu *ch'eng shih* 成師 („ein Regiment formieren“) vgl. den *loc. class.* in *Ch'un-ch'iu Tso chuan* [HSÜAN 12] 23.177c (LEGGE V, 317), worauf sich auch YEN SHIH-KU beruft. Nach Darstellung des *Chou-li* (11.73a, BIOT, Bd.1, 222) bestand ein Regiment, die nach der Armee (*chün* 軍, 12500 Mann) zweitgrößte militärische Einheit, aus 2500 Mann, doch ist diese Zahl für den vorliegenden Text nicht unbedingt wörtlich zu verstehen. Der – auch von CHENG WEN (1986), 100, übernommenen – Interpretation WANG HSIEN-CH' IEN in *Han-shu pu-chu* 22.17b, wonach *ch'eng shih* als „das zur Ruhe gebrachte Volk“ (*i ting chih min* 已定之民) sei, kann ich nach Prüfung der von WANG zitierten Kommentare zu *Chou-li* und *Ch'un-ch'iu Tso chuan* nicht folgen.

Vers 5-6: Die Übersetzung folgt CHIN CHO (HS 22.1048), der *Hsiao Cho* 簫勺 als die Musik des Kulturheroen SHUN und der Westlichen Chou-Herrscher versteht; vgl. hierzu Kapitel 2, 36-37; YEN SHIH-KU erweitert die Deutung um den Aspekt der erzieherisch ordnenden Kraft der Musik. Es ist auch möglich, die Zeichen *hsiao cho* als *Hsiao-shao* 簫韶, die Musik SHUNS, zu verstehen; vgl. LI CHIA-YEN (1987), 35-37. Fraglich bleibt, ob die Musik während der Militärexpedition (vgl. CHIN CHO, auch *Wen-t'i ming-pien* 7.32b) oder nach deren Abschluß im Ahnentempel gespielt wurde (vgl. CHU CH' IEN in *Yüeh-fu cheng-i* 2.3b-4a und CHU CHIA-CHENG in *Yüeh-fu kuang-hsü* 23.3a).

In jedem Falle besteht keine Notwendigkeit, dem von WANG HSIEN-CH' IEN wie auch von CHOU SHOU-CH' ANG 周壽昌 (1814 - 1884) in *Han-shu chu chiao-pu* 漢書注校補 15.5a affirmativ zitierten LI KUANG-TI 李光地 (1642 - 1718) zu folgen, der *hsiao cho* als homophone Lehnzeichen für *hsiao shuo* 銷鑠 („vernichten und auslöschen“) glossiert. Auch folge ich nicht dem bei WANG zitierten LIU CH' ANG, der *ni* 逆 als *ying* 迎 („willkommen heißen“) im Sinne eines der Armee entgegengebrachten Grußes versteht. In meiner Interpretation präsentiert der euphemistische Doppelvers den Kriegszug als kulturelle Mission, wobei die Kultur nicht erst als Ziel, sondern bereits als eigentliches Mittel der Unterwerfung erscheint – vgl. die in Kapitel 3, 53, übersetzte *Han-shu*-Passage zur Neuschöpfung der Musik nach der Überwindung der Ch'in: „Den Tanz ‚Militärische Tugendkraft‘ schuf man im [Regierungs-]Jahre 4 des KAO-TSU (203 v.Chr.), um zur symbolischen Darstellung zu bringen, daß in der Ökumene die Musik bereits das Militär zum Einsatz führte, um Aufruhr zu eliminieren.“

Vers 7: Das Zeichen *chi* 濟 ist hier als *ch'i* 齊 („ordnen“) zu lesen.

Vers 8: Yen war das nordöstlichste der zehn Fürstentümer (*wang-kuo* 王國) im Osten des Han-Reiches, welche LIU PANG nach seiner Ausrufung zum Kaiser als relativ autonome Gebiete innerhalb seines Reiches anerkannt hatte. Angesichts der diversen kriegerischen Auseinandersetzungen in den frühen Jahren der Han-Dynastie kann die allgemeine Darstellung des vorliegenden Gesanges auf unterschiedliche Ereignisse bezogen werden. YEN SHIH-KU erläutert, die *Hsiung-nu* seien nun unterworfen und deshalb Yen ruhig und friedlich. Gegen dieses Verständnis spricht einerseits, daß Yen nicht zum Gebiet der *Hsiung-nu* gehörte, andererseits, daß in der Frühzeit der Dynastie gerade kein militärischer Sieg über dieses Volk, welches das Han-Reich am massivsten bedrohte, errungen werden konnte (vgl. YING-SHIH YÜ 1986, 383-86). Letzteres ist freilich kein zwingendes Argument, da im Opfergesang vermutlich auch der erhoffte Sieg eines bevorstehenden Krieges antizipiert werden konnte. Dennoch scheint die Interpretation SHEN CH' IN-HANS in *Han-shu shu-cheng* 14.23b realistisch, der den Gesang auf die Revolte des Prinzen von Yen, TSANG T' U 臧荼, im Herbst des Jahres 202 v.Chr. bezieht; sie wurde nach zwei Monaten niedergeschlagen, wobei der erst fünf Monate zuvor zum Kaiser ausgerufene LIU PANG persönlich die Truppen führte (SC 8.381, HS 1B.58); dieser Zuordnung und Datierung folgt auch CHENG WEN (1982), 101-2, (1986), 100. CH' EN CHIH (1988), 44, bezieht den Gesang – und damit auch den Zeitpunkt seiner Abfassung – erst auf den Feldzug 195 v.Chr. gegen den folgenden Prinzen von Yen und späteren Überläufer zu den *Hsiung-nu*, LU WAN 盧縮 (vgl. HS 1B.77, SC 8.391). Auch andere Autoren sprechen sich für das eine oder das andere Datum aus, und es scheint nicht unmöglich, daß der Gesang im Jahre 195 v.Chr. retrospektiv auf die verschiedenen Niederschlagungen referierte (vgl. CH' IU CH' IUNG-SUN 1964, 189).

Der Text bietet eine idealisierte logische Handlungsfolge: Aufstand der Rebellen (Verse 1-2) – Entscheidung zur Niederschlagung (3-4) – Kriegszug (5-6) – Wiederherstellung der Ordnung (7-8). Insgesamt unterscheidet sich der vorliegende Gesang nicht nur in seiner konkreten Referenz auf politisch-militärische Ereignisse deutlich von den voranstehenden vier Texten, sondern auch in seiner sprachlichen Diktion: Zwar wird explizit auf die legendäre „alte Musik“ und ihre Wirkungen Bezug genommen, doch fehlen sprachliche Archaismen, etwa in Form von Zitaten aus *Shih-ching* oder *Shang-shu*.

Text 6:

Das große Meer ist ausgedehnt (, ausgedehnt) –	大海蕩(蕩)
2 zu ihm wenden sich die Wasser;	水所歸
die erhabenen Weisen sind freundlich (, freundlich) –	高賢愉(愉)
4 nach ihnen sehnt sich das Volk.	民所懷
Die großen Berge ragen hoch,	大山崔
6 die hundert Gräser sprießen üppig.	百卉殖
Wen achtet das Volk wert? –	民何貴
8 Es achtet den tugendhaft Wirkenden wert.	貴有德

Kommentar:

Text nach HS 22.1048.

Form: acht Verse; davon die Verse 1 und 3 zu vier Zeichen, die übrigen zu drei Zeichen. Als erster hat WU JEN-CHIEH (*Liang Han k'an-wu pu-i* 4.8a-b) vermutet, die Reduplikationen in den Versen 1 und 3 seien nicht original, und der Text sei in acht Versen zu je drei Zeichen zu rekonstruieren. WU weist darauf hin, daß Vers 3 auch in Vers 7.7 wiederkehrt, dort aber ohne die Verdoppelung. Dieser Argumentation folgen SHEN CH'IN-HAN in *Han-shu shu-cheng* 14.23b, CH'IU CH'TUNG-SUN (1964), 189, HSÜ JEN-FU (1984), 76-77, und LU K'AN-JU (1987), 713. Dagegen unterteilen die Kollationatoren der modernen Pekinger HS-Ausgabe wie auch CHENG WEN (1986), 100, die erste Texthälfte in zwei Verse zu sieben Zeichen; ASANO (1960), 46, diskutiert die Verse ausdrücklich als Han-zeitliche Beispiele des Siebensilblers, ebenso FRANKEL (1974), 73-74. Gerade aufgrund der Parallelstelle im folgenden Gesang halte ich WU JEN-CHIEHS Konjektur für überzeugender.

Endreime: auf den Versen 2, 4, 5, 6, 7, 8. Der Text zerfällt in zwei – wenngleich verbundene – Hälften: Im ersten Teil reimen die Verse 2 und 4 als unterbrochener Reim in der Kategorie *chih* 脂 (*-aj, *Shih-ching*-Kategorie *wei* 微); in dieser Kategorie reimen dann weiterhin im zweiten Teil die Verse 5 und 7, dabei alternierend mit einem Reim der Kategorie *chih* 職 (*-ak) auf den Versen 6 und 8. Als Reimschema ergibt sich daher: xaxa abab.

Vers 6: In einer Kleinen Elegantia des *Shih-ching* (*Mao shih* [# 204] 13-1.194b, LEGGE IV, 357) ist das Bild der „hundert Gräser“ (*po hui* 百卉) umgekehrt gebraucht: Hier wird das Verrotten der Pflanzen im Gebirge auf mangelnde Moralität der Menschen zurückgeführt.

Vers 8: Die Phrase *kuei yu te* 貴有德 („Es achtet den tugendhaft Wirkenden wert“) ist eine Wendung aus *Li-chi* 47.366b (LEGGE 1885, Bd.2, 216) und *Lü-shih ch'un-ch'iu* 14.2a: „Es gab fünf [Haltungen], mit denen die früheren Könige die Ökumene regierten: die Wertschätzung der tugendhaft Wirkenden (*kuei yu te*), die Wertschätzung der Vornehmen, die Wertschätzung der Alten, die Ehrfurcht vor den Betagten, die Milde gegenüber den Jungen.“ – FRANKEL (1974), 73, der eine Übersetzung des vorliegenden Gesanges bietet, hat in der Analogisierung von Natur und Gesellschaft (vgl. auch YEN SHIH-KUS Kommentar in HS 22.1048), dem zentralen Thema dieses geradezu umgangssprachlich anmutenden Textes, wohl nicht zu Unrecht „cardinal points of Confucian doctrine“ erkannt.

Text 7:

[Ein jeder] ist ruhig an seinem Ort,	安其所
2 erfreut sich der Spanne seines Wirkens.	樂終產
Man erfreut sich der Spanne seines Wirkens –	樂終產
4 Generationen setzen die Linie fort.	世繼緒
Der fliegende Drache zieht	飛龍秋
6 und wandert hoch am Himmel.	游上天
Die erhabenen Weisen sind heiter,	高賢愉
8 erfreuen Volk und Würdenträger.	樂民人

Kommentar:

Text nach HS 22.1048.

Form: acht Verse zu drei Zeichen.

Endreime: auf sämtlichen Versen, wobei der Reim den Text in zwei Hälften teilt. Die ersten 4 Verse zeigen umarmenden Reim (abba): Die Verse 1/4 reimen in der Kategorie *yü* 魚 (*-a), die miteinander identischen Verse 2/3 reimen in der Kategorie *yüan* 元 (*-an). In der zweiten Hälfte liegt ein unterbrochener Reim der Kategorie *chen* 真 (*-in) auf den Versen 6 und 8. Eine zusätzliche Assonanz liegt auf den Versen 5 und 7, deren Schlüsse den in Mischreimen nachweisbaren (vgl. LO CH'ANG-P'EI / CHOU TSU-MO 1958, 136, 150) Han-zeitlichen Kategorien *yu* 幽 (*-au) und *yü* 魚 angehören. Dieser *yü*-Reim entspricht aber nicht der *Shih-ching*-Kategorie *yü* (*-a), sondern der dortigen Kategorie *hou* 候 (*-u); vgl. hierzu die Diskussion zur Form des Zyklus im Anschluß an die Übersetzungen. Im Reimschema ist diese Assonanz in Klammern notiert: abba (c)d(c)d.

Vers 1-2: YEN SHIH-KU (HS 22.1048) paraphrasiert: „Ein jedes der zehntausend Wesen ist ruhig an seinem Ort und erfreut sich seines Lebens bis zum Ende.“ Die Wendung „ruhig an seinem Ort“ (*an ch'i so* 安其所), „ruhig auf seiner Position“ (*an ch'i wei* 安其位) oder „ruhig auf seinem Platz“ (*an ch'i ch'u* 安其處) ist – auch in der Negation „nicht ruhig“ (*pu an* 不安) topisch schon in der Chou-zeitlichen Literatur; *loc. class.* ist der *Hsi-tz'u*-Kommentar in *Chou-i* 7.76b, vgl. dann auch *Hsün-tzu* 20.253, für die Han-Zeit z.B. HS 30.1723. Gemeint ist immer die angemessene und einzunehmende Position von Menschen und anderen Wesen, sei es in der Natur oder in der sozialen Sphäre. Vgl. *Lü-shih ch'un-ch'iu* 24.6b: „Wenn die vier Jahreszeiten, Kälte und Hitze, Sonne, Mond und Sterne im rechten Lauf sind, erreichen alle Wesen von Blut und Atem ihre Position und erfreuen sich ihres Wirkens.“ Damit erscheint im vorliegenden Doppelvers erneut die bereits in Text 6 dominante Analogisierung von Natur und Gesellschaft. Zwei der Ch'in-Inschriften enthalten Variationen der Wendung *an ch'i so*: Die Lang-yeh-Inschrift (SC 6.245) hat *ko an ch'i yü* 各安其宇 („ein jeder ist friedlich unter seiner Traufe“), die Chieh-shih-men-Inschrift (SC 6.252) hat *mo pu an so* 莫不安所 („niemand ist unruhig an [seinem] Ort“).

CHU CH'EN (*Yüeh-fu cheng-i* 2.4b) und CH'EN PEN-LI (*An-shih fang-chung ko* 4b) verstehen *ch'an* 產 nicht als „Leben“ (*sheng* 生), sondern – wohl nach *Meng-tzu* 1B.7b, 5A.38b? – als *heng-ch'an* 恆產 („dauerhafte Profession“); auch CHENG WEN (1986), 101, glossiert entsprechend. Tatsächlich umfaßt *ch'an* beides, das Leben und die Tätigkeit; daher meine Übersetzung als „Wirken“. Auch drei der Ch'in-Inschriften enthalten ähnliche Formulierungen, jeweils mit *chu-ch'an* 諸產 („die unterschiedlichen Berufe / Lebensweisen“), vgl. SC 6.243, 245, 252.

Vers 5-6: YEN SHIH-KU zitiert SU LIN 蘇林 (*fl. c.* 220), der *ch'iu* 秋 als „Erscheinung des Fliegens“ glossiert; YEN gibt hierzu Parallelstellen. Der Doppelvers referiert auf die fünfte Position im ersten Hexagramm des *Chou-i* (1.2a): „Fliegender Drache am Himmel. Fördernd ist es, den großen

Mann zu sehen.“ (WILHELM 1983, 29) Der frühe *Chou-i*-Kommentator WANG PI 王弼 (226 - 249) kommentiert hierzu: „Befindet sich die Tugendkraft des Drachen am Himmel, ist der Weg des großen Menschen offen. Die [herrscherliche] Position wird zur Blüte gebracht mittels der Tugendkraft, die Tugendkraft wird dargeboten mittels der Position. Mit höchster Tugendkraft besetzt man die prachtvolle Position. Daß die zehntausend Wesen [den tugendhaften Herrscher in seiner Position] betrachten – ist dies nicht auch angemessen?“ Gemeint ist hier, wie neben dem Subkommentar K'UNG YING-TAS und späteren Kommentaren zum *Chou-i*, etwa CH'EN MENG-LEIS 陳夢雷 (1653 - c. 1725) *Chou-i ch'ien-shu* 周易淺述 1.7a, auch die weitere literarische Verwendung des „fliegenden“ oder „sich erhebenden Drachen“ verdeutlicht, daß die Herrscherposition durch einen Weisen bekleidet werde; sein Anblick bringe der Welt Freude und Nutzen. In diesem Sinne wird der hier diskutierte Doppelvers mit dem folgenden, die Hymne abschließenden, expliziert, wozu YEN SHIH-KU entsprechend kommentiert: „Der König ist von heiterer und froher Tugendkraft, wodurch er Volk und Obrigkeit sämtlich beruhigt und erfreut.“ Auch die zweite Hälfte des Gesanges ist daher der korrekt eingenommenen „Position“ – in diesem Falle des Herrschers – und der aus ihr erwachsenden sozialen Stabilität gewidmet.

Vers 8: Während *min* 民 allgemein das einfache Volk bezeichnet, sind mit *jen* 人 die Vertreter von Adel und Beamtenschaft gemeint.

Text 8:

Die üppigen Gräser gedeihen,	豐草萋
2 die Frauenseide breitet sich aus.	女羅施
Was gliche der Güte!	藟何如
4 Wer könnte Aufruhr stiften!	誰能回
Groß, nichts größer:	大莫大
6 [Wir] vollenden Erziehung und Tugendkraft!	成教德
Ewig, nichts ewiger:	長莫長
8 [Wir] beschirmen ohne Grenzen!	被無極

Kommentar:

Text nach HS 22.1048.

Form: acht Verse zu drei Zeichen.

Endreime: unterbrochener Reim; zwei Reime. Die Verse 2 und 4 haben einen Mischreim (vgl. LO CH'ANG-P'EI / CHOU TSU-MO 1958, 166) in den Kategorien *ko* 歌 (*-aj) und *chih* 脂 (*-aj, *Shih-ching*-Kategorie 微), die Verse 6 und 8 reimen in der Kategorie *chih* 職 (*-ək). Einen vielleicht zusätzlichen Mischreim bilden die Verse 1 und 3 der Kategorien *hsiao* 宵 (*-aw) und *yü* 魚 (*-a); zu Belegen vgl. LO / CHOU, 140, 149. Reimschema: (a)b(a)b xcxc.

Verse 1-2: In *Mao shih* [# 174] 10-1.153b, LEGGE IV, 276) sind die „üppigen Gräser“ (*feng-ts'ao* 豐草) mit Tau (*lu* 露) überladen – nach der Exegese: Die zur festlichen Versammlung bei Hofe erschienenen Fürsten und Clanmitglieder sind von der Gunst des Herrschers überströmt. In *Mao shih* [# 217] 14-2.213b, LEGGE, 389-90) wächst die Flechte oder Winde *nü-lo* 女羅 (wörtl. „Frauenseide“) auf der Kiefer (*sung* 松) – nach der Exegese: Fürsten und Clanmitglieder stehen in symbiotischer Nähe zum Herrscher. Die Kommentare (vgl. *Mao shih ts'ao-mu niao-shou ch'ung-yü shu kuang-yao* 毛詩草木鳥獸蟲魚疏廣要 1A.6b-8b und YING SHAO in HS 22.1048) bestimmen *nü-lo* als die Winde *t'u-ssu* 菟絲 (wörtl. „Hasenseide“; *Cuscuta chinensis* Lam.; „chinesischer Teufelszwirn“) oder als die Flechte *sung-lo* 松羅 (wörtl. „Kiefernseide“; nach READ 1936, Nr. 821, *Usnea longissima* Ach.). Die *Shih-ching*-Referenzen legen nahe, den Text auf das Verhältnis zwischen dem Kaiser und den zu seinem Clan gehörigen – politisch und militärisch nicht ungefährlichen – Fürsten zu beziehen, welche sich an die kaiserliche Zentralmacht schmiegen, woher sie Erziehung und Schutz erhalten. Vgl. auch den Kommentar YING SHAOs und später die Diskussion bei CHU CHIA-CHENG (*Yüeh-fu kuang-hsü* 23.4b), CH'EN PEN-LI (*An-shih fang-chung ko* 4b-5a) und CHENG WEN (1982), 102.

Vers 3: 藟 ist gleich *shan* 善 („Güte“).

Vers 4: YEN SHIH-KU glossiert *hui* 回 als *luan* 亂 („Aufruhr stiften“).

Verse 5-8: Die Verse sind formal zwei Doppelversen im Gesang *Shao ssu-ming* 少司命 des *Ch'u-tz'u*-Zyklus *Chiu ko* (CT 2.72, HAWKES 1985, 111) verwandt:

„Traurig, nichts trauriger, ach,	悲莫悲兮
als im Leben getrennt zu sein!	生別離
Freudig, nicht freudiger, ach,	樂莫樂兮
als einander neu zu kennen!“	新相知

Inhaltlich liegt die Referenz eher auf *Li-chi* 61.455b (LEGGE 1885, Bd.2, 440): „Erst nachdem die [allgemeine] Erziehung vollendet ist, kann das Land zum Frieden gelangen.“ Vers 8, *pei wu chi* 被無極, findet sich sehr ähnlich in der K'uai-chi-Inschrift (SC 6.262), erweitert zu einem tetrasyllabischen Vers: *pei tse wu chiang* 被澤無疆 („Beschirmung und Gunst sind ohne Grenzen!“)

Text 9:

Donner dröhnend, dröhnend,	雷震震
2 Blitze gleißend, gleißend:	電耀耀
[Wir] erleuchten die Regionen der Tugendkraft,	明德鄉
4 das Regieren gründet im Wesentlichen.	治本約
Das Regieren gründet im Wesentlichen,	治本約
6 die Gunst ist weit und groß!	澤弘大
Wir verstärken Beschirmung und Liebe,	加被寵
8 und alle [im Volk] beschützen einander.	咸相保
Die Tugendkraft verbreitet sich in großem Maße,	德施大
10 über Generationen werde die Langlebigkeit ausgedehnt!	世曼壽

Kommentar:

Text nach HS 22.1049.

Form: zehn Verse zu drei Zeichen.

Endreime: auf den Versen 2 und 4 in der Reimkategorie *hsiao* 宵 (*-aw), auf den Versen 8 und 10 in der Kategorie *yu* 幽 (*-əw); Vers 6 stünde danach – was merkwürdig ist – außerhalb des Reimschemas. Wohl als erster Kommentator hat der bei SHEN CH'IN-HAN (*Han-shu shu-cheng* 14.24a) und WANG HSIEN-CH' IEN (*Han-shu pu-chu* 22.18a-b) affirmativ zitierte LI KUANG-TI vermutet, das Zeichen *ta* 大 auf der Reimposition in Vers 6 sei eine Fehlschreibung für *chiu* 久 („dauerhaft“; Reimkategorie *yu* 幽); CHENG WEN (1986), 101, erwägt ebenfalls die Möglichkeit des Zeichenaustausches. Mit dieser auch semantisch sinnvollen und daher sehr erwägenswerten Konjektur würden die Verse 6, 8 und 10 gemeinsam in der für die Han-Zeit angenommenen Kategorie *yu* reimen. (Im Reimsystem des *Shih-ching* wäre das Zeichen *chiu* zwar in die Kategorie *chih* 之 einzuordnen, wie von LO CH'ANG-P'EI / CHOU TSU-MO 1958, 16-17, notiert, doch finden sich Mischreime *chih* / *yu* auch im *Shih-ching*, vgl. BAXTER, Appendix B, Strophen 240.4, 265.4, 292.1.) Die beiden Reimkategorien *hsiao* und *yu* sind im übrigen eng benachbart und für die Han-Zeit als Mischreime belegt (vgl. LO / CHOU, 136). Die Identität der Verse 4 und 5 bleibt für die Reime unberücksichtigt, da mit Vers 5 offenbar ein zweiter Textabschnitt beginnt. Mit der von LI KUANG-TI vorgeschlagenen Konjektur lautet das Reimschema: xaxa xbx x.

Textvariante: Die früheste Ausgabe von 1035 und *Yüeh-fu shih-chi* 8.110 haben in Vers 9 die Zeichen 德施 in umkehrter Folge: 施德 (vgl. CH'IU CH'UNG-SUN 1964, 191).

Vers 1: Der Vers ist parallel zu dem nahezu homophonen *lei t'ien-t'ien* 雷填填 im Gesang *Shan-kuei* 山鬼 aus dem *Ch'u-tz'u*-Zyklus *Chiu ko* (CT 2.81, HAWKES 1985, 116). YEN SHIH-KU (HS 22.1049) liest die ersten beiden Verse als Metaphern der herrscherlichen Macht; HSÜ HSIEN-CHUNG (*Yüeh-fu yüan* 1.4b-5a) expliziert diesen Gedanken weiter. HSÜ bezieht die Gesänge 8 und 9 auf das Verhältnis zwischen Herrscher und Konkubine; dies scheint angesichts der in den beiden Texten nachweisbaren Referenzen auf literarische und historische Zusammenhänge allerdings kaum haltbar.

Vers 3: YEN SHIH-KU glossiert *hsiang* 鄉 als *fang* 方 („Regionen“).

Vers 4-5: YEN SHIH-KU glossiert *yüeh* 約 (eigentlich: „Bund, Abmachung“) in der Aussprache und Bedeutung *yao* 要 („Wesentliches“); ich folge dieser Lesart aus Gründen des Reimes. CH'EN PEN-LI (*An-shih fang-chung ko* 5a) verweist hingegen auf die historischen Referenzen für *yüeh*: Nachdem LIU PANG 207/206 v. Chr. die Kontrolle über die Ch'in-Hauptstadt Hsien-yang 咸陽 errungen hatte und damit gemäß vorheriger „Abmachung“ (*yüeh*) den Königstitel über das zentrale Gebiet „zwischen den Pässen“ (*kuan-chung* 關中) beanspruchen konnte, traf er mit den Ältesten der Gegend die „Abmachung“ (*yüeh*), das bis dahin weitreichende Strafgesetz radikal auf drei Paragraphen zu den Tatbeständen Mord, Körperverletzung und Diebstahl zu vereinfachen. (SC 8.362, HS 1A.23; zum

größeren Zusammenhang solcher „Abmachungen“ vgl. LEWIS 1990, 68-71). Vielleicht bezeichnet 約 hier beides: die „Abmachung“ (*yüeh*) und deren Programmatik, nämlich die Reduzierung auf das Wesentliche (*yao*). Es scheint angemessen, auch die folgenden, allgemein gehaltenen Verse in diesem konkreten historischen Kontext zu lesen.

Vers 6-8: Die hier konzentrierten und einander wechselseitig steigernden Begriffe *tse* 澤 („Gunst“), *pei* 被 („Beschirmung“) und *ch'ung* 寵 („Liebe“) sind Konkretisierungen der im vorliegenden Gesang gleich zweimal genannten herrscherlichen „Tugendkraft“ (*te*). Dieselbe Topik, wie sie auch in den folgenden Hymnen wiederkehrt, findet sich mehrfach in den Ch'in-Inschriften, sei es mit dem Subjekt des Güte und Beschirmung verbreitenden Herrschers, sei es mit dem Subjekt des Volkes, welches diese dankbar empfängt, vgl. Formulierungen wie *mo pu shou te* 莫不受德 („niemand, der nicht die Tugendkraft empfinde“, SC 6.245), *kuang-shih wen-hui* 光施文惠 („strahlend verbreiten [Wir] die vollendete Güte“, SC 6.249) oder *pei-tse wu chiang* 被澤無疆 („Beschirmung und Gunst sind grenzenlos“, SC 6.262).

Der Vers *hsien hsiang pao* 咸相保 („und alle [im Volk] beschützen einander“) scheint die verkürzte (dreisilbige) Variante der Formulierung der Lang-yeh-Inschrift (SC 6.245) zu sein: *liu ch'in hsiang pao* 六親相保 („die sechs Verwandtschaftsgrade beschützen einander“).

Vers 9: Vgl. *Chou-i* (*Hsiang* 象) 1.3a: „Der erscheinende Drache im Feld: Die Tugendkraft verbreitet sich allgemein.“

Vers 10: Wie *te* ist im *Shih-ching* auch der Begriff *shou* 壽 („Langlebigkeit“) vornehmlich den „hohen“ Texten der Elegantie und Eulogien eigen; die Landesweisen enthalten *shou* insgesamt nur an drei Stellen, die Kleinen Elegantie an 14, die Großen Elegantie an drei und die Eulogien an elf; von letzteren sind sieben Erwähnungen allein in einer Eulogie des Staates Lu (*Mao shih* [# 300] 20-2.346c-350b, LEGGE IV, 620-30), dort teilweise auch als nominale Bezeichnung verdienter Würdenträger und Minister. Die durch jene gleichfalls überpersönliche Tugendkraft errungene Gunst des Himmels dehnt sich über den gegenwärtigen Herrscher auch auf die Generationen seiner Nachfahren aus (vgl. *Mao shih* [# 241] 16-4.252b-c, LEGGE, 452). Die über Generationen fortgesetzte Langlebigkeit der Herrscher und damit dynastische Dauer gehört zweifellos zu den zentralen Topoi der Chouzeitlichen politischen Sprache, vgl. die Diskussion im Anschluß an den vorliegenden Zyklus.

Text 10:

Wasserdost und Feige verströmen [ihren] Duft –	都荔遂芳
2 [Wir] heben und neigen die Zimtblüten!	窈窕桂華
Pietätvoll entbieten [Wir] das dem Himmel [gemäß] Zeremonial –	孝奏天儀
4 folgen dem Strahlen von Sonne und Mond!	若日月光
[Die Geister?] steigen ins Dunkel empor [im Gespann der] vier Drachen,	乘玄四龍
6 preschen kreisend, ziehen in Kehren!	回馳北行
Federn und Quasten reichlich, in Fülle –	羽旄殷盛
8 verschwenderisch wahrlich, weithin, weithin!	芬哉芒芒
Der Weg der Kindespietät begleitet die Generationen,	孝道隨世
10 Wir ordnen die Muster und Regeln [des Rituals]!	我署文章

Kommentar:

Text nach HS 22.1049.

Form: zehn Verse zu vier Zeichen. Auf den Schlußvers folgt in den tradierten Ausgaben nochmals das Binom *kuei-hua* 桂華, das z.B. in *Yüeh-fu shih-chi* 8.110 als Auftakt des Folgetextes erscheint. Dagegen hatte LIU FENG-SHIIH 劉奉世 (1041 - 1113) *kuei-hua* als nachgestellten „Titel“ des vorliegenden Textes verstanden (vgl. LU K' AN-JU 1987, Bd.2, 714). Dasselbe gilt auch für Text 11, dem erneut zwei Zeichen folgen (vgl. dortigen Kommentar). Diese Lösung zur Sicherung der formalen Kohärenz der Texte ist allgemein akzeptiert; eine Ausnahme ist MEI TING-TSO, der in *Han Wei shih-ch'eng* 1.5b-6a und *Ku-yüeh yüan* 4.3b die Zeichen als Beginn von Text 11 (und dann, entsprechend, von Text 12) führt. In anderen Anthologien (*Wen-hsüan pu-i* 34.4a, *Kuang Wen-hsüan* 11.2a-b, *Yüeh-fu yüan* 1.5b, *Yüeh-fu kuang-hsü* 23.5b-6a, *Ku-shih yüan* 2.37) sind die nachgestellten Zeichen kommentarlos gestrichen. CH' IEN TA-CHAO 錢大昭 (1744 - 1813) sieht die jeweils zwei Zeichen nach Text 10 und Text 11 parallel zu den nachgestellten „Titeln“ der *Chiao-ssu ko* (s.u.), d.h. zur Markierung der Textgrenzen. Im vorliegenden Zyklus seien die übrigen „Titel“ im Verlaufe der Überlieferung gestrichen worden (*Han-shu pien-i* 漢書辨疑 12.9a). So hilfreich die Argumentation ist, die beiden Zeichenpaare sinnvoll aus den Texten selbst auszugrenzen, bleibt anzumerken, daß – anders als in den *Chiao-ssu ko* – die „Titel“ nicht, wie üblich, den Textauftakt angeben. In den vorliegenden Fällen sind die Zeichen jeweils aus dem laufenden Text entnommen, was ein anderes Verständnis von der Natur eines „Titels“ indiziert. Unklar bleibt auch, warum nur zwei (von ursprünglich 17?) „Titeln“ beibehalten sein sollen. Die Vorstellung von *kuei-hua* als „Titel“ des vorliegenden Textes ist weit älter als die Konjekturen LIU CH' ANG'S: Bereits LIU HSIEH notiert im *Wen-hsin tiao-lung* in seiner kursorischen Diskussion der Han-zeitlichen Opferhymnen abwertend: „Zimtblüten“ (*kuei-hua*) und die [übrigen] vermishten Stücke sind äußerlich schön, doch nicht nach kanonischer [Art].“ (CHAN YING 1989, 335).

Endreime: auf den Versen 1, 4, 6, 8, 10. Die Verse 1-4 reimen umarmend; eine Assonanz bilden die Verse 2 und 3 der Kategorien *yü* 魚 (*-a) und *ko* 歌 (*-aj); zu dem sehr häufigen Mischreim vgl. LO CH' ANG-P' EI / CHOU TSU-MO 1958, 150, 156). Der *yang* 陽 (*-aj)-Reim der Verse 1 und 4 setzt sich als unterbrochener Reim fort auf den Versen 6, 8 und 10. Vers 5 reimt in der Kategorie *tung* 東 (*-uj), Vers 7 in der Kategorie *keng* 耕 (*-ij). Beide Reime kommen in der Westlichen Han-Zeit nicht selten als Mischreime mit *yang* vor (vgl. LO / CHOU, 179, 187-88, 196-97), so daß die Verse 5-8 als zumindest über Assonanzen verbunden, vielleicht sogar als Haufenreim erscheinen. Hiergegen spricht, daß sich weder in den Tabellen bei LO / CHOU noch im *Shih-ching* Beispiele für einen Kontakt der Kategorien *tung* und *keng* finden; diese Assonanzen sind daher wohl nicht als Reime zu gewichten und im Reimschema nur als Möglichkeit in Klammern notiert: a(bb)a (a)a(a) xa. Die dreiteilige Struktur entspricht den semantischen Abschnitten des Textes.

Vers 1: MENG K' ANG (HS 22.1049), dem YEN SHIH-KU hier folgt, hat *tu-li* 都荔 als Kontraktion von *tu-liang* 都良 und *pi-li* 薜荔 gedeutet; beide Pflanzennamen sind in der frühen Literatur geläufig, *tu-liang* zumeist in der Schreibweise *tu-liang* 都梁 (zu der Identifizierung vgl. CH' IU CH' IUNG-SUN 1964, 191). Nach *Shui-ching chu* 水經注 (*Shui-ching chu-shu* 38.3112) ist *tu-liang* volkstümlich für *lan* 蘭 (*Eupatorium chinense* L., „Chinesischer Wasserdost“); ebenso *Pen-ts'ao kang-mu* 本草綱目 14.903-5, das genauer als *tse-lan* 澤蘭 (*Eupatorium japonicum* Thunb.; zu weiteren so bezeichneten *Eupatoria*

vgl. *Chung-kuo kao-teng chih-wu t'u-chien*, Bd.4, 410-12) spezifiziert. *Pi-li* 薜荔 („Feige“) ist heute *Ficus pumila* L., was aber für die alte Zeit sehr unsicher ist; WU JEN-CHIEH (*Li sao ts'ao-mu shu* 離騷草木疏 2.3a) mutmaßt, *pi* und *li* hätten ursprünglich zwei getrennte Pflanzen bezeichnet.

Vers 2: *Kuei* 桂 ist in der Han-Zeit wohl ein *Cinnamomum*, wie durch den *Ma-wang-tui* 馬王堆 - Fund belegt, vgl. KERN (1994), 13, 49 (ergänzend zu der dort genannten Literatur vgl. bes. *Ch'ang-sha Ma-wang-tui i-hao Han-mu ch'u-t'u tung-chih-wu piao-pen ti yen-chiu* 1978, 29-32). Für CHIN CHO scheint *kuei-hua* der Name einer Palasthalle zu sein; CH' EN PEN-LI (*An-shih fung-chung ko* 5b) ändert sogar den Text in *kuei-kung* 桂宮 – mit der Begründung, Wasserdost und Feige blühten im Frühjahr, der Zimt aber im Herbst, also nicht zu den Opferungen im Frühjahr. Ich habe andernorts gegen diese Art vordergründig botanischer Interpretation literarischer Naturbildlichkeit, gerade auch im Falle des *kuei*, argumentiert; zu CH' EN'S (6a) Textzeugen für *kuei-kung* als Frauenpalast der Westlichen Han-Zeit sei angemerkt, daß dieser vermutlich nicht vor Beginn des 1. Jh.s v.Chr. erbaut worden sein dürfte (vgl. KERN, 76-77). Gegen CHIN CHO wendet sich HSÜEH TSAN 薛瓊 (*fl.* 352 - 385; zu der Identifizierung dieses unter der Bezeichnung „Untertan [ch' en 臣] TSAN“ tradierten Kommentators vgl. HU SHIH 1960) und zitiert den in der Kategorie *keng* 耕 reimenden Doppelvers eines sonst nicht mehr nachweisbaren (vgl. LU CH' IN-LI 1984, Bd.1, 296) Gesanges *Mao-ling chung-shu ko* 茂陵中書歌: *tu li kuei ying mei fang ku hsing* 都麗桂英 / 美芳鼓行. Der von YANG SHU-TA (1984), Bd.1, 132, zitierte LI TZ' U-MING 李慈銘 (1829 - 1894) liest das Zitat anders, nämlich *ko* 歌 als „singen“ und die folgenden Zeichen als vier binomische Musiktitel, von denen *kuei-ying* der vorliegende Gesang *kuei-hua* und *mei-fang* der folgende Text 12 seien. Dieser Spekulation, die einzig auf der Übereinstimmung von *mei fang* mit dem nachgestellten „Titel“ von Text 12 gründet und dabei den Reim in dem von HSÜEH TSAN präsentierten Zitat übersieht, folgen YANG SHU-TA, CH' EN CHIH (1979), 159, CHENG WEN (1982), 102-103, und die Kollationatoren der Pekinger HS-Ausgabe.

Wohlthuend klar kommentiert YEN SHIH-KU die genannten Pflanzen als im „Palast für die Geister“ (*shen-kung* 神宮), d.h. der Opferhalle, verwendete. Diese m.E. plausibelste Erklärung verweist auf die Funktion realer Pflanzen im Ritual und ihrer entsprechenden literarischen Topik. Real wurden seltene und daher kostbare, zugleich auch heilkräftige Aromatika wie *kuei* für Opferspeisen und -alkoholika verwendet (vgl. *Chou-li* 4.26b, 19.130b-133b; BIOT, Bd.1, 91, 454-70; *Li-chi* 25.216c-218a, 26.227a, 229a-c, 47.368a, 49.375c; LEGGE 1885, Bd.1, 418, 435-36, 443-47, Bd.2, 222, 240; *Wu-li t'ung-k'ao* 3.5b-8b, 42.11b-12a, 63.1a-11b; zur entsprechenden Verwendung von *kuei* vgl. KERN, 48-51). Durch ihren „Duff“ (*hsiang* 香 oder *fang* 芳) erreichte die Opfergabe die Geister (vgl. auch *Mao shih* [# 245, 290] 17-1.264b, 19-4.334; LEGGE IV, 472, 602-3) und veranlaßte diese, „herabzusteigen“ (*chiang shen* 降神), wie WANG I zum *Li sao* kommentiert (*CT* 1.37). Auch in dem frühen *Ch'u-tz'u*-Zyklus *Chiu ko* (*CT* 2.54-84, HAWKES 1985, 95-122) sind die noblen duftenden Pflanzen, darunter *lan*, *kuei* und *pi-li*, das zentrale Kontakt- und Vermittlungselement im Umgang mit den Geistern. – Die Kommentatoren HUI TUNG 惠棟 (1698 - 1758) und LI TZ' U-MING wollen (wohl nicht nur) aus Gründen des Reimes *kuei-hua* in *kuei-ying* 桂英 korrigiert sehen. Hierzu besteht angesichts des möglichen, oben erwähnten Mischreimes der Kategorien *yü* und *ko* keine Notwendigkeit.

Vers 3-4: *Tsou* 奏 („entbieten“) kann auch „erreichen, realisieren“ (vgl. *Mao shih* [# 177] 10-2.156c, LEGGE IV, 282) gelesen werden; *i* 儀 ist die zeremonielle Form (vgl. *Han-shu pu-chu* 22.18b). Das Sonne und Mond ebenbürtige Strahlen ist ein Herrscherattribut, vgl. *Li-chi* 50.382a (LEGGE 1885, Bd.2, 256): „Der Himmelssohn [bildet] eine Dreierheit mit Himmel und Erde. So entspricht [seiner] Tugendkraft Himmel und Erde, und zugleich bringt er den zehntausend Wesen Nutzen. Er strahlt ebenbürtig mit Sonne und Mond [...]“ Vgl. auch den Kommentar zu Vers 1.2.

Vers 5-6: Der Doppelvers entspricht der Metaphorik der *Chiu ko*, insbesondere den folgenden Versen des *Yün-chung chün* 雲中君 (*CT* 2.58, HAWKES 1985, 104; vgl. auch WATERS 1985, 99-109, WALEY 1955a, 27.28, PING-LEUNG CHAN 1985, 459-61) über den herabsteigenden Wolkengeist:

„Ah! Gleich läßt er sich nieder, ach, im Palast der Langlebigkeit –
mit Sonne und Mond, ach, ein ebenbürtiges Leuchten!
Die Drachen angeschirrt, ach, im Kleid der [Himmels-]Kaiser,
zieht und wandert er zunächst, ach, streift und treibt umher.“

蹇將檐兮壽宮
與日月兮齊光
龍駕兮帝服
聊綽遊兮周章

Unter HAN KAO-TSU – offenbar nur unter ihm, da der *yün-chung chün* nicht weiter erwähnt wird, vgl. MA CH'ENG-SU (1981), 29-31 – wurde diesem Geist seit 201 v.Chr. im hauptstädtischen Palast geopfert (vgl. SC 28.1378 und HS 25A.1210-11). – Ich folge WANG HSIEN-CH' IEN, der *pei* 北 als *pei* 背 glossiert; die Phrasen *hui-ch'ih* 回馳 und *pei-hsing* 北行 sind syntaktisch und semantisch parallel. CH'EN PEN-LI (5b) bezieht den Doppelvers auf die Bewegungen der trunkenen Geister, nachdem sie das Opfer genossen haben; Vers 5 erscheint in der Tat parallel zu Vers 2.7. Vielleicht beschreiben die Verse eine theatralische Darstellung oder die imperiale Prozession. Im Gefährt des Herrschers (oder der Geister) bezeichnet „Drachen“ die Pferde, vgl. etwa *Chou-li* 33.223c (BIOT, Bd.2 261-62): „Pferde größer als acht *ch'ih* 尺 heißen Drachen.“ Zur Verbindung von Pferd und Drachen vgl. den Kommentar zu Vers 10a.12 der *Chiao-ssu ko*. Zum „Dunkel“ (*hsüan* 玄) als „Himmel“ vgl. die Kommentare zu Vers 2.7 des vorliegenden Zyklus und zu Vers 1.34 der *Chiao-ssu ko*.

Vers 7-8: Zu *yü* und *mao* („Federn und Quasten“) vgl. den Kommentar zu den Versen 1.5 und 1.8. Zu *mang-mang* als „weithin“ vgl. YEN SHIH-KUS Glosse (HS 22.1050) und zwei Eulogien des *Shih-ching* (*Mao shih* [# 303, 304] 20-3.354c, 20-4.:358a; LEGGE IV, 636, 638).

Vers 9: Die Schlußverse ziehen das abstrakte Fazit des sensualistischen Rituals. WANG HSIEN-CH' IEN bezieht *hsiao* 孝 („Kindespietät“) auf die postumen Tempelnamen (*miao-hao* 廟號) der Han-Kaiser (vgl. hierzu WU 1989, 180-83), doch gilt dies erst für LIU PANGS Nachfolger; WANGS Deutung ist anachronistisch. Der „Weg der Kindespietät“ erscheint auch in der Ch'in-zeitlichen I-shan-Inschrift (*Ch'üan Ch'in wen* 1.10b, in: *Ch'üan shang-ku san-tai Ch'in Han san-kuo liu-ch'ao wen*).

Vers 10: *Wen-chang* 文章 („Verfeinerungen und Regeln“) ist hier, wie von CH'EN PEN-LI (5b) angemerkt, auf die rituelle Ordnung bezogen. Zu *Li-chi* 34.278c (LEGGE 1885, Bd.2, 61), wo die Ordnung des Staates („Die Festsetzung von Gewichts-, Längen- und Hohlmaßen, die Überprüfung der *wen-chang*, die Korrektur von Jahres- und Monatsbeginn [...]“) dargelegt wird, kommentieren CHENG HSÜAN und K'UNG YING-TA *wen-chang* als die „Vorschriften des Rituals“ (*li-fa* 禮法); in *Li-chi* 37.302b (LEGGE, Bd.2, 100) gehören „vorgeschriebene Regeln und *wen-chang*“ (LEGGE: „the prescribed rules and their elegant variations“; WILHELM 1981, 76: „Vorschriften und Schmuckformen“) zu den Instrumenten des Rituals (*li-ch'i* 禮器). Zu *Lun-yü* [8.19] 8.31b (LAU 1983, 73) kommentiert CHU HSI 朱熹 (1130 - 1200) in *Ssu shu chang-chü chi-chu* 四書章句集注 4.107 (ihm folgt u.a. YANG PO-CHÜN 1988, 8.84) den Terminus als „Gesetze und Maße von Ritual und Musik“ (*li-yüeh fa-tu* 禮樂法度); ähnlich erscheint *wen-chang* in PAN KUS Würdigung (*tsan* 贊) zur „Monographie über die Opfer des Vorstadtares“ (*chiao-ssu chih*) des *Han-shu* (HS 25B.1270) und in seinem Vorwort zu den Rhapsodien über die Han-Hauptstädte (*WH* 1.1b). In *Hsün-tzu* 3.60 sind *wen-chang* die Regeln und Formen der Kulturheroen, an anderer Stelle (13.248) sind *wen*, laut WANG HSIEN-CH' IEN, die „Gesetze und Maße“ (*fa-tu*) des Regierens. Zu *Kuo-yü* 1.1b kommentiert WEI CHAO *wen* als die „Gesetze des Rituals“ (*li-fa*). *Wen* denotiert in diesen Passagen über die verfeinerte rituelle Form hinaus eine allgemeine, letztlich kosmologische Ordnungsstruktur (vgl. CHOW 1979): Die „Verfeinerungen und Regeln“ sicherten universale Harmonie. So greift noch LIU HSIEN auf die erwähnte *Lun-yü*-Passage zurück und spricht von den *wen-chang* der Sagenherrscher T'ANG 唐 und YÜ 虞 (YAO und SHUN); vgl. CHAN YING (1989), 1.18-19. Ein weiterer Aspekt von *wen-chang*, besonders deutlich in *Hsün-tzu* und *Wen-hsin tiao-lung*, ist der historische: *Wen-chang* denotiert die Übereinstimmung mit dem Altertum; entsprechend findet sich im rituellen Kontext bisweilen auch die Formulierung *chiu-chang* 舊章 („die alten Statuten“), vgl. *Mao shih* [# 249] 17-3.272c (zitiert in *Meng-tzu* 7A.53a), HS 25B.1253 sowie die Ch'in-zeitliche K'uai-chi-Inschrift (SC 6.261).

Text 11:

Prangend, prangend, respektvoll, respektvoll –
2 [Wir] empfangen das Richtmaß des Himmels!
Unsere Landesgrenzen sind dauerhaft und weit,
4 [Wir] strahlen und leuchten bis zu den vier Polen.
Die in Güte und Zuneigung Geliebten
6 befolgen prächtig die vortreffliche Tugendkraft.
Dunkel, dunkel, unergründlich, unergründlich –
8 mächtig weiten [Wir] die ewigen Segnungen!

馮馮翼翼
承天之則
吾易久遠
燭明四極
慈惠所愛
美若休德
杳杳冥冥
克綽永福

Kommentar:

Text nach HS 22.1050.

Form: acht Verse zu vier Zeichen. Auch diesem Gesang sind zwei Zeichen nachgestellt, nämlich *mei fang* 美芳, von LIU FENG-SHIH als „Titel“ des Textes interpretiert (zu einer ausführlichen Diskussion und den Quellen vgl. den Kommentar zu Text 10). LIU hat weiterhin vermutet, *mei fang* sei eine fehlerhafte Überlieferung der im Text vorkommenden Phrase *mei jo* 美若 und daher entsprechend zu ändern (vgl. LU K' AN-JU 1987, Bd.2, 714-15). Dieser Argumentation haben sich neben verschiedenen Kommentatoren die Kollationatoren der Pekinger HS-Ausgabe angeschlossen.

Endreime: auf den Versen 1, 2, 4, 6 und 8, kein Reimwechsel, Reimkategorie *chih* 職 (*-ək). Eine zusätzliche Assonanz liegt auf Vers 5 der Kategorie *chih* 之 (*-ə), welche in Mischreimen mit *chih* 職 nachgewiesen ist (vgl. LO CH'ANG-P'EI / CHOU TSU-MO 1958, 131). Damit ergäbe sich das Reimschema: aaxa (a)axa. Dieses Schema, worin jeweils nur der dritte von vier Versen nicht reimt, findet sich auch in den Texten 4 (eventuell), 13, 15 (eventuell), 16 und 17.

Vers 1: YEN SHIH-KU (HS 22.1050) glossiert *p'ing-p'ing* 馮馮 als *sheng-man* 盛滿 („üppig und reichlich“) und *i-i* 翼翼 als *chung-mao* 眾貌 („Erscheinung des Zahlreichen“). Das Binom *p'ing-i*, auch verdoppelt als *p'ing-p'ing i-i*, findet sich in der frühen Literatur einige Male, so etwa in dem frühen *Ch'u-tz'u*-Text *T'ien-wen* 3.86 (HAWKES 1985, 127) oder in *Huai-nan tzu* 3.1a, wo es nach den Kommentaren jeweils den ursprünglich grenzen- und formlosen Zustand der Welt vor jeder Gestaltung bezeichnet. In *Mao shih* [# 237] 16-2.242c (LEGGE, 439-40) drückt *i-i* die feierliche Großartigkeit des gerade zu errichtenden Ahnentempels und *p'ing-p'ing* den kraftvoll-soliden Klang seiner Konstruktion aus. So unterschiedlich diese Kontexte sind, scheint *p'ing-p'ing i-i* konstant die von YEN SHIH-KU herausgestellten Bedeutungen zu denotieren, wobei gerade der Mangel an genauere Definition – auch in YENS Glosse – es ermöglicht, die Phrase jeweils geschmeidig anzupassen.

Das einzelne Zeichen ist hier weniger ein semantisch konstanter und gewichtiger Begriff als eine Variable aus dem relativ eng definierten Vorrat euphemistisch und euphonisch zu verwendenden Vokabulars. So wie einzelne Zeichen, jeweils ohne Rekurs auf ihre Grundbedeutung, ohne weitere Evidenz sehr unterschiedlich glossiert werden können – vgl. YEN SHIH-KUS Erklärung von *i-i* in den Gesängen 4 und 15 dieses Zyklus als „respektvoll und ehrerbietig“, hier aber als „zahlreich“ –, werden andererseits bestimmte Begriffe der euphemistischen Topik („großartig“, „respektgebietend“, „prangend“ etc.) auf ganz unterschiedliche Zeichen der frühen Literatur bezogen. Gerade die aus der Verdoppelung eines Zeichens gebildeten Binome – vgl. die Diskussion in Kapitel 1 – sind ein so auffälliges wie bedeutsames Stilmerkmal des vorliegenden Zyklus; insgesamt finden sich 14 verschiedene dieser Reduplikationen, von denen *ming-ming* zweimal, *i-i* sogar dreimal erscheint. Daß solche Verdoppelungen zudem gehäuft in den Auftaktversen Verwendung finden (in den Gesängen 4, 6, 9, 11, 12, 14), scheint auf eine konkrete funktionale Dimension dieser stereotypen Bildungen zu verweisen, nämlich in rhythmischer Euphonie, unterstützt von den erhabenen Klängen der Glocken

und Klangsteine, die kanonisierte Topik zu eröffnen. – Hingegen vermuten CH'EN PEN-LI (*An-shih fang-chung ko* 6b), WANG HSIEN-CH' IEN (*Han-shu pu-chu* 22.19a) und CHENG WEN (1982), 103, unter Referenz auf eine Große Elegantia (*Mao shih* [# 252] 17-4.546, LEGGE IV, 493), konkrete und wenn auch nicht ursprüngliche, so doch den Einzelzeichen angelagerte Bedeutungen:

„[Ihr, Fürst,] habt Verlässliche, habt Unterstützer,	有馮有翼
habt Pietätvolle, habt tugendhaft Wirkende:	有孝有德
[Euch] zu leiten, zu beflügeln!	以引以翼
Glücklicher und freundlicher Fürst –	豈弟君子
[Ihr seid] das Richtmaß der vier Gegenden!“	四方為則

KUO TSAI-I (1979), 64-65, hat diese Referenz allerdings zurückgewiesen und die frühe Glosse YEN SHIH-KUS befürwortet; KUO erkennt – m. E. korrekt – *p'ing-p'ing i-i* als Reduplikation des assonativen Binoms *p'ing-i* und führt als Beleg dessen alternative Schreibungen 憑臆 und 憑翊 an, vgl. z.B. die Formulierung *p'ing-p'ing i-i* 馮馮翊翊 in *Han shih wai-chuan* 韓詩外傳 5.1b.

Vers 2: Vgl. den inhaltlich identischen, nur geringfügig anders lautenden Vers in *Mao shih* [# 241] 16-4.254a, LEGGE IV, 454: *shun ti chih tse* 順帝之則. Während dieser und der vorliegende Vers die normativen Regeln als vom Himmel empfangene präsentieren, welche der Herrscher in seine Ordnung des Staates übersetzt, zeigen die Ch'in-Inschriften den Kaiser selbst als den Ursprung des Richtmaßes, so in der Formulierung der Chih-fu-Inschrift (SC 6.249): „Allseitig verbreiten [Wir] die leuchtenden Gesetze, gestalten durchdringend [wie Kette und Schuß] die Welt unter dem Himmel, auf ewig schaffen [Wir] Regel und Richtmaß!“ Jenseits der Normativität dieser Formulierungen läßt sich überdies eine syntaktisch enge Parallelität zu den in *I-li* 3.13c aufgewahrten Glückwunschnadren anlässlich einer Bekappungszeremonie konstatieren: Hier finden sich unmittelbar nacheinander die quasi synonymen, kumulativ gebrauchten Phrasen *ch'eng t'ien chih hsiu* 承天之休 („Mögest Du die Segnungen des Himmels empfangen!“ – vgl. hierzu den Kommentar zu Vers 13.7), *ch'eng t'ien chih ku* 承天之祐 und *ch'eng t'ien chih ch'ing* 承天之慶.

Vers 3: YEN SHIH-KU glossiert *i* 易 als *chiang-i* 疆易 („Landesgrenzen“); *i* steht also für *i* 場.

Vers 4: Zu den „vier Polen“ vgl. den Kommentar zu Vers 3.8, zur Lichtmetaphorik den Kommentar zu Vers 1.2. Daneben kann der Fackelschein (*chu* 燭, im vorliegenden Vers verbal gebraucht) auch konkret auf die nächtliche Szenerie des Opferrituals verweisen.

Vers 5: Das Verständnis von Subjekt und Objekt ist hier, wie im ganzen Text, auf zweifache Weise möglich und vermutlich sogar parallel impliziert: Wie der Kaiser das Volk liebt, das daher seiner Tugendkraft folgt, wird er selbst auch von seinen Ahnen geliebt, deren Tugendkraft er nachbildet. Als Subjekt des gesamten Textes können daher ebensogut die Ahnengeister aufgefaßt werden. Vgl. ferner den Kommentar zu den Versen 9.6-8.

Vers 7: Vgl. den Kommentar zu Vers 1.6.

Vers 8: Das im *Shang-shu* sehr häufige, auch in den Bronzeinschriften nicht seltene Verb *k'o* 克 („mächtig sein“) erscheint im *Shih-ching* wie folgt: in zwei Versen der 160 Landesweisen, in sechs Versen der 74 Kleinen Elegantiae, in siebzehn Versen der 31 Großen Elegantiae und in neun Versen der 40 Eulogien. *K'o*, ein Statusverb der politischen Ritualsprache, denotiert weniger „Fähigkeit“ als „Macht“, konkret auch in der Bedeutung „überwinden, besiegen, unterwerfen“.

Text 12:

Gehäuft, gehäuft, in Fülle, in Fülle:	礎礎即即
2 die Scharen [des Volkes] bilden sich nach Bergesmaß.	師象山則
Ach, die Kindespietät, fürwahr! –	烏呼孝哉
4 sie ordnet und befriedet die Länder der [westlichen] <i>Jung</i> .	案撫戎國
Die [südlichen] <i>Man</i> und [östlichen] <i>I</i> sind in äußerster Freude –	蠻夷竭歡
6 [ihre] Übersetzer kommen, Segensreiches zu entbieten.	象來致福
[Unsere] umfassende Aufsicht ist wahrlich liebend –	兼臨是愛
8 [so bleiben Wir] auf immer ohne Schwerter und Schilde.	終無兵革

Kommentar:

Text nach HS 22.1050.

Form: acht Verse zu vier Zeichen.

Endreime: unterbrochener Reim der Kategorie *chih* 職 (*-ək) auf den Versen 2, 4, 6 und 8, kein Reimwechsel. Zwei weitere Assonanzen der Kategorie *chih* 之 (*-ə) liegen auf den Versen 3 und 7 (zu dem Mischreim *chih / chih* vgl. LO CH'ANG-P'EI / CHOU TSU-MO 1958, 131). Reimschema: xa(a)xa(a)a.

Vers 1: Ich folge den Glossen MENG K'ANGS (HS 22.1050). Während *wei-wei* 礎礎 („gehäuft“; zur Aussprache vgl. YEN SHIH-KUS Glosse) auch in der – mehrfach nachweisbaren – Bedeutung „hoch, erhaben“ übersetzbar wäre, fehlt für *chi-chi* 即即 („in Fülle“) eine adäquate Parallelstelle.

Vers 2: MENG K'ANG versteht *shih* 師 als „Scharen“ (*chung* 眾), ähnlich auch YEN SHIH-KU zu Vers 17.2. Der Terminus könnte auch eng als „Regimenter“ (vgl. Text 5) gefaßt werden, doch preist der vorliegende Gesang euphemistisch gerade das nicht-militärische Element der Herrschaft.

Vers 4-5: *Jung* 戎 bezeichnet die Völker westlich des Reiches, *Man* 蠻 die im Süden und *I* 夷 jene im Osten; vgl. *Li-chi* 12.110b (LEGGE 1885, Bd.1, 229) und die Kommentare von KUO P'U 郭璞 (276 - 324) und HAO I-HSING 郝懿行 (1755 - 1823) in *Erh-ya i-shu* B5.21b-22a.

Vers 6: Die von dem Kommentator LI CH'I 李奇 (fl. c. 200) gegebene Deutung von *hsiang* 象 als „Übersetzer“ (*i* 譯) ist durch *Chou-li* 38.261c (BIOT, Bd.2, 435) und *Li-chi* 12.110b (LEGGE 1885, Bd.1, 230) belegt, in letzterem aber nur für die Übersetzer der südlichen Völker. LI CH'I expliziert *fu* („Glück“) als *fu-kung* 福貢 („segensreiche Tribute“); tatsächlich ist *chih fu* 致福 ein mehrfach belegter terminus technicus der rituell geprägten Diplomatie der Östlichen Chou-Zeit (*Li-chi* 35.288b, LEGGE, Bd.2, 81; *Chou-li* 4.22c, 27.189b, 31.214c, BIOT, Bd.1, 75, Bd.2, 137-38, 231; *Ch'un-ch'iu Ku-liang chuan* 春秋穀梁傳 [HSI 10] 8.32b-c; in der Variante *kuei fu* 歸福 auch *Kuo-yü* 8.3a), worin *fu* das rituelle Opferfleisch bezeichnet: „Like the Zhou king, the rulers of the feudal states presented meat to their officers and received meat in return, so that in fact all ties within the nobility were marked by the giving and sharing of the meat of sacrifice.“ (LEWIS 1990, 30)

Vers 7: *Lin* 臨 („Aufsicht“) bezeichnet das herrscherliche Überschauen der Welt; der Begriff – wie auch *lan* 覽 – ist topisch in den Ch'in-Inschriften, wo CH'IN SHIH-HUANG-TI von den verschiedenen östlichen Bergen das vereinte Reich überblickt, vgl. SC 6.243, 245, 249-50, 261.

Vers 8: *Ping-ko* 兵革 („Schwerter und Schilde“) ist eine übliche Synekdoche für Krieg; parallel zum vorliegenden Vers vgl. die Lang-yeh-Inschrift (SC 6.245), welche rühmt, das Volk benutze (nach der Reichseinigung) nicht länger Schwerter und Schilde (*pu yung ping-ko* 不用兵革).

Text 13:

- Das erlesene Dörrhackfleisch ist duftend, wahrlich,
 2 [Wir] rufen die Geister zum Genuß, wahrlich.
 [Wir] rufen die Geister – schon genießen sie:
 4 Der Ruhm der Tugendkraft ist groß und vortrefflich!
 Diese Tugendkraft, sie ist vortrefflich!
 6 Das Einsetzen der Fürsten, es ist beständig!
 [Wir] empfangen und bewahren die Segnungen des Himmels,
 8 möge der vorzügliche Ruf unvergessen bleiben!

嘉薦芳矣
 告靈饗矣
 告靈既饗
 德音孔臧
 惟德之臧
 建侯之常
 承保天休
 令聞不忘

Kommentar:

Text nach HS 22.1050.

Form: acht Verse zu vier Zeichen.

Endreime: auf den Versen 1, 2, 3, 4, 5, 6, 8. Alle Reime sind in der Kategorie yang 陽 (*-aj), wobei in den Versen 1 und 2 jeweils nicht das letzte, wohl rhythmisch motivierte „leere“ (hsü 虛) Zeichen reimt, sondern, wie häufig auch im *Shih-ching*, das vorletzte (vgl. zu dieser Reimform in der frühen Han-Zeit LO CH'ANG-P'EI / CHOU TSU-MO 1958, 123). Reimschema: aaaa axax.

Vers 1: Die Übersetzung von *chia-chien* 嘉薦 als „erlesenes Dörrhackfleisch“ folgt den Glossen CHENG HSÜANS zu *I-li* 3.13c und 43.230a. Das von CHENG als *shan* 善 („erlesen“) glossierte *chia* konnotiert zugleich auch „glückverheißend, segensreich“. Der Vers ist nahezu identisch mit Vers 16.7: *chia-chien ling-fang* 嘉薦令芳 und erscheint in dieser Version in den Glückwunschartikeln zur Bekappungszeremonie, wie in *I-li* 3.13c aufbewahrt. Auch im Zusammenhang des Ahnenopfers enthält das *I-li* (43.230a) den Begriff *chia-chien*, dabei wiederum in der rituell geformten direkten Rede eines Beteiligten.

Vers 2-3: *Ling* 靈 („Geister“) bezeichnet hier offensichtlich die Ahnengeister. Im Kommentar zu den *Chiu ko*-Texten *Tung-huang t'ai-i* 東皇太一 (CT 2.57) und *Yün-chung chiün* (CT 2.58) glossiert WANG I *ling* jeweils als die rituell agierenden *wu* 巫 („Medien“); zu weiteren Belegen für *ling* im Sinne von *wu* vgl. CHIANG LIANG-FU (1985), Bd.1, 263-64. In CT 2.58 fügt WANG I hinzu, hier handele es sich um einen speziellen Sprachgebrauch der Bevölkerung von Ch'u, was aber nicht weiter belegbar scheint (vgl. FU HSI-JEN 1970, 78.) Gegen ein Verständnis von *ling* als *wu* in den vorliegenden Versen aber spricht die Beobachtung, daß die *wu* ausschließlich für den Kontakt mit Naturgeistern zuständig waren und keine Funktion im Ahnentempel hatten (vgl. oben, 103). – Der Auftakt des vorliegenden Gesanges entspricht recht genau jenem in der Ritualordnung SHU-SUN T'UNGS beschriebenen Handlungsschritt zu Beginn der Opfer: „Wenn der Große Anrufer die Geister am Tempeleingang willkommen hieß, spielte man *Chia-chih* 嘉至 („Glückverheißende Ankunft“) – wie die alte Musik, um die Geister herabsteigen zu lassen.“ (HS 22.1043, zur Übersetzung der ganzen Passage vgl. Kapitel 2, 39-40)

Vers 4: *Te-yin* 德音 („Ruhm der Tugendkraft“) ist in dieser Bedeutung ein topischer Begriff in der politischen Sprache schon der Westlichen, besonders aber der Östlichen Chou-Zeit; vgl. etwa *Mao shih* [# 83, 128, 160, 161, 172, 218, 228, 241, 249] 4-3.73c, 6-3.102c, 8-3.132b, 9-2.138a (hier: 德音孔昭), 10-1.151c, 14-2.214a, 15-2.227c (hier: 德音孔昭), 16-4.252b, 17-3.273a (LEGGE IV, 137, 195, 242, 246, 273, 392, 415, 451, 482), *Ch'un-ch'iu Tso chuan* [CHAO 4] 42.331b, [CHAO 10; *Shih-ching*-Zitat] 45.357a, [CHAO 12; *Shih-ching*-Zitat, aber dort nicht nachweisbar] 45.362c, [CHAO 20; *Shih-ching*-Zitat] 49.392c, [CHAO 28; *Shih-ching*-Zitat] 52.417a, (LEGGE V, 596,

629, 641, 684, 727), *Hsün-tzu* 6.117, 7.147, 8.162, 10.189. Bisweilen alternativ, meist aber simultan, bezeichnen derartige Passagen – so wohl auch der vorliegende Vers – zudem die konkreten musikalischen Töne der „Tugendkraft“, hier also der Ritualmusik; vgl. besonders auch *Li-chi* 39.312b-313a (LEGGE 1885, Bd.2, 118-19). Auch *k'ung* 孔 („großartig“) und *tsang* 臧 („vorzüglich“) sind ausgesprochen häufige Euphemismen, etwa im *Shih-ching*. – Der Sinn dieses Verses ist die Begründung des vorangegangenen: Weil der Herrscher tugendhaft ist und sich sein Ruhm ausbreitet, akzeptieren die Geister das Opfer und erweisen entsprechend ihre Referenz und Gunst.

Vers 7: Der Genuß der *t'ien-hsiu* 天休 („Segnungen des Himmels“, auch als *t'ien chih hsiu* 天之休) wurde in der politischen Topik der Chou-Zeit zunächst dem legendären Herrscher SHUN (*Shang-shu* 5.29c, LEGGE III, 79) und dann den tugendhaften Begründern oder Erneuerern der großen Dynastien zugesprochen: dem Überwinder der Hsia und ersten Shang-Herrscher T'ANG (*Mao shih* [# 304] 20-4.358c, LEGGE IV, 641; *Shang-shu* 8.50b, LEGGE III, 189), dem Sieger über die Shang und damit Begründer der Chou als Reichsdynastie, König WU (*Shang-shu* 11.73a, 13.87b, 88a, LEGGE III, 314-15, 369, 374) sowie dem Herzog von Chou, der 1036 die neue Hauptstadt Lo gründete (*Shang-shu* 15.102c, 16.113b, LEGGE 437-38, 485). (Die beiden *ku-wen*-Passagen des *Shang-shu* – 8.50b und 11.73a – lassen sich auf die entsprechenden Parallelstellen zurückführen.) Die „Segnungen des Himmels“ galten also nicht partikulären Staatsgebilden, sondern der universalen Alleinherrschaft über die Ökumene und entsprachen dem besonderen Legitimationsbedürfnis der Gründungsherrscher; entsprechend erscheint *t'ien-hsiu* bevorzugt in den als „Proklamationen“ (*kao* 誥) ausgezeichneten Kapiteln des *Shang-shu* (*Ta kao* 大誥, *Lo kao* 洛誥 und dem *ku-wen*-Kapitel *T'ang kao* 湯誥).

Aus dieser situationsgebundenen Rhetorik von Herrschaftsgründungen wurde der Begriff *t'ien-hsiu* später gelöst und konnte dann allgemein den himmlischen Schutz aufrechter Regenten bezeichnen (*Chun-ch'iu Tso chuan* [HSÜAN 3] 21.166b, [HSIANG 28] 38.297b [AI 16], 60.475b, LEGGE V, 293, 540, 846). Überdies erscheint das Empfangen der „Segnungen des Himmels“, wie bereits im Kommentar zu Vers 11.2 notiert, in den gereimten Glückwunschartikeln zur Bekappungszeremonie, vgl. *I-li* 3.13c: *ch'eng t'ien chih hsiu* 承天之休. Demgegenüber scheint der vorliegende Vers in seiner Verbindung mit dem „Einsetzen der Fürsten“ wie auch mit dem abschließend beschworenen Anspruch auf politische Dauer – auch dies ein Topos in Gründungsproklamationen – an der engeren Bedeutung der „Segnungen des Himmels“ orientiert und auf den offiziellen Herrschaftsbeginn zu verweisen.

Vers 8: Referenz ist die erste der Großen *Elegantiae*, „König Wen“ (*Wen-wang* 文王), in *Mao shih* [# 235] 16-1.236a, LEGGE IV, 428, wo der Vers „Der große Ruhm vergeht nicht“ (*ling-wen pu i* 令聞不已) dem Chou-König WEN gilt. Zum Topos der Langlebigkeit und politischen Dauer vgl. den Kommentar zu Vers 9.10.

Text 14:

- Glanzvoll, glanzvoll das mächtige Leuchten,
 2 ausgedehnt, o!, die vortreffliche Tugendkraft!
 Gesegnet empfangen [Wir] die Harmonie des Himmels –
 4 diese Freude, solches Glück!
 Freudig zu sein und darin nicht zügellos:
 6 Dies ist das Richtmaß für das Volk!

皇皇鴻明
 蕩侯休德
 嘉承天和
 伊樂厥福
 在樂不荒
 惟民之則

Kommentar:

Text nach HS 22.1051.

Form: sechs Verse zu vier Zeichen. Angesichts ihrer ungewöhnlichen Kürze und der Gemeinsamkeiten in Reim und Inhalt werden die Gesänge 14 und 15 in verschiedenen Anthologien zu einem einzigen Text von zehn Versen zusammengefaßt.

Endreime: Unterbrochener Reim der Kategorie *chih* 職 (*-ək) auf den Versen 2, 4 und 6; kein Reimwechsel. Reimschema: xaxa xa.

Vers 1: Zur Lichtmetaphorik vgl. den Kommentar zu Vers 1.2. Der Auftaktvers ist mit seinen Assonanzen in besonderer Weise als Klangstruktur konstruiert. *Huang-huang* 皇皇 („glanzvoll, glanzvoll“ oder „erhaben, erhaben“) als Textauftakt findet sich auch in *Mao shih* [# 163] 9-2.139a, LEGGE IV, 249.

Vers 2: FU CH' IEN glossiert *hou* 侯 als das Demonstrativpronomen *wei* 惟; HSÜEH TSAN paraphrasiert entsprechend: „Das Reich ist weithin friedlich, dies ist die vortreffliche Tugendkraft des Kaisers.“ WANG HSIEN-CH' IEN (*Han-shu pu-chu* 22.19b) liest *hou* als verstärkende Interjektion (wie *hsi* 兮); als Beleg vgl. u.a. SC 24.1177, wo das von LIU PANG in P'ei verfaßte Lied (vgl. die Übersetzung in Kapitel 3, 57) als *san hou chih chang* 三侯之章 („Stück der drei Zäsurmarkierungen“) bezeichnet wird; gemeint ist das dort dreimal verwendete *hsi*.

Vers 4: I 伊 wird von YEN SHIH-KU (HS 22.1051) hier in der häufigen Bedeutung des Demonstrativpronomens *shih* 是 glossiert. Das hier und in Vers 17.4 verwendete Demonstrativpronomen *chüeh* 厥 ist hochgradig archaisierend: Schon in den Texten der Westlichen Chou-Zeit scheint es allmählich durch *ch'i* 其 ersetzt und fortan, nachgewiesen in der Epigraphik der Östlichen Chou-Zeit, bewußt als Archaismus verwendet worden zu sein; vgl. DOBSON (1968), 35, 127, und COOK (1990), 242.

Vers 5: Hier klingt der in *Mao shih* [# 114] 6-1.93b-c (LEGGE IV, 174-75) dreimal wiederholte Vers *hao lo wu huang* 好樂無荒 an; zu weiteren, ebenfalls sprachlich nur gering variierten Parallelstellen vgl. *Lun-yü* [3.20] 3.12a, LAU (1983), 25; *Ch'un-ch'iu Tso chuan* [HSIANG 27] 38.295b, [HSIANG 29] 39.305c, LEGGE V, 534, 550.

Vers 6: Der Vers findet sich wörtlich bereits in zwei Großen Elegantiae, vgl. *Mao shih* [# 256, 259] 18-1.286c und 20-1.343c (LEGGE IV, 511, 618).

Text 15:

- Tiefgründige Normen, vorbildliche Tugendkraft:
 2 Das untere Volk gedeiht allseitig.
 Der vorzügliche Ruf besteht seit alters her,
 4 die große Erscheinung ist respektgebietend, respektgebietend.

浚則師德
 下民咸殖
 令問在舊
 孔容翼翼

Kommentar:

Text nach HS 22.1051.

Form: vier Verse zu vier Zeichen.

Endreime: auf den Versen 1, 2 und 4 in der Kategorie *chih* 職 (*-ək); eine weitere Assonanz liegt auf *chüu* 舊 in Vers 3. *Chiu* reimt im *Shih-ching* in der Kategorie *chih* 之 (*-ə), in Han-Texten aber in der Kategorie *yu* 幽 (*-əw, vgl. LUO CH'ANG-P'EI / CHOU TSU-MO 1958, 16-17). Der Mischreim *chih* 職 (*-ək) / *chih* 之 (*-ə) ist im *Shih-ching* relativ häufig (vgl. BAXTER, Appendix B, Strophen 42.3, 193.8, 203.4, 212.1, 245.1, 245.3, 245.8, 246.8, 249.1, 255.5, 259.2, 263.6, 264.5, 282.1), so daß die vorliegende Reimsequenz eher dem *Shih-ching* als den späteren Han-Texten entspricht (vgl. auch die Reimdiskussion zu Text 9). Zwingend ist die Zuweisung zur Kategorie *chih* 之 (*-ə) aber nicht, zumal das Reimschema aaxa auch für die Texte 4 (eventuell), 11, 13, 16 und 17 des Zyklus belegt ist und damit hier ebenfalls akzeptiert werden kann. Mit der Assonanz ergibt sich als Reimschema: aa(a)a.

Vers 1: YEN SHIH-KU (HS 22.1051) glossiert *shih* 師 hier als *chung* 眾 („zahlreich“ oder „Scharen“); *shih* kann aber – hier vielleicht angemessener – im weiteren Sinne der Bedeutungen „Lehrer“ oder auch „einem Modell folgen“ (vgl. auch CHENG WEN 1986, 103) aufgefaßt werden. Mein „vorbildlich“ erklärt sich aus dem Wesen der in Kapitel 1 diskutierten „Tugendkraft“: Sie ist von den als vorbildlich angesehenen Ahnen übernommen und wird, zur Unterweisung an Nachfahren und Volk, wiederum als vorbildliche präsentiert. Der hohe Abstraktionsgrad des vorliegenden Textes und der weite Bedeutungsumfang von *shih* ermöglichen allerdings noch andere semantisch-syntaktische Rekonstruktionen, etwa indem man die Zeichen 1 und 3 nicht als Epitheta, sondern verbal auffaßt („[Wir] vertiefen die Normen, folgen der Tugendkraft“). Möglich ist ferner, die beiden vorderen Zeichen im zivilen und die beiden hinteren komplementär im militärischen Sinne zu verstehen: „Tiefgründige Normen, militärische Tugendkraft“.

Vers 2: *Hsia-min* 下民 („das untere Volk“) ist aus der Perspektive des fürsorgenden Herrschers eine übliche Bezeichnung des „Uns unterstehenden“ Volkes und als solche in *Shang-shu* und *Shih-ching* mehrfach nachweisbar. *Hsia-min* ist ein Chou-Terminus und signalisiert eine Abgrenzung gegenüber den Ch'in, welche „schwarzhaarige Köpfe“ (*ch'ien-shou* 黔首) als offizielle Bezeichnung des Volkes verwendeten (SC 6.239; vgl. auch die Steleninschriften, wo der Begriff acht Mal erscheint). Diesseits dieser terminologischen Differenz findet sich der Topos des in Frieden prosperierenden Volkes in den Ch'in-Inschriften wie im vorliegenden Zyklus; seine Betonung deutet in beiden Fällen wohl indirekt auf die unmittelbare zeitliche Nähe zu den gerade überstandenen Kriegen.

Vers 3: Vgl. den Kommentar zu Vers 13.8.

Vers 4: WANG HSIEN-CH' IEN (*Han-shu pu-chu* 22.19b-20a) liest *i* 翼 als *sheng* 盛 („reichlich“) und *k'ung-jung* 孔容 („große Erscheinung“) mit *Lao-tzu* (CHU CH' IEN-CHIH 1987, 21.87) als *k'ung te chih jung* 孔德之容 („Erscheinung großer Tugendkraft“); zu *i-i* vgl. aber die Verse 4.2 und 11.1.

Text 16:

Die große Erscheinung, sie ist beständig –	孔容之常
2 [Wir] empfangen das Leuchten des [himmlischen] Kaisers.	承帝之明
Das untere Volk, es ist freudig –	下民之樂
4 [mögen] Söhne und Enkel das Strahlen bewahren!	子孫保光
[Wir] empfangen und befolgen Milde und Güte,	承順溫良
6 erhalten das Strahlen des [himmlischen] Kaisers.	受帝之光
Das erlesene Dörrfleisch duftet vorzüglich,	嘉薦令芳
8 [Mögen Wir] lange leben und unvergessen bleiben!	壽考不忘

Kommentar:

Text nach HS 22.1051.

Form: acht Verse zu vier Zeichen.

Endreime: auf allen Versen mit Ausnahme von Vers 3. Kein Reimwechsel, Haufenreim in der Kategorie yang 陽 (*-aj). Reimschema: aaxa aaaa.

Vers 1: Vgl. den Kommentar zu Vers 15.4.

Vers 2: YEN SHIH-KU (HS 22.1051) glossiert *ti* 帝 („Kaiser“) als *t'ien* 天; zur Lichtmetaphorik vgl. den Kommentar zu Vers 1.2. Die Verse 1-2 und 5-6, wie in Text 17 die Verse 1 und 5-6, lassen sich auch mit dem Volk als dem „empfangenden und folgenden“ Subjekt verstehen; *ti* ist dann – wie in den Ch'in-Inschriften – der irdische Kaiser, vgl. besonders SC 6.243, 249.

Vers 3: Vgl. den Kommentar zu Vers 15.2.

Vers 4: Das Söhnen und Enkeln auferlegte „Bewahren“ (vgl. *Mao shih* [# 269] 19-1.317a, LEGGE IV, 572) im weitesten Sinne der Tugendkraft, im engeren z.B. der Ritualbronzen, womit die Nachfahren das herrscherliche Modell nachahmen (vgl. die Diskussion in Kapitel 1), ist als Element der Topik dynastischer Dauer allgegenwärtig in den Schlußformeln der Bronzeepigraphik, etwa als „Mögen Söhne um Söhne, Enkel um Enkel [diesen Gegenstand] ewiglich als Kostbarkeit behandeln und [im Ahnentempel] verwenden!“ (*tzu-tzu sun-sun yung pao yung* 子子孫孫永寶用; CH'IU TE-HSIU 1986, Nr. 1137). *Pao* 寶 („als Kostbarkeit behandeln“) und *pao* 保 („bewahren“) waren in der Sakralsprache der Chou-Zeit nahezu homophon und quasi synonym; ersteres scheint in Inschriften der Westlichen Chou-Zeit, letzteres in denen der Östlichen Chou-Zeit bevorzugt worden zu sein (vgl. VON FALKENHAUSEN 1988, 695). Nicht nur die langen, auch die meisten der kurzen Inschriften enthalten diesen Auftrag an die Nachfahren, so daß dieser nicht selten den umfangreichsten Teil des Gesamttextes bildet; die zugleich bindende wie gratulatorische Schlußformel ist daher als das wichtigste Element der Inschriften gedeutet worden (vgl. VON FALKENHAUSEN, 657).

Vers 5: Vgl. den Kommentar zu Vers 2.

Vers 6: Vgl. *shou t'ien chih ch'ing* 受天之慶 in der Bekappungszeremonie in *I-li* 3.13c.

Vers 7: Wörtlich wie in der Bekappungszeremonie in *I-li* 3.13c, vgl. auch Vers 13.1.

Vers 8: Wörtlich wie in *Mao shih* [# 130, 173] 6-4.105a und 10-1.152b (LEGGE IV, 198, 274), wo der Glückwunsch – auch dort Abschluß eines rühmenden Gesanges bzw. einer solchen Strophe – jeweils einem oder mehreren *chün-tzu* 君子 gilt; ebenfalls wörtlich in der Bekappungszeremonie in *I-li* 3.13c. Zu *shou* 壽 als Vokabel der politischen Rhetorik vgl. den Kommentar zu Vers 9.10.

Text 17:

[Wir] empfangen die leuchtende Tugendkraft des [himmlischen] Kaisers,	承帝明德
2 die Scharen [des Volkes] bilden sich nach Bergesmaß.	師象山則
Wolken [der Gunst] verbreiten sich dem Volke gerecht –	雲施稱民
4 ewig erhalte [es] solche Segnung!	永受厥福
[Wir] empfangen die Beständigkeit der Erscheinung!	承容之常
6 [Wir] empfangen das Leuchten des [himmlischen] Kaisers!	承帝之明
Das untere Volk ist in Frieden und Freude –	下民安樂
8 empfängt die Segnungen ohne Grenze.	受福無疆

Kommentar:

Text nach HS 22.1051.

Form: acht Verse zu vier Zeichen.

Endreime: auf den Versen 1, 2 und 4 in der Reimkategorie *chih* 職 (*-ak) und symmetrisch auf den Versen 5, 6 und 8 in der Reimkategorie *yang* 陽 (*-aj). Reimschema: aaxa bbbx.

Vers 1: Zu *ming-te* vgl. Vers 9.3 und den Kommentar zu Vers 4.1; parallel ist auch die Phrase *huang-ti ming-te* 皇帝明德 („Die leuchtende Tugendkraft des Erhabenen Kaisers“) in der *Chih-fu tung-kuan*-Inschrift (SC 6.250). YEN SHIH-KUS Glosse zu Vers 16.2 – *ti* 帝 („Kaiser“) als *t'ien* 天 („Himmel“) – gilt explizit auch für den vorliegenden Text, vgl. aber obigen Kommentar zu Vers 16.2.

Vers 2: Vgl. den Kommentar zu Vers 12.2.

Vers 3: Zu *ch'en* 稱 („gerecht“) vgl. YEN SHIH-KUS (HS 22.1052) phonetische Glosse. Das Bild der sich ausbreitenden Wolken (*yün shih* 雲施) gilt als Metapher himmlischer / herrscherlicher Gunst; *shih* ist quasi ein Statusverb, regelmäßig verwendet gegenüber dem Volk oder den Nachfahren (vgl. u.a. *Mao shih* [# 241] 16-4.252c, LEGGE IV, 452; *Ch'un-ch'iu Tso chuan* [WEN 2] 18.136c, LEGGE V, 233, HS 25B.1253). Im vorliegenden Zyklus noch singular, gehörte die entsprechende „Wolken“-Metapher in den panegyrischen Hymnen späterer Dynastien zum festen Vokabular. Sie verweist auf die originären Bedürfnisse der Agrargesellschaft, welcher Wolken und Regen als himmlische Segnungen galten, und zeigt die Gunst des Herrschers als gleichsam naturhafte Beglückung für das Volk.

Vers 4: Zu dem archaisierenden Pronomen *chüeh* 厥 vgl. den Kommentar zu Vers 14.4. Parallel zu dem vorliegenden Vers vgl. auch die Formel *yung shou hu fu* 永受胡福 („Ewig erhalte grenzenlose Segnung!“) in den Glückwunschadressen der Bekappungszeremonie in *I-li* 3.13c.

Vers 5-7: Die Verse sind nahezu identisch mit den Versen 16.1-3; vgl. die dortigen Kommentare sowie den Kommentar zu den Versen 15.2 und 15.4.

Vers 8: Der Vers ist wörtlich in *Mao shih* [# 249] 17-3.273a (LEGGE IV, 482) und im Kontext der Bekappungszeremonie in *I-li* 3.13c. Die viersilbige Formel *xy wu chiang* 無疆 („xy ohne Grenze“) erscheint im *Shih-ching* zwölfmal: in einer Landesweise, fünf Kleinen Elegantiae, einer Großen Elegantia und drei Eulogien (in *Mao shih* [# 302] 20-3.353b-c, LEGGE, 634-35, gleich dreimal). Je dreimal erscheint die Formel dabei an einem Strophen- und an einem Gesangsende; auch in der K'uai-chi-Inschrift (SC 6.262) beschließt sie die erste Strophe (und Hälfte) des Textes.

Der semantische Horizont

Auf der semantischen Ebene zeigen die 17 Gesänge der *An-shih fang-chung ko* ein weitgehend integriertes, aber doch mehrschichtiges Bild, das sich im wesentlichen aus drei Elementen aufbaut:

- der euphemistischen Schilderung militärischer Aktionen,
- der autoreferentiellen Beschreibung des Opfergeschehens und
- der Deklamation der politischen Ideologie wie der darin gründenden Errungenschaften.

Entsprechend der im *Tso chuan* formulierten Doktrin, wonach die „großen Dienste des Staates das [Ahnen-]Opfer und der Krieg“ sind,¹⁰⁴ repräsentieren die Hymnen mit den beiden erstgenannten Elementen die wichtigsten realen Ausprägungen Chou-zeitlichen politischen Handelns;¹⁰⁵ das dritte, den Textzyklus insgesamt dominierende Element integriert diese historisch und sinnlich konkreten Aktionen in die übergeordnete abstrakte Doktrin.

Der militärischen Komponente ist in den Hymnen nur begrenzter Raum gewidmet: Sie beherrscht Text 5 und klingt ansonsten noch indirekt in Text 12 an, wo dank expansiver „Kindespietät“ und imperialer „Aufsicht“ und „Liebe“ der Unterwerfungskrieg obsolet erscheint. Insgesamt preisen nicht mehr als zehn der 135¹⁰⁶ Verse des Zyklus unmittelbar das militärische Handeln. Diese Zurücknahme des kriegerischen Aspektes in der rhetorischen Repräsentation der Macht steht im Widerspruch zu der massiven Häufung neuer Kriegstänze¹⁰⁷ unter HAN KAO-TSU; doch mag deren offenbar grundlegende semantische Differenz zu den *An-shih fang-chung ko* vielleicht weniger auf ein antagonistisches als auf ein komplementäres Verhältnis zwischen den einzelnen Elementen des Opferrituals deuten.

Der autoreferentielle Bezug auf das Geschehen des Opferrituals dominiert die Texte 1, 2 und 10 sowie die erste Hälfte von Text 13. Er klingt weiterhin an in jeweils einem Vers der Hymnen 12 (hier entbieten die Gesandten das Opferfleisch) und 16 (Präsentation des Dörrfleisches) und ist somit in insgesamt 26 Versen präsent. Dabei unterscheidet sich Text 1 grundsätzlich von den Gesängen 2, 10 und 13, indem er in sechs Versen nach dem Vorbild der Eulogien und *Elegantiae* des *Shih-ching* eine reiche, ausschließlich deskriptive Textur entfaltet. In den drei übrigen „Festgesängen“, wie man die autoreferentiellen Texte bezeichnen kann, dominiert dagegen das performative Element, wie in Kapitel 1 diskutiert: Die Verse 3-8 in Text 2, 5-6 (vielleicht auch 7-8) in Text 10 und 2-3 in Text 13 „beschreiben“ mit den Aktivitäten der Geister auch den Erfolg der Opferhandlung, genauer: Sie e r z e u g e n eine sprachliche, vermutlich von theatralischer Darstellung unterstützte Wirklichkeit und k o n s t a t i e r e n diese zugleich als das rituelle Gelingen, beispielhaft in den Versen 2.7-8:

Unvermittelt erheben sich [die Geister] ins azurine Dunkel,
der glückverheißende Dienst ist umfassend vollendet.

Beide Verse, der erste, die Wirklichkeit der Geister erzeugende, wie der zweite, den Erfolg des Opfers verkündende, sind performative Sprachhandlungen im Austinschen Sinne. Es ist nicht eindringlich genug zu betonen, daß die beschwörend anmutenden „Beschreibungen“ der Aktionen der Geister nicht synchron zu diesen, sondern außerhalb des eigentlichen Rituals verfaßt wurden, d.h. diesem zeitlich vorausgehend. Auch wenn wir nichts über die tatsächliche konkrete Verwendung der Texte wissen – z.B., ob die Texte überhaupt als Zyklus gemeinsam verwendet wurden –, dürfen wir doch davon ausgehen, daß die Hymnen nicht nur für einmaligen Gebrauch bestimmt waren, sondern ein kanonisches Repertoire bildeten, auf das regelmäßig zurückgegriffen wurde.

¹⁰⁴ *Ch'un-ch'iu Tso chuan* [CH'ENG 13] 27.209b, LEGGE V, 382.

¹⁰⁵ Zum Zusammenhang von Opfer, Krieg und politischer Legitimation in der Chou-Zeit vgl. LEWIS (1990).

¹⁰⁶ Oder 136, folgt man der Konjektur zu Text 4.

¹⁰⁷ Vgl. Kapitel 3, 81, auch 87 (Tabelle 4).

Der kanonische Charakter dieser Verse wird durch ein weiteres Merkmal indiziert: Selbst in den Texten 1, 2 und 10, welche von der autoreferentiellen Beschreibung / Erzeugung der rituellen Wirklichkeit dominiert sind, wird die Darstellung jeweils von einem Doppelvers ergänzt – in Gesang 1 als Exposition, in den Gesängen 2 und 10 als abschließendes Fazit des Textes –, welcher die dem Opferritual zugrundeliegende abstrakte Doktrin formuliert. Die poetische Individualität, die sich in den Versen der „Festhymnen“ (übrigens auch in dem militärischen Preisgesang Text 5) als weitgehende Abwesenheit direkter Zitate aus dem literarischen Kanon manifestiert, wird jeweils zurückgebogen in die verbindliche Uniformität des politischen Programms.

Dieses Programm bestimmt in Gestalt abstrakter, in ihren sprachlichen Möglichkeiten offenbar strikt begrenzter Deklamationen nahezu einhundert Verse des Zyklus, wobei, wie im Kommentar zu den einzelnen Texten demonstriert, bisweilen ausgesuchte Archaismen Verwendung finden. Mit den durchgehenden Referenzen auf jene Texte, die erst Jahrzehnte später als der innere Kern der konfuzianischen Schriften kanonisiert wurden, rückt der Gründer der Han-Dynastie vorbehaltlos in die Tradition des Chou-zeitlichen Herrschaftsideals. Angesichts des in *Shih-chi* und *Han-shu* präsentierten Bildes eines Dynastiegründers, dessen Persönlichkeit geprägt scheint von “his peasant willness, his generosity, his notorious bad manners, and the melancholy splendor of his last years”,¹⁰⁸ mag der beständige Bezug auf die Chou-zeitlichen Schriften auf den ersten Blick befremdlich, auf den zweiten vielleicht umso verständlicher erscheinen: Wo die Errichtung der neuen Dynastie zwischen 206 und 202 v.Chr. und ihre Konsolidierung in den ersten Jahren nach 202 v.Chr. vor allem auf militärischer Stärke basierte, war diese in einem nach Chou-zeitlichem Modell entworfenen Ritual des Ahnentempels nicht als solche, sondern als Ausformung kultureller Dominanz zu präsentieren. Erst in der (Selbst-)Interpretation als ziviler (*wen* 文) Überzeugungskraft, explizit formuliert in Text 5, legitimierte sich die militärische Gewalt KAO-TSUS auf der Chou-zeitlichen Werteskala und rückte aus dem realen in einen idealpolitischen Horizont. Dabei scheint die prekäre politische und militärische Situation zu Beginn der Han-Zeit, verschärft durch den vollständigen Mangel an historischer, d.h. genealogischer Legitimation, in besonderer Weise die Rückbindung an das autoritative Herrschaftsideal der Westlichen Chou-Zeit verlangt zu haben. In seiner Essenz formuliert der Zyklus der *An-shih fang-chung ko* nichts anderes als die Vermittlung der erhabenen Würde des Altertums an das neue Herrscherhaus der Han – und genau dies scheint das Programm SHU-SUN T'UNGS gewesen zu sein, als er für KAO-TSU ein neues, wenn auch vielleicht noch unvollkommenes Staatsritual konzipierte.¹⁰⁹

Diese Vermittlung wird auf der semantischen Ebene durch verschiedene Mittel konkret realisiert. Das direkteste und auffälligste ist die Form des Zitats aus dem sprachlichen Vorrat eines engen, rituell dominierten und offenbar bereits als kanonisch empfundenen tradierten Schrifttums. Das direkte Zitat dominiert auffällig die Texte 13 bis 17, die sich damit deutlich von den voranstehenden Gesängen abheben. Die Kohärenz dieser Gesänge bestätigt sich weiter auf formaler Ebene, nämlich in den Reimen: Es erscheinen nur noch die Reime *chih* 職 und *yang* 陽, so daß die semantische Uniformität von einer solchen der poetischen Struktur begleitet wird und die Abgrenzung der einzelnen Texte voneinander nahezu beliebig – und damit gleichgültig – erscheinen läßt. Das Vokabular ist letztlich in einem Maße restringiert und austauschbar, daß sich der Begriff des einzelnen Textes innerhalb des Zyklus aufzulösen scheint zugunsten der Variation eines einzigen zugrundeliegenden Schemas.

Die Verwendung der Endreime – um vom direkten Zitat zu den subtileren Strategien semantischer Referenz überzugehen – ist in dem ganzen Zyklus s e m a n t i s c h signifikant; obwohl vordergründig ein Element der formalen Textstruktur, sind die Reime in dieser Dimension bereits hier zu diskutieren. Die von LO CH'ANG-P'EI und CHOU TSU-MO kompilierten Reimtabellen der Han-Zeit enthalten

¹⁰⁸ WATSON (1961), Bd.1, 15.

¹⁰⁹ Vgl. oben Kapitel 2, 40-41, und Kapitel 3, 53-56.

insgesamt 27 verschiedene rekonstruierte Reimkategorien, in denen Wörter reimen konnten; hinzu kommen eine Reihe von Assonanzen, die auch als „Mischreime“ (*ho-yün* 合韻) gewertet werden können, d.h. als unregelmäßiges Reimverhalten zwischen Wörtern unterschiedlicher, wenn auch lautlich benachbarter Kategorien. Einen eindeutigen Mischreim **-əm / *-in* bildet das Reimwort *hsin* 心 von Vers 3.2 mit den Reimwörtern *shen* 申, *ch'in* 親 und *chen* 轅 der Verse 3.4, 3.6 und 3.8; ein zweiter Mischreim **-aj / *-əj* liegt auf den Versen 8.2 und 8.4 mit den Reimwörtern *i* 施 und *hui* 回, ein dritter Mischreim **-ə / *-əw* läge auf den Versen 9.6, 9.8 und 9.10 mit den Reimwörtern *chui* 久, *pao* 保 und *shou* 壽. (Der letzte notierte Mischreim ergibt sich allerdings nur nach dem Reimsystem des *Shih-ching* – sowie unter Einschluß der Konjektur in Vers 9.6 –, da im System der Han-Reime alle drei Wörter in der Kategorie *yu* 幽 reimen.)¹¹⁰ Diese Assonanzen sind deshalb als Reime identifizierbar, weil sie auf den regulären Reimpositionen liegen. Aber auch die notierten Assonanzen der Texte 2, 4, 5, 7, 8, 9, 10, 11, 12 und 15 dürfen vermutlich nicht sämtlich als zufällig aufgefaßt werden, zumal sie bestimmte, auch andernorts belegte Reimschemata konstituieren. Wenn einerseits solche Schemata nachweisbar und andererseits entsprechende Mischreime auch im Standardschema des unterbrochenen Reimes vielfach belegt sind, scheint es keinen Grund zu geben, Mischreime nur auf den Positionen dieses Standardschemas als solche zu identifizieren. Dabei bleibt jedoch zu bedenken, daß alle Annahmen über Reimschemata Han-zeitlicher Texte, mögen sie konventionell oder kühn anmuten, nicht mehr als nachträgliche Projektionen sind (was im übrigen bereits für die Reimkategorien gilt, so relativ überzeugend und stabil diese auch heute erscheinen mögen). Statistische Untersuchungen dürften eine deutliche Präferenz für den unterbrochenen Reim erkennen lassen, doch zeigen eindeutige Beispiele abweichender Schemata, daß auch andere Optionen verfügbar waren. Die nachweisbaren Gesetzmäßigkeiten repräsentieren nicht die Gesamtheit klangbildlicher Vorstellungen – welche sich im übrigen auch nicht in den Endreimen erschöpfen. Je zahlreicher daher die *m ö g l i c h e n* Assonanzen in einem einzelnen Text, desto fragwürdiger und hypothetischer wird das Unterfangen, dessen vermeintlich ursprüngliche Organisation der Endreime zu bestimmen.¹¹¹

So läßt sich mit der Rekonstruktion von Reimschemata gerade in den formal uneinheitlichen poetischen Texten der Han-Zeit manches „beweisen“, je nachdem, welche Reime man jeweils akzeptiert oder ausschließt. Die Versuchung liegt immer nahe, zugunsten einer bestimmten These selektiv zu verfahren und etwaige gegenläufige Evidenzen zu unterdrücken.¹¹² Auch ich werde im folgenden dafür argumentieren, einige der zusätzlichen Kontakte zwischen unterschiedlichen Reimkategorien allenfalls als euphonische Assonanzen, nicht jedoch als strukturell gewichtigere Mischreime

¹¹⁰ Vgl. hierzu LO CH'ANG-P'EI / CHOU TSU-MO (1958), 16-17.

¹¹¹ Hier liegt eines der auch von SERRUYS (1960), 402, bereits festgestellten Grundprobleme in den von LO / CHOU (1958) kompilierten Reimtabellen: LO / CHOU, 122-24, nehmen zwar die unterschiedlichen möglichen Reimschemata zur Kenntnis, gehen aber im vorliegenden Zyklus dennoch prinzipiell vom unterbrochenen Reim aus. Entsprechend notieren sie die beiden Mischreime der Texte 3 und 8 auf den Standardpositionen dieses Schemas, berücksichtigen aber weder die umarmenden noch die alternierenden Reime der Texte 2, 6, 7 und 10 oder den Haufenreim in Text 15. Diese scheinbar elegantere, in jedem Falle simplere Strukturierung der *An-shih fang-chung ko* stößt jedoch schnell an ihre Grenzen: So wird, um das unterbrochene Schema in den Texten 13 und 15 beizubehalten, jeweils ein eindeutiger Reim ausgeschlossen; die Probleme von Text 4 sind nicht gelöst, und die mutmaßlichen Reime von Text 9 erscheinen überhaupt nicht in den Tabellen.

¹¹² Das Problem des Reimschemas betrifft auch die Reime des *Shih-ching*. So erkaufte BAXTER (1992), Appendix B, die von ihm behauptete Homogenität der Reimkategorien mit einer hochgradigen Heterogenität der Reimschemata, während z.B. WANG LI (1986) für das *Shih-ching* von relativ einfachen Reimschemata ausgeht, dafür aber erheblich mehr Mischreime akzeptiert. Die in BAXTERS Rekonstruktion erkennbaren Mischreime des *Shih-ching* sind vermutlich deren absolutes Minimum und deshalb als Belege besonders wertvoll. In den entsprechenden Diskussionen von Mischreimen notiere ich daher grundsätzlich nur die bei BAXTER erkennbaren, um die Manipulationen der Zweifelsfälle auszuschließen. Das Ergebnis sind kurze, aber transparente Zahlenkolonnen. – Jedes Reimschema basiert auf Selektion, um überhaupt als Schema erkennbar zu sein. Die Qualität einer schematischen Rekonstruktion ist allerdings nur dort überprüfbar, wo auch die Prinzipien der Selektion offengelegt und begründet werden.

zu akzeptieren. Um die Differenz zwischen dem mutmaßlichen Maximum an Reimen und meinem Rekonstruktionsvorschlag offenzulegen, notiere ich in einer ersten Übersicht die gesamte Fülle an Reimen, Mischreimen und Assonanzen. Verhandelt wird Plausibilität, nicht Realität.

Text 4 ist offenbar defekt und, wie im Kommentar notiert, um einen weiteren, vermutlich reimenden Vers zu ergänzen. Ich gehe daher von insgesamt 136 (statt 135) Versen der *An-shih fang-chung ko* aus. Nach den in den obigen Kommentaren vermerkten Reimschemata lassen sich insgesamt 86 der 136 Verse als eindeutig reimend oder mischreimend identifizieren; hinzu kommen auf 16 weiteren Versen Assonanzen, die sich vielleicht als Mischreime bezeichnen ließen.¹¹³ Vermittelt bereits die hohe Zahl an Reimen und Assonanzen den Eindruck einer – offensichtlich als euphonisch empfundenen – redundanten und geschlossenen Klangstruktur, so bestätigt sich dies in der Auswahl der Reime. Ich notiere die Reime einschließlich aller Konjekturen und Assonanzen zunächst nach dem von LO CH'ANG-P'EI und CHOU TSU-MO entworfenen System für die Han-Zeit wie folgt:¹¹⁴

Reimkategorie	Verszahl	in Texten Nr.
<i>keng</i> 耕 (*-ij)	9	1, 2
<i>chih</i> 之 (*-ə)	2	2
Assonanz <i>keng</i> 耕 (*-ij) / <i>chen</i> 真 (*-in)	1	2
Mischreim <i>ch'in</i> 侵 (*-əm) / <i>chen</i> 真 (*-in)	4	3
<i>chih</i> 職 (*-ək)	32	4, 5, 6, 8, 11, 12, 14, 15, 17
Assonanz <i>chih</i> 職 (*-ək) / <i>chih</i> 之 (*-ə)	5	4, 5, 11, 12
Assonanz <i>to</i> 鐸 (*-ak) / <i>chih</i> 職 (*-ək)	1	5
<i>chih</i> 脂 (*-əj)	4	6
<i>yü</i> 魚 (*-a)	2	7
<i>yüan</i> 元 (*-an)	2	7
Assonanz <i>yu</i> 幽 (*-əw) / <i>yü</i> 魚 (*-u oder *-ua)	2	7 ¹¹⁵
<i>chen</i> 真 (*-in)	2	7
Mischreim <i>ko</i> 歌 (*-aj) / <i>chih</i> 脂 (*-əj)	2	8
Assonanz <i>hsiao</i> 宵 (*-aw) / <i>yü</i> 魚 (*-a)	2	8
<i>hsiao</i> 宵 (*-aw)	2	9
<i>yu</i> 幽 (*-əw)	3	9 ¹¹⁶
Assonanz <i>yü</i> 魚 (*-a) / <i>ko</i> 歌 (*-aj)	2	10
<i>yang</i> 陽 (*-aj)	22	10, 13, 16, 17
Assonanz <i>tung</i> 東 (*-uj) / <i>yang</i> 陽 (*-aj)	1	10
Assonanz <i>keng</i> 耕 (*-ij) / <i>yang</i> 陽 (*-aj)	1	10
Assonanz <i>chih</i> 職 (*-ək) / <i>yu</i> 幽 (*-əw)	1	15

¹¹³ Unter Einrechnung der in Text 4 und in Vers 9.6 vorgenommenen Konjekturen.

¹¹⁴ Meine Übersicht umfaßt nur Reime von Zeichen, die bei LO / CHOU (1958) aufgenommen sind und enthält nur Kontakte zwischen Reimgruppen („Mischreime“), die dort – meist für andere Texte – notiert sind. LO / CHOU, die sich am Schema des unterbrochenen Reimes orientieren, notieren für den Zyklus folgende Reime:

<i>chih</i> 職 (*-ək)	<i>keng</i> 耕 (*-ij)	Mischreim <i>ch'in</i> 侵 (*-əm) / <i>chen</i> 真 (*-in)
<i>chih</i> 脂 (*-əj)	<i>chen</i> 真 (*-in)	Mischreim <i>ko</i> 歌 (*-aj) / <i>chih</i> 脂 (*-əj)
<i>yang</i> 陽 (*-aj)		

Dies ergäbe eine nochmals dramatischere klangliche Reduktion der *An-shih fang-chung ko*, als von mir postuliert – was meine folgende, besonders der Dominanz der Reimgruppen *chih* 職 und *yang* 陽 gewidmete Diskussion noch eindeutiger erscheinen ließe und damit zusätzlich unterstützen würde.

¹¹⁵ In den *yü*-Reimen der Han-Zeit fallen die Endungen *-a und *-u der *Shih-ching*-Reimkategorien *yü* (*-a) und *hou* 候 (*-u) zusammen, offenbar durch einen Wechsel von *-u zu *-ua (vgl. COBLIN 1983, 104).

¹¹⁶ Vgl. hierzu den Kommentar zu Text 9.

Diese über die Tabellen bei LOCH'ANG-P'EI und CHOU TSU-MO wesentlich hinausgehende Übersicht ist in mehrfacher Hinsicht aufschlußreich:

- Von 27 für die Han-Zeit angenommenen Reimkategorien sind, selbst unter Einrechnung aller Assonanzen, nur 14 im vorliegenden Zyklus verwendet; faßt man die klangliche Nähe der Mischreime und Assonanzen zusammen (oder grenzt letztere aus), reduziert sich dieser Wert nochmals (s.u.).
- Sehr auffällig ist die Dominanz der Kategorie *chih* 職 (*-ək), in der allein 32 Verse in 9 der 17 Texte reimen; hinzu kommen sieben Assonanzen. Die nächsthäufige Kategorie ist *yang* 陽 (*-aŋ), in der 22 Verse in vier Texten reimen; zusätzlich sind zwei Assonanzen zu notieren. Die Kategorien *chih* und *yang* umfassen also mindestens (ohne die Assonanzen) 54 und höchstens 63 Reime.
- Das stärkste Maß an Übereinstimmung weisen die Texte 10-17 auf, in denen ohne die Assonanzen nur die beiden Reime *chih* 職 (*-ək) und *yang* 陽 (*-aŋ) vorkommen. Von den zusätzlichen Assonanzen konstituieren nur jene der Verse 10.2 und 10.3 einen eigenen Reim *yü* 魚 (*-a) / *ko* 歌 (*-a), während die übrigen sechs Assonanzen entweder mit *chih* oder mit *yang* verbunden sind.
- Die Texte 7-9 zeichnen sich dagegen durch relative klangliche Vielfalt und zugleich Differenz zu den übrigen Texten aus: Text 7 enthält drei verschiedene Reime und eine Assonanz von zwei Versen, Text 8 hat neben Mischreim und einem Reim noch zwei Assonanzen, die erneut als Mischreim interpretierbar sind, und Text 9 enthält zwei Reime, die in ihrer reinen Form nur hier erscheinen. Die Kategorien *hsiao* 宵 (*-aw) und *yüan* 元 (*-an) erscheinen nur in den Texten 7-9; die Kategorien *yü* 魚 (*-a; *-u oder *-ua), *yu* 幽 (*-əw) und *ko* 歌 (*-a) lassen sich ansonsten nur je einmal in Assonanzen nachweisen.¹¹⁷ Insgesamt erscheinen in den Texten 7-9 nicht weniger als 7 der 14 theoretisch möglichen Reimkategorien des gesamten Zyklus. Der folgenden Diskussion der formalen Struktur vorgreifend sei angemerkt, daß diese drei Texte zu den insgesamt vier Gesängen im Drei-Zeichen-Metrum gehören, also auch metrisch von der Mehrzahl der Gesänge unterschieden sind.¹¹⁸
- Die relative klangliche Differenz der Texte 7, 8 und 9 unterstreicht noch deutlicher die Lautarmut der übrigen 14 Gesänge: Nach dem Han-zeitlichen System erscheinen in diesen nur maximal 12 Reimkategorien. Faßt man die in den Mischreimen und Assonanzen dabei getrennt gezählten Reimkategorien zu Reimen zusammen, so zeigen die 14 Texte nur noch sieben Reime:

- *chih* 職 (*-ək) mit den Assonanzen *chih* 之 (*-ə), *to* 鐸 (*-ak) und *yu* 幽 (*-əw)
- *keng* 耕 (*-iŋ) mit der Assonanz *chen* 真 (*-in)
- *chih* 之 (*-ə)
- Mischreim *ch'in* 侵 (*-əm) / *chen* 真 (*-in)
- *chih* 脂 (*-əj)
- *ko* 歌 (*-a) mit der Assonanz *yü* 魚 (*-a)
- *yang* 陽 (*-aŋ) mit den Assonanzen *tung* 東 (*-uŋ) und *keng* 耕 (*-iŋ)

Es gibt gute, in den folgenden Abschnitten zur formalen Struktur und dem literaturhistorischen Ort der *An-shih fang-chung ko* zu erörternde Gründe, zumindest einige der (ohnehin wenigen) Assonanzen aus dem Reimschema auszugrenzen, nämlich mit Blick auf die Kohärenz mit den Reimsystemen sowohl des *Shih-ching* als auch der frühen Han-Literatur. Doch selbst unter Einschluß aller Assonanzen bliebe eine die Mehrzahl der Texte überspannende klangliche Monotonie der Endreime festzuhalten. Die akustische Monotonie hat ihre Parallele in einer semantischen, wie die Betrachtung jener Zeichen ergibt, die in den dominierenden Kategorien *chih* 職 (*-ək) und *yang* 陽 (*-aŋ) reimen.

¹¹⁷ Im System des *Shih-ching* ist die *yu*-Assonanz in Text 15 im übrigen eine *chih* 之 -Assonanz, vgl. den Kommentar zu Text 15.

¹¹⁸ Der vierte Gesang im Dreisilben-Metrum ist Text 6, sofern man bereit ist, der Konjektur zu den Versen 6.1 und 6.3 - Streichung der Reduplikationen - zu folgen.

In der Kategorie *chih* reimen folgende Zeichen:

<i>te</i>	德	(„Tugendkraft“)	9 Mal
<i>tse</i>	則	(„Richtmaß“)	4 Mal
<i>fu</i>	福	(„Segnungen“)	“
<i>i</i>	翼	(„respektvoll / -gebietend“)	“
<i>chi</i>	極	(„[vier] Pole“)	3 Mal
<i>kuo</i>	國	(„Staat“)	2 Mal
<i>chih</i>	殖	(„gedeihen“)	“
<i>shih</i>	式	(„Vorbild“)	1 Mal
<i>pei</i>	北	(„Norden“)	“
<i>t'e</i>	懸	(„Bösartige“)	“
<i>ko</i>	革	(„Schild“)	“

In der Kategorie *yang* reimen folgende Zeichen:

<i>kuang</i>	光	(„strahlen“)	3 Mal
<i>ch'ang</i>	常	(„beständig“)	“
<i>fang</i>	芳	(„duften“)	“
<i>tsang</i>	臧	(„vortrefflich“)	2 Mal
<i>hsiang</i>	饗	(„genießen“)	“
<i>wang</i>	忘	(„[un-]vergessen“)	“
<i>ming</i>	明	(„leuchten“)	“
<i>hsing</i>	行	(„gehen“)	1 Mal
<i>mang</i>	芒	(„weithin“)	“
<i>chang</i>	章	(„Regel“)	“
<i>liang</i>	良	(„Güte“)	“
<i>chiang</i>	疆	(„[ohne] Grenze“)	“

Die beiden Kategorien markieren komplementäre Aspekte der politischen Rhetorik: Die meisten *chih*-Reime denotieren ideologische Abstrakta, die meisten *yang*-Reime den sensualistischen Aspekt des Rituals. Noch eindeutiger zeigt dies ein Vergleich der jeweils mehrfach in der Reimposition verwendeten Zeichen, welche insgesamt 44 der 86 eindeutigen Reime des Zyklus repräsentieren:

<i>chih</i>	<i>yang</i>
„Tugendkraft“	„strahlen“
„Maß“	„beständig“
„Segnungen“	„duften“
„respektvoll / -gebietend“	„vortrefflich“
„[vier] Pole“	„genießen“
„Staat“	„[un-]vergessen“
„gedeihen“	„leuchten“

Wie in der Kategorie *chih* die Ansammlung der politischen Abstrakta, so erscheint in der Kategorie *yang* die Häufung sensualistischer Konkreta, besonders der Lichtmetaphorik, als bewußte Inszenierung akustisch-semantischer Kohärenz. Diese Kohärenz verweist auf eine klare Konzeptualisierung der komplementären Aspekte des Rituals und belegt zugleich, daß diese mit je eigenen Klangwerten assoziiert wurden, die sicherlich ihre Entsprechung auf der musikalischen Ebene gefunden haben dürften. Die insgesamt streng reduzierte Lautstruktur der Reime verrät daher einen Anspruch auf

sorgfältige Formung, deren Ästhetik nicht in klanglicher Vielfalt, sondern in einer – womöglich polar strukturierten – akustischen Reduktion zu suchen ist. Daß diese ja auch im Vokabular der Texte offensichtliche Reduktion auf so signifikante Weise über die Reimwörter rekonstruierbar ist, indiziert zugleich deren besondere Bedeutung für die Deklamation und letztlich für die akustische Gestaltung des Opferrituals überhaupt – und daher bieten gerade die Reimwörter genau jene Schlüsselbegriffe, mit denen die politische Liturgie HAN KAO-TSUS nachdrücklich in den Horizont Chou-zeitlicher Herrschaftsideale eingelagert wird. (Daß die Endreime hier konkret als ein zentrales Merkmal der lautlichen Textgestalt bestimmbar sind, scheint nur die allgemein als selbstverständlich geltenden Vorstellungen zu untermauern. Wir sollten uns aber präsent halten, daß wir tatsächlich nur oberflächliche Vorstellungen von den ursprünglichen Klangmustern der frühen Texte besitzen und nicht ausschließen können, manche akustischen Phänomene bislang noch gar nicht erkannt zu haben.)

Auch jenseits der Reimwörter bewegen sich die Texte, insbesondere der zweiten Hälfte des Zyklus, in einem eng definierten semantischen Spektrum. Allein die folgenden neun Begriffe oder Begriffsfelder lassen sich in 85 Versen nachweisen:

- „Kindespietät“ (*hsiao* 孝),
- „Tugendkraft“ (*te* 德),
- „vier Pole“ (*ssu chi* 四極),
- Ausdrücke der Freude, Güte, und Segnungen,
- Ausdrücke von Norm, Maß, Regel,
- Ausdrücke von (militärischer) Beruhigung, Niederhaltung, Befriedung,
- Ausdrücke der Lichtmetaphorik,
- Ausdrücke von Respekt und Ehrfurcht,
- Ausdrücke von Dauer und Langlebigkeit.

Wo die aus *Shang-shu* und *Shih-ching* wohlvertrauten ideologischen Abstrakta für sich sprechen, erklärt sich die u.a. in den Reimwörtern der Kategorie *yang* konzentrierte sensualistische Komponente des Rituals und seiner Rhetorik aus der Vorstellung, man könne die Geister mit den Mitteln sinnfreudiger Verlockung veranlassen, herabzusteigen, die Opfergaben genußvoll zu würdigen und so den Opfernden Anerkenntnis zu beweisen und Unterstützung zuzusagen. Die notierten performativen Erklärungen zur Anwesenheit der Geister verkündeten damit (vgl. Kapitel 1) nicht weniger als die politische Legitimität der Opfernden. In der Sprache der Sinne ist schließlich die Lichtmetaphorik von besonderer Bedeutung. Die *An-shih fang-chung ko* bieten hierzu folgende Verse:

- 1.2 „die vortreffliche Tugendkraft strahlend und klar“
- 3.6 „achtungsvoll erklären [Wir] die verehrten Ahnen“
- 4.3 „Sie lassen das glanzvolle Vorbild strahlen und leuchten“
- 4.4 „Klar und leuchtend, wahrlich strömend“
- 9.3 „[Wir] erleuchten die Regionen der Tugendkraft“
- 10.4 „folgen dem Strahlen von Sonne und Mond“
- 11.4 „[Wir] strahlen und leuchten bis zu den vier Polen“
- 14.1 „Glanzvoll, glanzvoll das mächtige Leuchten“
- 16.2 „[Wir] empfangen das Leuchten des [himmlischen] Kaisers“
- 16.4 „[mögen] Söhne und Enkel das Strahlen bewahren“
- 16.6 „erhalten das Strahlen des [himmlischen] Kaisers“
- 17.1 „[Wir] empfangen die leuchtende Tugendkraft des [himmlischen] Kaisers“
- 17.6 „[Wir] empfangen das Leuchten des [himmlischen] Kaisers“

In diesen Versen ist das Licht mehrschichtig mit Bedeutungen aufgeladen: Leuchtend sind primär die Ahnen und himmlischen Mächte, leuchtend ist auch die Tugendkraft. Beide Formen des Lichts werden von dem im Ritual handelnden Herrscher empfangen, der wiederum seine Ahnen glorifiziert und selbst in räumliche („vier Pole“) und zeitliche („Söhne und Enkel“) Ferne strahlt. Diese doppelte Ausrichtung,¹¹⁹ mit dem Opfernden als Angelpunkt zwischen den übergeordneten Mächten und der sozialen Sphäre, entspricht also der in Kapitel 1 diskutierten Nachahmung der Tugendkraft, in der sich der Herrscher ultimativ legitimiert. Wie das Verständnis der Tugendkraft ist auch die Verwendung der Lichtmetaphorik im vorliegenden Zyklus direkt aus der Chou-zeitlichen Ritualsprache übernommen. So notiert COOK zu den Bronzeinschriften der späten Westlichen Chou-Zeit: „Light imagery predominates in these inscriptions. Superior beings such as spirits or rulers were ‘brilliant’ or ‘greatly illustrious.’ Light words invoked the spirits and described the objects that involved spirits: the vessels or bells, the *de* [德], and the *ming* [命] ‘charge.’“¹²⁰

Ein anderes für den Zyklus signifikantes Element, erneut gespeist aus dem engen Vorrat schematischer Wendungen, ist der Rekurs auf persönliche oder dynastische Dauer. Wie im Kommentar zu den Texten notiert,¹²¹ steht dieser Aspekt im Zentrum der Chou-zeitlichen politischen Rhetorik; die *An-shih fang-chung ko* bieten hierzu folgende Verse, konzentriert in der zweiten Hälfte des Zyklus:

- 7.1-2 „[Ein jeder] ist ruhig an seinem Ort, erfreut sich der Spanne seines Wirkens.“
- 7.3.4 Man erfreut sich der Spanne seines Wirkens – Generationen setzen die Linie fort.“
- 8.7-8 „Ewig, nichts ewiger: [Wir] beschirmen ohne Grenzen!“ (Schlußvers)
- 9.10 „Die Tugendkraft verbreitet sich in großem Maße, über Generationen werde die Langlebigkeit ausgedehnt!“ (Schlußvers)
- 10.9-10 „Der Weg der Kindespietät begleitet die Generationen – Wir ordnen die Muster und Regeln [des Rituals]!“ (Schlußvers)
- 11.3.4 „Unsere Landesgrenzen sind dauerhaft und weit, [Wir] strahlen und leuchten bis zu den vier Polen.“
- 11.7-8 „Dunkel, dunkel, unergründlich, unergründlich – mächtig weiten [Wir] die ewigen Segnungen!“ (Schlußvers)
- 12.7-8 „[Unsere] umfassende Aufsicht ist wahrlich liebend – [so bleiben Wir] auf immer ohne Schwerter und Schilde.“ (Schlußvers)
- 13.5-6 „Diese Tugendkraft, sie ist vortrefflich! Das Einsetzen der Fürsten, es ist beständig!“
- 13.7-8 „[Wir] empfangen und bewahren die Segnungen des Himmels, möge der vorzügliche Ruf unvergessen bleiben!“ (Schlußvers)
- 15.3-4 „Der vorzügliche Ruf besteht seit alters her, die große Erscheinung ist respektgebietend, respektgebietend.“ (Schlußvers)
- 16.1-2 „Die große Erscheinung, sie ist beständig – [Wir] empfangen das Leuchten des [himmlischen] Kaisers.“
- 16.3-4 „Das untere Volk, es ist freudig – [Mögen] Söhne und Enkel das Strahlen bewahren!“

¹¹⁹ Vgl. hierzu auch das Problem des grammatischen Subjekts in einigen der Hymnen, notiert im Kommentar zu Vers 16.2.

¹²⁰ COOK (1990), 237.

¹²¹ Vgl. die Kommentare zu den Versen 9.10 und 16.4.

- 16.7.8 „Das erlesene Dörrfleisch duftet vorzüglich,
[Mögen Wir] lange leben und unvergessen bleiben!“ (Schlußvers)
- 17.5-6 „[Wir] empfangen die Beständigkeit der Erscheinung!
[Wir] empfangen das Leuchten des [himmlischen] Kaisers!“
- 17.7-8 „Das untere Volk ist in Frieden und Freude –
empfängt die Segnungen ohne Grenze!“ (Schlußvers)

Auffällig ist, daß neun von 16 oder 17¹²² Doppelversen, in denen die Dauer beschworen wird, Schlußverse der einzelnen Texte sind. Umgekehrt konstatiert: Neun von 17 Hymnen enden mit dem Topos der Dauer und Langlebigkeit – wie die überwältigende Mehrzahl der Bronzeinschriften. Auch dieses topische Element rückt den Zyklus in das politische Gedankensystem der Chou, und es ist daher nicht zufällig, daß die Schlußverse der Texte 16 und 17 wörtlich sowohl im *Shih-ching* als auch im *I-li* nachweisbar sind. In der Diskussion der Vorstellung der „Langlebigkeit“ (*shou* 壽 oder *mei-shou* 眉壽) ist es notwendig, die grundlegende Differenz zwischen der Beschwörung einer durch die Tugendkraft gewährleisteten Langlebigkeit, welche sich über die eigene Person hinaus auch auf die Generationen der Nachfahren ausdehnen sollte,¹²³ und einer auf das Individuum beschränkten Sehnsucht nach Unsterblichkeit zu realisieren.¹²⁴ Die „Langlebigkeit“ eines Chou-Königs wurde mit politischen und rituellen Mitteln gesichert und zielte dabei auf die überpersönliche dynastische Dauer; sie transzendierte hingegen nicht die natürlichen Grenzen des menschlichen Lebens. In diesem Sinne kann der Topos der Dauer auch im vorliegenden Zyklus auf den „vorzüglichen Ruf“ (*ling-wen* 令聞), die Landesgrenzen oder die Folge der Generationen bezogen sein. Die *An-shih fang-chung ko* sind ohne Ausnahme dieser in ihrem Wesen politischen Vorstellung von Dauer verpflichtet.

Zum Repertoire schematischer Ausdrucksformen, welche den Zyklus insgesamt prägen, gehören weiterhin die in der Regel adjektivisch oder adverbial verwendeten Reduplikationen. Die *An-shih fang-chung ko* enthalten insgesamt 15 solcher Bildungen, von denen allerdings zwei mutmaßlich zu eliminieren sind.¹²⁵ Von den verbleibenden 13 Reduplikationen werden *ming-ming* 冥冥 („unergründlich, unergründlich“) zweimal (Verse 2.10 und 11.7) und *i-i* 翼翼 („respektvoll, respektvoll / respektgebietend, respektgebietend“) dreimal (Verse 4.2, 11.1, 15.4) verwendet, alle übrigen erscheinen nur jeweils einmal; insgesamt sind also 16 Fälle verdoppelter Zeichen zu notieren. Die folgende Aufzählung nennt die – sofern m.W. lokalisierbaren – Referenzen zu den einzelnen Reduplikationen:

2.5	<i>chou-chou</i>	粥粥	(„furchtsam, furchtsam“)	<i>Li-chi</i> ? ¹²⁶
2.9	<i>yao-yao</i>	呦呦	(„tiefgründig, tiefgründig“)	
2.10, 11.7	<i>ming-ming</i>	冥冥	(„unergründlich“, unergründlich)	<i>Shih-ching</i> / <i>Ch'u-tz'u</i>
3.4	<i>shen-shen</i>	申申	(„wohlgestaltet, wohlgestaltet“)	<i>Lun-yü</i>
4.2, 11.1, 15.4	<i>i-i</i>	翼翼	(„respektvoll, respektvoll“)	<i>Shih-ching</i>
9.1	<i>chen-chen</i>	震震	(„dröhnend, dröhnend“)	<i>Ch'u-tz'u</i> ¹²⁷
9.2	<i>yao-yao</i>	耀耀	(„gleißend, gleißend“)	

¹²² Hier würde sich erneut die Konjekturen *chui* 久 für *ta* 大 in Vers 9.6 auswirken, womit der Doppelvers 9.5-6 lautete: „Das Regieren gründet im Wesentlichen / die Gunst ist weit und dauerhaft!“

¹²³ Vgl. den Kommentar zu Vers 9.10.

¹²⁴ Vgl. hierzu auch YING-SHIH YÜ (1964/65), 87-88.

¹²⁵ Es handelt sich hier um die beiden Reduplikationen in Text 6, welche m.E. zu Recht in Zweifel gezogen werden; vgl. den dortigen Kommentar zur Form des Textes.

¹²⁶ Die Reduplikation erscheint zwar in *Li-chi* 59.440c, LEGGE (1885), Bd.2, 403, wo sie das vorsichtige Verhalten des *ju* 衢-Gelehrten bezeichnet, doch scheint dies nicht unbedingt die Referenz für den vorliegenden Text zu sein.

¹²⁷ Dort als *t'ien-t'ien* 填填, vgl. den Kommentar zu Vers 9.1.

10.8	<i>mang-mang</i>	芒芒	(„weithin, weithin“)	<i>Shih-ching</i>
11.1	<i>p'ing-p'ing</i>	馮馮	(„prangend, prangend“)	<i>Shih-ching</i> / <i>Ch'u-tz'u</i>
11.7	<i>yao-yao</i>	杳杳	(„unergründlich, unergründlich“)	<i>Ch'u-tz'u</i>
12.1	<i>wei-wei</i>	噲噲	(„gehäuft, gehäuft“)	
12.1	<i>chi-chi</i>	即即	(„in Fülle, in Fülle“)	
14.1	<i>huang-huang</i>	皇皇	(„glanzvoll, glanzvoll“)	<i>Shih-ching</i>

Die Referenzen ergeben kein eindeutiges Bild; fünf der Reduplikationen lassen sich auf das *Shih-ching* zurückführen, doch vier erscheinen auch in den frühen Texten der *Ch'u-tz'u*, die eventuell früher als die *An-shih fang-chung ko* datieren. Die Bestimmung der Referenzen ist im übrigen ohnehin zweifelhaft, da die meisten der Wörter neben – oder über? – ihrem semantischen Gehalt onomatopoesisch eingesetzt sind, so daß unterschiedliche Schreibungen desselben oder auch nur eines ähnlichen Lautwertes einzukalkulieren sind; ein Beispiel hierfür ist Vers 9.1. Ertragreicher als die semantische Analyse der Reduplikationen ist hingegen die Untersuchung ihrer syntaktischen Funktion, welche im folgenden Abschnitt zur formalen Struktur der Texte vorzunehmen sein wird.

Bereits in den Überlegungen zu Titel und Verwendung sowie zu Autorschaft und Datierung der *An-shih fang-chung ko* ist auf semantische Eigentümlichkeiten, auf das Problem der Integration der Hymnen in die Geistesgeschichte der Han-Zeit sowie auf die Verbindung zu den Ch'in-zeitlichen Steleninschriften hingewiesen worden. Letzterer Punkt, mit dem die beiden voranstehenden eng verbunden sind, läßt sich nun auf der Grundlage der zu den einzelnen Versen angemarkten Übereinstimmungen diskutieren. Die Reimkategorien der Inschriften sind erst im folgenden Abschnitt zur formalen Struktur der *An-shih fang-chung ko* zu erörtern, doch sei vorausgeschickt, daß sie perfekt mit denen der Hymnen korrelieren.

Die im Kommentar der *An-shih fang-chung ko* notierten Parallelstellen in den insgesamt sieben überlieferten Steininschriften des ersten Ch'in-Kaisers haben bereits Hinweise auf deren formale, semantische und sprachliche Nähe zu den Hymnen des ersten Han-Kaisers gegeben. Dabei ließen sich zu einzelnen Hymnenversen häufig eine Reihe von Parallelversen der Inschriften zitieren, was bereits eine erste Schlußfolgerung erlaubt: Wie die *An-shih fang-chung ko*, welche sich nicht als 17 Einzeltexte, sondern als Variationen eines einzigen Gesamttextes verstehen lassen und damit in der Tat einen Zyklus im engsten Sinne des Wortes konstituieren, sind auch die zwischen 219 und 211/10 v.Chr. entstandenen Inschriften keine voneinander unabhängigen Werke jeweils eigenen Charakters, sondern aus einem engen Vorrat im wesentlichen vorgestanzter Wendungen zusammengefügt. Auch die Inschriften stellen einen Zyklus von Variationen dar, nicht aus dem Augenblick extemporiert, sondern aus einem bestehenden Repertoire kompiliert. Sie folgen damit, wie die *An-shih fang-chung ko*, dem in Kapitel 1 erörterten Herstellungsprinzip der Chou-zeitlichen Bronzeinschriften.

Eine ausführliche Darstellung und philologische Bearbeitung der Ch'in-Inschriften erübrigt sich hier,¹²⁸ doch um die ideologische, sprachliche und formale Nähe zu den *An-shih fang-chung ko* zu verdeutlichen, sei an dieser Stelle einer der sieben Texte übersetzt, die aus dem Jahre 218 v.Chr. datierende Inschrift von der Ostseite des Chih-fu-Berges im Nordosten des heutigen Shan-tung. Der Text enthält zwei Reimsequenzen zu jeweils sechs Reimen, wobei jeder dritte Vers reimt.¹²⁹

¹²⁸ Vgl. meine bereits oben avisierte Arbeit *The Stele Inscriptions of Ch'in Shih-huang*. Diese und die vorliegende Studie verweisen jeweils aufeinander; Wiederholungen sind auf das unbedingt Notwendige beschränkt.

¹²⁹ Zur besseren Übersicht trenne ich die beiden Texthälften durch eine Leerzeile; die Verszählung folgt dem Reimschema. Die erste Reimsequenz besteht aus sechs *yang* 陽 (*-aj) -Reimen, die zweite aus sechs *chih* 之 (*-ə) -Reimen. Ich folge der Textversion in SC 6.250; zu Varianten vgl. die Fassungen in JUNG KENG (1935), 145, und *Ch'üan Ch'in wen* (*Ch'üan shang-ku san-tai Ch'in Han san-kuo liu-ch'ao wen*) 1.12a-b.

- Nun, im 29. Jahr
 unternimmt der Erhabene Kaiser die Frühlingsreise,
 3 die fernen Gegenden [des Reiches] zu überblicken und zu untersuchen.
 [Er] erreicht den [äußersten Land-]Winkel am Meer,
 besteigt daraufhin den Chih-fu[-Berg],
 6 bestrahlt und überschaut die östlichen Lande.¹³⁰
 Schauend und schweifend über die weite Pracht
 besinnen sich alle [ihm] folgenden Offiziellen,
 9 ergründen die Ursprünge des höchst leuchtenden Weges:
 Seit die Gesetze des Heiligen begannen, Verbreitung zu finden,
 ordnete [Er] mit Klarheit [das Reich] innerhalb der Grenzen,
 12 und außerhalb vernichtete [Er] die Grausamen und Gewalttätigen.
 [Seine] kriegerische Macht dehnte sich allseitig aus,
 erschütterte und bewegte die vier Pole,¹³¹
 15 ergriff und vernichtete die sechs Könige.¹³²
 Weithin hat [Er] die Welt unter dem Himmel vereint,
 Katastrophen und Unheil sind gestoppt und beendet,
 18 auf ewig zum Einhalt gebracht sind Militär und Waffen.

- Des Erhabenen Kaisers leuchtende Tugendkraft
 durchdringt und ordnet das Universum –
 21 er schaut und lauscht ohne Rast.
 [Er] schafft und errichtet die großen Prinzipien,
 in Klarheit gestaltet und vollendet [Er] die Geräte,
 24 und alles hat Regel und Rangzeichen.
 Die dienstpflchtigen Offiziellen beachten die Einteilungen,
 ein jeder kennt seine Tätigkeit,
 27 und in den Unternehmungen gibt es weder Unklarheiten noch Zweifel.
 Die schwarzhhaarigen Köpfe wandeln sich zum Guten,¹³³
 fern und nah gelten dieselben Maße –¹³⁴
 30 gegenüber dem Altertum ist [das neue System] entschieden überlegen.
 Die bleibenden Dienste sind gefestigt,
 die Nachfolger werden die Tätigkeiten fortführen
 33 und empfangen dauerhaft die Regierungsordnung des Heiligen.
 Die Scharen der Offiziellen rühmen [Seine] Tugendkraft,
 rezitieren ehrfürchtig die Strahlkraft des Heiligen
 36 und bitten um Erlaubnis, [den Text in die Stele von] Chih-fu zu schneiden.

¹³⁰ CHAVANNES (1895/1905), Bd.2, 160, verweist auf die Topik der *Shih-ching*-Hymnen: In *Mao shih* [# 207] 13-1.196a (LEGGE IV, 363) bestrahlt und überblickt (*chao-lin* 照臨; 照 und das in der Inschrift verwendete 昭 sind austauschbar) der „leuchtende, leuchtende hohe Himmel“ die Erde unter ihm. In *Mao shih* [# 252] 17-4.279a (LEGGE, 494) bezeichnet *ch'ao-yang* 朝陽 (in Übereinstimmung mit der *Erh-ya*-Definition) die östlichen Gegenden. Die vorliegenden Verse zeigen den Kaiser daher nicht als passiven Betrachter, sondern als aktiven Herrscher, der die östlichen Gegenden des Reiches mit seiner Ausstrahlung belegt. CHAVANNES zitiert ferner *Shang-shu* 5.31a (LEGGE III, 83), wo *hai-yü* 海隅 die äußerste Grenze des Landes am Meer bezeichnet (dies entspricht der Lokalität des Chih-fu-Berges nördlich der heutigen Stadt Yen-t'ai). In der fraglichen Passage erklärt YÜ gegenüber Kaiser SHUN: „O Kaiser, bestrahle die Welt unter dem Himmel, bis hin zu den begrasten Küstenwinkeln an den Meeren [...]“

¹³¹ Vgl. *Hsin-tzu* 12.219, wo es über die Könige T'ANG und WU – die Gründer der Shang- und der Chou-Dynastie – heißt: „In den angeschlossenen [Vasallenstaaten], welche [durch ihren Einfluß] erreicht wurden, gab es niemanden, der nicht erschüttert und bewegt war und folgsam und unterwürdig wurde, um sich zu wandeln und ihnen zu gehorchen.“ Derselbe Satz findet sich erneut in *Hsin-tzu* 12.224, nun mit Bezug auf YAO und SHUN.

¹³² Die „sechs Könige“, wie in Vers 12 die „Grausamen und Gewalttätigen“ (*pao-ch'iang* 暴強), sind die Herrscher der zwischen 230 und 221 v.Chr. überwundenen Staaten Han 韓, Chao 趙, Wei 魏, Ch'u 楚, Yen 燕 und Ch'i 齊.

¹³³ Vgl. den Kommentar zu Vers 15.2 der *An-shih fang-chung ko*.

¹³⁴ Gemeint ist die im Jahre 221 v.Chr. verordnete Vereinheitlichung der diversen Arten von Maßen, der Schrift, des Geldes, der Gesetze usw., vgl. *SC* 6.237-40, *BODDE* (1986), 54-60.

Die Verwendung des Verbums „rezitieren“ (*sung* 誦) im autoreferentiellen Schluß dieses Textes – ebenso in weiteren vier der sieben Inschriften¹³⁵ – deutet auf eine tatsächliche orale Darbietung der reimenden und metrisch strukturierten Texte hin;¹³⁶ überdies erwähnt das *Shih-chi* mehrfach in der Einleitung zu den verschiedenen Inschriften, sie „rühmten die Tugendkraft der Ch'in“.¹³⁷ Das Verbum „rühmen“ (*sung* 頌) stellt die Texte eindeutig in die Tradition der Eulogien des *Shih-ching*, auch sind die beiden Verben *sung* („rezitieren“) und *sung* („rühmen“) perfekt homophon und wechselseitig austauschbar. Dieser Wortgebrauch und die prinzipiell poetische Struktur der Inschriften indizieren eine orale Präsentation der Texte, die damit primär als Eulogien, d.h. Ritualhymnen, erscheinen, welche zusätzlich in Stein geschnitten wurden. Die Inschriften CH'IN SHIH-HUANG-TIS und die Hymnen HAN KAO-TSUS gehören daher prinzipiell zum selben Genre und teilen eine gemeinsame Funktion. Diesen Zusammenhang bestätigt auch LIU HSIEH, wenn er im *Wen-hsin tiao-lung* die Ch'in-Inschriften sowohl unter den (ursprünglich Metall-)Inschriften (*ming* 銘) als auch unter den Eulogien (*sung* 頌) erwähnt.¹³⁸

Die Ch'in-Inschriften kreisen um die Verdienste des Kaisers als des Begründers der neuen Staatsform und bedienen sich dazu der auktorialen Erzählperspektive des historischen Rückblicks. Zugleich berichten sie die konkrete Situation der Inschriftenherstellung und vermitteln die Gedanken des Herrschers und der ihn begleitenden Offiziellen. Mit diesen perspektivischen Wechseln innerhalb der Eulogie integrieren sie den Moment des rituellen Geschehens, in dem die Stele errichtet wird, schon in den historischen Bericht. Ganz in der Tradition der Chou ist die korrekte rituelle Darbietung selbst ein zu rühmendes Verdienst, und zugleich verrät die Strategie der autoreferentiellen Historisierung der hymnischen Komposition einen Anspruch auf die dauerhafte Geltung des Textes: Es sind die künftigen Leser der Inschrift – wie heute, nach zwei Jahrtausenden, wir –, welche mit den Verdiensten des „Ersten Erhabenen Kaisers“ zugleich auch den Augenblick ihrer Verkündung memorieren werden.

Der Anspruch auf Dauer, nunmehr explizit formuliert, findet sich in den Schlußsequenzen aller Inschriften mit Ausnahme der in mehrfacher Hinsicht irregulären von Lang-yeh, überdies wiederholt innerhalb der Texte. Dieser Befund entspricht recht genau dem parallelen Phänomen der *An-shih fang-chung ko*. Wie die Hymnen formulieren auch die Inschriften keine Sehnsucht nach individueller Apotheose und Transzendenz, sondern bleiben uneingeschränkt dem alten Chou-zeitlichen Ideal dynastischer – d.h. politischer und gesellschaftsimmanenter – Dauer verpflichtet, wie es in zahllosen Passagen des *Shang-shu*, des *Shih-ching* und der Bronzeinschriften zur Sprache kommt. Dem entspricht, daß der Ch'in-Kaiser, nachdem die auf dem Berg I zunächst noch unbeschriebene Stele aufgestellt worden war, „sich mit den konfuzianischen Gelehrten aus Lu beriet, um den Stein zu gravieren und die Tugendkraft der Ch'in zu rühmen“.¹³⁹ Angesichts der oben erörterten Tatsache, daß die Konzepte dynastischer Dauer und individueller Unsterblichkeit einander nahezu ausschließen, scheint es schwierig, die Evidenz der Inschriften mit den pejorativen historiographischen Notizen zu CH'IN SHIH-HUANG-TIS Verlangen nach Unsterblichkeit zu versöhnen.

¹³⁵ In den Inschriften von I-shan, Chih-fu, Chieh-shih-men und K'uai-chi. Ferner erscheint das Verb mehrfach in jenen Passagen der Inschriften, wo die Offiziellen über die Verdienste des Kaisers meditieren (Verse 7-10 der vorliegenden Inschrift), vgl. die Texte von T'ai-shan, Chih-fu und K'uai-chi.

¹³⁶ Daß Inschriften in der frühen imperialen Zeit nicht nur die Form von Eulogien hatten, sondern auch tatsächlich rezitiert wurden, belegt ein Brief YANG HSIUNGS an LIU HSIN, worin YANG als seine frühesten literarischen Werke eine Eulogie (*sung* 頌) und drei Inschriften (*ming* 銘) erwähnt, welche vor HAN CH'ENG-TI rezitiert (*sung* 誦) worden seien; vgl. *Fang-yen chien-shu* 13.53a, KNECHTGES (1977/78), 315 (zur Authentizität des Briefes ibd., 318-20).

¹³⁷ *SC* 6.242, 244 (hier zweimal), 260, vgl. auch *SC* 28.1366-67, *HS* 25A.1201.

¹³⁸ CHAN YING (1989), 9.322 und 11.401. Auch im Kapitel zu den Texten der *feng-* und *shan*-Opfer erwähnt LIU HSIEH die Inschriften als *ming*, vgl. CHAN YING, 21.803.

¹³⁹ *SC* 6.242. Die Opfermonographien in *Shih-chi* (28.1366) und *Han-shu* (25A.1201) erwähnen anlässlich der Reisen zum I-shan und zum T'ai-shan „siebzig konfuzianische Gelehrte aus Ch'i und Lu“, die aufgrund ihrer kontroversen Vorschläge für die Gestaltung der *feng-* und *shan*-Opfer aber schließlich von diesen ausgeschlossen worden seien.

Die fundamentale Orientierung an den politischen Idealen und rhetorischen Topoi der Chou-Zeit, wie am Beispiel der zeitlichen Dauer explizit und textstrukturell nachweisbar, läßt sich auch an weiteren semantischen Grundelementen der Inschriften aufzeigen; die Reihe der für die *An-shih fang-chung ko* notierten Topoi – „Kindespietät“, „Tugendkraft“, „vier Pole“, „Lichtmetaphorik, Ausdrücke von Norm, Maß und Regel, Schilderungen der militärischen Befriedung, Ruhm der ausgesandten Segnungen, Darstellung der Ehrfurcht – gilt auch hier. Zu den im engsten Sinne dezidiert traditionellen und später als „konfuzianisch“ geltenden Werten, die in dem Zyklus erscheinen, gehören „Kindespietät“ (*hsiao* 孝),¹⁴⁰ „Güte“ (*hui* 惠),¹⁴¹ „Beschirmung“ (*pei* 被),¹⁴² „Gunst“ (*tse* 澤),¹⁴³ „Verdienste“ (*kung* 功),¹⁴⁴ „Tugendkraft“,¹⁴⁵ „Weisheit“ (*chih* 智),¹⁴⁶ „Menschlichkeit“ (*jen* 仁),¹⁴⁷ „Gerechtigkeit“ (*i* 義),¹⁴⁸ „Rechtschaffenheit“ (*chen* 貞),¹⁴⁹ „Loyalität“ (*chung* 忠)¹⁵⁰ und „Treue“ (*hsin* 信).¹⁵¹ Ebenso zum traditionellen ideologischen Repertoire gehören die Betonung der „alten Statuten“ (*chiu-chang* 舊章)¹⁵² sowie die wiederkehrenden Topoi, daß nunmehr die Waffen schweigen und das einfache Volk freudig und in Frieden lebt, ein jeder an seinem Ort und seinen Pflichten nachkommend,¹⁵³ wobei in letzterem Punkt „konfuzianische“ und „legalistische“ Ordnungsideale zusammenfallen.¹⁵⁴ Wie eng im Einzelfall die Anlehnung an die Rhetorik von *Shang-shu* und *Shih-ching* sein kann, zeigen exemplarisch die Verse 4-6 der oben übersetzten *Chih-fu tung-kuan*-Inschrift.

Die obige Übersetzung, der Nachweis der Parallelstellen zu Versen der *An-shih fang-chung ko* und die knappe Übersicht über die wesentlichen Topoi dürften genügen, um die ideologische Basis der Ch'in-Inschriften und ihre Nähe zu den *An-shih fang-chung ko* deutlich werden zu lassen; ein weiteres Merkmal, in dem sich der Ritualklassizismus der Ch'in-Inschriften entäußert, ist das durchgehende Metrum des aus dem *Shih-ching* übernommenen Vier-Zeichen-Verses. Die semantischen Differenzen zu den *An-shih fang-chung ko* sind nicht grundsätzlicher, sondern gradueller Natur: Anders als in den Hymnen nimmt in den Inschriften das militärische Element breiten Raum ein, und der politische Neubeginn wird ungleich stärker betont. Die instrumentalen „legalistischen“ Aspekte imperialer Herrschaft erscheinen damit zwar prononcierter, doch gerade nicht als Gegensatz oder Alternative zu traditionellen „konfuzianischen“ Normen, sondern als Mittel zu deren Durchsetzung. Denselben Mechanismus hat BODDE, wie die folgende Diskussion zur „Kindespietät“ zeigen wird, in den 1975 gefundenen Rechtsdokumenten der Ch'in nachgewiesen.

Das Grundprinzip beider Zyklen, die eigenen Verdienste des jeweils gegenwärtigen Herrschers zu rühmen, ist tief in der Chou-zeitlichen Tradition der herrscherlichen Repräsentation verankert. Die

¹⁴⁰ I-shan, Vers 12.

¹⁴¹ I-shan (Vers 14), Chih-fu (Vers 14), Chieh-shih-men (Verse 16, 31), K'uai-chi (Vers 3).

¹⁴² Chieh-shih-men (Vers 31), K'uai-chi (Verse 36, 60).

¹⁴³ I-shan (Vers 33), K'uai-chi (Vers 36).

¹⁴⁴ T'ai-shan (Vers 12), Lang-yeh (Verse 13, 69), Chih-fu (Vers 34), Chieh-shih-men (Vers 16), K'uai-chi (Vers 10).

¹⁴⁵ T'ai-shan (Vers 16), Lang-yeh (Vers 71), Chih-fu *tung-kuan* (Verse 19 – hier als *ming-te* 明德 [„leuchtende Tugendkraft“] – und 34), Chieh-shih-men (Vers 20), K'uai-chi (Verse 3, 34).

¹⁴⁶ Lang-yeh (Vers 7).

¹⁴⁷ Lang-yeh (Vers 7).

¹⁴⁸ Lang-yeh (Vers 7), Chih-fu (Verse 15, 22), Chih-fu *tung-kuan* (Vers 22), K'uai-chi (Vers 31).

¹⁴⁹ Lang-yeh (Vers 42), K'uai-chi (Vers 48).

¹⁵⁰ Lang-yeh (Vers 47).

¹⁵¹ Chih-fu (Vers 22).

¹⁵² K'uai-chi (Vers 15).

¹⁵³ Vgl. im einzelnen die Kommentare zu den entsprechenden Versen der *An-shih fang-chung ko*.

¹⁵⁴ Eine historische Interpretation aller Inschriften (vgl. meine erwähnte Studie) vermag zu verdeutlichen, wie geschmeidig die parallelen Referenzen auf paradigmatische Texte der „konfuzianischen“ (wie *Shih-ching*, *Shang-shu* und vor allem *Li-chi*) und der „legalistischen“ Tradition (wie *Shang-chün shu* 商君書, *Han Fei-tzu* sowie Teile aus *Kuan-tzu*) in der politischen Rhetorik der Ch'in und Han zugunsten einer einzigen politischen Ordnungsvision zusammenwirken. Von zentraler Bedeutung ist *Hsin-tzu*, ein Text, der die Normen der traditionellen Ethik an die politische Pragmatik vermittelt.

Inschriften der in den Ahnentempeln verwendeten Ritualbronzen lassen dabei ein regelmäßiges Schema erkennen, wonach zunächst die Verdienste der Ahnen geschildert und anschließend die eigenen verkündet wurden, welche damit als korrekte Fortführung des Werkes der Vorfahren, also als Ausweis wahrer Kindespietät erschienen. Gerade für diesen Typus von Inschriften, deren berühmtestes frühes Beispiel wohl die auf wenig vor 900 v.Chr. datierende SHIH CH'ANG-p'an-Inschrift darstellt,¹⁵⁵ ist eine besondere sprachliche Formelhaftigkeit konstatiert worden¹⁵⁶ – ein Strukturelement also, welches die Ch'in-Inschriften und die *An-shih fang-chung ko* in gleicher Weise dominiert. Zwischen den Chou- und den Ch'in-Inschriften sind zumindest zwei grundlegende und vermutlich miteinander verbundene Differenzen zu notieren: zum einen der Lokalkontext ihrer Verwendung, zum anderen das Problem der Ahnenverehrung. Anders als die Bronzeinschriften der Chou wurden die Stelentexte des ersten Ch'in-Kaisers nicht im Ritual des Ahnentempels dargeboten, sondern befanden sich dezentral auf – im wörtlichen wie im übertragenen Sinne – „hohen“ Orten des Reiches. Die Inschriften zeigen weniger eine lineare historisch-genealogische Entwicklung, welche der neue Herrscher pietätvoll fortführt, als vielmehr den Neubeginn der Geschichte. Die *An-shih fang-chung ko* wiederum sind beiden Modellen der Herrschaftsrepräsentation verbunden: Mit den Chou-Texten teilen sie die Verwendung im Ahnentempel, mit den Ch'in-Inschriften aber, von denen sie gerade ein Jahrzehnt trennt, neben der zyklischen Form den Anspruch, die Verdienste eines Gründungskaisers zu rühmen, der sich hierzu nicht prinzipiell auf seine Ahnen beruft. Die Referenzen der Ch'in-Inschriften und der *An-shih fang-chung ko* auf das gemeinsame Vorbild Chou-zeitlicher Repräsentationsformen sind daher nicht symmetrisch, vielmehr folgt HAN KAO-TSU in seinen Hymnen beiden Modellen: Er verbindet die Selbstdarstellung des Ch'in-Kaisers mit dem Lokalkontext des Chou-Rituals, wobei, wie erwähnt, die Verkündung der eigenen Verdienste im Ahnentempel auch den Chou-Herrschern nicht fremd war. Aus der erneuten Einbindung dieser Verkündung in das Ritual des Ahnentempels mag sich die gegenüber den Ch'in-Inschriften signifikant gesteigerte Betonung der „Kindespietät“ in den Hymnen KAO-TSUS erklären.¹⁵⁷

Der moralischen Kategorie der „Kindespietät“, entwickelt aus und zugleich abgelöst von ihrem ursprünglich rituellen Kontext des Ahnenkultes,¹⁵⁸ scheint bereits in der Östlichen Chou-Zeit ein hohes Prestige beigegeben worden zu sein, wie die Verwendung von *hsiao* als postumes Epitheton in Herrschertiteln belegt: Die im *Shih-chi* enthaltenen genealogischen Tabellen der Chou-Zeit notieren *hsiao* in dieser spezifischen Funktion nicht weniger als zwölfmal, womit das Wort zu den zehn häufigst gebrauchten postumen Epitheta der Chou-Zeit gehört.¹⁵⁹ Der Abschnitt *Shih-fa chieh* 諡法解 („Erklärungen zu den Bildungsgesetzen der postumen Namen“) des *I-Chou-shu* 逸周書 nennt vier Charakteristika, nach denen ein Herrscher postum „pietätvoll“ titulierte werden sollte:

¹⁵⁵ Zu Übersetzung und Kommentar vgl. SHAUGHNESSY (1991), 3-4, 185-92. SHAUGHNESSY bietet auch weitere Inschriften der Westlichen Chou-Zeit, deren idealhistorische Darstellung im Lobpreis der eigenen Verdienste kulminiert, vgl. bes. die HU-kuai 猷 猷 (171-72) und TUNG-kuai 鬲 鬲 -Inschriften (177-80).

¹⁵⁶ VON FALKENHAUSEN (1993), 158.

¹⁵⁷ Die *An-shih fang-chung ko* enthalten *hsiao* in den Versen 1.1, 3.7, 4.5, 10.3, 10.9 und 12.3, die Ch'in-Inschriften hingegen nur an einer Stelle, nämlich in der I-shan-Inschrift. Über eine weitere eventuelle Passage in der Chih-fu-Inschrift läßt sich vielleicht vorsichtig spekulieren. Hier lautet Vers 31: 大矣哉. Dieser einzige Drei-Zeichen-Vers in der Gesamtheit aller Ch'in-Inschriften ist nahezu sicher unvollständig, wobei offenbar das dritte Zeichen verloren ist. Die Zeichenfolge ist allerdings Vers 3.7 der *An-shih fang-chung ko* sehr nahe, der möglicherweise nach dem ursprünglichen, dann entsprechend zu ergänzenden Vers der Ch'in-Inschrift modelliert sein könnte: 大矣孝昭. Zusätzlich weist auch Vers 12.3 der Hymnen eine strukturelle Affinität zu dem Ch'in-Vers auf: 烏呼孝哉.

¹⁵⁸ Vgl. hierzu Kapitel 1, 12-13.

¹⁵⁹ Die Tabellen befinden sich in SC 13.488-504, 14.512-683 und 15.687-758; die Zahl von zwölf Erwähnungen nennt VON FALKENHAUSEN (1996), 8.

Wer seine Ahnengeister von fünf Generationen [mit Opfern] beruhigt, wird pietätvoll genannt.
 Wer Güte, Zuneigung, Liebe und Fürsorge zeigt, wird pietätvoll genannt.
 Wer zur wohlgeordneten Zeit die Opferungen beginnt, wird pietätvoll genannt.
 Wer ohne zu widerstreben die Tugendkraft bewahrt, wird pietätvoll genannt.¹⁶⁰

Die „Kindespietät“ ist in der politischen Philosophie der späten Östlichen Chou-Zeit kein unumstrittener Wert, weil die Sorge um die eigene Familie in Konkurrenz oder gar Widerspruch zur Sorge um den Staat gesehen werden konnte.¹⁶¹ Ohne daß sich die einzelnen Stufen der folgenden Entwicklung des Konzeptes *hsiao* im Detail nachvollziehen ließen,¹⁶² belegt das *Lü-shih ch'un-ch'iu*-Kapitel „Ausübung der Kindespietät“ (*Hsiao-hsing* 孝行) die schließliche Auflösung dieses Antagonismus – *hsiao* ist nunmehr eine Kategorie des politischen Handelns:

Unter den Grundlagen [des Regierens], denen sich [der Herrscher] zu widmen hat, ist nichts wichtiger als die Kindespietät. Wenn der Herrscher pietätvoll ist, wird sein Name glanzvoll und ruhmreich, die ihm Unterstehenden sind folgsam, und die Welt unter dem Himmel preist ihn. Wenn die Offiziellen pietätvoll sind, dienen sie ihrem Herrscher loyal, führen ihr Amt selbstlos und sind, wenn sie in Notlagen kommen, zum Sterben bereit. Sind die Vornehmen und das Volk pietätvoll, sind sie eilig im Pflügen und Jäten, standhaft in Verteidigung und Kampf und laufen nicht davon. Die Kindespietät war die wichtigste Sorge der [legendären] drei Erhabenen und fünf Kaiser [des Altertums], und das, womit sie die zehntausend Angelegenheiten ordneten. Will man zu einer einzigen Methode greifen, um das hundertfach Gute anzuziehen und das hundertfach Schlechte zu vertreiben, so ist dies nur die Kindespietät.¹⁶³

Die Übersetzung von *hsiao* aus einem primär familienbezogenen in ein allgemein soziales Verhalten wird mit der folgenden Argumentation geleistet:

Wer seine Angehörigen liebt, wagt nicht, andere Menschen zu hassen; wer seine Angehörigen achtet, wagt nicht, andere Menschen zu verachten. Liebe und Achtung erfüllen sich im Dienst an den Angehörigen; ihr Glanz strahlt aus über die hundert Familien und durchdringt die [Welt innerhalb der] vier Meere. Dies ist die [Art der] Kindespietät des Himmelssohnes.¹⁶⁴

Auch in den Rechtsdokumenten der Ch'in erscheint *hsiao* als Kategorie des sozialen Handelns, nämlich als strafrechtliche Norm: In einem Modellfall wird für die – leider nicht spezifizierte – Pietätlosigkeit (*pu hsiao* 不孝) eines Sohnes die Todesstrafe verlangt. In BODDES Worten: „Here there is Legalist harshness, but it is being used to uphold a deep-seated traditional (and by Ch'in imperial times, Confucian) value.“¹⁶⁵ Der „Weg der Kindespietät“¹⁶⁶ ist einklagbar geworden. Als, wie oben erwähnt,¹⁶⁷ der Leiter des kaiserlichen Ritualwesens, SHU-SUN T'UNG, in zwei kritischen politischen

¹⁶⁰ *I-Chou-shu* 6.25a-b; die frühe Datierung dieses 54. Abschnitts des tradierten Textes in die Östliche Chou-Zeit ist allerdings unsicher. Ich folge der von LU WEN-CH'AO 盧文昭 (1717 - 1796) kollationierten Version des Textes. Nach einer anderen Lesart wäre ein fünfter Satz hinzuzunehmen: „Wer von großer Bedachtsamkeit und in seinem Verhalten gemessen ist, wird pietätvoll genannt.“ (Vgl. etwa die in *Su-pu ts'ung-k'an* 四部叢刊 aufgenommene, von CHANG PO 張燾 (16. Jh.) kollationierte und auf 1543 datierte Ausgabe unter dem Titel *Chi-chung Chou-shu* 汲冢周書 6.6b.) Allerdings ist in diesem Satz das letzte Zeichen vermutlich nicht *hsiao* („pietätvoll“), sondern *k'ao* 考 („vollendet“; die Lesart LU WEN-CH'AO). CHU YU-TSENG 朱右曾 (19. Jh.) liest *k'ao* statt *hsiao* bereits für den vierten Satz der vorliegenden Passage, vgl. *I-Chou-shu chi-hsün chiao-shih* 逸周書集訓校釋 6.8a.

¹⁶¹ Vgl. hierzu NYLAN (1996), 2-5.

¹⁶² Zu verschiedenen Passagen aus Werken der späten Östlichen Chou-Zeit vgl. aber KNAPP (1995), 219-21.

¹⁶³ *Lü-shih ch'un-ch'iu* 14.1a-b.

¹⁶⁴ *Lü-shih ch'un-ch'iu* 14.1b-2a.

¹⁶⁵ BODDE (1986), 76.

¹⁶⁶ Das in Vers 12 der I-shan-Inschrift und in Vers 10.9 der *An-shih fang-chung ko* gewählte Binom *hsiao-tao* 孝道 findet sich auch in *Lü-shih ch'un-ch'iu* 14.1b.

¹⁶⁷ Vgl. oben, 110.

Fragen zunächst gegenüber HAN KAO-TSU und kurz darauf gegenüber HUI-TI jeweils mit dem Verweis auf die „Kindespietät“ argumentiert, bezieht er sich also offensichtlich auf einen bereits allgemein etablierten ethischen Standard, dessen Geltungsbereich längst dem privaten Raum entwachsen ist. Ganz im Einklang mit SHU-SUNS Argumentationen deutet auch die Formulierung des *Lü-shih ch'un-ch'iu*, „Dies ist die [Art der] Kindespietät des Himmelssohnes“, darauf hin, daß nunmehr der Kaiser selbst – Vorbild seines Volkes, wie in den *An-shih fang-chung ko* nachdrücklich betont – die „Kindespietät“ modellhaft zu repräsentieren hatte. So hatte SHU-SUN T'UNG gegenüber KAO-TSU erklärt, die „Kindespietät“ des Kronprinzen (und späteren HUI-TI) sei „allen unter dem Himmel“ bekannt; und entsprechend erhielt dieser, nachdem er im Jahre 188 v. Chr. als zweiter Kaiser der Han gestorben war, das als postume Titulierung in der Chou-Zeit etablierte Epitheton „pietätvoll“ verliehen.¹⁶⁸

Die hier vorgelegte Erörterung des semantischen Horizonts der *An-shih fang-chung ko* provoziert eine Reihe von Schlußfolgerungen: Die Hymnen HAN KAO-TSUS sind in der politischen Rhetorik der Chou-Zeit gehalten, und sie teilen diese grundlegende Orientierung mit den Inschriften CH'IN SHIH-HUANG-TIS. Sie führen die politische Selbstdarstellung an deren Chou-zeitlichen Ort, den Ahnentempel, zurück, und sie verbinden hiermit den Topos der „Kindespietät“, welcher mit seiner neuen Signifikanz spätestens in der Ch'in-Zeit zu lokalisieren ist und gerade im Übergang zur Han-Zeit, dies zeigen die Argumentationen SHU-SUN T'UNGS, einen prominenten Rang in der Werteskala des öffentlichen Handelns einnahm. Die *An-shih fang-chung ko* sind damit einerseits klassizistisch, andererseits aber auch im Einklang mit ihrer Zeit, zumal mit dem unmittelbar vorangegangenen Modell imperialer Repräsentation, den eulogischen Inschriften des ersten Ch'in-Kaisers. Zugleich offenbaren die beiden Zyklen die kontinuierliche Präsenz konfuzianischer Ideologie und Gelehrsamkeit zunächst am Kaiserhof der Ch'in und dann unter HAN KAO-TSU – eine Kontinuität, die sich in Gestalt SHU-SUN T'UNGS auch personell namhaft machen läßt. Die von Han-Historikern geprägte pejorative Sicht auf die kulturelle und ideologische Situation zunächst der Ch'in- und dann der beginnenden Han-Dynastie, seit 2000 Jahren im Dienste chinesischer historischer Selbstinterpretation, läßt sich weder mit den Inschriften CH'IN SHIH-HUANG-TIS noch mit den Hymnen HAN KAO-TSUS vereinbaren.

Die formale Struktur

Ein direkter Zugang zur Analyse der formalen Struktur der *An-shih fang-chung ko*, zugleich zurückweisend auf die Semantik der Texte, läßt sich über eine erneute Diskussion der bereits im voranstehenden Abschnitt behandelten Reduplikationen eröffnen. Von den 16 Verdoppelungen erscheinen 14 in den viersilbigen Versen des Zyklus, nur zwei in den dreisilbigen Versen von Gesang 9. Alle Verdoppelungen in den viersilbigen Versen stehen entweder am Versanfang oder -ende und bilden als blockhafte Einheit damit jeweils die Hälfte des Verses. Diese wohlbekannte 2x2-Struktur des typischen *Shih-ching*-Verses mag durchaus die rhythmischen Möglichkeiten der erhabenen Instrumente Glocke, Klangstein und Trommel reflektieren;¹⁶⁹ auch ist die massive Verwendung der Reduplikationen¹⁷⁰ möglicherweise vor allem klanglich motiviert, etwa, um einen Text mit einer semantisch wie akustisch machtvollen hieratischen Formel beginnen zu lassen. Genau diesem – auch in den Bronzeinschriften der Östlichen Chou-Zeit häufig angewandten – Modell scheinen die Auftaktverse der Texte

¹⁶⁸ Auch alle späteren Han-Kaiser sollten fortan dasselbe Epitheton erhalten. Die Verleihung an den postum „pietätvoll gütigen Kaiser“ (HSIAO-HUI-TI) war hierfür zweifellos der Präzedenzfall, aber es läßt sich mutmaßen, daß *hsiao* hier zunächst – im Gegensatz zu seiner in der Folge mechanischen Verwendung – durchaus als individuelle Auszeichnung des zweiten Han-Herrschers gewählt worden war.

¹⁶⁹ Zu dieser These vgl. KAO HUA-P'ING (1991), 210-11.

¹⁷⁰ Vgl. CHOU FA-KAO (1962/63).

11, 12 und 14 der *An-shih fang-chung ko* zu folgen. Einem ganz anderen Schema hingegen sind die beiden Reduplikationen zu Beginn von Text 9 verpflichtet, welche den dreisilbigen Vers in eine rhythmische 1-2-Struktur teilen: Dieser Gebrauch der Reduplikation ist exemplarisch für das Versmaß der frühen Texte der *Ch'u-tz'u*, insbesondere der Zyklen *Chiu ko*, *Chiu chang* und *Chiu pien* 九辯. So ist der dreisilbige Vers der *Chiu ko* zu 84 % in der Struktur 1-2 gehalten, in einem Maß also, das gegenüber einer 2-1-Unterteilung einen ungleich schnelleren und dramatischeren Rhythmus vermittelt.¹⁷¹ Wo die insgesamt ebenfalls sehr zahlreichen Reduplikationen der frühen *Ch'u-tz'u*-Texte in dreisilbigen Versen erscheinen, sind diese ausnahmslos in der 1-2-Struktur. Die formale, mit Sicherheit musikalisch bedeutsame Differenz in der Verwendung der Reduplikationen zwischen diesen Texten und denen des *Shih-ching* könnte strikter und kohärenter kaum sein. Deutlicher als der mit Unsicherheiten behaftete Nachweis der jeweiligen Referenzen für die Reduplikationen der *An-shih fang-chung ko* vermag hier die formale Analyse offenzulegen, an welchen literarischen und vielleicht auch musikalischen Traditionen die einzelnen Texte des Zyklus orientiert sind.

Wie am Beispiel der Reduplikationen deutlich, zeigt sich die formale Differenz der beiden großen literarischen Traditionen des vorimperialen China – der nördlichen und der südlichen – innerhalb des Zyklus der *An-shih fang-chung ko*. Zunächst scheinen die metrischen Unterschiede zwischen den dreisilbigen Texten 6 bis 9 einerseits und den übrigen, im viersilbigen Metrum des *Shih-ching* gehaltenen Gesängen andererseits hinter deren umfassender semantischer Kohärenz zurückzutreten. Auch zeigen die Texte 6 bis 9 jenseits der bloßen Identität des Metrums keine fundamentalen Gemeinsamkeiten, durch welche sie von den übrigen Gesängen zu trennen wären. Referenzen auf die *Ch'u-tz'u* sind nicht dominant, klingen allerdings mit Vers 9.1 und der syntaktischen Struktur der Verse 8.5-8 deutlich an. Das Reimverhalten ist uneinheitlich, wobei, wie oben notiert, der relative klangliche Reichtum und die Auswahl der Reimkategorien die Texte 7, 8 und 9 deutlich aus der sonstigen, offenbar bewußt inszenierten Monotonie des Zyklus herausheben. Ein verbindendes Merkmal der dreisilbigen Gesänge ist allerdings *via negationis* zu gewinnen: Sie weisen keinen jener syntaktischen Klassizismen auf, welche den Duktus der viersilbigen Texte maßgeblich prägen.

Der wichtigste syntaktische Klassizismus ist zunächst der viersilbige Vers selbst, welcher mehr als 90 % der *Shih-ching*-Texte wie auch die *Ch'in*-Innschriften bestimmt.¹⁷² Zusätzlich lassen sich eine Reihe von Partikeln identifizieren, die insbesondere in den Elegantiae und Eulogien massiert Verwendung finden und diese höfischen Gesänge damit sowohl von den Landesweisen als auch von den frühen *Ch'u-tz'u*-Texten formal abgrenzen.¹⁷³ Die viersilbigen Verse der *An-shih fang-chung ko* enthalten mehrere dieser syntaktischen Klassizismen, welche die Texte in die Sprache der Eulogien und Elegantiae des *Shih-ching* zu integrieren scheinen:

- das 4 Mal als Versschluß und 1 Mal als metrische Binnenpartikel deklarativ verwendete *i* 矣:
1.1 大孝備矣 3.7 大矣孝熙 4.4 清明邕矣 13.1 嘉薦芳矣 13.2 告饗饗矣
- das 2 Mal als Versschluß und 1 Mal als metrische Binnenpartikel deklarativ verwendete *tsai* 哉:
5.7 肅為濟哉 10.8 芬哉芒芒 12.3 烏呼孝哉

¹⁷¹ Vgl. TAKEJI (1978), 578.

¹⁷² Zum *Shih-ching* vgl. Kapitel 2, 24, Anm. 7.

¹⁷³ Die formale Abgrenzung der *ya* und *sung* von den *kuo-feng* wird allerdings dadurch kompliziert, daß – sofern die zeitlichen Relationen zwischen den einzelnen Abteilungen des *Shih-ching* zutreffen – die Landesweisen als spätere Texte Charakteristika der Elegantiae und Eulogien in unterschiedlicher Weise übernommen oder durch neue Bildungen ersetzt zu haben scheinen; vgl. DOBSON (1968), bes. 224-42. Wie im Kommentar zu den einzelnen Texten der *An-shih fang-chung ko* gelegentlich konstatiert, läßt sich trotz dieser uneinheitlichen Rezeption der Gebrauch einzelner Phrasen oder Wörter recht genau in der gegenüber den Landesweisen „hohen“ und vermutlich auch relativ frühen Schicht der Elegantiae und Eulogien verorten.

- das 10 Mal an jeweils dritter Position (xx之x) determinativ oder konjunkional verwendete *chih* 之; in einigen Versen (13.5, 13.6, 16.1, 16.3) scheint die Konstruktion vor allem rhythmisch(?)-emphatische Funktion zu haben:¹⁷⁴
11.2 承天之則 13.5 惟德之臧 13.6 建侯之常 14.6 惟民之則 16.1 孔容之常
16.2 承帝之明 16.3 下民之樂 16.6 受帝之光 17.5 承容之常 17.6 承帝之明
- das 2 Mal verwendete archaische *chüeh* 厥:
14.4 伊樂厥福 17.4 永受厥福
- das 1 Mal verwendete archaische *i* 伊:
14.4 伊樂厥福
- die 1 Mal modal verwendete Phrase *shu-chi* 庶幾:
2.4 庶幾是聽
- das 2 Mal als Versauftakt deklarativ / restriktiv verwendete *wei* 惟:
13.5 惟德之臧 14.6 惟民之則
- das 2 Mal deklarativ präverbal verwendete *shih* 是:
2.4 庶幾是聽 12.7 兼臨是愛

Die Gemeinsamkeit all dieser vor allem in der zweiten Hälfte des Zyklus massiert verwendeten Funktionspartikeln ist ihr affirmativer und damit performativer Charakter, der sich – nicht nur im vorliegenden Zyklus – als ein grundlegendes Charakteristikum hymnischen Sprechens identifizieren läßt. Es sind genau diese archaisierenden Funktionselemente, welche die semantische Dogmatik mit einer apodiktischen Sprechhaltung unterstützen.

Die formale Diskussion des Zyklus läßt sich abschließen mit einer erneuten Betrachtung der Reime. Die Reimverteilung in den einzelnen Texten der *An-shih fang-chung ko* ist auf kein einheitliches Schema reduzierbar, sondern weist eine Reihe unterschiedlicher Muster auf. Einschließlich aller notierten Assonanzen und vorgeschlagenen Konjekturen lauten die Reimschemata der 17 Texte (in Klammern die nicht unbedingt als Mischreime zu wertenden Assonanzen):

1: xaxa xaxa	6: xaxa abab	11: aaxa (a)axa	16: aaxa aaaa
2: abab xb(b)b xb	7: abba (c)d(c)d	12: xa(a)a xa(a)a	17: aaxa bxbx
3: xaxa xaxa	8: (a)b(a)b xcxc	13: aabb bxbx	
4: aaaa (a)axa	9: xaxa xbx b	14: xaxa xa	
5: xaxa (a)a(a)a	10: a(bb)a (a)a(a)a xa	15: aa(a)a	

Grundmuster ist der unterbrochene Reim xaxa: Ohne Wechsel der Reimkategorie wird er ausschließlich verwendet in den Texten 1, 3 und 14; daneben erscheint er in den Texten 2, 5, 6, 8, 9 und 11 sowie eventuell – bei Ausschluß der Assonanzen – in den Texten 4, 7, 10 und 12. Wechsel des Reimschemas oder der Reimkategorie, wie sie in elf Texten auftauchen, korrelieren bisweilen mit semantischen Einschnitten (vgl. die jeweiligen Kommentare) und deuten auf eine strophische Struktur von je

¹⁷⁴ Die Partikel *chih* ist auch in frühen Texten der *Ch'u-tz'u* häufig und dort ebenfalls bisweilen in emphatischer Funktion gebraucht (zum *Li sao* vgl. LIAO HSÜ-TUNG 1995, 106-20), doch ist das in den *An-shih fang-chung ko* kohärente und aus dem *Shih-ching* vertraute Versmuster xx之x den *Ch'u-tz'u* nahezu vollkommen fremd.

vier Versen, wobei die Texte 2, 9, 10 und 14 je ein zusätzliches Verspaar aufweisen. Neben zwei eindeutigen Mischreimen finden sich 16 Assonanzen auf nicht unbedingt reimenden Positionen.

Die auf den Standardpositionen zu identifizierenden Reime der *An-shih fang-chung ko* entsprechen dem rekonstruierten Reimsystem Han-zeitlicher Texte wie auch dem des *Shih-ching*. Eine genauere Analyse läßt jedoch erkennen, daß sowohl die Reime als auch die Assonanzen der *An-shih fang-chung ko* insgesamt – mit nur zwei Ausnahmen – eher auf das System des *Shih-ching* verweisen als auf das der Han-Zeit. LO CH'ANG-P'EI und CHOU TSU-MO haben eine Reihe von Differenzen zwischen diesen beiden Systemen nachgewiesen, von denen einige am vorliegenden Zyklus überprüft werden können. Zunächst sind dazu alle Unregelmäßigkeiten in den Reimen und möglichen zusätzlichen Assonanzen der *An-shih fang-chung ko* phonologisch zu interpretieren.

Unspezifisch, d.h. typisch weder für das *Shih-ching* noch für die Han-zeitlichen poetischen Texte, sind zunächst der Mischreim *ch'in* 侵 (*-əm) / *chen* 真 (*-in) in Text 3 sowie die Assonanzen *tung* 東 (*-uŋ) / *yang* 陽 (*-aŋ) und *keng* 耕 (*-iŋ) / *yang* 陽 (*-aŋ) in Text 10 und *to* 鐸 (*-ək) / *chih* 職 (*-ək) in Text 5:

– *Ch'in* / *chen* ist nicht nur in der Han-Zeit „extrem selten“,¹⁷⁵ sondern findet sich auch an nur einer Stelle des *Shih-ching*.¹⁷⁶

– Die aufeinander folgenden *tung* / *yang*- und *keng* / *yang*-Assonanzen in Text 10 würden, wenn man sie in das Reimschema integrierte, einen mittelbaren Kontakt zwischen den Kategorien *tung* und *keng* implizieren. Dieser aber ist weder im *Shih-ching* noch in den von LO CH'ANG-PEI und CHOU TSU-MO erfaßten Texten der Westlichen Han-Zeit belegbar, so daß ich die beiden Assonanzen nicht als Mischreime gewichte. In BAXTERS Rekonstruktion der *Shih-ching*-Reime findet sich im übrigen kein Beispiel eines *keng* / *yang*-Mischreimes und nur eines für eine *tung* / *yang*-Verbindung.¹⁷⁷

– Auf die *to* / *chih*-Assonanz in Text 5 folgt unmittelbar eine *chih* 之 / *chih*-Assonanz, was wiederum einen mittelbaren Kontakt zwischen den Kategorien *to* und *chih* 之 implizieren würde, der sich aber weder in den Reimen des *Shih-ching* noch in den Texten der Westlichen Han-Zeit nachweisen läßt. Ein Mischreim *to* / *chih* 職 ist im *Shih-ching* gar nicht und in der Westlichen Han-Zeit nur dreimal von LO und CHOU nachgewiesen (davon zweimal sehr spät, nämlich bei YANG HSIUNG).¹⁷⁸ Ich werfe daher auch diese Assonanz nicht als Mischreim.

Zwei Assonanzen, wollte man sie als Mischreime akzeptieren, würden gegenüber dem Reimsystem des *Shih-ching* neue und typisch Han-zeitliche phonologische Entwicklungen indizieren:

– Die in Text 10 aufeinander folgenden Kategorien *yü* 魚 (*-a) und *ko* 歌 (*-aj) reimen im *Shih-ching* grundsätzlich nicht, in der Han-Zeit allerdings zunehmend.¹⁷⁹ Überdies ist gerade das in Text 10 in der Kategorie *yü* reimende *hua* 華 eines jener Zeichen, deren Phonetik sich im Laufe der Han-Zeit den *ko*-Reimen annähert, und die für die Östliche Han-Zeit bereits in dieser Reimkategorie zu führen sind.¹⁸⁰ Angesichts der von LO / CHOU notierten Beispiele entsprechender Mischreime scheint sich dieser Prozeß schon in den frühen Jahren der Westlichen Han-Zeit angebahnt zu haben.

– Der in den Versen 8.1 und 8.3 theoretisch mögliche Mischreim *hsiao* 宵 (*-aw) / *yü* 魚 (*-a) ist im *Shih-ching* nicht nachweisbar, von LO und CHOU aber siebenmal für die Westliche Han-Zeit belegt.¹⁸¹ Auch hier ist daher vermutlich von einer Han-zeitlichen Entwicklung auszugehen.

¹⁷⁵ LO CH'ANG-P'EI / CHOU TSU-MO (1958), 53.

¹⁷⁶ *Mao shih* [# 235] 16-1.237c, LEGGE IV, 431; BAXTER (1992), 695, versucht diesen Mischreim der Zeichen *kung* 躬 (BAXTER, 759: *k(r)jung) und *t'ien* 天 (792: *hlin) aufzulösen, indem er *shen* 身 (786: *hljin) für *kung* liest.

¹⁷⁷ Zu letzterem vgl. BAXTER (1992), Appendix B, Strophe 269.1.

¹⁷⁸ Vgl. LO CH'ANG-P'EI / CHOU TSU-MO (1985), 221, 230.

¹⁷⁹ Zur Westlichen Han-Zeit vgl. LO CH'ANG-P'EI / CHOU TSU-MO (1958), 150, 156.

¹⁸⁰ Vgl. LO CH'ANG-P'EI / CHOU TSU-MO (1958), 13-14. BAXTER (1992), 570-71, führt die Entwicklung auf das Zusammenwirken mehrerer phonologischer Prozesse zurück.

¹⁸¹ Vgl. LO CH'ANG-P'EI / CHOU TSU-MO (1958), 140, 149.

Da aber das Reimsystem des vorliegenden Zyklus keines jener Phänomene erkennen läßt, welche von LO und CHOU als im engeren Sinne typisch Han-zeitlich identifiziert worden sind, und sich im Gegenteil sogar positive Indizien für eine Kohärenz mit dem System des *Shih-ching* beibringen lassen, gewichte ich die Assonanzen *yü* / *ko* und *hsiao* / *yü* hier nicht als Mischreime.

Verschiedene Elemente sprechen in der Tat dafür, die Reime der *An-shih fang-chung ko* nicht mit dem von LO und CHOU für die Han-Zeit entwickelten Reimsystem zu beschreiben, sondern mit dem des *Shih-ching*. Zwischen den Reimen des *Shih-ching* und denen der poetischen Texte der Westlichen Han-Zeit liegt ein Prozeß der Verschmelzung vormals eindeutig getrennter Reime. Diese Entwicklung betrifft acht der von LO und CHOU für das *Shih-ching* angenommenen 31 Reimklassen: Die Reime *hou* 候 und *yü* 魚 werden weitgehend frei kombinierbar und fallen daher in der Klasse *yü* zusammen, *chih* 脂 und *wei* 微 fallen zu *chih* zusammen, *chen* 真 und *wen* 文 zu *chen* sowie *chih* 質 und *shu* 術 zu *chih*.¹⁸² Keiner dieser in der poetischen Literatur der Westlichen Han-Zeit selbstverständlich gewordenen Prozesse ist in dem vorliegenden Textzyklus realisiert. Hingegen lassen sich mehr oder weniger eindeutige Spuren der *Shih-ching*-Reime identifizieren:

– Gemäß dem Reimsystem des *Shih-ching* ist das Zeichen *chih* 之 (*-ə) der Reimkategorie *chih* 之 (*-ə) zuzuordnen. Die damit für die Texte 4, 5, 11, 12 und 15 anzunehmende Assonanz *chih* 職 (*-ək) / *chih* 之 (*-ə) ist in der poetischen Literatur der Westlichen Han-Zeit nur sehr vereinzelt nachweisbar,¹⁸³ aber ein häufiger Mischreim des *Shih-ching* wie auch des *Huai-nan tzu*.¹⁸⁴

– Auch die Zuordnung des Zeichens *chih* 久 (*-ə) zu der *Shih-ching*-Reimklasse *chih* 之 (*-ə), womit aus dem reinen *yu* 幽 (*-aw)-Reim ein Mischreim *chih* / *yu* würde, ist unproblematisch, da sich auch dieser Mischreim im *Shih-ching* findet.¹⁸⁵

– Die Assonanz *yu* 幽 (*-aw) / *yü* 魚 (*-u oder *-ua) in Text 7 ist im System des *Shih-ching* der Mischreim *yu* / *hou* 候 (*-u).¹⁸⁶

– Der Mischreim *ko* 歌 (*-aj) / *chih* 脂 (*-aj) in Text 8 ist im System des *Shih-ching* der Mischreim *ko* / *wei* 微 (*-aj).¹⁸⁷

– Die in der Han-Zeit ansonsten weitgehend aufgelöste Differenz zwischen den *chih* 脂 (ursprünglich *-ij) und *wei* 微 (*-aj)-Reimen des *Shih-ching* wird in Text 6 beibehalten: Alle vier *chih*-Reime sind im System des *Shih-ching* als *wei*-Reime identifizierbar.

– Die insgesamt fünf *chen* 真 (*-in)-Reime in den Texten 3 und Text 7 sind auch im System des *Shih-ching* sämtlich *chen*-Reime; die ursprüngliche, aber in der Han-Zeit aufgelöste Trennung von den *wen*-Reimen ist also beachtet. Dies gilt auch für die Assonanz *keng* 耕 (*-iŋ) / *chen* 真 (*-in) in Text 2, wo – wie an vier Stellen des *Shih-ching* – ein *chen*- und kein *wen*-Reim verwendet wird.¹⁸⁸

– Die beiden *yü* 魚 (*-a)-Reime in Text 7 sind auch im *Shih-ching*-System *yü*-Reime, also nicht aus den für die Han-Zeit zusammenfallenden Kategorien *yü* und *hou* 候 (*-u) gemischt.

– Das in einigen Texten der Westlichen Han-Zeit mit Wörtern der Kategorie *keng* 耕 (*-iŋ) reimende Zeichen *ming* 明 reimt in Text 16 mit sechs Zeichen und in Text 17 nochmals mit zwei Zeichen

¹⁸² LO CH'ANG-P'EI / CHOU TSU-MO (1958), 13-14; vgl. auch die schematische Übersicht bei TING PANG-HSIN (1975), 238-47.

¹⁸³ Vgl. LO CH'ANG-P'EI / CHOU TSU-MO (1958), 131.

¹⁸⁴ Zu *Huai-nan tzu* vgl. LO CH'ANG-P'EI / CHOU TSU-MO (1958), 247, 263, zu den entsprechenden Mischreimen im *Shih-ching* meinen Kommentar zu Text 15.

¹⁸⁵ Vgl. den Kommentar zu Text 9.

¹⁸⁶ Zu dem Mischreim im *Shih-ching* vgl. die Strophe 238.1 bei BAXTER (1992), Appendix B.

¹⁸⁷ Zu der Verbindung der beiden Reime vgl. BAXTER (1992), 417-18, sowie – zu Belegen des Mischreims im *Shih-ching* – den dortigen Appendix B, Strophen 10.3 und 303.1.

¹⁸⁸ Zu dem Mischreim *keng* / *chen* in der Westlichen Han-Zeit vgl. LO CH'ANG-P'EI / CHOU TSU-MO (1958), 196-97, 204, zu den entsprechenden Passagen des *Shih-ching* BAXTER (1992), Appendix B, Strophen 100.2, 103.1, 125.1, 126.1.

ausschließlich der Kategorie *yang* 陽 (*-aj). Dies entspricht dem Reimsystem des *Shih-ching*; die offenbar in einigen Dialekten erfolgte Verschiebung zu *keng* datiert erst in die Han-Zeit.¹⁸⁹

Das für Texte der Han-Zeit sehr ungewöhnliche Zusammentreffen all dieser Regelmäßigkeiten dürfte kein bloßer Zufall sein. Demgegenüber scheint die einzige deutliche Abweichung von den Reimen des *Shih-ching* – die *yü* 魚 (*-a) / *ko* 歌 (*-aj) -Assonanz in Text 10 – vernachlässigbar, zumal sie keine Positionen des Standardreimschemas betrifft.

Wollte man also die Reime der *An-shih fang-chung ko* im *Shih-ching*-Reimsystem interpretieren und dabei die eher unwahrscheinlichen Assonanzen ausgrenzen, ergäbe sich folgende Übersicht:

Reimkategorie	Verszahl in Texten Nr.	
<i>keng</i> 耕 (*-ij)	9	1, 2
<i>chih</i> 之 (*-ə)	2	2
Assonanz <i>keng</i> 耕 (*-ij) / <i>chen</i> 真 (*-in)	1	2
Mischreim <i>ch'in</i> 侵 (*-əm) / <i>chen</i> 真 (*-in)	4	3
<i>chih</i> 職 (*-ək)	32	4, 5, 6, 8, 11, 12, 14, 15, 17
Assonanz <i>chih</i> 職 (*-ək) / <i>chih</i> 之 (*-ə)	6	4, 5, 11, 12, 15
<i>wei</i> 微 (*-əj)	4	6
<i>yü</i> 魚 (*-a)	2	7
<i>yüan</i> 元 (*-an)	2	7
Assonanz <i>yu</i> 幽 (*-əw) / <i>hou</i> 候 (*-u)	2	7
<i>chen</i> 真 (*-in)	2	7
Mischreim <i>ko</i> 歌 (*-aj) / <i>wei</i> 微 (*-əj)	2	8
<i>hsiao</i> 宵 (*-aw)	2	9
Mischreim <i>chih</i> 之 (*-ə) / <i>yu</i> 幽 (*-əw)	3	9
<i>yang</i> 陽 (*-aj)	22	10, 13, 16, 17

Um die Reime der *An-shih fang-chung ko* historisch einordnen zu können, sind nunmehr weitere mutmaßlich zeitgenössische Textkorpora einzubeziehen. Hierzu stehen besonders zwei Gruppen von Texten zur Verfügung, die den Hymnen HAN KAO-TSUS in unterschiedlicher Weise verbunden sind: Zum einen die sieben Ch'in-zeitlichen Inschriften der Jahre 219 - 211/10 v.Chr., welche mit den Hymnen, wie oben diskutiert, funktional und semantisch engstens verwandt sind, zum anderen sechs Gesänge, welche – neben den Hymnen – als einzige Lieder aus den Anfangsjahren der Westlichen Han-Zeit bereits in *Shih-chi* und *Han-shu* überliefert und daher höchstwahrscheinlich authentisch sind. Zwei dieser Lieder sind KAO-TSU selbst zugeschrieben und auf 195 v.Chr. datiert, die übrigen vier mutmaßlichen Verfasser teilen mit ihm die geographische Herkunft aus der Gegend des alten Staates Ch'u, was eventuell auf eine gemeinsame dialektale Basis aller sechs Texte schließen läßt.¹⁹⁰

¹⁸⁹ Vgl. LO CH'ANG-P'EI / CHOU TSU-MO (1958), 51, vgl. auch COBLIN (1983), 113-14. Entsprechend erscheint *ming* in den Rekonstruktionen des Chou-zeitlichen Chinesisch stets mit dem Auslaut *-aj (BAXTER 1992, 777: *mrjang).

¹⁹⁰ In Ermangelung irgendeines konkreten Anhaltspunktes ist es müßig, die ursprünglich notierte und traditionell akzeptierte Autorschaft dieser Texte anzuzweifeln. Da die Lieder bereits in den Han-zeitlichen Quellen tradiert sind, dürfen wir aber zumindest ihre Datierung in das 2. Jh.v.Chr. akzeptieren. Die im folgenden notierten Reime sprechen im übrigen für eine frühe Komposition, d.h. für die traditionellen Zuschreibungen der Texte. Diese Zuschreibungen finden sich auch bei LU CH'IN-LI (1984), Bd.1, 88-93. Drei weitere Lieder, die namentlich benannten Personen dieser Zeit zugeschrieben und entsprechend auch von LU CH'IN-LI aufgenommen werden, finden sich erst in Werken späterer Jahrhunderte überliefert. Sie sind daher von fragwürdiger Authentizität und finden in meiner folgenden Diskussion keine Berücksichtigung.

HSIANG YÜ 項羽 (232 - 202 v.Chr.),¹⁹¹ der militärische Gegenspieler LIU PANGS nach dem Untergang der Ch'in, stammte aus Hsia-hsiang 下相,¹⁹² KAO-TSUS Nebenfrau CH'I 戚 (CH'I FU-JEN 戚夫人) aus Ting-t'ao 定陶;¹⁹³ LIU YU 劉友 (Prinz YU von Chao 趙幽王, gest. 181 v.Chr.) war ein Sohn, LIU CHANG 劉章 (Prinz von Ch'eng-yang 城陽王, gest. 178 v.Chr.) ein Enkel des ersten Han-Kaisers.

Ich notiere im folgenden für die Ch'in-Inschriften und die Han-Lieder die Reimkategorien aller Verschlüsse nach LO CH'ANG-P'EI und CHOU TSU-MO in den Kategorien des *Shih-ching*.¹⁹⁴ Der Übersicht halber ordne ich die Verse so nebeneinander, daß die Standardreime am Zeilenende erscheinen. Da die Reime der Texte auf jedem zweiten oder dritten Vers liegen, enthält in der folgenden Darstellung jede Zeile die Kategorien von zwei oder drei Versen. Die Angabe aller Verschlüsse, also nicht nur der Standardreime, soll die Gesamtheit der möglichen Assonanzen erkennbar werden lassen.

a) Die I-shan-Inschrift¹⁹⁵

職	鐸	陽 (*-aj)
鐸	職	陽
宵	之	陽
真	宵	陽
耕	脂	陽
元	魚	陽
祭	陽	之 (*-ə)
鐸	魚	之
魚	支	之
支	魚	之
魚	耕	之
鐸	鐸	之

b) Die T'ai-shan-Inschrift

脂	盍	職 (*-ək)
真	魚	職
真	元	職
錫	盍	職
陽	歌	職
陽	祭	職
耕	魚	之 (*-ə)
脂	脂	之
月	之	之
陽	真	之
祭	耕	之
冬	宵	之

c) Die Chih-fu-Inschrift

真	真	之 (*-ə)
幽	之	之
元	月	之
之	魚	之
之	脂	之
錫	談	之
冬	脂	職 (*-ək)
陽	月	職
宵	幽	職
盍	魚	職
之	冬	職
東	鐸	職

d) Die Chih-fu *tung-kuan*-Inschrift

真	幽	陽 (*-aj)
真	之	陽
魚	侵	陽
歌	脂	陽
蒸	職	陽
魚	職	陽
職	脂	之 (*-ə)
職	脂	之
歌	陽	之
真	魚	之
歌	盍	之
耕	盍	之
職	月	之

¹⁹¹ Eigentlich HSIANG CHI 項籍, aber üblicherweise als YÜ, also mit seinem *tzu* 字 (Mannesnamen), erwähnt.

¹⁹² Südöstlich des Lo-ma 駱馬 -Sees im heutigen Chiang-su, vgl. T'AN CH'I-HSIANG (1982/87), Bd.2, Karte 7-8.

¹⁹³ Der Ortsname hat bis heute in der Provinz Shan-tung Bestand, vgl. T'AN CH'I-HSIANG (1982/87), Bd.2, Karte 19-20. Ting-t'ao liegt c. 130 km west-nordwestlich von P'ei.

¹⁹⁴ Vgl. LO / CHOU (1958), 13-14.

¹⁹⁵ Obwohl als einzige nicht im *Shih-chi* überliefert, darf die Inschrift gerade aufgrund ihrer Reime als authentisch gelten: Der vierte *yang*-Reim ist das Zeichen *ming* 明, welches, wie oben notiert, schon in der Westlichen Han-Zeit in die Kategorie *keng* wechselte. Der fünfte *chih*-Reim ist das Zeichen *chü* 久, welches seit der Westlichen Han-Zeit in der Kategorie *yu* reimte (vgl. den Kommentar zu Text 9 der *An-shih fang-chung ko*). Es scheint äußerst unwahrscheinlich, daß ein späterer Autor diese Besonderheiten hätte rekonstruieren können.

e) Die Lang-yeh-Inschrift¹⁹⁶

真 之 (*-ə)
 魚 之
 之 之
 歌 之
 魚 之
 質 之
 東 之
 月 之
 魚 之
 陽 之
 之 之
 耕 之
 之 支 (*-ej)
 屋 支
 幽 支
 盍 錫 (*-ik)
 職 錫
 陽 錫
 陽 陽 (*-aj)
 元 陽
 東 陽
 職 陽
 真 陽
 冬 陽
 職 職 (*-ək)

f) Die Chieh-shih-men-Inschrift¹⁹⁷

[mindestens drei 職 -Reime fehlend]
 魚 幽 職 (*-ək)
 鐸 脂 職
 宵 魚 職
 脂 之 [耕] 魚 (*-a)
 鐸 陽 魚
 耕 宵 魚
 幽 盍 魚
 元 真 魚
 月 鐸 魚

g) Die K'uai-chi-Inschrift

月 脂 陽 (*-aj)
 真 魚 陽
 脂 屋 陽
 東 錫 陽
 職 耕 陽
 職 侵 陽
 之 耕 陽
 陽 宵 陽
 之 東 陽
 之 元 陽
 之 脂 陽
 質 冬 陽
 魚 之 耕 (*-ij)

¹⁹⁶ In SC 6.245-47 ist nicht eindeutig erkennbar, wo die Lang-yeh-Inschrift endet. Auf 72 viersilbige Verse mit Reim auf jedem zweiten Vers folgen eine Prosapassage und weitere 28 Verse unregelmäßiger Metren und Reime. CHAVANNES (1893), 494-502, und (1895/1905), Bd.2, 145-51, wie auch NIENHAUSER (1994), Bd.1, 140-42, halten diese Partien für Teile der ursprünglichen Inschrift; YEN K'O-CHÜN mutmaßt, die 72 Verse seien CH'IN SHIH-HUANG-TIS Inschrift (*Ch'üan Ch'in wen* 1.11a-b, in: *Ch'üan shang-ku san-tai Ch'in Han san-kuo liu-ch'ao wen*) und die folgenden Abschnitte eine „Diskussion über das Gravieren von Metall und Stein“ (*l'k'o chin-shih* 識刻金石, 1.9a-b); aus dieser wiederum gehörten die Prosateile mit der Aufzählung der Würdenträger zur Inschrift des zweiten Ch'in-Kaisers (1.11b-12a). (Laut SC 6.267 hatte der zweite Kaiser 209 v.Chr. die Inschriften seines Vaters besucht und an den Stelenseiten zusätzliche Texte eingravieren lassen, u.a. die Namen jener Würdenträger, die seinen Vater ursprünglich begleitet hatten.) JUNG KENG (1935), 139-41, akzeptiert diese Aufteilung und argumentiert, die zusätzlichen gereimten Passagen seien in Metrum und Reim zu unregelmäßig, um zu der ersten Inschrift gehören zu können; ferner habe dieser zusätzliche Text keinen Platz auf der Stele gefunden. Ich folge YEN und JUNG und notiere nur die 72 regulären Verse, doch bleibt als Problem, daß wichtige Topoi, die offenbar zu einer Inschrift gehörten, in gerade den hiermit ausgegrenzten Passagen zu finden sind: die Ortsangabe, die Erwähnung der mitreisenden Würdenträger sowie die Schlußwendung, daß jene die Verdienste und Tugendkraft des Kaisers rezitiert und in den Stein geschnitten haben. (Diese Schlußwendung fehlt allerdings auch in der T'ai-shan-Inschrift.)

¹⁹⁷ Die Inschrift ist offenbar unvollständig und an dem in [] gesetzten Reim korrupt. Keine der Inschriften enthält eine Folge von fünf Reimen einer Kategorie; der an vierter Stelle erscheinende und nicht integrierbare *keng*-Reim (das Zeichen *p'ing* 平) muß eine Fehlschreibung sein. YEN K'O-CHÜN (*Ch'üan Ch'in wen* 1.12b, in: *Ch'üan shang-ku san-tai Ch'in Han san-kuo liu-ch'ao wen*) und JUNG KENG (1935), 146, schlagen vor, *p'ing* als *yü* 宇 zu lesen; damit würde der Vers mit den folgenden eine Folge von sechs *yü*-Reimen bilden. TAKIGAWA (1934), 6.46, und JUNG KENG haben ferner auf den abrupten Auftakt der Inschrift hingewiesen und vermutet, daß vor den ersten drei Reimen drei weitere, wohl ebenfalls mit dem *chih*-Reim, fehlen. Eine strukturelle Analyse der sieben Inschriften bestätigt dies: Die zentralen Topoi der Auftaktverse waren die Angabe von Datum und Ort sowie die Erwähnung des Kaisers und der Würdenträger. Keines dieser Elemente findet sich im vorliegenden Text; die formale Unvollständigkeit entspricht der inhaltlichen.

祭	職	質	質	耕
之	職	東	元	耕
耕	職	歌	魚	耕
幽	職	脂	質	耕
宵	職	魚	脂	耕
脂	魚 (*-a)	魚	幽	耕
歌	魚	屋	侵	耕
之	魚	幽	元	耕
脂	魚	月	職	耕
支	魚	盍	職	耕
職	魚		鐸	耕

Mit Ausnahme einer einzigen offensichtlichen Fehlschreibung entsprechen die Reime der Ch'in-Inschriften perfekt denen des *Shih-ching* und übertreffen darin selbst noch die *An-shih fang-chung ko*. Ein ähnliches Bild zeigt der Überblick über die Reimkategorien der in *Shih-chi* und *Han-shu* tradierten Lieder aus den ersten Jahren der Han-Zeit:

HAN KAO-TSU: Gesang in P'ei¹⁹⁸

之 陽 (*-aj)
 脂 陽
 之 陽

CH'I FU-JEN²⁰⁰

陽 魚 (*-a)
 魚 魚
 之 魚

LIU CHANG²⁰²

東 魚 (*-a)
 魚 魚

HSLANG YÜ²⁰³

元 祭 (*-ats)
 脂 祭
 祭 歌 (*-aj)
 魚 歌

HAN KAO-TSU: Gesang aus Ch'u¹⁹⁹

脂 之 (*-ə)
 幽 之
 之 歌 (*-aj)
 藥 歌

LIU YÜ²⁰¹

之 脂 (*-aj)
 侯 脂
 魚 魚 (*-a)
 職 魚
 真 職 (*-ək)
 魚 職
 之 職
 脂 之 (*-ə) / (*-əw)
 之 幽

¹⁹⁸ Text in SC 8.389, HS 1B.74.

¹⁹⁹ Text in SC 55.2047, HS 40.2036.

²⁰⁰ Text in HS 97A.3937.

²⁰¹ Text in SC 9.403-4, HS 38.1989. Das Schema folgt dem Text der HS-Version, wie von LU CH'IN-LI (1984), Bd.1, 92, kollationiert. Demgegenüber hat das SC einige Abweichungen, die sich auf das Schema wie folgt auswirken: In Vers 2 歌 (*-aj) statt 脂 (*-aj), in Vers 14 之 (*-ə) statt 職 (*-ək); in Vers 15 hat die SC-Version ein zusätzliches Zeichen 而 an dritter Position. Eine von LU CH'IN-LI notierte Zeichenvariante im Reim von Vers 9 ist in der von mir verwendeten SC-Ausgabe nicht nachweisbar; sie würde in 陽 (*-aj) statt 真 (*-in) resultieren.

²⁰² Text in SC 52.2001, HS 38.1992. Im letzten Vers reimt vermutlich nicht das abschließende grammatische Zeichen *chih* 之, sondern das davor stehende Zeichen *ch'ü* 去, woraus sich der hier notierte Reim ergibt; vgl. LO CH'ANG-P'EI / CHOU TSU-MO (1958), 141.

²⁰³ Text in SC 7.333, HS 31.1817.

Die Übersicht zeigt die Reimkategorien und -schemata von Texten, die in einen Zeitraum von nicht mehr 40 Jahren datiert werden. Es gibt keinen konkreten Grund, die Datierungen der Inschriften oder die Autorschaft der Han-zeitlichen Gesänge anzuzweifeln. Die perfekte Kohärenz der Reimkategorien in nicht weniger als insgesamt 142 Reimen (mit nur einem einzigen, auch im *Shih-ching* mehrfach belegten Mischreim) ist vielmehr eine deutliche formale Evidenz für die traditionellen Datierungen und bestätigt nicht nur den relativen chronologischen Zusammenhang dieser Texte. Die völlige Abwesenheit aller als typisch Han-zeitlich bekannten phonologischen Merkmale indiziert auch eine absolute Datierung, die sich mit der traditionellen deckt. Keiner der insgesamt 19 *yü* 魚 -Reime, um nur ein markantes Charakteristikum herauszugreifen, reflektiert die Han-zeitliche Vermischung der Kategorien *yü* und *hou* 侯. Zugleich entsprechen die 142 Reime der Ch'in-Inschriften und frühen Han-Lieder denen der *An-shih fang-chung ko* und sind daher geeignet, deren frühe Datierung zu stützen. Daß sich die Han-zeitlichen Abweichungen von den *Shih-ching*-Reimen in keinem der hier untersuchten Textkorpora zeigen, bedeutet vermutlich nichts anderes, als daß diese Texte nicht in den für die Han-Zeit rekonstruierten Reimkategorien zu lesen sind, sondern in denen des *Shih-ching*. Phonologisch stehen die *An-shih fang-chung ko* dem *Shih-ching* näher als der späteren Han-zeitlichen Literatur, und zwar nicht nur in den perfekten Reimen, sondern gerade auch in verschiedenen feinen Details der Unregelmäßigkeiten. Gerade dieser letzte Befund ist von besonderer Relevanz, dürfte er doch die Hypothese ausschließen, daß die *An-shih fang-chung ko* eine spätere klassizistische Imitation des erhabenen Vorbildes sein könnten. Nicht nur die Motivation, auch die Fähigkeit zu einer mit Unregelmäßigkeiten bereicherten Kopie kann für diese frühe Zeit, als niemand ein phonologisches System zu theoretisieren vermochte, nahezu definitiv ausgeschlossen werden. So läßt sich die phonologische Nähe der *An-shih fang-chung ko* zu den Ch'in-Inschriften und frühen Han-Liedern einerseits und zum *Shih-ching* andererseits, verbunden mit der kohärenten Abgrenzung gegenüber allen Merkmalen der späteren phonologischen Entwicklungen, nur als Indiz eines relativ frühen Zeitpunktes der Textkomposition interpretieren.²⁰⁴ Auch die formale Untersuchung der Reime bestätigt also nachdrücklich eine Datierung in die Regierungszeit HAN KAO-TSUS und damit die oben aus der semantischen und funktionalen Evidenz formulierte These zur engen Verwandtschaft der Hymnen des ersten Han-Kaisers mit den Inschriften des ersten Ch'in-Kaisers.

In den obigen Ausführungen ist bereits einmal auf eine gewisse Übereinstimmung mit dem Reimsystem des *Huai-nan tzu* hingewiesen worden. Die Parallele ist insofern bedeutsam, als dieser Text ebenfalls von einigen jener phonologischen Prozesse, aus welchen die Reimdifferenzen zwischen dem *Shih-ching* und den meisten poetischen Texten der Han-Zeit resultieren, unberührt geblieben ist und z.B. noch die Unterscheidung der Reimkategorien *chih* 脂 und *wei* 微, *chen* 真 und *wen* 文 sowie *chih* 質 und *shu* 術 bewahrt hat (nicht aber die Differenz der Kategorien *hou* 侯 und *yü* 魚, und auch die Kategorien *tung* 東 und *tung* 冬 werden, anders als im *Shih-ching*, nicht unterschieden).²⁰⁵ Wenn SERRUYS allerdings hierzu erklärt, die gereimten Teile des *Huai-nan tzu* stünden "apart from all the other Former Han poetry, in that it alone observes the distinctions of the rhyme categories of *Shih ching*",²⁰⁶ dann übersieht er, wie vor ihm schon LO CH'ANG-P'EI und CHOU TSU-MO, daß die *An-shih fang-shih ko* (wie auch die übrigen oben untersuchten Lieder) noch deutlich strikter mit dem Reimsystem des *Shih-ching* übereinstimmen. Sein Zitat mag allerdings die tatsächliche Besonderheit dieser Übereinstimmung bekräftigen; daß die Opferhymnen HAN KAO-TSUS über ihr Reimsystem sowohl mit dem *Shih-ching* als auch mit dem *Huai-nan tzu* verbunden sind, leitet über zum Problem der literaturgeschichtlichen Einordnung der *An-shih fang-chung ko*.

²⁰⁴ Zu den möglichen Folgerungen für die Datierung des *Shih-ching*-Reimsystems vgl. oben, 112-14.

²⁰⁵ Vgl. LO CH'ANG-P'EI / CHOU TSU-MO (1958), 77-83; die vollständige Reimtablelle zu *Huai-nan tzu* findet sich dort auf den Seiten 246-66.

²⁰⁶ SERRUYS (1960), 405.

Der literaturhistorische Ort

In engem Zusammenhang mit der formalen Diskussion der Texte steht die Frage nach deren literaturhistorischer Verortung. Ausgangspunkt dieser Erörterung ist seit je die (bereits oben zitierte) lakonische Notiz in der „Monographie über Ritual und Musik“ des *Han-shu*:

In aller Musik erfreut man sich seines Ursprungs; im Ritual vergißt man nicht seine Wurzeln. KAO-TSU erfreute sich an den Melodien aus Ch'u (*Ch'u sheng* 楚聲), und daher war die „Musik des Halleninneren“ in Melodien aus Ch'u gehalten.²⁰⁷

Mit dieser Notiz, welche den Topos der Verehrung des persönlichen und dynastischen Ursprungs aufgreift,²⁰⁸ steht der kulturelle Horizont der Texte zur Debatte; die Vorstellung einer eigentümlichen musikalischen Kultur aus Ch'u wird auch durch den Kontext des oben erwähnten „Gesanges aus Ch'u“ (*Ch'u ko* 楚歌) HAN KAO-TUS bekräftigt: Nach der historiographischen Darstellung forderte der Kaiser im Jahre 195 v. Chr. – demselben Jahr, als er auch das Lied in P'ei extemporierte –²⁰⁹ seine Nebenfrau CH'I auf, für ihn einen „Tanz aus Ch'u“ (*Ch'u wu* 楚舞) zu tanzen, wie er umgekehrt für sie einen „Gesang aus Ch'u“ präsentierte.²¹⁰ Derselbe Terminus „Gesänge aus Ch'u“ (hier offensichtlich im Plural zu verstehen) findet sich ein weiteres Mal in jener berühmten Episode des Jahres 202 v. Chr., als HSIANG YÜ des nachts in seinem Militärlager von allen vier Seiten „Gesänge aus Ch'u“ der Armeen LIU PANGS vernahm und daraufhin sein eigenes melancholisches Lied extemporierte.²¹¹

Die Frage ist, worauf sich der Terminus „Melodien / Gesänge aus Ch'u“ in diesem historischen Kontext überhaupt bezieht: auf die Texte, auf die Musik oder auf das Zusammenspiel beider. Es ist erneut bezeichnend für den in der späteren imperialen Ritualmusik auf diversen Ebenen nachweisbaren Primat des Textes über die Musik,²¹² daß die Formulierung des *Han-shu*, *ku fang-chung yüeh Ch'u sheng yeh* 故房中樂楚聲也 („daher war die Musik des Halleninneren in Melodien aus Ch'u gehalten“), in der Folge zumeist im Zusammenhang der Texte der *An-shih fang-chung ko* diskutiert worden ist. Dies aber entspricht nicht dem Kontext des zur Diskussion stehenden Satzes, der ganz aus der Erörterung von Ritual und Musik entwickelt ist: Es ist die Musik, mit der man sich „seines Ursprungs erfreut“. Instruktiv ist hierzu auch der in seiner Herkunft unbekannt Zusatz des Zeichens *ch'u* 楚, womit PO CHÜ-I 白居易 (772 - 846) den Folgesatz des *Han-shu* zitiert:

Im zweiten Jahr des pietätvollen HUI[-TI] ließ man den [aus] Ch'u [stammenden] Direktor des Musikamtes, HSIA-HOU K'UANG, zu diesen [Stücken] die Blasinstrumente arrangieren [...]²¹³

Will man *sheng* („Melodien“) konkret auf die klangliche Erscheinung der Hymnen beziehen, läßt sich von dieser nur ein geringer Teil an den tradierten Texten rekonstruieren, etwa in signifikanten Mu-

²⁰⁷ HS 22.1043.

²⁰⁸ Vgl. etwa *Li-chi* 24.211c, 213a, 47.367a, LEGGE (1885), Bd.1, 408, 411, Bd.2, 219. Das hier formulierte Prinzip ist die Grundlage der Ahnenverehrung schlechthin; von hier aus erklärt sich auch, daß ein Dynastiegründer, wie schon der Chou-König WU, die eigene Herrschaft auf seine Herkunft zurückführt (im Falle der Chou also auf König WEN).

²⁰⁹ Vgl. Kapitel 3, 56-57.

²¹⁰ Zu einer Übersetzung des offensichtlich zweistrophigen Textes aus SC 55.2047 und HS 40.2036 vgl. WATSON (1961), Bd.1, 149, zu den Reimen der beiden Gesänge KAO-TSUS oben, 167.

²¹¹ SC 7.333; zu HSIANG YÜS Reimen vgl. oben, 167. Die in dem Begriff *Ch'u ko* implizierten geographischen Differenzierungen sind, wie diese SC-Passage zeigt, nicht eindeutig. Die „Gesänge aus Ch'u“ beziehen sich hier gerade nicht auf die ursprünglichen Han-Truppen LIU PANGS, sondern auf die in seine Armee aufgenommenen Soldaten aus Ch'u, nachdem er Ch'u erobert hatte; die eigentlichen Truppen aus Ch'u wurden von HSIANG YÜ geführt.

²¹² Vgl. Kapitel 3.

²¹³ *Po-shih liu t'ieh shih-lei chi* 白氏六帖事類集 18.90a.

stern von Reim und Metrik. Die im engeren Sinne musikalischen Phänomene, worauf *sheng* vor allem referieren mag, haben keine Spuren in den Texten hinterlassen und sind nicht rekonstruierbar: Wahl und Stimmung der Instrumente, Tonskalen, Tempi, Melodien insgesamt sowie besondere Sing- und Spielweisen südlicher Provenienz. Hinweise auf die Musik bieten allenfalls autoreferentielle, auf die Opfermusik gerichtete Äußerungen der Texte. In der Tat enthalten die Hymnen drei explizite Referenzen auf die musikalische Darbietung, doch verweisen diese gerade nicht auf partikuläre Phänomene der „Melodien aus Ch'u“, sondern scheinen die Musik KAO-TSUS – genau umgekehrt – in die idealisierte Tradition der Ritualmusik am zentralen Königshof der Chou-Zeit zu integrieren:

- Vers 1.3 erwähnt die vierseitigen Hängegestelle für Glocken und Klangsteine, wie sie in der sozialen Hierarchie der Chou dem König vorbehalten waren.
- Vers 2.1 erwähnt die sieben, vermutlich kosmologisch interpretierten Standardtöne, also ebenfalls einen Bestandteil des orthodoxen musikalischen Systems.
- Vers 5.6 spricht von der Musik des Kulturheroen SHUN und der Chou-Herrscher im Zusammenhang der militärischen Niederschlagung eines regionalen Aufstandes.²¹⁴

Demgegenüber steht kein Hinweis auf eine südliche Musik; archäologische Ergebnisse legen ferner nahe, dem einstigen Staat Ch'u keine von dem zentralen Chou-Hof grundsätzlich unabhängige musikalische Kultur zuzusprechen.²¹⁵ Auch wenn aufgrund literarischer Evidenz bestimmte Eigenarten der Ch'u-Musik definierbar erscheinen und mit poetischen Strukturen der frühen *Ch'u-tz'u*-Texte tentativ verknüpfbar sein mögen,²¹⁶ bleibt festzuhalten, daß sich diese nicht als dominant in den *An-shih fang-chung ko* nachweisen lassen. Als Strukturelemente, welche eine vielleicht musikalisch interpretierbare Nähe zu den frühen Texten der *Ch'u-tz'u* erkennen lassen, bleiben zunächst zu nennen: das Metrum des Drei-Zeichen-Verses in den Gesängen 6-9, die besondere syntaktische Struktur der Verse 8.5-8 sowie das Reimschema aaxa in den Texten 4 (eventuell), 11, 13, 15 (eventuell), 16 und 17, welches das Standardschema der *Chiu ko* ist.²¹⁷ Allerdings wirken diese Strukturen, wie die Verteilung über die verschiedenen Texte zeigt, gerade nicht kohärent zusammen. Während eine metrische, semantische und syntaktische Nähe zu den *Chiu ko* nur in den dreisilbigen Gesängen 6 - 9 zu suchen ist, zeigt sich die Übereinstimmung des Reimschemas gerade in den viersilbigen Texten. Diese aber stehen semantisch den *Chiu ko* denkbar fern, dem *Shih-ching* hingegen besonders nahe.

Die Reimschemata auf der einen sowie Metrik und Semantik auf der anderen Seite scheinen die Hymnen in diametrale literarische Traditionen zu verweisen – wobei sich aber diese Parameter selbst, ohne daß uns bessere zur Verfügung stünden, unter strengerer Betrachtung eher verflüchtigen als verfestigen: So ist aufgrund der formalen Differenzen innerhalb der *An-shih fang-chung ko* das Reimschema aaxa allenfalls als ein fakultatives, nicht aber als ein normatives Kriterium zur Charakterisierung eines Textes als „Gesang aus Ch'u“ zu akzeptieren; dies bestätigen im übrigen die oben dargestellten Reime der sechs mutmaßlich aus den frühen Jahren der Han-Zeit datierenden und zum Teil explizit als *Ch'u ko* bezeichneten Lieder. Ebenso sind die Metren dieser Stücke, wie in der folgenden Übersicht dargestellt, zu unterschiedlich, als daß sich aus ihnen ein spezifisches Muster erkennen und damit als Definitionskriterium gewinnen ließe. Insbesondere scheint die Verwendung der Interjektion *hsi* 兮 – entgegen den landläufigen Vorstellungen der Literaturhistoriker – eher eine Variable denn eine Konstante zu sein.²¹⁸

²¹⁴ Vgl. zu allen drei Versen neben dem jeweiligen Kommentar auch die Diskussion in Kapitel 2.

²¹⁵ Vgl. VON FALKENHAUSEN (1991), WU CHAO (1980). Die traditionell betonte kulturelle Eigenart des Staates Ch'u gegenüber der Chou-Ökumene ist in neueren Arbeiten auch auf anderen Gebieten in Frage gestellt worden; vgl. PETERS (1983), COOK (1990), sowie, mit Bezug auf die Literatur, WATERS (1985), 12-13.

²¹⁶ Vgl. WU CH'UNG-HOU (1990).

²¹⁷ Vgl. WALKER (1982), 432, TAKEJI (1978), 469-95.

²¹⁸ Dieser letzte Punkt wird in der Erörterung der Formen der *Chiao-ssu ko* erneut anzusprechen sein.

HAN KAO-TSU:		HSLIANG YÜ:	CH'I FU-JEN:	LIU YU:	LIU CHANG:
(P'ei)	(Ch'u)				
000兮	0000	000兮	000	0000兮	0000
000	0000	000	000	000	0000
0000兮	0000	000兮	0000	0000兮	0000
000	0000	000	00000	0000	0000
0000兮	0000	000兮	00000	0000兮	
000	0000	000	00000	0000	
	0000	0兮0兮		0000兮	
	0000	000		0000	
				0000兮	
				0000	
				0000兮	
				0000	
				0000兮	
				0000	
				0000兮	
				0000	

Auf der Ebene des Textes bleibt nur noch die interne lautliche Organisation, um Klassifizierungen wie „Melodien aus Ch'u“ oder „Gesang aus Ch'u“ auf spezifische Klangphänomene zu beziehen. Das für mich gegenwärtig einzig erkennbare, wenn auch nicht starr schematische Prinzip lautlicher Organisation offenbart sich vielleicht in der Auswahl der Reimkategorien: In den Reimen der sechs Han-Lieder begegnet uns erneut ein Ausschnitt aus jener begrenzten Auswahl an Reimkategorien, die schon in den *An-shih fang-chung ko* erscheinen. Wie in den Hymnen dominieren die Vokale *a und *ə (gegenüber den ebenso möglichen *i und *u). Was die Reime dieser Lieder dabei von den Opfergesängen unterscheidet, ist der weitgehende Verzicht auf das politische Vokabular der Reimkategorie *chih* 職 (*-ək); statt dessen finden sich eher Reimwörter der Klassen *chih* 之 (*-ə) und *chih* 脂 (*-əj).²¹⁹ Somit erscheinen die Reime der *An-shih fang-chung ko* also eingebettet in ein konventionelles Vokalschema, innerhalb dessen sie gezielt auf einen ganz bestimmten semantischen Vorrat an Reimwörtern zugreifen. Was allerdings jeder dialektologischen Schlußfolgerung aus diesen Materialien den Boden entzieht, ist die schlichte Tatsache, daß sich dieselben Vokalpräferenzen in den Reimen der Ch'in-Inschriften zeigen.²²⁰ Auch lassen sich keine musikologischen Hypothesen darüber formulieren, auf welche Weise die Reimvokale mit entsprechenden Instrumentaltönen korreliert haben mögen.

Das Problem, den Terminus *Ch'u sheng* phonologisch zu fassen, reicht weit über den Zyklus der *An-shih fang-chung ko* hinaus, und es beginnt mit dem widersprüchlichen Gebrauch der Begriffe *Ch'u sheng* und *Ch'u ko* in *Shih-chi* und *Han-shu*.²²¹ Beachtung verdient besonders das *Huai-nan tzu*, welches als ein Hauptwerk der mutmaßlichen Ch'u-Kultur gilt; phonologisch scheint es zwar nicht den (soweit rekonstruierbaren) Ch'u-Dialekt im engsten und reinen Sinne zu repräsentieren,

²¹⁹ Die Reime der letztgenannten Kategorie sind im System des *Shih-ching* sämtlich *wei* 微-Reime; die Han-zeitliche Vermischung der beiden Kategorien *chih* und *wei* ist also nicht nachweisbar.

²²⁰ Nur die Lang-yeh- und die K'uai-chi-Inschriften haben in ihren Reimen auch den als *-i rekonstruierten Vokal.

²²¹ Vgl. Anm. 211. Auch SERRUYS (1960) rechnet LIU PANGS und LIU ANS Heimatregion P'ei nicht zu Ch'u, während das *Han-shu* die Bezeichnung *Ch'u sheng* für die *An-shih fang-chung ko* gerade mit der Herkunft LIU PANGS aus Ch'u begründet.

doch bleibt die Ch'u-sprachliche Komponente deutlich erkennbar.²²² Das *Huai-nan tzu* ist entstanden unter dem Patronat des Prinzen von Huai-nan (HUAI-NAN WANG 淮南王), LIU AN 劉安 (179 - 122 v. Chr.),²²³ einem Enkel KAO-TSUS, der mit diesem die Herkunft aus P'ei teilte. Wie die *An-shih fang-chung ko* weist auch das *Huai-nan tzu* in seinen gereimten Passagen eine besondere Nähe zum Reimsystem des *Shih-ching* auf; dies deutet auf einen gemeinsamen Traditionsstrang, der sich relativ klar von der übrigen poetischen Literatur der Westlichen Han-Zeit scheiden läßt.²²⁴ Daß die Reime des 139 v. Chr. dem Thron präsentierten *Huai-nan tzu* nicht alle Eigenarten der *Shih-ching*-Phonologie bewahrt haben, sondern – anders als die *An-shih fang-chung ko* – auch Elemente Han-zeitlicher Reimpraxis aufweisen, ist vermutlich der im Vergleich zu den Hymnen größeren zeitlichen Distanz zum Reimsystem des *Shih-ching* zuzuschreiben. In dieser Chronologie erscheinen die *An-shih fang-chung ko* somit als historisches Verbindungsglied zwischen den Reimen des *Shih-ching* und jenen des *Huai-nan tzu*. Ein drittes Textkorpus, das in diesem Kontext zu erwähnen ist, sind die *Chiu ko* – auch sie ein zentrales Element der Ch'u-Literatur, auch sie in ihren Reimen in enger Übereinstimmung mit dem *Shih-ching*;²²⁵ der Zeitpunkt ihrer Komposition ist keineswegs sicher, doch sind sie in ihrer tradierten Form wohl nicht vor das ausgehende 3. Jh. v. Chr. zu datieren, d.h. allenfalls unwesentlich früher als die Ch'in-Inschriften und die *An-shih fang-chung ko*. Wenn die Summe der Koinzidenzen einen Schluß erlaubt, dann den, daß die Inschriften CH'IN SHIH-HUANG-TIS, die Hymnen HAN-KAO-TSUS, die frühen Han-Lieder, die *Chiu ko* und schließlich, als ein später Ausläufer, auch das *Huai-nan tzu* das Reimsystem des *Shih-ching* teilen. Dies aber bedeutet, daß die Notiz des *Han-shu*, die Hymnen KAO-TSUS seien in „Melodien aus Ch'u“ gehalten, nicht phonologisch interpretierbar ist.

Die bis zu diesem Punkt getriebene Dekonstruktion eines Konzeptes der „Melodien aus Ch'u“ ist abzuschließen mit dem Blick auf die lexikalische, von den Klangphänomenen relativ unabhängige Ebene der *An-shih fang-chung ko*. Aus der Analyse der verschiedenen *Ch'u-tz'u*-Kommentare sowie der frühen Wörterbücher sind etwa 70 Wörter als dem einstigen Ch'u-Dialekt zugehörig identifiziert worden.²²⁶ Von diesen erscheinen lediglich drei in den *An-shih fang-chung ko*:

3.4:	<i>shen-shen</i>	申申 („wohlgestaltet, wohlgestaltet“)
6.6:	<i>hui</i>	卉 („Pflanzen“)
13.2-3:	<i>ling</i>	靈 („Geister“)

²²² Vgl. LO CH'ANG-P'EI / CHOU TSU-MO (1958), 76-83, und deren Kritik in SERRUYS (1960), 405-6.

²²³ Der Hof LIU ANs befand sich in Shou-ch'un 壽春, c. 30 km südwestlich der heutigen Stadt Huai-nan in An-hui; vgl. T'AN CH'I-HSIANG (1982/87), Bd.2, Karte 24-25.

²²⁴ Tatsächlich lassen sich – jedoch stets nur einzelne – Eigenarten der *Shih-ching*-Reime in einigen Dialekten, d.h. bei einigen Autoren, bis in die Östliche Han-Zeit nachweisen. Hieraus für ein begrenztes Material vorschnell Korrelationen abzuleiten, ist insofern unzulässig, als geographische und chronologische Komponenten dialektaler Entwicklungen in diversen Varianten parallel oder gegenläufig sein können. Auch sind Autoren nicht Gefangene ihrer Herkunft oder aktuellen sprachlichen Umgebung: Ein aus dem Süden an den zentralen Kaiserhof berufener Poet mag in Ch'ang-an oder Lo-yang, je nach Auftrag und Funktion seiner Arbeiten, sowohl in seinem Dialekt als auch in dem am Hofe gepflegten Idiom gereimt haben. Nicht zu unterschätzen sind ferner Impulse kultureller Programme, z.B. in Gestalt bewußt konstruierter Archaismen. Das tatsächliche Zusammenspiel der verschiedenen Komponenten läßt sich stets, wie in den *An-shih fang-chung ko*, nur über Detailanalysen bestimmen.

²²⁵ Vgl. WATERS (1985), 12-13, *passim*; WALKER (1982), 335, *passim*, gibt die Abweichungsrate der *Chiu ko* von den *Shih-ching*-Reimen mit 3 % an; eine solche Marge liegt durchaus im Rahmen der innerhalb des *Shih-ching* selbst vorkommenden Anomalien. Wenn LIU HSIEN im *Wen-hsin tiao-lung* (CHAN YING 1989, 33.1237) „fehlerhafte Reime“ (*o-yün* 訛韻) als ein wesentliches Merkmal der *Ch'u-tz'u* herausstellt, gilt dies nur für deren spätere Texte, d.h. die vom 1. Jh. v. Chr. bis zum 2. Jh. n. Chr. verfaßten Teile des Zyklus. (Vgl. zu dieser Diskussion auch oben, 113.) Auch diese Differenz zwischen den frühen und den späteren Teilen der *Ch'u-tz'u* unterstützt eindeutig die frühe Datierung der *An-shih fang-chung ko*. – Anders als WALKER hat übrigens TAKEJI (1978), 597-602, unter Bezug auf ältere Kommentare und ein Tun-huang 敦煌-Fragment einige Beispiele einer vom *Shih-ching* abweichenden Phonologie besonders des *Li sao* präsentiert. Die Texte der *An-shih fang-chung ko* sind hiervon allerdings nicht berührt.

²²⁶ FU HSI-JEN (1970) präsentiert insgesamt 62 Wörter; TAKEJI (1978), 590-95, bietet eine Liste von 70 Wörtern.

Ling ist im Kontext des Ahnenkultes wohl nicht in der spezifisch Ch'u-sprachlichen Bedeutung von *wu* 巫 („Medien“) zu verstehen,²²⁷ und die Referenzen von *shen-shen* und *hui* in den *An-shih fang-chung ko* sind in solchen nördlichen Texten zu lokalisieren, die dem später definierten konfuzianischen Kanon angehören. Ein spezifisch südliches Vokabular ist in dem Zyklus daher allenfalls fragmentarisch nachweisbar, etwa in den beiden Eingangversen von Gesang 10. Signifikant ist in diesem Zusammenhang vor allem das – mit Ausnahme von *yao-ming* 杳冥 („dunkel und unergründlich“) in den Versen 1.6 und 11.7 – nahezu völlige Fehlen jener alliterativen oder reimenden Binome, die maßgeblich die Diktion der *Ch'u-tz'u* wie auch der Han-zeitlichen Rhapsodien prägen.

Angesichts der Fülle direkter und indirekter Referenzen auf die politische Sprache der Chou- und Ch'in-Texte, der syntaktischen Archaismen, der Semantik der Reimwörter, der Dominanz des *Shih-ching*-Metrum und der Verwendung des *Shih-ching*-Reimsystems scheint es unmöglich, auf syntaktischer, semantischer oder phonologischer Ebene eine Charakterisierung der Texte als „Melodien aus Ch'u“ zu begründen.²²⁸ Der geringe Anteil an Zeichen (5,31 %), die nicht in SCHUESSLERS Lexikon der Sprache der frühen Chou-Zeit nachweisbar sind, ist ein statistischer Beleg für die sprachliche Herkunft der Gesänge.²²⁹ Semantisch werden die singulären Anklänge an Texte wie die *Chiu ko* vom allgegenwärtigen Widerhall der Chou-zeitlichen politischen Liturgie übertönt. Wenn diese Fragmente als Spuren einer südlichen Literatur am Hofe KAO-TSUS zu lesen sind, dann belegen sie zugleich auch, daß deren Diktion aus dem Staatsritual weitestgehend ausgeschlossen war. Statt dessen dominiert die kohärente Konstruktion eines politisch motivierten rituellen Textgebildes, in dem sich der Anspruch auf Wiederaufnahme der zentralen Chou-Kultur repräsentiert. Mit Ausnahme einer Anzahl dreisilbiger Verse sind die Texte der *An-shih fang-chung ko* weitgehend aus einem schmalen Vorrat archaisierender Wendungen gebaut und damit ausschließlich auf den politisch-rituellen Gebrauch reduziert. Ob aber die Musik zu diesen Texten tatsächlich jene ehrwürdigen Formen der einstigen Chou-Könige repräsentierte, muß wiederum sehr bezweifelt werden: Die historiographischen Quellen und archäologischen Zeugnisse legen vielmehr nahe, daß die Kenntnis der „alten Musik“ längst verloren war.²³⁰ Und auch die textinternen Referenzen auf die Musik der Vorfahren sind nicht diese Musik selbst, sondern Teil eines in seinen diversen formalen und semantischen Elementen hochgradig politisch motivierten und konstruierten Textes. In den Lücken zwischen ideologischem Anspruch und den tatsächlichen kulturellen Möglichkeiten zu Beginn der Han-Zeit mögen freilich Elemente einer zeitgenössischen musikalischen Praxis ihren Ort gehabt haben, deren Spuren lange verloren sind.

²²⁷ Vgl. neben dem Textkommentar auch oben, 103.

²²⁸ Dennoch haben sich zahlreiche frühe Kommentatoren, aber auch heutige Literaturhistoriker nicht entmutigen lassen, die Formulierung des *Han-shu* zu übernehmen und die *Texte* pauschal als „Melodien aus Ch'u“ zu bezeichnen, bevorzugt auch mit einem Verweis auf die Herkunft LIU PANGS. Wenn allerdings FANG TSU-SHEN (1969), 132, kategorisch erklärt, die Texte seien den *Ch'u-tz'u* verwandt und erst von neueren Literaturhistorikern fälschlich in die Tradition der *Elegantiae* und *Eulogien* gerückt worden, so ignoriert er eine andere Gruppe traditioneller Kommentatoren wie HSÜ HSIEN-CHUNG (*Yüeh-fu yüan* 1.1b-2a), CHU CHIA-CHENG (*Yüeh-fu kuang-hsi* 23.8b), CH'EN PEN-LI (*Han yüeh-fu san ko chien-chu, An-shih fang-chung ko* 1b) oder SHEN YUNG-CHI und FEI HSI-HUANG (*Han-shih shuo* 0.7a), welche die Texte auf die rituellen Gesänge des *Shih-ching* zurückführen. Auch SUZUKI (1967), 6-7, erkennt den *An-shih fang-chung ko* zwar einen den *Elegantiae* und *Eulogien* gegenüber dichterem und kompakterem poetischen Duktus zu, doch sei es die Ausnahme, direkte Verbindungen zu den Darstellungsformen der *Ch'u-tz'u* aufzeigen zu können. Nicht nachvollziehen kann ich angesichts der nachgewiesenen syntaktischen Archaismen der Texte den von CHENG WEN (1985), 100-101, unternommenen Versuch, selbst in die viersilbigen Verse die Interjektion *hsi* 兮 zu interpolieren und so deren südliche Herkunft zu belegen. Ohne zusätzliche Evidenz scheinen derartige Manöver letztlich willkürlich und beliebig – und zielen angesichts der augenfälligen formalen Vielfalt der direkt oder indirekt mit dem Begriff „Melodien aus Ch'u“ verbundenen Texte ohnehin an den tatsächlichen Phänomenen vorbei ins Leere.

²²⁹ Dieser Prozentsatz, der 27 von 508 Zeichen entspricht, enthält auch alle Zeichen, die mehrfach erscheinen, z.B. in Reduplikationen. Rechnet man diese nur einfach, kommt man auf 19 von 500 Zeichen, was 3,8 % entspricht. Es ist ferner bemerkenswert, daß 11 (9) dieser 27 (20) Zeichen allein in den beiden Gesängen 2 und 10 erscheinen, welche in relativ reicher Sprache autoreferentiell das rituelle Geschehen preisen.

²³⁰ Vgl. HS 22.1043; VON FALKENHAUSEN (1988), 110-16.

Die 19 *Chiao-ssu ko* des HAN WU-TI

Titel und Verwendung des Zyklus

Nach dem Titel des Zyklus, „Neunzehn Stücke an Gesängen für die Opfer des Vorstadaltars“, wie er im *Han-shu* den Texten vorangestellt ist, scheint die Verwendung der insgesamt zwanzig Hymnen eindeutig: Im Gegensatz zu den *An-shih fang-chung ko* waren sie nicht für den Ahnentempel, sondern für die mit *chiao* 郊 bezeichneten kosmischen Opfer bestimmt und damit vor allem an die Himmelsgeister gerichtet.²³¹ Die „Monographie über Ritual und Musik“ erwähnt in diesem Zusammenhang ausdrücklich die 114/113 v.Chr. institutionalisierten Opfer in Fen-yin und Kan-ch'üan, nicht aber jene des bis dahin zentralen, von den Ch'in übernommenen Kultzentrums Yung. Laut der „Monographie über die Opfer des Vorstadaltars“ datiert der Beginn der Opfermusik sogar erst auf das Frühjahr 111 v.Chr.²³² Gegen die Darstellung, daß die vorliegenden Hymnen nur für die kosmischen Opfer verwendet wurden, sprechen verschiedene Darstellungen:

- PAN KU erwähnt in der Vorrede zu seiner „Rhapsodie über die beiden Hauptstädte“ (*Liang tu fu* 兩都賦),²³³ daß die Gesänge „Weißes Einhorn“ (Text 17), „Rote Wildgänse“ (Text 18), „Wunderkraut-Halle“ (Text 13) und „Kostbarer Dreifuß“ (Text 12) am Vorstadaltar und im Ahnentempel präsentiert worden seien.
- In der korrupten *Yüeh-shu*-Passage des *Shih-chi*²³⁴ heißt es, die Gesänge über das „Himmelspferd“ (Texte 10a und 10b) seien im Ahnentempel dargebracht worden.
- In der Kritik der *Chiao-ssu ko*, die im *Han-shu*²³⁵ unmittelbar auf die Gesänge folgt und wie das Fragment eines Memorials anmutet, wird von den „heutigen Dichtungen und Gesängen der Han für [die Opfer von] Vorstadaltar und Ahnentempel“ gesprochen.
- In einem Edikt des Jahres 95 v.Chr.²³⁶ heißt es, das in Text 17 besungene Einhorn sei im Ahnentempel geopfert worden, während andere Passagen erklären, man habe es an den Altären der fünf Himmelskaiser dargebracht.²³⁷ Wenn das als Omen interpretierte Wundertier selbst im Ahnentempel präsentiert wurde, dürfte dies auch für den entsprechenden Gesang gelten.
- Der u.a. in Text 12 besungene Dreifuß wurde zunächst von seinem Fundort Fen-yin zu den Altären in Kan-ch'üan gebracht, bevor der Kaiser einer Eingabe stattgab, ihn im Ahnentempel zu präsentieren.²³⁸ Erneut ist zu fragen, ob der Dreifuß im Ahnentempel nicht auch besungen wurde.
- Das *Nan-Ch'i-shu* vermerkt, alle Han-zeitlichen Gesänge des Vorstadaltars seien in Vier-Zeichen-Versen gehalten gewesen, eine Feststellung, die sich offenbar nur auf die Texte 2-6 des Zyklus bezieht.²³⁹ Die Aussage des *Nan-Ch'i-shu* steht im Widerspruch zu der früheren Bemerkung

²³¹ Vgl. *HS* 25A.1213 (parallel *SC* 10.430): „Die Offiziellen erklärten gemeinsam: ‚[In der Zeit der] Alten brachte der Himmelssohn persönlich im Sommer dem Gott in der Höhe das *chiao*-Opfer in der Vorstadt (*chiao*) dar; daher heißt [dieses Opfer an den Himmel] *chiao*.“ Zu *HS* 25A.1194 kommentiert YEN SHIH-KU: „Opfer des Vorstadaltars (*chiao-ssu* 郊祀) bedeutet, in der Vorstadt (*chiao*) zu opfern (*ssu*).“ Das *chiao*-Opfer ist schon aus der Westlichen Chou-Zeit bekannt, als es außerhalb der Hauptstadt auf einem Freiluftaltar an den Himmel gerichtet wurde. Zur frühen Entwicklung und besonders zur Han-Zeit vgl. BUJARD (1994), ORD (1967), daneben BILSKY (1975); angesichts dieser detaillierten Arbeiten erübrigt sich eine weitere ausführliche Darstellung. Das *chiao*-Opfer hat noch die letzte imperiale Dynastie überlebt: Es endet mit YÜAN SHIH-K'AI, der es als Präsident der Republik zum Wintersolstitium 1914 am Himmelsaltar im Südosten Pekings zelebrierte; zu einem Bericht (mit Fotos) vgl. MOORE (1915).

²³² Vgl. Kapitel 3, 59.

²³³ *WH* 1.2a, KNECHTGES (1982/96), Bd.1, 95.

²³⁴ *SC* 24.1178.

²³⁵ *HS* 22.1071.

²³⁶ *HS* 6.206.

²³⁷ *SC* 12.457-58, 28.1387, *HS* 25A.1219.

²³⁸ *SC* 12.464-65, 28.1392, *HS* 25A.1225-26.

²³⁹ *Nan-Ch'i-shu* 11.172, vgl. auch Kapitel 3, 94.

des *Sung-shu*,²⁴⁰ wonach die Han-zeitlichen Gesänge zum Willkommen und zum Abschied an die Geister bei den kosmischen Opfern jeweils in Drei-Zeichen-Versen verfaßt worden seien; auch hatte schon CHIH YÜ, wohl zu Beginn des 4. Jh.s, vermerkt, in den Han-zeitlichen Gesängen für Vorstadaltar und Ahnentempel sei häufig der Drei-Zeichen-Vers verwendet worden.²⁴¹

Es sehe vorerst keine Möglichkeit, die Widersprüche zwischen den kursorischen Notizen der frühen Quellen aufzulösen. Zudem ist nicht nur gegenüber dem Musikkapitel des *Shih-chi* Vorsicht geboten; auch die „Monographie über Ritual und Musik“ des *Han-shu* ist, wie die Diskussion insbesondere zur Datierung der einzelnen Gesänge zeigen wird, nachweislich mit erheblichen textlichen Problemen behaftet. Es läßt sich daher nicht ausschließen, daß zumindest jene Texte der *Chiao-ssu ko*, welche in Entsprechung der verschiedenen Omina verfaßt wurden, auch im Ahnentempel verwendet worden sein mögen. Für diese Hypothese bietet das *Han-shu* einen gewichtigen Beleg:

In der „Monographie über die Literatur“ (*I-wen chih* 藝文志) des *Han-shu* sind in der Abteilung „Dichtungen und Rhapsodien“ (*shih fu* 詩賦), Rubrik „Gesangstexte“ (*ko-shih* 歌詩), u.a. 14 *p'ien* Gesänge an die Große Einheit für die „Paläste [oder: den Palast] der Langlebigkeit“ (*shou kung* 壽宮) in Kan-ch'üan²⁴² sowie fünf *p'ien* „Gesänge für den Ahnentempel“ (*tsung-miao ko-shih*) aufgeführt.²⁴³ Diese zusammen 19 Stücke sind von WANG HSIEN-CH'ÏEN als die *Chiao-ssu ko* identifiziert worden, wobei WANG offen läßt, welche fünf Texte für den Ahnentempel bestimmt gewesen seien.²⁴⁴ KU SHIH hat die an die fünf kosmischen Kaiser gerichteten Texte 2-6, welche innerhalb der *Chiao-ssu ko* einen eigenen Zyklus bilden (s.u.), als die fünf Tempelgesänge aufgefaßt²⁴⁵ – jene Hymnen also, die nach dem *Nan-Ch'i-shu* gerade den innersten Kern der Gesänge für den Vorstadaltar bildeten und als solche ja auch in der Östlichen Han-Zeit weiter verwendet wurden! Alle oben zitierten Referenzen weisen dagegen eindeutig in eine andere Richtung, nämlich auf die den Omina gewidmeten Texte, und faßt man die beiden „Himmelspferd“-Gesänge entsprechend der Zählung des *Han-shu* zu einem Titel zusammen, sind dies genau fünf Stücke.²⁴⁶ Damit steht die Passage der „Monographie über die Literatur“ mit den übrigen Referenzen im Einklang, wonach die Hymnen über die verschiedenen Omina (auch) im Ahnentempel präsentiert wurden.

Die Berichte über die Opfer des Vorstadaltars unter HAN WU-TI sind unklar und teilweise widersprüchlich, zumal an verschiedenen Lokalitäten parallel Opferstätten installiert wurden. Kumulation und Parallelität der Opfer legen daher die Vermutung nahe, daß die *Chiao-ssu ko* nicht nur in Kan-ch'üan und teilweise im Ahnentempel, sondern überdies an den übrigen Stätten der kosmischen Opfer gesungen wurden:

²⁴⁰ *Sung-shu* 20.569, 571.

²⁴¹ Vgl. KUO SHAO-YÜ (1988), Bd.1, 191.

²⁴² Ein erster „Palast der Langlebigkeit“ (*shou kung*) war im Jahre 118 v.Chr. in Kan-ch'üan gebaut worden (*HS* 25A.1220, *SC* 12.459-60, 28.1388, *Tzu-chih t'ung-chien* 資治通鑑 20.650). Im Jahre 109 v.Chr. (zur Datierung vgl. *Tzu-chih t'ung-chien* 21.683) ließ WU-TI ein weiteres Gebäude oder Gebäudepaar errichten: Die Formulierung in *HS* 25B.1241-42 ist 甘泉則作益壽延壽館, wozu YEN SHIH-KU kommentiert, *i-shou* 益壽 („Vermehren der Langlebigkeit“) und *yen-shou* 延壽 („Ausdehnen der Langlebigkeit“) seien die Namen zweier Gebäude; auch das *Tzu-chih t'ung-chien* folgt der *HS*-Formulierung. Dagegen lautet die Passage in *SC* 28.1400 (parallel 12.478) 甘泉則作益延壽觀. Hierzu zitiert der Kommentator SSU-MA CHEN als Parallelstelle das *Han Wu ku-shih* 漢武故事, wonach es nur ein einziges Gebäude namens *yen-shou kuan* gegeben hat (vgl. zu dieser Diskussion auch WANG SHU-MIN 1983, Bd.2, 464). An Ort und Stelle gefundene Ziegel, besonders ein seit der Sung-Zeit bekannter Traufziegel, belegen hingegen die Formulierung *i-yen-shou kuan* 益延壽觀 oder auch *i-yen-shou kung* 益延壽宮, womit die Hypothese eines einzigen Gebäudes in der Formulierung des *Shih-chi* bestätigt wird (vgl. CH'EN CHIH 1979, 185, und 1979a, 38-39, YING-SHII YÜ 1964/65, 99-100).

²⁴³ *HS* 30.1753-55.

²⁴⁴ *Han-shu pu-chu* 30.56b.

²⁴⁵ KU SHIH (1987), 184, vorsichtiger SUZUKI (1967), 113-14.

²⁴⁶ Vgl. hierzu den folgenden Abschnitt zur Datierung der Texte sowie TABELLE 5. Auch CHANG SHUN-HUI (1990), 227, argumentiert in diese Richtung.

- Im Jahre 134 v.Chr. opferte HAN WU-TI erstmals persönlich an den Altären der fünf Himmelskaiser in Yung; dies sollte fortan im Abstand von drei Jahren wiederholt werden.²⁴⁷ Tatsächlich vermerken die Quellen Opfer in Yung für die Jahre 123, 122, 114, 113, 110, 108 und 93 v.Chr.²⁴⁸
- Zu einem unbestimmten Datum zwischen 134 und 125 v.Chr. wurde im Südosten der Hauptstadt Ch'ang-an nach den Vorschlägen des Magiers MIU CHI 繆忌 ein Altar für die damit zugleich zur obersten Himmelsgottheit erhobene Große Einheit eingerichtet, welcher hier nun regelmäßig im Frühling und Herbst ein Tieropfer dargebracht werden sollte.²⁴⁹ Dazu hatte MIU CHI in einem Memorial erklärt: „Der verehrteste unter den Himmelsgeistern ist die Große Einheit; die Assistenten (*tso* 佐) der Großen Einheit sind die fünf Kaiser.“ Dies entspricht der zeitgenössischen Kosmographie, worin der Stern der Großen Einheit im Himmelszentrum, d.h. in der Han-zeitlichen Konstellation des nördlichen Himmelspoles (*pei-chi* 北極 oder *t'ien-chi* 天極) lokalisiert ist: „Im zentralen [Himmels-] Palast (*chung-kung* 中宮) ist der hellste unter den Sternen [der Gruppe] des Himmelspoles (*t'ien-chi* 天極星) der reguläre Sitz der Großen Einheit.“²⁵⁰ Die Sternengruppe „Sitz der fünf Kaiser“ (*wu ti tso* 五帝坐) befand sich laut *Shih-chi* und *Han-shu* im „Südlichen Himmelspalast“ (*nan-kung* 南宮) und repräsentierte die Kaiser der fünf Himmelsgegenden.²⁵¹
- Im Dezember 114 v.Chr. ließ HAN WU-TI die Opferstätte für den Beherrscher der Erde (*Hou-t'u*) in Fen-yin errichten, wozu man den Opfermonographien von *Shih-chi* und *Han-shu* zufolge auf

²⁴⁷ HS 25A.1216, SC 12.452, 28.1384.

²⁴⁸ 123 v.Chr.: HS 6.174, 25A.1219, SC 12.457, 28.1387; 122 v.Chr.: HS 6.175; 114 v.Chr.: HS 6.183, 25A.1221, SC 12.461, 28.1389; 113 v.Chr.: HS 6.185, 25A.1227, SC 12.467, 28.1394; 110 v.Chr.: HS 6.193, 25A.1237, SC 12.477, 28.1399; 108 v.Chr.: HS 6.195, 25A.1242, SC 12.480, 28.1400; 93 v.Chr.: HS 6.207. (Es fällt auf, daß die im *Shih-chi* nicht erwähnten Opfer von 122 und 93 v.Chr. auch nicht in der Opfermonographie des *Han-shu* erscheinen, sondern nur in den dortigen Annalen.)

²⁴⁹ HS 25A.1218, SC 12.456, 28.1386.

²⁵⁰ SC 27.1289, HS 26.1274. Die „Sterne des Himmelspoles“ sind (vgl. NEEDHAM / WANG 1959, 261) γ , β , α 3233 und β 3162 Ursae Minoris sowie 439 Camelopardalis. Die Kosmographie in *Shih-chi* und *Han-shu* ist eine im politischen Sinne semiotisierte, indem sie im Zentrum des Himmels, dem Sitz des höchsten Himmelsgeistes beginnt, dann – immer noch im „zentralen Palast“ und analog zum irdischen Kaiserpalast – den himmlischen Hof der herrscherlichen Angehörigen und hohen Beamten beschreibt, um anschließend zu den „Himmelspalästen“ (*kung* 宮) der vier Richtungen überzugehen. Der zitierte Satz, in dem die „Große Einheit“ als hellster Stern erwähnt wird, ist daher in *Shih-chi* und *Han-shu* der Ausgangspunkt der gesamten kosmographischen Darstellung. Im *Chin-shu* hingegen wird der „Sitz“ (*tso* 坐) des *T'ai-i* zwar ebenfalls unter den fünf Sternen des „nördlichen Poles“ erwähnt (11.289), doch erscheint der eigentlich *T'ai-i* zugewiesene Stern noch an anderer Stelle, nämlich südlich des Himmelspoles (11.290). Diesen Stern, der sich mit der Bezeichnung *T'ai-i* auch in einer auf c. 940 datierten Sternkarte aus Tun-huang findet (vgl. NEEDHAM / WANG, Tafel XXIV), bestimmt HO PENG YOKE (1966), 71, als 184 Draconis, während NEEDHAM / WANG, 260, *T'ai-i* als „either 42 or 184 Draconis“ erkennen. Auch die Karte bei CH'EN PAO-TS'UNG (1936), 237, folgt offenbar der Darstellung des *Chin-shu*. Gegen diese Identifizierungen hat LI LING (1995/96), 10, geltend gemacht, daß sie nicht der Darstellung in *Shih-chi* und *Han-shu* entsprechen, also für die Han-Zeit vermutlich anachronistisch sind. Statt dessen identifiziert er den eigentlichen Polarstern der Han-Zeit, β Ursae Minoris (Kochab), als *T'ai-i* (vgl. auch HAYASHI 1989, 129-30, 240-42). – Auch zu dem Konzept des Himmelsgeistes *T'ai-i* insgesamt vgl. neben der bisher autoritativen Studie CH'EN PAO-TSUNGS (1936) deren Kritik durch LI LING (1995/96). Während CH'EN argumentiert, *T'ai-i* sei in der Chan-kuo-Zeit zunächst als abstrakter philosophischer Begriff entstanden und erst in der Han-Zeit mit einem Stern und Himmelsgeist identifiziert worden, sieht LI diese Bedeutung bereits Jahrhunderte früher. Lis z.T. spekulativ anmutende Interpretation einiger archäologische Zeugnisse – vgl. hierzu im folgenden auch den Kommentar zu Vers 7.23 – scheint mir allerdings weiterer Stützung zu bedürfen.

²⁵¹ SC 27.1299 und HS 26.1276, auch *Chin-shu* 11.291; vgl. SCHLEGEL (1875), Bd.1, 536. HO PENG YOKE (1966), 78, identifiziert diese Sterne als „ β , 88, 95, & '1201' Leonis and another small star nearby“. Zusätzlich zu dieser Sternengruppe wird in *Chin-shu* 11.289 eine Gruppe namens „Innerer Sitz der fünf Kaiser“ (*wu ti nei-tso* 五帝內坐) unmittelbar unterhalb des „Blütenbaldachins“ (*hua-kai* 華蓋, vgl. hierzu den Kommentar zu Vers 19.2 der *Chiao-ssu ko*) erwähnt (vgl. SCHLEGEL, 526-27, HO PENG YOKE, 69), welche SCHLEGEL zufolge die fünf mythischen Kaiser des Altertums repräsentiert. Diese polare Gruppe ist – anders als die *wu ti tso* – auch im *Hsing-ching* (*T'ung-chen ta-hsiang-li hsing-ching* 1.4b) erwähnt. Die Tatsache, daß sie, wie übrigens auch der „Blütenbaldachin“, weder im *Han-shu* noch im *Shih-chi* aufgeführt ist, läßt bezweifeln, daß sie bereits in der Westlichen Han-Zeit als Vorstellung präsent gewesen sein sollte.

- einem runden Hügel (*yüan-ch'iu* 圓丘) inmitten eines Sumpfes eine Anlage von fünf Altären schuf;²⁵² die Monographie über Ritual und Musik des *Han-shu* spricht dagegen ausdrücklich von einem quadratischen Hügel (*fang-ch'iu* 方丘) in einem Sumpf.²⁵³
- Zum Wintersonstium 113 v.Chr. wurde in Kan-ch'üan die neue Opferstätte des „purpurnen Altars“ (*tzu-t'an* 紫壇) für die Große Einheit angelegt.²⁵⁴ Dieser Altar, den Quellen zufolge eine Kopie des von MIU CHI zuvor entworfenen, war in drei Terrassen angelegt, unterhalb derer sich ringförmig die Altäre für die fünf Kaiser schlossen, arrangiert nach ihrer jeweiligen kosmologischen Position: der Schwarze Kaiser im Norden, der Azurene Kaiser im Osten, der Rote Kaiser im Süden und der Weiße Kaiser im Westen. Der Gelbe Kaiser des Zentrums (und der „mittleren“ Jahreszeit zwischen Sommer / Süden und Herbst / Westen) wurde, da die Mitte des Altars durch die Große Einheit besetzt war, kosmologisch korrekt im Südwesten lokalisiert.²⁵⁵ Während der Großen Einheit in purpurner Kleidung geopfert wurde, trugen die Anrufer der fünf Kaiser die Farben des jeweiligen Himmelskaisers. Die Anlage enthielt „acht Durchgänge / Öffnungen für die Wege der Dämonen“ (*pa t'ung kwei-tao* 八通鬼道).²⁵⁶ Wiederum unterhalb der fünf Kaiser befand sich das Areal der vier Gegenden (*ssu fang*), wo die übrigen Naturgeister Speisenopfer empfingen. Sowohl am *Hou-t'u*-Altar in Fen-yin wie auch am *T'ai-i*-Altar in Kan-ch'üan sollte theoretisch im Abstand von jeweils drei Jahren geopfert werden,²⁵⁷ was aber erneut nicht mit den konkreten Aufzeichnungen übereinstimmt.²⁵⁸
- 109 oder 106 v.Chr. (die Quellen sind widersprüchlich) ließ WU-TI die „Halle des Lichts“ (*ming-t'ang*) bei dem südöstlich des heiligen Berges T'ai-shan gelegenen Ort Feng-cao 奉高 am Wen 汶-Fluß errichten.²⁵⁹ In dieser Anlage, die nach dem Vorbild angeblich aus der Zeit des Gelben Kaisers stammender „Karten“ (*t'u* 圖) gestaltet war, führte WU-TI im Jahre 106 v.Chr. sämtliche bislang (und parallel auch weiterhin) dezentral an verschiedenen Orten vollzogenen Opfer an die kosmischen Kräfte zusammen: die Opfer an die Große Einheit und die fünf Kaiser im oberen Stockwerk der Halle, das Opfer an den Beherrscher der Erde im unteren. Zusätzlich wurde – wohl in Gestalt eines Ahnentablets – der Dynastiegründer HAN KAO-TSU, hier titulierte als KAO-HUANG-TI 高皇帝 („Hoher Erhabener

²⁵² SC 12.461, 28.1389, HS 6.183, 25A.1221-22.

²⁵³ HS 22.1045. Angesichts der zeitgenössischen Vorstellung, daß die Erde quadratisch und der Himmel rund sei, ist diese Variante plausibler; allerdings ist die Passage der Musikmonographie insgesamt sehr kursorisch und enthält, wie oben vermerkt, erhebliche Textprobleme. Unter den späteren Dynastien wurde grundsätzlich zwischen einem „runden Hügel“ des Himmelsopfers und einem „quadratischen Hügel“ des Erdopfers unterschieden, vgl. Kapitel 3, 91.

²⁵⁴ SC 12.469, 28.1394, HS 25A.1230. Zum Terminus „purpurner Altar“, der sich auf die farbliche Gestaltung in Analogie zum imaginierten purpurnen Palast des Himmelspoles bezog, vgl. HS 25B.1256 sowie Vers 8.3 der *Chiao-ssu ko*, ausführlich auch den dortigen Kommentar. Zu einer Beschreibung und Rekonstruktion des Altars vgl. LI LING (1995/96), 3-4, 29 (Abb. 1).

²⁵⁵ Vgl. hierzu auch Kapitel 2, 46-47.

²⁵⁶ Der Text ist hier nicht eindeutig: In der Phrase *ch'u pa t'ung kwei-tao* 除八通鬼道 verstehen die japanischen Übersetzer (OTAKE 1977/79, Bd.1, 261; KANO / NISHIWAKI 1987, 121) wie auch WATSON (1961), Bd.2, 52, das Verb *ch'u* als „blockieren“ oder „verschließen“, vgl. WATSON: „Thus the eight roads by which demons approach were blocked.“ Dem steht allerdings die Beschreibung des ursprünglichen *T'ai-i*-Altars in Ch'ang-an entgegen (HS 25A.1218, SC 12.456, 28.1386), nach dessen Vorbild der Altar in Kan-ch'üan gestaltet wurde: Hier steht als Verb nicht *ch'u*, sondern *k'ai* 開 („öffnen“). Eindeutig ist in diesem Punkt auch die Darstellung in K'UANG HENGs Kritik an der angeblich übertriebenen Pracht des *T'ai-i*-gewidmeten „purpurnen Altars“, vgl. HS 25B.1256, zu einer Übersetzung von K'UANGs Memorial s.u., 300. LI LING (1995/96), 3, mutmaßt, an jeder der acht Seiten des Altars in Ch'ang-an „was a ramp with steps called *guidao* 鬼道 (demon way), which led to the top of the altar. Arranged symmetrically, the eight ramps represented the eight directions“.

²⁵⁷ SC 12.485, 28.1403, HS 25B.1248.

²⁵⁸ Zu einer chronologischen, wenn auch nicht ganz vollständigen Aufzählung der von HAN WU-TI entbotenen Opfer vgl. ORD (1967), 224-65.

²⁵⁹ Vgl. SC 12.480-81, 28.1401, HS 25B.1243; *Tzu-chih t'ung-chien* 21.685 nennt 109 v.Chr.; zu einer Gegenüberstellung der verschiedenen Quellen vgl. MIKAMI (1966), 36-37. Feng-cao 奉高 lag c. 25 km östlich des heutigen T'ai-an 泰安 in Shan-tung, vgl. T'AN CH'Y-HSIANG (1982/87), Bd.2, Karte 19-20.

Kaiser“) den fünf Kaisern direkt gegenüber positioniert (*tui* 對).²⁶⁰ Die Opfer in der „Halle des Lichts“ waren nach dem Vorbild der *chiao*-Opfer gestaltet. Indem nun sämtliche bedeutenden Elemente der imperialen Opfer in der „Halle des Lichts“ zusammengeführt waren, wurde diese zum definitiven Zentrum der kaiserlichen Opfer- und Legitimationspraxis: In räumlicher Kosmologie schnitten sich hier die horizontalen Achsen der Himmelsrichtungen, symbolisiert in den fünf Kaisern, mit der vertikalen Linie von Himmel und Erde – und auf der zeitlich-historischen Ebene war dieser Achsenpunkt zugleich mit dem dynastischen Ursprung in Person des KAO-TSU verknüpft. Der Kaiser betrat die „Halle des Lichts“ von Südwesten her durch einen Durchgang oder Turm mit dem Namen des Weltenberges K'un-lun 崑崙,²⁶¹ und es entsprach nur der symbolischen Zentralität des Ortes, daß WU-TI im Jahre 106 v.Chr. zunächst das *feng*-Opfer am T'ai-shan vollzog, dann in der „Halle des Lichts“ dem Dynastiegründer KAO-TSU opferte und schließlich hier auch den „Prinzen und Fürsten“ (*chu-hou-wang lieh-hou* 諸侯王列侯) Audienz gewährte, um die Berichte über die Vorhaben der Kommandanturen und Prinzentümer in Empfang zu nehmen.²⁶²

Die neue Konzentration in der „Halle des Lichts“ löste die bis dahin gültige dezentrale Raumordnung der Opfer in Kan-ch'üan, Fen-yin und dem Ahnentempel in Ch'ang-an nicht ab, sondern ergänzte sie: In Vorbereitung seines ersten T'ai-shan-Aufstieges hatte WU-TI zunächst das T'ai-i-Opfer in Kan-ch'üan vollzogen,²⁶³ und im Anschluß an die *feng*- und *shan*-Opfer begab er sich erneut für das *chiao*-Opfer zum T'ai-i-Altar nach Kan-ch'üan und für das Opfer an Hou-t'u nach Fen-yin.²⁶⁴

Bezüglich der Verwendung der *Chiao-ssu ko* ist schließlich zu fragen, seit wann – wenn überhaupt – die vorliegenden 20 Hymnen eventuell als Zyklus, d.h. als ein geschlossenes Korpus von Texten, aufgefaßt worden sein können. Die unterschiedlichen Datierungen einzelner Hymnen (s.u.) lassen erkennen, daß die Texte über vermutlich *c.* zwei Jahrzehnte hinweg sukzessive entstanden sind. Die endgültige Zusammenfassung der Texte, welche zugleich eine Abgrenzung gegenüber anderen Gesängen, etwa den beiden tradierten *Hu-tzu ko* 瓠子歌,²⁶⁵ implizierte, kann nicht vor 94 v.Chr. angesetzt werden, dem in den Quellen für Text 18 notierten Datum. Bis auf weiteres offen bleiben die Fragen, ob die Texte bis zu diesem Zeitpunkt ein sukzessiv ergänztes Repertoire konstituierten, das jeweils vollständig dargeboten wurde, oder ob vielmehr einzelne Hymnen auch nur einmalig, nämlich zum ominösen Anlaß ihrer Komposition, präsentiert wurden, oder ob frühere Texte durch spätere nicht ergänzt, sondern ersetzt wurden. Die Tatsachen, daß im *Han-shu* keine späteren Hymnen aus dem Staatsritual der Nachfolger WU-TIS tradiert sind, und daß eine von zwei Textkorrekturen, die der Kanzler K'UANG HENG für Texte der *Chiao-ssu ko* vorgeschlagen hat, auf das Jahr 32 v.Chr. datiert ist,²⁶⁶ indizieren, daß zumindest einige dieser unter WU-TI geschaffenen Hymnen auch von den späteren Kaisern weiter verwendet wurden.

Unklar ist weiter, nach welchen Prinzipien die Texte in der vorliegenden Reihenfolge und Nummerierung arrangiert wurden. Die expliziten und rekonstruierbaren Datierungen lassen nur erkennen, daß keine chronologische Ordnung gewählt wurde; auch sind die Texte nicht nach formalen Kriterien geordnet. Ein positives Organisationsprinzip ist m.E. nicht erkennbar. Bereits die Tatsache der sukzessiven Komposition läßt im übrigen die von vielen Bearbeitern vertretene These ausschließen,

²⁶⁰ ORD (1967), 254, sieht KAO-TSU hier „as intermediary between Wu Ti and these divinities“, vgl. auch DUBS (1938/55), Bd.2, 95-96. Aus HS 6.196 geht hervor, daß KAO-TSU als „Begleiter“ (*p'ei* 配) der Gottheiten in der Höhe (*shang-ti* 上帝; in der Han-Zeit häufig die Bezeichnung der fünf Kaiser, vgl. etwa HS 25A.1210, auch YEN SHIH-KUS Kommentar in HS 25A.1194) installiert war.

²⁶¹ Vgl. hierzu ausführlich den Kommentar zu Vers 10b.20.

²⁶² HS 6.196.

²⁶³ HS 25A.1233, SC 12.473, 28.1396.

²⁶⁴ HS 25B.1243.

²⁶⁵ Vgl. SC 29.1413, HS 29.1682-83, vgl. hierzu auch den Kommentar zu den Versen 12.31-32.

²⁶⁶ Vgl. die Kommentare zu den Textzusätzen der Texte 7 und 8.

die Anordnung der Texte reflektiere den rituellen Ablauf. (Diese traditionelle²⁶⁷ Spekulation erschöpft sich im übrigen in der Feststellung, Text 1 habe zur Begrüßung und Text 19 zur Verabschiedung der Geister gedient.) Allem Anschein nach reflektiert die Zusammenfassung der Texte als „Neunzehn Stücke an Gesängen für die Opfer des Vorstadtares“ und ihre numerierte Reihung keine ursprüngliche Ordnung der Texte, sondern ein Konstrukt der *Han-shu*-Kompilatoren.

Maßvoll spekulieren läßt sich über den Gebrauch der Gesänge 2-6, gerichtet an die fünf kosmischen Kaiser. Vermutlich wurden diese Hymnen nacheinander oder auch synchron an dem jeweiligen Altar gesungen; auszuschließen ist wohl der in den „Anweisungen für die Monate“ vorgeschriebene und für die Östliche Han-Zeit belegte jahreszeitliche Rhythmus. Die Quellen berichten nichts über ein „Begrüßen der jahreszeitlichen Luft“, d.h. die Verwendung einer bestimmten Hymne zu Beginn der mit ihr korrelierten Jahreszeit. Zwar galt das Wintersolstitium als wichtigster Opfertermin, doch scheint unter HAN WU-TI die zeitliche Ordnung der kosmischen Opfer nach Jahren – theoretisch alle drei Jahre ein *chiao*-Opfer, alle fünf Jahre ein *feng*-Opfer – statt nach Jahreszeiten bemessen worden zu sein. Dies entspricht auch den erheblichen Distanzen der Kultstätten sowohl von der Hauptstadt als auch untereinander: Angesichts der Entfernungen war ein einjähriger Kultkalender kaum praktikabel; schon die im Abstand von Jahren organisierten Reisen des Kaisers zu den einzelnen Altären erforderten erheblichen zeitlichen wie materiellen Aufwand. (Diese Frage sollte um 32 v.Chr. zu einem wichtigen Argument in der Diskussion um die Verlagerung der Opfer nach Ch'ang-an werden.)²⁶⁸

Autorschaft und Datierung

Zur Datierung der *Chiao-ssu ko* stehen unterschiedliche Informationen zur Verfügung: die sporadischen Notizen in *Shih-chi* und *Han-shu* zur Einrichtung der Opfermusik unter HAN WU-TI, den Hymnen nachgestellte Anmerkungen, sonstige Berichte über die Kompositionsanlässe einzelner Hymnen sowie interne Referenzen der Texte. Wo für einen Text mehrere dieser Informationen vorliegen, sind diese bisweilen widersprüchlich und gegeneinander abzuwägen. Da die konkreten Diskussionen auch auf textinterne Referenzen zugreifen müssen, werden sie nicht hier, sondern im Kommentar zu den jeweiligen Texten selbst geführt. Das vorliegende Kapitel faßt daher die in den Kommentaren ausführlich entwickelten Diskussionen und Schlußfolgerungen vorausgreifend zusammen.²⁶⁹

Wie mehrfach erwähnt, sind die Bemerkungen zur Einrichtung der Opfermusik 113 oder 111 v.Chr. spärlich und widersprechen zunächst der Feststellung, die Texte seien von SSU-MA HSIANG-JU (gest. 117 v.Chr.) und anderen verfaßt worden.²⁷⁰ Es sei zunächst dahingestellt, welche Texte nach genauerer Prüfung tatsächlich in die Lebenszeit dieses bedeutendsten Poeten am kaiserlichen Hofe datiert werden können. Das logische Problem dieser Zuschreibung steckt in der grundsätzlichen Frage, in welchem Zusammenhang und für welche eventuellen Zwecke SSU-MA HSIANG-JU und andere Autoren Opfergesänge verfaßt haben könnten zu einer Zeit, als die Opfer angeblich noch ohne Musik gewesen seien. Das *Han-shu* spricht davon, SSU-MA HSIANG-JU und andere hätten „Gedichte und Rhapsodien“ (*shih fu*) verfaßt, zu denen anschließend LI YEN-NIEN die Musik geschaffen habe.²⁷¹ Danach scheint es sich bei diesen Texten um Auftragsarbeiten gehandelt zu haben, für die allerdings kein konkreter Zweck bekannt ist.

²⁶⁷ Bereits der zitierten Notiz des *Sung-shu* zum Drei-Zeichen-Vers scheint diese Spekulation zugrundezuliegen.

²⁶⁸ Vgl. das von dem Kanzler K'UANG HENG und dem Chefsensor (*yü-shih ta-fu* 御史大夫) CHANG TAN 張譚 präsentierte Memorial in HS 25B.1253-54, übersetzt bei LOEWE (1974a), 171-72.

²⁶⁹ Ich verzichte deshalb darauf, hier die einzelnen Belege anzuführen; sie finden sich in den Kommentaren.

²⁷⁰ Vgl. Kapitel 3, 59-61.

²⁷¹ HS 22.1045.

Das Problem von Gesängen, die eventuell vor die Wiedereinführung der Opfermusik datieren, also nicht als Opfergesänge verfaßt wurden, verlangt für jeden einzelnen Text die genaue Prüfung seiner möglichen Datierung. Begonnen werden soll mit jenen Texten, zu welchen in einem jeweils nachgestellten Textzusatz der Kompositionsanlaß und eine explizite Datierung notiert sind. Derart datiert sind die Texte 10a, 10b,²⁷² 12, 13, 17 und 18, also sechs von insgesamt zwanzig Hymnen, wobei zunächst auffällt, daß die Texte innerhalb des Zyklus nicht chronologisch arrangiert sind.

TABELLE 5: Die expliziten Datierungen der *Chiao-ssu ko*

Text Nr.	Datierung und Kompositionsanlaß laut Textzusatz	Datierung nach den Annalen HAN WU-TI'S (HS 6)	Datierungsvorschlag nach Abwägung zusätzlicher Referenzen
10a	120 v.Chr.: Wassergeburt eines Pferdes	113 v.Chr.	113 v.Chr.
10b	101 v.Chr.: Erhalt der Himmelspferde	101 v.Chr.	101 v.Chr.
12	112 v.Chr.: Fund des Dreifußes	113 v.Chr.	sicher nicht vor 109 v.Chr., vermutlich nach 105 v.Chr.
13	109 v.Chr.: Wachsen des Wunderkrauts	109 v.Chr.	109 v.Chr.
17	123 v.Chr.: Fang des weißen Einhorns	123 v.Chr.	vermutlich nach 105 v.Chr.
18	94 v.Chr.: Fang der roten Wildgänse	94 v.Chr.	94 v.Chr.

Die *Han-shu*-Annalen weichen nur zu Text 10a signifikant und zu Text 12 geringfügig von dem Textzusatz der „Monographie über Ritual und Musik“ ab, wobei die Datierung der Annalen jeweils die plausible ist.²⁷³ Meine Datierungsvorschläge sind prinzipiell konservativ: Wo keine Referenzen ausdrücklich gegen die im *Han-shu* gegebene Datierung sprechen, übernehme ich diese. Wollte man alle Datierungen der Annalen akzeptieren, bliebe Text 17 der einzige zu Lebzeiten SSU-MA HSIANG-JUS verfaßte. Gegen die frühe Datierung dieses Textes spricht zunächst ein bereits notiertes logisches Problem: Das Einhorn, bis dato höchster himmlischer Gunstbeweis an den Herrscher, wurde den Quellen zufolge im Opfer des Vorstadtares und vielleicht auch im Ahnentempel präsentiert. Ist es also denkbar, daß schon zu diesem Zeitpunkt ein eulogischer Gesang zur Verfügung gestanden hätte, der aber nicht in eine musikalische Darbietung umgesetzt worden wäre? Wo sonst wäre dieser Text gesungen worden? Weiterhin gegen die frühe Datierung spricht eine interne Referenz:

So wird gesagt: Es hat fünf Zehen
und bringt die gelbe Tugendkraft zur Erscheinung!

Diese Verse 17.5-6 rühmen zweifellos jene „Phase“ und „Tugendkraft“ der „Erde“, die erst mit dem zum Wintersolstitium 105 v.Chr. inaugurierten und im Sommer 104 v.Chr. ausdrücklich verkündeten neuen Kalender der Ära „Großer Beginn“ (*t'ai-ch'u* 太初) offiziell zur kosmischen Kraft der Han-Dynastie erklärt wurde.²⁷⁴ Wie die Zahl Fünf gehörte auch die Farbe Gelb zu den korrelativen

²⁷² Unter der Nr. 10 des Zyklus sind zwei „Himmelspferd“-Gesänge verfaßt, die ich als 10a und 10b unterscheide.

²⁷³ Vgl. ausführlich die Diskussionen im Kommentar zu den jeweiligen Textzusätzen.

²⁷⁴ Vgl. HS 6.199, 21A.974-76, 25B.1245, SC 12.483, 28.1402, zu den offiziellen Phasen der Han-Dynastie LOEWE (1974a), 30-33, und (1979), zum Kalender DUBS (1938/55), Bd.1, 154-60.

Merkmale der „Tugendkraft der Erde“ (*t'u-te* 土德),²⁷⁵ welche nunmehr als Ausdruck eines fundamentalen Neuanfangs – daher die kalendarische Devise „Großer Beginn“ – proklamiert wurde; die Regierung unter HAN WU-TI war, in LOEWES Worten, „clearly conscious, or even proud of its achievements and was anxious to display its glory“²⁷⁶, und sie stand im „climax of imperial pride and self-confidence“.²⁷⁷ Es scheint ausgeschlossen, daß eine an den Himmel gerichtete Opferhymne derart massiv die Merkmale der im Jahre 123 v.Chr. unzeitgemäßen Phase – man regierte seit Dynastiebeginn unter der „Tugendkraft des Wassers“ (*shui-te* 水德) – gepriesen hätte. Angesichts der Tatsache, daß HAN WU-TI noch im Jahre 95 v.Chr. in einem Edikt verkündete, daß Goldbarren in Form der Einhorn- und Himmelspferdhufe zu gestalten seien, spricht nichts dagegen, daß auch der Opferhymnus über den Fang des Einhorns retrospektiv geschaffen worden sein könnte.²⁷⁸ In diesem Falle wäre das erhabene Omen dynastischer Legitimation einerseits nachträglich um die Merkmale des neuen dynastischen Emblems bereichert worden und erschiene damit andererseits als ein ursprünglich prophetisches Zeichen einer „Tugendkraft der Erde“.

Die Referenz auf das kosmische Emblem der Dynastie läßt auch an der Datierung von Text 12 zweifeln, wo Saturn, das mit der „Tugendkraft der Erde“ korrelierte Gestirn, an prominenter Stelle erscheint und überdies die Änderung des Kalenders gepriesen wird.²⁷⁹ Der Text enthält ferner Referenzen auf ein seltenes Lichtphänomen, das erst für 110 v.Chr. berichtet wird sowie auf die Deichreparaturen am Gelben Fluß, die auf 109 v.Chr. datieren.²⁸⁰ Damit wäre die tatsächlich früheste der explizit datierten Hymnen der Himmelspferdgesang 10a. Da die *Han-shu*-Annalen überdies die Abfassung der Texte 10a und 12 miteinander verbinden, scheint nicht einmal ausgeschlossen, daß auch für Text 10a die späte Datierung von Text 12 gelten könnte; in diesem Falle würde keiner der sechs datierten Texte vor 109 v.Chr. datieren. Zusammenfassend ist darauf hinzuweisen, daß von insgesamt sechs den Texten selbst beigegebenen Datierungen mindestens zwei, vermutlich aber drei, falsch sind. Unklar bleibt im übrigen, von wessen Hand diese nachgestellten Textzusätze überhaupt stammen.

Ein eigenes Problem, das zugleich die Diskussion der Datierung berührt, wirft der Zusatz *Tsou-tzu yüeh* 鄒子樂 („Musik von Meister TSOU“) zu den Texten 3-6 auf. Wie in der Diskussion der kosmischen Hymnen späterer Dynastien vermerkt,²⁸¹ wurden diese vier Texte, wie auch Text 2, mit dem sie durch die gemeinsame Form von jeweils zwölf Versen zu vier Zeichen verbunden sind, auch in der Östlichen Han-Zeit noch verwendet und bildeten das Modell der „Gesänge an die fünf Kaiser“ (*wu ti ko* 五帝歌) der folgenden Dynastien.

Wer ist Meister TSOU? Verschiedene Gelehrte – LIANG CH'I-CH'AO,²⁸² LO KEN-TSE,²⁸³ LU K'AN-JU und FENG YÜAN-CHÜN,²⁸⁴ CH'IU CH'UNG-SUN²⁸⁵ – sehen den Han-zeitlichen Literaten TSOU YANG 鄒陽 (c. 206 - c. 129 v.Chr.) als Verfasser der Texte angesprochen. Ich halte dies aus zwei Gründen für unplausibel: Zum einen spricht das *Han-shu* in den vier Appendizes von der „Musik“ (*yüeh*) und nicht von den Texten; diese werden in der Einleitung zu den *Chiao-ssu ko* ausdrücklich als *shih* 詩

²⁷⁵ Vgl. *Lü-shih ch'un-ch'iu* 6.3a-b, *Li-chi* 16.143c-144b (LEGGÉ 1885, Bd.1, 280-81), *Huai-nan tzu* 5.6b-7a, dazu die in Kapitel 2, 43, Anm. 132, genannte Literatur.

²⁷⁶ LOEWE (1986b), 738.

²⁷⁷ LOEWE (1986a), 172.

²⁷⁸ Vgl. ausführlich den Kommentar zu Text 17.

²⁷⁹ Vgl. die Verse 12.2 und 12.5-6.

²⁸⁰ Vgl. Verse 12.1 und 12.31-32.

²⁸¹ Vgl. Kapitel 2, 45-46, Kapitel 3, 92-95.

²⁸² LIANG CH'I-CH'AO (1941), Bd.16, ch. 74, 37.

²⁸³ LO KEN-TSE (1981), 29.

²⁸⁴ LU K'AN-JU / FENG YÜAN-CHÜN (1956), Bd.1, 174.

²⁸⁵ CH'IU CH'UNG-SUN (1964), 198.

(„Textdichtungen“) der *ko* 歌 („Gesänge“) bezeichnet,²⁸⁶ und es scheint angeraten, diese terminologischen Differenzierungen ernst zu nehmen. Zweitens bliebe zu fragen, warum gerade TSOU YANG als einziger Autor bestimmter Texte hervorgehoben sein soll – und ob eine solche Hervorhebung dann andererseits derart unspezifisch und mißverständlich formuliert worden sein könnte.

Laut *Shih-chi* hat es in dem Staat Ch'i drei TSOU-TZU („Meister TSOU“) gegeben; zwei von ihnen sind namentlich genannt: der Zitherspieler TSOU CHI 鄒忌 sowie TSOU YEN 鄒衍 (305 - 240 v. Chr.), der als Begründer der „fünf Phasen“ (*wu hsing*) -Theorie gilt.²⁸⁷ Auch die Opfermonographie des *Shih-chi* erwähnt TSOU YEN als Begründer der Theorie von „Abschluß und [Wieder-]Beginn der fünf Tugendkräfte“ (*chung-shih wu te* 終始五德) unter dem Namen „Meister TSOU“. Die „Monographie über die Literatur“ des *Han-shu* führt im Abschnitt der *yin-yang* 陰陽 -Philosophen ein Buch *Tsou-tzu* in 49 *p'ien* und ein Buch *Tsou-tzu chung-shih* 鄒子終始 („Abschluß und [Wieder-]Beginn [der fünf Phasen] nach Meister TSOU“) in 56 *p'ien*.²⁸⁸ Hierzu enthält das *Han-shu* selbst die ergänzende Notiz, Meister TSOU heiße mit Vornamen YEN 衍.²⁸⁹ Angesichts der enormen Popularität der *wu hsing*-Theorie TSOU YENS in der Han-Zeit und der Tatsache, daß die hier zur Diskussion stehenden Gesänge, gerichtet an die kosmischen Kaiser, nach eben dieser Theorie gestaltet sind, liegt es nahe, „Meister TSOU“ hier als Referenz auf TSOU YEN zu verstehen. Wie die den Hymnen nachgestellten Datierungen ist auch die Formel „Musik von Meister TSOU“ in ihrer Herkunft unklar. Der vier Mal wiederholte Textzusatz muß keineswegs aus der Zeit WU-TIS stammen, sondern kann ebenso von den Kompilatoren des *Han-shu* angefügt worden sein – vielleicht auch, um die Texte an die kosmischen Kaiser, die als einzige weiterhin verwendet wurden, von den übrigen Gesängen WU-TIS abzugrenzen, welche nach Form und Inhalt von den späteren Klassizisten strikt abgelehnt wurden.²⁹⁰ In diesem Sinne mag die Formel „Musik von Meister TSOU“, womit die Hymnen der Zeit und Verantwortung WU-TIS entzogen und in die ausgehende Chou-Zeit verlagert wurden, die Texte über eine vermeintlich „klassische“ Herkunft nobilitiert und ihren weiteren Gebrauch sanktioniert haben.

Text 2, die Hymne an den Gelben Kaiser des Zentrums und die im *wu hsing*-System hiermit korrelierende „Tugendkraft der Erde“, war schon im Ritual der Östlichen Han-Zeit Bestandteil dieses Zyklus von insgesamt fünf Texten; im *Han-shu* allerdings fehlt ihr nicht nur der entsprechende Textzusatz, sie steht auch außerhalb der „natürlichen“ Reihenfolge, wo ihr Platz zwischen den Hymnen an den Roten und den Weißen Kaiser gewesen wäre. Dies hat verschiedene Bearbeiter veranlaßt, den Text nicht an den Gelben Kaiser des Zentrums und seinen Hilfsgeist *Hou-t'u* („Beherrscher der Erde“) gerichtet zu sehen, sondern an *Hou-t'u* selbst als Repräsentanten der Erde.²⁹¹ Dieses Mißverständnis, gegen das inzwischen hinreichend argumentiert worden ist,²⁹² gründet vermutlich in der doppelten Funktion, die *Hou-t'u* im Opfersystem HAN WU-TIS innehat: Einerseits, in der polaren Opposition von Himmel und Erde, steht der Geist dem obersten Himmelsgeist *T'ai-i* gegenüber, andererseits, im *wu hsing*-System, ist *Hou-t'u* der Hilfsgeist des Gelben Himmelskaisers des Zentrums, der überdies wiederum die Phase und Tugendkraft „Erde“ repräsentiert.²⁹³

²⁸⁶ Die knappe Einleitung in *HS* 22.1052, nach der sofort der Text von Gesang 1 beginnt, lautet wörtlich: „Neunzehn Stücke an Gesängen für die Opfer des Vorstadaltars; ihre Textdichtungen lauten:“ (*chiao-ssu ko shih-chiu chang ch'i shih yüeh* 郊祀歌十九章其詩曰).

²⁸⁷ *SC* 74.2344.

²⁸⁸ *HS* 30.1733.

²⁸⁹ Vgl. auch YANG SHU-TA (1984), Bd.1, 232, KU SHIH (1987), 129, MASUDA (1975), 32-37.

²⁹⁰ Vgl. unten, 299-301.

²⁹¹ Vgl. den Kommentar zu Vers 2.1.

²⁹² Vgl. in der Sung-Zeit bereits WU JEN-CHIEH (*Liang Han k'an-wu pu-i* 4.9a), in der Ch'ing-Zeit u.a. WANG NIEN-SUN 王念孫 (1744 - 1832; *Tu-shu tsa-chih* 讀書雜誌 4-4.17b-18a), CHU CH' IEN (*Yüeh-fu cheng-i* 1.4a), WANG HSIEN-CH' IEN (*Han-shu pu-chu* 22.21a-b), CH' EN PEN-LI (*Han yüeh-fu san ko chien-chu, Chiao-ssu ko* 7a-b), MEI TING-TSO (*Han Wei shih-ch' eng* 3.2a).

²⁹³ Vgl. oben, Kapitel 3, 45.

Zu der Frage, warum Text 2 nicht denselben Zusatz „Musik von Meister TSOU“ trägt, hat MASUDA KIYOHIDE argumentiert, der Hymnus sei vermutlich 104 v. Chr. nachträglich zu dem bestehenden Satz der übrigen vier Gesänge verfaßt worden.²⁹⁴ Die These läßt sich stützen durch einen Vergleich der Texte: Wie die im Rahmen der *wu hsing*-Theorie notwendige fünfte „mittlere“ Jahreszeit in *Lü-shih ch'un-ch'iu, Li-chi* und *Huai-nan tzu* ein bloßes bloßes Kunstprodukt jenseits einer eigenen natürlichen Realität blieb,²⁹⁵ unterscheidet sich auch die Hymne an den Gelben Kaiser gegenüber den Texten 3-6: Wo diese konkret auf die natürlichen Phänomene der jeweiligen Jahreszeit referieren, ist Text 2 hochgradig abstrakt und erschöpft sich in der Aufzählung der theoretischen Merkmale einer imaginären „mittleren“ Jahreszeit, verbunden mit Allgemeinplätzen jener politischen Rhetorik, welche die Texte der *An-shih fang-chung ko* maßgeblich prägt. Es scheint daher kein Zufall zu sein, daß gerade Text 2 – ich greife hier der Diskussion der formalen und semantischen Elemente des Zyklus vor – mit *sheng-sheng* 繩繩 („Strang um Strang“) und *mu-mu* 穆穆 („erhaben, erhaben“) zwei Reduplikationen enthält, die auf die Eulogien und Großen Elegantiae des *Shih-ching* referieren²⁹⁶ und dabei zugleich, wiederum nach dem *Shih-ching*-Modell, den rhythmischen Auftakt tetrasyllabischer Verse bilden.

So erscheint Text 2 als die im abstrakten Sinne „politischste“ unter den Hymnen an die fünf Himmelskaiser und als ein ideologisches Kunstprodukt: Der Text ist so neu in seiner kosmologischen Bedeutung wie archaisierend in seinem poetischen Duktus. Die Hymne preist die 105/104 v. Chr. zur dynastischen Tugendkraft erhobene „Erde“ und ist vielleicht aus gerade diesem Grunde nicht in den Zyklus der übrigen vier Texte integriert, sondern diesem vorangestellt: Wo die Gesamtheit der fünf Texte den geschlossenen kosmischen Zyklus der fünf Phasen repräsentiert, markiert die Hervorhebung der Hymne an den Gelben Kaiser den besonderen Rang der Phase der „Erde“ als Emblem der eigenen Dynastie. MASUDAs tentative Datierung der Hymne auf 105/104 v. Chr. ist daher nicht abwegig. Die Texte 3-6 enthalten keine konkreten Indizien für eine Datierung.

Für nahezu alle übrigen Texte läßt sich dank interner Referenzen jeweils ein *terminus post quem* angeben; eine Ausnahme ist der formal und inhaltlich wie ein Fremdkörper unter den Opfergesängen wirkende Text 9. Die folgenden Überlegungen sind insofern tentativ, als sie ausschließlich auf den spärlichen Informationen der Historiographie basieren. Wo, wie im Falle einiger der explizit datierten Texte, dem *Han-shu* widersprochen wird, geschieht dies aufgrund anderer Passagen eben des *Han-shu* sowie des *Shih-chi*. Weitere Texte, die herangezogen werden könnten, scheinen in den entscheidenden Punkten immer auf diese beiden Quellen zurückzuweisen. Meine Schlußfolgerungen resultieren daher lediglich aus Abwägungen einander widersprechender Passagen.²⁹⁷

– Text 1: Die Verse 1.26 („die fünf Tonstufen sind wohlgestaltet“) und 1.34 („[Wir] rezitieren ‚Azur‘ und ‚Gelb‘“) referieren auf die musikalische Darbietung während der Opfer; nach den *Han-shu*-Monographien datiert die Wiedereinführung der Musik bei den Opfern erst auf 113 oder 111 v. Chr.; mir scheint das Datum 113 v. Chr. plausibler, da auch andere Gesänge, die sich auf den zu diesem Zeitpunkt errichteten *T'ai-i*-Altar beziehen, die musikalische Darbietung schildern.

– Text 7: Die Verse 7.21-22 („Glocken und Trommeln, die [Mundorgeln] *yü* und *sheng* – / der Wolkentanz kreisend, kreisend!“) referieren wiederum auf die musikalische Darbietung. Vers 7.8 („Sie runden sich und beginnen erneut“) ist eine Formel, die im Zusammenhang des Dreifußfundes 113 v. Chr. topisch wurde. Die Verse 7.23-24 („Das Geisterbanner des *chao-yao*-Sternes – / die neun

²⁹⁴ MASUDA (1975), 39.

²⁹⁵ Vgl. hierzu Kapitel 2, 46-47.

²⁹⁶ Zu *sheng-sheng* vgl. *Mao shih* [# 256] 18-1.287b (LEGGE IV, 514), zu *mu-mu* vgl. *Mao shih* [# 235, 249, 282, 299, 301] 16-1.236c, 17-3.272c, 19-3.328a, 20-1.343c, 20-3.352c (LEGGE, 429, 482, 589, 618, 631).

²⁹⁷ Für die Details der im folgenden notierten Referenzen vgl. jeweils die Kommentare zu den entsprechenden Versen. Es spricht im übrigen m.E. nicht für die Arbeiten CHENG WENS (vgl. besonders 1983), daß er spekulativ Datierungen als scheinbar gesichert präsentiert, für die sich z.T. keinerlei konkrete Referenzen angeben lassen.

Barbaren[völker] unterstellen und fügen sich“) scheinen direkt auf die Unterwerfung Nan-yüehs 111 v.Chr. zu referieren: Vor dem Kriegszug wurde im Herbst 112 v.Chr. das Banner gen Süden in Richtung auf Nan-yüeh gehalten, um die Unterstützung des Geistes *T'ai-i* zu erbitten.

– Text 8: Die Verse 8.3 („So lassen [Wir] den purpurnen Altar erstehen“) und 8.7 („Mit dem Axtmuster Besticktes spannt sich ringsum“) beziehen sich auf den 113 v.Chr. errichteten *T'ai-i*-Altar in Kan-ch'üan. Die Verse 13-18 und 29-38 referieren ausführlich auf die musikalische Darbietung.

– Text 11: Vers 11.13-14 („gestalten das *chao-yao*-Banner, / folgen dem ferne Geschauten“) erwähnt das *chao-yao*-Banner von 112 v.Chr. Vers 11.17 („Sie bestrahlen den purpurnen Vorhang“) referiert auf den *T'ai-i*-Altar in Kan-ch'üan. Die Verse 11.11-12 („[Wir] schmücken die Nephritstäbe, / zu tanzen und zu singen“) und 11.30 („die wohlgeformten [Musik-]Stücke darzubieten“) verweisen auf die musikalische Darbietung. Wenn mein Verständnis von Vers 11.6 („Tugendkraft[-Stern] und Treue[-Stern] erscheinen“) zutrifft, ist mit dem „Tugendkraftstern“ die in Text 12 erwähnte seltene Lichterscheinung des Jahres 110 v.Chr. gemeint, während der „Treuestern“ Saturn korrelativ mit der „Tugendkraft der Erde“ verbunden ist, also möglicherweise erst eine Datierung 105/104 v.Chr. indiziert.

– Text 14: Vers 14.3 („Ein Gegenstand ist erschienen in Chi-chou“) referiert eindeutig auf den im Sommer des Jahres 113 v.Chr. in Fen-yin gefundenen Dreifuß.

– Text 15: Vers 15.21 („[kommen vom] *Chiu-i*[-Gebirge] in Scharen“) kann auf das (einmalige?) Opfer HAN WU-TIS verweisen, das dieser im Winter 107/106 v.Chr. am *Chiu-i*-Gebirge an SHUN richtete. Die Verse 15.31-36 referieren auf den Fund des Dreifußes in Fen-yin 113 v.Chr.

– Text 16: Die Verse 16.1-2 („Die fünf Geister dienen als Minister, / umfassen die [Gegenden der] vier Nachbarn“) gelten der Architektur des *T'ai-i*-Altars in Kan-ch'üan.

– Text 19: Vers 19.1 („Der rote Alligator [als] Banner“) bezieht sich vermutlich auf den Winter 107/106. Der These, daß der Text ein im Sommer 93 v.Chr. verfaßter Gesang sei, von dem wir an anderer Stelle nur den Titel kennen,²⁹⁸ folge ich nicht.

Die folgende Übersicht zeigt die m.E. rekonstruierbaren Datierungen für die Texte der *Chiao-ssu ko*. Als Datierung notiere ich jeweils den *terminus post quem*, da die Hymnen, wie die explizit datierten Texte nahelegen, im Regelfall wohl im zeitlichen Zusammenhang mit den Umständen stehen, die sie besingen; eine Ausnahme hierzu dürfte Text 17 sein.

TABELLE 6: Die rekonstruierten Datierungen der *Chiao-ssu ko*

Text Nr.	Datierung	Text Nr.	Datierung
1	113 v.Chr.	10b	101 v.Chr.
2	105/104 v.Chr.	11	110 v.Chr. oder 105/104 v.Chr.
3	?	12	109 v.Chr. oder 105/104 v.Chr.
4	?	13	109 v.Chr.
5	?	14	113 v.Chr.
6	?	15	107/106 v.Chr.
7	112/111 v.Chr.	16	113 v.Chr.
8	113 v.Chr.	17	105/104 v.Chr.
9	?	18	94 v.Chr.
10a	113 v.Chr.	19	107/106 v.Chr.

²⁹⁸ Vgl. den Kommentar zu Vers 19.1.

Die textinternen Referenzen indizieren, daß die Mehrzahl der Texte zwischen 113 und 106 v.Chr. datieren, also im engen Zusammenhang mit den großen Reformen der Staatsopfer selbst entstanden sind. In dieselbe Phase fällt auch die kaiserliche Inspektionsreise durch den Süden des Reiches im Jahre 107/106 v.Chr., in deren Verlauf HAN WU-TI das Opfer an SHUN entbot. Ein weiterer bedeutender Anlaß zu neuen Opferhymnen war vermutlich die Kalenderreform 105/104 v.Chr., als die Dynastie – auch dies ein Schlüsselakt ritueller imperialer Repräsentation – unter die „Tugendkraft der Erde“ gestellt wurde.

Nicht berücksichtigt in den hier vorgeschlagenen Datierungen ist die theoretische Möglichkeit, daß die tradierten Texte nicht die ursprünglichen Versionen sind, sondern spätere Überarbeitungen; so könnten etwa in Text 17 die beiden kritischen Verse auch nachträglich eingefügt worden sein. Alle derartigen Überlegungen aber sind ausschließlich spekulativ; die Quellen geben nicht den geringsten Hinweis auf spätere Überarbeitungen. Sie bleiben zwar dennoch denkbar, aber sie sind nicht diskutierbar.

Es bleiben fünf Texte, die sich nicht positiv datieren lassen, und nur diese können theoretisch von SSU-MA HSIANG-JU stammen. Zugleich aber handelt es sich bei diesen Texten gerade um jene, die in ihrer sprachlichen und gedanklichen Diktion am weitesten von den übrigen bekannten Werken SSU-MAS entfernt zu sein scheinen. Die Texte 3-6 sind, wie erwähnt, inhaltlich strikt nach dem Modell der „Anweisungen für die Monate“ gestaltet und formal sehr konservativ. Text 9 hingegen ist von einer so intensiv persönlichen Diktion, daß er am ehesten von HAN WU-TI selbst verfaßt worden sein könnte. Als Ergebnis der gesamten Datierungsdiskussion, das im übrigen auch von den regulären Reimen der *Chiao-ssu ko* gestützt wird,²⁹⁹ scheint daher nur zu schließen, daß die im *Han-shu* gegebene Zuschreibung der Texte an SSU-MA HSIANG-JU eine nachträgliche Fiktion sein dürfte; dem entspricht auch, daß die Biographien SSU-MAS in *Shih-chi* und *Han-shu* nichts von seiner eventuellen Autorschaft der Ritualgesänge vermerken. Über die Motivation dieser Fiktion kann nur spekuliert werden: SSU-MA war ohne Zweifel der bedeutendste Poet seiner Zeit; seine panegyrischen Rhapsodien waren – obwohl in keinem einzigen Falle Auftragsarbeiten – vermutlich integraler Bestandteil der rituellen imperialen Repräsentation, und der von ihm angeblich auf dem Sterbebett verfaßte Traktat über die *feng-* und *shan*-Opfer (*Feng-shan wen* 封禪文)³⁰⁰ enthält selbst einen langen eulogischen Hymnus (*sung*) zum Ruhme der Dynastie. Gerade den großen Rhapsodien sind die *Chiao-ssu ko* in Vokabular wie in formaler Diktion nachweislich verpflichtet,³⁰¹ und wenn sie auch nicht von SSU-MA HSIANG-JU selbst verfaßt sein können, tragen sie doch eindeutige Spuren des von ihm maßgeblich mitgeprägten literarischen Stils. Die eigentlichen Verfasser der tradierten Hymnentexte müssen wohl in der weitgehend anonymen Schar talentierter Literaten gesucht werden, die am Hofe HAN WU-TIS tätig waren.³⁰²

²⁹⁹ Vgl. unten, 295.

³⁰⁰ WH 48.1a-9a.

³⁰¹ Vgl. hierzu die folgenden Kommentare zu den einzelnen Hymnen sowie die anschließende zusammenfassende formale und inhaltliche Diskussion.

³⁰² Vgl. hierzu KNECHTGES (1994). Eine überraschende und m.W. von keiner Parallelstelle gestützte Notiz offenbar zur Autorschaft der Texte findet sich im *Wen-hsin tiao-lung* (CHAN YING 1989, 7.235): „CHU [MAI-CH'EN] und [SSU-]MA [HSIANG-JU] haben Gesänge in der *sao*-Form gestaltet.“ Der aus K'uai-chi stammende und als Verfasser (nicht tradierter) *fu* namhafte CHU MAI-CH'EN 朱買臣 (hingerichtet 115 v.Chr.) kam um 127 v.Chr. an den Kaiserhof und war als *Ch'un-ch'iu*-Spezialist gefragt, aber auch in seiner Fähigkeit, „Gesänge aus Ch'u“ (Ch'u *tz'u* 楚辭 – nicht zu verwechseln mit der späteren Anthologie diesen Namens!) rezitieren (? erklären? [chin. *yen* 言]) zu können (SC 122.3143, HS 64A.2791), zu seiner Biographie vgl. HS 64A.2791-94. Sein Todesdatum schließt ihn als Autor der tradierten Hymnen ebenso aus wie SSU-MA HSIANG-JU.

Übersetzung und Kommentar

Anders als im Falle der *An-shih fang-chung ko* sind die Textgrenzen sämtlicher Gesänge durch einzeln nachgestellte und überdies numerierte „Titel“ markiert. Diese „Titel“ sind jeweils aus den ersten zwei oder drei Zeichen des Textes gebildet; zu Text 10, der zwei eigenständige und auch unterschiedlich zu datierende Gesänge umfaßt, ist der „Titel“ aus den ersten beiden Zeichen des zweiten Gesanges gebildet. Eine andere Aufteilung der Texte als die in den überlieferten *Han-shu*-Ausgaben ist nicht bekannt.

Wie zum Zyklus der *An-shih fang-chung ko* gebe ich die Reimkategorien erneut mit dem leicht modifizierten System LI FANG-KUEIS an. Allerdings sind die vor allem über das *Shih-ching* rekonstruierten Lautungen für den vorliegenden Zyklus relativ anachronistisch (wenn auch wohl nicht anachronistischer, als es die Lautungen der Östlichen Han-Zeit wären). Dies äußert sich z.B. mehrfach an den Reimen der Han-zeitlichen Kategorie *chen* 真, unter der im vorliegenden Zyklus – anders als noch in den *An-shih fang-chung ko* – Wörter der *Shih-ching*-Reimklassen *chen* (*-in) und *wen* 文 (*-ən) miteinander reimen.³⁰³ Auch zeigen die *Chiao-ssu ko* Assonanzen zwischen Wörtern der *Shih-ching*-Reimgruppen *yü* 魚 (*-a) und *hou* 候 (*-u), die in der Han-Zeit, vermutlich durch eine Vokalentwicklung von *-u zu *-ua, gemäß dem von LO CH'ANG-P'EI und CHOU TSU-MO etablierten System in der gemeinsamen Gruppe *yü* reimen;³⁰⁴ ob diese Assonanzen als Reime zu gewichten sind, ist allerdings sehr fraglich. Ich gebe im folgenden die betreffenden Kategorien immer mit dem Vokal an, mit dem die konkreten Verse tatsächlich reimen, und entsprechend mit beiden Vokalen, wo die Wörter aus beiden ursprünglich getrennten Reimklassen stammen. Dies ist insofern anachronistisch, als das Han-zeitliche regelmäßige Zusammenreimen der betreffenden Vokale gerade indiziert, daß deren objektive Differenz, zumindest in den Wörtern bestimmter phonologischer Kategorien, auf der Ebene der tatsächlich gesprochenen Sprache geringer geworden sein muß. Die hier in der Westlichen Han-Zeit ablaufenden komplexen Prozesse, in denen neben chronologischen auch geographische (dialektale) Impulse wirksam waren, sind allerdings noch nicht systematisch nachgezeichnet.

Wie in der Präsentation der *An-shih fang-chung ko* sind die einzelnen Sequenzen der Standardreime (erneut in aller Regel auf den geraden Versen) jeweils durch eine Leerzeile voneinander getrennt. Unberücksichtigt bleiben dabei Wechsel des Reimschemas, welche in manchen Texten vermutlich ebenfalls als Gliederungselemente fungiert haben dürften (vgl. etwa die Texte 2 und 4). Die Unterscheidung in der äußeren Strukturierung ist deshalb beibehalten, weil a) ansonsten verschiedene formale Kriterien der Texte vermischt würden, und b) die zahlreichen potentiellen zusätzlichen Reime und Assonanzen auf den ungeraden Versen häufig nur spekulativ als tatsächliche Elemente des Reimschemas bestimmbar sind. Eine Ausnahme von diesem Prinzip ist lediglich für den Mittelteil von Text 11 unumgänglich erschienen, um dessen ungewöhnlich komplexe Strukturen von Reim und Metrum transparent werden zu lassen. Zu allen übrigen Gesängen sind die Wechsel des Reimschemas im jeweiligen Kommentar vermerkt.

Text 1:

[Wir] wählen den jahreszeitlichen Tag –	練時日
2 sind nunmehr voller Erwartung:	侯有望
verbrennen Fett und Artemisia,	燔膏蕭
4 die [Geister der] vier Gegenden willkommen zu heißen.	延四方
Die neunfach geschichteten [Himmelstore] öffnen sich –	九重開
6 Die Geister, sie treiben umher!	靈之旂
Sie senden Zuneigung und Gnade hernieder,	垂惠恩
8 verströmen Glück und Segnungen!	鴻祐休
Der Geister Wagen	靈之車
10 binden sich an die dunklen Wolken,	結玄雲
spannen ein die fliegenden Drachen –	駕飛龍
12 Federn und Quasten vielgestaltig!	羽旄紛
Die Geister, sie steigen herab,	靈之下
14 gleich Windespferden:	若風馬
zur Linken der Azurene Drache,	左倉龍
16 zur Rechten der Weiße Tiger!	右白虎
Die Geister, sie kommen herbei –	靈之來
18 geisterhaft, fürwahr, ihre Geschwindigkeit!	神哉沛
Vor sich lassen sie Regen [treiben],	先以雨
20 verbreiten sich würdevoll, würdevoll.	般裔裔
Die Geister, sie kommen an –	靈之至
22 beglückendes Dunkel, Dunkel!	慶陰陰
[Wir] blicken auf Schemenartig-Scheinhaftes,	相放慧
24 es erschüttert und bewegt [Unseren] Sinn!	震澹心
Die Geister haben schon Platz genommen,	靈已坐
26 die fünf Tonstufen sind wohlgestaltet.	五音飭
Freudig bis zum Sonnenaufgang	虞至旦
28 empfangen [Wir] die Ruhe der Geister.	承靈億

³⁰³ Zur Frage der gegenüber dem *Shih-ching* verschmolzenen Reimkategorien vgl. oben, 163.

³⁰⁴ Vgl. LO CH'ANG-P'EI / CHOU TSU-MO (1958), 13-14, und COBLIN (1983), 104.

- Opferrinder [mit Hörnern klein wie] Kokons und Kastanien,
 30 der Duft der Hirsegabe –
 [Wir füllen] den Pokal mit Zimtwein,
 32 die [Geister der] acht Gegenden zu bewirten.
 Die Geister verweilen in Ruhe,
 34 [Wir] rezitieren „Azur“ und „Gelb“.
 Ringsumher betrachtet dies,
 36 schaut auf die Jaspishalle!
- Die Scharen der Grazien sind beisammen,
 38 vielfältig bezaubernd verflochten.
 Die Antlitze gleichen Binsenblüten,
 40 zahllos drängen sie in herrlicher Pracht:
- Gewandet in zierreiche Muster,
 42 verwoben in dunsthafter Gaze,
 nachziehend Atlasseide und Batist,
 44 als Gürtelschmuck Perlen und Nephrit.
- Umfangen von segensreicher Nacht –
 46 ein Duft von Angelika und Wasserdost.
 [Wir] sind ruhig, entspannt und unbeschwert,
 48 entbieten den segensreichen Pokal.

牲藟栗
 粢盛香
 尊桂酒
 賓八方
 靈安留
 吟青黃
 徧觀此
 眺瑤堂

眾嬋並
 綽奇麗
 顏如荼
 兆逐麋

被華文
 廁霧縠
 曳阿錫
 佩珠玉

俠嘉夜
 萑蘭芳
 澹容與
 獻嘉觴

Kommentar:

Text nach HS 22.1052.

Form: 48 Verse zu drei Zeichen.

Endreime: auf jedem zweiten Vers, unterbrochener Reim. Reimwechsel nach je vier Versen, nur auf den Versen 30/32/34/36 umfaßt ein Reim acht Verse. Reimfolge: yang 陽 (*-aj), yu 幽 (*-aw), chen 真 (*-an), yü 魚 (*-a), chi 祭 (*-ats), ch'in 侵 (*-am), chih 職 (*-ak), yang 陽 (*-aj), ko 歌 (*-aj), wu 屋 (*-uk), yang 陽 (*-aj). Mit den Versen 14 und 16 reimt auch Vers 13 in der Kategorie yü 魚 (*-a). Eine weitere Assonanz liegt auf den Versen 17 und 19 der Kategorien chih 之 (*-ə) und yü 魚 (*-a, vgl. LO CH'ANG-P'EI / CHOU TSU-MO 1958, 130, 150), so daß die Verse 17-20 auch als alternierende Reime aufgefaßt werden können, wobei der Mischreim der Verse 17 und 19 den yü-Reim der Verse 13, 14 und 16 fortsetzen würde. Ferner liegen Assonanzen auf Vers 39 der Kategorie yü mit den Versen 38 und 40 (ko, LO / CHOU, 150, 156) und auf den Versen 45 und 47 der Kategorien to 鐸 (*-ak) und yü (*-a, LO / CHOU, 150); mit letzterem Mischreim würden die Verse 45-48 alternierend reimen. Die kurzen Reimwechsel, die rekurrierende Formel ling chih 靈之 („Die Geister, sie [...]“ oder „Der Geister [...]“) in den Versen 6, 9, 13, 17 und 21 sowie der Auftakt mit ling 靈 („Die Geister“) in den Versen 25 und 33 indizieren eine Strophenstruktur. Der dominierende yang 陽 -Reim liegt auf acht Versen. Reimschema: xaxa xbxh xcxc ddx(d)(d)e(d)e xfx(x)g(x)g xaxa xaxa xh(h)h xixi (d)a(d)a.

Textvarianten: Yüeh-fu shih-chi 1.3 hat in Vers 1 jo 蕪 für jo 菊 und in Vers 35 pien 遍 für pien 徧. Die Sung-Ausgabe von 1035 hat shih 飾 für ch'ih 飾 (Vers 26), vgl. CH'IU CH'UNG-SUN (1964), 196. Zu einer frühen europäischen Übersetzung des Textes vgl. LEGGE IV, Prolegomena 119.

Vers 1: Der „jahreszeitliche Tag“ (shih-jih 時日) ist wie in Li-chi 3.24b, 13.116a, 54.416b (LEGGE 1885, Bd.1, 94, 237, Bd.2, 350) ein durch Divination bestimmter glückverheißender Tag.

Vers 2: Der von CH'IU CH'UNG-SUN, 195, zitierte Kommentator HUI TUNG glossiert wang 望 („Erwartung“) mit dem aus Chou-li 19.128a, 21.143b und 22.151a (BIOT, Bd.1, 441, Bd.2, 6, 31) bekannten und in der Folge sehr kontrovers diskutierten Terminus ssu wang 四望 (vgl. hierzu Li-shu 91.2b-5b, Wu-li t'ung-k'ao 46.1a-5a, IKEDA 1981, 138-54, KARLGREN 1968, 25-28); verschiedene Bearbeiter (CHU CH'EN in Yüeh-fu cheng-i 1.3a, KANO / NISHIWAKI 1987, 219, OTAKE 1977/79, Bd.1, 201, CHENG WEN 1986, 71) sehen in wang (wörtlich: „von ferne auf etwas schauen“) das in Shang-shu (3.14b-15b, LEGGE III, 34-37), Shih-chi (1.24, 28.1355) und Han-shu (25A.1191) mit diesem Namen belegte Opfer an die Berge und Flüsse des Reiches. (Shih-chi und Han-shu zitieren hier ausdrücklich das Shang-shu.)

Diese Interpretation scheint nicht durch die Quellen gedeckt. Laut der in Shih-chi und Han-shu zitierten Shang-shu-Passage richtete SHUN, unmittelbar nachdem er von YAO die Herrschaft übernommen hatte, das wang-Opfer zunächst vom Zentrum aus allgemein an die Berge und Flüsse des Reiches und dann, während seiner pflichtgemäßen herrscherlichen Inspektionsreisen (hsün-shou 巡守), jeweils an die bedeutenden Berge und Flüsse – und in Extension an die Gesamtheit der Naturgeister – der entfernten Landesteile aller vier Himmelsrichtungen (vgl. BILSKY 1975, Bd.1, 46-48; zu einer Interpretation WECHSLER 1985, 161-69). Mit dem Opfer wurde die rituelle Eingliederung – Standardisierung von Kalender, Standardtöne, Maßeinheiten, Zeremonien etc. – der betreffenden Gebiete in den einen gemeinsamen Herrschaftsraum initialisiert. In diesem Sinne diente das wang-Opfer also zur Etablierung, bei den folgenden Inspektionsreisen dann Erneuerung, der zentralen politisch-spirituellen Autorität über die dezentralen Teile des Reiches und wurde an den entsprechenden Orten vollzogen. Demgegenüber vermerken das Ch'un-ch'iu und seine Kommentare Tso chuan ([HSI 31] 17.129b-c, [HSÜAN 3] 21.166a-b, [CH'ENG 7] 26.201b, [CHAO 26] 52.412a, [AI 6] 58.460a; LEGGE V, 219, 293, 362/3, 717, 810; vgl. auch BILSKY, Bd.1, 143-45) und Kung-yang chuan ([HSI 31] 12.69a-c) für die Periode der Östlichen Chou, daß an den Vorstadaltären (chiao) der einzelnen Fürstentümer nun selbst wang-Opfer an die Berge und Flüsse des eigenen Territoriums gerichtet wurden – fraglos als ritueller Ausdruck politischer Souveränität. Gerade das wang-Opfer, mittels dessen sich das alte Königshaus als Zentralmacht über die Welt „unter dem Himmel“ repräsentiert hatte, einer Welt, die nun unter partikulären Staatsgebilden aufgeteilt war, vermochte die relative politische Unabhängigkeit – und damit den Wechsel vom Objekt zum Subjekt des Rituals – zu manifestieren. (Zum wang-Opfer als Ausdruck der politischen Hierarchie in der Chou-Zeit vgl. CHANG HO-CH'UAN 1989, 40-42, IKEDA, 1981, 139.) So genossen später bezeichnenderweise auch die unter HAN KAO-TSU erhobenen „Fürsten“ das Privileg, den Bergen und Flüssen des „eigenen Gebietes“ (vgl. SC 28.1380, HS 25A.1212) opfern zu dürfen.

Als nach Jahrhunderten politischer Zersplitterung mit der Reichseinigung von 221 v.Chr. erstmals wieder ein Zentralherrscher die nicht bloß nominale, sondern faktische Autorität über einen Staat von enormer geographischer Ausdehnung besaß, trat dieser – CH'IN SHIH-HUANG-TI – bereits im Jahre 220 v.Chr., also wie einst SHUN sehr bald nach Gründung oder Durchsetzung einer als universal aufgefaßten Herrschaft, folgerichtig seine erste Inspektionsreise (zunächst westwärts) an, und vollzog im folgenden Jahr, während der ersten Reise ostwärts, auch das wang-Opfer (vgl. SC 6.242): „The wang was offered by the emperor at the most distant point the tour reached to the gods of still more remote natural features. Thus, the wang was used to show the enormous extent of the empire and of imperial power.“ (BILSKY, Bd.2, 248) Im Jahre 211 v.Chr. richtete er, diesmal im Süden des Reiches, das wang-Opfer nicht nur an die Natur, sondern aus der Ferne überdies an den im Chiu-i-Gebirge (im Süden der heutigen Provinz Hu-nan) residierenden Geist SHUNS (SC 6.260). Ebenso hat HAN WU-TI wang-Opfer an die von ihm besuchten Berge und Flüsse (vgl. SC 28.1402, HS 6.183, 199, 25B.1244) sowie am Chiu-i-Gebirge an SHUN (vgl. HS 6.196) entboten. Auch die idealisierende und systematisierende Darstellung des Li-chi 11.100b-c (LEGGE 1885, Bd.1, 216-18)

beschreibt diese Art des *wang*-Opfers eines universalen Herrschers. Die historiographischen Quellen vermerken *wang*-Opfer unter HAN WU-TI nicht an den Vorstadaltären, sondern ausschließlich im Zusammenhang weiter Reisen – mit einer einzigen Ausnahme: In Vers 6.10 der an den „Schwarzen Kaiser“ des Winters gerichteten Hymne wird das *wang*-Opfer an die fünf Heiligen Berge erwähnt, offenbar als rituelle Pflicht vor allem dieser Jahreszeit.

Insgesamt erscheint das *wang*-Opfer im Ritualsystem WU-TIS, wie die wenigen und unregelmäßigen Erwähnungen in *Shih-chi* und *Han-shu* nahelegen, nachrangig; alle Erwähnungen von *wang* beschränken sich auf entsprechend knappe Notizen und enthalten sich jeder konkreten Ausführung. Die insbesondere dem *chiao*-Opfer gegenüber sekundäre Rolle des *wang*-Opfers ist bereits in *Tso chuan* [HSI 31] 17.129b-c und [HSUAN 3] 21.166a-b expliziert. Aus diesen Gründen dürfte mit dem Wort *wang* gleich zu Beginn eines langen Hymnus für das Opfer des Vorstadaltars kaum das untergeordnete *wang*-Opfer thematisiert und damit prominent hervorgehoben sein. Zu bemerken ist schließlich auch, daß *wang* als Bezeichnung der Opferhandlung syntaktisch nahezu ausschließlich verbal verwendet wurde; die hier vorliegende nominale Konstruktion *yu wang* 有望 hingegen bedeutete konsistent, so etwa an fünf Stellen in *Ch'un-ch'iu Tso chuan*, „Hoffnung / Erwartung hegen“.

Eine andere Möglichkeit für die Interpretation des Verses böte eine minimale Konjekturen, nämlich *hou* 候, hier der Satzauftritt im Sinne von „nunmehr, daraufhin“, als *hou* 候 („erwarten“) zu lesen. (Dieser Austausch wird von einigen Bearbeitern und in manchen späteren Anthologien offenbar stillschweigend vorgenommen, vgl. *Han yüeh-fu san ko chien-chu*, *Chiao-ssu ko* 3a, *Ku-yüeh yüan* 3.66, *Ku-shih chi* 15.1b, *Yüeh-fu cheng-i* 1.2b, TING FU-PAO 1916, Bd.1, 10) Damit wären *wang* und *hou* nahezu synonym, wobei *wang* eher ein aktives Ausschauen und Beobachten, *hou* ein Erwarten indiziert (vgl. LOEWE 1988 [Nachdruck 1994], 202). Beide sind *termini technici* der Orakelpraxis, d.h. der Vorhersage günstiger Zeiten, vgl. *SC* 27.1336-40, *HS* 26.1297-1300, und erscheinen regelmäßig in dem kosmischen Ritual der „Beobachtung der [jahreszeitlichen] Luft [in den Stimmpeifen]“ (*wang ch'i* 望氣 / *hou ch'i* 候氣, zu diesen vgl. BODDE 1959). In diesem Verständnis wäre der vorliegende Vers eine verstärkende Ergänzung zu Vers 1: „[Wir] wählen den jahreszeitlichen Tag, / beobachten und erwarten [die günstigen Zeichen].“

Vers 3: Vgl. *Mao shih* [# 210] 13-2.203b, [# 245] 17-1.263c (LEGGE IV, 376, 471); *Li-chi* 26.229a (LEGGE 1885, Bd.1, 443). *Liao* 膾 ist das Fett aus den Eingeweiden des Opferrindes; K'UNG YING-TA (*Li-chi* 26.230a) spezifiziert als „Leberfett“ (*kan-liao* 肝膾). – *Hsiao* 蕭, im *Shuo-wen* als *ai-hao* 艾蒿, in *Erh-ya i-shu* C1.58a als *ch'iu* 萩 und dort von KUO P'U weiter als *hao* 蒿 glossiert, bezeichnet eine oder mehrere Arten aus der Gattung der aromatischen *Artemisia* L. („Beifuß“). – Hier läßt sich eine bemerkenswerte kulturgeschichtliche Übereinstimmung mit der Opferpraxis des antiken Griechenland notieren: Wie mehrfach im *Li-chi* (25.216c, 26.229a-b, LEGGE, Bd.1, 417, 443-45) vermerkt, war das wichtigste Element der Opfergaben der zu den Geistern aufsteigende Duft; ebenso empfangen die Götter Griechenlands ihre Opfer durch den aufsteigenden Rauch verbrannten Fleisches und Weihrauches sowie durch das Eingießen von Wein und Öl ins Feuer; vgl. BURKERT (1977), 108-12, *passim*, VERNANT (1989), 24, DETIENNE (1989), 7.

Vers 4: YEN SHIH-KU (*HS* 22.1052) glossiert *ssu fang* 四方 als „Geister der vier Gegenden“ (*ssu fang chih shen* 四方之神). *Yen* 延, hier als „willkommen heißen“, kann auch als „sich ausdehnen, sich erstrecken“ übersetzt werden: „[der Duft] verströmt sich zu den [Geistern der] vier Gegenden.“ – *Ssu fang* ist bereits in den frühesten Zeugnissen der chinesischen politisch-spirituellen Sprache, den Orakelinschriften der Shang, greifbar und dort (vgl. ALLAN 1991, 74-111) bezogen auf „four mythical lands which surrounded a central square“ (ALLAN, 75): „The *fang* or quadrates may have overlapped with real lands, but the term referred primarily to spirit lands, the homes of the winds with power over rain and harvest.“ (ALLAN, 84) In der politischen Sprache der Chou-Zeit hingegen bezeichnet der Begriff, wie die zahlreichen Verwendungen in *Shang-shu* und *Shih-ching* (hier

symptomatisch ausschließlich in den *Elegantiae* und *Eulogien*) belegen, „the outlying regions of the world and their rulers or people and by extension comes to mean simply the entire world“ (ALLAN, 75). Rhetorisch impliziert ist dabei stets jenes zur Weltmitte übersteigerte, quasi-sakrale politisch-rituelle Zentrum, das auch den diversen anderen, z.T. späteren, numerologisch geprägten Begriffen zur Bezeichnung der Peripherie zugrundeliegt. Das, linguistisch formuliert, lokaldeiktische Zentrum nicht nur des vorliegenden Verses ist letztlich die eigene Hauptstadt als Ort des Rituals – der „Angelpunkt der vier Himmelsgegenden“ (*ssu fang chih chi* 四方之極), wie in *Mao shih* [# 305] 20-4.360b, LEGGE IV, 646, formuliert. „China liegt in der Mitte der Welt, die Hauptstadt in der Mitte des Königreichs und der Königspalast in der Mitte der Hauptstadt. Die Vorstellung von der Hauptstadt und insgesamt von jeder Stadt als des ‚Zentrums der Welt‘ unterscheidet sich nicht von den traditionellen Konzeptionen, wie sie für den antiken Nahen Osten, für das alte Indien und den Iran belegt sind [...] Die Stadt ist mit anderen Worten in besonderer Weise ein ‚Mittelpunkt der Welt‘, da sie die Kommunikation mit dem Himmel und den unterirdischen Regionen möglich macht.“ (ELIADE, 1993, Bd.2, 21-22, vgl. auch WHEATLEY 1971, 428-36, außerdem den Kommentar zu den Versen 3.7-8 der *An-shih fang-chung ko*)

Auch für HAN WU-TI ist *ssu fang* ein Begriff der politischen Geographie, nunmehr aber, integriert in das System der *wu hsing*-Spekulation, mit wiederum neuen kosmologischen Gehalten spirituell aufgeladen. *Ssu fang* sind hier die kosmischen Gegenden der vier Himmelsrichtungen, manifest in der Aufteilung des Sternenhimmels in vier „Paläste“ (*kung* 宮), welche jeweils sieben der insgesamt 28 „Mondstationen“ (*hsiu* 宿) umfassen (vgl. NEEDHAM / WANG 1959, 231-59); gleichsam als Spiegelung der astralen Ordnung entsprechen den einzelnen *hsiu* die konkreten irdischen Gegenden. Innerhalb des korrelativen Systems der *wu hsing* lassen sich im Begriff der „Geister der vier Gegenden“ unterschiedliche „Ensembles“ von Geistern fassen, je nachdem, auf welche räumliche oder zeitliche Korrelation man referiert und welche Texte oder Zeugnisse der materiellen Kultur (Bronzen, Reliefs, Ziegel etc.) herangezogen werden. Einige der prominentesten im 2. Jh. v.Chr. zirkulierenden Texte (*Shan-hai ching* 山海經, das *Yüeh-ling*-Kapitel in *Lü-shih ch'un-ch'iu* und *Li-chi*, *Huai-nan tzu*, das *Yüan-yu* 遠遊 aus *Ch'u-tz'u* etc.) erwähnen die Geister *Kou-mang* 句芒 (im Osten), *Chu-jung* 祝融 (Variante *Chu-sung* 祝誦 oder *Chu-ming* 朱明, im Süden), *Ju-shou* 蓐收 (im Westen) und *Hsüan-ming* 玄冥 (Variante *Yü-chiang* 禺疆, im Norden) jeweils gemeinsam innerhalb des Systems der Himmelsrichtungen und Jahreszeiten. Diesen wurde in der Östlichen Han-Zeit an den Vorstadaltären Lo-yangs geopfert. In allen Fällen sind die Geister den emblematischen „Kaisern“ (*ti* 帝) der Himmelsgegenden untergeordnete *shen* 神 oder *tso* 佐 („Assistenten“; K. C. CHANG 1983, 66, spricht von „God's agents of the four directions“; zum Ursprung und der späteren, im 1. Jh. v.Chr. abgeschlossenen Systematisierung dieser Geister vgl. auch KARLGRÉN 1946, 239-47).

Nur selten vollzählig erwähnt (etwa in *Huai-nan tzu* 3.12a) findet sich hingegen ein anderes, ebenfalls den *ti* beigeordnetes Geisterensemble, nämlich das der emblematischen Tierherrscher (*shou* 獸) der vier „Himmelspaläste“: Der „Azurene Drache“ *Ch'ing-lung* 青龍 (im Osten, Variante *Ts'ang-lung* 蒼龍), der „Zinnoberrote Vogel“ *Chu-ch'üeh* 朱雀 (im Süden, Varianten *Chu-niao* 朱鳥, *Ch'ih-niao* 赤鳥), der „Weiße Tiger“ *Po-hu* 白虎 (im Westen) und der „Dunkle Krieger“ *Hsüan-wu* 玄武 (im Norden, eigentlich ein Geisterpaar aus Schildkröte und Schlange, vgl. hierzu MAJOR 1985/86). Im Zentrum steht der „Gelbe Drache“ (*Huang-lung* 黃龍).

Deren Symbolik war in offenbar allen wichtigen Bereichen des Staatswesens gegenwärtig: In *Huai-nan tzu* 15.11b und *Li-chi* 3.22a (LEGGE 1885, Bd.1, 91) bezeichnen diese vier Geister die einzelnen Teile der astralen Konstellationen nachgebildeten militärischen Formation. Laut *Ch'un-ch'iu fan-lu* 6.151-52 – das angesichts seiner unklaren Kompilationsgeschichte (vgl. ARBUCKLE 1991) zwar nicht als singulärer Beleg verwendbar ist, wohl aber zur Unterstützung anderer Passagen – gehörte zum rituellen Ornat des Herrschers an seiner linken Seite (d.i. „Osten“, da die imperiale Perspektive

nach Süden weist) das Schwert als Symbol des „Azuren Drachen“, an seiner rechten Seite („Westen“) das Messer als Symbol des „Weißen Tigers“, vor sich („Süden“) die rote Ritualschürze (*fu* 韍, über die Knie herabreichend, vgl. *Po-hu t'ung* 10.493-95, TJAN 1949/52, Bd.2, 611-12, zu einer späten Abb. *Hsin-ting San-li t'u* 8.7b) als Symbol des „Zinnoberroten Vogels“ und die Kopfbedeckung (hier als „Norden“ konzeptualisiert) als Symbol des „Dunklen Kriegers“. (Vgl. hierzu, auch in Ergänzung der obigen Diskussion in Kapitel 2, POWERS 1991, 38-39: „Like his Zhou dynasty predecessors, Dong recognized decorative imagery as a means of signifying authority and inspiring awe among inferiors.“) In *San-fu huang-t'u* 3.2b werden die vier Geistertiere als die „vier Geister des Himmels“ (*t'ien chih ssu ling* 天之四靈) bezeichnet, welche die „vier Gegenden“ ausrichten (*cheng* 正); im Zusammenhang mit der für die Westliche Han-Zeit verbürgten (vgl. *HS* 10.316, 27.1417, 64.2789, 68.2938, 75.3175, 87A.3522, 99B.4190) „Halle, wo das Leuchten empfangen wird“ (*ch'eng ming tien* 承明殿; innerhalb des Zentralkomplexes des „Palastes der Unerschöpflichkeit“, *wei-yang kung* 未央宮) heißt es in derselben Quelle ausdrücklich, daß die Herrscher bei der Organisation der Palastarchitektur ihr Maß an den (astralen) *ssu ling* nahmen. Entsprechend trugen verschiedene kleinere architektonische Strukturen (Tore, Hallen, Türme etc.) dieses Palastes, welcher die Residenz des Kaisers war, aber auch andere Gebäude im Ch'ang-an der Han-Zeit, den Namen jeweils eines der vier Geistertiere (vgl. *San-fu huang-t'u* 2.3a, 5.9a, 6.1b; zu einer Zusammenfassung der heterogenen frühen Quellen zum *wei-yang kung*-Komplex *Ch'ang-an chih* 長安志 3.5a-9b). Da diese *ssu shen* oder *ssu ling* nicht nur als Namen kaiserlicher Palastgebäude, sondern besonders auch in Bildwerken zahlreicher Grabanlagen (vgl. RAWSON 1984, 92), u.a. auf Ziegeln am Mausoleum HAN WU-TIS (vgl. WANG CHIH-CHIEH / CHU CHIEH-YÜAN 1976, 51-53), nachgewiesen sind, war – im Einklang mit den zitierten Textpassagen – die primäre und konstitutive Funktion des Geisterensembles wohl die von machtvollen Wächtern und Beschützern, weshalb sie dann auch im militärischen Zusammenhang, offenbar als Feldzeichen, Verwendung fanden (vgl. MITARAI 1987, 38-39, CHA JUI-CHEN 1979, 88-90). Überdies ist ein offenbar kompletter Satz an Traufziegeln vermutlich der hauptstädtischen Tempelarchitektur WANG MANGS erhalten, auf denen jeweils eines der vier Geistertiere abgebildet ist (vgl. WANG ZHONGSHU 1982, 10, Abb. 33-36). Die erhabene spirituelle Dimension der Geistertiere offenbart sich daneben auch an der Tatsache, daß sie nicht als Ornament auf Gegenständen des täglichen Gebrauchs wie Tellern oder Bechern Verwendung fanden (vgl. RAWSON, 92).

Die große Bedeutung der Geistertiere für die verschiedenen materiellen Ausdrucksformen der Han-zeitlichen imperialen Repräsentation wird eindrucksvoll bestätigt durch zahllose tradierte oder seitens der Archäologie beigebrachte Zeugnisse (Flachreliefs, Ritualbronzen, kosmologisch ornamentierte Spiegel, Ziegel etc.; zu Abb. vgl. HAYASHI 1989 sowie bei FINSTERBUSCH 1966/71 unter den Stichworten „Blauer Drache“, „Der weiße Tiger“, „Roter Vogel“, „Schildkröte mit Schlange“, „Gegenständige Tiere“; zu Abb. auf Traufziegeln von Palastgebäuden auch SHAAN-HSI SHENG K'AO-KU YEN-CHIU-SO CH'IN HAN YEN-CHIU-SHIH 1987, 332-38): „The Four Deities, known in Chinese as the *Ssu-ling* 四靈, are probably the most common art motifs of the Han Period. They are the Green Dragon, the White Tiger, The Red Bird, and the Black Warrior.“ (CHENG TE-K'UN 1957, 183) CH'EN CHIH (1979), 160, der die *ssu ling* mit Blick auf die Zeugnisse der materiellen Kultur ebenfalls als „äußerst verbreitet“ charakterisiert, mutmaßt, der vorliegende Gesang spiegele die zeitgenössischen Sitten und Gebräuche. RAWSON, 90, notiert, daß das Ensemble der vier Geistertiere eine in der Han-Zeit relativ neue Erscheinung ist, von besonderer Signifikanz in der Zeit HAN WU-TIS. Die früheste bekannte komplementäre Darstellung von Drachen und Tiger ist eine kosmologische Lackmalerei auf einem Koffer aus dem Grab des Fürsten I von Tseng (vgl. HU-PEI SHENG PO-WU-KUAN 1992, Abb. 265) und datiert daher um 433 v.Chr.; in der Folge sind die Geistertiere auch auf Ritualgefäßen nachgewiesen (vgl. COHN 1940/41, 66), epigraphisch auch auf den Han-zeitlichen kosmologischen Divinationstafeln (*shih* 式, vgl. LI LING 1991, 8). CHÜBACHI (1989), 102-20, vermutet die Wurzeln

dieser Vorstellung von Geistertieren in sehr früher totemistischer Tierverschreibung. Angesichts der Zeugnisse der materiellen Kultur scheint es daher angemessen, für das Opferritual – vgl. auch die Verse 15-16 –, von einer bildlichen Gegenwart der „Geister der vier Gegenden“ auszugehen, einer heraldischen Repräsentation der kosmischen Ordnung. Der alte Begriff der „vier Gegenden“ ist dabei mit einer neuen Vorstellung gefüllt.

Vers 5: *Chiu ch'ung* 九重 („neunfach geschichtete [Himmelstore]“) ist ein aus *T'ien wen* (CT 3.86, HAWKES 1985, 127) bekannter Begriff zur Bezeichnung des Himmels und seiner Tore; auch *Huai-nan tzu* 3.15a erwähnt, der Himmel habe neun Schichten (天有九重). Andererseits wird in dem traditionell SUNG YÜ 宋玉 (c. 290 - 223 v.Chr.) zugeschriebenen *Ch'u-tz'u*-Zyklus *Chiu pien* (CT 8.188, HAWKES, 212) geklagt, die Tore – wohl am Palast – des Herrschers seien neunfach gestaffelt (君之門以九重; auch das *Li-chi* 15.135c (LEGGE 1885, Bd.1, 265) spricht von den neun Toren des Herrscherpalastes; zu der ausführlichen, seit der Han-Zeit geführten Diskussion der „neun Schichten“ oder „Tore“ vgl. YU KUO-EN 1982b, 27-33, CHIANG LIANG-FU 1985, Bd.1, 37-44. Die Zahl neun scheint hier als höchste *yang* 陽-Zahl verwendet zu sein, wie sie im *Chou-i* dem Himmel und später, den kosmisch-imperialen Analogien gemäß, dem Herrscher zugeordnet wurde (vgl. auch HAWKES, 135; umgekehrt mutmaßt WEN I-TO, die Staffelung der Himmelstore könne auch als Projektion aus einer realen Palastarchitektur entwickelt worden sein, vgl. *Wen I-to ch'üan chi*, Bd.4, 318). Für das Opferritual ist sicherlich vorstellbar, daß sich zugleich mit dem Besingen der Himmelstore die realen des Palastes öffneten. Vgl. weiter den Kommentar zu Vers 19.

Vers 6: Aufgrund der Parallelstelle in Vers 15.3 lese ich *liu* 游 (eigentlich „Bannerstreifen“) als *yu* 游 („umherziehen“), wie auch von CHENG WEN (1982), 83, oder KNECHTGES (1990), 312, befürwortet. Einige Kommentatoren lesen „Bannerstreifen“ (vgl. etwa *Wen-t'i ming-pien* 6.5a, *Ku-shih shang-hsi* 4.13b). *Ling* wird – vgl. Gesang 15 – in diesem Zyklus synonym zu *shen* 神 verwendet.

Vers 7: Die Wendung *ch'ui hui en* 垂惠恩 kann ich nicht wörtlich in Parallelstellen nachweisen, während die zweigliedrigen Formulierungen *ch'ui hui* und *chui en* wiederholt in der Literatur erscheinen. Aber wie gewisse im Zusammenhang mit den *An-shih fang-chung ko* erwähnte Epitheta gehören auch bestimmte Nomina zu den festen Topoi der herrscherlichen Ritualsprache, so etwa die Begriffe *tse* 澤 („Gunst“), *tz'u* 慈 („Güte“), *hui* 惠 („Zuneigung“) und *ai* 愛 („Liebe“); sie scheinen letztlich frei kombinierbar und weitgehend austauschbar zu sein.

Vers 10: Vgl. den Kommentar zu Vers 19.

Vers 12: Vgl. neben dem zu Vers 19 zitierten *Chiu ko*-Gesang *Ta ssu-ming* 大司命 auch Text 10 der *An-shih fang-chung ko*, wo „Federn und Quasten“ gleichfalls das Drachengefährt des Geistes schmücken.

Vers 15-16: Vgl. den Kommentar zu Vers 14. Die Geistertiere des Ostens und Westens lassen sich durchaus in einer konkreten dramatischen Darstellung des Geisterzuges imaginieren.

Vers 18: Vgl. die beiden *Chiu ko*-Verse „Die Geister, sie kommen, ach, sie gleichen [der Fülle der] Wolken!“ (*Hsiang fu-chen* 湘夫人, CT 2.68, HAWKES 1985, 109) und „Die Geister, sie kommen, ach, verdecken die Sonne!“ (*Tung-chün* 東君, CT 2.75, HAWKES, 113). Die Wendung *shen tsai p'ei* 神哉沛 („geisterhaft, fürwahr, ihre Geschwindigkeit“), hier übersetzt nach YEN SHIH-KUS Glosse (*HS* 22.1053), findet sich auch in dem HAN WU-TI zugeschriebenen Gesang *Hu-tzu ko* Nr.1, tradiert in *SC* 29.1413, *HS* 29.1682 und *Shui-ching chu* (*Shui-ching chu-shu* 24.2029-30).

Vers 19: Die Übersetzung folgt YEN SHIH-KU, vgl. auch die Anmerkung bei KNECHTGES (1990), 312: “[...] like the dark clouds and flying dragons that draw the chariot of the Gods, which are mentioned a few lines preceding this one, the rain is part of the imagined retinue of the gods. It serves as their outrider.“ Der Regen als Wegbereiter der Geister erscheint auch in Vers 17.15-16, vgl. dortigen Kommentar. Die Verse 5, 10 und 19 des vorliegenden Textes sind zusammen parallel zu dem Auftakt des *Chiu ko*-Gesanges *Ta ssu-ming* (CT 2.68, HAWKES 1985, 110):

„Weit geöffnet, ach, das Himmelstor,
in vielgestaltigem [Ornat] reite ich, ach auf dunklen Wolken.
Befehle Wirbelwinden, ach, voran zu preschen,
lasse Sturzregen, ach, den Staub besprengen!“

廣開兮天門
紛吾乘兮玄雲
令飄風兮先驅
使凍雨兮灑塵

Vers 20: YEN SHIH-KU glossiert *pan* 般 als *pan* 班 und gibt für dieses die Bedeutung *pu* 布 („verbreiten, sich ausbreiten“). Die Reduplikation *i-i* 裔裔 („würdevoll, würdevoll“) erklärt er als „Art fliegenden Dahintreibens“ (*fei-liu chih mao* 飛流之貌), was LEGGE, CHAVANNES und BIRRELL auf den „Regen“ beziehen. Eine unmittelbare Parallelstelle bietet das zeitgenössische *Tzu-hsü fu* 子虛賦 (WH 7.31a, KNECHTGES 1982/96, Bd.2, 67) SSU-MA HSIANG-JUS 司馬相如, wo der Vers *pan hu i-i* 般乎裔裔 den aus Wagen und Reitern bestehenden Zug des imperialen Gefolges beschreibt. *i-i* erscheint an insgesamt fünf Stellen der in das *Wen-hsüan* aufgenommenen Texte (ausnahmslos in Rhapsodien, davon zwei aus der Zeit HAN WU-TIS) und bezeichnet jeweils die Bewegungen von Personen oder Geistern: In dem SUNG YÜ zugeschriebenen *Shen-nü fu* 神女賦 (WH 19.9b, KNECHTGES, Bd.3, 343; allerdings sind alle Zuschreibungen von Rhapsodien an SUNG YÜ und damit die frühen Datierungen dieser Texte sehr fragwürdig) den Tanz der Göttin, in *Tzu-hsü fu* und *Shang-lin fu* 上林賦 (WH 8.12a, KNECHTGES, Bd.2, 99) den Zug des imperialen Gefolges, in Tso SSUS 左思 (c. 250 - c. 305) *Shu-tu fu* 蜀都賦 (WH 4.29a, KNECHTGES, Bd.1, 363) die Bewegungen der höfischen Tänzerinnen und im *Yu T'ien-t'ai shan fu* 遊天台山賦 (WH 11.9a, KNECHTGES, Bd.2, 249) des SUN CH'Ō 孫綽 (314 - 371) den Flug der Geistervögel *luan* 鸞.

KNECHTGES (Bd.2, 6-7, vgl. auch Bd.1, 362) weist in kritischer Würdigung der früheren Diskussion von *i-i* durch HERVOUET und HIGHTOWER gewiß zu Recht darauf hin, daß die Bedeutung dieser Reduplikation nicht in der ursprünglichen Semantik des Zeichens *i* zu suchen ist, und übersetzt in den genannten Passagen, den Glossen der T'ang-zeitlichen *Wen-hsüan* Kommentatoren folgend, jeweils dem Kontext entsprechend („catenating cortege“, „graceful and slow“, „continuously coursing“, „gracefully flowing“ und „graceful gliding“). Die traditionellen Glossen wie „Erscheinung des Fliegens“, „Erscheinung des Tanzens“ oder „Erscheinung der Bewegtheit“ sind quasi tautologisch: Tänzerinnen (*Shu-tu fu*) und Göttin (*Shen-nü fu*) „tanzen“, Geistervögel (*Yu T'ien-t'ai shan fu*) „fliegen“, und Wagen und Reiter (*Tzu-hsü fu*, *Shang-lin fu*) „bewegen sich voran“. Wie die so unterschiedlichen Kontexte verdeutlichen, bezeichnet *i-i* keine spezifische Bewegung – diese ergibt sich erst aus dem jeweiligen Kontext –, sondern markiert als epideiktisches Stilelement durchgängig den Status von Handlung und Subjekt: Die Themen der genannten Rhapsodien beziehen sich stets auf die imperiale Sphäre des Öffentlichen und Erhabenen. Nicht in der konkreten Erscheinung ist daher das Gemeinsame der mit *i-i* bezeichneten – genauer: markierten – Bewegungen zu suchen, identisch sind sie vielmehr ihrem öffentlichen und erhabenen Status nach. Diesen angemessen – im Sinne des *aptum* oder *decorum* bei HORAZ und QUINTILIAN – zu markieren, ist die semantische Funktion der rhetorischen Reduplikation *i-i*.

Vers 22: YEN SHIH-KU paraphrasiert: „Das herabsinkende Dunkel bedeckt ringsum die darunter befindliche Szenerie.“ WANG NIEN-SUN (*Tu-shu tsa-chih* 4-4.17a-b) hingegen glossiert *ch'ing* 慶 („beglückend!“) als den exklamatorischen Versauftakt *ch'iang* 羌. Die Quelle hierfür scheint wiederum YEN SHIH-KU (HS 87A.3519) zu sein, der in YANG HSIUNGS *Fan Li sao* 反離騷 („Widerlegung des *Li sao*“) *ch'ing* in der Aussprache und Bedeutung *ch'iang* glossiert. Man kann daher diese Interpretation auch auf den vorliegenden Vers beziehen, muß es aber m.E. nicht. Die Interpretation von *ch'iang* als exklamatorischer Versauftakt geht, soweit ich sehe, auf eine Glosse WANG IS zum *Li sao* zurück (CT 1.11), der *ch'iang* in diesem Sinne als Element des Sprachgebrauchs in Ch'u bestimmt. Tatsächlich ist die häufige Verwendung des Zeichens in den frühen Texten der *Ch'u-tz'u* (*Chiu ko* 3 Mal, *Li sao* 2 Mal, *Chiu chang* 8 Mal) kohärent (vgl. CHIANG LIANG-FU 1985, Bd.4, 304-6). Die überdeutliche sprachliche Nähe des vorliegenden Gesanges gerade zu diesen Texten legt die Frage

nahe, warum nicht auch im vorliegenden Vers das übliche *ch'iang* gebraucht ist – und ob das in diesen frühen Texten nicht verwendete *ch'ing* womöglich einen späteren Sprachgebrauch reflektiert. Ich bleibe daher im vorliegenden Vers bei dem semantisch unproblematischen wörtlichen Verständnis von *ch'ing* als „beglückend“. Danach bezeichnet *ch'ing yin-yin* 慶陰陰 – analog etwa zu *ch'ing yün* 慶雲 (Vers 15.18) – eines jener numinosen atmosphärischen Phänomene, welche die Erscheinung der Geister begleiten und damit zugleich deren positive Reaktion auf das Opfer signalisieren. Die Ritualkapitel von *Shih-chi* und *Han-shu* notieren derartige Erscheinungen in zahlreichen Variationen (vgl. auch den Kommentar zu Vers 1.6 der *An-shih fang-chung ko*).

Vers 23: YEN SHIH-KU glossiert das alliterative Binom *fang-fu* 放蕩 als Lehn-schreibung des in der Han-Zeit geläufigeren – vgl. die Schreibungen in SSU-MA HSIANG-JUS *Tzu-hsü fu* (HS 57A.2541, WH 7.29b, in SC 117.3011 aber als 仿佛) verwendeten – *fang-fu* 髡髻; die Bedeutung ist jeweils „ähneln, nahekomen, scheinen als“ und als *fang-fu* 仿佛 noch bis in die moderne Umgangssprache erhalten. Die im *Shuo-wen* für *fu* 佛 gegebene Bedeutung als „[nur] undeutlich erkennen“ scheint dominierend, etwa in CHANG HENG'S 張衡 (78 - 139) *Hsi-ching fu* 西京賦 (WH 2.36b, KNECHTGES, Bd.1, 241), wo das nominal verwendete *fang-fu* einem Traumgesicht verglichen wird (vgl. die Hinweise bei KAO PU-YING 1985, 2.482-83).

Vers 26: Zu den fünf Tonstufen (*wu yin*) vgl. Kapitel 2, 43-44; eine parallele Formulierung bietet der *Chiu ko*-Text *Tung-huang t'ai-i* (CT 2.57, HAWKES, 102): 五音紛 („die fünf Tonstufen sind in reicher Vielfalt“); es ist vielleicht symptomatisch, daß der *Ch'u-tz'u*-Text von „Vielfalt“ spricht, der *Chiao-ssu*-Gesang aber von „Ordnung“. Gemeint ist im vorliegenden Vers die harmonische Ordnung der Opfermusik; der Vers ist autoreferentiell. Im kosmologischen System der „fünf Phasen“ sind die Tonstufen auch den einzelnen Geistertieren der Himmelsgegenden zugeordnet: *Kung* gehört zum „Gelben Drachen“, *shang* zum „Weißen Tiger“, *chüeh* zum „Azuren Drachen“, *chih* zum „Zinn-oberroten Vogel“ und *yü* zum „Dunklen Krieger“.

Vers 28: YEN SHIH-KU glossiert *yü* 虞 als *lo* 樂 („freudig“) und *i* 億 als *an* 安 („Ruhe“). Möglich ist auch die Interpretation von *ch'eng* 承 („empfangen“) als „darbieten“. Inhaltlich jedoch sind die in den Ritualhymnen erwähnten „Darbietungen“ an die Geister zumeist konkreter, d.h. sinnlich erfahrbarer Natur (Duft, Musik, Opfergaben etc.), während umgekehrt die abstrakten Begünstigungen (Gunst, Normen, Segnungen, etc.) eher von den Geistern an die Menschen gerichtet sind.

Vers 29: Zu den Himmel und Erde geopfertem Jungrindern, deren Hörner noch so klein wie „Kokons und Kastanien“ sein müssen, vgl. *Kuo-yü* (*Ch'u-yü*) 18.3b, *Li-chi* 12.109a (LEGGE 1885, Bd.1, 227), SC 28.1389, HS 25A.1221, 25B.1266. Als „Kastanie“ ist hier *li* 栗 übersetzt, das in China mindestens vier verschiedene Arten *Castanea* Mill. bezeichnen kann, vgl. *Chung-kuo kao-teng chih-wu t'u-chien, pu-pien* Bd.1, 74.

Vers 30: *Tzu ch'eng* 黍盛, auch 齋盛 (zur Etymologie vgl. *Chou-li cheng-i* 8.288-89), bezeichnet das bei allen großen Opferungen, d.h. an Natur- wie auch Ahnengeister, dargebrachte Getreide jenes „Heiligen Feldes“, das der Herrscher persönlich zu diesem Zweck rituell pflügte; vgl. u.a. *Chou-li* 4.24c-25a (BIOT, Bd.1, 84), *Li-chi* 49.375b, 54.412c (Legge 1885, Bd.2, 239, 338), CHANG HENG'S *Tung-ching fu* 東京賦 (WH 3.24a, KNECHTGES, Bd.1, 281), P'AN YÜEH'S 潘岳 (247 - 300) *Chi-t'ien fu* 籍田賦 (WH 7.22b, KNECHTGES, Bd.2, 51); zum „Heiligen Feld“ und der Zeremonie des rituellen Pflügens vgl. außerdem, auch zu Hinweisen auf die frühere Literatur, BODDE (1975), 223-41. *Tzu* ist dabei konkret als „Hirse“, aber auch allgemein als Sammelbezeichnung der verschiedenen Getreide gebräuchlich; *ch'eng* wird im *Shuo-wen* wie auch von den verschiedenen *Chou-li*-Kommentatoren seit CHENG HSÜAN als eigene Bezeichnung für das bereits im Opfergefäß befindliche Getreide erklärt (vgl. zu beiden Begriffen die genannte Diskussion in *Chou-li cheng-i*).

Vers 31: Zu *kuei* („Zimt“) im Opferritual vgl. den Kommentar zu Vers 10.2 der *An-shih fang-chung ko*. Als bei Opferungen verwendetes aromatisches Alkoholikum erscheint der „Zimtwein“

(*kuei-chiu* 桂酒 oder *kuei-chiang* 桂漿) auch an zwei Stellen der *Chiu ko* (CT 2.56 und 2.75-76, HAWKES 1985, 102 und 113) sowie in den Ritualhymnen späterer Dynastien. Das hier als „Zimt“ übersetzte *kuei* bezeichnete ein Aromatikum, dem sowohl medizinische als auch magische Wirksamkeit zugeschrieben wurde. Der *Ch'u-tz'u*-Kommentator WANG I kommentiert, dem Alkoholikum sei geschnittene *kuei*-[Rinde] beigefügt worden; der *Han-shu*-Kommentator CHIN CHO hingegen zitiert eine Quelle aus der Regierungszeit des Kaisers HAN YÜAN-TI 漢元帝 (LIU SHIH 劉爽, 76 - 33 v. Chr., reg. 49 - 33 v. Chr.), wonach *kuei* in Wasser eingelegt wurde. Über seine konkrete rituelle Verwendung hinaus galt *kuei* in der literarischen Topik schon vor der Han-Zeit, insbesondere seit dem *Li sao*, zudem als Metapher ethischer Exzellenz (vgl. insgesamt KERN 1994, 33-68, zu den *kuei*-Alkoholika bes. 48-52).

Tsun 尊 ist eine Sammelbezeichnung vasenförmiger, in der Mitte häufig konvex ausgebauchter und dort auch ornamentierter Ritualgefäße für Opferalkoholika. Zu hervorragenden Abbildungen bronzener *tsun* der Westlichen Chou-Zeit vgl. RAWSON (1990), Bd.2, 531-97. Die dort abgebildeten Exemplare sind zwischen 15 und 34 cm (die meisten 20-26 cm) hoch und an dem trompetenförmigen Mund im Durchmesser 16-22 cm. Sie wiegen zumeist um 2 kg. Für die Han-Zeit vgl. SUN CHI (1991), 313-15. Im vorliegenden Vers fasse ich *tsun* verbal auf: „den Opferpokal füllen“.

Nach den Zahlen der gefundenen Ritualgefäße zu urteilen, war die Opferung von Alkoholika vor allem im Ritual der Shang-Zeit, mehr noch als im späteren Ritual der Chou, von zentraler Bedeutung (vgl. RAWSON 1987, 14).

Vers 32: *Hsiang* 鄉 wird hier von YEN SHIH-KU in der üblichen Bedeutung *fang* 方 („Gegend“ oder „Richtung“) aufgefaßt; analog zu obigem *ssu fang* glossiert YEN das Binom *pa hsiang* 八鄉, zu dem ich aus der frühen Literatur keine Parallelstelle beibringen kann, als „Geister der acht Gegenden“ (*pa fang chih shen* 八方之神). *Pa fang* umfaßt, wie YEN den Begriff bei SSU-MA HSIANG-JU (HS 57B.2585-86) kommentiert, die „vier Gegenden“ (*ssu fang* 四方, d.i. N,S,O,W) und die „vier Knüpfungen“ (*ssu wei* 四維, d.i. NO, NW, SO, SW); vgl. hierzu auch LI LING (1991), 10-21.

Vers 34: YEN SHIH-KU glossiert *yin* 吟 als „singend rezitieren“ (*ko-sung* 歌誦); *ch'ing huang* 青黃 („Azur“ und „Gelb“) sei „die Musik der vier Jahreszeiten“ (*ssu shih chih yüeh* 四時之樂). Ein Beleg für diese Deutung ist mir nicht bekannt. CHU CH'EN interpretiert die beiden Farben im Rahmen der *wu hsing*-Systematik als die von Frühling / Osten und „mittlerer“ Jahreszeit / Zentrum und verbindet sie mit den entsprechenden Tönen. Ich bevorzuge eine andere Konnotation: Die Farben *ch'ing* („azur“) und *huang* („gelb“) stehen einander als die von Himmel und Erde komplementär gegenüber: „Mit der azuren (*ts'ang* 蒼, synonym zu *ch'ing*) *pi*-[Scheibe] (璧) huldigt man dem Himmel, mit dem gelben *ts'ung*-[Zylinder] (琮) huldigt man der Erde.“ (*Chou-li* 18.124b, BIOT, Bd.1, 434) „Der Himmel ist dunkel (*hsüan* 玄, hier synonym zu *ch'ing* 青, vgl. KAO HENG 1988, 82), die Erde ist gelb.“ (*Wen-yen* 文言-Kommentar zu Hexagramm 2 in *Chou-i* 1.7b; zu *hsüan* als Synekdoche für „Himmel“ vgl. die Verse 2.7 und 10.5 der *An-shih fang-chung ko*.) Hiernach wären die Gesänge „Azur“ und „Gelb“ an Himmel und Erde gerichtet; vgl. auch CHIANG LIANG-FU (1985), Bd.1, 169. CHENG WEN (1982), 83-84, verweist hingegen auf den *Ch'u-tz'u*-Text *Chü-sung* (CT 4.154, HAWKES, 178), wo *ch'ing huang* auf die Früchte des Orangenbaums bezogen ist, und mutmaßt, im vorliegenden Vers könnten gleichfalls die den Geistern angebotenen Früchte gemeint sein. Die Frage scheint letztlich nicht zu entscheiden.

Vers 36: YEN SHIH-KU glossiert *t'iao* 眺 als *wang* 望 („schauen“); *yao* 瑤, von YEN als „nephrit-ähnlicher Stein“ (石而似玉者) erklärt, wird konventionell als „Jaspis“ (eine Varietät feinkristallinen Quarzes) aufgefaßt, vgl. aber auch SCHAFER (1967), 158: „Bright, hard, and vividly colored, emblematic of immortality and the freshness of paradise, gemstones were the most desirable of minerals [...] Conspicuous among these was *yao*. This word probably stood for a real mineral in pre-Han times. Since it was then often descriptive of ornamental stone insets in ritual vessels, it may have been

turquoise or malachite, or both. A bluegreen association was retained after Han, when the specific identity of the mineral had been forgotten, it seems.“ Da aus der Literatur keine bestimmte „Jaspishalle“ (*yao-t'ang* 瑤堂) bekannt zu sein scheint, ist das Wort hier wohl kein Eigenname, sondern bezeichnet vielleicht ein mit Jaspissteinen verziertes Gebäude. Ebenso kann *yao* auch als nobilitierenden Epitheton gebraucht sein.

Vers 37: *Hu* 嫵 („Grazien“) expliziert in dem *Ch'u-tz'u*-Text *Ta-chao* 大招 („Das große Zurückwinken“, CT 10.221, HAWKES 1985, 235) die blendende Schönheit der Tänzerinnen, welche zum Zurücklocken der entschwundenen Seele aufgeboten sind; YANG HSHUNG variiert in seiner „Widerlegung des *Li sao*“ (HS 87A.3518) den im *Li sao* verwendeten Ausdruck *chung-nü* 眾女 zu *chung-hu* 眾嫵. Auch das Vokabular der folgenden Verse entstammt der zeitgenössischen Topik zur Darstellung weiblicher Schönheit und stimmt weitgehend mit den entsprechenden Versen des *Ta-chao* überein.

Vers 38: Aus Gründen des Reims kann *li* 麗 hier nicht „schön“ (*li* modern im 4. Ton gesprochen; *-ik) bedeuten, sondern ist als „(in einem Netz) verfangen, verflochten“ (*li* modern im 2. Ton; *-aj) aufzufassen, gleichbedeutend und -lautend mit *li* 離 oder *li* 罹 und hier offenbar metaphorisch die dichten Reichen der Tänzerinnen beschreibend.

Vers 39: *T'u* 荼 („Binsenblüten“), kontrovers diskutiert bereits seit den frühen Kommentaren der vorliegenden Passage (ebenso an den insgesamt neun Stellen des *Shih-ching*, wo das Zeichen erscheint), war als alternative Bezeichnung u.a. für *k'u*-[*chü*-]ts'ai 苦[苜]菜 (*Sonchus oleraceus* L.; „Saudistel“) und *mao* 茅 (*Butomus umbellatus* L.; „Blumenbinse“) in Gebrauch; vgl. *Erh-ya i-shu* C1.8a-b. Der vorliegende Vers mag auf *Mao shih* [# 93] 4-4.78a (Legge IV, 146) anspielen: „Die Mädchen gleichen *t'u*“ (*yu nü ju t'u* 有女如荼). CHENG HSÜAN glossiert *t'u* hier als „Binsenblüten“ (*mao hsiu* 茅秀) und „leichte Bestandteile, die unsterblich fliegen“ (物之輕者飛行無常); die Puritaner unter den späteren Kommentatoren haben die Metapher weiblicher Reize zum Bild moralischer Verwerflichkeit umgedeutet. Spätestens in der Han-Zeit gehörte ein weißer oder weißgepudertes Teint – vgl. auch zu diesem Detail das *Ta-chao* (CT 10.222, HAWKES 1985, 236) – zum Ideal weiblicher Schönheit.

Vers 40: MENG K'ANG expliziert *chao* 兆 als *chao-min* 兆民 („das Myriaden zählende Volk“, d.i. „das einfache Volk“), *chu* 逐 als *chu kuan* 逐觀 („zu sehen begehren“) und *mi* 靡 als *ch'i-mi* 綺靡 („verschwenderische Pracht“). Die gezwungene Interpretation von *chu* wie auch das Erscheinen des Volkes an dieser Stelle scheint mir problematisch. Ich beziehe daher *chao* nicht auf die Zuschauer, sondern auf die zur Unterhaltung der Geister aufgebotenen Tänzerinnen (vgl. auch CHENG WEN 1982, 84). Möglich ist vielleicht auch die von WANG CHÜN 王峻 (1694 - 1751; *Han-shu cheng-wu* 漢書正誤 2.3a) vorgeschlagene Lesung von *chao* als das hier isolierte zweite Zeichen des Binoms *chui-chao* 綴兆. Dieser Begriff erscheint u.a. an drei Stellen des *Li-chi* (37.302b, 39.317a [wörtlich bereits auch im Musikkapitel *Yüeh-lun* in *Hsün-tzu* 14.252], 50.387a; LEGGE 1885, Bd.2, 100, 128, 276), wo *chao* die gegliederten Reihen der Tänzer[inne]n bezeichnet (vgl. *Li-chi chih-i* 禮記質疑 19.470-71). Der Vers lautete dann: „Die Tanzreihen folgen herrlich aufeinander.“ Die von SHEN CH'IN-HAN (*Han-shu shu-cheng* 14.24b) vorgeschlagene Deutung von *chao* als „Medien, welche die Geister erwarten“ (候神之巫) kann ich nicht nachvollziehen.

Vers 42: YEN SHIH-KU (HS 22.1054) glossiert *ts'e* 廁 als *tsa* 雜 („vermischt“, hier übersetzt als „verwoben“). „Dunsthafte Gaze“ (*wu-hu* 霧縠) war im 2. Jh.v.Chr. offenbar topisch in der Beschreibung weiblicher Eleganz, so bei SSU-MA HSIANG-JU (vgl. folgenden Kommentar); eine vielleicht ebenfalls frühe Passage bietet das SUNG YÜ zugeschriebene *Shen-nü fu* (WH 19.10b, KNECHTGES, Bd.3, 345); zu dem Seidenstoff *hu* vgl. SUN (1991), 56-58.

Vers 43: Die Bezeichnungen leichter und kostbarer Stoffe sind relativ frei, aber nicht willkürlich gewählt: Der *Han-shu*-Kommentator JU CH'UN 如淳 (fl. 198 - 265) glossiert *o* 阿 als „feinen Seidenstoff“ (*hsi-hui* 細繪) und *hsi* 錫 (synonym zu *hsi* 緜, vgl. *Han-shu pien-i* 12.9a-b) wie im *Shuo-wen* als „feines Tuch“ (*hsi-pu* 細布; seinerzeit aus Hanf, Ramie, diversen als *ko* 葛 bezeichneten Arten der

Gattung *Pueraria* DC. oder Tierhaar; vgl. SUN CHI 1991, 72-75). Die Binome *o-hsi* und *wu-hu* 霧縠 („dunsthafte Gaze“) finden sich auch gemeinsam in SSU-MA HSIANG-JUS *Tzu-hsü fu* (WH 7.29a, KNECHTGES, Bd.2, 65) zur Beschreibung eleganter Tänzerinnen.

Vers 44: Zum „Gürtelschmuck“ (*p'ei* 佩) vgl. SUN CHI (1991), 365-68.

Vers 45: Ich folge dem Kommentar in *Han-shu pu-chu* 22.21a. JU CH'UN, der *hsia* 俠 als nicht unübliches Synonym zu *chia* 佳 („schöne Frau“) glossiert (vgl. HS 97A.3954-55), versteht unter *chia-yeh* 嘉夜 („segensreiche Nacht“) allerdings die Bezeichnung einer duftenden Pflanze (*hsiang-ts'ao* 香草); letzterem scheint auch YEN SHIH-KU zu folgen, der *hsia* allerdings als *chia* 挾 („umfassen, an sich drücken“) glossiert (vgl. auch *Han-shu chu chiao-pu* 15.5b-6a). *Chia-yeh* ist als Pflanzenname allerdings nicht nachweisbar; die frühen Glossen scheinen aus dem Kontext des Verses zu resultieren. Eine interessante Deutung bietet der in *Han-shu p'ing-lin* 漢書評林 22.16a-b zitierte Kommentator HSÜ YING-YÜAN 許應元 (1506 - 1565), der *yeh* als *yeh* 液 liest und *chia-yeh* damit als Opferalkoholikum, duftend nach den im folgenden Vers genannten Pflanzen. Danach wären die abschließenden vier Verse geschlossen auf die Präsentation des Opferweines bezogen.

Vers 46: *Ch'ai* 萑 gehört zum topischen Bestand jener botanischen Namen schöner und vor allem duftender Pflanzen, welche – möglicherweise entwickelt aus frühen magischen Reinigungspraktiken – im Bilde sinnlicher Schönheit die Idee ethischer Vollkommenheit evozieren, so etwa im *Li sao* (CT 1.7-8, HAWKES 1985, 69; vgl. hierzu auch KERN 1994, 42-46). *Ch'ai* wird zumeist als synonym zu 芷 kommentiert und kann diverse Gewächse aus der Familie der stark duftenden *Umbelliferae* (Doldengewächse) bezeichnen, darunter einige Arten von *Angelica* L. *Lan* (Wasserdost) ist im Kontext sinnlich-ethischer Perfektion der wohl am häufigsten gebrauchte botanische Terminus der frühen chinesischen Literatur überhaupt.

Vers 47: *Jung-yü* 容與 („entspannt und ungezwungen“) kann sehr unterschiedliche Bewegungen beschreiben, so in CHANG HENG'S *Nan-tu fu* 南都賦 (WH 4.10a, KNECHTGES, Bd.1, 327) die eleganter Damen, in SSU-MA HSIANG-JUS *Tzu-hsü fu* (WH 7.29a, KNECHTGES, Bd.2, 63) hingegen die eines Herrschers. Da auch der Ausdruck *jung-yü* jener im Zusammenhang mit der Beschreibung der Tänzerinnen bereits erwähnten, zu den vorliegenden Versen offensichtlich parallelen Passage des *Tzu-hsü fu* entstammt und sich dort auf den König von Ch'u bezieht, kann er im vorliegenden Gesang einen abschließenden Wechsel der Perspektive markieren: Die letzten beiden Verse beziehen sich nicht mehr auf die Tänzerinnen (oder Medien), sondern auf den Herrscher und sein unmittelbares Gefolge selbst. Unter allen tradierten Gesangstexten (*shih* 詩) der Han-Zeit (außerhalb der *Ch'u-tz'u*) findet sich *jung-yü* nur noch einmal in Gesang 10a des vorliegenden Zyklus. Die Übersetzung von *tan* 澹 als „ruhig“ folgt der Glosse YEN SHIH-KUS.

Vers 48: *Chia* 嘉, hier wie oben als „segensreich“ übersetzt, bedeutet zugleich „köstlich“. *Shang* („Pokal“) ist weniger ein bestimmtes Trinkgefäß als vielmehr, so das *Shuo-wen*, ein „gefüllter“ (*shih* 實) Pokal. *Chia-shang* findet sich auch im letzten Gesang des Zyklus; *shang* überdies in den Gesängen 11, 15 und 16.

Insgesamt wird der vorliegende Text, gerade auch aufgrund seiner Position zu Beginn des Zyklus, von den meisten Bearbeitern als Einladungsgesang an die Geister und damit Eröffnungsgesang des Opfers aufgefaßt. Wie schon CH'EN PEN-LI (*Chiao-ssu ko* 4a) ziehen auch WEN I-TO (*Wen I-to ch'üan-chi*, Bd.1, 266) und LU K'AN-JU (1987), Bd.2, 717, die Parallele zu dem ersten *Chiu ko*-Gesang *Tung-huang t'ai-i*.

Text 2:

- Der [Gelbe Himmels-]Kaiser nähert sich dem Altar der Mitte,
2 die [Himmelskaiser der] vier Gegenden reihen sich [unter] der Traufe.
Strang um Strang in Myriaden Wandlungen –
4 vollständig erreichen sie ihre Positionen.
[Wir] klären und harmonisieren die sechs Verbundenen,
6 regeln die Zahlen nach der Fünf.
Zwischen den Meeren herrschen Frieden und Ruhe:
8 [Wir] bringen die Kultur zur Blüte, den Krieg zum Einhalt!

帝臨中壇
四方承宇
繩繩意變
備得其所
清和六合
制數以五
海內安寧
興文偃武

- Der Beherrscher der Erde reich und fruchtbar,
10 in glanzvollem Leuchten die drei Strahlenden!
Erhaben, erhaben, freudig und unbeschwert,
12 im glückverheißenden Ornat erheben [Wir die Farbe] Gelb!

后土富媪
昭明三光
穆穆優游
嘉服上黃

Kommentar:

Text nach HS 22.1054.

Form: zwölf Verse zu vier Zeichen.

Endreime: in den Versen 1-4 und 9-12 alternierender, in den Versen 5-8 unterbrochener Reim; Reimwechsel nach Vers 8. Reime: *yüan* 元 (*-an), *yü* 魚 (*-a), *yu* 幽 (*-aw), *yang* 陽 (*-aj). Reimschema: abab xbx bcdcd.

Vers 1: YEN SHIH-KU (HS 22.1054) paraphrasiert die beiden ersten Verse: „Der [Höchst-]Verehrte unter den Himmelsgeistern kommt herab zum zentralen Altar, die Geister der vier Himmelsgegenden reihen sich einzeln unter den vier Traufen auf.“ CHOU SHOU-CH'ANG (*Han-shu chu chiao-pu* 15.6a) mutmaßt, *ti* 帝 bezeichne im vorliegenden Text wie auch in allen folgenden Gesängen KAO-TI 高帝 (HAN KAO-TSU), dem als „Begleiter“ des Himmels geopfert worden sei. Jenseits dieser fragwürdigen Spekulation ist die Glosse YEN SHIH-KUS in zwei wiederum voneinander abweichenden Interpretationen zurückgewiesen worden. Die erste Interpretation geht auf den Sung-zeitlichen Kommentator LIU PIN 劉放 (1022 - 1088) zurück, der in *Hsi-Han k'an-wu* 西漢刊誤 (vgl. *Liang Han k'an-wu pu-i* 4.9a) in *ti* den Kaiser sieht, der sich dem Opferaltar nähert. Dieser Auffassung haben sich u.a. HSÜ SHIH-TSENG (*Wen-t'i ming-pien* 6.5b), LING CHIH-LUNG 凌稚隆 (*Han-shu p'ing-lin* 22.16b) wie auch CHAVANNES (1895/1905), Bd.3, 614, angeschlossen. Wie bei CHAVANNES, der als Überschrift «Hymne à la Terre» wählt, verbindet sich hiermit häufig die auf CHANG YEN 張晏 (3. Jh.) zurückgehende Vorstellung (vgl. HS 22.1054), der Text sei primär an den Erdgeist *Hou-t'u* gerichtet (vgl. etwa *Wen-t'i ming-pien* 6.4b, *Yüeh-fu kuang-hsü* 22.5b, LI CH'UN-SHENG 1963, 41, KANO / NISHIWAKI 1987, 222). Nach der zweiten, m.E. überzeugenderen Interpretation ist *ti* der Gelbe Himmelskaiser des Zentrums, dem der vorliegende Gesang gewidmet ist; vgl. die Diskussion zu Autorschaft und Datierung des Zyklus. Die abstrakten Merkmale der Himmelsgegend „Zentrum“, der Zahl Fünf als Ordnungsstandard (Vers 6) und der Farbe Gelb (Vers 12) gehören wie der Erdgeist *Hou-t'u* (Vers 9) zu den Emblemen der „mittleren“ Jahreszeit, vgl. *Huai-nan tzu* 5.6b-7a, ferner oben, Kapitel 2, 47. Unter den beiden ersten Zeichen des Textes, *ti lin* 帝臨, die dem Text im *Han-shu* als „Titel“ nachgestellt sind, wird auch noch in der Östlichen Han-Zeit die Hymne an den Himmelskaiser des Zentrums (und der „mittleren“ Jahreszeit) geführt (vgl. Kapitel 2, 45-46).

Vers 2: *Ssu fang* 四方, in Text 1 als „Geister der vier Gegenden“ (*ssu fang chih shen* 四方之神) aufgefaßt, bezeichnet hier – analog zu dem im ersten Vers erwähnten *ti* – die in den folgenden Hymnen einzeln besungenen „Kaiser“ der übrigen vier Himmelsgegenden, vgl. *Tu-shu tsa-chih* 4-4.17b. Obgleich man als Opferstätten Freiluftaltäre (*t'an* 壇) auf der Basis geschichteter Erdaufschüttungen verwendete, vermerken die Quellen diverse architektonische Strukturen. *Shih-chi* 28.1382 und *Han-shu* 25A.1213 (vgl. auch *Tzu-chih t'ung-chien* 15.501, BILSKY 1975, Bd.2, 283-84) notieren, daß die von HAN WEN-TI im Jahre 165 v.Chr. auf der Nordseite des nördlich Ch'ang-ans verlaufenden Wei 渭-Flusses errichteten „Tempel“ (*miao* 廟) für die „fünf Kaiser“ unter einer gemeinsamen Traufe (*t'ung yü* 同宇) situiert waren; „Traufe“ ist dabei stets *pars pro toto* für „Gebäude“ oder „Halle“ zu verstehen (vgl. YEN SHIH-KUS Kommentar zu Gesang 15 des vorliegenden Zyklus).

Vers 3: Das schon im *Shih-ching* (*Mao shih* [# 5, 256] 1-2.11b, 18-1.287b, LEGGE IV, 11, 514) nachweisbare Binom *sheng-sheng* 繩繩 („Strang um Strang“, gemeint ist „in ununterbrochener Folge“), in *Erh-ya i-shu* A3.3a-b als „vorsichtig“ (*chieh* 戒) definiert, wird in der vorliegenden Passage – wie auch zum *Shih-ching* und zu anderen Passagen der frühen Literatur (vgl. KAO PU-YING 1985, 6.1285-86) – kontrovers diskutiert: Einmal als „vorsichtig“ (von HSÜEH TSAN und YEN SHIH-KU), daneben aber auch als „zahlreich“ (*chung-to* 眾多, von MENG K'ANG). Eine eindeutige Parallelstelle zum vorliegenden Vers ist jeweils nicht nachweisbar, doch scheint MENG K'ANGS Interpretation hier die überzeugendere zu sein (vgl. auch CHENG WEN 1982, 85). Das Binom *i-pien* 意變 findet sich zeitgenössisch in CHIA IS *Fu-niao fu* 鵬鳥賦 (*WH* 13.24b, KNECHTGES 1982/96, Bd.3, 47, *HS* 48.2228, *SC* 84.2500), wobei WANG NIEN-SUN (*Tu-shu tsa-chih* 4-9.12a) die im *Shih-chi* geschriebene Variante *i-pien* 億變 („Myriaden Wandlungen“) für die korrekte Schreibung hält. CH'EN CHIH (1979), 289, kommt aufgrund von Zeugnissen der Han-zeitlichen Epigraphik zu dem Schluß, daß die Zeichen 億 und 意 gegeneinander austauschbar waren. Da mit Blick auf den folgenden Vers eine Übersetzung als „die Wandlungen der Gedanken“ keinen vernünftigen Sinn zu ergeben scheint, soll auch hier die Lesung 億 vorgeschlagen werden; 億變 verweist in diesem Sinne auf die unaufhörlichen „Myriaden Wandlungen“ der „zehntausend Dinge“ (*wan wu* 萬物, vgl. auch die Interpretation zum *Fu-niao fu* in PEI-CHING TA-HSÜEH CHUNG-KUO WEN-HSÜEH-SHIH CHIAO-YEN-SHIH 1986, 4-5).

Vers 5: Das später oft im musikalischen Sinne – vgl. etwa HSI K'ANGS 嵇康 (223 - 262) *Ch'in fu* 琴賦 (*WH* 18.25a, KNECHTGES, Bd.3, 295) – verwendete *ch'ing-ho* 淸和 ist in der Han-zeitlichen Panegyrik für die durch tugendhafte Herrschaft erzeugte kosmisch-imperiale Harmonie gebräuchlich; vgl. eine Eingabe CHIA IS (*HS* 48.2231) sowie das von YANG HSIUNG zum Ruhme der Hsin-Dynastie WANG MANGS verfaßte *Chü Ch'in mei Hsin* 劇秦美新 (*WH* 48.20a). *Liu ho* 六合 („sechs Verbundene“, erneut verwendet im letzten Gesang des Zyklus), nachweisbar bereits in *Chuang-tzu* 莊子 (*Chuang-tzu chi-shih* 莊子集釋 1B.83-85), bezeichnet in *Lü-shih ch'un-ch'iu* 17.3b, *Huai-nan tzu* 1.2b und dem wohl Mitte des 2. Jh.s v.Chr. datierenden *Ch'u-tz'u*-Text *Ai shih ming* 哀時命 (*CT* 14.261, HAWKES 1985, 264), so die jeweiligen Kommentare, „die vier Gegenden, oben und unten“ bzw. „Himmel, Erde und die vier Gegenden“; an anderer Stelle der Kosmologie des *Huai-nan tzu* (5.15b) hingegen werden unter dem Begriff die zwölf Monate des Jahres als „sechs Verbundene“ von jeweils zwei Monatspaaren gefaßt: Erster, zweiter und dritter Monat des Frühlings korrespondieren mit denen des Herbstes, jene des Sommers mit denen des Winters. Vor allem aber ist *liu ho* seit der Ch'in- und Han-Zeit ein fester Topos innerhalb des höfisch-politischen, besonders panegyrischen Vokabulars und erscheint regelmäßig in den entsprechenden „offiziellen“ Texten (etwa den *fu* über Hauptstädte) nahezu aller hochrangigen Literaten (CHIA I, SSU-MA HSIANG-JU, YANG HSIUNG, CHANG HENG, PAN KU, in der Folge dann auch TS'AO P'I, TS'AO CHIH, TSO SSU, P'AN YÜEH etc.). Hier – wie auch im vorliegenden Gesang – bezeichnet der Begriff stets die gesamte räumliche Ausdehnung des Reiches. Diese politische Dimension ist vorgeprägt in der Lang-yeh-Inschrift CH'IN SHIH-HUANG-TIS (*SC* 6.245): „Innerhalb der sechs Verbundenen – / dies sind die Lande des Erhabenen Kaisers.“

Vers 6: Vgl. den Kommentar zu Vers 1.

Vers 8: YEN SHIH-KU glossiert *yen* 偃 („anhalten“) als alte Schreibweise von *yen* 偃 (vgl. auch CH'EN CHIH 1979, 160). – Der vorliegende Vers beschwört den hohen Rang ziviler (*wen* 文) Souveränität gegenüber einer vorgeblich nachgeordneten kriegerischen (*wu* 武) Herrschaft: “[...] expansion through *wen*, the arts of peace and especially the sagehood of the ruler, was natural and proper; whereas expansion by *wu*, brute force and conquest, was never to be condoned.” (FAIRBANK 1974, 8-9) Tatsächlich aber dürfte sich im vorliegenden Vers kaum ein harmonischer *status quo* als vielmehr das Legitimationsbedürfnis einer überaus kriegerischen Expansionspolitik spiegeln; die Hymne ist vermutlich (s.o.) in präzise jene Phase der Han-Zeit zu datieren, welche militärische Expeditionen bis dahin unvorstellbaren und auch unter den späteren Herrschern der Dynastie nicht wieder erreichten Ausmaßes erlebte. Abgesehen von wenigen relativ ruhigen Jahren zwischen 119 und 112 v.Chr. waren die Armeen HAN WU-TIS zwischen 135 und 90 v.Chr. nahezu ununterbrochen auf Expansionsfeldzügen (vgl. hierzu LOEWE 1974). Eine Variante dieses Verses findet sich in *Shang-shu* 11.72a (LEGGE III, 308): 乃偃武修文. Allerdings mag diese singuläre Passage aus einem der *ku-wen*-Kapitel, welche die Rückkehr vom Krieg zum Frieden ausdrückt, erst nach der Han-Zeit datieren.

Vers 9: Der vorliegende Vers ist der meistdiskutierte des gesamten Zyklus; CHAVANNES (1895/1905), Bd.3, 614, und (1910), 524-25, folgt dem Kommentar CHANG YENS und liest das Binom *fu-ao* 富媯 („reich und fruchtbar“) als «l'opulent mère»; er sieht hierin den Beleg für das vermeintlich weibliche Geschlecht des Erdgeistes *Hou-t'u*. Dagegen hat WU JEN-CHIEH (*Liang Han k'an-wu pu-i* 4.8b-9a) die offenbar einzige frühe Parallelstelle zu *fu-ao* herangezogen, das Ritualkapitel (*Li* 禮) in CHIA IS *Hsin-shu* (WU YÜN/LI CH'UN-T'AI 1989, 173), wo das Binom *fu-yün* 富燿 in einer Passage über die Resultate tugendhaften Regierens erscheint: „Der Himmel ist klar und rein, die Erde reich und fruchtbar, die Dinge reifen zur rechten Zeit.“ SHEN CH'IN-HAN (*Han-shu shu-cheng* 14.25a) gibt als weitere mögliche Variante für *ao/yün* noch *yün* 纒 und als gemeinsame Bedeutung der drei Zeichen „üppiges Wachsen und Blühen“; dem folgen u.a. YANG SHU-TA (1984), 132, und CHENG WEN (1982), 85-86. Eindeutig gegen die von CHANG YEN und CHAVANNES vorgeschlagene Interpretation spricht ferner, daß *Hou-t'u* im vorliegenden Text nicht in der polaren Oppositum zum Himmelsgeist *T'ai-i* erscheint, sondern als Hilfsgeist des im Zentrum residierenden Gelben Kaisers, vgl. den Kommentar zu Vers 1.

Vers 10: *San kuang* 三光 („die drei Strahlenden“) sind – so KAO YU / HSÜ SHEN zu *Huai-nan tzu* 1.3a – Sonne, Mond und Sterne.

Vers 11: *Mu-mu* 穆穆 geht unmittelbar auf das *Shih-ching* zurück, wo es in fünf Passagen – sämtlich der Großen Elegantiae und Eulogien (*Mao shih* [# 235, 249, 282, 299, 301] 16-1.236c, 17-3.272c, 19-3.328a, 20-1.343c, 20-3.352c; LEGGE IV, 429, 482, 589, 618, 631) – als Epitheton von Herrschern und ihren Nachfahren sowie in einem Fall von herrscherlicher Musik gebraucht wird. In gleicher Weise erscheint die Reduplikation in *Shang-shu* 15.103c, 17.117c, 19.136c (LEGGE III, 444, 505, 596). Auch in der Han-Zeit ist *mu-mu* offenbar ausschließlich zur Charakterisierung der Herrscher oder ihrer erhabenen rituellen Handlungen reserviert und wird entsprechend von den profiliertesten höfischen Literaten in diversen Texten der panegyrischen Gattungen – Rhapsodien, Hymnen, Texten zum „Mandat durch prophetische Zeichen“ (zur Gattung *fu-ming* 符命 vgl. KNECHTGES 1982/96, Bd.1, 25) – eingesetzt. Dabei kann *mu-mu* grundsätzlich nicht die Sprecher selbst charakterisieren, sondern nur auf das Objekt der Panegyrik bezogen sein (vgl. hierzu auch LEGGE IV, 589). – Auch *yu-yu* 優游 („freudig und unbeschwert“) entstammt der hohen Elegantiae-Sprache des *Shih-ching* (*Mao shih* [# 186, 222, 252] 11-1.166a, 15-1.222b, 17-4.277c, LEGGE IV, 300, 404, 491) und ist in der Han-zeitlichen Panegyrik als politischer Begriff – wie im *Shih-ching* stets auf den Herrscher bezogen – gebräuchlich geblieben.

Vers 12: Vgl. den Kommentar zu Vers 1.

Text 3:

Azurenes <i>Yang</i> öffnet und bewegt –	青陽開動
2 die Wurzeln der Hölzer und Gräser sprießen hervor.	根莖以遂
[Es] benetzt und befeuchtet in allgemeiner Liebe,	膏潤並愛
4 die auf Füßen Laufenden werden sämtlich erreicht.	歧行畢逮
Der Klang des Donnerhalls läßt die Blüten sich entfalten,	霆聲發榮
6 die in den Berghöhlen wohnen, neigen sich lauschend.	擲處頃聽
Verdorrrte und vertrocknete [Gewächse] treiben neu –	枯槩復產
8 so erfüllen sie ihre Bestimmung!	乃成厥命
Die Scharen des Volkes frohlockend, frohlockend,	眾庶熙熙
10 die Ausbreitung [der Gunst] reicht bis zu Kleinkindern und Ungeborenen.	施及夭胎
Die zahlreichen Lebewesen strotzend, strotzend –	群生嘒嘒
12 dies ist des Frühlings Glück!	惟春之祺

Kommentar:

Text nach HS 22.1054-55.

Form: zwölf Verse zu vier Zeichen.

Endreime: unregelmäßig, mit Reimwechsellern alle vier Verse. Die Verse 2, 3 und 4 reimen in der Kategorie *chih* 脂 (*-ə), die Verse 5, 6 und 8 reimen in der Kategorie *keng* 耕 (*-iŋ), die Verse 9, 10 und 12 reimen in der Kategorie *chih* 之 (*-ə). Reimschema: xaaa bbbx cccx.

Textvariante: Einige Ausgaben haben *nai* 乃 (Vers 8) in der üblichen Variante 迺.

Textzusatz: Dem nachgestellten „Titel“ folgt die Notiz: *tsou-tzu yüeh* 鄒子樂 („Musik von Meister Tsou“); vgl. obige Diskussion zu Autorschaft und Datierung des Zyklus.

Vers 1: Der im *Han-shu* nachgestellte „Titel“ *Ch'ing-yang* 青陽 („Azurenes *Yang*“) wurde in der Östlichen Han-Zeit für die Hymne an den „Azuren Kaiser“ des Ostens (und des Frühlings), *Ch'ing-ti* 青帝, beibehalten (vgl. Kapitel 2, 45). Nach der Mythologie (vgl. KARLGREN 1946, 217) war CH'ING-YANG als Sohn des Gelben Kaisers eine personifizierte Naturvorstellung; auch die Hymnen an die Himmelskaiser des Südens (Sommer) und Nordens (Winter) beginnen mit dem Namen des jeweiligen Geistes. Laut *Erh-ya i-shu* B4.2b ist *Ch'ing-yang* die emblematische Bezeichnung des Frühlings. Das Farbwort *ch'ing* bezeichnet ursprünglich „a broader segment of the spectrum than do either of our words ‘green’ and ‘blue’“ (SCHAFFER 1982, 91), nämlich u.a. das Grün der Frühlingsvegetation wie auch das Azur des Himmels. “[I]t refers above all to the color of vernal growth (in the cosmological color-scheme, it symbolizes the east, spring verdure, and youth) [...] As an attribute, it may be rendered cerulean, azure, perse, leek-green, peacock-blue, cyaneous, bice, verdigris, gris, or livid [...]” (BOODBERG 1969, 7) Als emblematische Farbe des Ostens und der korrelierenden Jahreszeit Frühling (vgl. *Erh-ya i-shu* B4.2b) impliziert *ch'ing* also Töne von „grün“ und „blau“; dennoch scheinen letztere dominierend: Das emblematische Tier des Ostens, der „Azur Drache“ (vgl. den Kommentar zu Vers 1.4), findet sich in zahlreichen Texten als *ts'ang-lung*. *Yang* bezieht sich auf die im Osten aufgehende Sonne und das in dieser verkörperte „männliche“ Prinzip.

Vers 2: *Kai* 莖 wird im *Shuo-wen* als „Wurzel von Gräsern“ definiert, vgl. auch YEN SHIH-KU (HS 22.1055). Das antithetische Binom *ken-kai* 根莖 bezeichnet die Gesamtheit botanischer Wurzeln,

d.h. von Gehölzen und Gräsern, und ist in diesem Sinne in der Han-Literatur mehrfach nachweisbar, so in *Han shih wai-chuan* 2.5b (wo *ken-kai* mit der ebenso die gesamte Flora umfassenden Synekdoche *ts'ao-mu* 草木 in einem Chiasmus gepaart ist). KNECHTGES (1990), 313, versteht *sui* 遂 sicherlich korrekt als *sui-chang* 遂長; seine Übersetzung („complete their growth“) entspricht u.a. *Chuang-tzu* 4B.334 und *Huai-nan tzu* 19.3a, wo das Binom *sui-chang* ebenfalls auf das Wachsen der Vegetation bezogen ist; zu der *Huai-nan tzu*-Passage glossiert der KAO YU / HSÜ SHEN-Kommentar *sui* als *ch'eng* 成 („vollenden“). Mir scheint diese Glosse, bezogen auf das Wachstum im Frühling, nicht überzeugend. *Sui* bedeutet „vorangehen, nach vorne gehen“; daher meine Übersetzung „sprießen hervor“.

Vers 3: *Kao-jun* 膏潤 („benetzt und befeuchtet“) bezieht sich auf den segenspendenden Frühjahrsregen, wobei *ai* 愛 („Liebe“) auf ein wohlwütiges Subjekt verweist. *Kao* („fett, fruchtbar“) und *jun* („feucht“) sind traditionelle Epitheta herrscherlicher oder himmlischer „Gunst“ und „Liebe“ gegenüber dem Volk; beide lassen sich besonders in Binomen mit dem in diesem Sinne synonymen *tse* 澤 nachweisen; zu *tse-jun* vgl. (die in ihrer Herkunft allerdings unklare *ku-wen*-Passage in) *Shang-shu* 19.133c (LEGGE III, 577), zu *kao-tse* vgl. *Meng-tzu* 8A.62a (LAU 1984, Bd.1, 159). Der Topos speist sich dabei aus dem ursprünglichsten aller Bedürfnisse der Agrargesellschaft, dem nach zeitgerechtem Regen. Im Kontext einer Hymne an den Azuren Kaiser hält der vorliegende Vers beide Bedeutungen von *kao-jun*, die wörtliche wie die metaphorische, im Gleichgewicht.

Vers 4: Gemeint sind die Tiere zu Lande; die Übersetzung folgt YEN SHIH-KUS Kommentar; Parallelstellen zu *ch'i-hsing* 歧行 („die auf Füßen Laufenden“) kann ich nicht nachweisen.

Verse 5-6: Vgl. *Lü-shih ch'un-ch'iu* 21.1a: „Zu Frühlingsbeginn hebt der Donner an, und die winterschlafenden Insekten rühren sich. Der zeitgerechte Regen fällt, und Pflanzen und Gehölze wachsen.“ *Lü-shih ch'un-ch'iu* 1.1b: „[Im ersten Frühlingsmonat] löst der Wind des Ostens (d.i. der Frühlingswind) das Eis, und die winterschlafenden Insekten beginnen sich zu regen.“ (vgl. *Huai-nan tzu* 5.1a, 2a, *Li-chi* 14.127a, LEGGE 1885, Bd.1, 251) *Lü-shih ch'un-ch'iu* 2.2b: „[Im zweiten Frühlingsmonat], nach der Tag- und Nachtgleiche, entfaltet der Donner seinen Klang, und es beginnt zu blitzen. Die winterschlafenden Insekten bewegen sich sämtlich, öffnen ihre [Höhlen-]Zugänge und beginnen hervorzukommen.“ – *Yen* 罅 wird von CHIN CHO als *hsüeh* 穴 („Höhle“) glossiert, worin die „winterschlafenden Insekten“ (*che-ch'ung* 蟄蟲) erschreckt aufhorchen. Dies entspricht *Lü-shih ch'un-ch'iu* 9.3a, wonach sich die Insekten im Herbst in „Höhlen“ (*hsüeh*) verschließen; WANG NIEN-SUN (*Tu-shu tsa-chih* 4-4.18a-b) gibt hierzu weitere Belegstellen. In der „Monographie über Stimm-pfeifen und Kalender“ des *Han-shu* (21B.1005) ist der Tag des Frühlingsbeginns als *ching-che* 驚蟄 („Aufschrecken der winterschlafenden Insekten“) bezeichnet; dieses Naturbild als kalendarisches Emblem geht, will man TU YÜ 杜預 (222 - 284) folgen, bis auf den Kalender der Yin-Dynastie zurück; vgl. *Ch'un-ch'iu Tso chuan* [HUAN 5] 6.46b, LEGGE V, 46. Laut YEN SHIH-KU ist *yen* 巖 („Berghang“); vgl. als Beleg für die Austauschbarkeit dieser Zeichen auch die Varianten in SSU-MA HSIANG-JUS *Shang-lin fu* (SC 117.3017: 巖; HS 57A.2548, WH 8.3b: 巖). Auch YEN SHIH-KU versteht unter den Bewohnern der Berghänge und -klippen (*yen-yai* 巖崖) die in Gesang 6 des Zyklus erwähnten „winterschlafenden Insekten“. *Ch'ing* 頃 ist hier wie *ch'ing* 傾 („sich neigen“).

Vers 10: Die Sorge um „Kleinkinder und Ungeborene“ (*yao-t'ai* 夭胎) gilt über die Menschen hinaus allen Lebewesen: In diesem Monat des beginnenden Wachstums verbietet der Herrscher, Bäume zu fällen, Vogelnester auszunehmen sowie heranwachsende Insekten, ungeborene und Jungtiere (*t'ai-yao*), flügge werdende Vögel, Hirschkalber und ungeschlüpfte Tiere zu töten; vgl. *Lü-shih ch'un-ch'iu* 1.3b, *Li-chi* 14.129b (LEGGE, 256), *Huai-nan tzu* 5.1b. Auch dieser Vers bezeichnet im *yüeh-ling*-System die Embleme des Frühlings.

Vers 11: Zu *tan* 嘒 („strotzend“) verweist FU CH' IEN auf *Mao shih* [# 174] 10-1.152c-153b (LEGGE IV, 276), wo die Reduplikation *tan-tan* die Reichhaltigkeit des Taus (*lu* 露) amplifiziert; dieser ist eine Metapher herrscherlicher Gunst gegenüber den Untertanen.

Text 4:

Zinnoberrotes Leuchten entfaltet sich reich,
2 verbreitet sich über die zehntausend Wesen.
Alldurchdringend läßt es Pracht und Freude wachsen –
4 nichts, was sich niederkrümmte!

朱明盛長
莠與萬物
桐生茂豫
靡有所詘

Es breitet die Blüten, vollendet die Früchte –
6 dieser Reichtum, diese Fülle!
Es führt die ausgedehnten Felder zur Reife –
8 die hundert Dämonen treten heran, um zu kosten.
Weit und groß richten [Wir] das Opfer ein,
10 Ehrfurcht und Harmonie sind nicht vergessen.
Die Geister schätzen und beschirmen dieses [Opfer] –
12 das Fortführen durch Generationen ist ohne Grenze!

敷華就實
既阜既昌
登成甫田
百鬼迪嘗
廣大建祀
肅雍不忘
神若宥之
傳世無疆

Kommentar:

Text nach HS 22.1055.

Form: zwölf Verse zu vier Zeichen.

Endreime: unterbrochen auf den Versen 1-8, alternierend auf den Versen 9-12. Die Verse 2 und 4 reimen in der Kategorie *chih* 質 (*-it), die Verse 6/8/10/12 in der Kategorie *yang* 陽 (*-aj), die Verse 9 und 11 in der Kategorie *chih* 之 (*-ə). Reimschema: xaxa xbx bcb.

Textvariante: *Yüeh-fu shih-chi* 1.3 schreibt in Vers 2 *fu* 敷 anstelle von *fu* 莠.

Textzusatz: Vgl. den Kommentar zu Text 3 und obige Diskussion zu Autorschaft und Datierung des Zyklus.

Vers 1: Der im *Han-shu* nachgestellte „Titel“ *Chu-ming* 朱明 („Zinnoberrotes Leuchten“) wurde in der Östlichen Han-Zeit für die Hymne an den „Roten Kaiser“ des Südens (und des Sommers), *Ch'ih-ti* 赤帝, beibehalten (vgl. Kapitel 2, 45); *Chu-ming* ist als emblematische Bezeichnung des Sommers in *Erh-ya i-shu* B4.2b belegt. *Chu-ming* 朱明 ist eine Variante für *Chu-jung* 祝融 / *Chu-sung* 祝誦, bezeichnet also den Hilfsgeist des „Roten Kaisers“ (vgl. *Huai-nan tzu* 3.3).

Vers 2: YEN SHIH-KU (HS 22.1055) glossiert 莠 als alte Form von *fu* 敷 („sich verbreiten“).

Vers 3: YEN SHIH-KU liest *t'ung* 桐 als *t'ung* 通 („durchdringen“ oder „allgemein“); möglich ist aber ebenso die Lesung als *t'ung* 同 („gemeinsam“), vgl. CHENG WEN (1982), 86.

Vers 4: YEN SHIH-KU glossiert *ch'ü* 詘 phonetisch als *ch'ü* 屈 („gekrümmt“); *ch'ü* ist auch als Lehnzeichen für *ch'u* 黜 („herabsetzen, degradieren“) gebräuchlich. Im *yüeh-ling* (*Lü-shih ch'un-ch'iu* 4.2a, *Li-chi* 15.137b, LEGGE 1885, Bd.1, 270, *Huai-nan tzu* 5.5a) heißt es zum Sommerbeginn: „Das Hochgewachsene soll weiter erhöht und nichts beschädigt oder zerstört werden.“

Vers 7: Zu den „ausgedehnten Feldern“ (*fu-t'ien* 甫田) vgl. *Mao shih* [# 102, 211] 5-2.85, 14-1.205 (LEGGE IV, 157, 376).

Vers 10: *Su-yung* 肅雍 („Ehrfurcht und Harmonie“) – *yung* auch als 雍 oder 離 – wird in der Chou-zeitlichen Sakralsprache besonders auf die Opfermusik bezogen; vgl. *Li-chi* 39.313a (LEGGE 1885, Bd.2, 119), *Mao shih* [# 280] 19-3.327b (LEGGE IV, 588), *Erh-ya i-shu* A2.4b.

Vers 11-12: Ich folge den Glossen YEN SHIH-KUS (HS 22.1056). Zur Schlußformel „ohne Grenze“ (*wu Chiang* 無疆) vgl. Vers 17.8 der *An-shih fang-chung ko*. Zum Topos der Verbreitung der Wohltaten über die zukünftigen Generationen hinweg vgl. dort auch Vers 9.10.

Text 5:

Westliches Lichtweiß weit und bewegt,
2 die herbstliche Luft ist streng und vernichtend.
[Die reifen Pflanzen] tragen die Früchte, neigen die Ähren,
4 führen Früheres fort, schwinden nicht hin!

[Aber] Verrat und Verschlagenheit bilden keine Sprößlinge,
6 Heimtücke und Bösartigkeit verbergen sich und halten inne.
Bis in die entlegenen Winkel, weit und fern –
8 die Barbaren der vier [Himmelsrichtungen] unterwerfen sich vollzählig.
So fürchten sie diese [Unsere] Schreckensmacht,
10 trachten allein nach der reinen Tugendkraft!
Sie fügen sich und sind ohne Hochmut,
12 mit redlichem Sinn, respektvoll, respektvoll.

西顛沉碣
秋氣肅殺
含秀垂穎
續舊不廢

姦偽不萌
祿孽伏息
隅辟越遠
四貉咸服
既畏茲威
惟慕純德
附而不驕
正心翊翊

Kommentar:

Text nach HS 22.1056.

Form: zwölf Verse zu vier Zeichen.

Endreime: unterbrochener Reim auf jedem zweiten Vers, Reimwechsel nach Vers 4. Die Verse 2 und 4 haben einen Mischreim (vgl. LO CH'ANG-P'EI / CHOU TSU-MO 1958, 238) der Kategorien *yüeh* 月 (*-at) und *chi* 祭 (*-ats), die Verse 6/8/10/12 reimen in der Kategorie *chih* 職 (*-ək). Die in der Westlichen Han-Zeit häufigen Kontakte der Kategorien *yang* 陽 (*-aj) und *keng* 耕 (*-ij) läßt die Assonanz der Verse 1 und 3 als möglichen Reim erscheinen; das Reimschema lautete dann: (a)b(a)b xcxc xcxc. Der Reimwechsel nach Vers 4 markiert formal den semantischen Wechsel von der Beschreibung der Natur (Verse 1-4) zur Darstellung des korrelierenden menschlichen Verhaltens.

Textvariante: *Yüeh-fu shih-chi* 1.4 hat in Vers 6 *yao* 妖 für *yao* 祆 (vgl. auch *Ku-shih yüan* 3.67).

Textzusatz: Vgl. den Kommentar zu Text 3 und obige Diskussion zu Autorschaft und Datierung des Zyklus.

Vers 1: Das im *Shuo-wen* als „weißlich“ (白貌) definierte *hao* 顛 („Lichtweiß“) ist ein sehr seltenes, in keinem anderen Gesang der Han-Zeit nachweisbares und wohl nur für atmosphärische Phänomene gebrauchtes Epitheton – vgl. *hao-t'ien chih t'ai* 顛天之臺 in SSU-MA HSIANG-JUS *Shang-lin fu* (WH 8.15a, KNECHTGES 1982/96, Bd.2, 105) oder *hao-ch'i* 顛氣 in PAN KUS *Hsi-tu fu* 西都賦 (WH 1.19a, KNECHTGES, Bd.1, 135). „Westliches Lichtweiß“ (*hsi-hao* 西顛) ist die emblematische Bezeichnung des Westens und des Herbstes (in *Erh-ya i-shu* B4.2b stattdessen *po-tsang* 白藏); der Hymnus ist dem „Weißen Kaiser“ des Westens gewidmet; der „Titel“ *Hsi-hao* blieb auch in der Östlichen Han-Zeit gebräuchlich, vgl. Kapitel 2, 45. Das Zeichen *hao* 顛 erscheint in diversen Varianten: *HHS chih* 8.3182 führt den „Titel“ als 西皓, *SC* 24.1178 hat 西嶽, nur *Lü-shih ch'un-ch'iu* 13.1b bestätigt die vorliegende Schreibung: „Die westliche Himmelsgegend heißt „Lichtweißer Himmel“.“ (西方曰顛天) Hier kommentiert KAO YU: „Westen ist das Zentrum [des Elementes / der Phase] Metall; weil die Farbe des Metalls weiß ist, heißt [die westliche Himmelsgegend] „Lichtweißer Himmel“.“ (Vgl. auch den Kommentar zur entsprechenden Passage in *Huai-nan tzu* 3.2b; hier haben die meisten Ausgaben *hao* 昊.) WEI CHAO (HS 22.1056) sieht in *hsi-hao* 西顛 den Verweis auf den u.a. in *Lü-shih ch'un-ch'iu* 7.1a als „Kaiser des Westens“ genannten – mit Weiß und Metall verbundenen – Geist *Shao-hao* 少皞 (少昊). WANG NIEN-SUNS (*Tu-shu tsa-chih* 4-4.18b-19a) strikte Zurückweisung dieser Hypothese scheint (auch angesichts späterer Ritualhymnen, s.u.) unangemessen. Der frühe *Ch'u-tz'u*-Text

„Das große Zurückwinken“ (*Ta-chao*) verwendet 皓 and 顛 noch unabhängig von der strengen *wu hsing*-Systematik: Der Vers 白皓膠只 bezeichnet (CT 10.217, HAWKES 1985, 233) die bedrohliche Erscheinung des Nebels und Regens im Osten, während 天白顛顛 (CT 10.218, HAWKES, 234) vor dem gefährvollen Schneeweiß des Nordens warnt. Diese Konnotation bedrohlicher Macht scheint der vorliegende Text aus der Sphäre der Natur auf das im *yüeh-ling*-System „naturhafte“ Handeln des Herrschers zu übertragen. Das m.W. weder in der früheren, noch in der zeitgenössischen Literatur nachweisbare reimende Binom *hang-tang* 沆瀣 („weit und bewegt“) glossiert YEN SHIH-KU tautologisch als „Erscheinung weißer Luft“ (白氣之貌). In Ritualhymnen erscheint das Wort erst in der Sung-Zeit erneut in einem Gesang an den herrschenden Geist des Westens, *Shao-hao* (vgl. *Sung-shih* 宋史 132.3091); dort lautet der erste Vers: „Weit und bewegt das Westliche Lichtweiß“ (沆瀣西顛). Das im *Shuo-wen* als „großer Fluß“ (*ta-shui* 大水) oder „großer Sumpf“ (*ta-tse* 大澤) definierte *hang* erscheint in den *fu* der Han-Zeit in einigen, z.T. wechselseitig austauschbaren, reimenden Binomen (*hang-mang* 沆茫, *hang-mang* 沆莽, *hang-yang* 沆漾); hier hat *hang* jeweils die Bedeutung „groß“ oder „weit“. Das im *Shuo-wen* als „gemusterter Stein“ (*wen-shih* 文石) definierte *tang* ist in Hanzeitlichen *fu* in Ausdrücken heftiger Bewegtheit (*tang-t'u* 碣突, *tang-hai* 碣駭) nachweisbar.

Vers 2: Die besonders gegenüber der botanischen Welt „strenge“ (*su* 肅) und „vernichtende“ (*sha* 殺) Luft ist ein Emblem des Herbstes; so ist in *Lü-shih ch'un-ch'iu* 7.2a (vgl. auch *Li-chi* 16.145a, LEGGE 1885, Bd.1, 285, *Huai-nan tzu* 5.8a) zum ersten Herbstmonat notiert: „Himmel und Erde heben zur Strenge an.“ Zum zweiten Herbstmonat (8.2b, *Li-chi* 16.146b, LEGGE, 289) heißt es: „Die vernichtende Luft dringt durch und kommt zur Entfaltung.“

Vers 4: YEN SHIH-KU expliziert, daß die Früchte, nun von den Bauern geerntet und präsentiert (vgl. auch *Lü-shih ch'un-ch'iu* 7.2b, *Li-chi* 16.145a-b, LEGGE, 285, *Huai-nan tzu* 5.8a-b), das Resultat der früheren Keime seien; vgl. auch CHENG WEN (1982), 86, dem meine Übersetzung folgt.

Vers 6: *Yao* 妖 ist austauschbar mit *yao* 妖 („heimtückisch“), vgl. die Variante in *Yüeh-fu shih-chi* 1.4. Nach dem *yüeh-ling* werden in den Herbstmonaten, analog zum zyklischen Niedergang der Natur, die Strafen, besonders die Todesstrafen, ausgeführt: „[Im ersten Herbstmonat] wird den zuständigen Beamten Befehl gegeben, [...] die Heimtücke zu unterbinden, auf Verbrecher und Übeltäter achtzuhaben und sie pflichtgemäß festzunehmen [...] Die Verbrecher sind zu töten, die Körperstrafen streng und entschieden auszuführen.“ (*Lü-shih ch'un-ch'iu* 7.2a, *Li-chi* 16.145a, LEGGE, 285, *Huai-nan tzu* 5.8a; vgl. weiter die Anweisungen zu den beiden folgenden Herbstmonaten in *Lü-shih ch'un-ch'iu* 8.2a, 9.3a, *Li-chi* 16.145c, 17.152b, LEGGE, 288, 295, *Huai-nan tzu* 5.9a, 10b.)

Vers 7: YEN SHIH-KU glossiert *pi* 辟 als *p'i* 僻 („entlegen“). Das Binom *yü-pi* 隅辟, hier in freier syntaktischer Umkehrung als „entlegene Winkel“ übersetzt, kann ich andernorts nicht nachweisen.

Vers 8: YEN SHIH-KU gibt für 貉 die Aussprache *mo*; *ssu mo* 四貉 seien die *ssu i* 四夷 („Barbaren der vier [Himmelsrichtungen]“); unterstützend vgl. WANG HSIEN-CH' IEN in *Han-shu pu-chu* 22.23a. Im sinozentrischen Weltbild sind die *Mo* die nördlichen Völker, vgl. die *Shuo-wen*-Definition. Zu HS 1A.46 wird der Name *Pei-mo* 北貉 von YING SHAO als der eines Staates glossiert; dort kommentiert YEN SHIH-KU *mo* als Bezeichnung der koreanischen Völker im Nordosten. WANG HSIEN-CH' IEN sieht im vorliegenden Vers den Bezug auf die Unterwerfung der koreanischen Völker durch HAN WU-TI (in den Jahren 109/108 v.Chr.; vgl. SC 12.479, 115.2986-89, HS 6.194, 95.3864-67). Wesentlicher als WANGS Konkretisierung ist die allgemeine *yüeh-ling*-Vorstellung, daß im Herbst – Zeit der Strafen und Tötungen – die Kriegszüge unternommen werden. In den Kapiteln der Herbstmonate finden sich auch die militärischen Traktate des *Lü-shih ch'un-ch'iu*.

Vers 12: Zu Vers 15.25 des Zyklus glossiert YEN SHIH-KU *i-i* 翼翼 als *ching* 敬 („respektvoll“); dies ist auch in seiner Paraphrase des vorliegenden Verses impliziert. *I-i* ist austauschbar mit dem homophonen *i-i* 翼翼, vgl. CHENG WEN (1982a), 105; der Vers ist daher parallel zu 小心翼翼 in *Mao shih* [# 236] 16-2.239a (LEGGE IV, 433).

Text 6:

Dunkle Finsternis streng und verschattend –	玄冥陵陰
2 die schlafenden Insekten bedecken und verschließen [ihre Höhlen].	蟄蟲蓋滅
Gräser und Gehölze knicken und fallen,	中木零落
4 der einbrechende Winter sendet den Reif herab.	抵冬降霜
[Wir] wandeln das Chaos, entfernen das Üble,	易亂除邪
6 wenden zum Rechten die abweichenden Sitten!	革正異俗
Das Myriaden zählende Volk kehrt zu den Wurzeln um,	兆民反本
8 umgreift das Ungefärbte, umfängt das Unbehauene!	抱素懷樸
[Wir] gestalten und regeln Treue und Gerechtigkeit,	條理信義
10 richten das <i>wang</i> -Opfer an die fünf Gipfel.	望禮五嶽
Zur Zeit der Erträge des Heiligen Feldes	籍斂之時
12 sammeln und horten [Wir] das Segen verheißende Getreide.	掩收嘉穀

Kommentar:

Text nach HS 22.1056.

Form: zwölf Verse zu vier Zeichen.

Endreime: unterbrochener Reim, ein Reimwechsel nach Vers 4. Die Verse 2 und 4 reimen in der Kategorie *yang* 陽 (*-aŋ), die Verse 6, 8, 10 und 12 in der Kategorie *wu* 屋 (*-uk). Eine zusätzliche Assonanz liegt auf Vers 5 der Kategorie *yü* 魚 (*-a) mit den Versen 6 und 8 (*wu*, LO CH'ANG-P'EI / CHOU T'SU-MO 1958, 150-51). Wie in Gesang 5 signalisiert auch hier der Reimwechsel den semantischen Übergang von der natürlichen zur sozialen Wirklichkeit der Jahreszeit. Reimschema: xaxa (b)bx bxbx.

Textvariante: *Yüeh-fu shih-chi* 1.4 und einige spätere Anthologien haben in Vers 3 *ts'ao* 草 für 屮; letzteres ist laut YEN SHIH-KU (HS 22.1056) die alte Form des Zeichens.

Textzusatz: Vgl. den Kommentar zu Text 3 und obige Diskussion zu Autorschaft und Datierung des Zyklus.

Vers 1: *Hsüan-ming* 玄冥 („Dunkle Finsternis“) ist (auch noch in der Östlichen Han-Zeit) die Hymne an den „Schwarzen Kaiser“ des Nordens (und des Winters), *Hei-ti* 黑帝; in *Erh-ya i-shu* B4.2b ist *hsüan-ying* 玄英 das Emblem des Winters. *Hsüan-ming* ist auch der Hilfsgeist des „Schwarzen Kaisers“, vgl. oben, Kapitel 2, 45. CHENG WEN (1986), 76, glossiert das reimende Binom *ling-yin* 陵陰 als *ling-yin* 凌陰, was im *Shih-ching* (*Mao shih* [# 154] 8-1.124a, LEGGE IV, 232) die Kammer zur Lagerung von Eis bezeichnet; mit dieser Referenz drücke der vorliegende Vers die Strenge und Kälte von Eis und Schnee aus. CH'IU CH'UUNG-SUN (1964), 200, glossiert *ling-yin* hingegen als *yen-chün* 嚴峻 („streng“).

Vers 2: Die bereits in Vers 3.6 indirekt erwähnten „winterschlafenden Insekten“ (*che-ch'ung* 蟄蟲) sind schon seit früher Zeit (vgl. *Ch'un-ch'iu Tso chuan* [HUAN 5] 6.47b, LEGGE III, 46) ein Emblem des Winters; als Inbild der jahreszeitlichen Verschllossenheit der Natur leiten sie auch das menschliche Verhalten: „[Im zweiten Wintermonat] gibt der Herrscher den zuständigen Beamten Anweisung, keine Erdarbeiten auszuführen, Bedecktes und Verschllossenes nicht zu öffnen und keine großen Menschenmengen zu versammeln, um so [der Jahreszeit gemäß alles] zu festigen und zu schließen. Würde man Bedecktes und Verschllossenes öffnen oder große Menschenmengen versammeln, würde die Luft der Erde sich zerlösen. Dies hieße, das Haus von Himmel und Erde zu öffnen. Die winterschlafenden Insekten würden dann sterben, zahlreiche Menschen von Seuchen ergriffen,

und es würde Trauer folgen.“ (*Lü-shih ch'un-ch'iu* 11.1b, *Li-chi* 17.154c, LEGGE 1885, Bd.1, 302-3, *Huai-nan tzu* 5.12b) Auch in den Jahreszeiten von Frühling und Herbst kommt den „winterschlafenden Insekten“ die Leitbildfunktion zu: Ihr Erwachen und Hervortreten im ersten und zweiten Frühlingsmonat symbolisiert den natürlichen Neubeginn (vgl. *Lü-shih ch'un-ch'iu* 1.1b, 2.2a, 21.1a), ihr allmähliches Sich-Verschließen im zweiten und dritten Herbstmonat (8.2b, 9.3a) den Übergang in die Zurückgezogenheit des Lebenskräfte.

Vers 4: MENG K'ANG glossiert *ti* 抵 als *chih* 至 („erreichen“).

Vers 6: Mehrdeutig ist die Wendung *i su* 異俗, hier, wie üblich, nominal übersetzt. Syntaktisch parallel zur ersten Hälfte des Doppelverses wäre: „[Wir] ändern [Uns] zum Rechten, unterscheiden [Uns] vom Gewöhnlichen.“ Diese Interpretation wird unterstützt durch den topischen Abschnitt „Verschiedenartige Schätze“ (*i-pao* 異寶; verbal: „Verschieden sein im Erachten des Kostbaren“) in den „Anweisungen“ für den ersten Wintermonat: Hier wird über SUN SHU AO 孫叔敖 berichtet, er habe seinem Sohn erfolgreich geraten, nur eine von anderen gemiedene Gegend als Lehen anzunehmen, um dieses nicht zu verlieren. „Die Weisheit des SUN SHU AO war, zu wissen, daß nicht im Profit der [wahre] Gewinn lag. Er wußte, wie man, was die Menschen verabscheuen, zu dem macht, was man selbst schätzt. Dies ist es, worin sich der Mensch des Weges (*tao-che* 道者) vom Gewöhnlichen unterscheidet (異乎俗).“ (*Lü-shih ch'un-ch'iu* 10.8b-9a) Meine Übersetzung des Verses gründet demgegenüber in einer Parallelstelle der Lang-yeh-Inschrift CH'IN SHIH-HUANG-TIS in SC 6.245: „[Der Kaiser] berichtigt und ordnet die abweichenden Sitten.“ (*k'uang-ch'ih i-su* 匡飭異俗)

Vers 7-8: Die Wendungen zum Lob des Schlichten und Einfachen sind dem ursprünglichen agrarischen und handwerklichen Leben entnommen: Mit den „Wurzeln“ (*pen* 本) wird die Landwirtschaft als primärer Sektor bezeichnet, vgl. YEN SHIH-KU in HS 24A.1128. Der „ungefärbte [Stoff]“ (*su* 素) und das „unbehaute [Holz]“ (*p'u* 樸) sind Topoi der „Reinheit“ und „Schlichtheit“ (vgl. *Chuang-tzu* 4B.336, 5B.458, 6A.546). CHIA I sieht die Abwendung von den „Wurzeln“ und die Hinwendung zu den „Zweigsitzen“ *mo* 末, d.h. dem Sektor des Handels, als Unglück für den Staat (HS 24A.1128) und umgekehrt die Konzentration des Volkes auf *su-p'u*, also die landwirtschaftliche Tätigkeit, als Charakteristikum glücklicher Zeiten (HS 22.1030, 48.2231). In diesem Sinne ist die Betonung der „Wurzeln“ (*pen*) als Fundament des Staates schon in der Östlichen Chou-Zeit ein wichtiges Thema der politischen Diskussion, ursprünglich ausgehend von „legalistischen“ Schriften wie *Shang-chün shu* (vgl. bes. den Abschnitt *Nung chan* 農戰 [„Landwirtschaft und Krieg“]) und dem Abschnitt *Chih kuo* 治國 („Das Regieren des Staates“) in *Kuan-tzu* 15.261-63, aber auch adaptiert in *Hsün-tzu* 11.205 und dem Abschnitt *Shang nung* 上農 („Das Wertschätzen der Landwirtschaft“) in *Lü-shih ch'un-ch'iu* 26.5a-7a; zu dieser Gedankenströmung in der frühen Han-Zeit auch BODDE (1990), 38, *passim*. Ergänzend ist anzumerken, daß die in *Lü-shih ch'un-ch'iu* dem ersten Wintermonat zugeordneten topischen Abschnitte zum Beerdigungswesen (*Chieh sang* 節喪 und *An ssu* 安死, 10.3b-8b) besonders der Kritik an aufwendigem Prunk und der Forderung nach einfachen Bestattungen gewidmet sind; nur das schlichte Grab sei sicher vor Räubern.

Vers 9: Der in poetischen Texten vollkommen ungebräuchliche und auch in den folgenden Jahrhunderten in keinem anderen lyrischen Text nachweisbare Terminus *t'iao-li* 條理 („gestalten und regeln“) entstammt, zumeist nominal verwendet, der politisch-philosophischen Sprache der *Chan-kuo*-Zeit, dort nachweisbar etwa in *Meng-tzu* 10A.77a (LAU 1984, Bd.2, 203). Im Sinne des vorliegenden Gesanges findet sich das Binom in der Westlichen Han-Zeit u.a. bei CHIA I (im Kapitel *Tao-te shuo* 道德說 des *Hsin-shu*, vgl. WU YÜN / LI CH'UN-T'AI 1989, 244). Auch die beiden ethischen Kardinalbegriffe „Treue“ (*hsin* 信) und „Gerechtigkeit“ (*i* 義) sind als quasi-binomische Verbindung in der frühen Lyrik nicht nachweisbar. Im *Tao-te shuo* (WU / LI, 243-46) ist *hsin* die „Festigkeit“ (*ku* 固) und *i* die „innere Struktur“ (*li* 理) der „Tugendkraft“ (*te*), die, wie bei *Chuang-tzu*, über das soziale Verhalten hinaus als Naturprinzip erscheint (vgl. T'AO CHIEN-KUO 1986, 279-80).

Vers 10: *Lü-shih ch'un-ch'iu* 12.1b (vgl. auch *Li-chi* 17.156a, LEGGE, 307): „[Im dritten Wintermonat] bringt man die Opfer [des ganzen Jahres] an die Berge und Flüsse zum Abschluß.“ (Die Kommentatoren von *Lü-shih ch'un-ch'iu* und *Li-chi* sind uneinig über das Zeichen *pi* 畢, hier übersetzt als „zum Abschluß bringen“; es kann auch „vollständig“ bedeuten: „[...] opfert man vollständig den Bergen und Flüssen.“) Zum *wang*-Opfer an die Berge und Flüsse der Ökumene vgl. den Kommentar zu Vers 1.2. Der Begriff „fünf [Heilige] Gipfel“ (*wu yüeh* 五嶽) dürfte ein Produkt der *wu hsing*-Spekulation sein. Während die politische Geographie der relativ frühen Texte, allen voran des *Shang-shu*, stets nur „vier [Heilige] Gipfel“ (*ssu yüeh* 四嶽, Variante 四岳) in den vier Himmelsrichtungen kannte, scheint der Begriff der „fünf Gipfel“ erstmals in der späten und vielfach anachronistischen Systematik des *Chou-li* nachweisbar (*Chou-li* 18.120a, 22.153a; BIOT, Bd.1, 421, Bd.2, 39). Die „vier Gipfel“ sind der *T'ai-shan* 泰山 im Osten (im heutigen Shan-tung), der *Heng-shan* 衡山 im Süden (im heutigen Hu-nan), der *Hua-shan* 華山 im Westen (im heutigen Shaan-hsi) und der *Heng-shan* 恆山 im Norden (im heutigen Ho-pei). Laut *Shang-shu* 3.15b-c (LEGGE III, 35-37) opferte SHUN diesen Bergen im Verlaufe seiner alle fünf Jahre anzutretenden Inspektionsreise durch das gesamte Reich: Im zweiten Monat opferte er am „Östlichen Gipfel“, im fünften Monat am „Südlichen Gipfel“, im achten Monat am „Westlichen Gipfel“ und im elften Monat am „Nördlichen Gipfel“ – Jahreszeiten und Himmelsrichtungen sind also bereits präzise wie in der *wu hsing*-Spekulation miteinander verbunden. Die Autoren von *Shih-chi* (28.1355-56) und *Han-shu* (25A.1191) zitieren diese Passage mit kommentierenden Erweiterungen, darunter der namentlichen Identifizierung der Berge, und interpolieren abschließend, aber noch innerhalb des Zitats: „Der Gipfel der Mitte ist der *Sung-kao* 嵩高 [d.i. *Sung-shan* 嵩山, im heutigen Ho-nan].“ Das zeitgenössische Element des vorliegenden Verses ist also die Erweiterung der ursprünglichen vier auf nun fünf heilige Berge. Ob WU-TI tatsächlich das *wang*-Opfer am Vorstadaltar dargebracht hat, scheint mir zweifelhaft (vgl. den Kommentar zu Vers 1.2). Als Kaiser über die gesamte Ökumene konnte er – anders als die Fürsten der Östlichen Chou-Zeit – das Opfer nach dem Vorbild des legendären SHUN anlässlich von rituellen Inspektionsreisen durch das Reich ausführen und tat dies auch (vgl. SC 28.1403, HS 25B.1247). Wie vor ihm bereits CHANG YÜ-KU 張玉穀 (18. Jh.; *Ku-shih shang-hsi* 4.16a) versteht CHENG WEN (1986), 76, *wu yüeh* hier nicht als „fünf Gipfel“, sondern als „fünften Gipfel“, nämlich jenen des Nordens (*Heng-shan* 恆山), dem auch SHUN im Winter geopfert hatte. Mir scheint diese Umdeutung des ansonsten festen Terminus *wu yüeh* fragwürdig.

Vers 12: YEN SHIH-KU (HS 22.1057) glossiert *chi lien* 籍畝 als „das Heilige Feld abernten“ (*shou chi-t'ien* 收籍田); das mit *chi-t'ien* bezeichnete war jenes vom Herrscher selbst gepflügte „Heilige Feld“, dessen Erträge für die Opfer bestimmt waren; vgl. den Kommentar zu Vers 1.30. Der Doppelvers dieser Winter-Hymne bezeichnet wohl kaum den eigentlichen Erntevorgang als vielmehr das Horten und Bereitstellen des „Segen verheißenden“ Getreides für die Opfer.

Text 7:

- Dies ist der Große Ursprung – verehrungswürdig! 惟泰元尊
 2 Der Fruchtbare Geist – reichhaltig und beglückend! 媪神蕃釐
 Als Kette und Schuß [durchdringen sie] Himmel und Erde, 經緯天地
 4 schaffen und vollenden die vier Jahreszeiten. 作成四時
 [Ihre] Essenzen begründen Sonne und Mond, 精建日月
 6 Sterne und Positionen sind in Maß und Ordnung. 星辰度理
 Yin und yang und die fünf Phasen: 陰陽五行
 8 Sie runden sich und beginnen erneut. 周而復始
- Wolken und Regen, Donner und Blitz: 雲雨露電
 10 Sie senden süßen Tau und Regen hernieder. 降甘露雨
 Die hundert Familien gedeihen in großer Zahl, 百姓蕃滋
 12 sie alle gehen ihren [angestammten] Aufgaben nach. 咸循厥緒
- [Wir] führen [Unsere Ahnen]linie fort, respektvoll und strebsam, 繼續共勤
 14 folgen der Tugendkraft des Erhabenen [Himmels]. 順皇之德
 Der Simurgh-Wagen [glitzert mit] Drachenschuppen – 鸞路龍鱗
 16 nichts, was nicht gestaltet und geschmückt wäre! 罔不矜飾
- Die glückverheißenden Bambuskelche sind zu Reihen formiert, 嘉籩列陳
 18 mögen [die Geister ihr] Bankett genießen! 庶幾宴享
 [Wir] vernichten und beseitigen Unheil und Katastrophen, 滅除凶災
 20 durchsprengen strahlend die acht Öden. 烈騰八荒
 Glocken und Trommeln, die [Mundorgeln] yü und sheng – 鐘鼓笙簧
 22 der Wolkentanz kreisend, kreisend! 雲舞翔翔
 Das Geisterbanner des chao-yao-Sternes – 招搖靈旗
 24 die neun Barbaren[völker] unterstellen und fügen sich. 九夷賓將

Kommentar:

Text nach HS 22.1057.

Form: 24 Verse zu vier Zeichen.

Endreime: unterbrochener Reim auf jedem zweiten Vers, Reimwechsel nach den Versen 8, 12 und 16; die ersten und die letzten acht Verse sind also in jeweils einem Reim, während der Mittelteil zwei Reime für je vier Verse enthält. Reimfolge: *chih* 之 (*-ə), *yü* 魚 (*-a), *chih* 職 (*-ək) und *yang* 陽 (*-aŋ). Zusätzlich reimen die Verse 13/15 in der Kategorie *chen* 真 (*-ən / *-in), so daß die Verse 13-16 alternierend reimen. Dieser Han-zeitliche *chen*-Reim wäre im *Shih-ching* ein Mischreim *wen* 文 (*-ən) / *chen* 真 (*-in) gewesen. Weitere Assonanzen: Vers 3 der Kategorie *chih* 脂 (*-ə) mit den Versen 2/4 (*chih* 之, vgl. LO CH'ANG-P'EI / CHOU TSU-MO 1958, 131, 167), Vers 11 der Kategorie *chih* 脂 (*-ə) mit den Versen 10/13 (*yü*, LO / CHOU, 130, 150) und Vers 21 der Kategorie *keng* 耕 (*-iŋ) mit den Versen 22/24 (*yang*, LO / CHOU, 188, 196). Reimschema: xa(a)a xaxa xb(b)b dcdc xexe (e)exe.

Textvarianten: *Yüeh-fu shih-chi* 1.4 hat in Vers 13 *kung* 恭 für *kung* 共. LU CH'IN-LI (1984), Bd.1, 149, notiert zu *Wen-hsüan pu-i* in Vers 13 *tung* 動 für *ch'in* 勤 (in der *Ssu k'u ch'üan-shu*-Ausgabe nicht nachweisbar).

Textzusatz: Dem nachgestellten „Titel“ folgt die Notiz: „Im ersten Jahre der Ära *chien-shih* 建始 [32 v.Chr., dem ersten Regierungsjahr von Kaiser CH'ENG-TI] machte der Kanzler K'UANG HENG die Eingabe, [den Vers 15] ‚Der Simurgh-Wagen [glitzert mit] Drachenschuppen‘ zu entfernen und den Text mit der Änderung ‚[Wir] wählen die Vollendung der Segnungen‘ (涓休休成) festzulegen.“ Einige Editoren früher Ausgaben haben diese vier Zeichen nicht als Korrektur zu Vers 15, sondern fälschlich als ersten Vers des folgenden Gesanges aufgefaßt; zu einer Diskussion des Problems vgl. *Han-shu chu chiao-pu* 15.6b-7a.

Vers 1-2: LI CH' I (HS 22.1057) glossiert *yüan tsun* 元尊 als „Himmel“ und *ao shen* 媪神 als „Erde“. Gegen das Binom *yüan tsun* spricht aber der nachgestellte „Titel“ des Textes, *wei t'ai yüan* 惟泰元, da die zwei- oder dreigliedrigen „Titel“ des Zyklus stets die erste semantische Einheit des Auftaktverses reflektieren. Entsprechend korrigiert YEN SHIH-KU: *T'ai yüan* 泰元 („Großer Ursprung“) bezeichne den „Himmel“ (konform auch *Kuang Wen-hsüan* 34.8a, *Ku-shih yüan* 3.68). YEN glossiert *fan* 蕃 („reichhaltig“) hier und in Vers 11 als *to* 多 („zahlreich“), *li* 釐 als *fu* 福 („beglückend“) und paraphrasiert: „Der Himmelsgeist ist höchst verehrungswürdig, der Erdgeist reichlich beglückend.“ Hierfür spricht die in WU-TI'S Opfersystem betonte kosmische Polarität von Himmel und Erde, repräsentiert durch deren oberste Geister, *T'ai-i* und *Hou-t'u*. Die Verse 1-8 sind parallel zu *Li-chi* 22.196b-197a (LEGGÉ 1885, Bd.1, 380-84): „So führt der Himmel das *yang* und hängt Sonne und Sterne aus; die Erde führt das *yin* und trägt Berge und Ströme. Die fünf Phasen sind über die vier Jahreszeiten verteilt [...] Wenn die Weisen die [sozialen] Regeln schaffen, müssen sie Himmel und Erde als Grundlage nehmen, *yin* und *yang* als Beginn, die vier Jahreszeiten als Struktur, Sonne und Sterne als Richtschnur, den Mond als Maß, Dämonen und Geister als Begleiter, die fünf Phasen als Substanz [...]“ Dagegen argumentiert WU JEN-CHIEH (*Liang Han k'an-wu pu-i* 4.9a-b): „Entsprächen *t'ai yüan* und *ao shen* tatsächlich der Erklärung YENS, wie kann es im folgenden Text dann erneut heißen ‚Als Kette und Schuß [bilden sie] Himmel und Erde?‘ *T'ai yüan* ist *T'ai-i*. *T'ai-i* steht zusammen mit Himmel und Erde, ist aber nicht [selbst] der Himmel. Der Himmelssohn opferte den ‚drei Einheiten‘ (*san i* 三一): der ‚Himmlichen Einheit‘ (*t'ien i* 天一), der ‚Irdischen Einheit‘ (*ti i* 地一) und der ‚Großen Einheit‘.“ (Zu diesem um 125 v.Chr. installierten Opfersystem vgl. HS 25A.1218, SC 28.1386, vgl. auch ORD 1967, 227-28) WU verweist auf das in Vers 23 erwähnte „Geisterbanner“, welches u.a. eine Abbildung des *T'ai-i* trug (s.u.), und sieht daher in dem vorliegenden Text einen Hymnus an die „Große Einheit“; *ao* sei zu lesen als *yün* 燿 („Rauch“), womit der Himmelsgott geopfert werde. Für die Lesung von *t'ai yüan* als *T'ai-i* spricht ein (von WU teilweise zitierter) Opfertext (*tsan-hsiang* 贊饗, „Lobpreis der Opferdarbietung“), verwendet zum Wintersonnenwende 105 v.Chr. in der „Halle des Lichts“ (HS 25B.1244, SC 12.481, 28.1401): „Der Himmel hat dem Erhabenen Kaiser wiederum die [zur Kalenderberechnung verwendeten] geisterhaften Schafgarbenstengel des ‚Großen Ursprungs‘ beschert; [das Jahr] rundet sich und beginnt erneut. Der Erhabene Kaiser huldigt ehrfürchtig der ‚Großen Einheit‘.“ (Die Wendung „rundet sich und beginnt erneut“ ist wörtlich wie Vers 8.) Zwar müssen „Großer Ursprung“ und „Große Einheit“ hier nicht synonym sein, doch führt WANG HSIEN-CH' IEN (*Han-shu pu-chu* 25B.4a) aus der T'ang- und Sung-Zeit Nachbildungen dieses offenbar als modellhaft empfundenen Textes an, welche *t'ai i* statt *t'ai yüan* schreiben und damit belegen, daß den späteren Ritualspezialisten die beiden Begriffe austauschbar erschienen. Dennoch scheint die von WU JEN-CHIEH vertretene Lesart nicht zwingend: Wenn „Großer Ursprung“ als Synekdoche den Himmelsgeist „Große Einheit“ bezeichnet, dann kann parallel *ao shen* (zu *ao* 媪 vgl. den Kommentar zu Vers 2.9) als „Fruchtbarer Geist“ die Synekdoche für den „Beherrscher der Erde“ sein. Die beiden Geister sind dabei nicht „Himmel“ und „Erde“ selbst, sondern deren Repräsentanten und damit Adressaten der Opfer. Die gemeinsame Erwähnung der komplementären Kräfte ist parallel zum Auftakt von Text 8. Der „Fruchtbarer Geist“ erscheint allerdings nachgeordnet, oder, wie von CH'EN PEN-LI (*Chiao-ssu ko* 11a) formuliert, *T'ai-i* „begleitend“ (*p'ei* 配).

Vers 3: Vgl. den Kommentar zu Vers 2.10 der *An-shih fang-chung ko*.

Vers 8: Vgl. den zu den Versen 1-2 zitierten Opfertext von 105 v.Chr., ferner den zum Wintersolstitium 113 v.Chr., beim ersten Opfer an *T'ai-i* in Kan-ch'üan, verwendeten Opfertext mit der Phrase *chung erh fu shih* 終而復始 („endet und beginnt erneut“, *SC* 12.470, 28.1395, *HS* 25A.1231). Auch der vorliegende Vers läßt sich daher auf den Abschluß und Neubeginn des rituellen Jahres zum Wintersolstitium beziehen. Als im Sommer 113 v.Chr. der kostbare Dreifuß, Insignium dynastischer Legitimation, gefunden worden war (vgl. Text 12), erklärte der aus Ch'i 齊 stammende (Magier?) KUNG-SUN CH'ING 公孫卿 zur Freude des Kaisers, daß in diesem Jahr das Wintersolstitium auf den ersten Tag des Monats falle und dies jenem Jahr entspreche, als der Gelbe Kaiser einen kostbaren Dreifuß erhalten hatte. Dem Gelben Kaiser sei seinerzeit eröffnet worden, wenn der kalendrische Zyklus ende, beginne er erneut (*chung erh fu shih*). Der Gelbe Kaiser habe daraufhin berechnet, daß nach weiteren etwa 20 Jahren das Wintersolstitium auf denselben Tag fallen werde. Nachdem dieser Zyklus insgesamt 20 Mal sich vollendet habe, sei der Gelbe Kaiser zum Unsterblichen geworden und gen Himmel gefahren. Nun, so KUNG-SUN CH'ING, kehre unter den Han die Zeit des Gelben Kaisers wieder; WU-TI könne über den Dreifuß mit den Geistern in Kontakt treten und nach Vollzug der *feng-* und *shan-*Opfer zum Himmel aufsteigen. (*SC* 12.467, 28.1393, *HS* 25A.1227-28) Die Referenz illustriert nicht nur die Bedeutung des vorliegenden Verses, sondern definiert vermutlich auch 113 v.Chr. als *terminus post quem* des Textes. Möglich ist dabei auch, daß der Gesang just für das erste *T'ai-i*-Opfer zum Wintersolstitium dieses Jahres verfaßt worden ist.

Vers 10: „Süßer Tau und Regen“ (*kan-lu yü* 甘露雨) ist in seiner Bedeutung für die agrarische Gesellschaft zu verstehen. Schon im *Shih-ching* (*Mao shih* [# 211] 14-1.206b, LEGGE IV, 378) wird um „süßen Regen“ gebetet; in *Lao-tzu* (CHU CH'EN-CHIH 1987, 130) steht der „süße Tau“ für die natürlichen Segnungen. Später gerinnt die Wendung *kan-lu shih-yü* 甘露時雨 („süßer Tau und zeitgerechter Regen“) zum Topos kosmisch-politischer Harmonie (so in *Lü-shih ch'un-ch'iu* 1.9b und in SSU-MA HSIANG-JUS *Feng-shan wen* in *WH* 48.7a), vgl. Vers 15.17 des Zyklus. Angesichts des folgenden Doppelverses kann als Subjekt hier auch der Kaiser verstanden werden, der – mächtig wie die atmosphärischen Phänomene (Vers 9) – sein Volk mit Segnungen beglückt.

Vers 11-12: Die Übersetzung folgt den Glossen YEN SHIH-KUS. Zu dem politischen Topos, daß jeder seinen angestammten Aufgaben nachgeht, d.h. sich an seiner angestammten (sozialen) Position befindet, vgl. den Kommentar zu den Versen 7.1-2 der *An-shih fang-chung ko*.

Vers 13-14: YEN SHIH-KU glossiert *kung* 共 als *kung* 恭 („respektvoll“, vgl. auch die oben notierte Textvariante in *Yüeh-fu shih-chi*) und *huang* 皇 als *huang-t'ien* 皇天 („Erhabener Himmel“). *Huang*, das immer ein verehrtes Gegenüber titulierte, kann nicht den Kaiser bezeichnen, da dieser als Opfernder gleichsam der „Sprecher“ der Hymnen ist. Subjekt des Satzes kann auch das zuvor erwähnte Volk sein, vgl. *Chan-kuo ts'e* 戰國策 [Ch'in 秦 3] 5.333: „Alle unter dem Himmel führen ihre Linie fort, bewahren ihre Aufgaben [...] (天下繼其統守其業).“

Vers 15: Zu *luan-lu* 鸞路 vgl. *Lü-shih ch'un-ch'iu* 1.1b (auch *Li-chi* 14.127b, LEGGE 1885, Bd.1, 251): „[Im ersten Frühlingsmonat] besteigt der Herrscher den Simurgh-Wagen und spannt den Azurenen Drachen an.“ Nach KAO YUS Kommentar – identisch mit dem CHENG HSÜANS zu *Chou-li* 32.220a (BIOT, Bd.2, 250-51) – befanden sich metallene *luan*-Glöckchen am Joch des Pferdewagens, gepaart mit ebenfalls metallenen *ho* 和 -Glöckchen an der Querlehne (*shih* 軾) vor der Sitzbank. Während KNECHTGES (1982/96), Bd.1, 140, zu PAN KUS *Hsi-tu fu* (*WH* 1.22b) die *luan*-Glöckchen als „bells in the shape of simurgh birds“ expliziert, waren sie nach LEGGE IV, 192, „supposed to emit a sound like that of the fabulous bird so called“; vermutlich trifft beides zu. *Ho-* und *luan*-Glöckchen waren alte Attribute des herrscherlichen Gefährts, vgl. etwa *Mao shih* [# 127, 173, 178, 182, 222, 260, 261, 299, 302] 6-3.101c, 10-1.152c, 10-2.158a, 11-1.164a-b, 15-1.221b, 18-3.301b, 18-4.304a, 20-1.342c, 20-3.353c (LEGGE IV, 192, 275, 286, 294, 402, 545, 549, 616, 635). Zu einer Fülle weiterer Belege, besonders aus der Han-Zeit, vgl. *Chou-li cheng-i* 61.2592-94. SUN I-JANG

vermutet, daß die Kommentare KAO YUS und CHENG HSÜANS die Han-zeitliche Anordnung der Glöckchen beschreiben. – Nach *Li-chi* 31.262b (LEGGE 1885, Bd.2, 34) war der *luan-ch'e* 鸞車, wie im Ritual des Staates Lu gebräuchlich, der Wagen SHUNS gewesen; in *Chou-li* 22.148c (BIOT, Bd.2, 23) ist der *luan-ch'e* eine miniaturisierte Grabbeigabe (*ming-ch'i* 明器); hier mutmaßt CHENG HSÜAN, der Wagen habe ein „Simurgh-Banner“ (*luan-ch'i* 鸞旗, zu einer späten Abbildung vgl. *San-ts'ai t'u-hui, i-chih* 儀制 3.37b) getragen. Im Rahmen seiner Ritualkritik 32/31 v.Chr. (vgl. LOEWE 1974a, 154-192; zu einer Übersetzung des Memorials s.u., 300) erwähnt K'UANG HENG unter den unziemlichen, nicht der schlichten Praxis des Altertums entsprechenden Schmuckgegenständen des purpurnen *T'ai-i*-Altars in Kan-ch'üan einen eingegrabenen *luan-lu* (vgl. *HS* 25B.1256).

Die politische Bedeutung des *luan-lu* als Herrschersymbol verdeutlicht *HS* 99A.4075: Hier wird mit *luan-lu* jener „Große Wagen“ (*ta-lu* 大路) bezeichnet, den WANG MANG am 22. Juni 5 n.Chr. als eine der „neun Auszeichnungen“ (*chiu hsi* 九錫) erhielt, welche ihn symbolisch als künftigen Herrscher legitimierten (vgl. STANGE 1939, 67-73). – Das alliterative Binom „Drachenschuppen“ (*lung-lin* 龍鱗) ist in keinem zweiten Gesang der Han-Zeit nachweisbar, wohl aber in SSU-MA HSIANG-JUS *Tzu-hsi fu* (*WH* 7.25b, KNECHTGES Bd.2, 57), wo *lung-lin* das Leuchten und Glitzern der Edelsteine und -metalle des *Yün-meng* 雲夢 -Jagdparcs von Ch'u beschreibt. In der Folge, etwa bei YANG HSIUNG, PAN KU und P'AN YÜEH, wird das Binom topisch in der Darstellung des Majestätischen; in den epideiktischen *fu* evoziert es die Aura des Grandiosen in den unterschiedlichsten visuellen Phänomenen sowohl der Herrscherkultur wie der natürlichen Welt. (SSU-MA HSIANG-JUS Gebrauch von *lung-lin* als Attribut edler Gesteine und Metalle hatte den Weg in beide Sphären gewiesen.) Entsprechend seiner Ritualkritik schlug K'UANG HENG eine Änderung des Verses vor, vgl. den oben notierten Textzusatz. Auch dem folgenden Gesang ist eine ähnliche Korrektur K'UANG HENGs beigefügt.

Vers 16: Das in keinem zweiten Gesang der Han-Zeit nachweisbare *hsi* 旒 wird von SU LIN als *shih* 飾 („Schmuck“) erklärt; YEN SHIH-KU gibt die Bedeutung *chen* 振 („anordnen, gestalten“).

Vers 17: *Pien* 籩 sind – nach späteren Abbildungen (vgl. *Hsin-ting San-li t'u* 13.7a, *San-ts'ai t'u-hui, ch'i-yung* 2.16b) – die aus Bambus geflochtenen langhalsigen, kelchförmigen Ständer, deren Schalen die getrockneten Opferspeisen enthielten; *Chou-li* 5.33b-34b (BIOT, Bd.2, 107-9) erwähnt einen hiernach benannten Beamten (*pian-jen* 籩人), zuständig für die Präsentation der Opfergaben.

Vers 20: „Acht Öden“ (*pa huang* 八荒) ist ein Han-zeitlicher Begriff der politischen Geographie, vgl. u.a. CHIA IS *Kuo Ch'in lun* 過秦論 (*WH* 51.1a) und *Huai-nan tzu* 20.14a. Gemeint sind die fernen, von chinesischer Kultur unberührten Gebiete aller Himmelsrichtungen, vgl. LIU HSIANGS 劉向 *Shui-yüan* 說苑 (HSIANG TSUNG-LU 1987, 18.445): „Zwischen den acht Öden sind die vier Meere, zwischen den vier Meeren sind die neun Provinzen.“ Wie im Begriff der „vier Gegenden“ ist auch in dem der „acht Öden“ als Zentrum die eigene Position impliziert (laut *Huai-nan tzu* läßt sich von den Höhen des *T'ai-shan* zu den „acht Öden“ schauen).

Vers 21: Die Rhythmusinstrumente „Glocken und Trommeln“ (*chung ku* 鐘鼓) und die aus Bambuspfeifen gefertigten Mundorgeln (*yü sheng* 筚篥) sind in der frühen Literatur jeweils fest einander zugeordnet. Hervorragend erhaltene Han-zeitliche Exemplare von Mundorgeln sowie kleine Holzfiguren von Mundorgelspielern sind in den Gräbern der *Ma-wang-tui*-Anlage gefunden worden; vgl. HU-NAN SHENG PO-WU-KUAN / CHUNG-KUO K'O-HSÜEH-YÜAN K'AO-KU YEN-CHIU-SO (1973), Bd.1, 106-10, Bd.2, Abb. 204, 205. *Yü* wird allgemein als die im Vergleich zu *sheng* größere Mundorgel mit mehr und längeren Pfeifen aufgefaßt; vgl. GIMM (1966), 126-27, HSIAO K'ANG-TA (1991), 135-41; zur Han-zeitlichen Gestalt aller vier hier genannten Instrumente SUN CHI (1991), 377, 381. (Abweichend argumentiert NIU LUNG-FEI 1991, 364, *yü* und *sheng* hätten ursprünglich zwei technisch unterschiedliche Instrumente bezeichnet, doch sei das Binom *yü-sheng* dann zur Bezeichnung nur eines Instrumentes, nämlich der ursprünglichen *yü*, in Gebrauch gekommen.) Die beiden Paare von Rhythmus- und Melodieinstrumenten stehen *pars pro toto* für die Gesamtheit der Ritualmusik.

Vers 22: Ein „Wolkentanz“ (*yün-wu* 雲舞) ist in Gestalt und Herkunft unklar. Möglicherweise ist es der in *HS* 22.1073 erwähnte Tanz *Yün-shao* 雲招, welcher laut *YEN SHIH-KU* (*HS* 22.1074) mit dem im *Hou-Han shu* (*chih* 5.3123, 8.3181-82) erwähnten *Yün-ch'iao* 雲翹 („Emporsteigen der Wolken“) identisch ist. Dieser (vgl. auch Kapitel 2, 45) wurde in der Östlichen Han-Zeit zum Auftakt von Frühling, Sommer und „mittlerer“ Jahreszeit an den Vorstadaltären aufgeführt; seine Herkunft liegt allerdings im Dunkeln (vgl. *T'AI CHING-NUNG* 1950, 273). *CHENG WEN* (1986), 77, faßt *yün-wu* nicht als Namen eines bestimmten Tanzes auf, sondern *yün* als Epitheton zu *wu*, dessen „Vielfalt“ ausdrückend. *KANO / NISHIWAKI* mutmaßen, *yün-wu* sei der dem Gelben Kaiser zugeschriebene Tanz *Yün-men* 雲門 (vgl. *Chou-li* 22.149c-150c, *BIOT*, Bd.2, 29-30). *CHENG HSÜAN* kommentiert zu *Yün-men*, die herrscherliche „Tugendkraft gleiche dem Hervortreten der Wolken“. Laut *Chou-li* wird dieser Tanz bei den Opfern an die Himmelsgeister und am Tag des Wintersolstitiums ausgeführt; dies entspräche der mutmaßlichen Verwendung der vorliegenden Hymne. *CHU TSAI-YÜ* 朱載堉 (1536-1610) zufolge wurde der *Yün-men*-Tanz mit Bannern ausgeführt, welche aus Federn geflochten und mit Wolkenmustern dekoriert waren (vgl. *Yüeh-lü ch'üan-shu* 樂律全書, Heft 25, 2); auf diese ließe sich dann das „kreisend, kreisend“ (*hsiang-hsiang* 翔翔) des vorliegenden Verses beziehen.

Vers 23: Das „Geisterbanner“ (*ling-ch'i* 靈旗) des *chao-yao* 招搖 -Sternes („Funkelnder Zeiger“) ist wohl jenes, das *HAN WU-TI* anlässlich des Feldzuges gegen Nan-yüeh (vgl. *HS* 95.3857-59, *YING-SHIH YÜ* 1986, 452-53, *LOEWE* 1974, 114) im Herbst des Jahres 112 v.Chr. anfertigen ließ (*SC* 6.1395, *HS* 25A.1231): „In diesem Herbst wurde für den Feldzug gegen Nan-yüeh ein Bittgebet an *T'ai-i* gerichtet. Man nahm [eine Fahnenstange aus dem Holz des] *mu-ching* 牡荊 (*Vitex negundo* L. var. *cannabifolia* Sieb. et Zucc.) und bemalte das Banner mit Sonne, Mond, dem Nördlichen Scheffel (*pei-tou* 北斗, d.i. der Große Wagen) und aufsteigenden Drachen, um die drei Sterne des *T'ai-i* zu symbolisieren, schuf damit den *T'ai-i*-Speer und nannte ihn Geisterbanner. Um Hilfe für die Soldaten zu erbitten, hob der Großastrologe [das Banner] empor und wies damit auf das anzugreifende Land.“ *LI CHIA-HAO* (1993), 288-89, und *LI LING* (1995/96), 18-19, haben diese Beschreibung mit jenem Seidenbanner aus Grab 3 der *Ma-wang-tui*-Anlage verglichen, auf dem neben einer zentralen anthropomorphen *T'ai-i*-Gestalt auch Drachen und andere Geister *en face* abgebildet und namentlich bezeichnet sind. *LI CHIA-HAO* weist nach, daß diesem Banner, das inzwischen unter dem Namen *pi-ping t'u* 避兵圖 („Karte zum Abwehren der Waffen“) diskutiert wird, magische Schutzfunktionen zugemessen wurden. *LI LING*, 20-23, identifiziert die *T'ai-i*-Figur wohl zu Recht mit jener auf einer Ritualaxt aus der *Chan-kuo*-Zeit, welche 1960 aus einem Grab in Ching-men 荆門 (Provinz Hu-pei) geborgen worden ist und die Inschrift *pi-ping t'ai-sui* 避兵太歲 („*t'ai-sui* zum Abwehren der Waffen“; zu dem imaginären Stern *t'ai-sui* vgl. *NEEDHAM / WANG* 1959, 402) trägt. Weiter argumentiert *LI LING*, derartige Darstellungen des *T'ai-i* seien anthropomorphe Gestaltungen einer Sternkonstellation, deren Gestalt wiederum dem Schriftzeichen *ta* 大 entspreche. Man muß dieser letzten, vielleicht zu spekulativen Interpretation nicht folgen, um zwischen dem „Geisterbanner“ *HAN WU-TI*s, jenem der *Ma-wang-tui*-Anlage sowie der Axt aus Ching-men eine funktionale Gemeinsamkeit magischer Waffenabwehr zu erkennen. Der vorliegende Vers, gerade angesichts des Folgeverses, belegt zusätzlich die militärische Bedeutung des „Geisterbanners“. Eine besondere Rolle scheint dabei dem Stern *chao-yao* zuzukommen: Auch in *Li-chi* 3.22a (*LEGGE* 1885, Bd.1, 91-92) ist die Repräsentation des *chao-yao*, wohl in Form eines bemalten oder bestickten Banners, Teil der symbolischen kosmischen Ordnung einer militärischen Angriffsformation: Umgeben von den Geistertieren der vier Himmelsrichtungen (vgl. den Kommentar zu Vers 1.4 des Zyklus), befindet sich *chao-yao* über dem Zentrum (*tsai shang* 在上) der Formation, d.h. an höchster Position; eine ähnliche Bedeutung scheint der Stern auch in *YANG HSIUNGS Kan-ch'üan fu* 甘泉賦 (*WH* 7.2b, *KNECHTGES*, Bd.2, 19) zu haben. Daß in diesen Beispielen militärische Formationen und Expeditionen symbolisch in die astrale Ordnung integriert sind, verweist direkt auf einen kosmisch begründeten Herrschaftsanspruch.

Chao-yao wird von den meisten Autoren gemäß einem Eintrag in *SC* 27.1294 und *HS* 26.1275 als einer von zwei zusätzlichen Sternen neben oder in Fortsetzung der Deichsel des Großen Wagens identifiziert (*NEEDHAM / WANG* 1959, 250, wie auch *HO PENG YOKE* 1966, 81: γ Bootis); manche der frühen Kommentatoren, etwa *CHENG HSÜAN* und *K'UNG YING-TA* zu *Li-chi* 3.22a, sehen *chao-yao* hingegen als den siebten Stern η der Deichsel, offenbar wegen dessen Namen *yao-kuang* 搖光. Das *Shih-chi* (27.1294-95) bezeichnet *chao-yao* als himmlische „Lanze“ (*mao* 矛); laut *Chin-shu* 11.294 (vgl. *HO PENG YOKE*, 81) ist *chao-yao* zugleich „Lanze“ und „Schild“ (*tun* 楯). In dem auf den „Anweisungen für die Monate“ basierenden Kapitel über die „Abfolge der Jahreszeiten“ (*Shih-tse hsün* 時則訓, ch. 5) des *Huai-nan tzu* fungiert *chao-yao* als eine Art jahreszeitlicher Uhrzeiger, dessen Ausrichtung den jeweiligen Monat anzeigt. In jedem Falle ist *chao-yao* ein Stern des polaren Himmelszentrums und wird mit dem „Nördlichen Scheffel“ assoziiert.

Der „Nördliche Scheffel“ fungiert als kosmisches Ordnungsinstrument des Himmelskaisers, wie in *SC* 27.1291 und *HS* 26.1274 formuliert: „Der Nördliche Scheffel ist der Wagen des Herrschers: Er bewegt sich [konstant] im Zentrum, überschaut und ordnet die vier Gegenden, teilt *yin* und *yang*, begründet die vier Jahreszeiten, reguliert die fünf Phasen, läßt die Zeitabschnitte und Maße [der Bewegungen der Himmelskörper] rotieren und bestimmt die einzelnen Zeitrechnungen – all dies ist mit dem Scheffel verbunden!“ Auch bildliche Darstellungen schon der Früheren, besonders aber der Späteren Han-Zeit (vgl. *LOEWE* 1979a, 75-80), etwa auf kosmologischen Spiegeln und Divinationstafeln (*shih* 式, vgl. zu diesen Darstellungen *LI LING* 1991, 1-10), zeigen den Großen Wagen im Himmelszentrum, häufig mit dem zentralen Deichselstern ϵ unmittelbar am Polarstern; in der Späteren Han-Zeit gehören diese Bilder dann vermutlich in den spezifischen Kontext religiöser Jenseitsvorstellungen (vgl. hierzu *KOMINAMI ICHIRÖ* 1994, 21-23, 49-53, der *pei-tou* in diesem Sinne als Himmelsgesandten nachweist). Ein Relief des 151 im Südwesten der heutigen Provinz Shan-tung 山東 errichteten *WU LIANG*-Schreines (*Wu Liang tz'u* 武梁祠) zeigt einen himmlischen Würdenträger oder Gesandten in dem zum Gefährt stilisierten *pei-tou* (vgl. *NEEDHAM / WANG*, 241, *HAYASHI* 1989, 161 und Tafel 18.4); hier hält eine geflügelte Gestalt neben den Stern ζ der Deichsel einen zusätzlichen kleineren Stern, der allgemein als *chao-yao* gedeutet wird. Die Han-zeitlichen Divinationstafeln zeigen den Großen Wagen in genau der Funktion, die *chao-yao* in *Huai-nan tzu* einnimmt, nämlich als einen im Himmelszentrum lokalisierten „Zeiger“, der aber – anders als ein bloßer Uhrzeiger – nicht passiv auf die zeitgerechten astralen Konstellationen weist, sondern als deren treibende und definierende Kraft wirkt. (Tatsächlich kann sich auch *chao-yao* im Zentrum befinden, so auf einer Divinationstafel der Westlichen Han-Zeit, die 1977 in der *Shuang-ku-tui* 雙古堆 -Grabanlage im Kreis Fu-yang 阜陽, Provinz An-hui, gefunden wurde, vgl. *AN-HUI SHENG WEN-WU KUNG-TSO-TUI / FU-YANG TI-CH'Ü PO-WU-KUAN / FU-YANG HSIEN WEN-HUA-CHÜ* 1978, 16 und 25 [Tafel 9].) Wenn *chao-yao* zu Recht als γ Bootis identifiziert wird, sind die bekannten bildlichen und textlichen Zeugen erstaunlich archaisierend, denn dieser Stern, so *NEEDHAM / WANG* (1950), 250, „must have left the area of perpetual visibility about 1500“; vergleichbar anachronistisch ist auch die Position des Großen Wagen am nördlichen Himmelspol. Ungeachtet ihrer *in oculis* unabwiesbaren Differenz zur Realität scheint sich also eine politisch motivierte archaisierende Kosmographie – man halte hierzu stets die Analogie zwischen himmlischem und irdischem Kaiser gegenwärtig – zumindest im rituellen Kontext behauptet zu haben.

Vers 24: *Chiu i* 九夷 („neun Barbaren[völker]“) ist ein in der Han-Zeit (vgl. auch die Verwendung in Vers 10b.4 des Zyklus) gebräuchlicher Begriff für die außerhalb der chinesischen Ökumene siedelnden Fremdvölker aller Gegenden; *pin* 賓 („sich unterstellen“) ist ein Terminus der Unterwerfung. Im *Shang-shu* finden sich beide Ausdrücke nur in einem der *ku-wen*-Kapitel (13.82c *LEGGE* III, 345). *YEN SHIH-KU* glossiert *chiang* 將 als *ts'ung* 從 („sich fügen“). In *Lun-yü* [9.14] 9.35a, *LAU* (1983), 81, bezeichnet *chiu i* die Barbaren des Ostens.

Text 8:

Himmel und Erde bescheren [Uns] gemeinsam, 2 nur dieses ist, was Wir ersehnen! So lassen [Wir] den purpurnen Altar erstehen, 4 trachten jene Wege [für die herabsteigenden Geister] zu verwirklichen.	天地並況 惟予有慕 爰熙紫壇 思求厥路
Ehrfurchtsvoll entbieten [Wir] das <i>yin</i> -Opfer, 6 reichlicher Zierrat, verschwenderisch gestaltet! Mit dem Axtmuster Besticktes spannt sich ringsum, 8 den Ehrwürdigsten der Geister zu empfangen.	恭承禋祀 縕豫為紛 黼繡周張 承神至尊
Eintausend Kinder tanzen in Formation, 10 bilden acht Reihen – verbunden und einträchtig, Wonne schenkend, 12 erfreuen [sie] <i>T'ai-i</i> .	千童羅舞 成八溢 合好効歡 虞泰一
Die „neun Gesänge“ sind vollständig gespielt, 14 zierreich in äußerstem Maße – tönende <i>ch'in</i> [-Zithern], Mundorgeln und <i>se</i> [-Zithern] 16 vereinen sich vor der roten Sänfte.	九歌畢奏 斐然殊 鳴琴琴瑟 會軒朱
Nephritene Klangsteine, Bronze[glocke]n und Trommeln, 18 dies ist es, was die Geister erfreut! Die hundert Beamten wohlgeordnet, wohlgeordnet, 20 ein jeder ist ehrfurchtsvoll bei diesem Dienst!	璆磬金鼓 靈其有喜 百官濟濟 各敬厥事
Das üppige Opfertier füllt die Gabentablets, 22 [Wir] reichen das duftende Fett. Die Geister verharren und verweilen, 24 nähern sich für gerade einen Augenblick.	盛牲實俎 進聞膏 神奄留 臨須搖
[Der Geistervogel] <i>Ch'ang-li</i> leuchtet voran – 26 ein Strahlen gleißend und hell! Winterkälte und Sommerhitze sind ohne Störung, 28 [die Geister] bescheren erhabene Regeln.	長麗前掞 光耀明 寒暑不忒 況皇章

[Wir] entfalten die Dichtungen, folgen den Standardtönen, 30 der schallende Nephrit erklingt: [Wir] halten <i>kung</i> , stoßen <i>chüeh</i> hervor, 32 der drängende <i>chih</i> ist klar;	展詩應律 銅玉鳴 函宮吐角 激徵清
entfalten <i>liang</i> , heben <i>yü</i> empor, 34 und dehnen [die Melodie] mit <i>shang</i> . [Wir] erschaffen diese neuen Töne – 36 für ewige Zeiten, dauerhaft während! Die Luft der Melodien reicht in die Ferne, 38 der Vogel Phönix kreist. Die Geister verweilen die Nacht hindurch in Freude – 40 so genießen sie ausgiebig das Opfer!	發梁揚羽 申以商 造茲新音 永久長 聲氣遠條 鳳鳥鶯 神夕奄虞 蓋孔享

Kommentar:

Text nach HS 22.1057-58.

Form: Die Form des Textes ist unregelmäßig und an zumindest einer Stelle offensichtlich beschädigt. In meiner Anordnung sind die Verse 1-8 und 17-20 als übliche Vier-Zeichen-Verse mit unterbrochenem Reim unproblematisch. Die – in meiner obigen Anordnung – Verse 9-16 und 21-22 und 25-40, von mir als Vier-Zeichen / Drei-Zeichen-Doppelverse strukturiert, werden von den meisten Bearbeitern, die den Text gliedern oder einen Kommentar zur Form geben, als Sieben-Zeichen-Verse aufgefaßt. Ein wirkliches Problem geben jene sechs Zeichen auf, die in meiner Anordnung die Verse 23-24 bilden. In der Pekinger *Han-shu*-Ausgabe sind diese Zeichen in zwei Drei-Zeichen-Versen unterteilt; für diese Einteilung hat auch SUZUKI (1967), 78, votiert. M.E. ist dies aber nahezu ausgeschlossen, da hiermit – über die metrische Unregelmäßigkeit hinaus – nicht nur eine ungerade Gesamtzahl von Versen erreicht, sondern auch das Reimschema außer Kraft gesetzt würde: Auf den ersten reimenden Sieben-Zeichen-Vers würde zunächst ein nicht-reimender Drei-Zeichen-Vers folgen, bevor der folgende Drei-Zeichen-Vers mit dem ersten Sieben-Zeichen-Vers reimte. Die folgenden Sieben-Zeichen-Verse reimen ausnahmslos. Die schematische Darstellung der kritischen Passage wäre:

```

oooo ooa
      ooo
      ooa
oooo oob
oooo oob
etc.

```

Dies ist m.E. zu korrigieren in:

```

oooo ooa
-ooo ooa
oooo oob
oooo oob
etc.

```

Das Ergebnis dieser Anordnung ist, daß die sechs Zeichen nichts anderes als ein beschädigter Sieben-Zeichen-Vers sein dürften. Nach dieser tentativen Klärung ergäbe sich folgende Textstruktur: 8 Vier-Zeichen-Verse / 4 Sieben-Zeichen-Verse / 4 Vier-Zeichen-Verse / 10 Sieben-Zeichen-Verse. Dabei reimen die Vier-Zeichen-Verse grundsätzlich auf jedem zweiten, die Sieben-Zeichen-Verse hingegen auf jedem Vers. Jeder dieser Sieben-Zeichen-Verse ist semantisch und damit sehr wahrscheinlich auch rhythmisch intern nach dem Muster vier Zeichen / drei Zeichen konstruiert, so daß es als eine Frage der Interpretation erscheint, den semantisch-rhythmischen Bruch als Pause innerhalb des Verses oder aber als Verswechsel zu gewichten (vgl. auch ASANO 1960, 49); tatsächlich vermag diese Unterscheidung kaum Wesentliches für das Verständnis der – unglücklicherweise nicht rekonstruierbaren – musikalischen Realität des Gesanges beizutragen. Ein Indiz dafür, den semantisch-rhythmischen Bruch hier stärker als Verswechsel zu gewichten, sind vielleicht die Reimklassen der Versschlüsse 13-24 meiner obigen Anordnung (nach rechts ausgerückt die Reime):

Vers	13:	yü 魚 (*-u oder *-ua)
"	14:	yü 魚 (*-u oder *-ua)
"	15:	chih 質 (*-it)
"	16:	yü 魚 (*-u oder *-ua)
"	17:	yü 魚 (*-a)
"	18:	chih 之 (*-ə)
"	19:	chih 脂 (*-ə)
"	20:	chih 之 (*-ə)
"	21:	yü 魚 (*-a)
"	22:	hsiao 宵 (*-aw)
"	23:	yu 幽 (*-əw)
"	24:	hsiao 宵 (*-aw)

Festzuhalten ist zunächst der regelmäßige Reimwechsel nach jeweils vier Versen. Zusätzlich zu dem regelmäßigen Schema eines unterbrochenen Reimes auf jedem zweiten Vers lassen sich aber auch die Schlußzeichen aller Zwischenverse mit Ausnahme von Vers 15 als Assonanzen identifizieren: Vers 13 reimt wie 14 und 16, woraus sich das bekannte (vgl. die Diskussion zu den *An-shih fang-chung ko*, 170) axa-Schema ergibt. Die Reimkategorien *yü* 魚 (*-a) und *chih* 脂 (*-ə) der Verse 17 und 19 sind jeweils mit der Kategorie *chih* 之 (*-ə) als Han-zeitliche Mischreime belegt und zwar je zweimal bei SSU-MA HSIANG-JU (zu *yü* / *chih* vgl. LO CH'ANG-P'EI / CHOU TSU-MO 1958, 130, 150, zu *chih* / *chih* 131, 167). Die Reimkategorien *yü* 魚 (*-a) und *yu* 幽 (*-əw) der Verse 21 und 23 sind sowohl miteinander als auch jeweils mit der Kategorie *hsiao* 宵 (*-aw) als Han-zeitliche Mischreime belegt (zu *yü* / *yu* vgl. LO / CHOU, 136, 150, zu *yü* / *hsiao* 140, 149, zu *yu* / *hsiao* 136, 140). Dabei ist wiederum *yu* / *hsiao* viermal bei SSU-MA HSIANG-JU belegt, *yü* / *yu* zweimal und ein weiteres Mal die Folge *yü* / *yu* / *hsiao*. (Unter den *yü*-Reimen in diesen Kombinationen sind sowohl die auf *-a als auch die auf *-u oder *-ua auslautenden, also die *yü* und die *hou* 候-Reime des *Shih-ching*.) Man muß diese Assonanzen im vorliegenden Text vermutlich nicht sämtlich als Reime gewichten, doch bleibt eine in dieser Dichte kaum zufällige, vermutlich als euphonisch aufgefaßte Lautstruktur zu notieren. Es liegt daher nahe, die lautlichen Einschnitte durchaus als Versgrenzen zu verstehen.

Der Wechsel von Vier-Zeichen- und Drei-Zeichen-Versen ist in diversen frühen Texten der *Ch'u-tz'u* nachweisbar und konstituiert insbesondere wesentliche Abschnitte in *Ta-chao* und *Chao hun* (CT 9.197-10.226, HAWKES 1985, 219-38), wobei der Drei-Zeichen-Vers jeweils um eine außerhalb des Reimschemas stehende Interjektionspartikel (*chih* 之, *hsieh* 些 oder *chih* 只) ergänzt ist. Ob auch im vorliegenden Gesang eine dieser ursprünglich vielleicht vorhandenen Partikeln ergänzt werden sollte, bleibt Spekulation – ebenso wie die von verschiedenen Bearbeitern übernommene These WANG HSIEN-CH' IENS (*Han-shu pu-chu* 22.25a), die Verse seien um die Partikel *hsi* 兮 zu ergänzen. WANG mutmaßt, PAN KU habe diese Partikel (aus welchen Motiven?) nachträglich eliminiert, doch sind seine Belege – die *Shih-chi*-Versionen der Himmelspferd-Hymnen und der Werke SSU-MA HSIANG-JUS – keineswegs stichhaltig; vgl. obige Diskussion zur Authentizität des *Shih-chi*-Musikkapitels sowie (zur Textkritik der SSU-MA HSIANG-JU-Biographien) HERVOUET (1974). Auch bleibt unerklärlich, warum und nach welchen Kriterien PAN KU die Partikel nur in einigen Texten gestrichen haben soll, um sie andernorts beizubehalten. Solange keine konkreten Indizien für die Ergänzung einer bestimmten Partikel entdeckt sind, scheint es mir geraten, derartige Spekulationen nicht weiter zu verfolgen, zumal sie die eigentliche Textgliederung nicht wirklich berühren. Die obige Diskussion zur Form der *An-shih fang-chung ko* sollte im übrigen verdeutlicht haben, daß die Partikel *hsi* an sich noch kein Merkmal ist, über das sich zuverlässig der kulturelle Hintergrund oder die geographische / dialektale Herkunft eines Textes bestimmen ließen. Nach meiner Rekonstruktion ist die Form des vorliegenden Textes daher wie folgt zusammenzufassen: 8 Vier-Zeichen-Verse / 4 Doppelverse der Vier-Drei-Zeichen-Struktur / 4 Vier-Zeichen-Verse / 10 Doppelverse der Vier-Drei-Zeichen-Struktur.

Endreime: unterbrochener Reim auf jedem zweiten Vers, in den Versen 13-24 ergänzt um den zusätzlichen Reim auf Vers 13, die oben notierte Assonanzenfolge sowie eine Assonanz der Verse 37 und 39 der Kategorien *yu* 幽 (*-əw) und *yü* 魚 (*-a, LO / CHOU, 136, 150), womit die vier Schlußverse eventuell alternierend reimen. Der Standardreim wechselt alle vier Verse; lediglich auf den abschließenden Versen 34/36/38/40 bleibt ein Reim über acht Verse. Reimfolge: *yü* 魚 (*-a), *chen* 寔 (*-ən), *chih* 質 (*-it), *yü* 魚 (*-u oder *-ua), *chih* 之 (*-ə), *hsiao* 宵 (*-aw), *yang* 陽 (*-aŋ), *keng* 耕 (*-iŋ), *yang* 陽 (*-aŋ). Reimschema: xaxa xbx xcx dx dx (e)(e)(e) (f)(f)(f) xg xg xhx xg xg (h)(h)(h).

Textvarianten: Verschiedene HS-Ausgaben haben in Vers 25 *li* 離 für *li* 麗 (vgl. CH'IU CH'UANG-SUN 1964, 203) und in K'UANG HENG'S Korrektur (s.u.) *fu* 黼 für *fu* 黻 (CH'IU, 204). LU CH'IN-LI (1984), Bd.1, 150, notiert an weiteren Varianten: *Ch'u-hsüeh chi* 15.380 hat in Vers 10 *i* 倚 für *i* 溢 und in Vers 11 *chiao* 交 für *chiao* 効. *Wen-hsüan pu-i* 34.9a hat in Vers 17 *ch'ing* 馨 für *ch'ing* 馨 und (4.9b) in Vers 36 *ch'ien* 欠 für *ch'iu* 久. *Yüeh-fu shih-chi* 1.5 hat in Vers 20 *ch'i* 其 für *chüeh* 厥. Ein (vermutlich T'ang-zeitlicher, von LU nicht näher lokalisierter) WH-Kommentar hat in Vers 26 *yao* 耀 für *yao* 耀, ebenso *Ku-shih chi* 15.4a und *Yüeh-fu shih-chi* 1.5. Die von LU zu Vers 30 erwähnte Variante *hsüan* 瑁 für *hsüan* 銅 in *Kuang Wen-hsüan* und *Ku-shih chi* habe ich in *Kuang Wen-hsüan* nicht überprüfen können; die von mir verwendete *Ssu k'u ch'üan-shu*-Ausgabe des *Ku-shih chi* enthält die Variante nicht.

Textzusatz: Dem nachgestellten „Titel“ folgt die Notiz: „Kanzler K'UANG HENG machte die Eingabe, [den Vers 7] „Mit dem Axtmuster Besticktes spannt sich ringsum“ zu entfernen und Text mit der Änderung festzulegen „Respektvoll folgen [Wir] den alten Statuten“ (肅若舊典).“ Wie in Text 7 ist dieser neue Vers auch irrtümlich als Auftakt des folgenden Gesanges aufgefaßt worden; vgl. den Kommentar zum Textzusatz von Text 7.

Vers 1: YEN SHIH-KU (HS 22.1058) glossiert *k'uang* 况 als das Statusverb *tz'u* 賜 („huldvoll beschenken“); CH'IU CH'UANG-SUN, 203, gibt bestätigend *k'uang* als Lehnzeichen für *k'uang* 况. Diese Lesart von *k'uang* gilt konsistent auch für die folgenden Gesänge.

Vers 3: Der „purpurne Altar“ (*tz'u-t'an* 紫壇) wird in K'UANG HENG'S erwähnter Ritualkritik des Jahres 32/31 v.Chr. (HS 25B.1256) als Opferstätte für *T'ai-i* in Kan-ch'üan genannt, wo in purpurnen Roben geopfert wurde (HS 25A.1230). Nach *San-fu huang-t'u* 2.5b ließ HAN WU-TI in Kan-ch'üan eine „purpurne Halle“ (*tz'u-tien* 紫殿) errichten. Das nunmehr quasi-sakrale Epitheton „purpurn“ (*tz'u*) ist, wie in diversen Han-zeitlichen Texten belegt, für den Himmel und sein irdisches Gegenüber, den Kaiser, reserviert. So ist der Himmelspol (*t'ien-chi* 天極), Residenz des *T'ai-i*, mit einem Kordon von fünfzehn Sternen umgeben, die gemeinsam als „purpurner Palast“ (*tz'u-kung* 紫宮) bezeichnet werden; vgl. SC 27.1289, zusammenfassend die Anmerkungen in KNECHTGES (1982/96) Bd.2, 116, 120, zu PAN KUS *Hsi-tu fu* (WH 1.11a, 12a-b). Die konkrete Gestalt des abstrakten, quasi-religiösen Epithetons „purpurn“ kann in einer reichen Ausschmückung mit den seinerzeit seltenen und wertvollen „purpurnen Kauri“ (*tz'u-pei* 紫貝; vgl. READ 1937, Nr. 232) gesucht werden, wie die verschiedenen *Ch'u-tz'u*-Kommentatoren (vgl. MA CH'ENG-SU 1981, 101-2) den Terminus *tz'u-t'an* in dem *Chiu ko*-Text *Hsiang fu-jen* (CT 2.66, HAWKES 1985, 108) explizieren. Hier bezeichnet *tz'u-t'an* nach Ansicht der Bearbeiter allerdings keinen Altar, sondern – entsprechend dem HSÜ SHEN / KAO YU-Kommentar zu *Huai-nan tzu* 17.10b, wonach *t'an* in der Ch'u-Sprache *chung-t'ing* 中庭 bedeute – einen mit purpurnen Kauri gestalteten Innenhof (vgl. hierzu CHIANG LIANG-FU 1985, Bd.2, 769-70) des Palastes.

Vers 4: Wie der (vor 125 v.Chr.) von MIU CHI für das *T'ai-i*-Opfer im Südosten der Hauptstadt entworfene Altar (vgl. HS 25A.1218, SC 28.1386, ORD, 226) hatte auch der neue Altar in Kan-ch'üan acht seitliche Öffnungen als Zugang für die Geister der „acht Gegenden“; vgl. HS 25A.1230, SC 28.1394, auch K'UANG HENG'S Memorial in HS 25B.1256; dazu oben, 177).

Vers 5: Das *yin* 禋-Opfer ist schon für die Westliche Chou-Zeit in *Shih-ching* (*Mao shih* [# 212, 245, 258, 268] 14-1.209b, 17-1.260a-261b, 18-2.293c, 19-1.316c, LEGGE IV, 382, 465-67, 529, 571) und *Shang-shu* (3.14b, 15.104c, 105b, LEGGE III, 33-34, 449, 452) belegt, aus diesen Quellen aber in Form und Funktion nicht eindeutig definierbar (vgl. BILSKY 1975, Bd.1, 39-43, Bd.2, 357-60, n.39-56). Nach BILSKY ist *yin* ein königliches, am Vorstadttar *chiao* dargebrachtes Opfer, das an Ahnen wie an Naturgottheiten gerichtet wurde. In seiner engeren Bedeutung erscheint *yin* als primär an den Himmel gerichtetes Rauchopfer (vgl. *Chou-li* 18.119a, BIOT, Bd.1, 419-20), vgl. auch die oft betonte Verwandtschaft der Zeichen *yin* und *yen* 煙 („Rauch“). KNECHTGES, Bd.1, 268-69, sieht in CHANG HENG'S *Tung-ching fu* (WH 3.18b) die Bedeutung „an offering of utmost devotion“ im Vordergrund; dies entspricht genau dem vorliegenden Vers.

Vers 6: Ich folge MENG K'ANG, der das alliterative Binom *yün-yü* 纒纒 als „aufgehäufter Zierrat“ glossiert, wohl mit Referenz auf *fen-yün i-hsiu* 紛纒宜脩 („vielfältig und reichlich, würdig und zierreich“) in dem *Ch'u-tz'u*-Text *Chü sung* (CT 4.154, HAWKES 1985, 178).

Vers 7: YEN SHIH-KU erklärt *fu* 黼 als schwarz-weißes Muster von Äxten (*fu* 斧); zu den frühen literarischen Belegen und Erklärungen dieses z.B. in der „Halle des Lichts“ (vgl. *Li-chi* 31.259c, LEGGE 1885, Bd.2, 29) auf rituell verwendeten Kleidern, Vorhängen etc. aufgebrachten Axtornaments vgl. *Chou-i cheng-i* 79.3306-8. Wie der in Text 7 erwähnte „Simurgh-Wagen“ fiel auch der mit dem „Axtmuster“ bestickte Stoffschmuck des *T'ai-i*-Altars in Kan-ch'üan unter das Verdikt K'UANG HENG'S, unziemlich und nicht dem Altertum entsprechend zu sein (HS 25B.1256, zur Übersetzung des Memorials s.u., 300), vgl. den oben notierten Textzusatz. Zu den verschiedenen Vorhängen und Verzierungen am Altar in Kan-ch'üan vgl. auch *Han chiu-i* 漢舊儀, *pu-i* 補遺 2.2b-3a.

Vers 9-10: Das Zahlwort „eintausend“ (*ch'ien* 千) ist hier wohl nicht wörtlich, sondern als hyperbolischer Ausdruck der Vielzahl aufzufassen, vgl. den in HS 22.1045 erwähnten Chor von 70

Knaben und Mädchen für den *T'ai-i*-Altar in Kan-ch'üan. In *Han chiu-i, pu-i* 2.2a, wird von 300 Knaben und Mädchen, alle im Alter von acht *sui* 歲, also sieben Jahren, am Altar in Kan-ch'üan gesprochen. YEN SHIH-KU glossiert *i* 溢 (eigentlich: „überfließen“) als austauschbar mit dem homophonen *i* 佾 („Tanzreihen“), vgl. auch die oben notierte Textvariante in *Ch'u-hsüeh chi*. Zur sozialen, rituellen und kosmologischen Bedeutung der „acht Reihen“ (*pa i* 八佾) von je acht, also insgesamt 64 Tänzern, vgl. die Diskussion in Kapitel 2, 27, 42-43. Nach den Ritualbeschreibungen des *Hou Han-shu* (HHS *chih* 8.3181-82) wurden die jeweiligen Tänze der jahreszeitlichen Opfer an den Vorstadt-altären sämtlich in acht Reihen ausgeführt.

Vers 12: YEN SHIH-KU glossiert *yü* 虞 als *yü* 娛 („erfreuen“).

Vers 13: Der Begriff der „neun Gesänge“ (*chiu ko* 九歌) kann den gleichnamigen *Ch'u-tz'u*-Zyklus bezeichnen (die These etwa von WEN I-TO 1982, Bd.1, 275, und CHENG WEN 1986, 78), aber auch (vgl. etwa CH'EN PEN-LI, *Chiao-ssu ko* 12a, KANO / NISHIWAKI 1987, 230) auf eine Gruppe vermutlich älterer Gesänge verweisen, erwähnt in *Ch'un-ch'iu Tso chuan* [WEN 7] 19a.144b, [CHAO 20] 49.392b, [CHAO 25] 51.406b (LEGGE V, 249-50, 684, 704) sowie in einer *ku-wen*-Passage des *Shang-shu* (4.23a, LEGGE III, 56): Nach den Worten des Kulturheroen YÜ 禹 wurden mit diesen „neun Gesängen“ jene „neun Verdienste“ (*chiu kung* 九功) gepriesen, welche eine gütige Regierung dem Volk gegenüber erweist: „Wasser, Feuer, Metall, Holz, Erde und Getreide zu regulieren, sowie die Richtigstellung der Tugendkraft, den Nutzen der Dinge und das reichhaltige Auskommen zu harmonisieren“ (*Shang-shu*). Als Darstellung der „Tugendkraft der neun Verdienste“ (*chiu kung chih te* 九功之德, *Ch'un-ch'iu Tso chuan* 19a.144b) seien die „neun Gesänge“ geeignet, das Volk im selben Sinne zu stimulieren. Die Herleitung dieser *chiu ko* aus einer allumfassenden Ordnungsvorstellung und ihre Zuweisung an YÜ, den großen Gestalter der „neun Provinzen“ (*chiu chou* 九州), verdeutlichen, daß die Neunzahl der Texte hier als Ausdruck kosmischer Gesamtordnung aufzufassen ist. In diesem Sinne ist der Begriff der „neun Gesänge“ auch in den *Ch'u-tz'u*-Texten *Li sao* (CT 1.21, 1.46, HAWKES 1985, 72, 78) und *T'ien wen* (CT 3.99, HAWKES, 129) mit YÜ als ihrem Schöpfer oder Übermittler verbunden. Noch in HS 22.1038 steht das „Besingen der neunfachen Tugendkraft“ (*ko chiu te* 歌九德) an erster Stelle der für rituelle Musik und Dichtung wesentlichen Prinzipien. Da im vorliegenden Text, wie in den *Tso chuan*-Passagen, die „neun Gesänge“ Teil der umfassenden, numerisch organisierten Systematik der Ritualmusik sind, verbunden mit den „acht Instrumentenklängen“ und Tänzen (vgl. zu dieser Systematik Kapitel 2, 41-42), scheint eher diese Vorstellung der „neun (=vollständigen) Gesänge“ als der *Ch'u-tz'u*-Zyklus gemeint zu sein.

Angemerkt sei, daß in der T'ang-Zeit „Neun Verdienste“ den „Friedenstanz“ (vgl. Kapitel 3, 81) bezeichnete; das Gegenstück, der „Kriegstanz“, hieß *ch'i te* 七德 („Siebenfache Tugendkraft“), vgl. *T'ung-tien* 144.3687, GIMM 1966, 119, 137).

Vers 15: Zur Han-zeitlichen Gestalt der beiden traditionell auf die Kulturheroen der Vorzeit zurückgeführten, für die Ritualmusik zentralen und immer wieder gemeinsam erwähnten (vgl. VAN GULIK 1969, 7) Wölbrettzithern *ch'in* 琴 und *se* 瑟 vgl. HSIAO K'ANG-TA (1991), 90-105, und SUN CHI (1991), 384-86. Zu Abbildung und Beschreibung einer aus der *Ma-wang-tui*-Grabanlage in Ch'ang-sha exzellent erhaltenen 25-saitigen *se* von 116 cm Länge und 39,5 cm Breite vgl. HU-NAN SHENG PO-WU-KUAN / CHUNG-KUO K'O-HSÜEH-YÜAN K'AO-KU YEN-CHIU-SO (1973), Bd.1, 102-6, Bd.2, Abb. 206. Die kleinere *ch'in* hatte in der Han-Zeit vornehmlich sieben Saiten (vgl. HSIAO, 94), die wesentliche größere *se* zumeist 25 (vgl. HSIAO, 99-100). Schon lange vor, aber auch während der Han-Zeit (und selbstverständlich über diese hinaus) wurde das Spielen der *ch'in*, welche als das älteste und zugleich verfeinerteste Instrument galt, als einzigartiges Mittel kosmischer – und damit auch politischer – Harmonisierung gerühmt; zu diesem ideologischen Aspekt und Hinweisen auf die diversen relevanten Textstellen vgl. zusammenfassend DEWOSKIN (1982), 101-51, zu einer Diskussion des in diesem Zusammenhang grundlegenden *Yüeh-chi* 樂記 (*Li-chi* 36.293a-320b, LEGGE 1885,

Bd.2, 92-131) VAN GULIK, 23-27, 42, 163-64. Das euphemistische Epitheton „tönend“ (*ming* 鳴) ist für die *ch'in* seit *Han Fei-tzu* 8.141 bekannt.

Vers 16: YEN SHIH-KU glossiert *hsüan chu* 軒朱 als Inversion von *chu-hsüan* („rote Sänfte“ oder „rote Balustrade“) – *chu* steht im vorliegenden Vers in der Reimposition – und paraphrasiert: „Die gesamte Musik ist vereint vor der Balustrade (*hsüan-chien* 軒檻).“ CHAVANNES, 618, ergänzt: «Cette barrière était en avant de la salle principale du palais et c'est auprès d'elle que s'asseyait l'empereur quand il ne voulait plus être sur son trône.» Mir sind die konkreten Belege dieser Erklärungen für das Opferritual nicht bekannt. Ich fasse *hsüan* daher in der üblichen Bedeutung „Sänfte“ auf; in diesem Sinne ist *chu-hsüan* zur Bezeichnung eines vornehmen Gefährts belegt in *Feng-su t'ung-i* [WU SHU-P'ING 1988] 4.137. *Hsüan-chu* ist auch in späteren Opferhymnen (vgl. *Nan-Ch'i-shu* 11.172, *Sung-shih* 134.3144) nachweisbar, ohne Zweifel übernommen aus dem vorliegenden Vers.

Eine gänzlich andere, inzwischen von verschiedenen Bearbeitern übernommene Erklärung für *hsüan chu* bietet WANG HSIEN-CH'ÏEN (*Han-shu pu-chu* 22.24b-25a): *Hsüan chu* bezeichne die mythischen Herrscher und Kulturheroen der Vorzeit, HSÜAN YÜAN 軒轅 (d.i. HUANG-TI 黃帝, vgl. SC 1.1) und CHU HSIANG 朱襄 (d.i. YEN-TI 炎帝, vgl. KAO YUS Kommentar zu *Lü-shih ch'un-ch'iu* 5.8a). HUANG-TI wird in verschiedenen Quellen die Schöpfung der *se*-Zither mit 25 Saiten zugeschrieben (indem er die ursprüngliche Zither von 50 Saiten zerbrochen habe; vgl. hierzu die von WANG HSIEN-CH'ÏEN zu HS 25A.1232 – parallel SC 12.472, 28.1396 – beigebrachten Belege in *Han-shu pu-chu* 25A.34b). Ein Minister CHU HSIANGS soll, so *Lü-shih ch'un-ch'iu* 5.8a, die *se* mit fünf Saiten geschaffen haben. Ich halte diese Deutung für sehr gezwungen, sie gewinnt allenfalls dadurch relatives Gewicht, daß in den genannten Passagen von *Shih-chi* und *Han-shu* mit der Schöpfungslegende der 25 Saiten-Zither die Neubegründung der Ritualmusik unter HAN WU-TI illustriert wird: Nach der Unterwerfung Nan-yüehs habe man im Frühjahr des Jahres 111 v. Chr. erstmals wieder Musik und Tanz während der Opfer an *T'ai-i* und *Hou-t'u* verwendet und dazu auch erstmals (u.a.) die „25 Saiten“ (d.h. die *se*) nach dem Vorbild des Gelben Kaisers anfertigen lassen.

Vers 17: *Ch'iu* 瓊 (homophon und austauschbar mit *ch'iu* 球), als Tributgut erwähnt bereits im *Shang-shu* (6.38a, LEGGE III, 121) und in der alten Literatur zumeist als „vortrefflicher Nephrit“ (*mei-yü* 美玉) glossiert, galt als bevorzugtes Material der aufgehängten Klangsteine (zu deren Han-zeitlicher Gestalt vgl. HSIAO K'ANG-TA 1991, 65-69), so daß der Terminus auch als Synokdoche für *ch'ing* 磬 gebraucht werden konnte (vgl. den Kommentar WEI CHAOS zu *Kuo-yü* 10.25a: 瓊玉磬也). Welche Varietät *ch'iu* in der frühen Zeit bezeichnet, ist unklar, aber “[a]ll the ancient references agree that whatever *chhiu* (and its homophone *chhiu*) were, their colour was caerulean.” (NEEDHAM / ROBINSON 1962, 106) – Der in Chou- und Han-zeitlichen Texten häufige Terminus *chin ku* 金鼓 wird in zwei Bedeutungen glossiert. Zum einen wird *chin ku* als die mit einem Holz zu schlagende Bronzeglocke *cheng* 鉦 aufgefaßt (vgl. die Kommentare zu SSU-MA HSIANG-JUS *Tzu-hsü fu* in WH 7.30b, KNECHTGES, Bd.2, 67, *Han-shu pu-chu* 57A.16a), welche man sowohl in Reihen aufhing als auch einzeln, vor allem bei militärischen Feldzügen, als Signalinstrument mitführte; hier wurde sie in der Hand getragen, vielleicht aber auch auf Streitwagen montiert. (Zur Typologie dieses in Größe, Gestalt und Funktion sehr variationsreichen Instrumentes vgl. VON FALKENHAUSEN 1988, 536-55 und Tafeln 149-58, HSIAO K'ANG-TA 1991, 53-56, GIMM 1966, 153.) Daneben bezeichnen *chin* und *ku* als generische Begriffe (vgl. *Chou-li* 12.82b-83c, BIOT, Bd.1, 264-68) die beiden Instrumentenfamilien der „bronzenen“ (*chin*) Glocken und der „Trommeln“ (*ku*), so daß ich den vorliegenden Vers als vollständige Aufzählung der „ehrwürdigen Reihe der eigentlichen Ritualinstrumente“ (GIMM, 126) – Lithophone, Glocken, Trommeln – auffasse. Die Verse 15 und 17 sind vollkommen parallel: Vers 15 präsentiert die melodischen Saiten- und Blasinstrumente, Vers 17 die Rhythmusinstrumente.

Vers 19: *Chi-chi* 濟濟 („wohlgeordnet, wohlgeordnet“) ist ein seit frühester Zeit standardisiertes Epitheton, um die Wohlgeordnetheit mehr oder weniger großer Ansammlungen – sei es von Würden-

trägern oder in Flora und Fauna – zu beschreiben; vgl. *Mao shih* [# 105, 209, 235, 238, 239, 250, 266, 290, 299] 5-2.86c, 13-2.200a, 16-1.236c, 16-3.246a-b, 16-3.247b, 17-3.274c, 19-1.315b, 19-4.334a, 20-1.344a, LEGGE IV, 160, 369, 429, 442-43, 444, 487, 569, 602, 619). Wie nahezu alle Phrasen der Ritualhymnen, welche auf das *Shih-ching* zurückgehen, ist auch *chi-chi* ein Ausdruck einer im höfischen Sinne „hohen“ Sprache: Von den genannten zehn Erwähnungen in insgesamt neun Gesängen entstammt nur eine den Landesweisen, eine den Kleinen Elegantiae, aber fünf den Großen Elegantiae und drei den Eulogien. Auch in der höfischen Literatur der Han-Zeit und der folgenden Dynastien bleibt der Terminus im selben Sinne topisch.

Vers 20: *Shih* 事 („Dienst“) ist eine übliche Bezeichnung für den Opferrdienst.

Vers 21-22: *Tsu* 俎 („Gäbentablets“) sind vierbeinige Holztischchen zur Präsentation des Opferfleisches; zu Abbildungen und Erläuterungen vgl. *Hsin-ting San-li t'u* 13.7b-8b. Zum aufsteigenden Rauch des verbrannten Fetts der Opfertiere vgl. den Kommentar zu Vers 1.3 des Zyklus.

Vers 23-24: Die Übersetzung folgt CHIN CHOS Glosse von *hsü yao* 須搖 als *hsü yü* 須與 („Augenblick“). Der Doppelvers ist vermutlich beschädigt (vgl. obigen Kommentar zur Form); WANG HSIEN-CH' IEN (*Han-shu pu-chu* 22.25a) mutmaßt, eine ursprünglich nach dem dritten Zeichen (*liu* 留) vorhandene Interjektion *hsi* 兮 sei von PAN KU gestrichen worden.

Vers 26: *Ch'ang-li* 長麗 („der Große Schmuckreiche“), in einigen *Han-shu*-Ausgaben auch als *ch'ang-li* 長離 (vgl. CH'IU CH' IUNG-SUN, 203, dort auch weitere Belege zur Austauschbarkeit von 麗 und 離), bezeichnet wohl den „Zinnoberroten Vogel“ (*chu-niao* 朱鳥), das emblematische Geistertier des Südens (vgl. den Kommentar zu Vers 1.4), welches – etwa in der rituell konzipierten Militärformation – „vorne“ (*ch'ien* 前, d.h. in Richtung Süden) lokalisiert war. Diese Han-zeitliche Bedeutung von *ch'ang-li* 長離 ist aus zwei Passagen in SSU-MA HSIANG-JUS *Ta-jen fu* 大人賦 (HS 57B.2595, in SC 117.3058 allerdings als *lu-li* 陸離, vgl. HERVOUET 1972, 193) und CHANG HENGs *Ssu-hsüan fu* 思玄賦 (HHS 59.1933, WH 15.20a, KNECHTGES, Bd.3, 131) ersichtlich, welche jeweils streng parallel zur Schilderung der Militärformation in *Huai-nan tzu* 15.11b und *Li-chi* 3.22a (LEGGE 1885, Bd.1, 91) sind und dabei *ch'ang-li* an der „vorderen“ Position des „Zinnoberroten Vogel“ nennen. Die Verse 25-28 haben erhebliche Diskussionen unter den Kommentatoren ausgelöst (vgl. HS 22.1059, CH'IU CH' IUNG-SUN, 203-4, CHENG WEN 1982, 87). So mutmaßt CH'IU CH' IUNG-SUN, den frühen Kommentatoren MENG K' ANG und CHIN CHO hätten Textausgaben mit *ch'ang-keng* 長庚 statt *ch'ang-li* vorgelegen, also die abendliche Venus (*ch'ang-keng* *hsing* 長庚(更)星, auch *t'ai-po* 太白 oder *chin-hsing* 金星) bezeichnend. Nach MENG und CH'IU sieht auch CHENG WEN (1986), 79, hier den „Abendstern“ angesprochen. Angesichts der genannten Parallelstellen folge ich dagegen dem von YEN SHIH-KU unterstützten Kommentar HSÜEH TSANS; der Doppelvers 25-26 mag durchaus die theatralische Darstellung der Geisterprozession beschreiben.

Vers 27: Das harmonische Zusammenspiel von „Winterkälte und Sommerhitze“, *pars pro toto* für den zeitlichen Ablauf des Jahres, ist ein Topos kosmischer Balance, vgl. neben dem *Hsi-tz'u*-Kommentar in *Chou-i* 8.75c auch *Li-chi* 24.212b (LEGGE 1885, Bd.1, 410): „Wenn man am Vorstadt-altar den Himmelskaisern opfert, werden Wind und Regen reguliert, und Winterkälte und Sommerhitze sind zeitgerecht. Deshalb steht der Heilige aufrecht gen Süden gewendet, und alles unter dem Himmel ist umfassend geordnet.“

Vers 29: Die Phrasen „die Dichtungen entfalten“ (*chan shih* 展詩) und „den Standardtönen folgen“ (*ying lü* 應律) finden sich parallel in dem *Chiu ko*-Gesang *Tung-chün* (CT 2.75, HAWKES 1985, 113):

„[Wir] entfalten die Dichtungen, ach, zum Einklang mit den Tänzen! 展詩兮會舞
[Wir] folgen den Standardtönen, ach, dem Rhythmus zu entsprechen!“ 應律兮合節

Vers 30: CHIN CHO glossiert das seltene, hier wohl onomatopoetisch eingesetzte Zeichen *hsüan* 鑄 als „Klang des ertönenden Nephrits“.

Vers 31-34: Aufgezählt werden die in Kapitel 2 diskutierten „fünf Tonstufen“ *kung* 宮, *shang* 商, *chüeh* 角, *chih* 徵 und *yü* 羽. LI SHAN 李善 (gest. 689) glossiert *chi-chih* 激徵 und *ch'ing-chüeh* 清角 in FU IS 傅毅 (c. 47 - c. 92) „Rhapsodie über den Tanz“ (*Wu fu* 舞賦, WH 17.27a, KNECHTGES, Bd.3, 249) als „Titel vornehmer Stücke“ (*ya-ch'ü ming* 雅曲名); diese Interpretation scheint aber in den vorliegenden Versen nicht möglich. Die hier gegebenen Verbindungen der unterschiedlichen Verben mit den einzelnen Tonstufen sind m.W. in früheren Texten nicht nachweisbar und konnten sich auch später nur vereinzelt etablieren. Die vorliegenden Verse sollen offenbar kein festes Schema repräsentieren, sondern allgemein die Dynamik der musikalischen Darbietung vermitteln. So enthält ein erstmals in *Ch'u-hsüeh chi* 15.377 tradiertes und TS'AO P' I zugeschriebenes Gedicht mit dem Vers 吐羽含徵商 eine völlig andere Zuordnung der Tonstufen und Verben. Auch entspricht die Reihenfolge der Tonstufen in den vorliegenden Versen nicht der üblichen Systematik, wenngleich sie – mit Ausnahme von *shang* – auch an einer Stelle des *Chou-li* (22.151c, BIOT, Bd.2, 34-35) vorkommt. YEN SHIH-KU expliziert *fa liang* 發梁 als „die Melodien der Gesänge umkreisen die Dachbalken“. Diese allgemein akzeptierte Interpretation scheint wenig überzeugend; *liang* dürfte vielmehr ein – in seiner Bedeutung allerdings unklarer – musikologischer Terminus sein. *Yüeh-fu shih-chi* 19.285 enthält ein Zitat SHEN YÜEHs, wonach die Aufzeichnungen der frühen Gesänge neben den eigentlichen Texten (in größeren Zeichen) auch Angaben zur musikalischen Form (in kleiner geschriebenen Zeichen) enthalten hätten. Beide seien im Laufe der Überlieferung fälschlich vermischt worden, so daß die Texte oft kaum mehr verständlich seien. Als eines der Zeichen, welche in den Han-zeitlichen *nao-ko* nicht zum Text gehören, sondern die Musik (Melodie?) angeben, ist *liang* identifiziert worden (vgl. *Yüeh-fu shih-chi* 16.228). Vermutlich bezeichnet *liang* daher im vorliegenden Vers eine bestimmte Art melodischer Strukturierung.

Vers 35: Zu dem programmatischen Begriff „neue Töne“ (*hsin-yin* 新音, d.h. neue Melodien), eng mit dem Namen LI YEN-NIENS verbunden, vgl. Kapitel 3, 60, sowie unten, 291-92.

Vers 37-38: Zur machtvollen Wirkung der „Luft der Melodien“ (*sheng-ch'i* 聲氣) vgl. *Ch'un-ch'iu Tso chuan* [HSI 22] 15.112a (LEGGE V, 183) und [HSIANG 31] 40.314c (LEGGE, 567). YEN SHIH-KU glossiert *t'iao* 條 als *ta* 達 („erreichen“), vgl. auch YANG SHU-TA (1984), Bd.1, 132-33. *Hsiang* 鶩 ist laut YEN SHIH-KU ein altes Zeichen für *hsiang* 翔. Das Erscheinen des Geistervogels (*shen-niao* 神鳥, so die Definition des *Shuo-wen*) Phönix (*feng* 鳳, hier als *feng-niao* 鳳鳥, sonst zumeist *feng-huang* 鳳凰) galt seit alters her als politisches Omen, nämlich als Zeichen himmlischer Gunst in einer wohlregierten Welt; vgl. *Shang-shu* 5.32a (LEGGE III, 88), wo Phönixe von der vollendet gespielten Ritualmusik angelockt werden, und *Mao shih* [# 252] 17-4.278c-279a (LEGGE IV, 493-94), wo ihr Fliegen, Flügelschlagen und Rufen zu den wunderbaren Phänomenen im Reich eines vollkommenen Herrschers zählen. Schon in den philosophischen Texten der *Chan-kuo*-Zeit zu einem Topos politischer Sprache geronnen, finden sich entsprechende Erwähnungen von Phönixen auch in zahlreichen Han-zeitlichen Texten aller Gattungen, so auch in einem Edikt HAN WU-TIS selbst (WH 35.26b, dort *Li-chi* 22.199b, LEGGE 1885, Bd.1, 393, zitierend).

Text 9:

Der Sonne Auf- und Untergang – wie sollten sie enden!	日出入安窮
2 Die Generationen der Jahreszeiten sind nicht wie die des Menschen.	時世不與人同
Daher: Der Frühling ist nicht Mein Frühling,	故春非我春
4 der Sommer ist nicht Mein Sommer,	夏非我夏
der Herbst ist nicht Mein Herbst,	秋非我秋
6 der Winter ist nicht Mein Winter.	冬非我冬
Gleichmütig gegenüber den Gezeiten der vier Meere,	泊如四海之池
8 betrachte [Ich] all dieses ringsumher, ach – was bliebe zu sagen?	徧觀是邪謂何
Ich weiß, was Mich erfreute:	吾知所樂
10 Freude fände [Ich] allein an den sechs Drachen.	獨樂六龍
Die Fügsamkeit der sechs Drachen	六龍之調
12 brächte Meinen Geist zum Einklang.	使我心若
Das „Purpur-Gelbe“ – warum kommt es nicht herab?	嘗黃何不徧下

Kommentar:

Text nach HS 22.1059.

Form: weitgehend ungebundener Text, 13 Verse in unregelmäßigem Metrum. Der Text läßt sich in verschiedene Abschnitte gliedern: Nach den reimenden Versen 1-2 folgen mit den Versen 3-6 vier symmetrische Vier-Zeichen-Verse, eingeleitet mit einer zusätzlichen Auftaktpartikel vor Vers 3. Die reimenden Verse 7-8 sind Sechs-Zeichen-Verse, die Verse 9-12 sind Vier-Zeichen-Verse, Vers 13 ist erneut ein Sechs-Zeichen-Vers.

Endreime: Die Verse 1-2 haben einen Mischreim (vgl. LO CH'ANG-P'EI / CHOU TSU-MO 1958, 176, 180) der Kategorien *tung* 冬 (*-awj) und *tung* 東 (*-uj); der Reim *tung* 冬 liegt auch auf Vers 6 und beschließt damit die erste Texthälfte. Die Verse 7-8 reimen in der Kategorie *ko* 歌 (*-aj); vermutlich kann, parallel zu der ersten Texthälfte, auch der Reim *yü* 魚 (*-a) des letzten Verses als Mischreim (vgl. LO / CHOU, 150, 156) mit den Versen 7-8 gelesen werden. Eine solche Reimstruktur und die Folge der Metren legen nahe, den Text in zwei Hälften (Verse 1-6 und Verse 7-13) zu gliedern. Reimschema: a(a)xxxa bbxxxx(b).

Textvariante: *Yüeh-fu shih-chi* 1.5 hat in Vers 8 *pian* 徧 für *pian* 徧.

Vers 1: Die meisten Bearbeiter lesen den Text als Hymne an den Sonnengeist, dem im Rahmen des Systems der kosmischen Opfer gehuldigt wurde; vgl. zu diesen Opfern HS 25A.1231 (parallel HS 6.185, SC 12.470, 28.1395): „Vor der Morgendämmerung begann der Himmelssohn, am Vorstadtaltar der ‚Großen Einheit‘ zu opfern. Bei Sonnenaufgang opferte er der Sonne, bei Einbruch der Nacht opferte er dem Mond.“ Opferungen an Sonne und Mond sind aus den Orakelinschriften als zentrale Kulte der Shang-Zeit sicher belegt (vgl. AKATSUKA 1977, 443-53) und wurden unter den Chou in das Opfersystem an die astralen Gottheiten integriert (vgl. MASUNO 1987). Dabei residierten Sonne und Mond offenbar über den übrigen Himmelsgeistern, wobei die Sonne wiederum den vornehmeren Platz innehatte, vgl. etwa *I-li* 27.149b-c, *Chou-li* 18.119a (BIOT, Bd.1, 419-20) und vor allem *Li-chi* 26.224b, 46.360a, 47.366c-367a (LEGGE 1885, Bd.1, 427, Bd.2, 203, 218-19); nach diesen Darstellungen wurde das Opfer an die Sonne an den Tagen von Sommer- und Wintersolstitium am südlichen Vorstadtaltar sowie zum Frühlingsäquinoktium am östlichen Palasttor abgehalten. Im Vorstadtritual der Han wurde der Auf- und Untergang der Sonne – wie schon in der Shang-Zeit (vgl. CH'ANG CHENG-KUANG 1990) – als Ausdruck der kosmischen und damit auch politischen Harmonie zelebriert, insbesondere im Zusammenhang mit dem geregelten Ablauf der Jahreszeiten.

Jenseits der Evidenz der Sonnenopfer aber steht die Frage, ob der vorliegende Text tatsächlich eine an den Sonnengeist gerichtete Hymne sein kann. Es ist kein Zufall, daß gerade dieser Gesang von der Kritik wiederholt als literarisch wertvollster Text – genau: als der einzige Text von literarischem Wert – des gesamten Zyklus herausgehoben wird (vgl. HSIAO TI-FEI 1984, 46) und überdies auch bevorzugt in neueren Anthologien (z.B. bei CHANG YUNG-HSIN / LIU KUEI-CH'IU 1990, 1-3) bis hin zu den populären *Chien-shang tz'u-tien* 鹽賞辭典 (vgl. SHANG-HAI TZ'U-SHU CH'U-PAN-SHE 1992, 67-69) erscheint. Ich wage die These, daß der vorliegende Text, wäre er nicht im gegebenen Kontext überliefert, kaum als Ritualhymne an den Sonnengeist identifiziert und dabei bisweilen auch zu dem *Chiu-ko*-Text *Tung-chün* (CT 2.74-76, HAWKES 1985, 112-13) parallelisiert worden wäre. Auch wenn diese Gedanken letztlich im Raum der Spekulation bleiben – es ist nichts bekannt über die Kompositionsumstände –, berühren sie doch unmittelbar das Textverständnis. So fassen CHANG YUNG-HSIN / LIU KUEI-CH'IU den Text als Rollengedicht auf und hören in dem „lyrischen Ich“ den Sonnengeist selbst sprechen, während etwa HSIUNG JEN-WANG (1990) den Text nicht an den Sonnengeist gerichtet sieht, sondern als subjektiv geprägte Klage über die Begrenztheit und Vergänglichkeit der menschlichen Existenz liest. Meine Interpretation dieses zwar schlichten, aber passagenweise unklaren Gesanges folgt eher der zweiten Lesart. Wie und wann der Text letztlich Eingang in den Zyklus der Opferhymnen gefunden hat, in dem er formal wie inhaltlich als einzigartiger Fremdkörper erscheint, ist unklar. Die bekannteste Adaptation des hier behandelten Themas ist das von LI PO 李白 (701 - 762) verfaßte *Jih ch'u-ju hsing* 日出入行 (vgl. *Li T'ai-po ch'üan-chi* 3.211, zu einer Übersetzung von ZACH 1924, 541-42) mit diversen Referenzen auf den vorliegenden Text.

Vers 7: Zu dem seltenen Binom *po-ju* 泊如 als „gleichmütig“ vgl. die Kommentare zum Vorwort von YANG HSIUNGS *Chieh ch'ao* 解嘲 (HS 87B.3566, WH 45.7b, CHANG CHEN-TSE 1993, 176). Zu der Zeichenfolge *ssu hai chih ch'ih* 四海之池 („Gezeiten der Meere“) folge ich WANG HSIEN-CH'UEN (*Han-shu pu-chu* 22.25b), der auf die Phrase *ch'ao-hsi chih ch'ih* 朝夕之池 in der *Han-shu*-Biographie (51.2363-64, *Han-shu pu-chu* 51.27b) MEI CH'ENG'S 枚乘 (gest. 141 v.Chr.) verweist, wo SU LIN das Zeichen *ch'ih* 池 als „Gezeiten“ glossiert.

Vers 10: *Loc. class.* für die „sechs Drachen“ (*liu lung* 六龍) ist der *Hsiang*-Kommentar zu Hexagramm 1 in *Chou-i* 1.2a (vgl. auch den *Wen-yen*-Kommentar in 1.5a): „Das große Licht (die Sonne) hat Anfang und Ende. Die sechs Positionen (oben, unten, die vier Richtungen) werden bestimmt. Zur rechten Zeit angespannt werden die sechs Drachen, über den Himmel zu streifen.“ Jenseits der traditionellen, z.T. sehr spekulativen Kommentare hat KAO HENG (1988), 54, 74, diese Passage mit der offenbar sehr alten Legende des Sonnengeistes *Hsi-ho* 羲和 (zu einer kommentierten Zusammenstellung aller relevanten frühen Textpassagen vgl. LIU CH'ENG-HUAI 1988, 155-168, vgl. auch KARLGRÉN 1946, 262-67) identifiziert. Die expliziteste Formulierung hierzu bietet ein in *Ch'u-hsiieh chi* 1.5 anonym zitierter *Huai-nan tzu*-Kommentar: „Die Sonne fährt in einem Wagen. Eingespannt sind sechs Drachen. HSI-HO lenkt diese.“ Vielleicht gemäß der Analogie von Sonne und Kaiser als den himmlischen und irdischen Repräsentanten der in Hexagramm 1 ausgedrückten *yang*-Kraft bezeichneten in der Han-Zeit, wie in verschiedenen Rhapsodien belegt, die „sechs Drachen“ zugleich auch die Pferde des kaiserlichen Wagens, vgl. exemplarisch die Hauptstadtrhapsodien PAN KUS (WH 1.31b, KNECHTGES 1982/96, Bd.1, 159) und CHANG HENG'S (WH 3.25b, KNECHTGES, 283). Laut *Han Fei-tzu* 3.44 fuhr auch der Gelbe Kaiser in einem Elfenbeinwagen mit „sechs Alligatordrachen“ zum Gipfel des T'ai-shan empor. Die „Freude an den sechs Drachen“ mag daher sowohl die Sehnsucht nach der Himmelsreise formulieren wie auf die imperiale Prozession verweisen.

Vers 11: Statt mit „Fügsamkeit“ kann *tiao / t'iao* 調 hier auch mit „Rhythmus“ oder „Gleichschritt“ übersetzt werden.

Vers 13: YING SHAO (HS 22.1060) faßt die ersten beiden Zeichen *tzu huang* 嘗黃 als Namensvariante von *Ch'eng-huang* 乘黃 („Emporstiegendes Gelb“, *Kuan-tzu* 8.127, *Shan-hai ching* 7.5b) auf,

der Bezeichnung eines Geisterpferdes, welches häufig als glückliches Omen kosmischer Harmonie erscheint. Das Fabelwesen erscheint auch unter den Namen *Fei-huang* 飛黃 („Fliegendes Gelb“, *Huai-nan tzu* 6.6b) und *Ts'ui-huang* 翠黃 („Eisvogel[blaues] Gelb“, *SSU-MA HSIANG-JUS Feng-shan wen*, *WH* 48.4a). Laut *Shan-hai ching* ist das auf seinem Rücken gehörnte *Ch'eng-huang* in dem fernen westlichen Land *Po-min* 白民 (auch *Po-shih* 白氏) beheimatet; wer das Geistertier reite, lebe 2000 Jahre. Entsprechend *YING SHAO*: „Es hat Drachenflügel und einen Pferdekörper. Der Gelbe Kaiser bestieg es und wurde zum Unsterblichen.“ *WALEY* (1955b), 98, hat, wie auch andere (vgl. bereits *LI SHANS* Kommentar zu *SSU-MA HSIANG-JUS Feng-shan wen*, *WH* 48.4a), das hier genannte Geistertier auf die in den beiden folgenden Hymnen besungenen Himmelspferde (*t'ien-ma* 天馬) und damit letztlich auf *HAN WU-TIS* Sehnsucht nach Unsterblichkeit bezogen; vgl. auch *Han-shih shuo* 2.4a, *Yüeh-fu cheng-i* 1.8a. Diese Interpretation entspricht offensichtlich dem Verständnis der T'angzeitlichen Poeten, die in ihren Schilderungen wunderbarer, u.a. als „Fliegendes Gelb“ benannter Pferde immer wieder die motivischen Details der Han-zeitlichen Himmelspferde aufgreifen, wie sie in den beiden folgenden Hymnen entfaltet sind; vgl. *KROLL* 1981, 255, *passim*.

Laut dem in *Ch'u-hsieh chi* 29.702-3 zitierten *Fu-jui t'u* 符瑞圖 ist eine weitere Namensvariante des aus *Po-min* stammenden „gelben“ Geisterpferdes *Tzu-huang* 紫黃 („Purpur-Gelb“ oder „Purpurnes Gelb“); es liegt m.E. sehr nahe, das *tzu* 紫 des vorliegenden Verses als Schreibvariante (oder Fehlschreibung) des homophonen *tzu* 紫 zu lesen, wobei „purpur“ vermutlich weniger eine konkrete Farbe als vielmehr den erhabenen Status des „Gelben“ markiert. Auch *CHENG WEN* (1982), 88, interpretiert den Namen in dieser Schreibung, will aber gleich noch weitere Zeichen austauschen, ohne hierfür konkrete Belege anzubieten.

Text 10:

Im *Han-shu* sind unter dem nachgestellten „Titel“ *t'ien-ma shih* 天馬十 („Das Himmelspferd [Text Nr.] 10“) zwei unterschiedlich zu datierende Texte geführt, so daß, wie mehrfach notiert (vgl. *LU K'AN-JU / FENG YÜAN-CHÜN* 1956, 174-76, *LI CH'UN-SHENG* 1963, 41-42), der vorliegende Zyklus nicht 19, sondern 20 Texte umfaßt; ich unterscheide die beiden Texte als „Text 10a“ und „Text 10b“. Das gerade an dieser Stelle (24.1178) nachweislich korrupte „Buch der Musik“ des *Shih-chi* (vgl. oben, 96-97) enthält zu beiden Texten verkürzte und abweichende Versionen (zu Textvarianten vgl. *LU CH'IN-LI* 1984, Bd.1, 95-9; an neueren Diskussionen zu den Überlieferungsproblemen und dem Verhältnis der einzelnen Texte zueinander vgl. *CHENG WEN* 1981, 161-67, *CHIANG HUNG* 1989, *LIU CHAO-YÜN* 1993). Diese sind zwar nicht konkret datiert, doch auf dieselben historischen Ereignisse wie die Texte des *Han-shu* bezogen. Der erste der beiden Texte ist als „Gesang der Großen Einheit“ (*T'ai-i chih ko* 太一之歌) betitelt. In der folgenden Synopse sind die *Shih-chi*-Texte trotz ihrer Abweichungen als Versionen der *Han-shu*-Texte identifizierbar.

Text 10a:		Text 10b:	
<i>Han-shu</i>	<i>Shih-chi</i>	<i>Han-shu</i>	<i>Shih-chi</i>
太一沉	太一貢兮	天馬來	天馬來兮
2 天馬下	天馬下	2 從西極	從西極
霑赤汗	霑赤汗兮	涉流沙	
4 沫流緒	沫流緒	4 九夷服	
志倣儻		天馬來	經萬里兮
6 精權奇		6 出泉水	歸有德
籥浮雲		虎脊兩	承靈威兮
8 曉上馳		8 化若鬼	降外國
體容與	聘容與兮	天馬來	
10 進萬里	進萬里	10 歷無草	
今安匹	今安匹兮	徑千里	涉流沙兮
12 龍為友	龍為友	12 循東道	四夷服
		天馬來	
		14 執徐時	
		將搖舉	
		16 誰與期	
		天馬來	
		18 開遠門	
		竦予身	
		20 逝昆侖	
		天馬來	
		22 龍之媒	
		游閭闔	
		24 觀玉臺	

Die Synopse läßt erkennen, daß die *Shih-chi*-Gesänge ungleich regelmäßiger als die Versionen des *Han-shu* gestaltet sind: Sie bestehen aus jeweils acht Versen zu drei Zeichen, wozu nach den Versen 1, 3, 5 und 7 jeweils die Partikel *hsi* steht. Damit ist der erste *Shih-chi*-Text um ein Drittel kürzer als die *Han-shu*-Version, weicht aber in den Formulierungen nur unwesentlich ab; es fehlen lediglich die mittleren vier Verse der *Han-shu*-Version. Gesang 2 steht in einem komplizierteren Verhältnis zum

entsprechenden *Han-shu*-Text: Von den dortigen zwölf Versen finden sich hier, identisch bis auf ein Zeichen, nur die Verse 1-4 und 11, wobei die Verse 3-4 ans Textende, also auf die Positionen 7-8 verschoben sind. Vers 11 der *Han-shu*-Version entspricht mit geringfügiger Abweichung Vers 3 des *Shih-chi*-Textes. Die politisch pointierten *Shih-chi*-Verse 4-6 hingegen sind von der *Han-shu*-Version vollkommen unabhängig und in ihrer Herkunft nicht nachweisbar. Während die beiden Reime der *Shih-chi*-Version von Text 10a identisch sind mit dem ersten und dritten Reim der *Han-shu*-Version (s.u.), reimen die Verse 2, 4, 6 und 8 von Text 10b im *Shih-chi* geschlossen in der Kategorie *chih* 職 (*-ək); wie in den *An-shih fang-chung ko* bevorzugt (vgl. die Diskussion oben, 148-50), sind die Reimwörter dieser Reimkategorie sämtlich abstrakte Schlüsselbegriffe der politischen Sprache. Der Abstraktionsgrad der Reimwörter repräsentiert – wie schon in dem früheren Zyklus – erneut das ideologisch-ästhetische Programm des gesamten Textes, der jeder poetischen Darstellung des numinosen Wundertieres entsagt: Das Himmelspferd ist buchstäblich abgemagert bis auf das harte ideologische Knochengestüt.

Solange die Kompilationsumstände des *Shih-chi*-Kapitels gänzlich im Dunkeln liegen, bleiben Überlegungen, ob die dort aufbewahrten Versionen womöglich die ursprünglicheren seien, bloße Spekulation. Fruchtlos ist daher auch die immer wieder vorgebrachte These, die in den *Shih-chi*-Versionen enthaltene Zäsurpartikel *hsi* 兮 sei „ursprünglich“ auch in den *Han-shu*-Versionen – und darüber hinaus einigen anderen Gesängen des Zyklus – enthalten gewesen, aber von PAN KU nachträglich getilgt worden (vgl. etwa *Han-shu pu-chu* 22.25a, dazu obigen Kommentar zur Form von Text 8; WEN I-TO hat die Mutmaßung geäußert, die vermeintliche Streichung der Zäsurpartikel in den „Himmelspferd“-Gesängen sei typisch für die Verschriftlichung ursprünglich oraler Texte; vgl. *Wen I-to ch'üan-chi*, Bd.1, 183). Ebenso spekulativ ließe sich umgekehrt argumentieren, die Partikel sei von späteren Kompilatoren bewußt als vermeintlicher Archaismus der südlichen (Ch'u-)Sprache eingefügt worden.

Text 10a:

Die Große Einheit beschert uns:	太一況
2 Das Himmelspferd kommt herab!	天馬下
Es verströmt scharlachroten Schweiß,	霽赤汗
4 schäumt mit fließendem Eisenglanz.	沫流赭
Sein Sinn ist unbekannt-überwältigend,	志俶儻
6 sein Wesen machtvoll-merkwürdig.	精權奇
Es sprengt dahin über treibende Wolken,	籟浮雲
8 schemenhaft stiebt es empor.	晦上馳
Von Gestalt leicht und unbeschwert,	體容與
10 durchquert es zehntausend li.	逝萬里
[Wer] könnte sich heute [ihm] vergleichen? –	今安匹
12 Der Drache ist sein Freund!	龍為友

Kommentar:

Text nach *HS* 22.1060.

Form: zwölf Verse zu drei Zeichen.

Endreime: unterbrochener Reim auf jedem zweiten Vers, Reimwechsel nach jeweils vier Versen. Reimfolge: *yü* 魚 (*-a), *ko* 歌 (*-aj), *chih* 之 (*-ə). Eine zusätzliche Assonanz liegt auf Vers 9 der Kategorie *yü* mit den Versen 10 und 12 der Kategorie *chih* (vgl. LO CH'ANG-P'EI / CHOU TSU-MO 1958, 130, 150). Reimschema: xaxa xbx (c)xxc.

Textvarianten: *I-wen lei-chü* 93.1620 und *T'ai-p'ing yü-lan* 894.3a haben in Vers 1 *k'uang* 况 für *k'uang* 況; *I-wen lei-chü* 藝文類聚 hat in Vers 3 *chan* 沾 für *chan* 霽. Das Zeichen *hui* 洑 in Vers 4 ist in den meisten Versionen wie auch in *Yüeh-fu shih-chi* 1.6 als *mo* 沫 (vgl. den Kommentar unten); der LI SHAN-Kommentar zu *WH* 35.15b hat die Variante *jan* 染.

Textzusatz: Dem Text folgt die Notiz: „Verfaßt nach der Geburt eines Pferdes im Wo-wa-Fluß im Jahre 3 der Ära *yüan-shou* 元狩 (120 v.Chr.)“. Der Wo-wa 灑洼-Fluß befand sich c. 50 km südwestlich von Tun-huang 敦煌 (vgl. T'AN CH'U-HSIANG 1982/87, Bd.2, Karte 33-34) im nordwestlichen Grenzgebiet des seinerzeitigen Han-Reiches. Auch das *Tzu-chih t'ung-chien* 19.636-37 führt den Bericht über das Wo-wa-Pferd unter dem Jahr 120 v.Chr., doch widersprechen weitere Angaben des *Han-shu* dieser Datierung. So notiert *HS* 6.184 für 113 v.Chr.: „Im 6. Monat erhielt man einen kostbaren Dreifuß neben dem *Hou-t'u*-Tempel; im Herbst wurde im Wo-wa-Fluß ein Pferd geboren. [HAN WU-TI ließ] die Gesänge ‚Kostbarer Dreifuß‘ und ‚Himmelspferd‘ verfassen.“ Die Geburt des Pferdes aus dem Wo-wa-Fluß wird nochmals erwähnt in einem Edikt vom Dezember desselben Jahres (*HS* 6.185). Die dem vorliegenden Text angefügte Datierung ist vielleicht auf eine Verwechslung mit einer früheren Wassergeburt eines Pferdes – diesmal ohne poetische Nachwehen – zurückzuführen, die auf den Sommer des Jahres 121 v.Chr. datiert ist (*HS* 6.176); vgl. LU / FENG, Bd.1, 176, YÜ CHIA-HSI, (1963), Bd.1, 45, CHENG WEN (1986), 81. Auch der Textaufsatz, welcher die numinose Erscheinung der Wassergeburt als Geschenk des *T'ai-i* interpretiert, deutet eher auf 113 v.Chr., das Jahr der Inauguration des *T'ai-i*-Opfers (vgl. auch den Titel „Gesang der Großen Einheit“, den die unbekannteren späteren Kompilatoren des *Shih-chi* „Buches der Musik“ der dortigen Version des Textes zuweisen).

Unglücklicherweise aber ist auch jene einzige Passage der Annalen (*HS* 6.184), worin der Gesang auf 113 v.Chr. datiert wird, sehr fragwürdig, da der Gesang „Kostbarer Dreifuß“ vermutlich nicht vor 109 v.Chr., vielleicht auch erst 105/104 v.Chr. verfaßt worden sein dürfte (vgl. den Kommentar zum Textzusatz von Text 12). Damit wäre auch die Datierung des vorliegenden Textes zweifelhaft.

Verse 1-2: Zu *k'uang* 况 („bescheren“) vgl. den Kommentar zu Vers 8.1, zusätzlich auch die in der obigen Synopse notierte Variante der *Shih-chi*-Version, *kung* 貢. Das hier erstmals besungene Himmelspferd wird in der späteren Literatur (auch als „Pferd aus Ferghana“, *Yüan-ma* 宛馬 oder *Ta-*

yüan chih ma 大宛之馬) ein wichtiges Motiv, allerdings mit z.T. neuen Konnotationen: Aufgegriffen von Autoren wie PAN KU (*Hsi-tu fu*, WH 1.10b), CHANG HENG (*Tung-ching fu*, WH 3.12b), FU HSÜAN (*Ni ssu ch'ou shih* 擬四愁詩 Nr.1, LU CH'IN-LI, Bd.1, 574), JUAN CHI 阮籍 (210 - 263; *Yung huai shih* 詠懷詩 Nr.5, WH 23.4a) und anderen, fand es eine grandiose, vielfach auf die beiden vorliegenden Hymnen referierende Verarbeitung in LI POS „Gesang des Himmelspferdes“ (*T'ien-ma ko* 天馬歌, vgl. *Li T'ai-po ch'üan-chi* 3.185-89, übersetzt bei VON ZACH 1924, 529-31, EIDE 1973, 393-95), wo es zur – autobiographischen? – Darstellung des in der Jugend gerühmten, doch im Alter verstoßenen Talentes dient. Ausgiebig referieren auch andere Autoren der T'ang-Zeit auf die Motive der beiden vorliegenden „Himmelspferd“-Hymnen, z.B. in der Darstellung der dressierten „tanzenden Pferde“ (vgl. hierzu ausführlich KROLL 1981).

Der Terminus „Himmelspferd“ ist erstmals nachweisbar in *Shan-hai ching* 3.14a: „Weitere 200 li nordöstlich [ist der Berg] namens „Berg der Vollendung der Pferde“ (*ma ch'eng chih shan* 馬成之山). Auf seiner Oberseite gibt es viele gemusterte Steine, an seiner [nördlichen] Schattenseite viel Gold und Nephrit. Dort gibt es ein Tier, dessen Erscheinung einem weißen Hund mit schwarzem Kopf gleicht. Wenn es Menschen sieht, fliegt es davon. Sein Name ist Himmelspferd, mit seiner Stimme ruft es den eigenen Namen.“

Vom Fabelwesen zum symbolischen und zugleich realen Objekt der Machtpolitik HAN WU-TIS mutierte das Himmelspferd anlässlich der Feldzüge gegen das zentralasiatische Land Ta-yüan 大宛 (Ferghana, auf der gegenwärtigen politischen Landkarte vom östlichen Zipfel Usbekistans nach Kirgisistan hineinreichend, vgl. zusammenfassend YÜ T'AI-SHAN 1991; TS'EN CHUNG-MIEN, Bd.2, 287, rekonstruiert als alten Namen Andijan), nach dessen Unterwerfung auch die übrigen, bis dahin sich vor den vermeintlich weit entfernten Han sicher fühlenden „[Länder der] westlichen Gebiete bebten und zitterten“ (*HS* 96A.3873, vgl. auch *SC* 123.3178, *HS* 61.2703) und an Ch'ang-an Tribute leisteten. Die Schilderungen der Feldzüge gegen Ta-yüan finden sich in *SC* 123 sowie in *HS* 61 und 96a, wobei die Diskussion um die Authentizität des *Shih-chi*-Kapitels *Ta-yüan lieh-chuan* nach wie vor anhält: Gegen HULSEWÉ (1975) These – vgl. auch die „Introduction“ in HULSEWÉ / LOEWE (1979) –, die *Shih-chi*-Version sei eine zwischen dem 1. und 4. Jh.n.Chr. womöglich auf der Basis des *Han-shu*-Textes geschaffene Rekonstruktion, hat zuletzt LU ZONGLI (1995) argumentiert. Zu Übersetzungen des *Shih-chi*-Kapitels vgl. HIRTH (1917), WATSON (1961), Bd.2, 264-89, (1969), 274-99, zur Übersetzung der *Han-shu*-Kapitel HULSEWÉ / LOEWE, zu einer – unvollständigen – Synopse der Texte CHAO HUI-JEN (1936).

Für einige Charakteristika der in den vorliegenden Hymnen besungenen Himmelspferde sind zentralasiatische, indische und arabische Parallelen aufgezeigt worden (vgl. im folgenden den Kommentar), und es scheint nicht abwegig, daß diese Elemente bewußt in die Texte integriert worden sind. Am weitesten geht hier EDWARDS (1954), der die Hymnen als direktes Echo zentralasiatischer und indischer Vorstellungen versteht, worin numinose Pferde als Ausweis universaler Herrschaft nachweisbar sind. Laut EDWARDS, 19-21, war ein hiermit in Zusammenhang stehendes Pferdeopfer unter dem Namen *asvamedha* „particularly alive in northwestern India in the second century B.C. [...] The poem of the Han ritual tells exactly what happened in the *asvamedha*, for it is the wandering of the horse that produces the subjection of alien peoples.“

Um 126 v.Chr. hatte der von diplomatischer Mission aus den Ländern Zentralasiens zurückgekehrte Gesandte CHANG CH'EN 張騫 dem Kaiser Bericht erstattet: „[Ferghana] hat viele vortreffliche Pferde; sie schwitzen Blut, und es heißt, ihre Vorfahren seien die Kinder der Himmelspferde [...]“ (*HS* 96A.3894; *SC* 123.3160) MENG K'ANG kommentiert hierzu: „Ferghana hatte hohe Berge, auf denen es Pferde gab. Weil man sie nicht fangen konnte, nahm man Stuten [aller] fünf Farben und postierte sie unterhalb [der Berge]. Sie vereinigten sich mit [den Hengsten auf den Bergen] und warfen Fohlen, die alle Blut schwitzten. Deshalb nannte man diese ‚Kinder der Himmelspferde‘.“

CHANG CH'EN'S Bericht datiert in die Zeit permanenter militärischer Auseinandersetzung mit den *Hsiung-nu*, einmündend in den Kampf um die Hegemonie über Zentralasien. Seit 124 v.Chr. unternahm WU-TI mit großer Entschlossenheit Kriegszüge gegen die jederzeit bedrohlichen *Hsiung-nu*, mehrfach mit über 100 000 Rekruten, und die Annalen notieren zu fast jeder einzelnen Expedition den Aufwand, Verlust oder Gewinn an zehntausenden von Pferden (vgl. die Tabelle bei LOEWE 1974, 111-18). Angesichts der gewaltigen Distanzen, welche die Armeen WU-TIS zu bewältigen hatten, war der Bedarf an Pferden enorm (vgl. LOEWE, 80, 98-99) und seine Deckung so entscheidend wie prekär. Demgemäß rückt in den Darstellungen von *Shih-chi* und *Han-shu* die Auseinandersetzung mit Ferghana und dort um die vortrefflichen Pferde der Stadt Erh-shih 貳師 (üblicherweise als Sutrishna identifiziert, vgl. HULSEWÉ / LOEWE, 76; TS'EN CHUNG-MIEN, Bd.2, 293, rekonstruiert als alten Namen Dsizak) in den Mittelpunkt.

Nachdem der zunächst friedliche Versuch, die von Ferghana als Staatsschatz bezeichneten Pferde gegen Gold und eine goldene Pferdestatue zu erwerben, mit der Beraubung und Ermordung der Emissionäre gescheitert war (*HS* 61.2697, 96A.3895, *SC* 123.3174), folgte zunächst eine erfolglose Militärexpedition im Herbst des prestigereichen ersten Jahres der Ära des „Großen Beginns“ (104 v.Chr.; *HS* 6.200, 61.2699, *SC* 123.3174). Wie akut gerade zur Zeit dieses Kriegszuges der Bedarf an Pferden tatsächlich war, verdeutlichen zwei Maßnahmen des Jahres 103 v.Chr.: Zum einen wurden alle in Privatbesitz befindlichen Pferde des Reiches registriert und für die Wagen der Armee beschlagnahmt (*HS* 6.200), zum andern bei den Staatsopfern hölzerne Pferdepuppen anstelle lebender Jungtiere eingesetzt (*HS* 25B.1246, *SC* 12.484, 28.1402). Erst 102/101 v.Chr. im Verlaufe eines zweiten Feldzuges, fielen Sutrishna und damit Ferghana schließlich: Von dieser Expedition, ursprünglich gestartet mit 60.000 Mann, 100.000 Oxen, 30.000 Pferden und mehreren zehntausend Eseln und Kamelen (*HS* 61.2700, *SC* 123.3176, vgl. auch LOEWE 1974, 92-99, 117; zusätzlich sind in der offensichtlich korrupten Textpassage noch weitere 180.000 Zwangsrekrutierte erwähnt!), kehrte der siegreiche General LI KUANG-LI 李廣利 im Frühjahr 101 v.Chr. nach Ch'ang-an zurück (*HS* 6.202). Seine Beute: „Mehrere Dutzend vortrefflicher Pferde und mehr als dreitausend Hengste und Stuten mittlerer und niederer [Qualität].“ (*HS* 61.2702, *SC* 123.3177) Zu diesem Anlaß wurde die zweite der Himmelspferd-Hymnen verfaßt (vgl. den Zusatz zu Text 10b). (Nach der phantastischen Schilderung des *Shui-ching chu* 2.178 war das erste von LI KUANG-LI errungene Pferd übrigens gehört.)

Das krasse Mißverhältnis zwischen militärischem Aufwand und letztlichem Gewinn einiger weniger der „Blut schwitzenden“ Pferde Ferghanas hat unterschiedliche Spekulationen über die tatsächlichen Motive der Ferghana-Feldzüge provoziert; zusammenfassend vgl. HSING I-T'EN 1972 und 1973, YÜAN CH'ING-P'ING 1987; von besonderer Prominenz als Vertreter prononciert zueinander gegensätzlicher Thesen sind dabei YÜ CHIA-HSI (1963), Bd.1, 175-180, WALEY 1955b und IZUSHI (1943), 187-227. WALEY sieht die zentrale Motivation des Feldzuges nicht in der Notwendigkeit, hervorragende Pferde zur Veredelung der kleinwüchsigen chinesischen Rassen zu gewinnen, sondern in HAN WU-TIS Erwartung, von den numinosen Himmelspferden in die Sphären der Unsterblichen getragen zu werden; auch in Ferghana hätten die als „Schatzpferde“ (*pao-ma* 寶馬) angesehenen Tiere mutmaßlich nicht militärischen, sondern religiös-rituellen Zwecken gedient. Mit dieser Deutung verbindet WALEY dann auch eine entsprechende Interpretation und Übersetzung der beiden Hymnen, insbesondere der letzten Verse des zweiten Textes.

So souverän diese Erklärung der historischen Ereignisse vorgetragen wird, scheint es doch notwendig, die magische mit der politischen Dimension zusammenzuführen (vgl. hierzu auch den Kommentar zu Vers 10b.20). In dieser fungiert der Gewinn der Himmelspferde als Symbol: Außenpolitisch war die Eroberung des Staatsschatzes Ferghanas – gerade nach der zuvor erlittenen Brückierung durch dieses Land – die gegenüber den umliegenden Staaten als notwendig empfundene Macht-

demonstration einer bis dahin unerreichten militärischen Hegemonie des Han-Imperiums über die fernen Gebiete Zentralasiens. Innenpolitisch war die nur unter immensen Kosten, d.h. wirtschaftlichen Belastungen der eigenen Bevölkerung, mögliche Ausdehnung des Reiches zu begründen und bildhaft zu repräsentieren. Bezeichnenderweise wird daher das Himmelspferd an anderen Stellen des *Han-shu* (s.u.) gemeinsam mit jenen in den Gesängen 12 und 17 des Zyklus besungenen Ornina des Einhorns und des Dreifußes erwähnt: Wo deren Erscheinungen als Zeugnisse himmlischer Gunst die zivile Existenz des Staatswesens und seiner tugendhaften Führung legitimierten, offenbarte sich die Rechtmäßigkeit seiner militärischen Aktionen in der von der Himmelsgottheit *T'ai-i* „bescherten“ Eroberung der Himmelspferde. Um den Feldzug nach Zentralasien, „clearly the most expensive to be mounted in the entire history of the dynasty“ (YING-SHIH YÜ 1986, 410), stellvertretend für die gesamte militärische Expansionspolitik über die Kategorie himmlischer Gnade zu interpretieren, war dessen leuchtendes Inbild, das seltene Exotikum des Blut schwitzenden Pferdes, zum Numinosum zu hypostasieren. Erst in dieser politischen und zugleich spirituellen Qualität konnte das Himmelspferd zum Thema einer zweifellos an die Himmelsgottheit *T'ai-i* gerichteten Hymne werden.

Die Hypostasierung realer Pferde zu numinosen Himmelspferden findet sich über die Kompositionsumstände der beiden Hymnentexte hinaus noch an anderen Stellen des *Han-shu*. In einer – wenn auch vermutlich in Teilen korrupten (vgl. YANG SHU-TA 1984, Bd.2, 475, sowie die kritischen Bemerkungen bei HULSEWÉ 1975, 107) – Passage (*HS* 61.2693-94, parallel *SC* 123.3170) heißt es: „Ursprünglich hatte der Himmelssohn [prognostische?] Schriften geöffnet, und das Orakel hatte gesagt: ‚Geisterpferde werden von Nordwesten kommen.‘ Als er die guten Pferde aus Wu-sun 烏孫 (üblicherweise als Asmiroi identifiziert; TS'EN CHUNG-MIEN 1981, Bd.2, 365, rekonstruiert als alten Namen Asiani) erhielt, nannte er sie ‚Himmelspferde‘. Als er dann [aber] die Blut schwitzenden Pferde aus Ferghana erhielt, welche noch kräftiger waren, benannte er die Pferde aus Wu-sun um in ‚Pferde des westlichen Extrems‘ und nannte die Pferde aus Ferghana ‚Himmelspferde‘.“ (HAN WU-TI hatte zunächst zweimal Pferde aus Wu-sun erhalten: nach *HS* 61.2692 und *SC* 123.3169 zunächst nur einige Dutzend, später, um 107 v.Chr., dann eintausend – als „Verlobungsgeschenk“ für eine chinesische Prinzessin, die dem Herrscher von Wu-sun gesandt worden war, um ihn für eine militärische Allianz gegen die *Hsiung-nu* zu gewinnen, vgl. *HS* 96B.3903, *SC* 123.3172). Auch ein Edikt HAN WU-TIS aus dem Jahr 95 v.Chr. (*HS* 6.206) verdeutlicht den numinosen Charakter der Pferde: Um den Gunstbezeugungen des Himmels zu entsprechen, seien Goldbarren künftig nach den Hufen der wunderbaren Tiere Himmelspferd und Einhorn zu formen.

Als Bezeichnung der „Mondstation“ *fang* 房 (β, δ, π und ρ Scorpii), die in *HS* 26.1276 und *SC* 27.1295 auch „himmlische Quadriga“ (*t'ien-szu* 天駟) genannt wird, scheint *t'ien-ma* 天馬 zunächst nicht nachweisbar; allerdings zitiert SSU-MA CHEN zu *SC* 27.1295 ein gewisses *Shih-chi li-shu* 詩記曆樞, worin *fang* als *t'ien-ma* identifiziert wird (房為天馬). Dieser vermutlich noch nicht in die Zeit HAN WU-TIS datierbare Bezug findet sich auch in *Chin-shu* 11.300 (HO PENG YOKE 1966, 96).

Vers 3-4: LI CH'Ï (*HS* 22.1060) gibt für das Zeichen 沫 die Aussprache *hui* an; CHIN CHO und YEN SHIH-KU identifizieren in Übereinstimmung mit dem *Shuo-wen* das Zeichen mit den Synonyma *hui* 頰 und *hui* 頰, in den frühen Wörterbüchern als „das Gesicht waschen“, erklärt. Daneben liegt es nahe, *hui* als Fehlschreibung des in der *Shih-chi*-Version sowie den meisten anderen Ausgaben gebrauchten *mo* 沫 („schäumen“) aufzufassen; auch dieses Verb bezieht YEN SHIH-KU allerdings nicht auf den Speichel, sondern auf den Schweiß des Pferdes. Das in der Han-Zeit sehr seltene Wort *che* 赭 wird im *Shuo-wen* als „scharlachrote Erde“ erklärt und später als Farbwort verwendet; *liu-che* 流赭 ist im *Shan-hai ching*-Kapitel der „Westlichen Gebirge“ (*Hsi-shan ching* 西山經) 2.3b nachweisbar: „[Im Kuan 灌-Fluß] gibt es *liu-che*, das man gegen Krankheiten auf Rinder und Pferde schmiert.“ Was genau mit dem Terminus *liu-che* bezeichnet wurde, ist mangels weiterer Parallelstellen unklar; die Übersetzung als „fließender Eisenglanz“ (Eisenglanz: gr. Hämatit [Fe₂O₃]; vgl. auch READ 1936a,

Nr. 78, sowie die Übersetzungen bei CHENG / CHENG / THERN 1985, 16, und MATHIEU 1983, Bd.1, 46) scheint mineralogisch die sicherste (Rotfärbungen von Erde und Gestein sind sehr häufig durch Eisenoxid bewirkt).

Der gesamte Doppelvers bezieht sich offenbar auf das als numinos empfundene „Blutschwitzen“ (*han hsiieh* 汗血) der Ferghana-Pferde (vgl. zu diesem vermutlich auf Parasiten zurückzuführenden Charakteristikum DUBS, 1938/55, Bd.2, 132-35 sowie SCHAFFER (1963), 60, der in den Blut schwitzenden Pferden „cousins of the Nisaeans bred in Medea for the kings of Persia“ sieht; laut *HHS* 42.1439 trat das Blut aus kleinen Löchern an den vorderen Schulterblättern). Die zweite Hälfte des Doppelverses mag zugleich auf die zitierte Passage aus *Shan-hai ching* referieren und damit die wunderbare körperliche Konstitution des Himmelspferdes euphemistisch beschreiben. Obwohl der angebliche Kompositionsanlaß des Textes, die Wassergeburt eines Pferdes, in der Historiographie nicht ausdrücklich mit den Himmelspferden Ferghanas verbunden ist, referieren die ersten vier Verse mit dem Begriff „Himmelspferd“ und dem Merkmal des „Blutschwitzens“ eindeutig auf den Bericht CHANG CH'ÏENS. Umgekehrt wird auch im zweiten Himmelspferd-Gesang (Vers 10b.6) dem Ferghana-Pferd eine Herkunft aus einem „Quellgewässer“ zugeschrieben, also das entscheidende Kennzeichen des Wo-wa-Pferdes, so daß sich die beiden Hymnen in ihren Referenzen überkreuzen.

Vers 5-6: Die in diesem Doppelvers gewählten alliterativen Binome *t'i-t'ang* 倮儻 („unbekannt-überwältigend“) und *ch'üan-ch'i* 權奇 („machtvoll-merkwürdig“) sind neu geschaffene poetische Kategorien des Numinosen. Zu *t'i-t'ang* vgl. SSU-MA HSIANG-JUS *Tzu-hsi fu* (*WH* 7.33a, KNECHTGES, Bd.2, 71; vgl. auch HERVOUET 1972, 54: «Le premier caractère évoque une idée d'immensité, d'éloignement ou de hauteur, et le second, de soudaineté, d'inattendu.») und *Feng-shan wen* (*WH* 48.4b) sowie MEI CH'ENG'S *Ch'ifa* 七發 (*WH* 34.13a); *ch'üan-ch'i* hingegen scheint im vorliegenden Gesang erstmals nachweisbar zu sein. Der Doppelvers findet sich später – neben diversen anderen Zitaten aus den vorliegenden Himmelspferd-Gesängen – nahezu wörtlich aufgenommen in YEN YEN-CHIH'S *Che-po ma fu* 赭白馬賦 (*WH* 14.9b, KNECHTGES 1982/96, Bd.3, 75).

Vers 7: SU LIN glossiert *nieh* 躡 phonetisch und semantisch als *nieh* 躡 („auftreten“, „dahineilen“).

Vers 8: YEN SHIH-KU glossiert 晦 in der Aussprache *an*, d.h. in der Bedeutung „schemenhaft“, „dunkel“.

Vers 9: Die *Shih-chi*-Version hat statt *t'i* 體 („Gestalt“) *ch'eng* 騁 („preschen“). *Jung-yü* (vgl. den Kommentar zu Vers 1.47) ist im vorliegenden Gesang das letzte von insgesamt sechs poetischen Binomen („scharlachroter Schweiß“, „fließender Eisenglanz“, „unbekannt-überwältigend“, „machtvoll-merkwürdig“, „treibende Wolken“). Nicht eine dieser Wendungen entstammt den unter HAN WU-TI zu kanonischen Büchern (*ching* 經) des Konfuzianismus erhobenen und an eigenen Lehrstühlen gepflegten Schriften. Als einziger unter den seinerzeit prominenteren konfuzianischen Texten der Chou-Zeit enthält das *Lun-yü* [7.16] 7.26c (LAU 1983, 61) an einer Stelle die Metapher der „treibenden Wolken“, allerdings – anders als im vorliegenden Vers – pejorativ als Bild des Vergänglichen und Nichtigen. Daneben ist *fu-yün* 浮雲 auch in *Chuang-tzu* 10A.1020 nachweisbar, allerdings gilt dieser Abschnitt *Shuo chien* 說劍 im günstigsten Falle als Produkt der späten *Chan-kuo*-Zeit (vgl. zusammenfassend CH'EN KU-YING 1988, 805). Der vorliegende Gesang scheint daher geprägt von seinerzeit sehr jungen Formulierungen: *t'i-t'ang* 倮儻 ist mehrfach nachweisbar, *fu-yün* 浮雲 und *jung-yü* 容與 gehörten in der Han-Zeit zum poetischen Standardvokabular und waren in diversen Kontexten verwendbar; selten dagegen waren *ch'ih-han* 赤汗, *liu-che* 流赭 und *ch'üan-ch'i* 權奇, letzteres vielleicht ein Neologismus.

Vers 10: YEN SHIH-KU kommentiert *ch'ih* 逝 als *li-tu* 厲渡 („durchqueren“).

Vers 12: Die Verbindung von Pferd und Drachen – parallel auch in den Abschlußversen von Text 10b – ist in der Han-Zeit auf verschiedenen Ebenen gegenwärtig. *Loc. class.* sind zunächst die

ersten beiden Hexagramme des *Chou-i*: Der Drache repräsentiert den Himmel (Hexagramm 1, *ch'ien* 乾), das Pferd die Erde (Hexagramm 2, *k'un* 坤); vgl. WANG PIS Kommentar zum *Wen-yen*-Kommentar zu Hexagramm 1 (*Chou-i* 1.4b) und zum *Hsiang*-Kommentar zu Hexagramm 2 (1.6a). Diese polare Symbolik von Drache / Himmel und Pferd / Erde wird unter HAN WU-TI anlässlich einer Münzprägung im Jahre 120/119 v.Chr. (?), vgl. den Kommentar zum Textzusatz von Text 17) aktualisiert (*SC* 30.1427, *HS* 24B.1164, dazu SWANN 1950, 270). Das Himmelspferd ist daher – komplementär zum Drachen – Repräsentant der kosmischen Ordnung.

Eine zweite Verbindung von Drachen und Pferd ist die Gestalt des Hybriden. So notiert YING SHAO zu Vers 10b.22, das Himmelspferd sei von der ontologischen Kategorie (*lei* 類) des Geisterdrachen (*shen-lung* 神龍). DIÉNY (1987) bietet zahlreiche Textstellen der frühen Literatur (Nr. 1.3, 1.4, 3.15, 3.25, 4.52, 4.53, 4.63, 6.56-64), welche in eben diese Richtung weisen; besonders häufig sind dabei Erwähnungen von Pferd-Drachen-Hybriden, euphemistische Bezeichnungen von Pferden als Drachen (etwa im kaiserlichen Gespann) sowie Beschreibungen des einen Tieres über den Vergleich mit dem anderen. Entsprechend glichen laut *HS* 79.3294 auch die Pferde aus Ferghana Drachen (*ma hsiang lung* 馬象龍).

SCHAFFER (1963), 60, verweist auf den (späteren) Bericht *Ta-T'ang hsi-yü chi* 大唐西域記 (1.57) des nach Zentralasien und Indien gereisten Mönchs HSÜAN-TSANG 玄奘 (600 - 664), der zu einem „Teich des Großen Drachen“ (*ta-lung ch'ih* 大龍池) vor einem Kloster in Kutscha notiert: „Die Drachen wechseln ihre Form und vereinen sich mit Stuten, die daraufhin kräftige Drachenfohlen gebären [...]“ SCHAFFER mutmaßt, “[t]his story must have had its origin farther west in Iranian lands, where winged horses were familiar in art and myth.”

Die beiden vorliegenden Gesänge zeichnen das Himmelspferd konkret mit zwei genuinen Eigenschaften des Drachen aus: dem Potential der kosmischen Reise – vgl. den „fliegenden Drachen am Himmel“ in Hexagramm 1 des *Chou-i* – und der Herkunft aus dem Wasser. Obwohl schon im *Chou-i* Repräsentant des Himmels, ist der Drache zuerst das numinose Wesen des Wassers (zu einer Sammlung und Diskussion der wichtigsten frühen Textstellen vgl. DIÉNY 1987, Kapitel 5, 139-172); und nur er erhebt sich aus dem (unterirdischen) Wasser durch die irdische Welt in die Sphären des Himmelskaisers (vgl. zu dieser Bedeutung für die Han-zeitlichen Jenseitsvorstellungen und die entsprechende Sepulkralkunst die Interpretation der *Ma-wang-tui*-Seidenbanner bei SOFUKAWA 1981, 78-130).

Das Hervortreten eines Pferdes aus dem Wasser war in der Han-Zeit in einem eminenten Kontext gegenwärtig – vgl. die Omina-Aufzählung in *Li-chi* (22.199b, LEGGE 1885, Bd.1, 392-93): „Der Himmel sandte den fruchtbaren Tau herab, die Erde brachte süße Quellen hervor, die Berge brachten Geräte und Wagen hervor, der [Gelbe] Fluß brachte das [vom] Pferd [auf dem Rücken getragene] Diagramm hervor (*ho ch'u ma t'u* 河出馬圖).“ CHENG HSÜAN kommentiert das Pferd als „Drachenspferd“; dem vermutlich erst aus dem 4. Jh. n.Chr. stammenden, unter dem Namen K'UNG AN-KUOS verbreiteten *Shang-shu*-Kommentar (*Shang-shu* 18.127a) zufolge war es ein „Drachenspferd“ (*lung-ma* 龍馬), welches das schon in *Chou-i* 7.70b erwähnte kosmologische „Flußdiagramm“ (*ho-t'u* 河圖) aus dem Gelben Fluß emporbrachte. Das Auftauchen des Pferdes aus dem Wo-wa-Fluß erscheint gleichsam als Wiederholung dieses kosmologisch-kulturellen Gründungsmythos. Die Wiederaufnahme und den aktuellen Bedürfnissen angepaßte Umdeutung der traditionellen Mythologie zeigt sich in HAN WU-TIS Rhetorik als ein grundlegendes Schema zur Begründung politischer Legitimation. Es wiederholt sich an zwei weiteren ominösen Erscheinungen, welche ebenfalls mit einer Hymne im kaiserlichen Opferritual vergegenwärtigt und gefeiert wurden: dem Fund des Dreifußes (Text 12) und dem Fang des Einhornes (Text 17).

Text 10b:

Das Himmelspferd kommt	天馬徠
2 herbei vom westlichen Pol!	從西極
Es durchwatet den fließenden Sand –	涉流沙
4 die neun Barbarenvölker unterwerfen sich.	九夷服
Das Himmelspferd kommt,	天馬徠
6 entsteigt dem Quellgewässer!	出泉水
Der getigerte Rücken in zwei[farbigem Muster] –	虎脊兩
8 es wandelt sich dämonengleich.	化若鬼
Das Himmelspferd kommt,	天馬徠
10 durchquert die graslosen [Wüsten]!	歷無草
Es passiert eintausend li	徑千里
12 und folgt dem Weg nach Osten.	循東道
Das Himmelspferd kommt	天馬徠
14 zur Zeit des <i>chih-hsü!</i>	執徐時
Es schwingt sich auf, emporzusteigen –	將搖舉
16 mit wem will es sich treffen?	誰與期
Das Himmelspferd kommt –	天馬徠
18 öffnet das ferne Tor!	開遠門
Es läßt Uns [ehrfurchtsvoll] Aufstellung nehmen	竦予身
20 und zieht dahin zum <i>K'un-lun</i> .	逝昆侖
Das Himmelspferd kommt,	天馬徠
22 Vermittler des Drachen!	龍之媒
Es wandert zum <i>ch'ang-ho</i> -Tor,	游閭闔
24 betrachtet die Nephritterrasse.	觀玉臺

Kommentar:

Text nach *HS* 22.1060-61.

Form: 24 Verse zu drei Zeichen. Der Text besteht aus sechs Abschnitten (Strophen) zu je vier Versen, welche jeweils mit der Formel „Das Himmelspferd kommt“ (*t'ien-ma lai* 天馬徠) beginnen.

Endreime: Reimwechsel mit jeder der sechs Strophen, wobei als Grundschemata der unterbrochene Reim auf jedem zweiten Vers gilt. Reimfolge: *chih* 職 (*-ək), *chih* 脂 (*-əj), *yu* 幽 (*-əw), *chih* 之 (*-ə), *chen* 真 (*-ən), *chih* 之 (*-ə). Auffällig an dieser Reimfolge ist die vollständige Identität der Vokale, so daß aus der Westlichen Han-Zeit für jede dieser sechs Kategorien mindestens ein Mischreim mit einer oder mehreren der anderen Kategorien nachgewiesen ist: *chih* 職 / *yu* 幽 (LO CH'ANG-P'EI / CHOU TSU-MO 1958, 131), *chih* 職 / *chih* 之 (131), *chih* 脂 / *chen* 真 (167), *chih* 脂 / *chih* 之 (131), *yu* 幽 / *chih* 之 (131, 136). Diese Monotonie wird weiter gesteigert durch den regelmäßigen Strophenauftakt,

dessen letztes Zeichen *lai* 徠 wiederum der Kategorie *chih* 之 angehört. Diese ist aber nicht nur die Kategorie der Strophen 4 und 6, sondern auch als Mischreim mit den Kategorien der Strophen 1, 2 und 3 belegt, so daß sich für diese insgesamt fünf Strophen das Reimschema *axaa* bestimmen ließe. In Strophe 3 reimt nun zusätzlich auch der dritte Vers in der Kategorie *chih* 之, was ein Reimschema *abab* ergibt, unter Berücksichtigung des Mischreimes *abaaa*. In Strophe 4 reimt der dritte Vers in der Kategorie *yü* 魚 (*-a), die wiederum als Mischreim mit *chih* 之 belegt ist; auch hier ergibt sich also das Schema *aaaa*. In Strophe 5 reimen die Verse 18-20 geschlossen in der Kategorie *chen* 眞 (*-ən / *-in); allerdings lauten die beiden Wörter der regulären Reimpositionen beide auf *-ən (gehören also zu der Kategorie *wen* 文 der *Shih-ching*-Reime) und nur der zusätzliche Reim von Vers 19 auf *-in (*Shih-ching*-Kategorie *chen*). Jenseits der Interpretationsfrage, ob die verschiedenen Mischreime oder Assonanzen in das Reimschema integriert werden sollten, läßt sich für den vorliegenden Text daher eine extreme lautliche Kohärenz der Verschlüsse konstatieren. Reimschema: (a)axa (b)bx b c d e c c (c) c x f f c c x c.

Textvarianten: LU CH'IN-LI (1984), Bd.1, 151, notiert für diese meistzitierte aller imperialen Hymnen an Varianten: *Shui-ching chu* 2.178 (zitiert Verse 9-12) und *T'ai-p'ing yü-lan* 38.4b (zitiert Verse 17-20, fälschlich als *An-shih fang-chung ko*) enthalten jeweils die Zäsurpartikel *hsi* 兮 am Ende der nicht-reimenden Verse. LU CH'IN-LI notiert die Zäsurpartikel ebenfalls für die in *Po t'ieh* 白帖 (*Po-shih liu t'ieh shih-lei chi* 18.94a) aufgenommenen Verse 1-2, doch sind diese, wie der dortige Kontext belegt, eindeutig nach der *Shih-chi*-Version zitiert (mit der weiteren Variante *tzu* 自 für *ts'ung* 從 in Vers 2). Die Passagen in *Shui-ching chu* und *T'ai-p'ing yü-lan* hingegen sind gerade insofern interessant, als sie Verse zitieren, die nur in der *Han-shu*-Version enthalten sind. (So sieht CHENG WEN 1982, 88, gerade in dem *Shui-ching* einen weiteren Beleg, daß PAN KU die Zäsurpartikel aus den Texten der *Chiao-ssu ko* nachträglich eliminiert habe.) *Shui-ching chu* hat ferner in Vers 10 das alte Zeichen 阜 für *ts'ao* 草, in Vers 11 *ching* 逕 für *ching* 徑 und in Vers 12 *hsün* 巡 für *hsün* 循. Die Variante 阜 für *ts'ao* 草 ist auch in *Ku-shih chi* 15.5a, dort ferner in Vers 11 *ching* 經 für *ching* 徑. Beide Varianten des *Ku-shih chi* werden von LU CH'IN-LI ebenfalls für das *Kuang Wen-hsüan* notiert. *T'ai-p'ing yü-lan* 38.4b hat in Vers 19 *yü* 余 für *yü* 予 und in Vers 20 *yu* 遊 für *shih* 逝; *T'ai-p'ing yü-lan* 894.3a hat in Vers 10 *li* 曆 für *li* 歷. *Shih-lei fu* 事類賦 21.1a hat in Vers 12 *lai* 來 für *hsün* 循. Weitere, in verschiedenen Werken häufige Varianten sind in den Auftaktversen der einzelnen Strophen jeweils *lai* 來 für die ältere Schreibung *lai* 徠 sowie in Vers 20 *k'un-lun* 崑崙 für *k'un-lun* 昆侖.

Textzusatz: „[Nach] der Tötung des Königs Ferghanas und dem Gewinn der Pferde Ferghanas im Jahre 4 der Ära *t'ai-ch'ü* (101 v.Chr.) verfaßt.“ Vgl. auch HS 6.202: „Im Frühjahr des Jahres 4 [der Ära *t'ai-ch'ü*] enthaupete der ‚Erhshih-General‘ [LI] KUANG-LI den König Ferghanas, errang die Blut schwitzenden Pferde und kehrte zurück. [Man] verfaßte den ‚Gesang des Himmelspferdes vom westlichen Pol‘ (*hsi-chi t'ien-ma chih ko* 西極天馬之歌).“

Vers 2: Zum Terminus „westlicher Pol“ (*hsi-chi* 西極), einer sinozentrischen Bezeichnung des imaginierten westlichen Endes des Kosmos, vgl. auch die Notiz zum Textzusatz. Der Begriff ist belegt in einer Passage der „Himmelsreise“ des *Li sao* (CT 1.44, HAWKES 1985, 77) – hier ebenfalls im Zusammenhang mit dem „fließenden Sand“ sowie dem in Vers 12 erwähnten *K'un-lun*-Gebirge –, daneben in *Shan-hai ching* 9.2b und 16.6a, *Huai-nan tzu* 4.2a-4a, 5.15a, sowie in SSU-MA HSIANG-JUS *Shang-lin fu* (WH 8.2a, KNECHTGES 1982/96, Bd.2, 75), sämtlich Texten südlicher Provenienz also, die erst im 2. Jh.v.Chr. zu Popularität gelangt oder geschaffen worden sind.

Vers 3: „Fließender Sand“ (*liu-sha* 流沙) zur Bezeichnung einer westlichen Treibsandwüste (Gobi?) erscheint im *Li sao*, in dem ebenfalls frühen *Ch'u-tz'u*-Text *Chao hum* (CT 9.200, HAWKES, 225), in der mythologischen Geographie des *Shan-hai ching* (u.a. 2.19a, 23a, 11.2a, 13.1a-b, 16.7a, 9b, 17.8a, 18.1a-2b; daneben noch nördlichen und östlichen Gebieten zugeordnet), in *Huai-nan tzu* (4.3a, 8b, 5.15a, 18.15a, 20.13a) und *Lü-shih ch'un-ch'iu* (14.6a); ursprünglich (?) stammt der Begriff aus der von YÜ strukturierten Geographie (*Shang-shu* 6.39c, 41c, LEGGE III, 132, 150). Die im vorliegenden Vers gebrauchte Formel *she liu-sha* 涉流沙 findet sich auch in der Lang-yeh-Inschrift CH'IN SHIH-HUANG-TIS (SC 6.245), bezogen auf die Ausdehnung des Reiches nach Westen.

Vers 4: Zum Begriff der „neun Barbaren[völker]“ vgl. den Kommentar zu Vers 7.24 des Zyklus. Die SC-Version, wo der Vers das Textende bildet, hat „vier“ statt „neun“; CH'EN CHIH (1988), 42, weist diese Variante (*ssu i fu* 四夷服) auf zwei Han-zeitlichen Bronzespiegeln nach und folgert, daß es sich hierbei um eine Standardphrase jener Tage handeln dürfte.

Vers 6: Vgl. den Textzusatz von Text 10a sowie den Kommentar zu Vers 10a.12.

Vers 7: Ich folge den Glossen YING SHAOS und YEN SHIH-KUS. Eine frühe Interpretation bietet auch die entsprechende Passage aus *Li Pos T'ien-ma ko* (*Li T'ai-po ch'üan-chi* 3.185): „sein Rücken gestaltet sich in Tigermustern“ (*pei wei hu-wen* 背為虎文). Zu *hu* 虎 als Adjektiv („tigerhaft“,

„getigert“) vgl. SERRUYS (1967), 258-59. Mit Tigerstreifen gemusterte Pferde wurden in der Östlichen Han-Zeit bei imperialen Prozessionen eingesetzt, etwa zu Begräbnissen (vgl. *HHS chih* 29.3651). Im vorliegenden Text dürfte die Referenz auf den Tiger wohl in dessen kosmologischer Position als emblematischem Geistertier des Westens zu suchen sein; diese Konnotation war in der Han-Zeit zwingend, vgl. den Kommentar zu Vers 1.4 des Zyklus). Allerdings kann der vorliegende Vers auch ein „doppeltes Rückgrat“ der Pferde bezeichnen; SCHAFFER (1963), 61, notiert, daß ein solches auch bei Pferden aus dem arabischen Raum vorhanden war, nämlich „two ridges of muscle on both sides of the backbone, which made bareback riding more comfortable, a much admired feature in classical antiquity in the West“, und zitiert hierzu VERGILS *Georgica: at duplex agitur per lumbos spina*.

Vers 8: Zur Wandelbarkeit als kosmischem Prinzip und Eigenschaft der Geister vgl. den *Hsi-tz'u*-Kommentar des *Chou-i*. Wandelbarkeit ist vor allem das Merkmal des Drachen (vgl. DIÉNY 1987, Kapitel 7). Auch die zu Vers 10a.12 zitierte Passage des *Ta-T'ang hsi-yü chi* erwähnt die Wandlungen des Drachen, bevor er sich mit der Stute vereint.

Vers 12: Der „Weg nach Osten“ (*tung-tao* 東道, oder: „die östlichen Wege“) denotiert das gegenüber den „westlichen Regionen“ östlich gelegene China, vielleicht aber auch, im Kontext der Himmelsreise, die Bewegung des imaginären, dem Jupiter entgegenlaufenden „Jahressternes“ durch den „Östlichen Himmelspalast“ des „Azurenen Drachen“ (vgl. den Kommentar zu Vers 14).

Vers 14: *Chih-hsü* 執徐 bezeichnet als kalendarischer *terminus technicus* das Jahr, in dem der imaginäre Planet *t'ai-sui* 太歲 (auch *sui-yin* 歲陰 oder *t'ai-yin* 太陰) – konzipiert als Duplikat des „Jahressternes“ (*sui-hsing* 歲星, d.i. Jupiter, vgl. hierzu NEEDHAM / WANG 1959, 402), dessen zwölf (präzise 11.8622) Jahre dauerndem Zyklus genau entgegenlaufend – die mit dem zyklischen „Erzweig“-Zeichen (*ti-chih* 地支) *ch'en* 辰 markierte Position des Himmelsgewölbes passiert (vgl. *Erhya i-shu* B4.6a, HS 26.1289, SC 27.1313). Die Position *ch'en* entspricht den ersten beiden „Stationen“ (*hsiu* 宿) *chiao* 角 (definiert durch α Virginis) und *k'ang* 亢 (definiert durch κ Virginis) im „Himmelspalast“ des „Azurenen Drachen“, d.h. OSO. Tatsächlich trägt in diesem System das Jahr 101 v.Chr., in dem HAN WU-TI die Himmelspferde erhielt und auf das die Hymne datiert ist, das Zeichen *ch'en*, wie bereits von YING SHAO vermerkt. Der in späteren Kommentaren übliche Verweis auf den 60-Jahres-Zyklus, worin diesem Jahr die zyklischen Zeichen *keng-ch'en* 庚辰 zukommen, dürfte jedoch anachronistisch sein: Diese zweiteilig kombinierten *kan-chih* 干支-Zeichen, obwohl schon für die Shang-Zeit nachgewiesen, wurden ursprünglich und wohl auch noch im Jahre 101 v.Chr. nur für die Bezeichnung von Tagen verwendet: „The practice of using them for the years as well did not come in until the end of the Former Han in the -1st century [...]“ (NEEDHAM / WANG, 396) Wie die anderen seinerzeitigen Militäraktionen stand auch der Feldzug gegen Ferghana unter den Vorzeichen des astrologischen Orakels (vgl. HS 26.1306). Dieses prognostizierte nicht nur das Ergebnis einer Expedition, sondern zunächst den Feldzug und seinen Anlaß selbst, womit die politisch-militärische Handlung als kosmologisch determiniert erschien. Die Zeitangabe *chih-hsü* – anstelle etwa der Jahresangabe nach der Regierungsdevise – hat daher rhetorische Funktion.

Vers 16: Der Vers ist syntaktisch nicht eindeutig; ebenso möglich wäre daher „wer will sich mit ihm treffen / verabreden?“ oder, rhetorisch, „wer könnte sich mit ihm treffen / verabreden?“ im Sinne von „man kann ihm nicht begegnen“ (zu dieser Lesart vgl. etwa *Ku-shih shang-hsi* 4.18b).

Vers 18: Vermutlich ist das „ferne Tor“ (*yüan-men* 遠門) das als „Nephrit[paß]tor“ (*yü-men* [kuan] 玉門[關]) bezeichnete westliche Paßtor nach Innerasien. Dieses war offenbar zunächst östlich von Tun-huang 敦煌 errichtet worden (vgl. HS 61.2699 und SC 123.3175, dazu WANG KUO-WEI 1921, 17.2b-4a, WANG HUI 1973, 50; skeptisch TS'EN CHUNG-MIEN 1981, Bd.2, 537) und dann erst – anlässlich des Ferghana-Feldzuges? – etwa 80 nordwestlich der Oase (vgl. T'AN CH'I-HSIANG 1982/87, Bd.2, Karte 33-34, ferner die bei HULSEWÉ / LOEWE 1979, 71, genannten Titel). Im Zorn über den erfolglosen ersten Ferghana-Feldzug 104/103 v.Chr. hatte HAN WU-TI das Paßtor für die geschlagene

nen eigenen Truppenreste schließen lassen und jedem aus der Armee LI KUANG-LIS, der es wagen sollte, nach China zurückzukehren, den Tod angedroht (HS 61.2699, parallel SC 123.3175).

Vers 19: Die Formel *sung shen* 鯀身 („sich aufrichten“ oder „Aufstellung nehmen“) ist zeitgenössisch (vgl. etwa *Huai-nan tzu* 12.15b); die Wendung *sung yü* 余 *shen* findet sich wieder in CHANG HENG'S *Ssu-hsüan fu* (WH 15.1b, KNECHTGES 1982/96, Bd.3, 105). Das Pronomen *yü* muß m.E. der implizite Sprecher des Gesanges sein, bei den kosmischen Staatsopfern also der Kaiser. Abhängig von der Verwendung des Verbuns *sung* ist der Vers auf zwei Weisen rekonstruierbar: „Ich richte mich [ehrfürchtig] auf“ oder „[Das Himmelspferd] läßt mich [ehrfürchtig] Aufstellung nehmen“. Von der jeweiligen Interpretation ist auch das Subjekt des Folgeverses abhängig.

Vers 20: Die Schlußverse dramatisieren die Ankunft des Himmelspferdes als Einzug in das rituelle und politische Zentrum des Kosmos: Alle drei Lokalangaben – das *K'un-lun*-Gebirge, das *ch'ang-ho* 閩關-Tor und die „Nephritterrasse“ (*yü-t'ai* 玉臺) – sind Eigennamen sowohl kosmischer Orte als auch konkreter architektonischer Strukturen. Die zur Zeit HAN WU-TIS einzigartige kosmologische und religiöse Bedeutung des *K'un-lun* (zumeist in der Schreibung 崑崙) wurde entwickelt in den Texten der „südlichen“ und – gegenüber den Schriften des konfuzianischen Kanons – relativ späten Schicht der literarischen Tradition: Neben den frühen *Ch'u-tz'u*-Texten *Li sao*, *T'ien-wen*, *Chiu ko* und *Chiu chang* sowie *Shan-hai ching* und *Huai-nan tzu* ist vor allem das *Mu t'ien-tzu chuan* 穆天子傳 zu nennen; aber auch in *Lü-shih ch'un-ch'iu* findet sich der Terminus mehrfach. *K'un-lun* referiert auf vier verschiedene Realitäten oder Visionen: auf einen geographischen Ort, auf den „Weltenberg“ als kosmische *axis mundi*, auf das westliche Paradies der Unsterblichen, und schließlich auf einen Ort in der zeitgenössischen Sakralarchitektur.

Geographisch bezeichnet *K'un-lun* gemäß seinen frühesten Erwähnungen (vgl. *Shang-shu* 6.38c, LEGGE III, 127; *Erh-ya i-shu* B5.12b) ein Gebirge im Westen oder Nordwesten, das aufgrund der schmuckreichen, dabei z.T. unvereinbaren Darstellungen der erwähnten „südlichen“ Texte „anywhere from Sinkiang to Persia“ (PORTER 1993, 79) lokalisiert worden ist (vgl. zusammenfassend WEI T'ING-SHENG 1970, Bd.2, 183-90, und TU ERH-WEI 1977, 39-56). Die kosmologische und religiöse Signifikanz des *K'un-lun*, im 2. Jh. v.Chr. bereits weitgehend ausformuliert (wenngleich in der phantastischen Prosa der folgenden Jahrhunderte stetig bereichert), konstituiert sich in diversen Schichten. Dabei mischen sich religiöse Unsterblichkeitssehnsüchte mit politischen Allmachtsphantasien kosmischer Herrschaft (vgl. etwa die rituelle Reise des MU T'EN-TZU, interpretiert bei MATHIEU 1978 und PORTER 1993); zu einem Überblick über die Literatur und die Bildwerke der Han-zeitlichen Sepulkralkunst sowie zu ausführlichen Verweisen vgl. SOFUKAWA (1979), (1981) und (1993), weiterhin KOMINAMI (1984), 46-61, und (1991), 143-186. Verschiedene Konnotationen des *K'un-lun* referieren auf das kosmische Zentrum (vgl. auch MAJOR 1993, 150-61): Der Berg hat (dem Himmel entsprechend) neun Tore (*Shan-hai ching* 11.3b) und ist die irdische Hauptstadt des [Himmels]kaisers (2.21a, 11.3a); von hier aus waltet der Geist *Lu-wu* 陸吾 über den „neunfachen Himmel“ (2.21b). Aus den Tiefen entspringen die Flüsse der verschiedenen kosmologischen Farben (2.22b, 11.3b-5a; *Huai-nan tzu* 4.2b-3a) – darunter auch der Gelbe Fluß, wie HAN WU-TI persönlich anhand „alter Karten“ (*ku-t'u* 古圖, ein quasi-numinöser Terminus) festgestellt hatte (HS 61.2696, SC 123.3173). Wer seine drei Ebenen erklimmt, wird zuerst unsterblich, dann zum Wind und Regen kontrollierenden Geist und erreicht schließlich die Wohnstatt des „Obersten [Himmels]kaisers“ (*Huai-nan tzu* 4.3a). In diesem Sinne ist *K'un-lun* das „Zentrum der Erde“ (*ti chih chung* 地之中; *Shui-ching chu-shu* 1.3), nämlich die *axis mundi*, auf welcher die unterirdischen Wasser, die irdische Sphäre und der Himmel verbunden liegen. ELIADE (1991), 255-58, gibt für den Typus des kosmischen Berges als Zentrum der Welt Beispiele aus zahlreichen Kulturen (zur Vorstellung des Weltzentrums vgl. auch ELIADE 1953, 24-31, und 1958, 44-69); hier – und nur hier – gelingt Schamanen und Heroen die „Durchbrechung der Ebenen“ und der Aufstieg „zum Gipfel des Universums und in den höchsten

Himmel“ (ELIADE 1991, 258). Zweifellos ist *K'un-lun* ein solch transitorischer Ort, „a temporal border as well as a spatial border“ (PORTER, 104) – und erscheint in dieser Bedeutung in der Sakralarchitektur HAN WU-TIS: Hier bezeichnet *K'un-lun* einen Turm (*lou* 樓) – oder einen Zugangsweg durch diesen – in der Anlage der „Halle des Lichts“ (*ming-t'ang*), welche WU-TI im Jahre 109 oder 106 v.Chr. am T'ai-shan errichten ließ: Laut HS 25B.1243 (parallel SC 12.480-81, 28.1401) wurde diese Anlage nach einer aus der Vorzeit des mythischen Gelben Kaisers stammenden „Karte“ (*t'u* 圖) modelliert; im Südwesten des Gesamtkomplexes – im Han-zeitlichen *wu hsing*-System also der „Himmelsrichtung der Mitte“ und des kosmischen Gelben Kaisers – habe sich danach der Turm oder Durchgang namens *K'un-lun* befunden, durch welchen der Herrscher eintrat, um „Gott in der Höhe“ (*shang-ti* 上帝; auch eine Bezeichnung der fünf Himmelskaiser) zu opfern.

Die Charakterisierung als *axis mundi* gilt aber nicht nur für den letztlich imaginären *K'un-lun* im Westen, sondern zugleich für den tatsächlich zugänglichen T'ai-shan im Osten (vgl. WECHSLER 1985, 173, 189-90), den heiligsten aller Berge Chinas. Indem WU-TI *K'un-lun* als Bezeichnung des Zuganges zum dortigen Kultzentrum wählte, integrierte er den – in der realen Geographie – jenseits des chinesischen Reiches situierten paradiesischen Weltenberg in die eigene kultische Mitte des Kosmos. Die Redundanz, mit der in HS 25B.1243 (auch SC 12.480 und 28.1401) unmittelbar nach der Feststellung, daß der Herrscher (der Vorzeit) durch *K'un-lun* das Kultzentrum betreten habe, dieser Sachverhalt nochmals und mit weitgehend identischen Worten als die auch tatsächliche Handlung HAN WU-TIS betont wird, deutet auf die Signifikanz des *K'un-lun* in der *ming-t'ang*-Anlage am T'ai-shan. „By means of the cosmic mountain K'un-lun, communication was made with the Chinese god-on-high, Shang-ti. Passing over the K'un-lun Way was the same as climbing K'un-lun Mountain: those who ascended to its summit gained everlasting life. The Ming-t'ang was thus located, in a religious sense, at the Center of the world, and was a bridge way to Heaven.“ (WECHSLER, 201)

Die beiden Gesänge über das Himmelspferd zeigen dieses in einem magisch-rituellen Kontext, und so haben verschiedene Bearbeiter – u.a. der von YEN SHIH-KU hier unterstützte Kommentator WEN YING 文穎 (fl. 196 - 200), in neuerer Zeit am prononciertesten WALEY (1955b) – argumentiert, ab Vers 19 phantasie HAN WU-TI als Textsubjekt seine eigene Himmelsreise auf dem Rücken des Himmelspferdes, und zwar in das westliche Paradies *K'un-lun*. Der vorliegende Vers kann aber nicht auf den westlichen Berg *K'un-lun* referieren – schließlich kommt das Himmelspferd gerade von dort, aus dem fernen Westen. Statt dessen erscheint der Lauf des Himmelspferdes über den „Weg nach Osten“ (Vers 12) und seine „Ankunft“ bei HAN WU-TI in seiner ideologischen und kosmologischen Bedeutung parallel zu der Einbindung des *K'un-lun* in das östliche Kultzentrum am T'ai-shan. Der Vers dürfte daher die Ankunft des Himmelspferdes in der „Halle des Lichts“ besingen – eine Ankunft, die vielleicht im Rahmen einer grandios inszenierten Prozession zu imaginieren ist.

In diesem Textverständnis verschmilzt, dem Charakter des Staatsrituals gemäß, die magische mit der politischen Dimension der Ankunft des Himmelspferdes: Die Unterwerfung Zentralasiens, für welche der Gewinn der Pferde symbolisch steht (vgl. den Kommentar zu den Versen 10a.1-2), wird im Ritual an den Himmel und dabei zugleich als kosmische Reise des Kaisers zelebriert. Daß HAN WU-TI sich nach dem unmittelbar vorausgegangenem Opfer des Jahres 102 v.Chr. (HS 25B.1246, SC 28.1403) zum Zeitpunkt der Ankunft des Himmelspferdes im Jahre 101 v.Chr. vermutlich nicht direkt zum T'ai-shan begab, dürfte in dem theoretischen Konzept, nur alle fünf Jahre die dortigen Opferungen auszuführen (HS 25A.1236, SC 28.1398), begründet liegen (tatsächlich ist das nächste *feng*-Opfer an den Himmel erst für das Jahr 98 v.Chr. notiert, vgl. HS 25B.1247, SC 28.1403).

Vers 22: Zu der Verbindung von Pferd und Drachen vgl. den Kommentar zu Vers 10a.12.

Vers 23: YING SHAO kommentiert *ch'ang-ho* 閩關 als „Himmelstor“ (*t'ien-men* 天門) und entsprechend die „Nephritterrasse“ (*yü-t'ai* 玉臺) des abschließenden Verses als Residenz des „Gottes in der Höhe“ (*shang-ti* 上帝). Das *ch'ang-ho*-Tor wird in der Literatur auf unterschiedliche Weise

lokalisiert: In den kosmischen Reisen der *Ch'u-tz'u*-Texte *Li sao* (CT 1.29, HAWKES 1985, 74), *Yüan-yü* („Reise in die Ferne“; CT 5.168, HAWKES 196) und schließlich LIU HSIANGS hieran anschließendem *Yüan-yü* (CT 16.309, HAWKES, 300) ist es das Himmelstor; bei LIU HSIANG zugleich unmittelbar im oder am *K'un-lun*-Gebirge. In SSU-MA HSIANG-JUS *Ta-jen fu* (HS 57B.2596, SC 117.3060, HERVOUET 1972, 199) heißt es: „Gen Westen schaute er zum *K'un-lun*, undeutlich und verschwommen; / preschte geradewegs zum *San-wei*[-Gebirge]; / stieß *ch'ang-ho* auf und trat ein in den Kaiserpalast [...]“ Auch in *Huai-nan tzu* 1.4a und 4.2a ist *ch'ang-ho* ein Tor des *K'un-lun*, in 4.4a ein Tor des „Gebirges des westlichen Pols“ (*hsi-chi chih shan* 西極之山). In 1.4a führt das Tor direkt zum „Himmelstor“ (*t'ien-men*); der HSÜ SHEN / KAO YU-Kommentar notiert hierzu: „*Ch'ang-ho* ist das Tor, an dem der Aufstieg zum Himmel beginnt. Das Himmelstor ist das Tor des „Palastes der purpurnen Feinheit“ (*tzu-wei kung* 紫微宮), wo der Himmelskaiser residiert.“ Letzterer „Palast“ „is the name of the barrier of fifteen stars the Chinese pictured as encircling the celestial pole“ (KNECHTGES, Bd.1, 116). Zu den einzelnen Sternen vgl. NEEDHAM / WANG 1959, 259-60, und SCHAFER 1977, 47; das *ch'ang-ho*-Tor als „ceremonial gateway [...] may be discovered north of Boötes, going towards Kochab and the pole beyond; its Left Pivot is orange Ed Asich, and its Right Pivot is pale yellow Turban“ (SCHAFER, 47); zu weiterer Diskussion vgl. auch MAJOR (1979), 69-76.

Theoretisch – aber nach den Ergebnissen der Archäologie auch nur theoretisch – bildete die architektonische Struktur *Ch'ang-an* die astrale Residenz des Himmelskaisers nach, also den Polarstern und seine Umgebung (vgl. PAN KUS *Hsi-tu fu*, WH 1.11a, KNECHTGES, 115-17). Der im Jahre 199 (vgl. SC 8.387) oder 200 v.Chr. (vgl. HS 1B.64) unter HAN KAO-TSU errichtete „Palast der Unerschöpflichkeit“ (*wei-yang kung*), Wohnsitz des Kaisers, war dabei als Kopie des himmlischen „Palastes der purpurnen Feinheit“ (auch „purpurner Palast“, *tzu kung*) gedacht und hatte dementsprechend ein *ch'ang-ho*-Tor (vgl. CHANG HENG'S *Hsi-ching fu*, WH 2.6a, KNECHTGES, 187). Allerdings erwähnt CHANG HENG das Tor dann auch im Komplex des ausgedehnten *chien-chang* 建章-Palastes (WH 2.12a, KNECHTGES, 197), welcher im Jahre 104 v.Chr. (vgl. SC 28.1402, 12.482, HS 6.199) westlich außerhalb der ummauerten Palaststadt errichtet worden und über eine erhöhte Galerie mit dem *wei-yang*-Palast verbunden war (vgl. *San-fu huang-t'u* 2.3b, zu einer rekonstruierten Darstellung YEH HSIAO-CHÜN 1986/87, Bd.2, 41); laut *San-fu huang-t'u* war das *ch'ang-ho*-Tor sogar das Haupttor des *chien-chang*-Palastes. Auch das in *Ch'ang-an chih* 3.5b und 3.10b zitierte *Kuan-chung chi* 關中記 erwähnt das Tor in beiden Palastkomplexen.

Tatsächlich sind die historiographischen und literarischen Informationen auch für andere zentrale Palastanlagen des Han-zeitlichen *Ch'ang-an* widersprüchlich (vgl. meine Diskussion zum „Zimtbaumpalast“ und zum „Nördlichen Palast“, *kuei kung* 桂宮 und *pei kung* 北宮, in KERN 1994, 76-79). Soll im vorliegenden Gesang *ch'ang-ho* auf eine irdische architektonische Struktur referieren, so kommt hierfür – angesichts des mit dem Terminus untrennbar verbundenen Gedanken der kosmischen Mitte – wohl zunächst die eigentliche Kaiserresidenz *wei-yang kung* in Betracht. Auch die im abschließenden Vers erwähnte „Nephritterasse“, in WANG IS Zyklus *Chiu ssu* (Abschnitt *Shang shih* 傷時, CT 17.324, HAWKES, 315) die Terasse des Himmelskaisers, wird von CHANG HENG innerhalb des *wei-yang*-Palastes, und dort im westlichen Teil, situiert (WH 2.7b, KNECHTGES, 189).

Schließlich wurde die Ankunft des Himmelspferdes im „Palast der Unerschöpflichkeit“ unter HAN WU-TI selbst architektonisch memoriert: Der Kaiser ließ in seiner Residenz ein mächtiges „Tor des bronzenen Pferdes“ (*chün-ma men* 金馬門) errichten (vgl. wiederum CHANG HENG'S *Hsi-ching fu*, WH 2.8b, KNECHTGES, 191, dazu *San-fu huang-t'u* 2.3a, 3.4a). Nach SC 126.3205 befand sich neben der Torhalle eine bronzene Pferdstatue. Der Bau dieses Tores ist nicht präzise datiert, könnte aber durchaus mit dem vorliegenden Gesang in direktem zeitlichen Zusammenhang stehen.

Text 11:

- | | |
|---|---------|
| Das Himmelstor öffnet sich – | 天門開 |
| 2 ein Hervorströmen ausgedehnt, ausgedehnt! | 詖蕩蕩 |
| Erhaben preschen [die Geister] im Verband herbei, | 穆並騁 |
| 4 nähern sich zum Genuß des Opfers. | 以臨饗 |
|
 | |
| Ein Glanz durchstrahlt die Nacht – | 光夜燭 |
| 6 Tugendkraft[-Stern] und Treue[-Stern] erscheinen! | 德信著 |
| Die Geister durchtränken und erfüllen [Uns mit ihrem Segen] – | 靈寢[平而]鴻 |
| 8 [Wir] erfreuen uns des langen Lebens! | 長生豫 |
|
 | |
| Mit tiefem Rot bestreichen [Wir] den offenen Saalbau, | 大朱塗廣 |
| 10 aus ebenmäßigem Stein gestalten [Wir] die Halle. | 夷石為堂 |
|
 | |
| [Wir] schmücken die Nephritstäbe | 飾玉稍 |
| 12 zu tanzen und zu singen; | 以舞歌 |
| gestalten das <i>chao-yao</i> -Banner, | 體招搖 |
| 14 folgen dem ferne Geschauten. | 若永望 |
| Die Sterne verweilen und antworten, | 星留俞 |
| 16 erfüllen [die Szene] mit niederfallendem Glanz: | 塞隕光 |
| Sie bestrahlen den purpurnen Vorhang, | 照紫幄 |
| 18 die Perlen funkeln goldgelb. | 珠煥黃 |
| Zu Paaren flatternde Flügel sammeln sich kreisend, | 幡比翬回集 |
| 20 zweifach doppeltes Fliegen, streifend und streichend. | 貳雙飛常羊 |
|
 | |
| Der Mond erhaben, erhaben, | 月穆穆 |
| 22 in metallischen Wellen [des Lichts]; | 以金波 |
| die Sonne, prachtvoll gleißend, | 日華耀 |
| 24 verbreitet das [nächtliche] Leuchten! | 以宣明 |
| [Die Geister] borgen den klaren Wind in verschwommener Ferne, | 假清風軋忽 |
| 26 drängen herbei am längsten Tag, zu angehäuften Pokalen! | 激長至重觴 |
| Die Geister ziehen hin und her, | 神裴回 |
| 28 verweilen in Muße – | 若留放 |
| [Wir] warten [Ihnen] auf, nähern uns hoffnungsfroh, | 躡冀親 |
| 30 die wohlgeformten [Musik-]Stücke darzubieten. | 以肆章 |

- [Wir sind] erfüllt und bedeckt von Glück und Segen,
 32 beständig [Unserer] Hoffnung gemäß –
 still und klar der Himmel oben
 34 kennt seine Zeit [des Opfers].
- Gleitend, gleitend, überströmend, überströmend,
 36 wandern [die Geister] aus der Höhe herbei;
 inbrünstig und ernst vor diesen Wegen [der Geister]
 38 breiten [Wir] die verlangten [Gaben] aus.
- Freudvoll und rechtmäßig, glückverheißend und günstig,
 40 großzügig und reichlich –
 Segnungen und Beglückung erschallen und erdröhnen,
 42 ergießen sich über die vier Gegenden!
- Den Geist konzentriert, den Sinn gehärtet,
 44 ziehen [Wir] hin zu den neunfach geschichteten [Himmelstoren] –
 lassen die sechs Ausdehnungen reich erblühen
 46 und treiben über das große Meer.
- 函蒙祉福
 常若期
 寂寥上天
 知厥時
 泛泛滇滇
 從高游
 殷勤此路
 臚所求
 佻正嘉吉
 弘以昌
 休嘉砰隱
 溢四方
 專精厲意
 逝九閼
 紛云六幕
 浮大海

Kommentar:

Text nach HS 22.1061-62.

Form: Die Form des Textes ist unregelmäßig und zumindest in Vers 7 korrupt, wo die Zeichen *p'ing erh* 平而 offenbar zu streichen sind (vgl. *Han-shu pu-chu* 22.27b); möglicherweise gehören diese Zeichen zu den ursprünglich in kleinerer Schrift notierten Melodieangaben (vgl. den Kommentar zu Vers 8.33) und sind irrtümlich in den Gesangstext integriert worden. WANG HSIEN-CH' IEN (*Han-shu pu-chu* 22.27b-28b) will weiterhin in nahezu allen Versen die Interjektion *hsi* ergänzen (vgl. auch den Kommentar zu Vers 19). Zum Problem der Sieben-Zeichen-Einheiten vgl. den Kommentar zur Form von Text 8; hier wie dort sind die unterschiedlichen Definitionen der Verseinheiten von begrenztem Wert; in jedem Falle liegt in allen Sieben-Zeichen-Strukturen eine Zäsur nach dem vierten Zeichen, in allen Sechs-Zeichen-Strukturen nach dem dritten und in allen Fünf-Zeichen-Versen ebenfalls nach dem dritten Zeichen – über die tatsächliche rhythmische Gewichtung dieser Einschnitte im rituellen Vortrag wissen wir nichts. Meine Gliederung des Textes orientiert sich an der Reimfolge, wobei als Grundschema der unterbrochene Reim angenommen wird; hiervon abweichend sind allerdings die Reimschemata des Mittelteils (Verse 9-30). Der Text, insbesondere durch seinen Mittelteil, ist der formal variationsreichste des Zyklus; auch die auffällige Häufung grammatischer Zeichen (*i* oder *jo* 若) ist einmalig in den Hymnen und erscheint als ein bewußt eingesetztes Kompositionselement der rhythmischen Struktur, parallel insbesondere zum *Li sao*.

Endreime: Das Grundschema des unterbrochenen Reimes gilt für die Verse 1-8 und 31-46. Die Verse 2/4 reimen in der Kategorie *yang* 陽 (*-aj), die Verse 6/8 in der Kategorie *yü* 魚(*-a). Die beiden tetrasyllabischen Verse 9-10 bilden einen Paarreim der Kategorie *yang*. Die Verse 32/34 und 44/46 reimen in der Kategorie *chih* 之(*-ə), die Verse 36/38 in der Kategorie *yu* 幽(*-aw). Hierzu sind ergänzend als Assonanzen identifizierbar: Vers 3 der Kategorie *keng* 耕(*-ij) mit den Versen 2 und 4 (*yang*, vgl. LO CH'ANG-P'EI / CHOU TSU-MO 1958, 188, 196) und Vers 5 der Kategorie *wu* 屋(*-uk) mit den Versen 6 und 8 (*yü*, vgl. LO / CHOU 1958, 150). Assonanzen der Kategorie *chih* 職(*-ək) liegen ferner auf den Versen 31 und 43 mit den jeweiligen *chih* 之-Reimen (Verse 32/34 und 44/46, vgl. LO / CHOU, 131, 150); Assonanzen der Kategorie *yü* liegen auf den Versen 37 und 45, also mit den Reimen der Kategorien *yu* (Verse 32/34, zu dem Mischreim vgl. LO / CHOU, 136, 150) und *chih* (Verse 40/42, vgl. LO / CHOU, 130-31, 136). Sehr ungewöhnlich ist die symmetrische Reimstruktur der Verse 11-20 und 21-30, jeweils in dem Schema axab xbxab: Die Verse 11/13 reimen in der Kategorie *hsiao* 宵(*-aw), die parallelen Verse 21/23 in einem Mischreim der Kategorien *yu* und *hsiao* (vgl. LO / CHOU, 136, 140); die Verse 14/16/18/20 und parallel die Verse 24/26/28/30 reimen in der Kategorie *yang*. Diese Regelmäßigkeit kann kaum zufällig sein; die beiden Textabschnitte sind ferner in ihrer metrischen

Ordnung nahezu parallel (jeweils 8 trisyllabische und 5 pentasyllabische Verse), wobei die pentasyllabischen Verse einmal in der Mitte und einmal am Ende des Abschnittes erscheinen. Zusätzliche Assonanzen auf den Versen 15/17 (der Kategorien *yü* und *wu*) und der jeweils dritten Zeichen der pentasyllabischen Verse 19/20 (der Kategorien *chih* 支[*-ej] und *chih* 脂[*-aj], vgl. LO / CHOU, 160, 167; dies wäre eine Binnenreim) erscheinen untergeordnet. Die in der obigen Textanordnung durch Leerzeilen verdeutlichte Gliederung läßt erkennen, daß die einzelnen Reimsequenzen mit semantischen Abschnitten korrelieren. Auch entspricht die formale Vielfalt des Mittelteils – wohl eine gewisse musikalische Dynamik indizierend – recht genau der semantischen Dramatik, während sich die eher abstrakten, im weiten Sinne politischen Passagen in den formal regelmäßigen Teilen von Textanfang und -schluß finden. Letztere bilden damit die – auch ideologische – Klammer für die im Mittelteil konzentrierten dramatischen Schilderungen des rituellen Geschehens. Reimschema: xa(a)a (b)bxba aa cxca (b)a(b)axa cxca xaxaxa (d)dx dx(e)e xaxa (d)d(d)d.

Textvarianten: Verschiedene HS-Ausgaben wie auch spätere Anthologien schreiben in Vers 9 *t'ai* 太 für *ta* 大 (vgl. CH'U CH'UNG-SUN 1964, 207, LU CH'IN-LI 1984, Bd.1, 151). *Yüeh-fu shih-chi* 1.6 hat in Vers 20 *yao* 耀 für *yao* 耀. Die von LU CH'IN-LI zu Vers 17 notierte Variante *p'i* 鞞 für *ch'ih* 鞞 in *Wen-hsüan pu-i* 34.11a und *Ku-shih chi* 15.5b ist in den von mir verwendeten *Ssu k'u ch'üan-shu*-Ausgaben nicht nachweisbar; LU notiert dieselbe Variante auch in *Kuang Wen-hsüan*, dort (und in *Ku-shih chi*, aber wiederum nicht nachweisbar) auch in Vers 23 *p'ai-huai* 徘徊 für *p'ei-hui* 裴回.

Vers 1: Das auch in Gesang 15 des Zyklus erwähnte „Himmelstor“ (*t'ien-men* 天門) ist astronomisch mit leichten Differenzen lokalisiert worden, u.a. als der einzelne Stern *chiao* 角 (Spica, d.i. α Virginis), als die aus Spica und ξ Virginis gebildete „Station“ (*hsiu* 宿) *chiao* 角 selbst (vgl. MENG K'ANGS Kommentar in HS 75.3187) oder als zwischen diesen beiden Sternen befindlich (vgl. CHANG SHOU-CHIEHS Kommentar in SC 27.1292). Auch die Fragmente des *Hsing-ching* sind widersprüchlich (vgl. *T'ung-chan ta-hsiang-li hsing-ching* 1.9b, 12a). Das Astronomie-Kapitel des *Shih-chi* (27.1331) hingegen ist eindeutig nur so zu verstehen, daß sich das „Himmelstor“ unmittelbar bei der „Station“ *chiao* – der ersten im „östlichen Palast“ (*tung-kung* 東宮) des „Azuren Drachen“ – befindet; ähnlich auch *Chin-shu* 11.304 und die Passage in *Hsing-ching* 1.12a. HO PENG YOKE (1966), 105 und Karte 2, identifiziert diese beiden Sterne des Himmelstores als 53 und 69 Virginis südlich der „Station“ *chiao*. SCHLEGEL (1875), Bd.1, 488 und Karte II, notiert: «Cet astérisme répond à 1 et 49 de Flamsteed dans la Vierge. Il représente la porte du Ciel, c'est-à-dire l'équinoxe du printemps.» Zu dieser zeitlichen Bedeutung des „Himmelstores“ vgl. SC 27.1351: „Wenn der Azurene Kaiser [des Ostens und des Frühlings] seine Tugendkraft zur Wirkung bringt, wird hierdurch das Himmelstor geöffnet.“

Zugleich – und für den vorliegenden Vers wohl primär – ist *t'ien-men* das Tor zum Palast des Himmelskaisers (vgl. *Huai-nan tzu* 1.4a, dazu den Kommentar zu Vers 10b.23 des Zyklus: Zugang zum Himmel wie auch das Tor, durch welche die himmlischen Geister herabsteigen; vgl. die schon im Kommentar zu Vers 1.19 des Zyklus zitierten Auftaktverse des *Chiu ko*-Textes *Ta ssu-ming* (CT 2.68 (HAWKES 1985, 110):

„Weit geöffnet, ach, das Himmelstor,
 in vielgestaltigem [Ornat] reite ich, ach auf dunklen Wolken.
 Befehle Wirbelwinden, ach, voran zu preschen,
 lasse Sturzregen, ach, den Staub besprengen!“

廣開兮天門
 紛吾乘兮玄雲
 令飄風兮先驅
 使溼雨兮灑塵

Vers 2: Das im *Shuo-wen* als *wang* 忘 („vergessen“, „verlieren“) definierte Zeichen *tieh* 迭 findet sich in keinem anderen Gesang der Han-Zeit; JU CH'UN glossiert es phonetisch als *tieh* 迭 und erklärt, *tieh tang-tang* bezeichne die „feste und klare Erscheinung des Himmelsgewölbes“ (*t'ien-t'i chien-ch'ing chih chuang* 天體堅清之狀). WANG HSIEN-CH' IEN expliziert unter Rückgriff auf die *Shuo-wen*-Definition: „Das Himmelsgewölbe ist ausgedehnt und in die Ferne reichend; man sagt, darin scheine alles wie verloren.“ KANO / NISHIWAKI (1987), 236-37, denen ich hier folge, lesen *tieh* als *i* 沃 („überfließen“): Überfließendem Wasser gleich strömen die Geister aus dem geöffneten Himmelstor. Diese Lesart entspricht der Erscheinung des mit Sturm und Wolkenbruch aus dem Himmelstor herauspreschenden „Großen Herrn des Schicksals“. *Tang-tang* 蕩蕩 („ausgedehnt, ausgedehnt“) beschreibt eigentlich mächtige Wasser (vgl. *Shang-shu* 2.10a, LEGGE III, 24), wird aber

vornehmlich als Epitheton zur Amplifikation des Erhabenen gebraucht, vgl. *wang-tao tang-tang* 王道蕩蕩 in *Shang-shu* 12.78b (LEGGE III, 331; auch *Mo-tzu* 4.114) oder *tang-tang shang-ti* 蕩蕩上帝 in *Mao shih* [# 255] 18-1.284c (LEGGE IV, 505).

Vers 5-6: Numinose Lichterscheinungen während der Opferungen, z.B. anlässlich der Inauguration des *T'ai-i*-Opfers in Kan-ch'üan zum Wintersolstitium 113 v.Chr. oder während des ersten *feng*-Opfers am T'ai-shan 110 v.Chr. (*HS* 25B.1235, *SC* 28.1398) beobachtet (*HS* 25A.1231, *SC* 28.1395), galten als positive Antwort der Geister auf die Opferung und Würdigung der herrscherlichen Tugendkraft. Ich fasse die Begriffe *te* 德 und *hsin* 信 als *te-hsing* 德星 („Tugendkraft[-Stern]“) und *hsin-hsing* 信星 (Treue [-Stern]) auf; *te-hsing* verweist auf eine seltene, im Jahre 110 v.Chr. beobachtete und als *ching-hsing* 景星 („Strahlenstern“) bezeichnete Lichterscheinung, *hsin-hsing* ist Saturn. Zu beiden, und auch zu ihrer Verbindung, vgl. den ausführlichen Kommentar zum Textzusatz von Text 12 sowie zu den Versen 12.1-2.

Vers 7-8: Zu den beiden hier nicht übersetzten Zeichen *p'ing erh* 平而 vgl. den Kommentar zur Form. Die Übersetzung folgt der Glosse YEN SHIH-KUS (*HS* 22.1062); syntaktisch möglich wäre auch: „dauerhaft schaffen sie Freude“.

Vers 9: YEN SHIH-KU glossiert *t'u* 涂 als *tao-lu* 道路 („Weg“): Der Weg für die Geister sei rot ausgeschmückt. Nach CHANG HENG'S *Hsi-ching fu* (*WH* 2.16a-b, KNECHTGES 1982/96, Bd.1, 201) waren in Ch'ang-an auch Straßen „von Purpur und (Zinnober-)Rot bedeckt“. Laut *San-fu huang-t'u* 3.3a waren die Innenhöfe der Frauenpaläste rot gestrichen. Ich verstehe – mit YANG SHU-TA (1984), Bd.1, 134, vgl. auch CHENG WEN 1986, 83, – *kuang* 廣 entsprechend TUAN YÜ-TSAIS 段玉裁 (1735-1815) Kommentar zum *Shuo-wen* (9B.4134b) als einen nach den vier Seiten offenen Saalbau und *t'u* in der verbalen Grundbedeutung „bestreichen“; der Anstrich mag den Boden und die Säulen der Halle bedeckt haben. Die Verse 9 und 10 sind syntaktisch parallel.

Vers 11: YEN SHIH-KU erklärt *shao* 梢 hier als *kan* 竿 („Stab“), der von den Tänzern gehalten werde; *yü-shao* 玉梢 („Nephritstäbe“) seien mit Nephrit verzierte Stäbe. In YANG HSIUNG'S *Ho-tung fu* 河東賦 (*HS* 87A.3536-37) hingegen liest YEN *shao* als *shao* 旛 („Bannerstreifen“).

Vers 13: Zu dem mit Gestirnen geschmückten *chao-yao* 招搖-Banner vgl. den Kommentar zu Vers 7.23. Heraldische Banner mit Darstellungen von Drachen und der Himmelskörper gehörten zu den festen Utensilien der herrscherlichen Himmelsopfer, vgl. *Li-chi* 26.225b, (LEGGE 1885, Bd.1, 430): „[Der Herrscher] fährt im schlichten Wagen; er schätzt [damit] dessen substantielle Einfachheit. Das Banner hängt in zwölf Streifen: [Diese hatten] Drachennuster und stellten Sonne und Mond dar, um den Himmel nachzuahmen. Der Himmel hängt die Bilder [der Gestirne] aus, der Weise nimmt dies zum Maß. So erleuchtet das Opfer des Vorstadaltars den Weg des Himmels.“ (Vgl. auch *Li-chi* 31.260c, LEGGE, Bd.2, 32)

Vers 15: Die Übersetzung folgt mangels Parallelstellen der Glosse YEN SHIH-KUS, der *yü* 俞 als *ta* 答 („antworten“) erklärt: Die Sterne, Verweilort der Geister, antworten mit ihrem Leuchten dem dargebrachten Opfer.

Vers 17: „Purpur“ (*tzu* 紫) ist die Farbe des u.a. mit Vorhängen verzierten *T'ai-i*-Altars, vgl. die Kommentare zu den Versen 8.3 und 8.7. Das auch in *Han chiu-i*, *pu-i* 2.2b, in diesem Kontext verwendete Zeichen *wo* 幪 wird etymologisch als ein Vorhang erklärt, welcher vierseitig einen hausähnlichen Raum bildet; vgl. *Shih ming* 6.4a, CHENG HSÜANS Kommentar zu *Chou-li* 6.38b sowie YEN SHIH-KUS Glosse.

Vers 19-20: *Fan* 幡 ist hier, wie häufig, als das homophone *fan* 翻 („flattern“) zu lesen (vgl. CHENG WEN 1982, 89); *ch'ih* 翬 ist eine Schreibvariante zu *ch'ih* 翹 („Flügel“). Die noch in der modernen Umgangssprache gebräuchliche Metapher der miteinander verbundenen Flügelpaare (*pi-i* 比翼) ist auch in dem frühen *Ch'u-tz'u*-Text *Pu chü* 卜居 nachweisbar (*CT* 6.178, HAWKES, 205). CHU CH' IEN (*Yüeh-fu cheng-i* 1.12a) liest in dem Vers die Ankunft glückverheißender Vögel.

WANG HSIEN-CH' IENS zunächst plausible Ergänzung der Fünf-Zeichen-Verse um die Zäsurpartikel *hsi* 兮 (vgl. den Kommentar zur Form) nach dem jeweils dritten Zeichen würde die Verse 19-20 und 25-26 präzise im Metrum der *Chiu ko* beheimaten. (Es sei angemerkt, daß die interne Struktur 3/2 es ausschließt, die Verse als frühe Beispiele des später üblichen pentasyllabischen Metrums zu verstehen, das grundsätzlich 2/3 gegliedert ist.) Allerdings wird *hsi* in den *Ch'u-tz'u* nicht in isolierten Versen verwendet, sondern jeweils den ganzen Text durchziehend. Genau dies schlägt WANG auch für den vorliegenden Gesang vor – der aber auch damit nicht die sehr hohe formale Kohärenz etwa der *Chiu ko* erreichen würde (Faßt man die dortigen mit *hsi* verbundenen Phrasen jeweils zu einem Vers zusammen, weichen nur 5 von 255 Versen aller Texte der *Chiu ko* von den drei Standardmetren 000兮00, 00兮00 und 000兮000 ab.) Formal nicht überzeugend lösbar ist mit WANGS Konjektur die Struktur der Verse 11-14 und 21-24: Hier füllen die grammatischen Zeichen *i* 以 (3 Mal) und *jo* 若 (1 Mal) bereits die Position und rhythmische Funktion von *hsi* aus, so daß WANG jeweils nach den ersten sechs Zeichen ein *hsi* anhängen möchte. Im Sinne der Textkohärenz erschiene es mir überzeugender, in den Fünf-Zeichen-Versen – wenn überhaupt – eine Partikel wie *i* zu ergänzen.

WEN YING bezieht den Doppelvers auf die Darbietung der Tänzer(innen). Ich würde diese Lesart um den Aspekt ergänzen, daß die tänzerische Darbietung vermutlich nicht nur an die Geister gerichtet ist, sondern zugleich auch deren ersehntes Herbeischwirren imitiert und damit evoziert. YEN SHIH-KU glossiert das reimende Binom *ch'ang-yang* 常羊 als *chao-yao* 逍遙 („streifend und streichend“). Das zeitgenössisch auch in *Huai-nan tzu* 3.5a nachweisbare *ch'ang-yang* ist nur eine von mehreren Schreibvarianten, in den Schreibungen 方洋, 相羊, 倘佯, 襄羊 etc. zu finden in verschiedenen frühen Texten der südlichen literarischen Tradition (u.a. in *Li sao* und *Shang-lin fu*); zu einer Diskussion vgl. HERVOUET (1972), 121.

Vers 21-24: *Chin* 金 als Epitheton des Mondlichtes ist nicht „golden“, sondern – im korrelativen System der Phase und Farbe des Westens entsprechend – „metallisch“, d.h. weißlich. Die in der späteren Literatur beliebte poetische Metapher der „metallischen Wellen“ (*chin-po* 金波) scheint als Neologismus im vorliegenden Vers ihren Ursprung zu haben. Die Verse stellen Sonne und Mond nicht nebeneinander – dann wäre die Reihenfolge umgekehrt –, sondern beschreiben eine zeitliche Folge: Das durch die Opferhandlung evozierte nächtliche Leuchten währt bis zum Morgen (ich folge hier WANG HSIEN-CH' IEN) und wird von der Sonne weitergetragen, deren Strahlen damit ebenfalls als Resultat der nächtlichen Rituale erscheint.

Vers 25: *Loc. class.* für *ch'ing-feng* 清風 („klarer Wind“) ist *Mao shih* [# 260] 18-3.301b (LEGGE IV, 545): „[Ich,] CHI-FU, habe diesen Gesang verfaßt, [möge er] harmonisieren wie der klare Wind!“ Diesen metaphorischen Sinn des „klaren Windes“ als wirkender Kraft entwickelt CHANG HENG später im *Tung-ching fu* (*WH* 3.17b, KNECHTGES, Bd.1, 267) zu der Bedeutung „klare Unterweisung“ als herrscherlichem Instrument zur Erzeugung der kosmischen Harmonie.

YEN SHIH-KU (*HS* 22.1063) erklärt das reimende Binom *ya-hu* 輶忽 als *ch'ang-yüan* 長遠 („lang und fern“). Das Binom ist in keinem anderen Gedicht der Han-Zeit nachweisbar, aber – mit Schreibvarianten des zweiten Zeichens – in *zwei fu* SSU-MA HSIANG-JUS, also wiederum in der zeitgenössischen südlichen Tradition: Im *Shang-lin fu* (*WH* 8.6b, KNECHTGES, Bd.2, 87, HERVOUET, 85) bezeichnet *ya-wu* 輶芻 (in dieser Schreibung auch in *HS* 57A.2556, aber als *ya-wu* 輶芻 in *SC* 117.3025) die reiche Unüberschaubarkeit des Parks, im *Ta-jen fu* (*HS* 57B.2596, *SC* 117.3060, HERVOUET, 199) beschreibt *ya-wu* 輶芻 die verschwommene Erscheinung des *K'un-lun*-Gebirges. Die Kommentatoren von *Shih-chi*, *Han-shu* und *Wen-hsüan* erklären *wu* 芻 / 芻 nahezu unisono im Sinne von „verschwommen, undurchsichtig“ (vgl. dazu HERVOUET, 85, und KNECHTGES, 86); allerdings verweist der bei KNECHTGES zitierte *Wen-hsüan*-Kommentator HU SHAO-YING 胡紹煥 (1791-1860) auf die Austauschbarkeit von *wu* und *hu* 忽 („fern“). In allen Fällen markiert *ya-hu* / *wu* Phänomene numinoser und / oder imperialer Grandiosität.

Vers 26: Die frühen Kommentatoren enthalten sich jeder Erklärung des Versbeginns *chi ch'ang chih* 激長至. Während WANG HSIEN-CH' IEN die Ankunft der Geister als „eilig und dauerhaft“ (其至激疾而長) auffaßt, versteht CH' I'U CH' I'UNG-SUN, 208, dem ich hier folge, *ch'ang-chih* als Bezeichnung des Sommersolstitiums; der Terminus ist u.a. in den „Anweisungen für die Monate“ (*Lü-shih ch'un-ch'iu* 5.2b, *Li-chi* 16.142a, LEGGE 1885, Bd.1, 275) belegt. Die beiden Sonnenwenden waren feste Opfertermine im Kultjahr.

Vers 27: *P'ei-hui* 裴回 ist eine (seltener) Schreibvariante zu *p'ai-huai* 徘徊 („hin und her ziehen“).

Verse 29-30: MENG K' ANG glossiert *chin* 殫 in der Aussprache und Bedeutung *chin* 覲 („aufwarten“). Das Ehrerbietung ausdrückende Statusverb bezeichnete in der Chou-Zeit die Aufwartung der Lehnsfürsten bei der königlichen Audienz, vgl. *Mao shih* [# 261] 18-4.302c (LEGGE IV, 547). Die syntaktische Offenheit des Verses ermöglicht unterschiedliche Lesarten. So paraphrasiert YEN SHIH-KU: „[...] Wir dürfen aufwarten und hoffen, uns unterwürfig zu nähern, um [Unsere] wahrhaftige Gesinnung auszubreiten und zum Leuchten zu bringen.“ Dagegen belegt CHENG WEN (1982), 89, *chang* als *yüeh-chang* 樂章 („Musikstücke“) und rekonstruiert aus *ssu chang* 肆章 die Verb-Objekt-Struktur: *ch'en-lich yüeh-chang* 陳列樂章. *Chang* bezeichnet zunächst das (rituell) „Geregelte“ oder „Wohlgeformte“ (vgl. den Kommentar zu Vers 10.10 der *An-shih fang-chung ko*); Binome wie *yüeh-chang* oder *wen-chang* 文章 sind hiervon abgeleitet. In *Mao shih* [# 249] 17-3.272c (LEGGE, 482) sind *chüu-chang* 舊章 die „Statuten der Vorfahren“. In der vorliegenden Opferhymne referiert *ssu chang* – wie schon die „neuen Töne“ in Vers 8.35 – auf die hymnische Darbietung selbst.

Vers 31: Die semantische Verdopplung *chih-fu* 祉福 („Glück und Segen“), wiederholt in den Gesängen 14 und 18 des Zyklus, findet sich als Terminus der politischen Panegyrik bereits in *Mao shih* [# 269] 19-1.317a (LEGGE, 572), einer Ahnentempel-Hymne der Chou. Hier werden „Glück und Segen“ den Lehnsfürsten gewährt (*hsi-tz'u chih-fu* 錫茲祉福), wobei über das Subjekt – der König, der Ahn, oder aber der Himmel – vielfach spekuliert worden ist. In *SC* 33.1518 sind *chih-fu* die vom Himmel den Chou herabgegebenen Segnungen (*t'ien Chiang chih-fu* 天降祉福), ebenso in zwei Edikten (*HS* 8.254, 267) des Han-Kaisers HSÜAN-TI.

Vers 33: Das reimende Binom *chi-liao* 寂寥 („still und klar“), andernorts auch in der Variante *chi-liao* 寂寥, ist ein der südlichen literarischen Tradition entstammendes und seit der Han-Zeit häufig gebrauchtes Epitheton sowohl für den Himmel als auch für Gewässer, vgl. etwa den *Ch'u-tz'u*-Text *Chiu pien* (*CT* 8.183, HAWKES, 209) oder das *Shang-lin fu* (*WH* 8.3b, KNECHTGES, Bd.2, 79). HERVOUET, 66: «Les deux caractères sont significatifs, avec le sens de „tranquille“ et de „limpide et profond“.»

Vers 35: *Fan-fan* 泛泛 („gleitend, gleitend“), austauschbar mit den homophonen *fan-fan* 汎汎 und *fan-fan* 汎汎, evoziert die Vorstellung unendlicher Weite, vgl. *Chuang-tzu* 6B.584. *Tien-tien* 溟溟, von YING SHAO als „Erscheinung der Fülle“ (*sheng-mao* 盛貌) glossiert, ist vermutlich austauschbar mit dem homophonen *t'ien-t'ien* 填填 in dem *Chiu ko*-Text *Shan-kuei* (vgl. *CT* 2.81, HAWKES, 116) und damit auch mit dem in Vers 9.1 der *An-shih fang-chung ko* gebrauchten 震震. Diese verschiedenen Reduplikationen amplifizieren sämtlich die majestätische Erscheinung von Geistern und Herrschern.

Vers 36: *Yu* (*liu*) 游 lese ich hier wie in den Versen 1.6 und 15.3 als *yu* 游.

Vers 37: Die „Wege“ (*lu* 路) sind die in der Altararchitektur den Geistern geöffneten Zugänge, vgl. Vers 8.4 und den dortigen Kommentar.

Verse 39-40: JU CH'UN glossiert *t'iao* 桃 in der Aussprache und Bedeutung *chao* 肇 als „beginnen, initiieren“ (*shih* 始). WANG HSIEN-CH' IEN liest das Zeichen nach *Shuo-wen* in der Bedeutung *yü* 愉 („freudig“). Im Gegensatz zu den übrigen Bearbeitern verstehen KANO / NISHIWAKI, 236, als impliziertes Subjekt die Geister. CHAVANNES (1895/1905), Bd.3, 622 übersetzt: «J'ai institué une

heureuse cérémonie de félicitation correcte [...]» Ohne eindeutige Parallelen der frühen Literatur bleibt der Vers jeder dieser Rekonstruktionen offen. Wie WANG HSIEN-CH' IEN und CHENG WEN (1986), 84, lese ich den Doppelvers als parataktische Häufung hieratischer Glücksformeln. Gemeinsam mit dem folgenden Doppelvers preisen sie den Erfolg des Opfers, wobei die sprachliche Akkumulation dieser Formeln der im Opferritual inszenierten ästhetischen Überwältigung dient.

Vers 41: Laut LIU HSIANGS Diskussion zum Opfersystem (*HS* 25B.1258) bezeichnet das (Assonanz bildende) Binom *p'eng-yin* 磬隱 („erschallen und erdröhnen“) die mächtige akustische Ausstrahlung des Rituals, der sogar die Hühner der Wildnis gackernd antworten. Entsprechend glossiert auch WANG HSIEN-CH' IEN *p'eng* 磬 als *ta sheng* 大聲 („laut“) und – in derselben Bedeutung – *yin* 隱 als synonym zu *yin* 殷. Zur Äquivalenz letzterer Zeichen als „donnern, poltern, dröhnen“ vgl. das *Shang-lin fu*, wo *HS* 57A.2563 und *WH* 8.12a (KNECHTGES, 99) die Wendung *yin t'ien tung ti* 殷天動地 („[Wagen und Reiter] lassen den Himmel erdröhnen und die Erde erbeben“) haben, *SC* 117.3033 (HERVOUET, 113) aber 隱天動地.

Vers 44: JU CH'UN glossiert *ho* 閤 („verschließen“) als *kai* 陔 („Schicht, Absatz“) und verweist auf *chüu kai* („neunfach geschichtet“; Variante: *chüu kai* 九垓) in *Huai-nan tzu* 12.15b, was dort von HSÜ SHEN / KAO YU als *chüu t'ien* 九天 erklärt ist. Gemeint sind die „neunfach geschichteten“ Himmel und Himmelstore, entsprechend auch die kaiserlichen Palaststore; vgl. den Kommentar zu Vers 1.5.

Vers 45: YEN SHIH-KU glossiert das der zeitgenössischen südlichen Literatur zugehörige reimende Binom *fen-yün* 紛云 als *hsing-tso* 興作 („erstehen lassen, erblühen lassen“). Es ist eine seltener Schreibung für *fen-yün* 紛紜 („reich und vielfältig“), vgl. die unterschiedlichen Schreibungen in SSU-MA HSIANG-JUS *Nan Shu fu-lao* 難蜀父老 in *WH* 44.33a und *SC* 117.3049 (HERVOUET, 159) einerseits, *HS* 57B.2582 andererseits. Zu letzterer Passage glossiert YEN SHIH-KU das Binom (wie im vorliegenden Vers in der Schreibung 紛云) als *sheng-mao* 盛貌 („Erscheinung der Reichhaltigkeit“). YEN glossiert *liu mu* 六幕 („sechs Ausdehnungen“) als *liu ho* 六合 („sechs Verbundene“), also Himmel, Erde und die vier Himmelsrichtungen (vgl. den Kommentar zu Vers 2.5). Der Terminus ist weiterhin in der Variante *liu mo* 六漠 in dem frühen *Ch'u-tz'u*-Text *Yüan-yu* (*CT* 5.174, HAWKES, 198) nachweisbar (vgl. explizierend CHIANG LIANG-FU 1985, Bd.1, 44). Die in späteren Jahrhunderten gebräuchliche, hier aber offenbar erstmals verwendete Variante *liu mu* erklärt sich möglicherweise über *liu mo*, da *mu* (eigentlich „Vorhang“) für *mo* („Wüste“, „Weite“) stehen kann, vgl. CHU CHÜN-SHENG 朱駿聲 (1788 - 1858), *Shuo-wen t'ung-hsün ting-sheng* 說文通訓定聲, in *Shuo-wen chieh-tzu ku-lin* 7B.3418a).

Vers 46: WANG HSIEN-CH' IEN und andere sehen in der abschließenden Wendung *fu ta-hai* 浮大海 („treiben über das große Meer“) den Hinweis auf HAN WU-TIS Suche nach Unsterblichkeit. *SC* 28.1398 und *HS* 25A.1236 schildern – jeweils in der Monographie über die Staatsopfer – die persönliche Reise des Kaisers zur Küste gegenüber der Paradiesinsel *P'eng-lai* in unmittelbarem zeitlichen Zusammenhang mit der Reinitiation der *feng*- und *shan*-Opfer 110 v. Chr. Aufgrund dieses Zusammenhangs und den in Vers 5 geschilderten Lichterscheinungen (vgl. Kommentar) vermutet LU K'AN-JU (1987), Bd.2, 719, der Gesang sei anlässlich der *feng* und *shan*-Opfer 110 v. Chr. verfaßt worden. Auch CHU CH' IEN (*Yüeh-fu cheng-i* 1.11b-12a) zieht diese Verbindung, sieht aber in den Abschlußversen zugleich eine Kritik an HAN WU-TI. Ich beziehe die vier Schlußverse, die wie ein dem eigentlichen Text hinzugefügtes Koda anmuten, nicht auf die individuelle Person des Kaisers, sondern auf die rituelle Gemeinschaft oder allenfalls die institutionelle Position des Kaisers. Dieser erscheint zum Abschluß des Opferrituals als kosmischer Herrscher – vgl. die kausative Verwendung von *fen-yün* in Vers 45 –, dessen Allmacht eine von den Geister übertragene (vgl. Verse 39-42) ist.

Text 12:

Der Strahlenstern zeigt sich erglänzend,
2 der Treuestern reiht sich funkeln an.
Die Himmelsbilder sind angeordnet, den Hof zu begleiten,
4 täglich vertrauter in der Betrachtung!

Als Drittes vereint mit dem Öffnen und Schließen [von Himmel und Erde]
6 berechnen [Wir] nunmehr das grundlegende Zeitmaß.
Der Shui[-Hügel] am Fen[-Fluß] bringt den Dreifuß hervor –
8 die erhabene Gnade nimmt ihren ursprünglichen Beginn!

Die fünf Tonstufen und sechs Standardtöne
10 klingen und strahlen in melodischer Harmonie.
Vermischte und abgewandelte [Töne] verbinden sich zur Einheit,
12 die vornehmen Melodien schwingen weithin empor.

Die [Zithern] *ch'in* und *se* aus K'ung-sang[-Holz]
14 verbinden [die Wirkkraft von] Treue und Aufrichtigkeit.
Die vier[seitig] aufgerichteten [Glocken und Klangsteine] folgen einander,
16 die acht Winde erheben sich.
Dröhnend, dröhnend die Glocken und [Klang]steine,
18 [die Musik zu] Federn und Flöten ertönt.
Der Drache des [Gelben] Flusses schenkt [zum Opfer] den Karpfen,
20 [Wir] reinigen das makellose Opfertier.
Mit den Spitzen der hundert Zweig[-arten] versüßter Wein
22 verströmt [den Duft von] sprießendem Wasserdost.
Der Zuckerrohrsaft im Krug des höchsten [Altertums]
24 löst am Morgen den Kater [der Geister].
Zart beeinflusst, mit unbeschwertem Herzen,
26 verbreiten [Wir Unseren] dauerhaften Ruf.
Ringsum ziehend, streifend und streichend,
28 ersehnen [Wir] die Vereinigung [mit den Geistern].
[Ihre Segnungen] reichlich, reichlich, leiten zurück zum Rechten –
30 dies gerade ist das lange Erhoffte!
[Der Flußgeist] *P'ing-[hs]i* züchtigt und harmonisiert –
32 ebnet [die Überschwemmungen], löst und glättet [die Fluten].
Der Himmel oben verbreitet und verströmt [seine Gunst],

景星顯見
信星彪列
象載昭庭
日親以察

參侔開闔
爰推本紀
汾睢出鼎
皇祐元始

五音六律
依章饗昭
雜變並會
雅聲遠姚

空桑琴瑟
結信成
四興遷代
八風生
殷殷鐘石
羽籥鳴

河龍供鯉
醇犧牲

百末旨酒
布蘭生

泰尊柘漿
析朝醒

微感心攸
通修名

周流常羊
思所並

穰穰復正
直往甯

馮翊切和
疏寫平

上天布施

34 der Beherrscher der Erde vollendet [das Wachstum]:
[Mit Segnungen] reichlich, reichlich, das fruchtbare Jahr –
36 die vier Jahreszeiten erblühen!

后土成
穰穰豐年
四時榮

Kommentar:

Text nach HS 22.1063.

Form: zwölf Verse zu vier Zeichen, zwölf Doppelverse der Struktur Vier-Zeichen / Drei-Zeichen-Vers; zu letzterer Struktur vgl. den Kommentar zur Form von Text 8.

Endreime: Das Grundschemata ist der unterbrochene Reim. In den 12 Vier-Zeichen-Versen zu Beginn wechselt der Reim nach je vier Versen, die Reimfolge ist *yüeh* 月 (*-at), *chih* 之 (*-ə), *hsiao* 宵 (*-aw). Die übrigen 24 Verse haben auf der Standardposition nur einen Reim, *keng* 耕 (*-it). In dieser Kategorie reimt zusätzlich Vers 29. Eine zusätzliche Assonanz bilden die Verse 9/11 in den Kategorien *chih* 質 (*-it) und *chi* 祭 (*-ats; zu dem Mischreim vgl. LO CH'ANG-P'EI / CHOU TSU-MO 1958, 235), so daß die Verse 9-12 auch als alternierende Reime aufgefaßt werden können. Ferner enthält der Text Assonanzen mit den Versen der Reimkategorie *keng* 耕: Verse 23 und 27 der Kategorie *yang* 陽 (*-aŋ, vgl. LO / CHOU, 188, 196) und Vers 35 der Kategorie *chen* 真 (*-in, vgl. LO / CHOU, 197, 204). Reimschema: xaxa xbx (c)d(c)d xexe xexe xe(e)xe xe(e)e xexe xe(e)e.

Textvarianten: In Vers 31 haben verschiedene *Han-shu*-Ausgaben *hsi* 鱸 für *hsi* 蠅, vgl. CH'IU CH'UANG-SUN (1964), 210. *Yüeh-fu shih-chi* 1.7 hat in Vers 8 *yu* 祐 für *hu* 祐 und in Vers 17 *chung* 鍾 für *chung* 鐘. LU CH'IN-LI (1984), Bd.1, 152, notiert ferner: *Wen-hsüan pu-i*, *Kuang Wen-hsüan* und *Ku-shih chi* haben in Vers 7 *sui* 睚 für *shui* 睚 (in den von mir verwendeten *Ssu k'u ch'üan-shu*-Ausgaben von *Wen-hsüan pu-i* und *Ku-shih chi* nicht nachweisbar). In Vers 15 hat LU CH'IN-LI selbst *tiéh* 迭 für *ti* 遞 und gibt die reguläre Schreibung *ti* als Textvariante in *Wen-hsüan pu-i*. In Vers 16 notiert LU für *Wen-hsüan pu-i* die Variante *yin* 音 für *feng* 風 (in der *Ssu k'u ch'üan-shu*-Ausgabe nicht nachweisbar). *T'ai-p'ing yü-lan* 861.9b zitiert die Verse 23-24 und hat in Vers 23 *feng* 奉 für *t'ai* 泰 sowie in Vers 24 *che* 折 für *hsi* 析 und *hsing* 醒 für *ch'eng* 醒; in 974.4a zitiert es die Verse 21-24 und hat hier wiederum in Vers 21 *wei* 味 für *mo* 末 – nicht aber die 861.9b enthaltenen Varianten der Verse 23-24.

Textzusatz: Dem nachgestellten „Titel“ folgt der Zusatz: „Im Jahre 5 der Ära *yüan-ting* 元鼎 („Ursprüngliches [Jahr des] Dreifußes“, 112 v.Chr.) anlässlich des Erhalts des Dreifußes in Fen-yin verfaßt.“ Dem widerspricht HS 6.184 mit der folgenden Notiz für das Jahr 113 v.Chr.: „Im 6. Monat erhielt man einen kostbaren Dreifuß neben dem *Hou-t'u*-Tempel; im Herbst wurde im Wo-wa-Fluß ein Pferd geboren. [HAN WU-TI ließ] die Gesänge ‚Kostbarer Dreifuß‘ und ‚Himmelspferd‘ verfassen.“ Ein Edikt vom Dezember desselben Jahres (HS 6.185) bestätigt dieses Datum, welches auch SSU-MA KUANG 司馬光 (1019 - 1086) in *Tzu-chih t'ung-chien* 20.652-53, 662 akzeptiert. Unter dem Titel „Kostbarer Dreifuß“ (*Pao-ting* 寶鼎) ist der vorliegende Gesang auch in der Vorrede zu PAN KUS *Liang tu fu* (WH 1.2a, KNECHTGES 1982/96, Bd.1, 95) als Opfergesang der Han erwähnt.

Die Datierungsprobleme des Textes beginnen damit allerdings erst. Den ersten Fund eines Dreifußes notieren die Annalen WU-TI'S (HS 6.182) für den Sommer des Jahres 116 v.Chr. (vgl. auch *Ch'ien-Han chi* 前漢紀 13.8b-9a). Dies wird allerdings von keiner weiteren Stelle in *Shih-chi* oder *Han-shu* bestätigt. Erst im Jahre 114 v.Chr. war von einem Offiziellen angeregt worden, die einzelnen Abschnitte der kaiserlichen Regierungszeit von nun an – sowie auch retrospektiv – nach den jeweils empfangenen himmlischen Omina zu benennen; zugleich wurden die Namen für drei Regierungsperioden der Vergangenheit vorgeschlagen (SC 28.1389, 12.460-61; vgl. hierzu *Tzu-chih t'ung-chien* 20.653, *Liang Han k'an-wu pu-i* 2.2a-b), wozu jeweils das Zeichen *yüan* 元 („ursprünglich / höchst“, vielleicht auch „erstes Jahr“, die folgenden Übersetzungen sind behelfsmäßig) verwendet wurde: Nach dem „ersten Ursprung“ namens *ch'ien-yüan* 建元 („Das Einsetzen des Ursprungs“, 1. Jahr 140 v.Chr.) wird als „zweiter Ursprung“ *yüan-kuang* 元光 („Ursprüngliches [Jahr des] Leuchtens“, 1. Jahr 134 v.Chr.) genannt und als „dritter Ursprung“ *yüan-shou* 元狩 („Ursprüngliches [Jahr des] Leuchtens“, 1. Jahr 122 v.Chr.). Die 128 v.Chr. beginnende Regierungsperiode *yüan-shuo* 元朔 („Ursprüngliches [Jahr des] Beginnens“) wird nicht erwähnt und scheint wiederum später interpoliert worden zu sein. In HS 25A.1221 ist der Wortlaut anders: Statt „der dritte Ursprung ist nach dem Erhalt des Einhorn am Vorstadttar, Ursprüngliches [Jahr des] Einhorn-]Fanges“ benannt“ (三元以郊得一角獸曰元狩; zu dem Ereignis vgl. Text 17 des Zyklus) heißt es hier: „Heute hat man am Vorstadttar ein Einhorn erhalten und benennt [die Regierungsperiode nach dem] Fang“ (今郊得一角獸曰狩). Dieses „heute“ aber steht in der Chronologie der Ereignisse zwischen denen der Jahre 115 und 113 v.Chr. – etwa acht Jahre nach dem Fang des Einhorn! (Auch die Chronologie des *Shih-chi* ist problematisch.) Vermutlich wurde die Devise „Ursprüngliches [Jahr des] Dreifußes“ erst nach dem Fund des Dreifußes im spätsommerlichen 6. Monat des Jahres 113 v.Chr. (HS 6.184, 25A.1225, parallel SC 12.464-65, 28.1392) retrospektiv gewählt und dementsprechend für das Jahr 116 v.Chr. ein erster Fund eines Dreifußes nachträglich interpoliert (vgl. DUBS 1938/55, Bd.2, 71-72, 121-22, CHENG WEN 1986, 87-88).

Wie WANG HSIEN-CH'EN (*Han-shu pu-chu* 22.29a) will aber auch CHENG WEN (1983) 186, (1986), 87-88, den Gesang aufgrund der textinternen Referenzen nicht auf 113 v.Chr., sondern frühestens auf 109 v.Chr. datieren. Zwei sehr starke Indizien sprechen für diese Hypothese: Einerseits wird die in Vers 1 gepriesene, vermutlich nur alle 18-19 Jahre sichtbare Erscheinung des „Strahlensterns“ in den Texten für das Jahr 110 v.Chr. notiert. Auf 109 v.Chr. datieren dann

die großen Deichreparaturen am Gelben Fluß, die offenbar in den Versen 31-32 gepriesen werden (s.u.). Der Text selbst unterstützt im übrigen auch nicht den Titel „Kostbarer Dreifuß“, den er in den Annalen (HS 6.184) und im *Liang tu fu* trägt (sofern dieser Titel überhaupt auf den vorliegenden Text bezogen ist): Angesichts der enormen Signifikanz seiner Entdeckung (vgl. den Kommentar zu Vers 7) scheint es kaum möglich, daß eine unmittelbar zu diesem Anlaß verfaßte Hymne den Dreifuß nur ein einziges Mal (Vers 7) erwähnt. Der Text scheint vielmehr retrospektiv mehrere glückliche Ereignisse in einer Zusammenschau zu präsentieren: Die Erscheinung des „Strahlensternes“, den Fund des Dreifußes und die Eindämmung des Gelben Flußes.

Die traditionellen Kommentare des vorliegenden Textes stehen, insbesondere zu den schwierigen Versen 5-6, ganz im Banne der unmittelbaren Bindung des Gesanges an den Fund des Dreifußes. Löst man aber – und dies legen die von WANG und CHENG beigebrachten Indizien nahe – den Text aus dieser Bindung, eröffnen sich zugleich neue Perspektiven der Datierung: Aufgrund der Verse 1-2 und 5-6 ist eine Datierung auf 105/104 v.Chr., das Jahr der großen Kalenderreform, m.E. die plausibelste. Ausgangspunkt hierfür ist die Erwähnung des „Treuesterns“ (Vers 2) in Verbindung mit dem „Strahlenstern“. JU CH'UN (HS 22.1064) glossiert den „Treuestern“ (*hsin-hsing* 信星) als *chen-hsing* 鎮星 (Saturn, auch *chen-hsing* 填星), ebenso SSU-MA CHEN in seiner Glosse zu SC 12.477. Zwar werden Saturn und „Strahlenstern“ auch in dem Opfertext des Jahres 109 v.Chr. gemeinsam erwähnt (und vielleicht bereits im Kontext der Ereignisse des Jahres 110 v.Chr., zu den verunklarenden Textvarianten vgl. den Kommentar zu den Versen 1-2), doch ist die Verbindung von „Treuestern“ und „Strahlenstern“ dort nicht so forciert, wie im vorliegenden Textaufsatz. Saturn war in der Han-Zeit nicht einfach ein „Stern“, sondern besetzte eine definierte Position im System der für das Opferritual konstitutiven Kosmologie. Im offiziellen Opferritual verweist die Erwähnung von Saturn daher immer primär auf das kosmologische System und allenfalls sekundär auf konkrete astrale Ereignisse; letztere gewinnen Relevanz erst dort, wo sie kosmologisch interpretierbar sind. Schon die Bezeichnung „Treuestern“ ist selbst Teil dieses Systems, da den Sternen auch Kardinaltugenden korrelativ zugeordnet sind. Wenn also im vorliegenden Text Saturn unter einem seiner kosmologischen Namen erscheint, noch dazu unmittelbar zum Textaufsatz und überdies gleichsam kausal verbunden mit dem erhabenen Omen des „Strahlensternes“, signalisiert dies alles eine bewußt exponierte „Bedeutung“.

Saturn ist in der korrelativen Kosmologie der Han-Zeit die Essenz der Phase „Erde“ – korrelierend mit der Gegend des Zentrums, der Farbe Gelb, dem Gelben Kaiser (SC 27.1319), dem „Gelben Drachen“ (*Huai-nan tzu* 3.3a) usw. (vgl. auch SCHLEGEL 1875, Bd.1, 628-33), sowie auch der Kardinaltugend der Treue. Es sind diese Charakteristika, welche die Bedeutung von Saturn, nämlich die relative Position innerhalb der korrelativen Kosmologie, erst konstituieren. HS 26.1285 notiert: „Saturn ist bestimmt über [die Gegend der] Mitte, [die Jahreszeit des] Spätsommers und [die Phase der] Erde. Er ist [repräsentativ für die innere Kardinaltugend der] Treue und [das nach außen gewendete Verhalten von] Sinnen und Trachten. [Die anderen Kardinaltugenden] Menschlichkeit (*jen* 仁, Charakteristikum des Jupiter, HS 26.1280), Gerechtigkeit (*i* 義, der Venus, HS 26.1282), Ritenbewußtsein (*li* 禮, des Mars, HS 26.1281) und Weisheit (*chih* 智 / 知, des Merkur, HS 26.1284) werden geleitet durch die Treue. [Die anderen nach außen gewendeten Verhalten, nämlich der] Erscheinung (*mao* 貌, des Jupiter), Sprechen (*yen* 言, der Venus), Betrachten (*shih* 視, des Mars) und Hören (*t'ing* 聽, des Merkur) werden reguliert durch das Trachten. So kommt es, daß, wenn die [übrigen] vier Sterne sämtlich verborgen sind, Saturn sich an ihrer statt bewegt. Das Land, [in dessen korrelierender Himmelsgegend] Saturn verweilt, ist vom Glück begünstigt.“

Die herausgehobene Position des Saturn im vorliegenden Text widerspricht einer Datierung um 109 v.Chr., da die Phase „Erde“ erst mit der großen Kalenderreform 105/104 v.Chr., dem dann ersten Jahr der Ära „Großer Beginn“ (*t'ai-ch'u* 太初), offiziell zur emblematischen „Tugendkraft“ (*te*) der Han erhoben wurde. Zwar steht zu vermuten, daß die gescheiterten Vorstöße der Jahre 180 (SC 84.2492, HS 48.2222) und 166 v.Chr. (SC 10.429, 96.2681-82, 25A.1212-13, 42.2099), die „Erde“ zur dynastischen „Tugendkraft“ zu erheben, nicht die einzigen Gelegenheiten waren, zu denen diese Frage diskutiert worden war, doch bleibt das Datum 105/104 v.Chr. für die schließlich offizielle Festlegung unantastbar. Der prekäre Widerspruch zwischen der Definition der dynastischen „Tugendkraft“ und einer offiziellen Hymne des kaiserlichen Opferrituals scheint fragwürdig: Beide Elemente waren zentrale Bestandteile der normativen politischen Liturgie und damit der imperialen Legitimation – dem Himmel wie den Menschen gegenüber.

Vers 6 referiert auf eine Neuregelung der Zeitrechnung und wird traditionell auf die für 113 v.Chr. belegte retrospektive Festlegung der Regierungsperioden bezogen. Wenn 113 v.Chr. für die Datierung des Textes ausfällt, bleibt die Kalenderreform von 105/104 v.Chr. Während Vers 7 retrospektiv den Erhalt des Dreifußes preist, rühmt Vers 8 – in Übereinstimmung mit der Regierungsdevise „Großes Beginnen“ – ein „ursprüngliches Beginnen“ (*yüan-shih* 元始). Der Zusammenhang des Dreifußfundes und der Kalenderreform zeigt sich in der Bewertung der beiden Ereignisse: In einem Memorial zur Verwendung des Dreifußes im Ahnentempel argumentieren die Offiziellen, daß „allein derjenige, der das [himmlische] Mandat erhalten hat und [dadurch] zum Kaiser geworden ist, in seinem Innersten die Bedeutung der Omina verstehen und mit seiner Tugendkraft vereinen“ könne (HS 25A.1226, SC 12.465, 28.1392). Die Notwendigkeit der Kalenderreform begründen die Gelehrten im Jahre 105 v.Chr. mit den Worten: „Der Herrscher [einer neuen Dynastie] muß den Jahresbeginn korrigieren und die Farbe der [Ritual-]Kleidung ändern, um so zu verdeutlichen, daß er sein Mandat vom Himmel empfangen hat.“ (HS 21A.975) Dreifuß und Kalenderreform sind miteinander verknüpft: Auf das himmlische Omen als Zeugnis seiner politischen Legitimation antwortet der Kaiser mit der Kalenderreform, worin er diese Legitimation nun präsentiert. Es liegt daher nahe, daß in einer Hymne zur Kalenderreform auch das vornehmste Symbol des herrscherlichen „Mandats“, der Dreifuß (vgl. den Kommentar zu Vers 7), Erwähnung findet. Wie der folgende Kommentar zeigt, ist auch Vers 9 unmittelbar auf die Kalenderreform zu beziehen.

Vers 1-2: Der Begriff „Strahlenstern“ (*ching-hsing* 景星), bisweilen als „Phosphorstern“ übersetzt (vgl. SCHAFFER 1977, 182-84, KNECHTGES Bd.2, 229), wird von JU CH'UN (HS 22.1064) gemäß SSU-MA CH' IEN'S Definition (SC 27.1336, parallel HS 26.1294) als *te-hsing* 德星 („Stern der Tugendkraft“) glossiert; das Erscheinen des *te-hsing* wurde im Herbst 110 v.Chr. beobachtet und als himmlische Antwort auf die zuvor erstmals ausgeführten *feng*- und *shan*-Opfer interpretiert (SC 12.477, 28.1399, HS 25A.1236); es ist erneut erwähnt in einem Opfertext des Folgejahres (SC 12.477, SC 28.1399, HS 25A.1237). Die frühen Kommentatoren glossieren *te-hsing* allerdings unterschiedlich: als *chen-hsing* 填星 (Saturn, YEN SHIH-KU in HS 25A.1236), *sui-hsing* 歲星 (Jupiter, SSU-MA CHEN in SC 12.477) oder auch *ch'i-hsing* 旗星 (?), SSU-MA CHEN in SC 28.1399). Nach YEN SHIH-KU wäre der „Strahlenstern“ also identisch mit dem als Saturn identifizierten (s.u.) „Treuestern“, so daß die ersten beiden Verse nur die Erscheinung eines einzigen Sternes priesen! (Dies ist auch deshalb unmöglich, weil in dem erwähnten Opfertext von 109 v.Chr. beide Sterne parallel genannt sind.) Die Verwirrung scheint sich den Textvarianten (旗/其/填) zu verdanken (vgl. TAKIGAWA 1934, 28.78, MIZUSAWA 1957/70, 805a, WANG SHU-MIN 1982, Bd.2, 462, Bd.4, 1212-13). Tatsächlich war *ching-hsing* wohl kein Stern, sondern eine alle 18-19 Jahre (KÜHNERT 1901, 676) in ganzer Fülle zu betrachtende atmosphärische Erscheinung, „the appearance on the dark surface of the moon of 'earthshine,' that is, of sunlight reflected from earth to moon when the earth, from the point of view of the lunarians, is 'full.'“ (SCHAFFER 1977, 183; zu einer genauen astronomischen Erklärung und den Bedingungen dieses großen halbmondförmigen gelblichen Lichtes vgl. KÜHNERT, zu weiteren Verweisen auf die Literatur besonders von der Östlichen Han- bis zur T'ang-Zeit SCHAFFER.) Die Vorstellung des „Strahlensternes“ wird erst in Texten der Ära HAN WU-TI'S manifest: Inhaltlich uniforme Erwähnungen in *Shih-chi*, *Huai-nan tzu* und *Ch'un-ch'iu fan-lu* bezeugen die zeitgenössische Popularität des „Strahlensternes“ als eines jener Omina kosmischer Harmonie, welche sich – nach TUNG CHUNG-SHU – zu Zeiten tugendhafter Herrscher korrelativ einstellen. „Handelt der König recht, dann ist die ursprüngliche Luft (*yüan ch'i* 元氣) in Harmonie und Gleichklang, Wind und Regen sind zeitgerecht, der Strahlenstern erscheint, und der gelbe Drache kommt herab.“ (*Ch'un-ch'iu fan-lu* 4.101; auch wenn diese Passage wohl nicht von TUNG selbst stammt, steht sie im zeitgenössischen Kontext) – „[Regiert ein Weiser], dann erscheint der Strahlenstern, der gelbe Drache kommt herab, der Segen bringende Wind stellt sich ein, die süßen Quellen sprudeln, das glückverheißende Getreide wächst, der [Gelbe] Fluß tritt nicht über die Ufer, und das Meer entfacht keine Wellen.“ (*Huai-nan tzu* 20.1b; analog auch 21.4b, wo neben Strahlenstern, Segen bringendem Wind und gelbem Drachen die zahlreich nistenden Phönixe sowie die Erscheinung des Einhorns erwähnt sind.) – Zurückhalten-der formuliert SSU-MA CH' IEN: „Bei klarem Himmel sieht man den Strahlenstern. Der Strahlenstern ist der Tugendkraft-Stern. Seine Erscheinung ist unbeständig, [aber] regelmäßig erscheint er den Ländern, welche das *tao* besitzen.“ (SC 27.1336, parallel HS 26.1294)

Vers 3: Zu den kontroversen Interpretationen des Verses vgl. CH'IU CH'UNG-SUN, 208-9, 215. YEN SHIH-KU erklärt *hsiang* 象 als *hsüan-hsiang* 縣象 („hängende Bilder“, d.h. die Gestirne), *tsai* 載 als (Hilfsverb) *shih* 事 („dienen“, „beschäftigt sein mit“) und *chao* als (Verb) *chao-hsien* 昭顯 („bestrahlen“); entsprechend CHAVANNES (1895/1905), Bd.3, 622: «Les astres ont soin d'illuminer la cour impériale». *Hsiang tsai* findet sich auch als Auftakt von Gesang 18 des Zyklus und wird dort von YEN SHIH-KU als *hsiang-yü* 象與 glossiert, einen ominösen „Elfenbeinwagen“ bezeichnend (vgl. den Kommentar zu Vers 18.1). YEN'S Glossen sind insofern fragwürdig, als innerhalb eines einzigen Hymnenzyklus eine so eigentümliche Zeichenfolge nicht einerseits als spezifischer Terminus „Elfenbeinwagen“, andererseits aber völlig unspezifisch – vgl. *tsai* im Sinne von *shih* – verwendet worden sein dürfte. LIU PIN (vgl. *Han-shu pu-chu* 22.28b) und HUNG MAI 洪邁 (1123 - 1202) sehen in beiden Versen mit *hsiang-tsai* „das ominöse Gefährt“ (*jui-ying ch'e* 瑞應車) angesprochen (*Jung-chai sui-pi* 容齋隨筆, Serie 3, 1.423-24), welches den Hof begleitet (vgl. auch MEI TING-TSO in *Han Wei*

shih-ch'eng 3.7a). CH'IU CH'UUNG-SUN, 215, hingegen versteht *hsiang* in beiden Texten als die Gestirne und *tsai* als *nai* 乃 („nunmehr“). Ohne Frage ist der allgemeine Bezug auf astrale Erscheinungen leichter in den Kontext der kosmischen Opfer integrierbar als das relativ spezifische Phänomen des Elfenbeinwagens. Auch zu Text 18 läßt sich gegen letztere Interpretation argumentieren (s.u.) Ich schließe mich daher CH'IU CH'UUNG-SUN an, verstehe *tsai* aber in der häufigen Bedeutung als „anordnen, arrangieren“ (*she-chih* 設置), hier passivisch als „angeordnet“. Nicht verschwiegen werden soll die Evidenz für das Gegenargument, *hsiang tsai* als „Elfenbeinwagen“ zu verstehen. Im Gegensatz zu der von YEN SHIH-KU und CH'IU CH'UUNG-SUN (wie übrigens auch von WANG HSIEN-CH'UEN) vertretenen Deutung, die nur aus der vorliegenden Passage selbst entwickelt ist, basiert die Alternative „Elfenbeinwagen“ auf einer ganzen Serie von Referenzen anderer Texte. Ich führe einige dieser Belege auf, welche den Autoren des vorliegenden Zyklus sämtlich präsent gewesen sein dürften:

In *Ch'un-ch'iu fan-lu* 7.209 und 211 bezeichnet *hsiang-tsai* einen im herrscherlichen Ritual verwendeten Wagen. In Vers 19.22 des vorliegenden Zyklus bezeichnet das wohl synonyme *hsiang-yü* 象輿 den Wagen der Geister. In dem *Ch'u-tz'u*-Text *Hsi shih* 惜誓 heißt es:

„[Ich] stieg auf zum azurenen Himmel, hob mich empor, ach,
passierte die zahllosen Berge und zog täglich weiter.

登蒼天而高舉兮
歷眾山而日遠

[...]

Den dahinfliegenden Zinnoberroten Vogel ließ ich voraneilen, ach,
führ im Elfenbeinwagen der Großen Einheit.“

飛朱鳥使先驅兮
駕太一之象輿

(CT 11.227-28, HAWKES 1985, 240; zu der Deutung von *hsiang-yü* als „Elfenbeinwagen“ vgl. CHIANG LIANG-FU 1985, Bd.3, 53, außerdem HERVOUET 1972, 91, auf SHEN CH'IN-HAN verweisend: «Le char d'ivoire est la voiture des dieux et de l'Empereur.») SSU-MA HSIANG-JU schreibt im *Shang-lin fu* (WH 8.8a, KNECHTGES, Bd.2, 89-91, vgl. ähnlich auch SSU-MA HSIANG-JUS *Ta-jen fu* in SC 117.3057, HS 57B.2593, HERVOUET 1972, 188) kosmologisch:

„Der Azurene Drache ringelt und windet sich im östlichen Flügel
[des Himmelspalastes]

青龍蚺於東廂

der Elfenbeinwagen kurvt und schlängelt sich durch die westliche Klarheit.“

象輿婉蟬於西清

Die früheste und interessanteste Parallelstelle schließlich bietet *Han-fei tzu* 3.44, diesmal mit dem Binom *hsiang-ch'e* 象車: „Einst versammelte der Gelbe Kaiser die Dämonen und Geister auf dem T'ai-shan. Er spannte einen Elfenbeinwagen mit sechs Alligator-Drachen an.“

Li-chi 22.199b (LEGGE 1885, Bd.1, 392-93) erwähnt das Omen des Wagens in der folgenden Passage: „[In den Tagen der Sagenherrscher] sandte der Himmel den fruchtbaren Tau herab, und die Erde brachte die süßen Quellen hervor; die Berge brachten Geräte und Wagen hervor, der [Gelbe] Fluß brachte die [vom] Pferd [auf dem Rücken getragene] Karte hervor, Phönixe und Einhörner, sie alle waren in der näheren Umgebung der Stadt und in den Marschen [...]“ K'UNG YING-TA zitiert hierzu das apokrype *Li tou wei-i* 禮斗威儀 und den dortigen Kommentar, wonach der Wagen des Berges (*shan-ch'e* 山車) in Zeiten des höchsten Friedens spontan erscheine. Die späteren Ominakataloge führen dieses Gefährt explizit als den „Elfenbeinwagen“; vgl. neben dem von CHANG HUA verfaßten *Po-wu chih* 博物志 1.3a die „Monographie über die Omina“ (*Fu-jui chih* 符瑞志) des *Sung-shu* (29.841): „Der Elfenbeinwagen ist die Essenz des Berges. Wenn sich die Tugend und Gunst des Königs über die Grenzen der vier [Gegenden] ergießen, erscheint er.“ Im Ritualkapitel des *Sung-shu* (18.494) wird das Omen des aus dem Berg erschienenen Wagens in die Shang-Dynastie datiert. Angesichts der Dichte an Parallelstellen und der Tatsache, daß der Elfenbeinwagen darin immer als ein erhabenes Gefährt erscheint – sei es der Geister, der Herrscher oder als ominöse Erscheinung –, bleibt fraglich, ob *hsiang tsai*, gerade in offiziellen Ritualhymnen, völlig unabhängig von dieser etablierten Bedeutung erscheinen konnte, und dies gleich zweimal (auch wenn die beiden Texte mindestens ein Jahrzehnt auseinanderliegen).

Vers 5: YING SHAO unterstellt als Subjekt den „Strahlenstern“, der zum dritten [Licht] neben Sonne und Mond werde. CHIN CHO, dem YEN SHIH-KU folgt, sieht das Omen des Dreifußes angesprochen und glossiert *k'ai-ho* 開闢 als *k'ai-p'i* 開闢 („beginnen“, „anheben“). Weder ist die von YING SHAO postulierte „Dreiheit“ belegbar, noch die von CHIN CHO vertretene Lesart von *ho* („schließen“) als das gegenteilige *p'i* („öffnen“) in besonderer Weise motiviert. Ich folge WANG HSIEN-CH'UEN, der „Öffnen und Schließen“ (*k'ai-ho* 開闢) als Metonymie für „Himmel und Erde“ versteht. WANG zitiert u.a. den *Hsi-tz'u*-Kommentar (*Chou-i* 7.70a: „Die Tür zu schließen, heißt *k'un*, die Tür zu öffnen, heißt *ch'ien*.“) und den Sung-zeitlichen *Ch'u-tz'u*-Kommentator HUNG HSING-TSU 洪興祖 (1070-1135) (nicht, wie fälschlich angeführt, WANG I), welcher zu den *T'ien-wen*-Fragen „Was ist es, dessen Schließen Dunkelheit [bewirkt]? Was ist es, dessen Öffnen Helligkeit [bewirkt]?“ (CT 3.89, HAWKES, 127) kommentiert: „*Yin* schließt, und es ist dunkel; *yang* öffnet, und es ist hell.“ Das u.a. in *Huai-nan tzu* (8.7a-b) in diesem Sinne verwendete *k'ai-ho* ist im Tun-huang-Manuskript von *Lao-tzu* in der Formel *t'ien-ti k'ai-ho* 天地開闢 (CHU CH'UEN-CHIH 1987, 40) nachweisbar. Subjekt dieses und des folgenden Verses ist wohl der Kaiser oder das rituelle „Wir“: Anlässlich des Dreifußfundes 113 v.Chr. wurde den legendären neun Dreifußen des Großen YÜ (s.u.) ein Ensemble von drei Dreifußen (*san ting* 三鼎), die der Gelbe Kaiser „symbolisch für Himmel, Erde und Menschen“ geschaffen habe, noch zeitlich vorangestellt und der Gelbe Kaiser zum direkten Modell HAN WU-TIS erklärt (SC 12.464-68, 28.1392-94, HS 25A.1225-28, s.u.). Der Gedanke der Dreiheit von Himmel, Erde und Mensch (*san ts'ai* 三才), letzterer in Person des Herrschers oder Heiligen, ist hinreichend belegt, vgl. etwa *Ch'un-ch'iu fan-lu* 6.168, 11.328-33, 13.354-57, oder *Li-chi* 22.194a („Der Heilige bildet eine Dreiheit mit Himmel und Erde“ [聖人參於天地]; LEGGE, Bd.1, 377), 50.382a („Der Himmelssohn bildet eine Dreiheit mit Himmel und Erde“ [天子者與天地參]; LEGGE, Bd.2, 256), *passim*. Sie findet sich auch in jenem Memorial, mit dem die Gelehrten im Jahre 105 v.Chr. für die Änderung des Kalenders votieren (HS 21A.975): „Euer Strahlen ist der Begleiter von Himmel und Erde!“

Vers 7: Auf dem Hügel namens Shui 隄 (vgl. die Kommentare in HS 6.184) an der Südseite des Flusses Fen hatte WU-TI 114 v.Chr. jene Opferstätte für *Hou-t'u* errichtet (HS 6.183), neben der im Sommer 113 v.Chr. der Dreifuß gefunden worden war (s.o.). Das unter den Shang und Chou wichtigste und häufigste (vgl. die nicht weniger als 1445 von CH'IU TE-HSIU 1986 zusammengestellten Inschriften), allerdings im *Shang-shu* gar nicht und im *Shih-ching* nur einmal (*Mao shih* [# 292] 19-4.335b, LEGGE IV, 606) erwähnte Opfergefäß *ting* wurde in der Östlichen Chou-Zeit als die Insignie herrscherlicher Legitimität neu „erfunden“. *Loc. class.* ist hier *Ch'un-ch'iu Tso chuan* [HSUAN 3] 21.166b-c (LEGGE V, 293): „Als in alter Zeit die Hsia[-Dynastie] voll aufrechter Tugendkraft war, [präsentierten die Völker der] fernen Gegenden in Bildwerken [ihre wertvollen] Dinge, und die Hirten der neun [Provinzen] sandten als Tribute Metalle. Man goß die Dreifuße und repräsentierte [darauf] die Dinge [aller Gegenden]. Die hundert Dinge wurden [auf diese Weise dargestellt] und [das Wissen um die ihnen gegenüber jeweils notwendigen] Vorbereitungen dargeboten, um das Volk Geister und Verschlagene erkennen zu lassen. So begab sich das Volk in Flüsse und Sümpfe, Berge und Wälder, ohne Unbill anzutreffen, und keine der Bergdämonen, Ungestalten und Flußgeister vermochten ihnen zu begegnen. So konnten Oben und Unten harmonisiert werden, und man genoß die Segnungen des Himmels. [Als dann aber unter] CHIEH die Tugend verdunkelt wurde, wurden die Dreifuße für 600 Jahre an die Shang überführt. [Als dann aber König] CHOU der Shang sich grausam und wild gebärdete, wurden die Dreifuße an die Chou überführt.“ (WU HUNG 1995, 4-11, hat dem vieldiskutierten politischen Mythos eine neue Interpretation gewidmet, worin er die Dreifuße als Paradigma des „Monumentalen“ – womit er „memory, continuity, and political, ethical, or religious obligations to a tradition“ denotiert sieht – erörtert. Ein eigenes Problem der zitierten Passage ist der Begriff der „hundert Dinge“, *po wu* 百物, der u.a. als Bezeichnung von Emblemen, aber auch für die Schar der Geister aufgefaßt worden ist; zu letzterer Deutung vgl. KIANG CHAO-YUAN 1937, Appendice

II, 148-67. In jedem Falle scheint der Darstellung der *po wu* auf den Dreifüßen eine magische Wirkkraft zugemessen worden zu sein, über deren genauen Charakter sich nur spekulieren läßt.)

Fragmente der Erzählung aus *Ch'un-ch'iu Tso chuan* sind auch in *Mo-tzu* 11.388-89, *Lü-shih ch'un-ch'iu* 23.1b sowie *Huai-nan tzu* 2.5b und 12b gegenwärtig (ausführlich auch *SC* 40.1700); der Begriff „neun Dreifüße“ (*chiu ting* 九鼎) ist spätestens in *Huai-nan tzu* stabil und emblematisch. Dennoch sind in der Han-Literatur vor 113 v.Chr. die Dreifüße der Chou als Symbol dynastischer Legitimation nur selten erwähnt, so etwa in *CHIA* Is *Tiao Ch'ü Yüan Wen* 弔屈原文 (*WH* 60.20a) oder in einer Eingabe *TSOU YANGS* (*WH* 39.9a). Hier zitiert *TSOU YANG* seinem eigenen Herrscher (*CHING-TI*) gegenüber die einst Kaiser *WEN-TI* fälschlich vorgespiegelten (vgl. *SC* 28.1383) Hoffnungen auf die Dreifüße der Chou als Beispiel eines Betrugers; die Passage belegt zwar eine gewisse symbolische Bedeutung der Dreifüße, nicht aber deren Status als einzigartiges Insignium. *SSU-MA HSIANG-JU* (Todesjahr 117 v.Chr.) läßt die Dreifüße völlig unerwähnt. Am auffälligsten ist aber, daß selbst *TUNG CHUNG-SHU* (Todesjahr um 115 v.Chr.?, vgl. *ARBUCKLE* 1991, 1-83), der Theoretiker der *Omina* imperialer Legitimation (*t'ien-ming chih fu* 天命之符), weder in seinen berühmten drei „Antworten“ (*tui* 對) auf die kaiserlichen Fragen (*HS* 56) noch in (dem wohl nur teilweise von ihm verfaßten) *Ch'un-ch'iu fan-lu* die Dreifüße unter den himmlischen Zeichen erwähnt. *WU-TI* und die mit der Angelegenheit befaßten Magier interpretierten den Fund des Dreifußes daher nicht in einem vorgegebenen Rahmen – vielmehr scheint der Mythos in seiner nun gültigen Signifikanz zu dem aktuellen Ereignis erst geschaffen worden zu sein. Dies erklärt auch die anfängliche Unsicherheit *WU-TI*s und seiner Ratgeber in der Deutung des Fundes (*SC* 12.464-65, 28.1392, *HS* 15A.1225, vgl. auch *WU HUNG* 1989, 92-96). Eine „orthodoxe“ Interpretation im Sinne von *Tso chuan* und *Mo-tzu* hätte den Lauf der Dreifüße durch die Dynastien Hsia, Shang und Chou aufgegriffen, um ihn über die *Ch'in* – denen die Insignien dann verloren gingen (vgl. zu den hier diskutierten Passagen auch *SC* 28.1365) – zu den Han fortzuschreiben. Tatsächlich aber wurden nun den „neun Dreifüßen“ der Hsia ein einzelner Dreifuß eines „Großen Kaisers“ (*t'ai-ti* 泰帝, von *YEN SHIH-KU* in *HS* 25A.1226 als *FU-HSI* 伏羲 glossiert) sowie ein Ensemble von „drei Dreifüßen“ des Gelben Kaisers vorangestellt. Nach den Deutungen *KUNG-SUN CH'INGS* (vgl. auch den Kommentar zu Vers 7.8 des Zyklus) prädestinierter kalendarische und rituelle Übereinstimmungen *HAN WU-TI*, das Beispiel des Gelben Kaisers zu wiederholen und über den Besitz von Dreifüßen mit den Geistern in Kontakt zu treten und nach Entbietung der *feng*- und *shan*-Opfer am *T'ai-shan* gen Himmel zu fahren. Als Autorität für diese Interpretation des Omens wurde – wie drei Jahre später bei der Konstruktion der „Halle des Lichts“, vgl. den Kommentar zu Vers 10b.20 – eine alte, auf den Gelben Kaiser zurückgeführte Schrift präsentiert. Auch die glückverheißenden *Omina* während und nach der Überführung des Dreifußes nach *Kan-ch'üan* 113 v.Chr., darunter „gelbe“ (*huang yün* 黄雲) und „gelbweiße Wolken“ (*huang-po yün* 黄白雲), vermochten offenbar die neue Deutung des Dreifuß-Fundes zu unterstützen.

Vers 8: *Hu* 祐 ist in der Chou-Zeit austauschbar gegen *yu* 祐, wie die Varianten in den Texten des konfuzianischen Kanons belegen. *Hu / yu* bezeichnet ausschließlich die unmittelbar vom Himmel (*Chou-i* 2.18c, 3.27c; *Mao shih* [# 210, 215, 241] 13-2.203a, 14-2.212b, 16-4.253a, *LEGGE* IV, 375, 386, 453; *Ch'un-ch'iu Tso chuan* [CHAO I] 41.322c, *LEGGE* V, 580; *I-li* 3.13c; *Li-chi* 21.188b, *LEGGE* 1885, Bd.1, 371) oder von den Ahnengeistern (*Mao shih* [# 283, 299, 302] 19-3.228c, 20-1.243c, 20-3.353c, *LEGGE* IV, 592, 618, 634) empfangene (oder verweigerte) „Gnade“, ist also ein Topos der politischen Legitimation.

Vers 9: Die in den Hymnen einmalige gemeinsame Erwähnung der fünf Tonstufen (zu diesen allein vgl. auch Vers 1.26) und sechs Standardtöne (*pars pro toto* für die zwölf Standardtöne), leitet hier von der abstrakten kalendarischen zur konkreten musikalischen Darstellung; selbstverständlich waren mit der Kalenderänderung des Jahres 104 v.Chr. auch die Standardtöne neu zu organisieren (*HS* 21A.975-76); zur kosmologischen Bedeutung der Töne vgl. auch Kapitel 2, 41-44.

Vers 10: *YEN SHIH-KU* glossiert *hsiang* 饗 hier als *hsiang* 饗 („klingen“); auch die Übersetzung von *i-wei* 依韋, von *CHOU SHOU-CH'ANG* (*Han-shu chu chiao-pu* 15.7a) als das gebräuchlichere *i-wei* 依違 glossiert, folgt *YEN*.

Vers 12: *YEN SHIH-KU* glossiert *yao* 姚 als *p'iao-yao* 標 (Variante 嫖姚), was „fliegendes Aufsteigen“ (*fei yang* 飛揚) bedeute. Ich folge nicht (vgl. auch *CHENG WEN* 1982, 90) *WANG NIEN-SUN* (*Tu-shu tsa-chih* 4-4.19a), der *yao* als Lehnzeichen für das homophone *yao* 遙 glossiert.

Vers 14: Der vor allem aus der südlichen Literatur (frühe Texte der *Ch'u-tz'u*, *Huai-nan tzu*, *Shan-hai ching*) bekannte Berg *K'ung-sang* 空桑 war für sein Holz und die besondere Qualität der daraus gefertigten Zithern berühmt (vgl. *Chou-li* 22.151c-152a); die widersprüchlichen Kommentare erlauben keine Lokalisierung (vgl. *SUN I-JANGS* Diskussion in *Chou-li cheng-i* 43.1778-79). Das *Chou-li* klassifiziert nach ihren Herkunftsorten drei Arten von Zithern und weist sie den verschiedenen Opfern zu: Die Zithern aus *Yün-ho* 雲和 wurden während des Wintersolstitiums am runden Himmelsaltar gespielt, die aus *Lung-men* 龍門 im Ahnentempel und die aus *K'ung-sang* während des Sommersolstitiums am quadratischen Erdaltar. Daher mag der Ortsname *K'ung-sang* hier auf die *Hou-t'u*-Opferstätte und das sommerliche Ritual in *Fen-yin* verweisen, wo der Dreifuß gefunden worden war. Zu der Zeichenfolge *chieh hsin ch'eng* 結信成 kann ich keine Parallelstellen beibringen; die frühen Kommentare schweigen beharrlich. Wie z.B. über den in *Lun-yü* [12.10] 12.47c (*LAU* 1983, 113) als 誠不以富 zitierten *Shih-ching*-Vers 成不以富 (*Mao shih* [# 188] 11-2.167c, *LEGGE* IV, 303) zu belegen, kann *ch'eng* 成 für *ch'eng* 誠 („Aufrichtigkeit“) stehen; daher meine tentative Rekonstruktion „verbinden [die Wirkkraft von] Treue und Aufrichtigkeit“.

Vers 15-16: *YING SHAO* glossiert *ssu hsing* 四興 als die vier Jahreszeiten; *HSÜEH TSAN* hingegen erklärt den Begriff als *ssu hsüan* 四縣 („vier[seitige] Aufhängungen“), d.h. die vierseitig aufgerichteten Gestelle für Glocken und Lithophone der Ritualmusik (vgl. Kapitel 2, 28). Laut einem in *Sung-shu* 19.537 aufbewahrten Wei-zeitlichen Memorial *WANG SUS* hatte *HAN WU-TI* bei allen großen Opfern die „palastförmige Aufhängung“ (*kung-hsüan*) verwendet. Die „acht Winde“ (*pa feng* 八風) sind die Winde der acht Himmelsgegenden, repräsentiert in den „acht Tanzreihen“ und den Klängen der acht Arten von Musikinstrumenten (vgl. hierzu Kapitel 2, 42-43).

Vers 17-18: *Yin-yin* 殷殷 („dröhnend, dröhnend“) steht onomatopoetisch für die klangliche Kraft von Glocken und Klangsteinen und verweist zudem auf das besonders den kostbaren Glocken eignende „symbolic prestige“ (*VON FALKENHAUSEN* 1988, 116). Für die Chou-Zeit notiert *VON FALKENHAUSEN*, 1156: „Chimes of bells were luxury items; their 'utilitarian' function as sound-producers during musical performances may well have been subordinate to their role as status-enhancing commodities.“ – „Federn und Flöten“ (*yü yüeh* 羽籥) wurden von den Tänzern des „Friedenstanzes“ gehalten und sind – wie die „Schilde und Beile“ im „Kriegstanz“ – dessen emblematische Utensilien, vgl. Kapitel 3, 81. *GIMM* (1966), 127, beschreibt die aus Bambus gefertigte *yüeh* 籥 als „eine ca. 50 cm lange, dünne Längsflöte [...] mit 3 oder 6 Grifflöchern. Obwohl sie wahrscheinlich schon zur Zeit des *Shih-ching* [...] zum Tanzstab bei Friedenszeremonien abgesunken war, wurde sie wohl gleichzeitig (?) noch als Musikinstrument gebraucht. Im Übergangsstadium hat man sie sich wohl als 4/5töniges Begleitinstrument zu Tanzdarbietungen vorzustellen.“ Insgesamt schildern die Verse 9-18 die synästhetische Gesamtheit der musikalisch-tänzerischen Darbietung des Opferrituals.

Vers 19: *SHEN CH'IN-HAN* (*Han-shu shu-cheng* 14.29b) verweist hier auf zwei Verse eines anonymen, angeblich Han-zeitlichen Gesanges (*Ku Yen-ko* (古豔歌) (vgl. *LU CH'IN-LI*, Bd.1, 289), von welchem Fragmente aber erstmals in *T'ai-p'ing yü-lan* 539.3b tradiert sind:

„Der Himmelsherzog bringt vorzüglichen Wein hervor, 天公出美酒
der Flußgraf bringt den Karpfen hervor.“ 河伯出鯉魚

Mir scheint diese Referenz sehr fragwürdig; nichts spricht dafür, diesen Text in die Zeit *WU-TI*s zu datieren. Der vorliegende und auch der folgende Vers präsentieren mit den üblichen Mitteln der

Panegyrik die erlesenen Opfergaben. Fisch, wie hier der Karpfen, wurde laut *Chou-li* (4.26a, BIOT, Bd.1, 89) in frischer oder getrockneter Form zu Opfern, Banketten und Trauerfeiern präsentiert. Zu mit Abbildungen von Fischen verzierter Opferschalen bereits aus der Shang-Zeit vgl. SHAAN-HSI SHENG K'AO-KU YEN-CHIU-SO / SHAAN-HSI SHENG WEN-WU KUAN-LI WEI-YÜAN-HUI / SHAAN-HSI SHENG PO-WU-KUAN (1979/84), Bd.1, Abb. 63 und 68.

Vers 20: *Hsi-sheng* 纘牲 war seit der frühen Chou-Zeit der *terminus technicus* für die sorgfältig ausgewählten, in Fell, Farbe und Statur makellosen Opfertiere, vgl. *Shang-shu* 10.66a (LEGGE III, 277; ein zweiter Beleg, nun in einem der *ku-wen*-Kapitel des *Shang-shu* (11.68c, LEGGE, 286), ist in seiner Authentizität fragwürdig). *Ch'un* 醇 bezeichnet homophon und synonym zu 淳 oder 純 „Reinheit“ (vgl. YEN SHIH-KUS Glosse); ich verstehe das Wort hier verbal als „[rituell] reinigen“.

Vers 21: Der – offenbar neue – Terminus „Spitzen der hundert Zweig[arten]“ (*po mo* 百末) steht hier als Sammelbezeichnung für die diversen Pflanzen, mit denen die Opferalkoholika aromatisiert wurden. *Chih* 旨, im *Shuo-wen* als *mei* 美 erklärt, verstehe ich hier im üblichen Sinne als *kan-mei* 甘美 („[vorzüglich] süß“).

Vers 23-24: Laut *Li-chi* 31.262c (LEGGE 1885, Bd.2, 35), d.h. wohl in der Vorstellung der Han-Zeit, war *t'ai-tsun* 泰尊 der – nach CHENG HSÜANS Kommentar irdene – Krug des legendären Herrschers SHUN. Auch den in *Chou-li* 20.135b (BIOT, Bd.1, 474) erwähnten „Großen Krug“ (*ta-tsun* 大尊) glossiert CHENG HSÜAN als „irdenen Krug des hohen Altertums“ (*t'ai-ku chih wa-tsun* 太古之瓦尊), d.h. wohl als den *t'ai-tsun* (太/泰尊) des SHUN. Der Kommentar wird von archäologischen Erkenntnissen gestützt, wonach die *tsun* wohl ursprünglich keramische Gefäße waren, vgl. Rawson (1987), 14. (Zu den *tsun* vgl. auch den Kommentar zu Vers 1.31 des Zyklus.)

Che 柘 (d.i. 柘樹) dürfte hier als *kan-che* 甘柘 (auch *shu-che* 藟蔗, *chu-che* 諸柘, *kan-che* 甘蔗; *Saccharum sinensis* Roxb.), d.h. Zuckerrohr (vgl. zu weiteren Hinweisen KNECHTGES, Bd.2, 58), zu verstehen sein. Die homophonen Varianten deuten auf die lautliche Transkription eines Fremdwortes. Dem traditionell auf 304 datierten, aber wohl wesentlich späteren *Nan-fang ts'ao-mu chuang* 南方草木狀 (vgl. LI 1979, 55-59) zufolge stammte das Zuckerrohr aus Chiao-chih 交趾, der erst 111 v. Chr. nach der Unterwerfung Nan-yüehs errichteten (vgl. HS 28B.1629, 95.3859) Militärkommandantur um das heutige Hanoi. Der Zuckerrohrsaft dürfte zum Zeitpunkt der Komposition des vorliegenden Textes noch als Exotikum aus dem äußersten Süden empfunden worden sein. Das Binom *che-chiang* 柘漿 findet sich parallel in *Chao hun* (CT 9.208, HAWKES, 228), auch in der Textvariante 蔗漿. YING SHAO kommentiert *che-chiang* im vorliegenden Vers als – offenbar nicht alkoholischen – „Zuckerrohrsaft“ (*kan-che-chih* 甘柘汁); zum selben Ergebnis findet CHIANG LIANG-FU in seiner ausführlichen Diskussion (1985, Bd.3, 187-89) der *Chao hun*-Passage. Das als „Saft“ übersetzte *chiang* 漿 (SWANN 1950, 434: „sirups“) bezeichnet nach *Chou-li* 5.31b (BIOT, Bd.1, 101) allerdings als *terminus technicus* eines der im Ritual verwendeten (alkoholischen) „vier Getränke“ (*ssu yin* 四飲), nach *Chou-li* 5.32c (BIOT, 104-5) eines der königlichen „sechs Getränke“ (*wang chih liu yin* 王之六飲). Nach einer Rezeptur des *Pen-ts'ao kang-mu* bestimmt WATERS (1985), 64, dieses Alkoholikum aufgrund der „similarity of the ingredients and the method of preparation“ als Bier; dies dürfte für die meisten Chou-zeitlichen Alkoholika zu verallgemeinern sein (vgl. Hsu / LINDUFF 1988, 359). *Chiang* wird im *Shuo-wen* als „Essig“ (*ts'u-chiang* 酢漿) charakterisiert. CHENG HSÜAN glossiert es zu *Chou-li* 5.31b als das seinerzeitige *tsai-chiang* 載漿 (*tsai* ist ebenfalls im *Shuo-wen* als *ts'u-chiang* definiert); CHIA KUNG-YEN erklärt im Subkommentar, *chiang* sei ein aus Reis hergestelltes Alkoholikum. Ohne jeden Zweifel schließlich als Alkoholikum ist *chiao-chiang* 椒漿 („Gelbholzwein“) in Gesang 19 des Zyklus erwähnt: „[Wir] schenken Gelbholzwein ein – schon sind die Geister betrunken!“ *Chiang* kann daher ein Alkoholikum, einen – wohl alkoholfreien – Saft und eine Art Essig bezeichnen (zu letzterem vgl. auch KNECHTGES 1986, 50). PAPER (1995), 114, hat aus den Größen der Pokale und dem mutmaßlichen Alkoholgehalt der Opfergetränke gefolgert, „a conservative estimate is

that the *shi* (der jugendliche Verkörperer des Toten im Ahnenkult der Chou) consumed between 2.4 and 3.9 ounces of pure alcohol“ und kommentiert: „Given that the alcohol consumption, although ingested with rich food, took place after a seven-day fast, the inebriation of the *shi* was ensured.“ Ein erheblicher Alkoholkonsum darf wohl auch für die Han-zeitlichen Opfer an die kosmischen Geister angenommen werden, wobei die Geister vermutlich durch (weibliche?) Medien (*wu* 巫) verkörpert wurden. Zwar legen die Funde der Shang- und Chou-Opfergefäße nahe, daß unter den Shang das Alkoholopfer im Vordergrund gestanden hat, unter den Chou hingegen das Speisenopfer (vgl. Hsu / LINDUFF, 360 und Abb. 10.4), doch ist das Trinken der Geister entsprechend dem vorgeschriebenem Maß ein topisches Element des Opfers geblieben, wie der Ahnentempelhymnus *Ch'u-tz'u* 楚茨 (*Mao shih* [# 209] 13-2.201c, LEGGE IV, 372) belegt.

Vers 27-28: Zu dem reimenden Binom *ch'ang-yang* 常羊 („streifend und streichend“) vgl. den Kommentar zu Vers 11.20 des Zyklus. CH'EN PEN-LI (*Chiao-ssu ko* 17b) bezieht Vers 27 auf den Kaiser, der auf seinen Inspektionsreisen und an den fünf Altären rastlos unterwegs sei, um die Einheit mit den Geistern zu erreichen.

Vers 29-30: *Jang-jang* 穰穰 („reichlich, reichlich“) bezeichnet seit *Mao shih* [# 274, 302] 19-2.321c, 20-3.353c (LEGGE IV, 579, 635) den reichlichen Überfluß an Segnungen, welche die Ahnen oder der Himmel zur Vergeltung der dargebrachten Opfer herabsenden. Auch von YANG HSIUNG (*Kan-ch'üan fu*, WH 7.13a, KNECHTGES, Bd.2, 37) und CHANG HENG (*Tung-ching fu*, WH 3.23b, KNECHTGES, Bd.1, 279) wird *jang-jang* in dieser Bedeutung verwendet. *Loc.class.* für *fu cheng* 復正 im Sinne von „auf den rechten Weg zurückkehren“ (vgl. YEN SHIH-KU: 歸於正道) oder „die rechte Ordnung wiederherstellen“ ist *Ch'un-ch'iu Ku-liang chuan* [CHAO 5] 17.70c. Das Verb *fu* fasse ich hier kausativ auf, mit dem implizierten Subjekt der Geister. Die Übersetzung der Wendung *chih wang ning* 直往甯 „dies gerade ist das lange Erhoffte“ folgt mangels Parallelstellen YEN SHIH-KU.

Vers 31-32: CHIN CHO glossiert *p'ing* 馮 als *P'ing-i* 馮夷 (zur Aussprache des ersten Zeichens vgl. CHIANG LIANG-FU 1985, Bd.1, 241-44) und identifiziert diesen Geist als den „Flußgrafen“ (*Ho-po* 河伯), d.h. den aus der südlichen Literatur (*Chuang-tzu*, *Shan-hai ching*, *Huai-nan tzu*, *Chiu ko*, etc.) bekannten Wassergeist des Gelben Flusses (vgl. auch KARLGREN 1946, 320, 325-26). Die Identifizierung von *P'ing-i* und *Ho-po* ist in Kommentaren seit der Östlichen Han-Zeit nachweisbar (vgl. etwa *Chuang-tzu chi-shih* 3A.249), wird aber von WEN CH'UNG-I (1960), 148-51, als nachträgliches Konstrukt zurückgewiesen; tatsächlich zeigen nur sehr wenige der frühen Belegstellen *P'ing-i* als Wassergeist (vgl. die zitierten Passagen bei WEN und CHIANG LIANG-FU). *Hsi* 螭 ist im *Shuo-wen* als *ta kuei* 大龜 („große Schildkröte“) definiert und auch von CHIN CHO in dieser Bedeutung glossiert. Entsprechend paraphrasiert YEN SHIH-KU den Doppelpers: „*P'ing-i* veranlaßt die geisterhafte Schildkröte, die Wassergeister zu züchtigen und zu harmonisieren und ihnen zu befehlen, die Flußüberflutungen zu beseitigen, Auflösung und Ausgleich zu bewirken und so Katastrophen und Schaden zu vermeiden.“ Dagegen mutmaßt CH'IU CH'UNG-SUN, 210, dem ich hier folge, *hsi* stehe für das homophone *i* 夷; auch *P'ei-wen yün-fu* 佩文韻府 zitiert den Vers in 20a.874c mit den Zeichen 馮夷, in 4b.176c und 23a.1106c allerdings mit 馮螭. Die Evidenz dieser Interpretationen bleibt dürftig: Weder *p'ing* als Verkürzung oder *P'ing-hsi* als Variante von *P'ing-i* noch eine dem „Flußgrafen“ unterstehende Schildkröte *hsi* sind belegt, doch läßt die Labilität der Schreibweise des vermeintlichen Wassergeistes *P'ing-i* (u.a. als *Wu-i* 無夷, *Ping-i* 冰夷, *P'ing-ch'ih* 馮遲) die von CH'IU vorgeschlagene Lösung als möglich erscheinen. Eine vergleichbare Labilität zeigt sich auch in den Schreibungen eines anderen Geistes, *P'ing-i* 屏翳 (u.a. als *P'ing-i* 萍翳, *P'ing-i* 萍翳), der – wie *P'ing-i* 馮夷 – in den frühen südlichen Quellen in vielfältiger Funktion erscheint und als Regen-, Donner- oder Windgeist identifiziert worden ist (zu einem Überblick vgl. CHIANG LIANG-FU, 244-45). In zwei Passagen TS'AO CHIH 曹植 (192 - 232) ist der Geist der Beherrscher der Winde (vgl. CHAO YU-WEN 1984, 2.284, 3.457), während YEN SHIH-KU in HS 25A.1208 den „Regenmeister“ (*yü-shih* 雨師) als *P'ing-i* 屏翳

glossiert. Ich halte es nicht für unmöglich, die Zeichenfolge *p'ing hsi* des vorliegenden Verses als eine Schreibvariante für diesen Geist aufzufassen.

Trotz aller Fragwürdigkeiten ist der Doppelpers eine wichtige Evidenz für eine Datierung auf 109 v. Chr. oder später. Unmittelbar nach Auffinden des Dreifußes 113 v. Chr., so *SC* 28.1392 und *HS* 25A.1225, sprach der Himmelssohn: „In jüngster Zeit ist der [Gelbe] Fluß [wiederholt] über die Ufer getreten, [so daß das Getreide] mehrere Jahre nicht gereift ist. Daher sind [Wir an die verschiedenen Orte] gereist, haben *Hou-t'u* geopfert und für die Hundert Familien um das Wachstum des Getreides gebetet. [Obwohl Wir aber] in diesem Jahr noch nicht die reiche Ernte [den Geistern] vergolten haben – wie ist es möglich, daß [dennoch] der Dreifuß erscheint?“ Erst vier Jahre später, 109 v. Chr., aber wurden am Gelben Fluß die großen Deichbauarbeiten unter persönlicher Aufsicht *WU-TIS* ausgeführt (*HS* 6.193, 29.1682-84, *SC* 12.477-78, 29.1413) – eine von den Historikern ausführlich gewürdigte Anstrengung von enormer materieller und symbolischer Bedeutung, die sich auch in zwei tradierten Gesängen des Kaisers (*Hu-tzu ko* 瓠子歌, *HS* 29.1682-83, *SC* 29.1413) niederschlug. Nach Abschluß der Arbeiten, so die Darstellung in *Shih-chi* und *Han-shu*, wurde auf dem *Hu-tzu* 瓠子-Deich ein Palast errichtet: „Man führte den [Gelben] Fluß über zwei Kanäle nach Norden und erneuerte [damit] den von *YÜ* [einst geschaffenen] alten Lauf. Daraufhin fanden die [ursprünglich von den Überschwemmungen heimgesuchten] Gebiete von *Liang* und *Ch'u* wieder Ruhe, und es gab keine Überschwemmungskatastrophen mehr.“ (*HS* 29.1684, *SC* 29.1413) Daß die Kontrolle über den Gelben Fluß in einer Opferhymne Erwähnung findet, sollte nicht verwundern: Nach dem Vorbild des Großen *YÜ*, dessen Regulierung der Fluten zum Gründungsmythos der chinesischen Ökumene gerann (vgl. *KARLGREN* 1946, 301-11), war unter allen zivilen Leistungen eines chinesischen Herrschers keine so symbolisch wie die Zähmung des bedrohlichen Gelben Flusses. Daß diese als eine – den Kaiser unterstützende und damit legitimierende – Wohltat des Fluß-, Regen- oder Windgeistes gerühmt wird, entspricht dem ideologischen Programm der Opfer des Vorstadaltars.

Vers 35: Vgl. den schon zu Vers 29 erwähnten Vers aus *Mao shih* [# 302] 20-3.353c (*LEGGE* IV, 635): 豐年穰穰.

Text 13:

Die Halle der Läuterung bringt das Kraut hervor,	齊房產草
2 neun Stengel verflechten ihr Blattwerk.	九莖連葉
Die Palastknaben überbringen das außergewöhnliche [Omen],	宮童効異
4 [Wir] durchblättern die [alten] Karten, erkunden die Genealogien.	披圖案謀
Die Essenz der dunklen Luft	玄氣之精
6 kehrt erneut zu dieser Hauptstadt zurück.	回復此都
Sich windend, sich windend, täglich üppiger –	蔓蔓日茂
8 das Wunderkraut vollendet geisterhafte Blütenpracht!	芝成靈華

Kommentar:

Text nach *HS* 22.1065.

Form: acht Verse zu vier Zeichen.

Endreime: unterbrochener Reim, Reimwechsel nach Vers 4. Reimfolge: *ho* 盞 (*-ap), *yü* 魚 (*-a); Assonanzen der Kategorien *yu* 幽 (*-aw) und *chih* 之 (*-ə), vielleicht als Mischreim zu werten, liegen auf den Versen 1/3 (vgl. *LO CH'ANG-P'EI / CHOU TSU-MO* 1958, 130, 136), so daß für die Verse 1-4 auch ein alternierender Reim notiert werden kann. Eine weitere Assonanz liegt eventuell auf Vers 7 der Kategorie *yu* 幽 (*-aw) mit den Versen 6 und 8 (zu dem Mischreim vgl. *LO / CHOU*, 136, 150). Reimschema: (a)b(a)b xc(c)c.

Textzusatz: Dem nachgestellten „Titel“ folgt der Zusatz: „Im Jahre 2 der Ära *yüan-feng* 元封 (109 v. Chr.) verfaßt, als das Wunderkraut in *Kan-ch'üan* in der Halle der Läuterung wuchs.“ Dazu verzeichnen die *Annalen WU-TIS* (*HS* 6.193, vgl. auch *SC* 12.479, 28.1400) für den sechsten Monat des Jahres 109 v. Chr. folgendes Edikt: „Im inneren Teil des *Kan-ch'üan*-Palastes ist das ‚Wunderkraut‘ (*chih* 芝) gewachsen; es hat neun Stengel, deren Blätter verschlungen sind. Gott in der Höhe ist umfassend gegenwärtig, sondert [dabei auch] nicht [Unsere] niederen Hallen aus und gewährt Uns umfassende Segnungen. Daher wird hiermit eine Amnestie für die Welt unter dem Himmel verkündet und in dem hauptstädtischen Gebiet von *Yün-yang* je hundert Haushalten Rindfleisch und Wein gewährt.“ (Der Opferbezirk von *Kan-ch'üan* lag in der Präfektur *Yün-yang* 雲陽.) Daraufhin, so das *Han-shu* weiter, wurde der „Gesang der Wunderkrauthalle“ (*Chih fang chih ko* 芝房之歌) verfaßt; unter dem Titel *Chih fang* ist der Opfergesang auch in der Vorrede zu *PAN KÜS Liang tu fu* (*WH* 1.2a, *KNECHTGES*, Bd. 1, 95) erwähnt. Die Passage in *SC* 12.479 und 28.1400 notiert, das Wunderkraut sei in einer kurz zuvor errichteten „vorderen Halle“ (*ch'ien-tien* 前殿) des Palastes in *Kan-ch'üan* erschienen. *San-fu huang-t'u* 2.5b berichtet unter Berufung auf das *Han chiu i*, in *Kan-ch'üan* sei nach dem Erscheinen des Wunderkrautes (golden, mit grünen Blättern und roten Früchten, nachts leuchtend) eine hiernach benannte Halle *chih fang* 芝房 errichtet worden. – *CHU CH'ÏEN* (*Yüeh-fu cheng-i* 1.13b) und *HSÜ HSIEN-CHUNG* (*Yüeh-fu yüan* 2.8b) mutmaßen, der vorliegende Text sei eine überarbeitete Version und wollen als ursprünglichen Gesang den unter den Titeln *Han sung lun-kung ko* 漢頌論功歌 (*Ch'u-hsieh chi* 15.377), *Ling-chih ko* 靈芝歌 (*Yüeh-fu shih-chi* 1.9) oder *Sung lun-kung ko-shih ling-chih ko* 頌論功歌詩靈芝歌 (*T'ai-p'ing yü-lan* 570.5a) tradierten Hymnus identifizieren (zu dem Text mit seinen Varianten vgl. *LU CH'IN-LI* 1984, Bd. 1, 169). Der erstmals in *Ch'u-hsieh chi* greifbare Text wird dort wie in *T'ai-p'ing yü-lan* *PAN KÜ* zugeschrieben und in *Yüeh-fu shih-chi* als Opferhymne für den Vorstadaltar klassifiziert.

Vers 1: *Chai* 齊 steht für *chai* 齋; *chai fang* 齊房 („Halle der Läuterung“) bezeichnet als *terminus technicus* jenes kleine Haus, in dem sich der Herrscher vor Beginn der Opfer dem mehrtägigen reinigenden Fasten unterzog. *Chih* 芝 ist in dieser Zeit botanisch noch nicht greifbar; zumeist als ein Pilz aufgefaßt, wird es in den ersten beiden Versen als „Kraut“ (*ts'ao* 草) mit „verschlungenem Blattwerk“ (*lien-yeh* 連葉) beschrieben. Es ist die numinose Unsterblichkeitsdroge *par excellence*. Im *Omina-Katalog* des *Sung-shu* (29.860) wird *chih-ts'ao* wie folgt charakterisiert: „Das *chih-ts'ao*: Wenn der König wohlthätig und gütig ist, wächst es. Es zu essen, läßt den Menschen die [menschliche Lebens-]Zeit überwinden.“

Vers 2: „Neun“ (*chiu* 九) ist hier wohl nicht als konkretes Zahlwort aufzufassen, sondern als die höchste *yang* 陽-Zahl, d.h. mit der Bedeutung „zahllose“.

Vers 3: Die Übersetzung folgt YEN SHIH-KUS Glosse von *kung t'ung* 宮童 als *kung chih t'ung shu* 宮之童豎 („Palastknaben“). Dagegen faßt CHOU SHOU-CH'ANG (*Han-shu chu-chiao pu* 15.7a) *t'ung* als *t'ung-jan* 童然 („kahl“) auf: Der ursprüngliche graslos-kahle Boden des Palastinnern habe das Omen hervorgebracht.

Vers 4: SU LIN glossiert *tieh* 讎 als *p'u-ti* 譜弟 (Variante 第; „Genealogie“); *tieh* ist damit ein homophones Lehnzeichen für *tieh* 牒 (vgl. auch CH'EN CHIH 1979, 161). Das Studium der „[alten] Karten“ ist in der politisch-rituellen Praxis WU-TIS topisch (vgl. die Kommentare zu den Versen 10b.20 und 12.7), um Neues oder Unbekanntes unter die sichere Autorität des Altertums zu stellen, insbesondere mit Rekurs auf den Gelben Kaiser. Auch SSU-MA CH' IEN verwendet *tieh* 讎 als „Genealogie“, ausgehend von dem Gelben Kaiser (SC 13.488) Eine andere Interpretation des Verses bietet WU HUNG (1989), 77-78, der *t'u* 圖 als die – allerdings wohl erst aus der Späteren Han-Zeit bekannten und dann zunehmend konsultierten – Omina-Kataloge (*ju-t'u* 瑞圖) versteht: „And [I] opened and read the *Tu* and identified [this omen]“.

Vers 6: YEN SHIH-KU glossiert *hsüan* 玄 („dunkel“) in der zeitgenössisch üblichen Bedeutung als *t'ien* 天 („Himmel“); *tu* 都 („Stadt“) verweise hier auf Kan-ch'üan (vgl. das zitierte Edikt im Kommentar zum Textzusatz).

Vers 7: *Man* 蔓 („sich winden“) bezeichnet das Wachstum von Kletter- und Schlingpflanzen; offenbar hiervon abgeleitet ist die Bedeutung „sich strecken, sich längen“ (*yen* 延). Entsprechend wird *man-man* 蔓蔓 („sich windend, sich windend“) metaphorisch im Sinne von „langlebig“ verwendet, vgl. den *Chiu ko*-Gesang *Shan-kuei* (CT 2.81, HAWKES 1985, 116). Der vorliegende Vers hält beide Bedeutungen im Gleichgewicht: die „wörtliche“ vegetative des üppig sprießenden „Wunderkrauts“ wie die metaphorische der – durch das „Wunderkraut“ zuteil werdenden – Langlebigkeit / Unsterblichkeit.

Text 14:

An den segensreichen Altären des Beherrschers [der Erde] und des Erhabenen	后皇嘉壇
[Himmels]	
2 nehmen [Wir] Aufstellung im dunklen und gelben Ornat!	立玄黃服
Ein Gegenstand ist erschienen in Chi-chou,	物發冀州
4 er prophezeit die Bedeckung durch Glück und Segen!	兆蒙祉福
Strömend, strömend über die Grenzen der vier [Gegenden] –	沈沈四塞
6 die entfernten und entlegenen [Barbaren] unterstellen sich folgsam.	徼狄合處
[Wir] durchdringen und gestalten die Myriaden [Regionen] –	經營萬億
8 alles gedeiht an seinem Platz!	咸遂厥宇

Kommentar:

Text nach HS 22.2065.

Form: acht Verse zu vier Zeichen.

Endreime: Der unterbrochene Reim der Kategorie *chih* 職 (*-ək) der Verse 2 und 4 setzt sich fort in den Versen 5 und 7; die Verse 6 und 8 reimen in der Kategorie *yü* 魚 (*-a). Die zweite Hälfte des Textes hat daher alternierenden Reim; die formale Differenz zu den ersten vier Versen entspricht der semantischen. Reimschema: xaxa abab.

Textvariante: *Yüeh-fu shih-chi* 1.8 hat in Vers 6 *hsia* 遐 für *hsia* 假.

Vers 1-2: Die frühen Kommentare schweigen zu *hou huang* 后皇. Spätere Kommentatoren wie HSÜ HSIEN-CHUNG (*Yüeh-fu yüan* 2.9a), CHU CH' IEN (*Yüeh-fu cheng-i* 1.14b), CHU CHIA-CHENG (*Yüeh-fu kuang-hsü* 22.14b), CH'EN PEN-LI (*Chiao-ssu ko* 18b), WANG HSIEN-CH' IEN (*Han-shu pu-chu* 22.30b) oder CHENG WEN (1986), 89, haben den Gesang ausdrücklich als an den Erdgeist *Hou-t'u* gerichtet aufgefaßt; WANG HSIEN-CH' IEN mutmaßt, der Text sei anlässlich des Dreifußfundes in Fenyin (vgl. Text 12) verfaßt worden. Die Deutung des Gesanges als Hymne an *Hou-t'u* gründet außer auf Vers 3 vor allem auf der Interpretation von *hou huang* 后皇 als *Hou-t'u*. Hingegen liest OTAKE (1977/79), Bd.1, 205, das Binom als Ellipse von *Hou-t'u* und *huang-t'ien* 皇天 („Beherrscher der Erde und Erhabener Himmel“); ebenso übersetzt CHAVANNES (1895/1905), Bd.3, 624, als «Souveraine et [...] Souverain» und kommentiert dies als «la Terre et le Ciel». Dieselbe Deutung hat WANG I für den fast identischen (und vielleicht in etwa zeitgenössischen?) Auftaktvers 后皇嘉樹 im *Ch'u-tz'u*-Text *Chü sung* (CT 4.153, HAWKES 1985, 178) gegeben. CHANG HENG wiederum verwendet *hou huang* im Sinne von „herrscherlich Erhabener“ als Bezeichnung des irdischen Souveräns (WH 2.33b, KNECHTGES 1982/96, Bd.1, 235). Demgemäß sieht CHU HSI in dem *Chü sung*-Vers mit *hou huang* den König von Ch'u betitelt (*Ch'u-tz'u chi-chu* 4.98). Die parallele Bildung *hou ti* 后帝 u.a. in *Mao shih* [# 300] 20-2.347c (hier in dem Vers 皇皇后帝; LEGGE IV, 624) und *T'ien-wen* (CT 3.100, 105, HAWKES, 129, 131), womit der Himmelsherrscher oder der irdische Souverän bezeichnet werden, stützt CHANG HENG'S Gebrauch von *hou huang*. Auch in Bankettgesängen der Westlichen Chin- (vgl. *Sung-shu* 20.588) wie in der (Liu-)Sung-Dynastie (vgl. *Sung-shu* 20.596) ist *hou huang* in diesem Sinne verwendet. Dem entgegen steht der Doppelvers 后皇嘉慶定祗玄時, mit dem in der Südlichen Ch'i-Zeit der Gesang zum Vergraben des Opfertiers am nördlichen, d.h. der Erde gewidmeten Altar beginnt (vgl. *Nan-Ch'i-shu* 11.172): Hier scheint nicht nur mit *hou huang* die Erdgottheit *Hou-t'u* angesprochen, sondern deren Altar überdies mit der Farbe des Himmels, *hsüan* 玄, bedacht!

Damit unterstützten die Belege drei unterschiedliche Interpretationen von *hou huang*: als Bezeich-

nung der Erdgottheit, des Himmelsherrschers (oder Kaisers) sowie beider gemeinsam. Mir scheint letztere Alternative am stärksten, weil durch die Farbsymbolik in Vers 2 getragen: *Hsüan huang* 玄黃 („Dunkel und Gelb“) – hier mit *hou huang* einen Chiasmus bildend – ist belegt als Symbolik von Himmel und Erde (vgl. die Kommentare zu Vers 1.34 sowie zu den Versen 2.7 und 10.5 der *An-shih fang-chung ko*); daß HUNG HSING-TSU zu WANG Is Text *Shou chih* 守志 („Bewahren der Gesinnung“, CT 17.326, HAWKES, 318) *hsüan huang* als „Himmelskaiser des Zentrums“ glossiert, ist die Ausnahme zur Regel. Eine letzte Möglichkeit, Vers 2 zu verstehen, bietet schließlich CH'EN PEN-LI (*Chiao-ssu ko* 19a): CH'EN liest *hsüan* als *yüan* 元 und glossiert dieses als die zeremonielle Kopfbedeckung *kuan* 冠; als Übersetzung ergäbe sich „[Wir] stellen [Uns] auf mit Kopfputz und gelbem Ornat“.

Vers 3: CHIN CHO (*HS* 22.1066) liest den Vers als „man erhielt den kostbaren Dreifuß in Fen-yin“; HSÜEH TSAN ergänzt, Fen-yin habe zu Chi-chou 冀州 gehört. HAN WU-TI verwendete den geographischen Namen Chi-chou in zwei seiner Edikte (*HS* 6.183, 185): Im Dezember 114 v. Chr., nach Errichtung des *Hou-t'u*-Altars in Fen-yin, erklärte er, in Chi-chou der [Gottheit der] Erde geopfert zu haben, und ein Jahr später, nach Errichtung des *T'ai-i*-Altars in Kan-ch'üan, pries er rückblickend, am Shui-Hügel in Chi-chou sei ein verzierter (*wen* 文) Dreifuß erschienen. Diese mit dem vorliegenden Gesang konsistente Verwendung des geographischen Namens war hochgradig archaisierend und auf den Zusammenhang der *Hou-t'u*-Opferstätte und des Dreifußes beschränkt. Tatsächlich war Chi-chou im Jahre 113 v. Chr. ein sakrales Utopia: die erste und zentrale der neun Provinzen (*chiu chou* 九州) des Großen YÜ, mit der Hauptstadt als numinoser Mitte der Ökumene (*Shang-shu* 6.34b, LEGGE III, 94, vgl. auch *Shih-chi* 2.52). Auch in der semi-mythologischen Geographie des *Huai-nan tzu* (4.1a) ist Chi-chou die alte Mitte: „In der genauen Mitte [liegt] Chi-chou, ‚Erde des Zentrums‘ genannt.“ Der im Wortsinne u-topische Charakter dieser Region war im *Shang-shu* selbst vorgebildet, wo Chi-chou als einzige der neun Provinzen nicht durch konkrete Grenzen definiert ist. In diese ungreifbare Mitte also verschob WU-TI mit dem vorliegenden Vers wie auch in seinen beiden Edikten den für die dynastische Legitimation eminent bedeutsamen Fundort des Dreifußes. – Erst im Jahre 106 v. Chr. wurde unter dem Namen Chi-chou erneut eine Art Verwaltungseinheit geschaffen, nämlich eine von 13 Regionen der sogenannten Regionalinspektoren (*tz'u-shih* 刺史, zu diesen vgl. LOEWE 1986a, 157), allerdings weit östlich des Fen-Flusses, Teile der heutigen Provinzen Ho-pei 河北, Ho-nan 河南 und Shan-tung 山東 umfassend.

Vers 4: Zu *meng chih fu* 蒙祉福 („Bedeckung durch Glück und Segen“) vgl. Vers 11.31.

Vers 5: YEN SHIH-KU glossiert das (hier erstmals nachweisbare?) *yen-yen* (die Aussprache folgt der Glosse MENG K'ANGS) 沈沈 („strömend, strömend“) als *liu-hsing chih mao* 流行之貌 („Erscheinung des Fließens“). *Ssu se* 四塞 („Grenzen der vier [Gegenden]“) oder „vier Begrenzungen“ ist ein zeitgenössischer Terminus (vgl. Ssu-MA HSIANG-JUS *Feng-shan wen*, WH 48.3a; *Li-chi* 31.260a, LEGGE 1885, Bd.2, 30) für die äußerst entlegenen Gebiete der Welt.

Vers 6: YEN SHIH-KU glossiert *hsia* 遐 als Lehnzeichen für das homophone *hsia* 遐 („fern“; CH'EN CHIH 1979, 161, bietet hierzu epigraphische Belege; vgl. auch die notierte Textvariante) und das eigentlich die nördlichen Fremdvölker bezeichnende *ti* 狄 als *i* 夷, also *pars pro toto* für die Fremdvölker aller Himmelsrichtungen. *Ho ch'u* 合處 wird von YEN als *nei fu* 內附 („sich unterwerfen“) erklärt. Überlegen scheint mir die Deutung SHEN CH'IN-HANS (*Han-shu shu-cheng* 14.30b), der *ti* als Verkürzung von *t'i* 逖 („fern“) versteht; *hsia* und *ti* sind danach synonym.

Vers 7: *Ching-ying* 經營 („durchdringen und gestalten“) ist ein alter Terminus der politischen Sprache und wird gebraucht, um die schöpferische Gestaltung der gesamten Welt durch den chinesischen Herrscher zu beschreiben; vgl. die Wendung *ching-ying ssu fang* 經營四方 in drei Elegantiae (*Mao shih* [# 205, 234 und 262] 13-1.195b, 15.233b, 18-4.305b, LEGGE IV, 361, 424, 552). Das hyperbolische *wan i* 萬億 („Myriaden“) wird in zwei Eulogien (*Mao shih* [# 279, 290] 19-3.326b, 19-4.334a, LEGGE, 586, 600) zur Amplifikation der Reichhaltigkeit des Opfergetreides eingesetzt.

Text 15:

- | | |
|--|-----|
| Die Blütenpracht gleißend, gleißend, | 華燿燿 |
| 2 fest an geisterhaften Wurzeln! | 固靈根 |
| Die Geister, sie treiben umher: | 神之旂 |
| 4 Sie passieren das Himmelstor, | 過天門 |
| an Wagen tausend Gespanne | 車千乘 |
| 6 sammeln sich am K'un-lun. | 敦昆侖 |
| Die Geister, sie treten hervor: | 神之出 |
| 8 Sie stoßen das Nephritzimmer auf, | 排玉房 |
| treiben in Vielfalt umher, | 周流雜 |
| 10 stürzen hervor aus der Wasserdosthalle. | 拔蘭堂 |
| Die Geister, sie ziehen voran: | 神之行 |
| 12 Die Federnquasten aufwehend, aufwehend, | 旌容容 |
| die Reiter preschend, preschend, | 騎沓沓 |
| 14 verbreiten sich hastend, hastend. | 般縱縱 |
| Die Geister, sie kommen herbei: | 神之徠 |
| 16 Sie schweben respektgebietend, respektgebietend – | 泛翊翊 |
| der süße Tau fällt hernieder, | 甘露降 |
| 18 die glückverheißenden Wolken sammeln sich. | 慶雲集 |
| Die Geister, sie werden herangeführt: | 神之掄 |
| 20 Sie nähern sich Altar und Traufe, | 臨壇宇 |
| [kommen vom] <i>Chiu i</i> [-Gebirge] in Scharen – | 九疑賓 |
| 22 K'UEI und LUNG tanzen. | 夔龍舞 |
| Die Geister lassen sich in Ruhe nieder, | 神安坐 |
| 24 kreisen zu gesegneter Zeit. | 鶉吉時 |
| Ehrfürchtig, respektvoll, respektvoll, | 共翊翊 |
| 26 vereinen [Wir Uns] mit den Ersehnten! | 合所思 |
| Die Geister sind glücklich und freudig – | 神嘉虞 |
| 28 [Wir] kredenzen den nächsten Pokal! | 申貳觴 |
| Das Glück dehnt sich weithin aus, | 福滂洋 |
| 30 erstreckt sich in Ferne und Dauer. | 邁延長 |

- [Die Geister] verströmen und verbreiten Gnade
 32 am großen Hügel des Fen[-Flusses].
 [Sie] entfachen bronzenen Glanz,
 34 den mächtigen Fluß erfüllend:
 Ein Wuchern wie von Wolken
 36 verstärkt die steigenden Wogen!
 Allseitig bieten [Wir Unsere] Freude dar –
 38 lassen den Gesang zum Himmel steigen!

沛施祐
 汾之阿
 揚金光
 橫泰河
 莽若雲
 增陽波
 徧臚驪
 騰天歌

Kommentar:

Text nach HS 22.1066.

Form: 38 Verse zu drei Zeichen.

Endreime: unterbrochener Reim auf jedem zweiten Vers. Der erste Reim liegt auf den Versen 2/4/6, im Mittelteil wechselt der Reim alle vier Verse, wobei der jeweils identische Auftakt der Abschnitte *shen chih* 神之 („Die Geister, sie [...]“) – in den Versen 23 und 27 dann nur noch als *shen* („Die Geister“) – wie in Text 1 des Zyklus eine Strophenstruktur indiziert. Dieses Muster beginnt mit Vers 3 (die Verse 1-2 sind nur über den Reim in die erste Strophe integriert) und wird anschließend 6 Mal wiederholt. Den – auch semantischen – Abschluß des Gesanges bilden die Verse 31-38, wo ein einziger Reim auf den Versen 32/34/36/38 liegt. Reimfolge: *chen* 真 (*-an), *yang* 陽 (*-an), *tung* 東 (*-un), Mischreim (vgl. LO CH'ANG-P'EI / CHOU TSU-MO 1958, 241) *chih* 職 (*-ək) / *ch'i* 緝 (*-əp), *yü* 魚 (*-a), *chih* 之 (*-ə), *yang* 陽 (*-an), *ko* 歌 (*-aj). Zusätzlich sind als Reime oder Assonanzen nachweisbar: Strophe 2 hat auf den Versen 7/9 eine Assonanz (LO / CHOU, 241) der Kategorien *chih* 質 (*-it) / *ch'i* 緝 (*-əp), so daß die Verse 7-10 vielleicht alternierend reimen. Der Reim von Strophe 2, *yang* 陽 (*-an), liegt zusätzlich auf Vers 11, dort als Assonanz (LO / CHOU, 179, 187-88) mit dem Reim von Strophe 3, *tung* 東 (*-un). In Strophe 4 bildet Vers 15 der Kategorie *chih* 之 (*-ə) eine Assonanz mit dem Mischreim der Verse 16/18, *chih* 職 (*-ək) / *ch'i* 緝 (*-əp, vgl. LO / CHOU, 131, 220). In Strophe 5 liegt der reguläre Reim *yü* 魚 (*-a) der Verse 20/22 auch auf Vers 19, allerdings – als *hou* 侯 (*-u)-Reim im *Shih-ching*-System – mit dem Schlußvokal *-u oder *-ua. In Strophe 6 bildet Vers 25 der Kategorie *chih* 職 (*-ək) mit den Versen 24/26 die schon für Strophe 4 notierte Assonanz mit der Kategorie *chih* 之 (*-ə). In Strophe 7 liegt der Reim *yang* 陽 (*-an) der Verse 28/30 zusätzlich auf Vers 29. Im Schlußteil, wo die 32/34/36/38 in der Kategorie *ko* 歌 (*-aj) reimen, bilden die Verse 35/37 der Kategorien *chen* 真 (*-an) und *yüan* 元 (*-an) eine in der Westlichen Han-Zeit häufige Assonanz (LO / CHOU, 203-4, 211), so daß die Abschlusverse 35-38 auch als alternierende Reime aufgefaßt werden können. Reimschema: xaxaxa (b)c(b)c (d)dxd (e)ex (f)fx (xe)e xccc xg (h)g(h)g.

Textvarianten: Die übliche, auch in der HS-Ausgabe von 1035 und in *Yüeh-fu shih-chi* 1.8 etc. verwendete Schreibung in Vers 1 ist *yeh-yeh* 燂燂 für *yeh-yeh* 燂燂. *Wen-hsüan pu-i* 34.13a hat in Vers 6 *lun* 崙 für *lun* 崙. *Wen-hsüan pu-i* 34.13b, *Ku-shih chi* 15.7a und *Kuang Wen-hsüan* (vgl. LU CH'IN-LI 1984, Bd.1, 153) haben in Vers 14 *sung-sung* 縱縱 für *tsung-tsung* 縱縱. Die HS-Ausgabe von 1035 (vgl. CH'IU CH'UNG-SUN 1964, 212) hat in Vers 19 *yü* 楡 für *yü* 楡; LU CH'IN-LI notiert diese Variante auch für *Yüeh-fu shih-chi* (in der Pekinger Ausgabe nicht nachweisbar), ferner dort und in *Wen-hsüan pu-i* 34.13b *yang* 陽 für *yang* 揚, doch ist ersteres die im *Han-shu* übliche Schreibung (vgl. zu der Pekinger Ausgabe auch *Han-shu pu-chu* und CH'IU CH'UNG-SUN); *yang* 揚 erscheint aber in einigen späteren Anthologien wie *Ku-shih chi* 15.7a, *Yüeh-fu cheng-i* 1.14a, *Ku-yüeh yüan* 1.9a oder bei CH'EN PEN-LI (*Chiao-ssu ko* 20a). *Yüeh-fu shih-chi* 1.8 hat in Vers 35 *pian* 徧 für 徧.

Vers 1-2: *Yeh-yeh* 燂燂, auch als 燂燂, ist eine Variante zu *yeh-yeh* 燂燂; *yeh* ist im *Shuo-wen* als *sheng* 盛 („Fülle“) definiert. Nach TUAN YÜ-TS'AI (*Shuo-wen* 4501a) bezeichnet es jede Art von Licht- oder Glanzfülle. *Loc.class.* ist *Mao shih* [# 193] 12-2.178b (LEGGE IV, 322), wo *yeh-yeh* das mächtige Gleifen der Gewitterblitze (*yeh-yeh chen tien* 燂燂震電) amplifiziert. Für die „geisterhaften Wurzeln“ (*ling-ken* 靈根) sehe ich keine Parallelstelle; WANG HSIEN-CH' IEN (*Han-shu pu-chu* 22.30b) bezieht sie auf die Ornamentik des Geistergefährts, HSÜ HSIEN-CHUNG (*Yüeh-fu yüan* 2.9b) und CHU CHIA-CHENG (*Yüeh-fu kuang-hsü* 22.15a) verbinden die ersten beiden Verse mit dem in Text 13 gepriesenen Wunderkraut *chih* 芝. Auch CH'EN PEN-LI (*Chiao-ssu ko* 19b) versteht den Textauftakt so, daß die Geister herabsteigen, nachdem das Wunderkraut erschienen ist.

Vers 3-4: Vgl. die Verse 1.5-6 des Zyklus. *Yu* 游 (eigentlich *liu*, „Bannerstreifen“) verstehe ich hier, wie in 1.6 und 11.36, als *yu* 游 („umherziehen“). Zum „Himmelstor“ (*t'ien-men* 天門) und

seiner astronomischen Lokalisierung vgl. den Kommentar zu Vers 11.1. Das Hervortreten der Geister aus dem Himmel wird in den drei Gesängen 1, 11 und 15 weitgehend parallel geschildert.

Vers 5-6: YEN SHIH-KU (HS 22.1066) glossiert 敦 in der Aussprache *t'un* 屯 und der Bedeutung *chü* 聚 („sich sammeln“). YANG HSIUNG schreibt in der Darstellung der imperialen Prozession im *Kan-ch'üan fu* (WH 7.4b, KNECHTGES 1982/96, Bd.2, 23; HS 87A.3524 mit *t'un* 敦 für *t'un* 屯): „[Der Kaiser] versammelt zehntausend Reiter im mittleren Lager, 屯萬騎於中營兮
läßt von Nephrit-Wagen tausend Gespanne Aufstellung nehmen.“ 方玉車之千乘

CHU CH' IEN (*Yüeh-fu cheng-i* 1.15a) und CHU CHIA-CHENG (*Yüeh-fu kuang-hsü* 22.15a) beziehen *K'un-lun* hier auf die „Halle des Lichts“; vgl. hierzu den Kommentar zu Vers 10b.20.

Vers 7-10: Die in der späteren Lyrik nicht unbekanntenen Binome *yü-fang* 玉房 („Nephritzimmer“) und *lan-t'ang* 蘭堂 („Wasserdosthalle“) scheinen hier Neologismen zu sein. YEN SHIH-KU glossiert *pa* 拔 als *she-chih* 舍止 („sich niederlassen“); WANG HSIEN-CH' IEN versteht *pa* daher als Lehnzeichen für *pa* 芑. Angesichts der folgenden Verse aber scheint ein „sich Niederlassen“ der Geister hier wenig Sinn zu ergeben; *pa* dürfte hier – in der ebenfalls üblichen Bedeutung „hervorstürzen“ – parallel zu *p'ai* („aufstoßen“) in Vers 8 sein; „Nephritzimmer“ und „Wasserdosthalle“ verstehe ich als die „himmlichen“ Aufenthaltsorte der Geister, aus denen diese nun heraustreten.

Vers 12: Zu den bei Tänzen verwendeten, mit vielfarbigen Federn gestalteten Standarten oder Quastenstäben *ching* vgl. den Kommentar zu Vers 1.8 der *An-shih fang-chung ko*. YEN SHIH-KU glossiert *jung-jung* 容容 („aufwehend, aufwehend“) als *fei-yang chih mao* 飛揚之貌 („Erscheinung des Emporfliiegens“). Die stets „Bewegtheit“ ausdrückende Reduplikation gehört in den Kontext der zeitgenössischen südlichen Literatur, vgl. u.a. den *Chiu ko*-Text *Shan-kuei* (CT 2.80, HAWKES 1985, 116) und den *Chiu chang*-Text *Pei hui feng* 悲回風 (CT 4.160, HAWKES, 182).

Vers 13: YEN SHIH-KU glossiert *t'a-t'a* 沓沓 als *chi hsing* 疾行 („dahineilen“).

Vers 14: YEN SHIH-KU glossiert *pan* 般 als *hsiang lien* 相連 („miteinander verbunden“); in Vers 1.20 des Zyklus, *pan i-i* 般裔裔 („verbreiten sich würdevoll, würdevoll“), liest er *pan* hingegen als homophones Lehnzeichen zu *pan* 班 in der Bedeutung *pu* 布 („verbreiten, sich ausbreiten“). *Tsung-tsung* 縱縱 wird von YEN als *chung* 眾 („Scharen“) glossiert; in *Li-chi* 8.61b (LEGGE 1885, Bd.1, 146) erscheint die Reduplikation allerdings im Sinne von „eilig“.

Vers 16: *I-i* 翼翼 wird von YEN SHIH-KU zu Vers 25 als *ching* 敬 („respektvoll“) glossiert; in derselben Bedeutung findet sich *i-i* auch in Vers 5.12 des Zyklus. Die Grundbedeutung des Zeichens, indiziert durch den semantischen Bestandteil *yü* 羽 („Federn“, „Flügel“), wird im *Shuo-wen* als „Erscheinung des Fliegens“ notiert. Der vorliegende Vers impliziert diese Bedeutung, doch läßt sich die parallele Verwendung als „respektvoll“ (kausativ: „respektgebietend“) nicht ignorieren. Vermutlich ist *i-i* in allen drei Versen eine homophone Lehn-schreibung für *i-i* 翼翼.

Vers 17-18: „Süßer Tau“ (*kan-lu* 甘露, auch in Vers 7.10) und „glückverheißende Wolken“ (*ch'ing-yün* 慶雲) sind Omina kosmischer (politischer) Harmonie. Vor allem für HAN HSÜAN-TI war der „süße Tau“ ein zentrales, wiederholt notiertes und in Edikten verkündetes Omen (vgl. HS 8.253, 255, 262, 263, 266, 269); 53 v.Chr. wurde *kan-lu* als neue Regierungsdevise ausgerufen (HS 25B.1252). Obwohl in den Annalen WU-TIS nicht erwähnt, war der „süße Tau“ bereits zu seiner Zeit ein prominentes Omen, vgl. *Li-chi* 22.199b (LEGGE 1885, Bd.2, 392-93); *Huai-nan tzu* 8.1b; *Ch'un-ch'iu fan-lu* 4.102 (die Passage in 13.373 ist allerdings eine spätere Interpolation, vgl. ARBUCKLE 1994, 128); TUNG-FANG SHUO 東方朔 (154 - 93 v.Chr.): *Fei-yu hsien-sheng lun* 非有先生論 (WH 51.10b). Zu den „glückverheißenden Wolken“ zitiert JU CH'UN das Astronomie-Kapitel des *Han-shu* (26.1298): „Rauch gleichend, ohne Rauch zu sein; Wolken gleichend, ohne Wolken zu sein: farbenreich, farbenreich, üppig, üppig, zerstreut und vereinzelt, kreisend und sich windend – dies nennt man ‚glückverheißende Wolken‘.“ HS 26.1298 hat noch den Nachsatz: „Wenn die ‚glückverheißenden Wolken‘ erscheinen, ist dies [ein Zeichen] günstiger Luft.“ Im Omina-Katalog des *Sung-shu*

(29.836) ist notiert: „Fünffarbige Wolken sind das Zeichen des höchsten Friedens; sie heißen ‚glückverheißende Wolken‘ [...]“ Wie an zahllosen Passagen in *Shih-chi* und *Han-shu* deutlich, waren merkwürdige Wolkenformationen und -farben – neben ungewöhnlichen Lichterscheinungen – in der Han-Zeit die üblichsten atmosphärischen Begleiterscheinungen ritueller Handlungen.

Vers 19: YEN SHIH-KU (*HS* 22.1067) glossiert *yü* 揄 in der üblichen Bedeutung *yin* 引 („[an]ziehen“). Dagegen lesen CHENG WEN (1986), 90, und CH’EN CHIH (1979), 161, *yü* hier als Lehnzeichen für *yü* 愉 („Freude“). Die Freude der Geister wird jedoch erst in Vers 27 gepriesen, während im vorliegenden Vers die Geister noch dabei sind, sich den Opfergaben zu nähern; die Strophen 1-6 zeigen die Bewegungsfolge vom Hervortreten aus dem Himmel bis zur Ankunft beim Opfer.

Vers 20: Vgl. die Verse 2.1-2 des Zyklus.

Vers 21: *Chiu i* 九疑 (Variante: 疑) ist der Name eines Gebirges im Süden der heutigen Provinz Hu-nan 湖南, wo der Legende nach der vorzeitliche Kulturheros SHUN begraben lag. HAN WU-TI opferte im Winter 107/106 v.Chr. dort persönlich SHUN (vgl. *HS* 6.196). Nach YEN SHIH-KU bedeutet der vorliegende Vers, daß (der Geist) SHUN dem Opfer als Gast beiwohne. Mit der Variante *pin* 繽 („Scharen“) für *pin* 賓 („Gast“) findet sich der Vers wörtlich auch in zwei frühen *Ch’u-tz’u*-Texten: in *Li sao* (百神翳其備降兮 / 九疑繽其並迎; *CT* 1.37, HAWKES, 76) und in dem *Chiu ko*-Text *Hsiang fu-jen* (九疑繽兮並迎 / 靈之來兮如雲; *CT* 2.68, HAWKES 1985, 109); in beiden Passagen lesen WANG I und HUNG HSING-TSU den Verweis auf SHUN, der die Berggeister in Scharen aussendet. Eine Gemeinsamkeit der drei Passagen ist das scharenhafte Herbeiströmen der Geister; daher lese ich auch im vorliegenden Vers *pin* 繽 („in Scharen“) für *pin* 賓 („Gast“).

Vers 22: Gemäß der politischen Mythologie der Han-Zeit war K’UEI 夔 von SHUN mit der Ordnung der Musik beauftragt (vgl. Kapitel 3, 51) und LUNG 龍 (nicht nur im vorliegenden Vers als *lung* 龍) mit der sprachlichen Vermittlung von Befehlen und Berichten zwischen Herrscher und Volk (*Shang-shu* 3.19b-20a, LEGGE III, 47-49, *SC* 1.39, *HS* 19A.721-22). CHAVANNES (1895/1905), Bd.3, 625, kommentiert zu dem Doppelvers: «Ce texte est intéressant parce qu’il prouve que certains personnages de l’antiquité chinoise avaient été mis au rang des dieux.» Ich verstehe die Erwähnung von K’UEI und LUNG erneut im Zusammenhang der politischen Mythologie HAN WU-TIS, also – vgl. besonders auch die Texte 12 und 14 – als eine weitere Referenz auf die rituelle Regierungspraxis der legendären Sagenherrscher.

Vers 23: Vgl. die Verse 1.25, *ling i tso* 靈已坐 („Die Geister haben schon Platz genommen“) und 1.33, *ling an liu* 靈安留 („Die Geister verweilen in Ruhe“).

Vers 24: Zu *hsiang* 鶯, einer alten Form des Zeichens *hsiang* 翔 („kreisen, flattern“), vgl. den Kommentar zu Vers 8.37-38.

Vers 25: YEN SHIH-KU glossiert *kung* 共 als *kung* 恭 („ehrfürchtig“).

Vers 26: Vgl. parallel Vers 12.28, *ssu so ping* 思所並 („ersehen [Wir] die Vereinigung [mit den Geistern]“); die „Vereinigung“ bedeutet zugleich, daß die Geister das Opfer annehmen.

Vers 27: *Yü* 虞 wird hier – wie schon zu dem Vers *yü chih tan* 虞至旦 („Freudig bis zum Sonnenaufgang“) in Vers 1.27 – von YEN SHIH-KU als „freudig“ (*lo* 樂) glossiert.

Vers 28: Vgl. Vers 1.48, *hsien chia shang* 獻嘉觴 („entbieten den segensreichen Pokal“); zu *shang* als „gefülltem“ Pokal vgl. den dortigen Kommentar.

Vers 29: Das reimende Binom *p’ang-yang* 滂洋 („dehnt sich weithin aus“) wird von YEN SHIH-KU als *jao-kuang* 饒廣 („reichlich und weit“) glossiert. Konkret vermitteln die beiden Zeichen das Bild weithin ausgedehnten Wassers; vgl. zur m.W. einzigen Parallelstelle in der frühen Literatur die Wendung *p’ang yang-yang* 滂洋洋 in dem SUNG YÜ zugeschriebenen *Kao-t’ang fu* 高唐賦 (*WH* 19.3a, KNECHTGES 1982/96, Bd.3, 329).

Vers 31: Zu *yu* 祐, austauschbar mit *hu* 祐, als den von den Ahnengeistern oder dem Himmel geschenkten „Segnungen“ vgl. den Kommentar zu Vers 12.8. Die Verse 31-32 hier beziehen sich

erneut, wie die Verse 12.7-8, auf den Fund des Dreifußes, dem nun die abschließenden, auch durch den Reim verbundenen acht Verse gewidmet sind.

Vers 32: YEN SHIH-KU glossiert *o* 阿 als *shui chih ch’ü-yü* 水之曲隅 („Windungen und Winkel des Flusses“), der Vers lautete dann: „an den Mäandern des Fen[-Flusses]“. *O*, im *Shuo-wen* als *ta ling* 大陵 („großer Hügel“) definiert (vgl. auch *Mao shih* [# 176] 10-1.154b, LEGGE IV, 279), kann aber ebenso den Hügel namens Shui 隄 an der Südseite des Fen-Flusses bezeichnen, Ort des *Hou-t’u*-Altars und Fundstätte des Dreifußes (vgl. den Kommentar zu Vers 12.7).

Verse 33-34: Ich folge YEN SHIH-KU, der *heng* 橫 als *ch’ung-man* 充滿 („erfüllen“) glossiert. Dagegen verweist WANG HSIEN-CH’IEN (*Han-shu pu-chu* 22.31a) auf eine parallele Passage in dem WU-TI zugeschriebenen *Ch’iu-feng tz’u* 秋風辭 (nicht im *Han-shu*, aber in *WH* 45.26b tradiert):

„[Wir] gleiten im Pavillonboot, ach, 汎樓船兮
überqueren den Fen-Fluß; 濟汾河
ziehen durch die Strommitte, ach, 橫中流兮
fächeln weiße Wellen auf.“ 揚素波

Gemäß der diesem Gesang vorangestellten Einleitung soll der Text bei einer Rückkehr WU-TIS vom *Hou-t’u*-Opfer entstanden sein. Es wäre deshalb auch möglich, in Orientierung an diesem Paralleltext *heng* als „durchqueren“ zu übersetzen: „[Die Geister] entfachen bronzenen Glanz, / durchqueren den mächtigen Fluß.“ Oder auch: „[Die Geister] entfachen bronzenen Glanz, / [Wir] durchqueren den mächtigen Fluß.“ *T’ai-ho* 泰河 („mächtiger Fluß“) wird von YEN SHIH-KU schlicht als *ta-ho* 大河 („großer Fluß“) glossiert; mit CHAVANNES verstehe ich *t’ai* 泰 hier weniger als Ausdruck räumlicher Ausdehnung, als vielmehr als euphemistisches Epitheton. Der numinose, von den Geistern entfachte „bronzene Glanz“ (*chin-kuang* 金光) dürfte auf den Dreifuß verweisen.

Vers 36: Ich folge mit WANG HSIEN-CH’IEN der in *Yüeh-fu shih-chi* und anderen Anthologien gebrauchten Variante *yang* 揚 für *yang* 陽 (s.o.).

Verse 37-38: Ich folge YEN SHIH-KU; *huan* 驪 steht für das homophone *huan* 歡. Dagegen versteht WANG HSIEN-CH’IEN die Zeichenfolge *t’ien ko* 天歌 als Bezeichnung des erwähnten *Ch’iu-feng tz’u*. Ich halte diese Interpretation für äußerst unwahrscheinlich; ein Terminus *t’ien-ko* ist m.W. in diesem Sinne nicht nachweisbar. Ferner dürfte ein Hymnus des offiziellen Rituals kaum im Schlußvers auf einen in seinem Anspruch bei weitem bescheideneren Text verweisen. Der Gesang *Ch’iu-feng tz’u* – so überhaupt authentisch – scheint auch nicht von besonderer, repräsentativer Bedeutung gewesen zu sein, sonst wäre er, wie etwa WU-TIS Gesänge anlässlich des Deichbaus (vgl. den Kommentar zu den Versen 12.31-32), vermutlich in der offiziellen Historiographie tradiert worden.

Text 16:

Die fünf Geister dienen als Minister,	五神相
2 umfassen die [Gegenden der] vier Nachbarn.	包四鄰
Das irdene Areal ist ausgedehnt –	土地廣
4 läßt treibende Wolken emporsteigen!	揚浮雲
[Wir] reiben den glückverheißenden Altar –	挖嘉壇
6 Gelbholz und Wasserdost erduften.	椒蘭芳
Der <i>pi</i> -Nephrit ist fein –	璧玉精
8 die hängende Pracht erstrahlt!	垂華光
[Wir] vermehren [die Gunst] für Abermillionen Jahre –	益億年
10 die Vortrefflichkeit beginnt zu erblühen!	美始興
[Wir] bieten den Geistern [die Gaben] dar –	交於神
12 und nunmehr empfangen [Wir ihre Segnungen]!	若有承
Weit und umfassend bitten [Wir die Geister] herbei –	廣宣延
14 vollständig leeren [sie] die Pokale!	咸畢觴
Die Geisterwagen nehmen Aufstellung –	靈輿位
16 [die Pferde] richten sich tänzelnd empor.	偃蹇驥
Die Pflanzen[–Ornamente der Wagen] ordnen sich geschwind –	卉汨臚
18 [schon] zerstreuen [sich die Geister] – was bliebe zurück!	析奚遺
[Sie] überströmen [Uns] mit Segen und Gunst –	淫潦澤
20 in mächtigem Aufzug fahren [sie zum Himmel] heim.	淫然歸

Kommentar:

Text nach HS 22.1067.

Form: 20 Verse zu drei Zeichen.

Endreime: Der Standardreim auf jedem zweiten Vers wechselt alle vier Verse; Reimfolge: *chen* 真 (*-in / *-ən), *yang* 陽 (*-aŋ), *cheng* 蒸 (*-əŋ), *yang* 陽 (*-aŋ), *chih* 脂 (*-əj). Hinzu kommen eine Reihe zusätzlicher Reime und Assonanzen, welche zu einer hochgradigen Kohärenz der Verschlüsse beitragen: Die Verse 1/3 reimen zusätzlich in der Kategorie *yang* 陽 (*-aŋ), welche bereits regulär auf den Versen 6/8 und 14/16 liegt. Damit reimen die Verse 1-4 alternierend; zusätzlich sind deren Reime *chen* / *yang* aber auch als Mischreim nachgewiesen (LO CH'ANG-PEI / CHOU TSU-MO 1958, 197). Vers 7 reimt in der Kategorie *keng* 耕 (*-iŋ); hierfür sind Mischreime mit der Kategorie *yang* 陽 (*-aŋ) belegt (LO / CHOU, 188, 196-97). Die Verse 9/11 reimen zusätzlich in der Kategorie *chen* 真 (*-in), so daß auch die Verse 9-12 alternierend reimen. Die lautliche Kohärenz vor allem der Verschlüsse 1-16 wird weiter durch solche Assonanzen gesteigert, die über die Grenzen der vierzeiligen Abschnitte hinausgehen und die Gesamtheit der ersten 16 Verse noch enger zusammenbinden, so etwa durch die Verschlüsse 5 und 13 der Kategorie *yüan* 元 (*-an), für die in der Westlichen Han-Zeit zahlreiche Kontakte mit der Kategorie der Verse 2/4 und 9/11, *chen* 真 (*-in / *-ən), belegt sind (LO / CHOU, 203-4, 211); Kontakte bestehen ferner (LO / CHOU, 174, 188) zwischen den *yang*-Reimen der Verse 1/3, 6/8 und 14/16 einerseits und den *cheng*-Reimen der Verse 10/12 andererseits. So läßt sich von den Versen 1-16 nur für Vers 15 kein Kontakt notieren. Eine schematische Aufzählung der verwendeten Reimkategorien verdeutlicht die strukturierte Homogenität der Verschlüsse: homogen durch die Reduktion auf die beiden Endungen *-n und *-ŋ, strukturiert

über den Wechsel der Vokale *-a, *i und *-ə: *-aŋ / *-in / *-aŋ / *-ən / *-an / *-aŋ / *-iŋ / *-aŋ / *-in / *-əŋ / *-in / *-əŋ / *-an / *-aŋ / *-əj / *-aŋ. Die Verse 17 und 19 bilden eine Assonanz (vgl. LO / CHOU, 152, 230) der Kategorien *yü* 魚 (*-a) / *to* 鐸 (*-ak), so daß auch für die abschließenden vier Verse das Schema des alternierenden Reimes angenommen werden kann. Diese Schlußverse, welche den Abschied der Geister beschreiben, sind durch ihre Reime deutlich von den Versen 1-16 getrennt. Reimschema: abab xa(a)a bcba xaxa (d)e(d)e.

Textvarianten: In Vers 18 haben einige *Han-shu*-Ausgaben *tao* 道 für *i* 遺 (vgl. die Anmerkung der Kollationatoren in HS 22.1077); *tao* würde jedoch nicht reimen und dürfte eine Fehlschreibung sein. *Yüeh-fu shih-chi* 1.8 hat in Vers 20 *wang* 汪 für *wang* 滄.

Verse 1-2: Der Doppelvers beschreibt die kosmographisch strukturierte Architektur des *T'ai-i*-Altars in Kan-ch'üan: erhöht und im Zentrum die Opferstätte für *T'ai-i*, darunter, diese ringförmig umschließend, die Altäre der fünf Kaiser, wiederum unterhalb, zu den vier Seiten, die (vermutlich kleineren) Opferstätten für die übrigen Geister (vgl. oben, 177). Entsprechend kommentiert JU CH'UN (HS 22.1067) zu Vers 1: „Die fünf Kaiser (*ti* 帝) sind die Minister des *T'ai-i*“, was dem oben zitierten Memorial MIU CHIS zur Gestaltung des Altars entspricht. YEN SHIH-KU glossiert *ssu lin* 四鄰 (wörtlich „vier Nachbarn“) als *ssu fang* 四方 („vier Gegenden“).

Vers 4: Zu den „treibenden Wolken“ (*fu-yün* 浮雲) vgl. den Kommentar zu Vers 10a.9.

Vers 6: YEN SHIH-KU glossiert das seltene Zeichen *ku* 挖 in dessen primärer Bedeutung *mo* 摩 („reiben“). Der botanische Name *chiao* 椒 bezeichnet diverse Arten von *Zanthoxylum* L. („Gelbholz“); in der *Ma-wang-tui*-Grabanlage hat sich *Zanthoxylum planispinum* Sieb. et Zucc. gefunden; vgl. HU-NAN SHENG PO-WU-KUAN / CHUNG-KUO K'O-HSÜEH-YÜAN K'AO-KU YEN-CHIU-SO (1973), Bd.1, 35-37, *Ch'ang-sha Ma-wang-tui i-hao Han-mu ch'u-t'u tung-chih-wu piao-pen ti yen-chiu* (1978), 31-33. Um „die Geister herabsteigen zu lassen“ (*chiang shen* 降神), so WANG Is Glosse zur Verwendung von *chiao* (CT 1.37), gehörten besonders Gelbholz, Wasserdost und Zimt zu den meistverwendeten Duft- und Geschmacksreizen; entsprechend ist – parallel zu den Erwähnungen im vorliegenden Zyklus – besonders der Zyklus der *Chiu ko* reich an Erwähnungen dieser „Gehölze“ oder „Pflanzen für Duftstoffe“ (*hsiang-mu* 香木, *hsiang-ts'ao* 香草); vgl. zusammenfassend KERN (1994), 47-54.

Wie der Frauenpalast „Palast der Gelbholz-Halle“ (*chiao-fang tien* 椒房殿) in Ch'ang-an zur Zeit HAN WU-TIS mit einer duftenden und wärmenden Mischung aus *chiao* und Lehm bestrichen war (*San-fu huang-t'u* 3.2b), gehörte „duftendes Gelbholz“ (*fang chiao* 芳椒) auch zum Schmuck jenes glanzvollen Hauses, das nach der phantastischen Schilderung des *Chiu ko*-Textes *Hsiang fu-jen* (CT 2.67, HAWKES 1985, 108) dem weiblichen Wassergeist errichtet wurde. Der vorliegende Doppelvers, eng mit den entsprechenden *Chiu ko*-Passagen verwandt, scheint auf den Duft ausströmenden Anstrich des Altars zu referieren.

Verse 7-8: *Loc.class.* für die Bedeutung der ausschließlich zeremoniell gebrauchten, seit dem Neolithikum bekannten runden Nephritscheibe *pi* ist *Chou-li* 18.124b (BIOT, Bd.1, 434): „Mit der azurenen *pi*[-Scheibe] (蒼璧) huldigt man dem Himmel, mit dem gelben *ts'ung*[-Zylinder] (黃琮) huldigt man der Erde [...]“ CHENG HSÜAN kommentiert hierzu: „Das, womit man den Geistern huldigt, muß deren [jeweilige ontologische] Kategorie symbolisieren. Die *pi*[-Scheibe] ist rund und symbolisiert [daher] den Himmel. Der *ts'ung*[-Zylinder] ist achtseitig und symbolisiert [daher] die Erde [...]“ Zu den beiden Kultgeräten vgl. auch den Kommentar zu Vers 1.34; zur Diskussion der *pi*-Scheibe *Chou-li cheng-i* 35.1391-96, HAYASHI (1991), 97-107, 331-50, SUN CHI (1991), 365-68, zu zusätzlichen Abbildungen *Ku-yü t'u k'ao* 古玉圖考 25a-41a. HAYASHI (331-50) kann an zahlreichen Beispielen der bildenden Kunst zeigen, daß in der Han-Zeit die *pi*-Scheibe nicht abstrakt den Himmel, sondern Sonne und Mond einschließlich der darin verkörperten Kräfte *yang* und *yin*, Feuer und Wasser, symbolisierte. Das Verb *ch'ui* 垂 bezeichnet das „Aushängen“ der strahlenden Himmelskörper (vgl. *Li-chi* 22.195a (LEGGE 1885, Bd.1, 381) ebenso wie das „Aussenden“ himmlischer oder herrscherlicher Gunst (vgl. Vers 1.7 des Zyklus). In der Schilderung des ersten Opfers an *T'ai-i* in Kan-ch'üan zum Wintersolstitium des Jahres 113 v.Chr. wird notiert: „Von den Offiziellen hieß es:

„Über der Opferstätte gab es ein Leuchten!“ Die hohen Würdenträger erklärten: „Als sich der Erhabene Kaiser erstmals mit dem Vorstadttaropfer vor *T'ai-i* in Yün-yang präsentierte, hatten die zuständigen Offiziellen eine runde Nephritscheibe (*hsüan-yü* 璽玉, d.h. eine *pi*-Scheibe) präsentiert und ein vorzügliches (*chia* 嘉; oder: „Segen verheißendes“) Opfertier als Speiseopfer dargeboten. In jener Nacht erschien ein prächtiges Leuchten, das bis zum Morgen währte, und gelbe Luft stieg in stetiger Folge zum Himmel auf.“ Der Großastrologe [SSU-MA] T'AN, der Beamte für das Opferwesen, K'UAN SHU 寬舒, und andere sagten: „Die Segnungen der Geister! Gnade und Glück erscheinen in prognostischen Zeichen! [Daher] ist es angemessen, auf diesem Areal der Glanz emanierenden Erde das Große Sanktuarium zu errichten, um die Antwort [auf die Segnungen] deutlich zum Ausdruck zu bringen. [Man soll] den Großen Anrufer [der Geister] beauftragen, im Herbst und zur Zeit des [winterlichen] *la* 臘 -Opfers [hier] zu opfern. In jedem dritten Jahr möge der Kaiser einmal zum Opfer des Vorstadttaropfers erscheinen.“ (SC 12.470, 28.1395, HS 25A.1231) Die Verwendung der Nephritscheibe, wie aus dieser Passage und dem vorliegenden Vers erkennbar, folgte offensichtlich derselben Vorstellung kosmischer Resonanz, wie sie für die Musik galt (vgl. Kapitel 2, 44-45); das Erstrahlen der Himmelskörper antwortet der Präsentation der *pi*-Scheibe.

Vers 10: Wenn die zu den Versen 7-8 notierte Referenz der Ritualkapitel zutrifft, dürfte sich das „Beginnen“ (*shih* 始) auf das neu inaugurierte Opfer an *T'ai-i* beziehen.

Vers 14: Zu *shang* 觴 („Pokal“) vgl. den Kommentar zu Vers 1.48.

Vers 15: *Ling-yü* 靈輿 („Geisterwagen“) bezeichnet hier das Gefährt der Geister; in YANG HSIUNGS *Yü-lieh fu* 羽獵賦 (WH 8.25b, KNECHTGES 1982/96, Bd.2, 123) ist der „Geisterwagen“ (*ling-ch'e* 靈車) das kaiserliche Gefährt.

Vers 16: Die vielseitige Verwendung des reimenden Binoms *yen-chien* 偃蹇 in der südlichen Literatur (vgl. LIU LUNG-CHI 1983, 380-81, und CHIANG LIANG-FU 1985, Bd.4, 520-1) ist grundsätzlich unabhängig von dem pejorativen Gebrauch des Wortes in *Ch'un-ch'iu Tso chuan* [AI 6] 58.459b (LEGGE V, 809), wo TU YÜ es in der Bedeutung „arrogant“ (*chiao-ao* 驕敖) glossiert. HERVOUET (1972), 108, versteht als Grundbedeutung des Binoms die Darstellung eines schamanistischen Tanzes: «Le sens premier de l'expression me paraît être une danse de sorciers où l'on se couche et se redresse comme si l'on boitait, puis de là, on a l'idée de courbe ...» Die Ausdrucksspanne von *yen-chien* zum Zeitpunkt des vorliegenden Gesanges offenbaren fünf Passagen in den frühen Texten der *Ch'u-tz'u*: In *Li sao* (CT 1.32 HAWKES 1985, 74) amplifiziert das Binom eine paradisiatische „Jaspisterrasse“ (*yao-t'ai* 瑤臺) sowie (CT 1.40 HAWKES, 76) einen achatenen Gürtelschmuck“ (*ch'üung-p'ei* 瓊佩), in dem *Chiu ko*-Text *Tung-huang t'ai-i* (CT 2.56, HAWKES, 102) die (tanzende?) Erscheinung eines Geistes, in *Yüan-yü* (CT 5.169 HAWKES, 196) die Großartigkeit der Pferde des Himmelsreisenden und in *Chao yin-shih* 招隱士 (CT 12.232, HAWKES, 244) die Verflochtenheit der Zweige des Zimtbaumes. Der Vielfalt dieser Phänomene entspricht eine solche der Kommentare WANG Is und späterer Bearbeiter: „erhaben“ (*kao* 高), „zahlreich und üppig“ (*chung-sheng* 眾盛), „gekrümmt und gewunden“ (*wei-ch'ü* 委曲), „tanzend“ (*wu* 舞), „schön und vortrefflich“ (*mei-hao* 美好), etc. Auch in anderen „südlichen“ Texten des 2. Jh.s v. Chr. erscheint *yen-chien* entsprechend: In MEI CH'ENG'S *Ch'i fa* (WH 34.11a) beschreibt es die bewegte Erscheinung der Fahnen und Banner während der herrscherlichen Treibjagd, in SSU-MA HSIANG-JUS *Ta-jen fu* (SC 117.3056-57, HS 57B.2592-93, HERVOUET, 187, 190) den Emporflug des Himmelsreisenden und die Bewegung des von Drachen gezogenen Gefährts. In SSU-MA HSIANG-JUS *Shang-lin fu* (WH 8.10b, KNECHTGES 1987, 97) amplifiziert es zusammen mit anderen Binomen die ganze Variationsbreite an Bewegungen diverser Tiere wie Affen, Eichhörnchen etc. in den Baumwipfeln des kaiserlichen Jagdparcs.

Vers 17: YEN erklärt die Zeichenfolge *hui yü* 卉汨 als „Bedeutung von Eile“ (*chi i* 疾意). *Hui* 卉, die Sammelbezeichnung „Gräser“, ist als Wort des südlichen Ch'u-Dialektes belegt (vgl. TAKEJI 1978, 592). CHENG WEN (1986), 91, liest *yü* 汨 fälschlich als *mi* 汨; YEN SHIH-KUS phonetischer

Glosse entspricht die heutige Aussprache *yü*. Auch *yü* ist im Sinne von „verlassen“, „eilig“ oder „dahineilen“ als Wort des Ch'u-Dialektes identifiziert (vgl. *Fang-yen chien-shu* 6.11a; TAKEJI, 594, FU HSI-JEN 1970, 90) und mehrfach in den frühen Texten der *Ch'u-tz'u*, z.B. *Li sao* (CT 1.6, HAWKES, 68), nachweisbar. YENS Kommentar scheint lediglich an der Bedeutung von *yü* orientiert, ohne *hui* zu erklären. CH'EN PEN-LI (*Chiao-ssu ko* 21a) versteht *hui* als die Summe der an Standarten, Baldachinen etc. ornamental verwendeten Pflanzen, die nun, angesichts des Abschiedes der Geister, eiligst präsentiert werden. Der darin implizierte Subjektwechsel scheint mir allerdings nicht gerechtfertigt; ich verstehe *hui* als das Ornament der Geisterwagen. Möglicherweise – wenngleich durch keine mir bekannte Variante gedeckt – ist *hui* hier auch nur eine Fehl- oder alte Schreibung für *pen* 奔 („dahineilen“), was YEN SHIH-KUS Kommentar erklären würde.

Vers 18: Ich folge YEN SHIH-KUS Paraphrase.

Vers 19: YEN SHIH-KU glossiert *yin* 溼 („durchnässen“) als *chiu* 久 („dauerhaft“) und die Zeichenfolge *lu tse* 淥澤 („Segen und Gunst“) als „Name eines Sumpfes“ (*tse-ming* 澤名), um zu paraphrasieren: „Nachdem Wir die Geister bewirtet haben, verweilen [Wir(?)] lange am Lu-Sumpf [...]“ Ich folge dagegen dem von WANG HSIEN-CH'IEH (*Han-shu pu-chu* 22.31b) zitierten Kommentator SUNG CH'I 宋祁 (998 - 1061), der *yin* in der üblichen Bedeutung *i* 溢 („überfließen“) und *lu* als das homophone *lu* 祿 („Segen“) versteht; vgl. auch CHENG WEN (1982), 90.

Vers 20: *Wang* 滂 ist das alte Zeichen für *wang* 汪 („groß, ausgedehnt“).

Text 17:

[Wir] wenden [Uns] zum Kopf des Lung[-Berges],	朝隴首
2 halten Ausschau über den westlichen Gebirgsrand.	覽西垠
Donner und Blitz [begleiten das] Brandopfer –	靈電掣
4 [Wir] haben das weiße Einhorn gefangen!	獲白麟
So wird gesagt: Es hat fünf Zehen	爰五止
6 und bringt die gelbe Tugendkraft zur Erscheinung!	顯黃德
[Wir] entwerfen Pläne [gegen] die Bestialität der <i>Hsiung[-nu]</i> –	圖匈虐
8 die <i>Hsün-yü</i> sind vernichtet!	薰鸞殛
[Wir] rotten die Verschlagenen aus,	闢流離
10 zwingen die Unheilvollen nieder!	抑不詳
[Wir] bewirten die Gesandten der hundert [Geister],	賓百僚
12 [die Geister der] Berge und Flüsse genießen das Speiseopfer.	山河饗
[Doch] heimlich wenden [sie schon] die Wagendeichseln um –	掩回轅
14 mit lang [wehenden] Mähnen preschen [die Gespanne der Geister] davon!	鬣長馳
Der aufsteigende Regenmeister	騰雨師
16 besprengt von [beiden] Seiten den Weg.	洒路陂
Meteoriten gehen nieder,	流星隕
18 entfachen die [günstigen] Winde:	感惟風
[Die Geister] eilen dahin auf heimführenden Wolken,	爾歸雲
20 beschwichtigen [Unseren] sehnenden Sinn.	撫懷心

Kommentar:

Text nach HS 22.1068.

Form: 20 Verse zu drei Zeichen.

Endreime: Der unterbrochene Reim wechselt alle vier Verse; Reimfolge: *chen* 真 (*-ən / *-in), *chih* 職 (*-ək), *yang* 陽 (*-aŋ), *ko* 歌 (*-aŋ), *ch'in* 侵 (*-əm). Zusätzlich sind an Assonanzen zu notieren: Die Verse 1 und 3 bilden eine Assonanz (vgl. LO CH'ANG-P'EI / CHOU TSU-MO 1958, 136, 140) der Kategorien *yu* 幽 (*-əw) und *hsiao* 宵 (*-aw), so daß die Verse 1-4 auch als alternierende Reime notiert werden können. Der Reim der Verse 6 und 8, *chih* 職 (*-ək), ist in Mischreimen sowohl mit der Kategorie von Vers 5, *chih* 之 (*-ə), als auch mit der Kategorie von Vers 7, *yao* 藥 (*-awk), nachgewiesen (LO / CHOU, 131, 225). Vers 15 der Kategorie *chih* 脂 (*-ə) bildet eine Assonanz (LO / CHOU, 157, 166-67) mit den Versen 14 und 16 der Kategorie *ko* 歌 (*-aŋ). In den abschließenden Versen 17-20 tritt zu dem regulären Reim *ch'in* 侵 (*-əm) der Verse 18/20 noch ein Reim der Kategorie *chen* 真 (*-in / *-ən) auf den Versen 17/19; zusätzlich sind die beiden Kategorien noch als Mischreim nachweisbar (LO / CHOU, 204, 216). Reimschema: (a)b(a)b(c)c(c)c xdx dx(e)e bfbf.

Textvariante: LU CH'IN-LI (1984), Bd.1, 154, notiert für das *Ku-shih chi* in Vers 16 *p'i* 披 für *p'i* 陂 (nicht in der von mir verwendeten *Ssu k'u ch'üan-shu*-Ausgabe).

Textzusatz: Dem nachgestellten „Titel“ folgt der Zusatz: „Im Jahre 1 der Ära *yüan-shou* 元狩 (123/122 v.Chr.) verfaßt, als [der Kaiser] Yung mit einem Besuch begünstigte und ein weißes Einhorn fing.“ Die HS-Annalen WU-TIS (HS 6.174) datieren das Ereignis präziser auf November / Dezember 123 v.Chr.: „Im ersten Jahr der Ära *yüan-shou*, im

Winter, im 10. Monat, begünstigte [WU-TI das Kultzentrum in] Yung mit einem Besuch und opferte an den fünf Altären [der Himmelskaiser]. [Er] fing ein weißes Einhorn und ließ den „Gesang des weißen Einhorns“ (*po-lin chih ko* 白麟之歌) verfassen.“ Unter dem Titel *Po-lin* ist der Hymnus auch in der Vorrede zu PAN KUS *Liang tu fu* (WH 1.2a, KNECHTGES 1982/96, Bd.1, 95) erwähnt. SSU-MA HSIANG-JU rühmt im eulogischen Teil des *Feng-shan wen* (WH 48.8a, HERVOUET 1972, 224) das Erscheinen des Einhorns im kaiserlichen Opferbezirk anlässlich des *chiao*-Opfers im winterlichen 10. Monat. In SC 12.457-58, 28.1387 und HS 25A.1219 findet sich, nahezu wörtlich übereinstimmend, die ausführlichste Darstellung (hier nach SC 28.1387): „Im folgenden Jahr brachte [WU-TI] das *chiao*-Opfer in Yung dar und fing ein wildes Tier mit einem Horn, das einem Hirsch (? *p'ao* 麋) glich. Die Offiziellen erklärten: „Majestät haben ehrfürchtig und respektvoll das *chiao*-Opfer vollzogen; [nun] vergilt Gott in der Höhe die Gaben und beschert ein wildes Tier mit einem Horn, das wohl *lin* heißt.“ Daraufhin präsentierte man es an den fünf Altären und fügte an [jedem] Altar ein Rind als Brandopfer hinzu. [WU-TI] bescherte die Fürsten mit weißen [d.h. Silber-]Geldstücken, um sie zu unterweisen, daß das Omen den Einklang mit dem Himmel bestätige.“ Nach dieser Passage wurde das Wundertier also den „fünf Kaisern“ in Yung geopfert, nach einem in den Annalen zitierten Edikt des Jahres 95 v.Chr. (vgl. den Kommentar zu Vers 1) hingegen im Ahnentempel.

Im Gegensatz zu HS 25A.1219 steht der Passage in *Shih-chi* 12.457 und 28.1387 noch ein hiermit offenbar verbundener Bericht voran, auf den sich offenbar die oben zitierte Einleitung „Im folgenden Jahr“ bezieht: „[...] Im Park des Himmelssohnes erschien ein weißer Hirsch; [WU-TI] ließ aus dessen Fell Zahlungsmittel machen, und um das Zeichen himmlischer Gunst zu verkünden, ließ er weiße Geldmünzen herstellen.“ Diese Münzprägung und Herstellung von „Ledergeld“ (*p'i-pi* 皮幣) aus Hirschfell ist auch in SC 30.1426-27 und HS 24B.1163-64 erwähnt, in HS 6.178 allerdings auf den Winter 120/119 v.Chr. datiert. Die spätere Datierung hat eine Diskussion zur Datierung des Einhornfangs ausgelöst (vgl. WANG SHU-MIN 1983, Bd.4, 1195-96), die jedoch schwer zu entscheiden scheint. Offensichtlich korrupt ist hingegen die Passage in HS 25A.1221, wonach die Ära *yüan-shou* unmittelbar nach dem Fang des Einhorns ausgerufen worden wäre (vgl. zu dieser Diskussion den Kommentar zum Textzusatz von Text 12 des Zyklus). Jenseits der Tatsache, daß das Einhorn schon in den ersten Jahrzehnten der Regierungszeit WU-TIS als politisches Omen präsent war (vgl. hierzu den Kommentar zu Vers 4), und unabhängig von dem Zeitpunkt seines Erscheinens 123 oder 119 v.Chr. stellt sich die Frage nach der Datierung des vorliegenden Textes: Die Verse 5-6 verweisen explizit auf die Tugendkraft (*te*) und Phase (*hsing*) der „Erde“ – welche aber erst im Jahre 104 v.Chr. offiziell als emblematische Tugendkraft der Han-Dynastie etabliert wurde. Wie im Falle von Text 12 (vgl. die Diskussion zum dortigen Textzusatz) scheint es höchst fragwürdig, eine derart massive Referenz vor diesem Datum zu akzeptieren. Ich neige deshalb dazu, diesen Text, wie schon Gesang 12, als retrospektive Komposition anzusehen (vgl. auch oben, 180-81, die Diskussion zu Autorschaft und Datierung des Zyklus), zumal auch die nach den beiden Omina Dreifuß und Einhorn benannten Regierungsdevisen offensichtlich nachträgliche Projektionen darstellen.

Vers 1: Der Terminus *lung-shou* 隴首 („Kopf des Lung[-Gebirges]“) erscheint nicht im *Shih-chi* und nur noch einmal in den *Han-shu*-Annalen WU-TIS, nämlich in einem Edikt des 3. Monats 95 v.Chr. (HS 6.206): „Die Offiziellen haben diskutiert und erklärt: Einst traten [Wir] mit dem *chiao*-Opfer vor Gott in der Höhe, bestiegen im Westen den Kopf des Lung, fingen das weiße Einhorn und präsentierten es [als Opfer] im Ahnentempel; der Wo-wa-Fluß brachte das Himmelspferd hervor, und am T'ai-shan erschien Gold. [Daher] war es angemessen, die alten Bezeichnungen zu ändern. Heute verändern [Wir] die Gold[-Barren] zu [der Form von] Einhornzehen und Pferdehufen, um den glücklichen Zeichen zu entsprechen, und verteilen sie als Gratifikationen unter den Lehnsfürsten.“ (Zu den „Einhornzehen“ s.u.) Nach YEN SHIH-KUS Kommentar zum vorliegenden Textbeginn ist *lung-shou* der Gipfel des „Lung-Hanges“ (*lung-ti chih shou* 隴坻之首), d.h. des ca. 180 km west-nordwestlich von Ch'ang-an gelegenen Gebirgszuges Lung-shan 隴山 (im heutigen Grenzdreieck der Provinzen Shaan-hsi, Ning-hsia und Kan-su). Der Gebirgszug bildete mit dem „Lung-Paß“ (*lung-kuan* 隴關) die westliche Grenze des eigentlichen chinesischen Kernlandes „innerhalb der Pässe“ (*kuan-chung* 關中); vgl. hierzu explizit CHANG HENG'S *Hsi-ching fu* (WH 2.3a, KNECHTGES, Bd.1, 183), wonach der Lung-Hang China von den Barbaren trennt.

Vers 2: „Westen“ (*hsi* 西) spielt zunächst auf den *loc.class.* im *Ch'un-ch'iu* [At 14] (*Ch'un-ch'iu Tso chuan* 59.470b-471a, LEGGE V, 833-35) an, das mit den Worten schließt: „Im 14. Jahr, im Frühling, fing man während der Jagd im Westen ein Einhorn.“ Während das *Tso chuan* schildert, wie KONFUZIUS das von einem unwissenden Jäger verletzte und fortgegebene Tier als *lin* identifizierte und an sich nahm, expliziert der zur Zeit HAN WU-TIS autoritative *Ch'un-ch'iu*-Kommentar *Kung-yang chuan* (28.158c-159a, vgl. auch *K'ung-tzu chia-yü* 孔子家語 4.37a): „Das *lin* ist ein Tier der Güte

(*jen shou* 仁獸). Es kommt in den Zeiten eines [vortrefflichen] Königs. In Zeiten ohne [vortrefflichen] König kommt es nicht [...] KONFUZIUS sprach: ‚Wie konnte es kommen! Wie konnte es kommen!‘ Er ergriff die Innenseite seines Ärmels und wischte sein Gesicht; die Tränen durchnäßten seinen Kleidaufschlag.“

Zum andern aber, und dies ist die zeitgenössische Referenz, verweist „Westen“ auf die im letzten Viertel des 2. Jh.s v.Chr. konkret vorstellbar gewordene Welt westlich der chinesischen Grenzen. Von der Kommandantur Lung-hsi 隴西 („westlich des Lung[-Berges]“) aus war im Jahre 138 der Gesandte CHANG CH' IEN zur ersten großen Mission nach Zentralasien aufgebrochen, um Verbündete im Kampf gegen die *Hsiung-nu* zu finden. Erst um 126 v.Chr., also wenige Jahre vor dem Fang des Einhorn, war er – in seiner Aufgabe gescheitert – zurückgekehrt und hatte WU-TI ausführlichen Bericht über die Länder Zentralasiens erstattet. „Chang Ch'ien's failure turned out, however, to be the beginning of Han China's success in its subsequent western expansion. It was largely owing to the information about the Western Regions brought back by Chang Ch'ien that the Han court later decided to make its first diplomatic overtures toward some of the small states in that area.“ (YING-SHIH YÜ 1986, 407). So gewann der „Westen“ im historischen Kontext der Expansion nach Zentralasien, in die sogenannten „westlichen Regionen“ (*hsi-yü* 西域), eine völlig neue Signifikanz. Zum zentralen Symbol dieser Expansion wurde der Gewinn der wunderbaren, zu ominösen Himmelsperden hypostasierten und in den Texten 10a und 10b des Zyklus ausführlich besungenen Pferde Ferghanas (vgl., auch für das Folgende, den Kommentar zu den Versen 10a.1-2 des Zyklus).

Die ursprüngliche Verbindung des Einhorn mit dem „Westen“ – gemeint war im *Ch'un-ch'iu* der westliche Teil des alten Feudalstaates Lu 魯 – hatte für die späteren Berichte über das Erscheinen des Wundertieres offenbar keine Bedeutung und wurde daher nicht weiter erwähnt. Selbst die Berichte in *Shih-chi* und *Han-shu* lokalisieren den Fang des Einhorn im alten sakralen Zentrum von Yung, so daß nur der vorliegende Text sowie das zu Vers 1 zitierte spätere Edikt die Beziehung zum westlichen Paßgebirge herstellen. (Yung lag zwar westlich der Hauptstadt, jedoch nur etwa auf halbem Wege zwischen Ch'ang'an und dem Paß.) Dem entspricht ferner, daß auch die in Vers 4 gegebene Verbindung des Einhorn mit der Farbe Weiß, in der Han-Kosmologie emblematisch für den Westen, hier erstmals erscheint; nicht einmal SSU-MA HSIANG-JU erwähnt im *Feng-shan wen* die weiße Farbe des (in späterer Zeit definitiv als „gelb“ beschriebenen, vgl. *Sung-shu* 28.791) Einhorn.

Vers 3: Blitz und Donner bezeugen die machtvolle und Segen stiftende Präsenz der Geister während des Opfers; vgl. HSÜEH T'SAN in *HS* 22.1068, daneben auch Vers 7.9 des Zyklus sowie die Verse 9.1-2 der *An-shih fang-chung ko*. YEN SHIH-KU glossiert *liao* 燎 als alte Form für *liao* 燎 („Feuer entzünden“, davon abgeleitet u.a. auch „Fackel“). Das *Shuo-wen* definiert *liao* als „mit dem Scheiterhaufen dem Himmel opfern“ (*ch'ai chi t'ien* 祭天), d.h. als das durch den aufsteigenden Rauch an den Himmel gerichtete Brandopfer. Dies entspricht der zum Textzusatz vermerkten Darstellung in *SC* 12.457-58, 28.1387 und *HS* 25A.1219, wonach an den Altären der fünf Kaiser in Yung Rinder – gemeinsam mit dem Einhorn (?) – als Brandopfer (*liao* 燎) präsentiert wurden.

Vers 4-6: Vgl. den Kommentar zu Vers 2 und zum Textzusatz. YEN SHIH-KU glossiert den auch in den Versen 8.3 und 12.6 verwendeten Versauftakt *yüan* 爰 („so“, „nunmehr“) hier als Redeauftritt *yüeh* 曰 („es heißt“, „man sagt“) und *chih* 止 als *tsu* 足 („Fuß“). Präzise ist *chih* hier als verkürzte Form des homophonen *chih* 趾 („Zehe“) zu interpretieren; dieses Zeichen wird auch in dem Edikt des Jahres 95 v.Chr. (s.o.) für die Zehen (Hufe) des Einhorn verwendet, nach deren Form Goldbarren gegossen wurden. In *Tzu-chih t'ung-chien* 19.622 ist statt *chih* das Zeichen *t'i* 蹄 gewählt. Zu der Zahl Fünf und der Farbe Gelb als Emblemen der Tugendkraft der „Erde“ vgl. Kapitel 2, 47.

Als Metapher herrscherlicher Nobilität in *Mao shih* [# 11] 1-3.15a-c (LEGGI IV, 19) besungen, erscheint *lin* in seiner ominösen Bedeutung, wie erwähnt, erstmals im *Ch'un-ch'iu*. In *Hsün-tzu* 20.356 erklärt KONFUZIUS im Dialog mit Herzog Ai, unter der tüchtigen Regierung der Könige des

Altertums hätten sich „Phönixe auf Reihen von Bäumen und Einhörner in den Vororten und der weiteren Umgebung“ eingefunden. Das *lin* oder *ch'i-lin* 麒麟 – das Binom faßt wie *feng-huang* 鳳凰 die weibliche und männliche Form zusammen; zur in der späteren Literatur beschriebenen Gestalt des Wundertieres vgl. DUBS (1938/55), Bd.2, 57-58, WU HUNG (1989), 236-37 – war also seit der Östlichen Chou-Zeit ein Phänomen der politischen Mythologie und als Omen lange vor der Zeit WU-TI etabliert. Erst in der Westlichen Han-Zeit aber sollte diese Signifikanz zu voller Entfaltung gelangen: Allein in *Huai-nan tzu* wird das Erscheinen (oder Ausbleiben) des Einhorn nicht weniger als sieben Mal als Ausdruck kosmisch-politischer Harmonie (oder Disharmonie) erwähnt; in *Ch'un-ch'iu fan-lu* erscheint es in vier Passagen, von denen eine (6.157) das wörtlich nach dem *Ch'un-ch'iu* zitierte Einfangen des Einhorn explizit als Ausweis des himmlischen Mandats nennt. In der Östlichen Han-Zeit dann avancierte das Einhorn zu einem der prominentesten Omina tugendhafter Herrschaft überhaupt: Allein für die Jahre 76 - 88 ist sein Erscheinen 51 Mal verzeichnet (vgl. WU HUNG, 91). In diesem Sinne hatte auch HAN WU-TI das Omen des Einhorn bereits zuvor in seinem berühmten „Erlaß an die Weisen und Tüchtigen“ (*chao hsien liang* 詔賢良) des Jahres 134 v.Chr. gepriesen (*HS* 6.160): „[Die Könige] CH'ENG und K'ANG der Chou hatten [zwar bereits die] Strafen institutionalisiert, aber sie nicht angewandt; ihre Tugendkraft erreichte sogar Vögel und wilde Tiere, ihre Unterweisung durchdrang [die Welt zwischen] den vier Meeren [...] Einhörner und Phönixe waren in den Vororten und Marschen, der [Gelbe] Fluß und der Lo[-Fluß] brachten die Karte und die Schrift hervor.“ In den Tagen WU-TI, so SSU-MA HSIANG-JU *Shang-lin fu* (*WH* 8.7a, KNECHTGES, Bd.2, 89), gehörte das Wundertier zum Inventar des kaiserlichen Jagdparks. Nach *San-fu huang-t'u* 2.3a befand sich innerhalb des „Palastes der Unerschöpflichkeit“ ein Pavillon namens *Ch'i-lin ko* 麒麟閣. Schließlich trugen alle großen Panegyriker der Han-Zeit (SSU-MA HSIANG-JU, TUNG-FANG SHUO, YANG HSIUNG, WANG PAO, CHANG HENG, PAN KU) in ihren Texten – besonders der Gattung *fu* – zur weiteren Popularisierung des in der politischen Rhetorik nunmehr unverzichtbaren Topos des Einhorn bei. Faßt man die Aussagen des vorliegenden Gesanges zusammen (z.T. dem folgenden Kommentar vorgreifend), so sind die folgenden Elemente miteinander verknüpft:

- die symbolträchtige Lokalität des Paßtores und die „Ausschau nach Westen“ (Verse 1-2),
- die Begleitung des Opfers durch atmosphärische Zeichen als Ausdruck des Wohlgefallens der Geister (Verse 3, 17-18),
- der noble Topos des Einhorn als himmlischer Gunstbeweis gegenüber einer tugendhaften Regierung (Vers 4),
- die Embleme der dynastischen Tugendkraft (Verse 5-6),
- die (vielleicht erst propagandistisch antizipierte) Unterwerfung der *Hsiung-nu* (Verse 7-10).

Die Dichte dieser Referenzen läßt kaum eine andere Wahl, als den vorliegenden Text – wie schon die Hymnen des Himmelsperdes – auf die nach Zentralasien gerichteten Machtambitionen zu beziehen. Dabei wird die kanonische Autorität des *Ch'un-ch'iu* für die neuen Bedürfnisse der politischen Liturgie kunstvoll aktualisiert und instrumentalisiert: Zunächst verweist der Text durch die Verbindung von „Einhorn“ und „Westen“ auf das erhabene historische Paradigma, um hierzu dann den ursprünglich nur beiläufig erscheinenden Begriff des „Westens“ mit einer Bedeutung aufzuladen, die nichts mit dem *Ch'un-ch'iu*, aber viel mit den neuen Legitimationsinteressen einer auf Zentralasien gerichteten Expansionspolitik zu tun hat. Das historische Bild wird zum Vorbild *g e m a c h t*.

Vers 7-8: *Hsiung* 匈 kann als verkürzte Form für *Hsiung-nu* 匈奴 oder als homophones Lehnzeichen für *hsiung* 凶 („böseartig“) aufgefaßt werden; womöglich ist beides impliziert. *Hsün-yü* 黈鬻 (Variante 黈鬻) ist eine alte Bezeichnung für die *Hsiung-nu* (vgl. *Meng-tzu* 2B.11a, LAU 1984, Bd.1, 29). Der Fang des Einhorn fiel in die dramatischste Phase der permanenten Auseinandersetzung mit den *Hsiung-nu*, als deren räuberische Einfälle in das Territorium der Han „a matter of annual occurrence“ (LOEWE 1974, 74) waren. Die durchschlagenden Erfolge der unter HAN WU-TI unternommenen

großen Expeditionen gegen die *Hsiung-nu* datieren auf die Jahre 121 und 119 v. Chr. (vgl. die Übersicht bei LOEWE, 113-14).

Vers 9: YEN SHIH-KU paraphrasiert: „Die Umhertreibenden und Getrennten finden keinen [Zufluchts-]Ort. Man öffnet ihnen die Wege und läßt sie in Ruhe sich sammeln.“ CHAVANNES (1985/1905), Bd.3, 627, expliziert weiter: «On ouvre des villes de refuge sur la frontière pour y recueillir ceux que poursuit la cruauté des *Hiong-nou*.» Ich folge hingegen WANG NIEN-SUN (*Tu-shu tsa-chih* 4-4.19a-b) und SHEN CH'IN-HAN (*Han-shu shu-cheng* 14.30b), welche die Verse 9-10 auf das zuvor erwähnte Vernichten der *Hsiung-nu* beziehen: *Liu-li* 流離 stehe hier – entsprechend dem *Mao*-Kommentar zu *Mao shih* [# 37] 2-2.38a (LEGGE IV, 60) – für die Eule *hsiao* 梟, d.h. metaphorisch für Falschheit und Durchtriebenheit; vgl. ausführlich das *Mao shih ts'ao-mu niao-shou ch'ung-yü shu kuang-yao* 2A.96. Das von YEN SHIH-KU als „öffnen“ (*k'ai* 開) aufgefaßte *p'i* 闢 liest WANG in der Bedeutung *ping-ch'u* 屏除 („entfernen“, „ausrotten“).

Vers 10: Ich folge CHOU SHOU-CH'ANG (*Han-shu chu chiao-pu* 15.7b), der *hsiang* 詳 als homophones Lehnzeichen für *hsiang* 祥 („glückverheißend“) liest.

Vers 13: Das Zeichen *yen* 掩 („heimlich“) ist unterschiedlich interpretierbar; meine Übersetzung ist ein möglicher Vorschlag.

Vers 14: CHOU SHOU-CH'ANG (*Han-shu chu chiao-pu* 15.7b) versteht *man* 鬣 als die „Mähne“ (*lieh* 鬣) des Einhorn; CH'EN TA-CHAO (*Han-shu pien-i* 12.9b) verweist auf die *Shuo-wen*-Definition von *man* als „langem Haar“ (*fa ch'ang* 髮長). Ich sehe hier allerdings nicht das Einhorn angesprochen, sondern die Pferde der Geisterwagen.

Vers 15: Der auch in dem wohl zeitgenössischen *Ch'u-tz'u*-Text *Yüan-yu* (CT 5.171, HAWKES 1985, 197) erwähnte „Regenmeister“ (*yü-shih* 雨師) ist laut *Chou-li* 18.119a (BIOT, Bd.1, 420) eine Himmelsgottheit, der Brandopfer dargebracht werden. In einem in Grab 3 der *Ma-wang-tui*-Anlage gefundenen Seidenbanner, dem offenbar magische Schutzkräfte zugewiesen waren und das daher heute als *pi-ping t'u* 避兵圖 („Karte zum Abwehren der Waffen“) bezeichnet wird, steht der namentlich ausgezeichnete Regenmeister als einer von mehreren Schutzgeistern unmittelbar neben dem zentralen Himmelsgeist *T'ai-i* (vgl. LI CHIA-HAO 1993, 283-84 und Abb. 1). Nach CHENG HSÜANS Kommentar ist die astrale Repräsentation des Regenmeisters die 19. Mondstation (*hsiu* 宿) *pi* 畢 (die Hyaden und einige andere Sterne in Taurus). Auch als der Gelbe Kaiser zum *T'ai-shan* emporfuhr, um dort die Geister zu versammeln und die Musik der Tonstufe des „klaren *chüeh*“ (*ch'ing-chüeh* 清角) zu schaffen, besprengte der Regenmeister den Weg, vgl. *Han Fei-tzu* 3.44. Laut SC 28.1375 und HS 25A.1206-7 befand sich unter den von der Ch'in-Dynastie in Yung errichteten Tempeln für die zahllosen kosmischen Geister auch einer für den Regenmeister. Zum Ende der Westlichen Han-Zeit dann wurde nach einer Eingabe WANG MANGS (HS 25B.1268) der Tempel für den Regenmeister in die Anlage des nördlichen Vorstadaltars integriert. Zum Regenmeister vgl. auch KARLGREN (1968), 19; weiter auch den Kommentar zu Vers 1.19 des Zyklus.

Vers 16: YEN SHIH-KU glossiert *lu pei* 路陂 als *lu p'ang* 路傍 („Wegseiten“).

Vers 17: Der „Niederfall“ von „Sternen“ (*hsing yün* 星隕, ein *terminus technicus*), offenbar der Einschlag von Meteoriten, ist erstmals für das Jahr 687 v. Chr. im *Ch'un-ch'iu* [CHUANG 7] 8.63a (LEGGE V, 80) vermerkt. Der Vers legt nahe, den vermutlich Han-zeitlichen, aber für diese Zeit noch schwierig zu definierenden Terminus (vgl. LOEWE 1980, 8-9) *liu-hsing* 流星 („gleitender Stern“) als *terminus technicus* für Meteorite zu verstehen, vielleicht auch für Meteore (die durch Meteorite erzeugten Lichterscheinungen) und Kometen. Frühe Belege des Wortes *liu-hsing* bieten der *Ch'u-tz'u*-Zyklus *Chiu pien* (CT 8.194, HAWKES 1985, 216) und SC 27.1336, 28.1359.

Das korrupte Musikkapitel des *Shih-chi* (24.1178) notiert, während der nächtlichen *T'ai-i*-Opfer in Kan-ch'üan seien regelmäßig *liu-hsing* (Meteore?, Kometen?) über dem Altar vorüberzogen (SC 24.1178). Der vorliegende Vers drückt denselben Gedanken einer kosmischen Antwort auf die gen

Himmel gerichteten Opfer dar. Dabei ist nicht zu entscheiden, ob der Text hier auf eine aktuelle Erscheinung rekurriert oder bloße panegyrische Rhetorik darstellt. In kritischer Würdigung der von DUBS (1938/55) und EBERHARD (1933) vorgelegten Anmerkungen zu Wesen und Praxis der Han-zeitlichen Omina-Aufzeichnungen hat BIELENSTEIN (1950) gezeigt, wie die entsprechenden Berichte nicht tatsächlichen Naturereignissen, sondern den Bedürfnissen politischer Einflußnahme folgten, und konstatiert (143): „Information on different subjects furnished by the unusual natural phenomena e. g. on economy, meteorology, astronomy etc. cannot serve as a basis for a statistical interpretation.“ Die Astronomiekapitel der Historiographie – *Shih-chi*, *Han-shu*, *Ch'ien-Han chi* – verzeichnen nicht einen einzigen *liu-hsing* für die 54 Jahre währende Regierungszeit WU-TIS. Allerdings erwähnt das Ritualkapitel des *Han-shu* (25B.1247) für das Jahr 89 v. Chr. den mit *yün* 隕 bezeichneten Niederfall zweier schwarzer Steine im Kreis des Kultzentrums Yung; offenbar aufgefaßt als Meteoriten, wurden sie von den Offiziellen als glückverheißendes Zeichen (*mei-hsiang* 美祥) interpretiert und daraufhin im Ahnentempel präsentiert. Die Darstellung dieses Ereignisses in *Ch'ien-Han chi* 15.7a-b ist in aufschlußreicher Weise zugleich ausführlicher wie verschwiegener: Zwar wird nun eine präzise Zeitangabe präsentiert („Im Jahre 4 [der Ära *cheng-ho* 征和], im zweiten Monat, am Tage *ting-yu* 丁酉“), und es ist von niederfallenden Sternen (*yün hsing* 隕星) die Rede, welche im Sturz versteinerten, doch fehlt – wie auch in der Darstellung des *Tzu-chih t'ung-chien* 22.738 – jeder Hinweis auf die Interpretation als glückliches Zeichen und die anschließende Präsentation im Ahnentempel.

Für die nachfolgenden Herrscher notiert das Astronomie-Kapitel (*T'ien-wen chih* 天文志) des *Han-shu* (26.1307-11) von Mitte der 80er Jahre bis 9 v. Chr. verschiedene Erscheinungen von *liu-hsing* und *hsing yün*, und zwar ausschließlich als Vorzeichen von Katastrophen. Die Darstellung (26.1311) geht so weit, das im *Ch'un-ch'iu* geschilderte Erscheinen des Meteorits als Vorzeichen des Aufstandes der Fürsten gegen den Herzog zu deuten, um vor diesem Paradigma den Meteoriten vom 22. Mai des Jahres 12 v. Chr. (vgl. auch HS 10.326, 85.3468) als Vorzeichen der Usurpation durch WANG MANG zu identifizieren. Entsprechend werden auch die in der *Han-shu*-Monographie über die „fünf Phasen“ (*Wu hsing chih* 五行志) zusammengestellten Beispiele herabstürzender Meteoriten (*hsing yün*) ausschließlich als unheilvolle Omina (HS 27C-C.1508-11) gegenüber einer Regierung aufgeboten, welche den „Weg verloren“ hat (*shih tao* 失道); in gleicher Tendenz führt das Vorwort des *Ch'ien-Han chi* (1.1a) den Meteoritenschauer (? *liu-hsing yü* 流星雨) unter den Unglück verheißenden Vorzeichen. Angesichts der überwältigenden Evidenz dieser normativen Interpretation überrascht die Darstellung der herabstürzenden Meteoriten als Zeichen himmlischer Gunst, wie sie m. W. nur im vorliegenden Vers und in dem Bericht des *Han-shu*-Ritualkapitels für das Jahr 89 v. Chr. erscheint. Es liegt nahe, in diesen Passagen eine frühe, in ihren Bewertungen noch relativ freie Schicht der Omina-Deutung zu erkennen. Nicht klar zu definieren scheint der Gebrauch des Terminus *liu-hsing* in dem korrupten Musikkapitel des *Shih-chi*, doch mag die positive Bedeutung ebenfalls eine frühe Vorstellung repräsentieren.

Vers 18: „Wind(e)“ (*feng* 風) dürfte primär auf den Windgeist (vgl. WU HUNG 1989, 112-16) bezogen sein, der üblicherweise gemeinsam mit dem „Regenmeister“ Erwähnung findet (vgl. die zu Vers 15 genannten Quellen); seine astrale Repräsentation ist die 7. Mondstation *chi* 箕 (Sagittarius).

Vers 19: Vgl. den parallelen Vers in Gesang 10 des Zyklus, *nieh fu-yün* 鬻浮雲 („[Das Himmelspferd] sprengt dahin über treibende Wolken“).

Vers 20: Der abschließende Vers hat vielfältige und weitreichende, allerdings unbelegte Spekulationen hervorgerufen. Ich beziehe ihn auf den „sehnenen Sinn“ beim Abschied der Geister (vgl. Kapitel 3, 91).

Text 18:

Die Himmelsbilder sind wohlgeordnet und schimmernd,	象載瑜
2 Weißes sammelt sich im Westen.	白集西
[Wir] verzehren süßen Tau,	食甘露
4 trinken von gehaltvollen Quellen.	飲榮泉
Die roten Wildgänse sammeln sich	赤鴈集
6 zu sechst in reichlicher Fülle!	六紛員
Ungewöhnliches Halsgefieder, vielfältig,	殊翁雜
8 in fünffarbigem Muster!	五采文
Was die Geister zur Erscheinung bringen,	神所見
10 verbreitet Glück und Segen!	施祉福
[Wir] besteigen P'eng-lai,	登蓬萊
12 verbinden [Uns] mit dem Grenzenlosen.	結無極

Kommentar:

Text nach HS 22.1069.

Form: zwölf Verse zu drei Zeichen.

Endreime: Die Verse 1-8 reimen alternierend, von den Versen 9-12 reimen die Verse 10-12; ein Reimwechsel nach Vers acht. Die Verse 2/4/6/8 reimen in dem Mischreim *chen* 真 (*-ən) / *yüan* 元 (*-an, in Vers 4), vgl. LO CH'ANG-P'EI / CHOU TSU-MO (1958), 203-4, 211. Zu *hsi* 西 in der Kategorie *chen* vgl. LO / CHOU, 199, daneben COBLIN (1983), 155; auch YEN SHIH-KU (HS 22.1069) hatte *hsi* in der Aussprache *hsien* 先 glossiert und als Mischreim gewertet. (Angesichts der semantischen Probleme des Verses, der sich einem gesicherten Verständnis entzieht, muß allerdings mit der Möglichkeit gerechnet werden, daß *hsi* hier die Verkürzung eines anderen Zeichens der Reimkategorien *chen* oder *yüan* – *yin* 漚, *yin* 堊, *yin* 堊, *yin* 堊, *yan* 漚, *yan* 堊, etc. – sein könnte.) Die Verse 1/3 reimen in der Kategorie *yü* 魚 (*-u oder *-ua / *-a) und die Verse 5/7 in der Kategorie *ch'i* 緝 (*-əp). Die Verse 10/12 reimen in der Kategorie *chih* 職 (*-ək), ergänzt um die Assonanz von Vers 11 der Kategorie 之 (*-ə). Der Reimwechsel nach Vers 8 markiert den Wechsel von der konkreten Beschreibung zur abstrakten Deklamation. Reimschema: abab cbcb xd(d).

Textzusatz: Dem nachgestellten „Titel“ folgt der Zusatz: „Verfaßt im Jahre 3 der Ära *t'ai-shih* 太始 („Großes Beginnen“, 94/93 v.Chr.), als [der Kaiser] Tung-hai mit einem Besuch begünstigte und rote Wildgänse fing.“ Das Ereignis ist notiert in den *Han-shu*-Annalen WU-TIS (HS 6.206) und dort präziser auf c. März 94 v.Chr. datiert: „[Im dritten Jahr,] im zweiten Monat, ordnete [der Himmelssohn als Zeichen seiner Gunst die Erlaubnis für] ein fünftägiges Gelage für [alle] unter dem Himmel an. [Er] begünstigte Tung-hai mit einem Besuch, fing rote Wildgänse und ließ den ‚Gesang der zinnberroten Wildgänse‘ (*chu-yen chih ko* 朱鴈之歌) verfassen.“ Unter dem Titel *Ch'ih-yen* 赤鴈 ist der Text in der Vorrede zu PAN KUS *Liang tu fu* (WH 1.2a, KNECHTGES 1982/96, Bd.1, 95) erwähnt, außerdem – offensichtlich stellvertretend für alle den Omina gewidmeten Gesänge – auch im *Wen-hsin tiao-lung* (CHAN YING 1989, 7.235). Der Fang der Wildgänse ist nicht im Ritualkapitel des *Han-shu* erwähnt (und befindet sich schon außerhalb des vom *Shih-chi* abgedeckten Zeitraumes). Das Gebiet der Küstenkommandantur Tung-hai 東海 umfaßte den heutigen Süden der Provinz Shan-tung und Norden der Provinz Chiang-su; die eigentliche Kommandantur befand sich bei dem heutigen Kreis T'an 鄆 im Süden Shan-tungs. Der Bericht über den Fang der roten Wildgänse (*ch'ih-yen* 赤鴈) ist strukturell identisch mit den übrigen Schilderungen von Omina, denen der Kaiser mit einer Hymne entsprach. Was das Omen der roten Wildgänse separiert, ist die Tatsache, daß es ohne Präzedenz ist – und ohne Nachfolge, nimmt man den Omina-Katalog des *Sung-shu*, der die roten Wildgänse nicht enthält, zum Maßstab. Es lassen sich keine konkreten Bedeutungen mit diesen Tieren assoziieren. Bemerkenswert ist die Souveränität, mit der eine bis dahin unbekannte Erscheinung nicht als bedrohlich, sondern, wie im Falle der schwarzen Meteoriten fünf Jahre später (vgl. den Kommentar zu Vers 17.17), offenbar ohne weitere Zweifel als glückliches Omen für die eigene Herrschaft vereinnahmt wird.

Vers 1: Zu *hsiang tsai* 象載 vgl. den Kommentar zu Vers 12.3. FU CH' IEN (HS 22.1069) hatte die Zeichen als Namen eines aus dem Westen stammenden (vgl. Vers 2) Vogels glossiert; diese bereits

von YEN SHIH-KU zurückgewiesene Interpretation ist erneut von WANG CHÜN (*Han-shu cheng-wu* 漢書正誤 2.3b-4a) aufgenommen worden. Jene zu Vers 12.3 zitierte *Li-chi*-Passage, welche neben dem Wagen auch die in den Versen 3-4 erwähnten Omina des Taus und der Quellen notiert, vermag die Interpretation von *hsiang tsai* als „Elfenbeinwagen“ im vorliegenden Vers nicht überzeugend zu stützen. Das wohlbekanntes, u.a. mit dem Gelben Kaiser assoziierte Omen dürfte in seiner rhetorischen Ausdruckskraft den roten Wildgänsen weit überlegen gewesen sein; tatsächlich aber wird es in keiner Quelle für die Zeit HAN WU-TIS erwähnt und auch im vorliegenden Text nicht weiter ausgeführt. Statt dessen amplifizieren die Verse 5-8 ausführlich das eher nachrangige Omen der roten Wildgänse, mit denen der gesamte Text auch im Zusatz sowie in PAN KUS *Liang tu fu* assoziiert ist. Eine solche Gewichtung wäre unplausibel, wenn Vers 1 tatsächlich den „Elfenbeinwagen“ bezeichnen sollte. – Die von WU HUNG (1995), 173 (vgl. auch 127 und 305, Anm. 213), gegebene Interpretation ist nicht akzeptabel: Er versteht unter *hsiang* 象 jenen Elefanten, der im Sommer des Jahres 121 v.Chr. aus Nan-yüeh als Tributgeschenk gesandt worden war (vgl. HS 6.176); in WUS Übersetzung der Hymne ist dieser Elefant das Subjekt der ersten vier Verse und „Comes here from the West“ (Vers 2). WU vermeidet jeden Hinweis auf die Herkunft des Elefanten aus Nan-yüeh und erklärt das Tier kurzerhand zum „westlichen“, d.h. indischen oder zentralasiatischen Tributgeschenk.

Vers 2: Abhängig vom Verständnis des ersten Verses wird auch der vorliegende unterschiedlich glossiert. YEN SHIH-KU (HS 22.1069) paraphrasiert: „[Der ominöse Wagen] ist weiß und kommt von Westen her.“ LIU PIN (vgl. *Jung-chai sui-pi*, Serie 3, 1.424) sieht hier das in Gesang 17 gerühmte weiße Einhorn angesprochen, WANG CHÜN die von den Gesandten der westlichen Länder überbrachten Vögel, CH'IU CH'UANG-SUN (1964), 215, schließlich die abendliche Venus (*t'ai-po* 太白).

Vers 3-4: Vgl. auch *Ch'un-ch'iu fan-lu* 4.102 und *Huai-nan tzu* 20.1b. Neben den hier genannten Omina ist auch die Vorstellung, „süßen Tau“ zu trinken, zeitgenössisch: HAN WU-TI hatte eine bronzene Statue errichten lassen, die eine Schale zum Auffangen des nächtlichen Taus emporhielt (vgl. SC 12.459, 28.1388, HS 25A.1220). Laut *San-fu huang-t'u* 3.4b-5a befand sich die Statue an der „Terrasse des geisterhaften Lichts“ (*shen-ming t'ai* 神明臺) im *chien-chang*-Palast und wäre daher nicht vor dessen Erbauung 104 v.Chr. zu datieren. Im *Li sao* (CT 1.12, HAWKES 1985, 70) trinkt der Reisende am Morgen „den von Magnolien fallenden Tau“, in dem *Chiu ko*-Text *Shan-kuei* (CT 2.81, HAWKES, 116) labt sich die Berggöttin an den „steinigen Quellen“.

Vers 6: Das von YEN SHIH-KU als „Erscheinung der Vielzahl“ (*to mao* 多貌) glossierte *fen-yün* 紛員 ist hier sicherlich – wie schon die homophone Schreibung *fen-yün* 紛云 in Vers 11.45 des Zyklus – als *fen-yün* 紛紜 zu lesen (vgl. auch *Han-shu pien-i* 12.9b).

Vers 7: *Weng* 翁 ist, wie im *Shuo-wen* definiert, das „Halsgefieder von Vögeln“.

Vers 10: Zu *chih-fu* 祉福 („Glück und Segen“) vgl. den Kommentar zu Vers 11.31.

Vers 12: *P'eng-lai* 蓬萊 bezeichnet den im östlichen Meer vermuteten Inselberg der Unsterblichen (vgl. SC 12.467, 28.1369, 1393, HS 25A.1204) – die Wildgänse waren in der Küstenkommandantur Tung-hai gefangen worden – und zugleich die Nachbildung dieses magischen Ortes in Ch'ang-an. Wie SC 28.1402, HS 25B.1245 und *San-fu huang-t'u* 4.5a-b (vgl. auch PAN KUS *Hsi-tu fu*, WH 1.18a-b, KNECHTGES, Bd.1, 133-35; CHANG HENG'S *Hsi-ching fu*, WH 2.14b, KNECHTGES, 199-201; YANG HSIUNGS *Yü-lieh fu*, WH 8.21a-b, KNECHTGES, Bd.2, 117) berichten, lag *P'eng-lai*, gemeinsam mit den anderen numinosen Inseln *Ying-chou* 瀛州 und *Fang-chang* 方丈, inmitten des 104 v.Chr. angelegten „Teiches des höchsten Fluids“ (*t'ai-yeh ch'ih* 太液池) nördlich des *chien-chang*-Palastes. Ich lese die Schlußverse als Schilderung der kaiserlichen Prozession im Sinne einer symbolischen Apotheose des nun kosmischen Herrschers (vgl. auch den Kommentar zu Vers 11.46).

Text 19:

- Der rote Alligator [als] Banner,
2 die gelbe Pracht [als] Baldachin!
Tau senkt sich nächtens herab,
4 der Tag ist verschleiert und umschattet.

- Die hundert Vornehmen entbieten ihre Huldigung,
6 die sechs Drachen nehmen ihre Positionen ein.
[Wir] schenken Gelbholzwein ein –
8 die Geister sind schon betrunken!

- Die Geister haben nun genossen –
10 [schon] bescheren [sie] Glück und Segen!
[Mit einer Aura] weithin, weithin bis zu den Polen
12 steigen [sie] herab zu den glückverheißenden Pokalen.
Die Geister prachtreich, prachtreich,
14 entfachen leuchtend [Ihren] Glanz.
[Sie] verlängern [Unsere] Schicksalsfrist –
16 auf ewig unerschöpflich!

- Dunkel, unergründlich, unergründlich,
18 erfüllen [sie] die sechs Verbundenen!
Die Gunst verströmt sich reichlich,
20 führt die zehntausend Staaten zu harmonischer Ordnung.

- Die Geister in Unrast, in Unrast –
22 der Elfenbeinwagen ist angeschirrt:
Aufwehend zieht er dahin,
24 die Banner winden und schlängeln sich.

- Ritual und Musik sind vollendet –
26 die Geister heben zur Heimkehr an.
Anvertraut der dunklen Tugendkraft
28 [erlangen Wir] Dauer ohne Niedergang!

赤蛟綬
黃華蓋
露夜零
晝晝濫

百君禮
六龍位
勺椒漿
靈已醉

靈既享
錫吉祥
芒芒極
降嘉觴
靈殷殷
爛揚光
延壽命
永未央

杳冥冥
塞六合
澤汪濊
輯萬國

靈裊裊
象輿轡
稟然逝
旗逶蛇

禮樂成
靈將歸
託玄德
長無衰

Kommentar:

Text nach HS 22.1069-70.

Form: 28 Verse zu drei Zeichen.

Endreime: Zu dem unterbrochenen Reim weist der Text eine komplexe Reihe weiterer Reime und Assonanzen auf. Die Reime der Standardposition wechseln nach den Versen 4, 8, 16, 20 und 24, die Reimfolge ist *chi* 祭 (*-ats), *chih* 脂 (*-aj), *yang* 陽 (*-aj), Mischreim (vgl. LO CH'ANG-P'EI / CHOU TSU-MO 1958, 220, 241) *ch'i* 緇 (*-ap) / *chih* 職 (*-ak), *ko* 歌 (*-aj), *chih* 脂. Zwischen den beiden ersten wie auch zwischen den beiden letzten Reimen sind für die Westliche Han-Zeit Kontakte belegt, so daß die Reime den Text in vier Teile gliedern: Verse 1-8, 9-16, 17-20 und 21-28. An zusätzlichen Assonanzen sind zu notieren: Vers 1 der Kategorie *chih* 脂 bildet eine Assonanz mit dem Reim der Verse 2/4 (LO / CHOU, 168, 171-72) und ist zugleich der reguläre Reim der Verse 6/8; auch Vers 5 reimt in der Kategorie *chih* 脂. Von den Versen 1-8 sind also nur die Verse 3 und 7 – die jeweils dritten eines vierzeiligen Abschnitts – ohne Kontakt mit den Reimen. Vers 7 der Kategorie *yang* leitet über zu dem zweiten großen Reimabschnitt des Textes (Verse 9-16): Hier liegt der *yang*-Reim regulär auf den Versen 10/12/14/16 und zusätzlich auf Vers 9. Die Verse 13/15 bilden eine Assonanz (LO / CHOU 197, 204) der Kategorien *chen* 真 (*-ən) und *keng* 耕 (*-in), aber *keng* ist auch als Mischreim mit *yang* nachweisbar (LO / CHOU, 188, 196). Zu dem Mischreim *ch'i* / *chih* der Verse 18/20 tritt als eventuelle Assonanz (LO / CHOU, 241) noch Vers 19 der Kategorie *chi* 祭 (*-ats). Letztere Kategorie liegt auch auf Vers 23 und bildet dort eine Assonanz (LO / CHOU, 172, 241) mit den Versen 22/24 der Kategorie *ko*. Der Kontakt zwischen den beiden regulären Reimen der Verse 22/24 und 26/28 (*chih* 脂) ist in der Westlichen Han-Zeit sehr häufig (LO / CHOU, 157, 166-67). Reimschema: (a)axa bxbx cxcx (d)c(d)c xe(e)e xf(f)f xbx.

Vers 1: READ (1934), Nr. 104, identifiziert *Chiao* (-lung) 蛟(龍) als Krokodil (*Crocodylus porosus*); DUBS (1938/55), Bd.2, 94-95, spezifiziert *chiao* als Alligator, läßt aber die Möglichkeit offen, daß *chiao*, auch Lehnzeichen für *chiao* 蛟, einen großen Meeressäuger, besonders Tümmeler oder Delphin, bezeichnen könnte. DIÉNY (1987), IX, notiert: «Quant au *jiao*, le plus fréquent de ces pseudo-dragons et le plus indécis, avant d'être rapproché (pour sa férocité) du crocodile, il avait été considéré lui aussi comme un dragon sans cornes ou comparé à un serpent pourvu de pattes, sans parler d'une confusion avec le grand poisson *jiao* 蛟.» Aus der Ordnung der Krokodile ist aus dem Ch'ang-chiang 長江 heute der etwa zwei Meter lange chinesische Alligator (*T' o* 羅, *Alligator sinensis*) bekannt. Das stets als im Wasser lebend vorgestellte (vgl. die zahlreichen Belege bei DIÉNY) *chiao* galt, wie im *Shuowen* definiert, als „eine Art Drachen“. Nur sehr selten vor der Han-Zeit erwähnt, entstammt *chiao* der – realen, mythologischen, literarischen – Welt „südlich des Ch'ang-chiang“ (*chiang-nan* 江南) und findet sich entsprechend häufig in *Huai-nan tzu* und besonders den Texten der *Ch'u-tz'u*. Die in den diversen dortigen Passagen allgegenwärtige numinose Dimension des *chiao* ist – wie die des Drachen *lung* 龍 – in ihrem Kern eine der politischen Mythologie, wie zwei prominente Darstellungen belegen: Laut SC 8.341 und HS 1A.1 wurde der Dynastiegründer LIU PANG von einem „Alligator-Drachen“ (*chiao-lung*) gezeugt, der die neben einem Sumpf schlafende und von der Begegnung mit Geistern träumende Mutter begattete. Nach *Han Fei-tzu* 3.44 wurde der „Elfenbeinwagen“, den der Gelbe Kaiser einst fuhr, als er sich auf dem T'ai-shan mit den Dämonen und Geistern vereinigte, von sechs „Alligator-Drachen“ gezogen (vgl. den Kommentar zu Vers 12.3). Vor dem Hintergrund dieser und ähnlicher Schilderungen erschließt sich die numinose Qualität des Alligators im vorliegenden Vers. Das Epitheton „rot“ (*ch'ih* 赤) ist für *chiao* in der frühen Literatur nicht belegt.

Die *Han-shu*-Annalen WU-TIS (6.196) vermerken für den Winter 107/106 v. Chr., daß der Kaiser, nachdem er am *Chiu-i*-Gebirge SHUN geopfert hatte (vgl. die Kommentare zu den Versen 1.2 und 15.21 des Zyklus), persönlich einen Alligator im Ch'ang-chiang geschossen und gefangen hatte. (In SC 12.480 und 28.1400-1 wird nur die Reise berichtet, nicht aber der Fang des Alligators.) Nach der Fortsetzung der Bootsreise ging der Kaiser in Ts'ung-yang 樅陽 (in der heutigen Provinz An-hui, vgl. T'AN CH'I-HSIANG 1982/87, Bd.2, Karte 24-25) an Land, und es wurden die Gesänge von Sheng-t'ang 盛唐 (c. 60 km südwestlich des heutigen Ho-fei 合肥 in An-hui, vgl. T'AN, ibd.) und Ts'ung-yang verfaßt. Beide Texte sind nicht tradiert.

Laut YEN SHIH-KU (HS 22.1070) amplifiziert das dritte Zeichen des Verses, *sui* 綬, im Sinne von *sui-sui* 綬綬 („ruhend“) die Erscheinung des Alligators; der zweite Vers beschreibe die darüber sich zu einem Baldachin formende „gelbe Luft“ (*huang-ch'i* 黃氣). *Chiao* erscheint damit, wie zuvor die roten Wildgänse, das weiße Einhorn und in gewisser Weise auch das Himmelspferd, als ominöses Wundertier. CHU CH'IEN (*Yüeh-fu cheng-i* 1.16b) und WANG HSIEN-CH'IEN (*Han-shu pu-chu* 22.32b)

haben hingegen vorgeschlagen, *sui* in der üblichen Bedeutung „Zügel“ zu lesen: Die roten Zügel am Wagen der Geister würden sich winden wie der Wasserdrache. Gegen diese Deutung des ersten Doppelverses spricht der nachgestellte „Titel“ des Gesanges, *ch'ih-chiao* 赤蛟 („Der rote Alligator“). Wer auch immer diesen „Titel“ angefügt hat, bietet damit zugleich den frühesten Kommentar: Das Bildungsgesetz der zwei- oder dreigliedrigen „Titel“ ist offenbar, die jeweils erste semantisch eigenständige Einheit des Textes zu wiederholen. Damit offenbart der „Titel“ *ch'ih-chiao* das später auch von YEN SHIH-KU vertretene Textverständnis. In der von CHU CH' IEN und WANG HSIEN-CH' IEN befürworteten Interpretation, wonach *ch'ih-chiao* bloßes Epitheton ist, hätte – wie zu den Gesängen 1, 7, 9, 15, 17 und 18 – der gesamte erste Vers aufgenommen werden müssen. Um den Ch'ing-zeitlichen Kommentatoren zu folgen, müßte also der „Titel“ des Textes zurückgewiesen werden.

Meine Übersetzung folgt CH'EN PEN-LI (*Chiao-ssu ko* 23a-b), der den Textauftakt auf den Fang des Alligators während der Inspektionsreise durch den Süden des Reiches bezieht und mutmaßt, der Gesang sei im Opfer an SHUN verwendet worden. *Sui*, so CH'EN PEN-LI, sei ein Banner – das Zeichen 綬 dann wohl in der Aussprache *ju* und austauschbar mit dem homophonen *ju* 綬 –, auf dem der rote Alligator gemalt sei, um die Geister anzuziehen (zu dieser Art bemalter Banner vgl. etwa das in den Versen 7.23 und 11.13 erwähnte *chao-yao*-Banner), also ein magisch wirksames Ornament der kaiserlichen Erscheinung. In dieser Interpretation erhält auch die Farbe „rot“ ihre übliche Signifikanz, nämlich als kosmologische Farbe des Südens. Anders als CH'EN PEN-LI will WANG CHÜN (*Han-shu cheng-wu* 2.4a-b, vgl. auch CH'IU CH' IUNG-SUN 1964, 216) die vorliegende Hymne als den in den *Han-shu*-Annalen WU-TIS (6.207) erwähnten „Gesang der verbundenen Tore“ (*chiao-men chih ko* 交門之歌) identifizieren. Zu dessen Entstehung berichtet das *Han-shu* (6.207, parallel auch 25B.1247): „Im Sommer [des Jahres 93 v. Chr.], im vierten Monat, begünstigte [der Himmelssohn mit seinem Besuch] den Pu-ch'i 不其 [-Berg (südlich des heutigen Kreises Chi-mo 即墨 im Nordosten der Provinz Shan-tung)] und opferte den Geistermenschen (*shen-jen* 神人) im Palast der verbundenen Tore (*chiao-men kung* 交門宮). Es war, als hätten einige [der Geister] sich dem [kaiserlichen] Sitz zugewandt und [ihm] gehuldigt. Man verfaßte den „Gesang der verbundenen Tore.“ (Der nur in diesem Zusammenhang erwähnte Palast war laut CHIN CHO im Kreis Lang-yeh an der Ostküste Shan-tungs errichtet worden.) Dieser Gesang, so WANG CHÜN, müsse gemäß der Bedeutung seines Anlasses im vorliegenden Kapitel gemeinsam mit den übrigen Opfergesängen aufgezeichnet sein.

Vers 2: CHU CH' IEN versteht *hua-kai* 華蓋 als das aus 16 Sternen bestehende polare Sternbild gleichen Namens (vgl. *T'ung-chan ta-hsiang-li hsing-ching* 1.4a-b, *Chin-shu* 11.289, HO PENG YOKE 1966, 68-69). SCHLEGEL (1875), Bd.1, 533, notiert hierzu: «Cet astérisme est composé de sept étoiles dans Cassiopée représentant le Baldaquin qui abrite le trône de l'Empereur et le protège contre la pluie et le soleil. On distingue encore dans cet astérisme le *Kang* ou la *Faître*, composée de neuf étoiles noires, de sorte que l'astérisme total compte seize étoiles [...]» Da weder *Shih-chi* noch *Han-shu* das Sternbild des „Blütenbaldachins“ erwähnen, scheint es mir fragwürdig, dessen Vorstellung schon für die Zeit HAN WU-TIS anzunehmen. In der Biographie WANG MANGS (*HS* 99B.4169) wird der „Blütenschirm“ als herrscherlicher Baldachin auf den Gelben Kaiser zurückgeführt. Auch CH'EN PEN-LI (*Chiao-ssu ko* 23b) versteht den Baldachin als den des Kaisers.

Vers 4: YEN SHIH-KU glossiert 晦 in der Aussprache *an* und 灑 in der Aussprache *ai* 藹; das Binom beschreibe die „Wolkenluft“ (*yün-ch'i* 雲氣). Die beiden reimenden Zeichen sind im Sinne von „verschleiert“, „umschattet“, „wolkenverhangen“, etc. synonym, vgl. auch HUNG HSING-TSUS Glosse zu 晦藹 in *Li sao* (CT 1.43-44, HAWKES 1985, 77). Gemeint scheint die majestätische Aura der kaiserlichen Erscheinung, so machtvoll wie glückverheißend durch das heraldisch verwendete ominöse Ornament der Banner und des Baldachins.

Vers 5-6: YEN SHIH-KU glossiert *po chün* 百君 („hundert Vornehme“) als *po shen* 百神 („hundert Geister“); CH'EN PEN-LI sieht hier die Geisterscharen des südlichen Gebirges angesprochen;

vielleicht sind aber, auch angesichts der folgenden drei Verse, eher die am Opferritual teilnehmenden Würdenträger (*po kuan* 百官, *po chün-tzu* 百君子) gemeint. Ich beziehe die Verse 1-8 auf die Erscheinung der imperialen Versammlung, zumal die „sechs Drachen“ (*liu lung* 六龍) als Metonymie des kaiserlichen Gefährts hinreichend belegt sind (vgl. den Kommentar zu Vers 9.10 des Zyklus). Erst mit Vers 9 werden die – nun trunkenen – Geister zum eigentlichen Subjekt der Handlung, so daß die Verse 9, 13 und 21, jeweils den Beginn eines Abschnitts markierend, mit „Die Geister“ anheben.

Vers 7-8: Zu den Libationen pflanzlich aromatisierter Alkoholika, dem Aromatikum *chiao* 椒 („Gelbholz“) und dem Getränk *chiang* 漿 vgl. die Kommentare zu den Versen 1.31, 12.21, 12.23-24 und 16.6. Die Libation von *chiao-chiang* 椒漿 („Gelbholzwein“) an den Himmelsgeist ist in dem *Chiu ko*-Text *Tung-huang t'ai-i* (CT 2.56, HAWKES 1985, 102) erwähnt. YEN SHIH-KU glossiert *cho* 勺 als *cho* 酌 („einschenken“). Zur Trunkenheit der Geister vgl. den Kommentar zu den Versen 12.23-24.

Vers 11-12: Zu *mang-mang* 芒芒 („weithin, weithin“) vgl. den Kommentar zu Vers 10.8 der *An-shih fang-chung ko*. Zum „segensreichen Pokal“ (*chia-shang* 嘉觴) vgl. den Kommentar zu Vers 1.48 des Zyklus, außerdem die Erwähnung des *shang* in den Gesängen 11, 15 und 16. Ich bin unsicher, was die logische Abfolge des Textes betrifft: Das (erneute?) „Herabsteigen“ der zuvor als „schon betrunken“ bezeichneten Geister scheint mir fragwürdig.

Vers 13: *Yin-yin* 殷殷, in Vers 12.17 den Klang der Glocken und Lithophone beschreibend, wird hier von YEN SHIH-KU als *sheng* 盛 („üppig“, „prachtreich“) glossiert.

Vers 14: YEN SHIH-KU glossiert *lan* 爛 („leuchtend“) als „Erscheinung des Glänzens“ (*kuang mao* 光貌). *Lan* wird seit dem *Shih-ching* unspezifisch im Kontext der Lichtmetaphorik gebraucht; zu einer inhaltlich parallelen Verwendung vgl. den Vers 爛昭昭兮未央 („[Der Geist] leuchtet strahlend, strahlend, ach, unerschöpflich!“) in dem *Chiu ko*-Text *Yün-chung chün* (CT 2.58, HAWKES, 103).

Vers 15: Der Vers mutet archaischer an, als er ist: Das aus zwei Begriffen der Chou-zeitlichen politischen Sprache gebildete Binom *shou-ming* 壽命 (wörtlich: „Vorbestimmung der Lebensspanne“) erscheint in der – südlichen – literarischen Überlieferung in dem *Ch'u-tz'u*-Text *Ta-chao* (CT 10.224, HAWKES, 236) sowie zweimal in dem Abschnitt *Tao Chih* 盜跖 aus den „Vermischten Kapiteln“ (*tsa-p'ien* 雜篇) in *Chuang-tzu* (9B.998-1000). Beide Texte entziehen sich genauerer Datierung, dürften aber allenfalls in die Endphase der *Chan-kuo*-Periode, wenn nicht erst in die Han-Zeit, fallen. Besonders die *Chuang-tzu*-Passagen repräsentieren dabei eine fast hedonistische Sorge um das individuelle Lebensglück. Auch bei TUNG-FANG SHUO (*Fei-yu hsien-sheng lun*, WH 51.8b) bezeichnet *shou-ming* die pragmatisch zu bewahrende persönliche Lebensspanne.

Die mit den Opfern an die kosmischen Kräfte verbundene politische und vielleicht magische Konnotation des Terminus, wie im vorliegenden Vers ausgedrückt, ist vermutlich erst ein Produkt der Han-Zeit. Die Wendung des vorliegenden Verses, *yen shou-ming* 延壽命 findet sich u.a. in dem angeblich Ch'in-zeitlichen (in seiner tatsächlichen Herkunft aber sehr fragwürdigen, vgl. BODDE 1938, 91-95) gefälschten Brief, mit dem der rechtmäßige Thronfolger des CH'IN SHIH-HUANG-TI in den Selbstmord getrieben worden sein soll (SC 87.2551, dazu BODDE, 26-32), in dem in *Ch'u-hsieh chi* (15.377) überlieferten (vgl. den Kommentar zum Textzusatz von Text 13 des Zyklus) und PAN KU zugeschriebenen Ritualhymnus *Han sung lun-kung ko* oder auch in dem angeblich Han-zeitlichen eulogischen Gesang *Wang-tzu Ch'iao* 王子喬 (aufbewahrt in *Yüeh-fu shih-chi* 29.437-38, vgl. auch LU CH'IN-LI 1984, Bd.1, 261-62); zu *yen shou* in einem Ritualgesang vgl. auch das im *Sung-shu* (22.641, vgl. LU, 158) überlieferte und in die Regierungszeit von HAN HSÜAN-TI datierte (vgl. SU CHIN-JEN / HSIAO LIEN-TZU 1982, 333-34) *Shang-ling* 上陵. Zu *yen-shou* in einem Gebäudenamen im Opferbezirk von Kan-ch'üan unter HAN WU-TI vgl. oben, 175.

Vers 17-18: Zu *yao ming-ming* 杳冥冥 („dunkel, unergründlich, unergründlich“) vgl. den Kommentar zu Vers 1.6 der *An-shih fang-chung ko*, zu *liu ho* 六合 („sechs Verbundene“) den Kommentar zu Vers 2.5 des vorliegenden Zyklus.

Vers 19: YEN SHIH-KU glossiert *wang-wei* 汪濊 („verströmt sich reichlich“; das zweite Zeichen auch in der Lesung *hui*) als *jao-to* 饒多 („üppig und reich“); typisch für derartige Wendungen in den Opferhymnen ist die immer wieder gegenwärtige Metaphorik strömenden Wassers. Die „Gunst“ (*tse* 澤) ist wohl zugleich die der Geister gegenüber dem Herrscher wie die des Herrschers gegenüber dem Volk. Eine zu den vorliegenden Versen parallele Passage, ebenfalls mit dem Binom *wang-wei*, bietet der Auftakt von SSU-MA HSIANG-JUS *Nan Shu fu-lao* 難蜀父老 (SC 117.3049, HS 57B.2582, HERVOUET 1972, 159): „[Die Dynastie der] Han erblüht seit 78 Jahren, [ihre] Tugendkraft bewahrt sich üppig seit sechs [Herrscher-]Generationen. [Ihre] gewaltige Martialität entfaltet sich blühend, [ihre] tiefe Güte verströmt sich reichlich (*wang-wei*) – durchtränkt alle Wesen [wie] zeitgerechter Regen, ergießt sich ergiebig über die [Grenzen der vier] Gegenden hinaus.“ HERVOUET mutmaßt, das Binom *wang-wei* sei eine Neuschöpfung SSU-MA HSIANG-JUS.

Vers 21: MENG K'ANG glossiert das hier erstmals nachweisbare *ssu-ssu* 裊裊 als *pu an yü ch'ü* 不安欲去 („[Die Geister] sind rastlos und wollen davonziehen“). Nach den Standardlexika findet *ssu-ssu* auch in späterer Zeit vor allem (oder ausschließlich?) in Ritualhymnen Verwendung, wo es stets den Aufbruch der Geister zum Abschluß des Rituals ankündigt.

Vers 22: Zum „Elfenbeinwagen“ (*hsiang-yü* 象輿) als Gefährt von Geistern und Herrschern vgl. den Kommentar zu Vers 12.3 des Zyklus. *I* 轆 ist nach der Definition des *Shuo-wen* ein Ring am Wagenjoch, durch den die Zügel geführt werden, vgl. auch *Huai-nan tzu* 16.13b und CHANG HENG'S *Tung-ching fu* (WH 3.19a, KNECHTGES, Bd.2, 271). Wohl aus syntaktischer Notwendigkeit erklärt MENG K'ANG das Zeichen verbal als *tai* 待 („warten“); JU CH'UN, dem sich YEN SHIH-KU anschließt, expliziert: „Die [Pferde-]Knechte halten streng das Gespann, den Aufbruch erwartend.“

Vers 23-24: YEN SHIH-KU paraphrasiert *p'iao-jan* 飄然 als *ch'ing-chü* 輕舉 („sich leicht emporheben“); impliziert ist hier offenbar die Lesung von *p'iao* als homophones Lehnzeichen für das in dieser Bedeutung übliche *p'iao* 飄. *Wei-i* 委蛇 („sich winden und schlängeln“) ist eine homophone Schreibung für das häufigere *wei-i* 逶迤.

Vers 27: YEN SHIH-KU glossiert *hsüan-te* 玄德 („dunkle Tugendkraft“) hier als *t'ien-te* 天德 („Tugendkraft des Himmels“). *Hsüan* als „Farbe“ des Himmels ist in den Han-zeitlichen Ritualhymnen dessen übliche Metonymie, vgl. u.a. die Kommentare zu Vers 2.7 und 10.5 der *An-shih fang-chung ko* und zu Vers 1.34 des vorliegenden Zyklus. Der Begriff *hsüan-te* erscheint auch in *Lao-tzu* 10.41 und 65.265-66.

Der semantische Horizont

Der Zyklus der zwanzig *Chiao-ssu ko* ist, wie die Diskussion zur Datierung der einzelnen Texte gezeigt hat, kein kompaktes, zu einem bestimmten Zeitpunkt verfaßtes und geschlossen verwendetes Korpus, sondern ein sukzessiv aufgebautes und dabei formal wie inhaltlich heterogenes Repertoire. Dabei ist Text 9 in einer Weise von den übrigen Gesängen verschieden, daß erhebliche Zweifel an der Klassifizierung als Opferhymnus angebracht erscheinen; ich halte es für wahrscheinlich, daß dieser Text – mutwillig oder aus Ratlosigkeit – zu Unrecht von den Kompilatoren des *Han-shu* den Opferhymnen zugeordnet wurde.³⁰⁵ Meine Skepsis bezieht sich hier allein auf die pragmatische Dimension, also die Verwendung des Textes, der bereits aufgrund seiner formalen Struktur kaum in eine musikalische Darbietung integrierbar erscheint. Allein sein abschließender Vers scheint den Gesang mit anderen Texten der Opferhymnen zu verbinden.

Der semantische Horizont der übrigen Texte wird angedeutet durch den Appendix „Musik von Meister TSOU“ zu den Texten 3-6 wie auch durch die Textzusätze zu den Gesängen 10a, 10b, 12, 13, 17 und 18, die über den jeweiligen tatsächlichen oder vermeintlichen Kompositionsanlaß informieren. Obwohl die Notiz „Musik von Meister TSOU“ die Hymnen 3-6 aus der neuen Opfermusik HAN WU-TIS löst und in einen überzeitlichen oder zumindest zeitlich früheren Zusammenhang einordnet, während die nachgestellten Datierungen, gerade umgekehrt, den konkreten historischen Bezug zu ominösen Ereignissen der Ära WU-TIS herstellen, weisen beide Formen des Zusatzes in eine gemeinsame Richtung, nämlich auf die kosmologische Grundlage der Opfer. Das *Ch'un-ch'iu fan-lu* enthält eine Passage, in der TUNG CHUNG-SHU selbst in wörtlicher Rede zitiert wird:

Wie ich über das Altertum höre, war unter den Ritualen des Himmelssohnes keines wichtiger als [das Opfer des] Vorstadaltars [... Das Opfer des] Vorstadaltars ist wichtiger [als das des] Ahnentempels, der Himmel ist verehrungswürdiger als die Menschen.³⁰⁶

Die kosmologische Signifikanz der Hymnen 2-6, die innerhalb der *Chiao-ssu ko* einen homogenen eigenen Zyklus konstituieren, ist bereits in Kapitel 2 sowie in der Diskussion zur Datierung der Texte dargestellt worden. Eine genauere Lektüre dieser eng an den „Anweisungen für die Monate“ (*yüeh-ling*) orientierten Texte ergibt, daß sie nicht lediglich das kosmologische System der fünf Phasen beschreiben oder das Wirken der einzelnen Himmelskaiser preisen. Wie die „Anweisungen für die Monate“ selbst, rücken die Hymnen vielmehr das Handeln des Herrschers in den Mittelpunkt, wie von KARLGRÉN notiert: „The whole chapter *Yüeh ling* [...] centres around the idea that the king, by his rites, sets the seasons functioning.“³⁰⁷ ASSMANN hat eine sehr ähnliche Vorstellung im alten Ägypten als die einer königlichen „Inganghaltung der Welt“ bezeichnet.³⁰⁸ In diesem Sinne präsentieren die Hymnen 2-6 den Kaiser mit seinen Aktivitäten nicht nur im Einklang mit den Abläufen der Natur, sondern als selbst naturhaft wirkenden Garanten kosmischer Harmonie.

Das Zusammenwirken und Ineinandergreifen der kaiserlichen mit den kosmischen Antriebs- und Harmonisierungskräften vermitteln auch die zahlreichen astralen Referenzen der *Chiao-ssu ko*.³⁰⁹

³⁰⁵ Vgl. den Kommentar zu Vers 9.1.

³⁰⁶ *Ch'un-ch'iu fan-lu i-cheng* 15.414. Die Passage, in der dieses Zitat TUNG CHUNG-SHUS in wörtlicher Rede eingelagert ist, kann logischerweise nicht ihm selbst zugeschrieben werden, sondern muß späteren Datums sein. Sie scheint allerdings präzise der unter HAN WU-TI gültigen Gewichtung der kosmischen gegenüber den Ahnenopfern zu entsprechen.

³⁰⁷ KARLGRÉN (1946), 265; Sperrung im Original.

³⁰⁸ ASSMANN (1991), 15.

³⁰⁹ Ohne die Referenzen von Text 9, die eher die Differenzen zwischen menschlicher und kosmischer Zeit zu thematisieren scheinen, als das Zusammenwirken von Kaiser und Kosmos.

- 1.5-6 „Die neunfach geschichteten [Himmelstore] öffnen sich – die Geister, sie treiben umher!“
- 1.15-16 „zur Linken der Azurene Drache, zur Rechten der Weiße Tiger!“
- 2.9-10 „Der Beherrscher der Erde reich und fruchtbar, in glanzvollem Leuchten die drei Strahlenden!“
- 7.3-8 „Als Kette und Schuß [durchdringen sie] Himmel und Erde, schaffen und vollenden die vier Jahreszeiten. [Ihre] Essenzen begründen Sonne und Mond, Sterne und Positionen sind in Maß und Ordnung. *Yin* und *yang* und die fünf Phasen: Sie runden sich und beginnen erneut.“
- 7.23-24 „Das Geisterbanner des *chao-yao*-Sternes – die neun Barbaren[völker] unterstellen und fügen sich.“
- 8.25-28 „[Der Geistervogel] *Ch'ang-li* leuchtet voran – ein Strahlen gleißend und hell! Winterkälte und Sommerhitze sind ohne Störung, [die Geister] bescheren erhabene Regeln.“
- 10b.13-14 „Das Himmelspferd kommt zur Zeit des *chih-hsü!*“
- 10b.23-24 „Es wandert zum *ch'ang-ho*-Tor, betrachtet die Nephritterrasse.“
- 11.5-6 „Ein Glanz durchstrahlt die Nacht – Tugendkraft[-Stern] und Treue[-Stern] erscheinen!“
- 11.11-16 „[Wir] schmücken die Nephritstäbe zu tanzen und zu singen; gestalten das *chao-yao*-Banner, folgen dem ferne Geschauten. Die Sterne verweilen und antworten, erfüllen [die Szene] mit niederfallendem Glanz.“
- 11.21-24 „Der Mond erhaben, erhaben, in metallischen Wellen [des Lichts]; die Sonne, prachtvoll gleißend, verbreitet das [nächtliche] Leuchten!“
- 11.43-46 „Den Geist konzentriert, den Sinn gehärtet, ziehen [Wir] hin zu den neunfach geschichteten [Himmelstoren] – lassen die sechs Ausdehnungen reich erblühen und treiben über das große Meer.“
- 12.1-6 „Der Strahlenstern zeigt sich erglänzend, der Treuestern reiht sich funkelnd an. Die Himmelsbilder sind angeordnet, den Hof zu begleiten, täglich vertrauter in der Betrachtung! Als Drittes vereint mit dem Öffnen und Schließen [von Himmel und Erde] berechnen [Wir] nunmehr das grundlegende Zeitmaß!“
- 12.33-34 „Der Himmel oben verbreitet und verströmt [seine Gunst], der Beherrscher der Erde vollendet [das Wachstum];“
- 15.3-4 „Die Geister, sie treiben umher:

- 16.7-8 Sie passieren das Himmelstor,“
„Der *pi*-Nephrit ist fein – die hängende Pracht erstrahlt!“
- 17.17-18 „Meteoriten gehen nieder, entfachen die [günstigen] Winde.“
- 18.1-2 „Die Himmelsbilder sind wohlgeordnet und schimmernd, Weißes sammelt sich im Westen.“
- 19.17-18 „Dunkel, unergründlich, unergründlich – erfüllen [sie] die sechs Verbundenen!“

Die Integration der Herrschaft in kosmische Zusammenhänge ist die eigentliche Bedeutung der datierenden Textzusätze: Entsprechend der Omina-Interpretation von *kung-yang* 公羊 -Gelehrten wie TUNG CHUNG-SHU signalisierten glückverheißende Omina kosmische Harmonie und daher auch politische Legitimität. In diesem Sinne wurden die in den Texten 10a und 10b besungenen Himmelspferde Zentralasiens nicht erbeutet, sondern durch den Himmel „besichert“ und über entsprechende numinose Eigenschaften als Wundertiere ausgezeichnet. Es ist allein die ideologische Umdeutung eines militärischen Erfolges in ein Himmelsgeschenk, das den Gewinn der Himmelspferde von den Erscheinungen der übrigen Omina unterscheidet. Die beiden Himmelspferd-Gesänge dokumentieren nicht lediglich diese Umdeutung, sondern sind, als Opferhymnen, selbst deren vornehmstes Medium: wirksam mit der Autorität und Normativität des rituellen Ausdrucks.

Die Omina-Interpretation TUNG CHUNG-SHUS, etwa in seinen im *Han-shu* aufbewahrten „Antworten“ auf die kaiserlichen Fragen,³¹⁰ konstituiert die Semiotisierung der kosmischen Phänomene und zugleich eine indirekte Möglichkeit der Kommunikation zwischen Himmel und Herrscher. Die *ad hoc*-Kompositionen von Opfergesängen anlässlich ominöser Erscheinungen sind zweifach motiviert: In den politischen Raum verkünden sie den himmlischen Gunstbeweis, den Geistern gegenüber bestätigen sie dankbar den Empfang der Segnungen. Im Medium – und in der Darbietung! – der Opferhymne werden diese beiden Funktionen zu einer einzigen Sprachhandlung verschmolzen.

Die Differenz zwischen den *An-shih fang-chung ko* des Ahnentempels und den *Chiao-ssu ko* des Vorstadtaltars erschöpft sich nicht in unterschiedlichen Lokalitäten und den dort jeweils verehrten Mächten. Das entscheidende, Form und Inhalt der Opferhymnen bestimmende Moment liegt vielmehr in einem grundsätzlich anderen politischen Zeitbegriff, wie er hier der dynastischen, dort der kosmischen Basis und Legitimation von Herrschaft inhärent ist. Bereits die Verbindungen mit konkreten Ereignissen der Zeit, wie von den datierenden Textzusätzen indiziert, offenbaren eine neue Dramatik der Staatsopfer: Diese sind nicht mehr der Ort einer Traditions- und Erinnerungskultur, wo die erhabenen Ausdrucksformen einer „goldenen Vergangenheit“ den politischen Legitimationsinteressen der Gegenwart verfügbar gemacht werden. An den Altären der kosmischen Opfer erfährt vielmehr die Gegenwart selbst ihre Heiligung und erscheint in eigenem Recht: Das Recht zu Regieren gründet nicht primär auf der dynastischen Linie, die dem Kaiser vorausgeht und zu seinen Nachfahren fortzuführen ist, sondern manifestiert sich in den augenblicklichen Zeichen kosmischer Harmonie. Das politische Handeln und seine sichtbar gewordene himmlische Legitimation ereignen sich in dramatischer Gleichzeitigkeit – die Opferhymnen sind *up to date*.

Besonders deutlich tritt dieser Mechanismus mit dem wichtigsten Insignium der Herrschaft zutage, dem Dreifuß, erwähnt in nicht weniger als drei Hymnen (Texte 12, 14, 15): Nachdem im Dezember 114 v. Chr. erstmals eine Opferstätte für die Erdgottheit *Hou-t'u* geschaffen worden war,

³¹⁰ Zu den drei Texten vgl. insgesamt HS 56.2498-2505, 2508-13, 2514-23; zu den Warnungen des Himmels vgl. besonders 2498, zu den glücklichen Omina 2500, 2520.

wurde im Sommer 113 v.Chr. in der Erde unmittelbar neben der Altaranlage der Dreifuß entdeckt. Es entspricht der zeitlichen Dramatisierung von Politik, Ritual und himmlischen Zeichen, daß offenbar im Anschluß an diesen Fund erstmals in der chinesischen Geschichte ein System von Regierungsdevisen entworfen wurde, mit dem HAN WU-TI retrospektiv die vergangenen Phasen seiner Regierung in jeweils sechs Jahre währende Abschnitte gliederte.³¹¹ Mit der Festlegung von Regierungsdevisen, deren Namen unter HAN WU-TI bevorzugt Omina oder programmatische kaiserliche Initiativen reflektierten – wie das erste *feng*-Opfer am T'ai-shan oder die Kalenderreform des „Großen Beginns“ –, wurde seit 113 v.Chr. die Zeit in relativ kurze Rhythmen gegliedert und zugleich als eigene Zeit, nämlich des jeweils gegenwärtigen Programms, definiert.

In den *An-shih fang-chung ko* ist der Begriff der Zeit auf die mit politischen Mitteln zu sichernde Langlebigkeit des Herrschers und auf eine dessen Person übersteigende und diese in sich aufhebende dynastische Dauer gerichtet; auch die Abstrakta der politischen Sprache, etwa der Begriff der „Tugendkraft“, weisen über das Individuum hinaus. Diese Terminologie, wie auch der Begriff der Langlebigkeit, sind in den *Chiao-ssu ko* weitgehend abwesend. Eine signifikante Ausnahme bieten die Schlußverse von Text 4, einem jener Gesänge also, die mit „Musik von Meister TSOU“ gekennzeichnet sind und deren nicht datierbare Texte womöglich älter als die übrigen Gesänge des Zyklus sind:

- 4.9-12 „Weit und groß richten [Wir] das Opfer ein,
Ehrfurcht und Harmonie sind nicht vergessen.
Die Geister schätzen und beschirmen dieses [Opfer] –
das Fortführen durch Generationen ist ohne Grenze!“

Die typischerweise in den Schlußversen ritueller Texte formulierte Entgrenzung in zeitliche und räumliche Unendlichkeit ist aber in den übrigen Texten der *Chiao-ssu ko* nicht aufgegeben, sondern neu entworfen. Wo die Vorstellung dynastischer Dauer die Lebenszeit des einzelnen in eine Abfolge der Generationen integriert, ohne die Sphären des Sozialen und Historischen zu verlassen, ist die Ewigkeitsidee WU-TI zugleich enger und weiter gefaßt: enger, weil auf die individuelle Person focussiert, weiter, weil sie dieses Individuum in eine Dauer jenseits der menschlichen Sphären entrückt. Ambivalent erscheint zunächst der Textschluß von Text 19, wenn auch das Epitheton „dunkel“ (*hsüan* 玄) die „Tugendkraft“ (*te*) bereits eher in die kosmische als in die dynastische Dimension verweist:³¹²

- 19.27-28 „Anvertraut der dunklen Tugendkraft
[erlangen Wir] Dauer ohne Niedergang!“

Eindeutig jenseits des Chou-Ideals der Dauer sind die Schlußverse der Texte 9, 11 und 18:

- 9.11 „Das ‚Purpur-Gelbe‘ – warum kommt es nicht herab?“
11.43-46 „Den Geist konzentriert, den Sinn gehärtet,
ziehen [Wir] hin zu den neunfach geschichteten [Himmelstoren] –
lassen die sechs Ausdehnungen reich erblühen
und treiben über das große Meer.“
18.11-12 „[Wir] besteigen *P'eng-lai*,
verbinden [Uns] mit dem Grenzenlosen.“

³¹¹ Zum Fund des Dreifußes und der retrospektiven Einführung der Regierungsdevisen vgl. den Kommentar zum Textzusatz von Text 12.

³¹² Zu der Referenz auf *Lao-tzu* vgl. den Kommentar zu Vers 19.27.

Die Schlußverse von Text 10b, wo in meiner Deutung das „Himmelspferd“ Einzug in die Hauptstadt und das rituelle Zentrum am T'ai-shan hält, sind bisweilen so gedeutet worden, daß der Kaiser auf dem Rücken des Wundertieres in kosmische Sphären aufsteigt.³¹³ Man muß diesem Verständnis nicht folgen, um die grundsätzlich kosmologische Orientierung der Verse zu erkennen:

- 10b.19-24 „Es läßt Uns [ehrfurchtsvoll] Aufstellung nehmen
und zieht dahin zum *K'un-lun*.
Das Himmelspferd kommt,
Vermittler des Drachens!
Es wandert zum *ch'ang-ho*-Tor,
betrachtet die Nephritterrasse.“

Vor allem die den Omina gewidmeten Hymnen werden häufig vor dem Hintergrund der Unsterblichkeitssehnsucht HAN WU-TIS als „taoistische“ Texte bezeichnet und dabei in den Kontext der anonymen, angeblich Han-zeitlichen „Dichtungen über Wanderungen zu den Unsterblichen“ (*yu-hsien shih* 遊仙詩) gestellt.³¹⁴ Mißachtet wird hier, daß die höfischen Opfergesänge sowohl nach ihrem Status als auch sprachlich, insbesondere im Vokabular, nahezu keine Gemeinsamkeiten mit den mutmaßlich volksnäheren „Dichtungen über Wanderungen zu den Unsterblichen“ unbekannter Herkunft aufweisen. Es ist der Status der Hymnen, welcher diese literaturhistorisch eng mit den zeitgenössischen Rhapsodien verbindet, deren pragmatische Funktion wohl ebenfalls im Kontext ritueller imperialer Repräsentation zu suchen ist; und dieser Status verbietet es zugleich, die Texte als gleichsam private zu lesen: Als hochoffizielle Texte, mit denen der Kaiser den kosmischen Mächten gegenübertrat, besingen sie naturgemäß Ereignisse, die primär im Sinne der Herrschaftslegitimation interpretiert wurden und greifen dazu, wie im folgenden zusammenfassend darzustellen sein wird, auf Elemente einer spezifisch politischen Mythologie zurück. Nicht zufällig finden sich daher die Berichte über ominöse Erscheinungen in den Ritualmonographien der Geschichtsbücher, jenen Kapiteln also, die *per definitionem* dem repräsentativen und symbolischen, d.h. öffentlichen Handeln gewidmet sind.

Von hier aus scheint es mir geraten, die individuelle Neigung des Kaisers zu den Praktiken der Magier (*fang-shih* 方士) als primär politisch motivierte aufzufassen, zumal deren einschlägige Aktivitäten grundsätzlich in den Ritualkapiteln behandelt werden. Seit SSU-MA CH'IENTS tendenziöser Darstellung im „Buch der *feng*- und *shan*-Opfer“ (*Feng-shan shu* 封禪書) des *Shih-chi* ist es ein Topos der Historiographie, daß WU-TI, getrieben von dem Wunsch nach Unsterblichkeit, die Gestaltung der Staatsopfer zu wesentlichen Teilen in die Hände von Magiern und Scharlatanen obskurer Herkunft gegeben und damit seine persönlichen Sehnsüchte in den Staatskult getragen habe. Die Berichte über die Omina-Funde und besonders ihre den rituellen Bedürfnissen angepaßte literarische Verarbeitung in den vorliegenden Opferhymnen indizieren m.E. aber weniger eine private Vorliebe, als vielmehr eine neue Vorstellung der kosmischen Rolle des Kaisers.³¹⁵ Wenn die oben ausgeführte Deutung der *An-shih fang-chung ko* zutrifft, hatte HAN KAO-TSU die für das Ritual konstitutive Realitätsdifferenz zur profanen Alltäglichkeit auf einer linearen Zeitachse realisiert, indem er sich als würdiger Erbe einer erhabenen Vergangenheit präsentierte: „Herrschaft braucht Herkunft.“³¹⁶ Dement-

³¹³ Vgl. etwa WALEY (1955), 95-103, YING-SHIH YÜ (1964/65), 97-98; zu meiner Interpretation vgl. die obigen Kommentare zu diesen Versen.

³¹⁴ Vgl. KAMATANI (1992), (1992a), (1996); SAWAGUCHI (1966), (1974); KONISHI (1964); TAMADA (1981).

³¹⁵ Dies zielt letztlich auf die Differenzierung zwischen der individuellen Person und der Institution des Kaisers, doch scheint es mir anachronistisch, HAN WU-TI eine solche theoretische Unterscheidung, die eine intellektuelle Distanz zu sich selbst als Person voraussetzen würde, zuzubilligen.

³¹⁶ ASSMANN (1992), 71.

sprechend beschwören neun von 17 Schlußversen der *An-shih fang-chung ko* das alte Ideal einer temporalen Ausdehnung der dynastischen Identität auf die folgenden Generationen.³¹⁷ WU-TI ersetzt diese dynastische Legitimation durch eine kosmische, in Gestalt der Omina dramatisch gegenwärtige. Die besondere Funktion rituellen oder religiösen Handelns, eine Sphäre der Ungleichzeitigkeit gegenüber der erfahrbaren Alltäglichkeit zu stiften,³¹⁸ ist nicht suspendiert, sondern lediglich aus einer zeitlichen Differenz zwischen Einst und Jetzt in eine räumlich-qualitative zwischen Dort (oben) und Hier (unten) übersetzt. Nichts vermag diese Vorstellung einer räumlichen Differenz – symbolisch materialisiert in der kosmologischen Architektur der neuen Opferstätten – deutlicher zu zeigen als die hymnischen Schilderungen des Herabstiegs der Geister zu den Opfern (vgl. Texte 1, 11, 15).

Nach den zitierten Schlußversen der *Chiao-ssu ko* ist die Zeit nicht auf einer dynastischen Linie gedehnt, sondern in der persönlichen Apotheose des Kaisers aufgehoben. Dieser Gedanke war nicht ohne Vorbild: Der Fund des Dreifußes, die Einsetzung der *feng*- und *shan*-Opfer, die Architektur der „Halle des Lichts“ – all dies verwies auf das Modell des kosmischen Herrschers, den Gelben Kaiser, der durch rituelles Handeln selbst zum Unsterblichen geworden war.³¹⁹ In der imaginierten Gestalt des Gelben Kaisers verschmolzen die Vorstellungen von universaler Herrschaft, Ritual und individueller Apotheose. Diese Einheit liegt der hymnischen Rhetorik zu den Omina-Funden wie zu der militärischen Ausdehnung des Reiches zugrunde. Die *Chiao-ssu ko* preisen die folgenden Omina:

- den Fang des Einhorns 123 v.Chr.
- den Fund des Dreifußes 113 v.Chr.
- die Wassergeburt eines Pferdes 113 v.Chr.
- die Erscheinung des Strahlensterns 110 v.Chr.
- das Wachsen des Wunderkrautes 109 v.Chr.
- den Erhalt der Himmelspferde 101 v.Chr.
- den Fang der roten Wildgänse 94 v.Chr.

Das Einhorn war nach den Annalen im Kultzentrum von Yung gefangen worden, der Dreifuß neben dem *Hou-t'u*-Altar in Fen-yin erschienen, das Wunderkraut im Kultzentrum von Kan-ch'üan gewachsen. Das Erscheinen des von SSU-MA CH'ÏEN als „Stern der Tugendkraft“ bezeichneten „Strahlensterns“ wurde als Antwort auf die zuvor erstmals entbotenen *feng*- und *shan*-Opfer interpretiert. Besonders die beiden wichtigsten Omina, das Einhorn und der Dreifuß, referierten auf die politische Mythologie der Östlichen Chou-Zeit, wobei die Legenden, gerade auch mit den Hymnen, aktualisiert und kunstvoll zugunsten der neuen politischen Situation umgedeutet wurden. Die Verbindung des alten Topos des Einhorns sowohl mit der militärischen Ausdehnung nach Zentralasien als auch mit der dynastischen „Tugendkraft der Erde“ ist das prägnanteste Beispiel dieser Rhetorik.³²⁰ Die gesamte Mythologie der *Chiao-ssu ko* – hier unterscheiden sich diese Texte vermutlich grundsätzlich von denen der *Ch'u-tz'u* – ist eine politische oder politisch instrumentalisierte. Dies gilt für die Himmelspferde als Symbol für die Expansion nach Zentralasien (Texte 10a, 10b), für den Flußgeist, mit dem sich die Eindeichung des Gelben Flusses verbindet (Text 12), für die Ausrichtung des mit astraler Symbolik gestalteten *chao-yao*-Banners auf das zu unterwerfende Nan-yüeh (Text 7), für die Geister der Beamten des Kulturtheoren SHUN, die nun den neuen Opfern beiwohnen, nachdem WU-TI auf einer südlichen Inspektionsreise SHUN geopfert hatte (Text 15), für die Schutzgeister und Repräsentanten

³¹⁷ Vgl. die Diskussion oben, 151-52.

³¹⁸ Vgl. ASSMANN, (1992), 84.

³¹⁹ Zur Vorstellung des Gelben Kaisers als kosmischem Sagenherrscher, die sich auf heterogene Texte wie *Chuang-tzu*, *Kuan-tzu* und *Han Fei-tzu* zurückführen läßt, vgl. JAN YÜN-HUA (1981). Zum Dreifuß und den kosmischen Opfern im Zusammenhang mit dem Gelben Kaiser vgl. die Kommentare zu den Versen 7.8 und 12.7, zur „Halle des Lichts“ den Kommentar zu Vers 10b.20.

³²⁰ Vgl. ausführlich den Kommentar zu Text 17.

der Himmelsrichtungen als Teilnehmer an den Opfern (Texte 1, 8), usw. Die Opferhymnen, wo sie Elemente der Mythologie enthalten, präsentieren diese in einer politischen Interpretation.

Die in den Hymnen besungene Gegenwärtigkeit der kosmischen Geister und der Beamten SHUNS indiziert eine vielleicht nicht nur sprachliche Dramatisierung der Mythologie. Die emphatischen Schilderungen, wie die Geister in verwirrender Vielfalt herbeiströmen, die Opfergaben genießen und dann abrupt davoneilen, lassen ebenso wie die ausgiebigen Beschreibungen der musikalisch-tänzerischen Darbietungen und der prachtvoll geschmückten Altäre eine spektakuläre rituelle Inszenierung vermuten. Die Identität der geisterlichen mit den herrscherlichen Attributen, etwa von Wagen und Bannern, läßt bisweilen offen, ob die Prozession der Geister oder des Kaisers und seines Anhangs beschrieben ist; über eventuelle dialogische Strukturen der Inszenierung wie auch in der Verwendung der Gesänge kann leider nur spekuliert werden: Es gibt keine Beschreibungen jenseits der Hymnentexte selbst.

Wie in den Hymnen HAN KAO-TSUS die Orientierung an dem Modell der Chou-Zeit in Gestalt sprachlicher Klassizismen als Strukturelement der Opfergesänge realisiert worden war, reflektieren auch die Hymnen WU-TIS bereits in ihrer poetischen Diktion das politische Programm ihrer Zeit. Nur sieben der zwanzig Texte – die Gesänge 3, 5, 9, 10a, 10b, 13 und 18 – enthalten keine autoreferentiellen Schilderungen der rituellen Darbietung. Alle übrigen Hymnen begleiten das Opfergeschehen synchron mit mehr oder weniger ausführlichen Darstellungen, duplizieren es als eine sprachliche Realität, die wiederum selbst als wirksamer Bestandteil des Rituals fungiert. Die geschlossene Kommunikationsstruktur scheint der Dramatisierung und Intensivierung des rituellen Aktes zu dienen. Wo die Gesänge Blitz und Donner, den Niederfall von Meteoriten und numinose Lichterscheinungen als positive Antworten der Geister auf das Opferritual konstatieren, sind sie, wie in Kapitel 1 notiert, nicht deskriptiv, sondern präskriptiv – ansonsten hätten wir es bei den vorliegenden Texten nicht mit Hymnen für, sondern mit nachträglichen Dokumentationen über die Opfer zu tun. Die von den Texten vermittelte Dramatik des rituellen Geschehens war keine jeweils neu überraschende, sondern eine sorgfältig inszenierte, gleichsam mechanistische. Das autoreferentielle Moment der *Chiao-ssu ko* kulminiert in den Schilderungen der musikalischen Darbietung. Von den zahlreichen, bereits in der Diskussion zur Datierung der Texte erwähnten Schilderungen ist eine einzige besonders hervorzuheben, da sie nicht weniger als das Programm der neuen Opfermusik formuliert:

8.35-36 „[Wir] erschaffen diese neuen Töne –
für ewige Zeiten, dauerhaft während!“

Der Begriff der „neuen Töne“ (*hsin-yin* 新音), mit dem Demonstrativpronomen *tzu* 茲 („diese“) explizit autoreferentiell, nämlich auf die Musik des Rituals bezogen, verweist auf die von LI YEN-NIEN für die höfische Musik komponierten „neuen, abgewandelten Melodien“ (*hsin-pien sheng* 新變聲)³²¹ oder „Stücke aus neuen Melodien“ (*hsin-sheng ch'ü* 新聲曲).³²² Parallel enthält eine frühe Passage des *Ch'un-ch'iu fan-lu* den Begriff der „neuen Musik“ (*hsin-yüeh* 新樂) im Kontext der Diskussion zur Änderung der Institutionen und der Musik am Beginn einer Dynastie.³²³ Die „neuen Töne“ der Ritualmusik repräsentieren das politische Selbstbewußtsein eines „Großen Beginns“: Wie der Name dieser im Jahre 104 v.Chr. verkündeten Regierungsdevise, der Wechsel der dynastischen „Tugendkraft“, die Änderung des Kalenders und der Institutionen markierte die neue Musik einen fundamentalen Neubeginn – und deshalb wird sie in einer Opferhymne ausdrücklich thematisiert. Es fällt nicht

³²¹ HS 93.3725; die parallele Passage in SC 125.3195 spricht von „abgewandelten, neuen Melodien“ (*hsin-pien sheng* 新變聲).

³²² HS 93.3725; HS 97A.3951 spricht von *hsin-sheng pien-ch'ü* 新聲變曲 („neuen Melodien und abgewandelten Stücken“). Zu LI YEN-NIENS Rolle in der Erneuerung der Ritualmusik unter WU-TI vgl. Kapitel 3, 59-60.

³²³ *Ch'un-ch'iu fan-lu i-cheng* 1.20.

schwer, in der Deklamation der „neuen Töne“ das Paradigma des „Modernismus“ zu erkennen, welches LOBWE für die Interpretation der politischen und militärischen Aktionen WU-TIS etabliert hat. In Übereinstimmung mit einer Herrschaft des Aufbruchs und der Expansion enthüllen die Neuordnung des Rituals und seiner Musik ein enormes Selbstbewußtsein jenseits jeder „Defizienz-Erfahrung“³²⁴ gegenüber den kanonischen Vorbildern einer vermeintlich goldenen Vergangenheit.

Der Begriff der „neuen Töne“ war prekär, weil seit der Östlichen Chou-Zeit pejorativ besetzt. Die Verwendung „neuer Töne“ oder „neuer Melodien“ in den Staatsopfern galt, wie die Diskussion in Kapitel 2 hinreichend demonstriert haben sollte, geradezu als ein Sakrileg, und so verwundert es nicht, daß PAN KU im Anschluß an die Hymnen in der „Monographie über Ritual und Musik“ eine klassizistische Attacke gegen die Opfermusik HAN WU-TIS führt.³²⁵ Jedoch hat DIÉNY die „neuen Töne“ dieses Kaisers wohl nicht zu Unrecht gewürdigt: «Pour la première fois, à notre connaissance, le Fils du Ciel osait donner pour mission à un service officiel de cultiver la musique nouvelle et, qui plus est, de l'introduire dans les cérémonies religieuses [...] Wou-ti libérait la musique. La poésie allait en profiter.»³²⁶ Und weiter: «Pour orner les cérémonies nouvelles que concevait son orgueilleux génie, Wou-ti voulut une musique capable de séduire les dieux et les hommes. Il ne pouvait être question de faire confiance aux adeptes timorés de la musique ancienne.»³²⁷

Die Realität der „neuen Töne“ ist in diesen Texten synchron auf lexikalischer, syntaktischer und lautlicher Ebene gegenwärtig; in den obigen Textkommentaren ist auf jene Binome hingewiesen, die als zeitgenössische oder vielleicht sogar neue sprachliche Wendungen zu gelten haben. Das markanteste Beispiel dieser lexikalischen Aktualität der Hymnen bietet Text 10a: Der aus zwölf Versen zu drei Zeichen aufgebaute Text enthält neun binomische Strukturen: die beiden als Eigennamen gebrauchten Begriffe „Große Einheit“ und „Himmelspferd“, die hyperbolische Entfernungsangabe „zehntausend li“ sowie die Wendungen „scharlachroter Schweiß“, „fließender Eisenglanz“, „unbekannt-überwältigend“, „machtvoll-merkwürdig“, „treibende Wolken“ und „leicht und unbeschwert“. Sieht man von dem eher allgemeinen „zehntausend li“ ab, sind alle diese Binome zeitgenössisch.

Ähnliches ist für die astralen Referenzen zu notieren: Die Mehrzahl der Formulierungen wie „Himmelstor“, „neunfach geschichte [Himmelstore]“, *chao-yao*, *Ch'ang-li*, „drei Strahlende“, „Geisterbanner“, *ch'ang-ho*, „Nephriterrasse“, „sechs Ausdehnungen“, „Strahlenstern“, „Öffnen und Schließen“ etc. entstammt Texten der seinerzeit relativ jungen oder zeitgenössischen südlichen Literatur. Auch dort, wo – wie in Text 10b – die astrale mit der teils realen, teils mythologischen Geographie verwoben wird, reflektieren die Bezeichnungen („westlicher Pol“, „fließender Sand“, *K'un-lun*) die Sprache und Vorstellungswelt der seinerzeitigen Gegenwart. Seltene Wendungen, z.T. vielleicht auch Neologismen, wie „Jaspishalle“ (Text 1), „Nephriterrasse“ (Text 10b), „Nephritzimmer“ und „Wasserdosthalle“ (beide Text 15) für imaginäre astrale Lokalitäten sind parallel zum Sprachgebrauch der *Chiu ko*. Was dieses seinerzeit „aktuelle“ Vokabular von dem der *An-shih fang-chung ko* wie auch von dem späterer Hymnen unterscheidet, ist seine geradezu sensualistische Bildhaftigkeit, die vermutlich mit den Düften, Klängen und Farben der rituellen Darbietung korrespondierte. Ein solch unmittelbarer Zusammenhang läßt sich auch für die Beschreibungen der Altäre, der Darbietungen der Tänzerinnen und der kredenzten Getränke herstellen: An letzteren werden „Zimtwein“ (Text 1), „mit den Spitzen der hundert Zweig[-arten] versüßter Wein“, „Zuckerrohrsaft“ (beide Text 12) und „Gelbholzwein“ (Text 19) erwähnt – und sie alle verströmten jenen neuen „sacred odor of the southland“³²⁸ der noch in der T'ang-Zeit als seltenes Exotikum gelten sollte.

³²⁴ Ich übernehme den Begriff der „Defizienz-Erfahrung“ von ASSMANN (1992), 79.

³²⁵ Vgl. unten, 299.

³²⁶ DIÉNY (1968), 40.

³²⁷ DIÉNY (1968), 49.

³²⁸ SCHAFER (1973), 110.

Die formale Struktur

Die 20 Texte sind von bemerkenswerter formaler Vielfalt. Wie auf semantischer Ebene ist zunächst Text 9 aus der Diskussion zu isolieren: Der Gesang, als einziger mit einer ungeraden Zahl an Versen, ist in nahezu ungebundener Form, wenngleich in zwei Hälften unterteilbar, wie eventuell durch den Reim indiziert und auch inhaltlich nachvollziehbar. Die als eigener Zyklus aufzufassenden Texte 2-6 zeichnen sich hingegen nicht allein durch semantische, sondern, abgesehen von leichten Unterschieden im Reimverhalten, auch durch formale Kohärenz aus: Die Texte bestehen jeweils aus zwölf Versen zu acht Zeichen.

Der Vier-Zeichen-Vers bestimmt ferner die Gesänge 7 (24 Verse), 13 (8 Verse) und 14 (8 Verse). Aus Drei-Zeichen-Versen bestehen die Texte 1 (48 Verse), 10a (12 Verse), 10b (24 Verse), 15 (38 Verse), 16 (20 Verse), 17 (20 Verse), 18 (12 Verse) und 19 (28 Verse); in gemischten Metren sind die Hymnen 8 (40 Verse), 11 (46 Verse) und 12 (36 Verse). Vor allem die Texte in gemischten Metren, daneben aber auch die meisten jener in Drei-Zeichen-Versen, sind von beachtlicher Länge und verlangten während der Opfer einen entsprechenden Aufwand an Zeit und musikalischer Unterstützung. Sie dürfen daher vermutlich als die tragenden und dominierenden Teile der hymnischen Darbietung betrachtet werden.

Wie in den Kommentaren zur Form der Texte 8 und 11 diskutiert, sind für die Einteilung in Verse auch andere Lösungen vorgeschlagen worden; insbesondere wird eine Folge von sieben Zeichen häufig als ein einziger Vers betrachtet, während ich von einem Doppelvers der Struktur vier Zeichen / drei Zeichen ausgehe. Nach meiner Hypothese indiziert das Reimverhalten der Texte nachdrücklich die Annahme des Doppelverses, geht man von der grundsätzlichen Prämisse aus, Versgrenzen über Reimwörter zu bestimmen.³²⁹ Die in den Kommentaren zu den Endreimen jedes einzelnen Textes geführten Untersuchungen haben für die Mehrzahl der Texte Reim- und Assonanzstrukturen offengelegt, die mehr oder weniger weit über die herkömmlichen Schemata hinausgehen. Trotz der bisweilen verschiedenen Möglichkeiten, das Reimschema zu bestimmen, lassen sich in einigen Texten Assonanzen in solcher Häufung nachweisen, daß zwar die absolute Definition einzelner Mischreime diskutabel ist, die Tatsache einer bewußt organisierten Assonanzstruktur aber unabweisbar bleibt. Die lautlichen Relationen der Versschlüsse sind im Einzelfalle so komplex, daß die extensive Diskussion, wie sie im Kommentar jedes einzelnen Textes geführt ist, hier nicht ein zweites Mal ausgebreitet werden soll. Eine Übersicht über die aus den konkreten Diskussionen resultierenden Reimschemata läßt allerdings kaum Gesetzmäßigkeiten in der Verwendung von Assonanzen erkennen.³³⁰

1. xaxa xbxb cxxc ddx (d)e(d)e xxfx xgxx xaxa xaxa xh(h)h xixi (d)a(d)a
2. abab xbxb cdcd
3. xaaa bbbx ccxc
4. xaxa xbxb cbcx
5. (a)b(a)b cxxc cxxc
6. xaxa (b)bx bxbb
7. xa(a)a xaxa xb(b)b cdcd xexe (e)exe

³²⁹ Ansonsten bliebe ein anderes Kriterium zur Bestimmung der Versgrenzen vorzuschlagen und das Phänomen von Binnenreimen zu erklären. Diese aber würden letztlich – wie die Versgrenze – auch nichts anderes als den rhythmischen Einschnitt markieren.

³³⁰ Wie schon in der Diskussion der *An-shih fang-chung ko* ist „Assonanz“ hier definiert als ein eventueller – weil für die Westliche Han-Zeit andernorts in regulärer Reimposition nachweisbarer – Mischreim, der sich in dem jeweiligen Text der *Chiao-ssu ko* allerdings auf einer nicht unbedingt reimenden Position, also zusätzlich zum Standardreim, befindet. Die folgenden Übersichten beziehen sich nur auf die Versschlüsse und enthalten keine Binnenreime. Mischreime auf regulären Reimpositionen sind nicht besonders gekennzeichnet, sondern erscheinen als reguläre Reime.

8. xaxa xbx bxcxc ddx (e)e(e)e (f)f(f)f xg xg xhx xg xg (h)g(h)g
 9. a(a)xxxxa bxxxxx(b)
 10a. xaxa xbx b(c)cxc
 10b. (a)axa (b)bx bcdcd cc(c)c xf(f)f ccxc
 11. xa(a)a (b)bx baa cxca (b)a(b)axa cxca xaxaxa (d)dx d xe(e)e xaxa (d)d(d)d
 12. xaxa xbx b(c)d(c)d xexe xexe xe(e)e xe(e)e eexe xe(e)e
 13. (a)b(a)b xc(c)c
 14. xaxa abab
 15. xaxaxa (b)c(b)c (d)dx d (e)exe (f)xf xe(e)e xccc xg xg (h)g(h)g
 16. abab xa(a)a bc bc xaxa (d)e(d)e
 17. (a)b(a)b (c)c(c)c xdx d xe(e)e bfbf
 18. abab bc bc xd(d)d
 19. (a)axa bxb ccxc (d)c(d)c xe(e)e xf(f)f xbx b

Zwar weisen die Texte 2-6 sowie 10a, 14 und 18 keine oder kaum Assonanzen auf, doch lassen sich hieraus keine eindeutigen Schlüsse ziehen, insbesondere, wenn man die Assonanzenhäufung mit anderen formalen Merkmalen in Relation zu setzen versucht, wie die folgende Darstellung belegt:

TABELLE 7: Das Reimverhalten der *Chiao-ssu ko* in Relation zu anderen formalen Merkmalen

Text Nr.	Metrum	Zahl der Verse	Zahl der Reime (mit allen Assonanzen) und Anteil an der Zahl der Verse	Zahl der Assonanzen und Anteil an der Zahl der Reime
1	3	48	30 (62,5 %)	5 (16,7 %)
2	4	12	10 (83,3 %)	0
3	4	12	9 (75 %)	0
4	4	12	8 (66,7 %)	0
5	4	12	8 (66,7 %)	2 (25 %)
6	4	12	7 (58,3 %)	1 (14,3 %)
7	4	24	17 (70,8 %)	3 (17,6 %)
8	gemischt	40	27 (67,5 %)	6 (22,2 %)
9	–	–	–	–
10a	3	12	7 (58,3 %)	1 (14,3 %)
10b	3	24	20 (83,3 %)	4 (20 %)
11	gemischt	46	34 (73,9 %)	8 (23,5 %)
12	gemischt	36	24 (66,7 %)	5 (20,8 %)
13	4	8	7 (87,5 %)	3 (42,9 %)
14	4	8	6 (75 %)	0
15	3	38	28 (73,7 %)	8 (28,6 %)
16	3	20	17 (85 %)	3 (17,6 %)
17	3	20	27 (85 %)	5 (18,5 %)
18	3	12	11 (91,7 %)	1 (9,1 %)
19	3	28	21 (75 %)	5 (23,8 %)

Zunächst ist zu konstatieren, daß die Dichte weder der Reime noch der Assonanzen mit einem bestimmten Metrum korreliert. Auch läßt sich kein anderes Merkmal erkennen, was z.B. jene Texte verbindet, die keine oder sehr wenige Assonanzen enthalten – es sei denn, ihre relative Kürze. Hier mag die Abwesenheit von Assonanzen allerdings rein zufällig sein, belegt doch das Beispiel von Text 13, daß auch ein kurzer Text relativ viele Assonanzen aufweisen kann. Auch reflektieren die Assonanzen nicht die tatsächliche klangliche Dichte im System der Verschlüsse: So reimen in dem von Assonanzen völlig freien Text 2 nicht weniger als 10 der 12 Verse (83,3 %) und in Text 18, rechnet man die zusätzliche Assonanz ein, sogar 11 von 12 Versen (91,7 %). Auf der anderen Seite reimen in Text 11 selbst unter Einschluß aller acht Assonanzen nur 34 von 46 Versen (73,9 %) und in Text 15, erneut unter Einrechnung von acht Assonanzen, nur 28 von 38 Versen (73,7 %). Text 17 wiederum belegt, daß auch bei relativer Häufung von Assonanzen ein hoher Wert an Reimen (85 %) erreicht werden kann. Die Relationen zwischen der Dichte der Verschlüsse und anderen formalen Merkmalen (Textlänge, Metrum) sowie, andererseits, zwischen Reimen und Assonanzen lassen sich nicht über eine gemeinsame Formel erklären.

Anknüpfend an die Diskussion zum Reimsystem der *An-shih fang-chung ko*³³¹ lassen sich auch die Reime der *Chiao-ssu ko* auf jene für die Han-Zeit typischen Abweichungen gegenüber dem Reimsystem des *Shih-ching* überprüfen. Dichte und verschachtelte Reim- und Assonanzketten einzelner Gesänge sind hierzu jedoch nur beweiskräftig, wo sich Abweichungen auf den Standardpositionen der Reime nachweisen lassen; die übrigen Assonanzen, von denen einige den typisch Han-zeitlichen Reimphänomenen entsprechen,³³² lassen sich nicht mit Gewißheit als ursprünglich intendierte Reime bestimmen. Unter dieser konservativen Annahme offenbart der Zyklus nur eine einzige eindeutige Differenz zu den Reimen des *Shih-ching*, nämlich den Han-zeitlichen *chen* 真 -Reim, in dem die *Shih-ching*-Kategorien *chen* (*-in) und *wen* 文 (*-ən) in den Versen 16.2/4 und 17.2/4 zusammenfallen.³³³ Dieser – im Sinne des *Shih-ching*-Systems – Mischreim ist auch in *Huai-nan tzu* relativ häufig anzutreffen.³³⁴ Alle übrigen Reime auf den Standardpositionen des Hymnenzyklus sind in Übereinstimmung mit denen des *Shih-ching*.³³⁵ Die spezifische „Modernität“ der *Chiao-ssu ko* wird im Medium der Reime daher nur ansatzweise auf den Standardpositionen realisiert (häufiger allerdings in den zusätzlichen Assonanzen), ein Befund, der – noch diesseits der Datierungen der Texte – zusätzlich gegen eine direkte Zuschreibung der Hymnen an SSU-MA HSIANG-JU spricht.³³⁶

³³¹ Vgl. oben, 161-68.

³³² Z. B. der *yü* 魚 -Reim der Verse 18.1/3, in dem, typisch für die Han-Zeit (vgl. LO CH'ANG-P'EI / CHOU TSU-MO 1958, 21-22, COBLIN 1983, 104), Vokale miteinander reimen, die im *Shih-ching*-System als *u und *a unterschieden sind. An den zahlreichen Stellen, wo im vorliegenden Zyklus *yü*-Reime auf den regulären Reimpositionen erscheinen (Texte 1, 2, 7, 8, 10a, 11, 13, 14, 15), folgen sie allerdings strikt der ursprünglichen Trennung der beiden Vokale – was deutlich gegen einen Reim der Verse 18.1/3 spricht.

³³³ Auch die Verse 7.13/15 und 19.13/15 lassen sich als zusätzliche Reime auf diese Weise interpretieren, ebenso Vers 10b.19 mit dem Standardreim der Verse 10b.18/20.

³³⁴ Vgl. LO CH'ANG-P'EI / CHOU TSU-MO (1958), 260-61.

³³⁵ Die zu Text 9 notierten Reime, welche ebenfalls Han-zeitliche Verschiebungen anzeigen würden, können angesichts der freien Form dieses Textes nicht sicher als tatsächliche Reime bezeichnet werden.

³³⁶ Vgl. die Kommentare zu den einzelnen Texten. Laut den Tabellen bei LO CH'ANG-P'EI / CHOU TSU-MO (1958) weisen SSU-MA HSIANG-JUS Texte die gegenüber den *Shih-ching*-Reimen typisch Han-zeitlichen Merkmale in großer Zahl auf. Unter den oben, 172, Anm. 224, angestellten grundsätzlichen Überlegungen muß dies noch nicht gegen SSU-MAS Autorschaft der Hymnen sprechen; so ist durchaus vorstellbar, daß den offiziellen imperialen Hymnen grundsätzlich der hauptstädtische Dialekt zugrundegelegt werden mußte. Auch wenn die regulären Reime der *Chiao-ssu ko*, für sich betrachtet, methodologisch prinzipiell nicht hinreichen, eine Autorschaft SSU-MA HSIANG-JUS definitiv auszuschließen, bleibt zumindest unabweisbar, daß sie keinerlei positive Evidenz für eine solche Zuschreibung bieten. – COBLIN (1986), 187-88 und 220, glaubt allerdings, den Mischreim der Kategorien *chih* 職 (*-ək) und *ch'i* 緝 (*-əp) als ein typisches Phänomen des Shu-Dialektes in der Westlichen Han-Zeit bezeichnen zu können; der ursprüngliche Schlußkonsonant *-p habe sich bereits bei SSU-MA HSIANG-JU in der Kategorie *ch'i* zu *-k gewandelt und erscheine als solcher auch bei YANG HSIUNG. Ein solcher dialektal und chronologisch einzugrenzender Wandel wäre in der Tat aufschlußreich für das

Über dieses Ergebnis hinaus lassen sich, wie in den Kommentaren zu den einzelnen Gesängen notiert, verschiedene formale Eigenarten der *Chiao-ssu ko* zusammenfassen:

- Der Klangreichtum der Verschlüsse darf in seiner Dichte (ungeachtet der voranstehenden Bemerkungen) als das Ergebnis einer bewußten kompositorischen Anstrengung gedeutet werden, die unmittelbar auf die akustische Wirkung der Texte ausgelegt war. Es lassen sich sowohl nachdrücklich monotone wie kunstvoll alternierende und umgreifende Lautstrukturen ganzer Gesänge nachweisen.
- Die Struktur der Reimfolge korreliert wiederholt mit der inhaltlichen Struktur eines Textes, so daß lautliche Gestalt und Semantik zu einer übergreifenden Bedeutungsstruktur verwoben sind.
- Die rhythmische Struktureinheit der Texte ist nicht der Vers in sieben oder acht Zeichen, sondern der kurze Vers in drei oder vier Zeichen.

Diese Konklusionen sind nicht unerheblich für die Vorstellung, die wir uns von der verlorenen Musik und gesungenen Darbietung der Texte machen dürfen: Der Gesang – und nicht nur der Text – war selbst bedeutungsvoll, und insbesondere die Hymnen im Drei-Zeichen-Vers und jene in gemischten Metren sind in kurzen, gleichsam Stakkato-artigen Rhythmen gehalten. Der Befund wird von weiteren formalen Elementen mitgetragen:

- Alle Texte enthalten Reimwechsel, zumeist in sehr kurzen Intervallen von jeweils vier Versen.
- Die Texte 1, 15 und 19 zeigen Strophenstrukturen von vier trisyllabischen Versen, in denen die dramatischen Aktivitäten der Geister geschildert werden. Konstitutiv für diese kurzen Abschnitte ist der jeweils identische Strophenauftakt mit dem Subjekt der Geister. Dieselbe Struktur, mit dem Subjekt des „Himmelsperdes“, unterliegt auch Text 10b.
- Die große Mehrzahl der Drei-Zeichen-Verse ist in der internen Struktur 1-2 gehalten, also der typischen Struktur des *Ch'u-tz'u*-Zyklus der *Chiu ko*.³³⁷ Häufig ist dabei die Folge Verb-Nominalphrase, seltener die Verbindungen von Verb und Adverbialphrase oder Nomen und Verbalphrase. Grundsätzlich ist die Struktur 1-2 die rhythmisch dynamischste Ausdrucksform eines Drei-Zeichen-Verses, der an sich bereits dynamischer ist als der symmetrische, aus zwei Blöcken zu je zwei Zeichen gebildete Vier-Zeichen-Vers.
- Die schnellen Wechsel des Metrums in den Texten 8, 11 und 12 indizieren eine abwechslungsreiche Vortragsform. Dabei scheint es ein grundsätzliches Strukturmerkmal zu sein, daß die Texte mit regelmäßigen Versen beginnen, um erst anschließend, womöglich im Sinne einer Intensivierung des Ausdrucks, in metrische Wechsel überzugehen.

Das Zusammenwirken dieser einander steigernden Elemente ist an den Texten selbst leicht überprüfbar und muß daher hier nicht nochmals mit Beispielkatalogen illustriert werden. Die einzelnen formalen Charakteristika sind nicht in allen Texten in gleicher Intensität realisiert; zu isolieren sind zunächst (neben Text 9) die Gesänge 2-6 als ein eigener, schwer zu datierender und semantisch selbständiger Zyklus. Eine relativ ruhige Diktion gewährleistet auch der kontinuierliche Vier-Zeichen-Vers in den Hymnen 7, 13 und 14. Für die übrigen elf Texte, immerhin 324 der insgesamt 437 Verse (74,1 %) der *Chiao-ssu ko*, aber scheint sich – gerade im Vergleich zu der hieratisch getragenen Sprache der *An-shih fang-chung ko* – eine übergreifende Schlußfolgerung aufzudrängen: Die Drama-

Reimsystem der *Chiao-ssu ko*, da sich der Mischreim *chih / ch'i* in den Versen 15.16/18 und 19.18/20 findet. Mir scheint COBLINs Argument jedoch wenig überzeugend: Das einzige Beispiel, das er für diesen Mischreim bei SSU-MA HSIANG-JU bietet, ist genau jenes eine, das bereits LO CH'ANG-P'EI / CHOU T'SU-MO (1958), 220, notiert haben. Auch für den aus Shu stammenden YANG HSIUNG notieren LO / CHOU, 220, nur einen einzigen Beleg (wie auch COBLIN 1984, 11), daneben aber auch jeweils einen für TUNG CHUNG-SHU und LI YEN-NIEN (in Texten fragwürdiger Authentizität). An anderer Stelle (1987, 92) notiert COBLIN wiederum, daß in der frühen Östlichen Han-Zeit Autoren aus Ch'ang an denselben Mischreim verwendeten (vgl. auch LO / CHOU, 221). Eine solche Quellenlage erlaubt m.E. überhaupt keine Schlußfolgerungen. Hinzu kommt, daß der Mischreim bereits in zwei *Shih-ching*-Passagen erscheint (vgl. BAXTER 1992, Appendix B, Strophen 177.1 und 240.4) und damit nicht einmal als ein spezifisch Han-zeitliches, geschweige denn dialektales Phänomen interpretiert werden kann.

³³⁷ Vgl. oben die Diskussion zur formalen Struktur der *An-shih fang-chung ko*, 160.

tik der inhaltlichen Darstellung, wie im Zusammenhang des semantischen Horizonts diskutiert, wird getragen und sinnlich vermittelt durch Tempo und Variationsreichtum der Form. Entsprechend kann die programmatische Bezeichnung der „neuen Töne“, wie in Text 8 autoreferentiell gerühmt, auf gerade diese formale Vielfalt bezogen werden. Ob sich die „neuen Töne“ allerdings mit dem Begriff *Ch'u sheng* („Melodien aus Ch'u“) konkretisieren lassen,³³⁸ halte ich angesichts der obigen Diskussion zum literaturhistorischen Ort der *An-shih fang-chung ko* für fragwürdig,³³⁹ wenngleich nicht auszuschließen ist, daß *Ch'u sheng* in der Zeit HAN WU-TIS etwas anderes bedeutet haben könnte als am Hofe HAN KAO-TSUS, z.B. eine enge Orientierung gerade an den *Chiu ko*.

Die formale Dramatik der Texte erschöpft sich nicht in der syntaktischen Vielfalt, sondern wird weiter durch besondere Lautstrukturen intensiviert. Insbesondere die Texte 1, 8, 10, 11, 12, 15 und 19 weisen über das Reimverhalten hinaus eine Dichte von reimenden und alliterativen Binomen, Reduplikationen sowie zusätzlichen Assonanzen auf, die in den Gesängen mit rein tetrasyllabischem Metrum nicht nachweisbar ist. Die folgende Aufstellung gibt die in den *Chiao-ssu ko* verwendeten Reduplikationen im Kontext ihrer Verse, so daß die jeweilige rhythmische Funktion erkennbar ist:

1.20	„verbreiten sich würdevoll, würdevoll“	般裔裔
1.22	„beglückendes Dunkel, Dunkel“	慶陰陰
2.3	„Strang um Strang in Myriaden Wandlungen“	繩繩意變
2.11	„Erhaben, erhaben, freudig und unbeschwert“	穆穆優游
3.9	„Die Scharen des Volkes frohlockend, frohlockend“	眾庶熙熙
3.11	„Die zahlreichen Lebewesen strotzend, strotzend“	群生嘒嘒
5.12	„mit redlichem Sinn, respektvoll, respektvoll“	正心翊翊
7.22	„der Wolkentanz kreisend, kreisend“	雲舞翔翔
8.19	„Die hundert Beamten wohlgeordnet, wohlgeordnet“	百官濟濟
11.2	„ein Hervorströmen ausgedehnt, ausgedehnt“	誦蕩蕩
11.21	„Der Mond erhaben, erhaben“	月穆穆
11.35	„Gleitend, gleitend, überströmend, überströmend“	泛泛溟溟
12.17	„Dröhnend, dröhnend die Glocken und [Klang]steine“	殷殷鐘石
12.29	„[Ihre Segnungen] reichlich, reichlich, leiten zurück zum Rechten“	穰穰復正
12.35	„[mit Segnungen] reichlich, reichlich, das fruchtbare Jahr“	穰穰豐年
13.7	„Sich windend, sich windend, täglich üppiger“	蔓蔓日茂
14.5	„Strömend, strömend über die Grenzen der vier [Gegenden]“	沈沈四塞
15.12	„Die Federnquasten aufwehend, aufwehend“	旌容容
15.13	„die Reiter preschend, preschend“	騎沓沓
15.14	„verbreiten sich hastend, hastend“	般縱縱
15.16	„Sie schweben respektgebietend, respektgebietend“	泛翊翊
15.25	„Ehrfürchtig, respektvoll, respektvoll“	共翊翊
19.11	„[Mit einer Aura] weithin, weithin bis zu den Polen“	芒芒極
19.13	„Die Geister prachtreich, prachtreich“	靈殷殷
19.17	„Dunkel, unergründlich, unergründlich“	杳冥冥
19.21	„Die Geister in Unrast, in Unrast“	靈禔禔

Reduplikationen finden sich verdichtet in den Texten 11, 12, 15 und 19, wo sie offenbar als klangliches Stilelement dienen. Nur acht von 27 Verdopplungen finden sich in den rein tetrasyllabischen

³³⁸ Vgl. SUZUKI (1967), 72-89.

³³⁹ Vgl. oben, 169-73.

Texten. Von 13 Drei-Zeichen-Versen, in denen eine Reduplikation erscheint, haben zwölf die interne Struktur 1-2; das entspricht der syntaktischen Verwendung der Reduplikationen in den Drei-Zeichen-Versen der frühen *Ch'u-tz'u*-Texte³⁴⁰ und ist Ausdruck einer besonderen rhythmischen Dynamik.

Während die Referenzen der Reduplikationen uneinheitlich sind – acht von 22 lassen sich im *Shih-ching* nachweisen³⁴¹ –, kann es nicht verwundern, daß die Mehrzahl der reimenden und alliterativen Binome der südlichen poetischen Literatur entstammen, insbesondere den Rhapsodien SSU-MA HSIANG-JUS. Um aus den obigen Textkommentaren hier nur zwei Beispiele zu wiederholen: Aus Text 1 ist *hsüan-yün* 玄雲 im *Chiu ko*-Gesang *Ta ssu-ming* belegt, *fang-fu* 放蕩, *wu-hu* 霧縠 und *jung-yü* 容與 hingegen bei SSU-MA HSIANG-JU; aus Text 11 sind die verschiedenen Varianten von *ch'ang-yang* 常羊, *p'ei-hui* 裴回 und *fen-yün* 紛云 bei SSU-MA nachweisbar.

Der Diskussion zum literaturhistorischen Ort der *Chiao-ssu ko* vorgreifend, bleibt unter den formalen Charakteristika des Zyklus abschließend die Frage der Zäsurpartikel *hsi* 兮 anzusprechen. Die strukturelle Verwandtschaft besonders der Drei-Zeichen-Verse mit frühen Texten der *Ch'u-tz'u*, die im übrigen mit zahlreichen, in den obigen Kommentaren notierten semantischen und lexikalischen Übereinstimmungen zwischen den beiden Textgruppen korreliert, hat WANG HSIEN-CH' IEN und andere zu der Annahme inspiriert, die Texte der *Chiao-ssu ko* hätten ursprünglich ganz oder teilweise die Partikel *hsi* enthalten, welche dann von PAN KU – aus welchen Motiven auch immer – nachträglich eliminiert worden sei. Auch wenn die hierzu beigebrachten konkreten Belege von zweifelhaftem Wert sind³⁴² und die vor allem von CHENG WEN³⁴³ forcierte Behauptung nach wie vor eine Hypothese ist, läßt sich diese dennoch nicht grundsätzlich abweisen. Die frühen *Ch'u-tz'u*-Gesänge sind im übrigen von hinreichender formaler Vielfalt, um selbst für den Vier-Zeichen-Vers die Möglichkeit einer Interjektion *hsi* zu belegen.³⁴⁴ Es stellt sich aber die Frage, was mit der von WANG, CHENG und anderen vorgeschlagenen Konjektur, von der umgekehrt übrigens auch HAWKES ausgeht, um die *Chiu ko* als rituelle oder „schamanistische“ Gesänge zu klassifizieren,³⁴⁵ wirklich gewonnen ist. Die implizierte These, daß die *Chiao-ssu ko* in der formalen Tradition der *Ch'u-tz'u* stehen, ist mit der Interpolation der Zäsurpartikel weder umfassend bewiesen, noch hängt sie letztlich hiervon ab. So faßt etwa YÜ KUANG-YING die Doppelversstruktur 000 / 000 der *Chiao-ssu ko* als Filiation der Struktur 000兮000 auf, d.h. als eine zwar abgeleitete, aber nicht identische, sondern nunmehr neue Form.³⁴⁶ In einer solchen mimetischen Relation zu den formalen Schemata der *Ch'u-tz'u* steht zum Beispiel – ob mit ohne *hsi* – auch die komplexe Gestalt von Text 11, die sich nicht als Nachbildung, sondern allenfalls als Abwandlung oder Fortentwicklung der bekannten Muster beschreiben läßt.³⁴⁷

Es ist einerseits gar nicht notwendig und wäre andererseits auch zu reduktionistisch,³⁴⁸ die Nähe der *Chiao-ssu ko* zu den frühen Texten der *Ch'u-tz'u* über eine allgegenwärtige Strukturpartikel *hsi* zu bestimmen. Die interne Struktur des Drei-Zeichen-Verses wie auch die kurzen Reimwechsel der *Chiao-ssu ko* belegen hinreichend eine enge Verwandtschaft mit den *Chiu ko*,³⁴⁹ während die Häufung anderer Partikeln in Text 11 an Strukturen des *Li sao* erinnert. Die Vier-Zeichen / Drei-Zeichen-

³⁴⁰ Vgl. hierzu auch GALLAGHER (1993), 47, *passim*.

³⁴¹ Ein solcher Wert ist angesichts der Fülle an Reduplikationen im *Shih-ching* noch eher unterdurchschnittlich.

³⁴² Vgl. den Kommentar zur Form von Text 8.

³⁴³ CHENG WEN (1983), 180-81, *passim*.

³⁴⁴ Vgl. SUZUKI (1967), 79, und meine Diskussion zum literaturhistorischen Ort der *An-shih fang-chung ko*.

³⁴⁵ HAWKES (1967), 81-82.

³⁴⁶ YÜ KUANG-YING (1953), 132, 159, *passim*; kritisch hierzu ASANO (1960).

³⁴⁷ CHENG WEN (1983), 191, vgl. auch obigen Kommentar zur Form von Text 11 sowie zu den Versen 11.19-20.

³⁴⁸ Vgl. die obige Diskussion zu den „Melodien aus Ch'u“ mit Bezug auf die *An-shih fang-chung ko*.

³⁴⁹ Vgl. auch TAKEJI (1978), 547-49. Es verwundert daher nicht, daß die Verbindung der *Chiao-ssu ko* mit den *Ch'u-tz'u* inzwischen zu einer frei verfügbaren Stereotype der Literaturgeschichtsschreibung geronnen zu sein scheint, wie z.B. bei CH'IU CH'UNG-SUN (1983), 175, offenbar; allerdings ist dieser Artikel postum – in welchem Maße auch immer – „geordnet“ (*cheng-li* 整理) und veröffentlicht worden.

Struktur der Texte 8, 11 und 12 ist wiederum konstitutiv für die beiden *Ch'u-tz'u*-Texte *Ta-chao* und *Chao hun*, also Gesänge mit wiederum anderen Interjektionspartikeln.³⁵⁰ So nützlich es im allgemeinen sein mag, gewisse wiederkehrende Elemente als typische Stilmittel in den Gesängen der *Ch'u-tz'u* zu klassifizieren, bleibt der heuristische Wert solcher Klassifizierungen im konkreten Einzelfall begrenzt. Bereits die metrische Vielfalt jener diversen Texte, welche inzwischen, auch durch die Ergebnisse der Archäologie,³⁵¹ als Produkte der südlichen Ch'u-Kultur identifiziert worden sind, läßt es geraten erscheinen, auf allgemeine Vereinheitlichungen, wie von WANG HSIEN-CH' IEN, CHENG WEN und anderen empfohlen, zu verzichten: Sie lösen die Probleme nicht.

Der literaturhistorische Ort

In den heutigen Dichtungen und Gesängen der Han [für die Opfer von] Vorstadttar und Ahnentempel gibt es keine Angelegenheiten der [oder: keinen Dienst an den] Vorfahren.³⁵² Die acht Töne sind in ihren Modi abgestimmt, aber sie harmonieren nicht mit den Standardtönen der Glocken. Vielmehr sind im Inneren [des Palastes] die talentierten Damen in den Frauengemächern, im Äußeren ist das Musikamt des *Shang-lin*[-Parks] – und sie alle verbreiten die Melodien aus Cheng am kaiserlichen Hof!³⁵³

Die vernichtende Kritik – vgl. die Gleichsetzung von „Melodien aus Cheng“ mit „lasziven Melodien“, welche den Staat ruinieren³⁵⁴ – in der „Monographie über Ritual und Musik“, von PAN KU unmißverständlich direkt im Anschluß an die Hymnen plazierte, scheint das Fragment eines Memorials zu sein, dessen „heute“ in die Zeit der Ritualdiskussionen zwischen 32 v.Chr. und der Auflösung des Musikamtes 7 v.Chr. zu datieren sein dürfte. Für diese Datierung spricht die vermutlich fortgesetzte Verwendung einiger oder sämtlicher Gesänge der *Chiao-ssu ko* bis mindestens 32 v.Chr., als K'UANG HENG zu den Texten 7 und 8 Korrekturen verlangte.³⁵⁵ Diese Korrekturen entsprechen inhaltlich präzise der von K'UANG und anderen formulierten Ritualkritik, worin die prächtige Gestaltung der Staatsopfer als übertrieben und daher als nicht im Einklang mit dem Ideal einer vorbildlichen Einfachheit des Altertums abgelehnt wurde. Das detailreichste und interessanteste Dokument ist ein Memorial K'UANGS, worin er den unter HAN WU-TI in Kan-ch'üan errichteten *T'ai-i*-Altar kritisiert:³⁵⁶

³⁵⁰ Vgl. den Kommentar zur Form von Text 8.

³⁵¹ Vgl. das berühmte Seidenmanuskript und zu dessen Form BARNARD (1973), 211-34.

³⁵² Zur Interpretation dieser Passage vgl. oben, 106.

³⁵³ HS 22.1071. Die Lokalisierung des Musikamtes im kaiserlichen Jagdпарк *Shang-lin* 上林 ist unterschiedlich interpretiert worden: MASUDA (1975), 16-22, der sich auf die These YAO NAIS 姚鼐 (1732 - 1815) stützt, neben dem Jagdпарк südlich Ch'ang-ans habe es einen zweiten *Shang-lin* innerhalb der Stadtmauern gegeben, lokalisiert das Musikamt in letzterem. KNECHTGES (1994), 62-63, hält es für möglich, daß es im eigentlichen Jagdпарк (außerhalb der Stadt) ein Musikamt gegeben habe. Ausdrücklich gegen MASUDA hat MATSUMOTO (1993) argumentiert: Er lokalisiert das Musikamt nördlich des Wei-Flusses – und damit nördlich der Stadtmauern –, in der Nähe des „Ursprünglichen Tempels“ (*yüan-miao*, vgl. hierzu Kapitel 3, 57) für den Dynastiegründer KAO-TSU. Das Musikamt sei hier nach dem Tode KAO-TSUS auf Anregung SHU-SUN T'UNGS errichtet worden, auf einem Areal, das nach der Erweiterung des *Shang-lin* unter HAN WU-TI Teil des Jagdparcs geworden sei.

³⁵⁴ Vgl. die Diskussion in Kapitel 2, 33-35.

³⁵⁵ Vgl. die Kommentare zu den dortigen Textzusätzen.

³⁵⁶ Die Beschreibung K'UANG HENGs bezieht sich auf einige Details, die bereits in den *Chiao-ssu ko* erwähnt sind. Der Altar, an dem die Kaiser WU-TI, HSÜAN-TI und YÜAN-TI (unregelmäßig) geopfert hatten, war demnach in seiner Gestalt über 80 Jahre unverändert geblieben. In seiner Autobiographie notiert YANG HSIUNG unmittelbar im Anschluß an den Text des *Kan-ch'üan fu* (HS 87A.3534-35), daß unter CH'ENG-TI die von WU-TI errichteten Bauwerke in Kan-ch'üan nach wie vor Bestand hatten, und zwar nicht nur bis 31 v.Chr., als CH'ENG-TI die Opfer in Kan-ch'üan und Fen-yin zunächst eingestellt und an die Vorstadttäre Ch'ang-ans verlegt hatte, sondern auch noch zum Zeitpunkt der Komposition des *Kan-ch'üan fu* (vermutlich 11 v.Chr.), nachdem 16 v.Chr. die Opfer an den von WU-TI begründeten Stätten restituiert worden waren (zu den Daten und Umständen vgl. KNECHTGES 1976, 44-45).

Der purpurne Altar der *T'ai[-i]-Opferstätte* in Kan-ch'üan besitzt acht Ecken, deren Durchgänge [für die Geister] die acht Himmelsrichtungen symbolisieren. Die Altäre der fünf [kosmischen] Kaiser schließen sich unterhalb zu einem Kreis, und wiederum [unterhalb] gibt es Altäre für die Scharen der [übrigen] Geister. Laut dem *Shang-shu* besitzen wir Prinzipien für das *yin*-Opfer an die sechs Verehrungswürdigen [Naturgeister], für das *wang*-Opfer an Berge und Flüsse und für die Ausdehnung [der Opfer] an die Scharen der Geister.³⁵⁷ [Doch heute] hat man am purpurnen Altar Verzierungen mit gemustertem Ornament, vielfarbigem Schnitzwerk und Axtmuster-Stickereien, ferner Nephrit, weibliche Musikanten, steinerne Altäre, einen Schrein für die Unsterblichen sowie vergrabene Wagen mit Simurgh-Glöckchen, rote Rösser, starke Fohlen und [Holz-]Figuren von Drachenpferden. [Hierzu] kann man kein Modell im Altertum finden. Euer Untertan hat gehört, daß das Prinzip, am Vorstadttar ein Brandopfer an den [Himmels-]Kaiser darzubieten, darin liegt, daß man [lediglich] die Erde fegt und darauf opfert – und so die substantielle Einfachheit achtet.³⁵⁸ Man singt [nach dem Standardton?] *ta-lü* und tanzt *Yün-men*, um die Geister des Himmels zu erwarten; man singt [nach dem Standardton?] *t'ai-ts'ou* und tanzt *Hsien-shih*, um die Geister der Erde zu erwarten.³⁵⁹ Als Opfertier verwendet man ein [einzelnes] Kalb, als Sitzmatten Reisig und Stroh, als Opferschalen Steingut und Kürbis – in allem folgt man der Natur von Himmel und Erde.³⁶⁰ Man schätzt die Aufrichtigkeit, achtet die substantielle Einfachheit³⁶¹ und wagt nicht, [äußerlichen] Zierrat zu gestalten. Man glaubt, daß Verdienste und Tugendkraft der Geister von Himmel und Erde von äußerster Größe sind; selbst wenn man [das Opferritual] in Feinheit und Zartheit ausschmückte und vielzählige Dinge darböte, so würde [all das] nicht genügen, die Verdienste [der Geister] zu vergelten. Nur äußerste Aufrichtigkeit vermag dies zu bewirken, und daher achtet man das Unverzierte, um die Tugendkraft des Himmels zur Erscheinung zu bringen. Was den künstlichen Schmuck des purpurnen Altars und jene Elemente von der Art der weiblichen Musikanten, roten Rösser und starken Fohlen, Drachenpferde und Steinaltäre betrifft, so ist es angemessen, all diesen Zierrat zu entfernen.³⁶²

Der Vorwurf, die – offenbar ebenfalls raffinierter gewordene – Form der Opfermusik und ihrer Gesänge entspreche nicht den erhabenen Vorbildern des Altertums, steht damit in einem weiteren Kontext: der ideologisch wie ökonomisch motivierten Forderung, das gesamte Opferritual und letztlich die imperiale Repräsentation schlechthin zu einer vermeintlich ursprünglichen Schlichtheit und Aufrichtigkeit zurückzuführen.³⁶³ K'UANG HENG kontrastiert in seiner Ritualkritik die zeitgenössischen, von HAN WU-TI übernommenen Staatsopfer mit den rituellen Vorschriften der kanonischen Bücher des Konfuzianismus; seine ganze Argumentation basiert auf einer Zitatfolge aus *Shang-shu*, *Chou-li* und *Li-chi*. Auf derselben textlichen Ebene bewegt sich auch LIU HSIIEH, der im *Wen-hsin tiao-lung* die *Chiao-ssu ko* der Degeneration vom Altertum zeih:

Die diversen Stücke [wie] „Rote Wildgänse“ sind äußerlich reizend, aber nicht den alten Modellen entsprechend.³⁶⁴

³⁵⁷ K'UANG zitiert hier *Shang-shu* 3.14b (LEGGE III, 33-34, auch zitiert u.a. in SC 28.1355); danach richtete SHUN „das *yin*-Opfer an die sechs Verehrungswürdigen, das *wang*-Opfer an Berge und Flüsse, und dehnte [die Opferungen] aus an die Scharen der Geister“. Der Begriff *liu tsung* 六宗 („sechs Verehrungswürdige“), offenbar eine Bezeichnung von sechs Naturgeistern, wird sehr unterschiedlich interpretiert und ist nicht eindeutig zu klären.

³⁵⁸ Dies ist ein Zitat aus dem Opferkapitel *Chiao t'e-sheng* 郊特牲 des *Li-chi* (26.225b, LEGGE 1885, Bd.1, 428); der Topos, daß im Altertum kein Altar errichtet, sondern nur der Boden gefegt wurde, um dem Himmel zu opfern, wurde auch aus dem Kreis jener konfuzianischen Gelehrten aus Lu und Ch'i vorgebracht, die unter CH'IN SHIH-HUANG-TI die Gestaltung der *feng*- und *shan*-Opfer zu diskutieren hatten, vgl. SC 28.1366, HS 25A.1201.

³⁵⁹ Zitat aus der in Kapitel 2, 39, teilweise übersetzten *Chou-li*-Passage.

³⁶⁰ Zitat der im *Li-chi* gegebenen Vorschriften zum Opfer an den Himmel, vgl. *Li-chi* 26.224b (LEGGE 1885, Bd.1, 428) und im folgenden weitere Passagen des *Chiao t'e-sheng*-Kapitels. Nur die Formulierung, daß man als Sitzmatten lediglich Reisig und Stroh verwendet habe, findet sich nicht im *Li-chi*, sondern erst in der Diskussion der Konfuzianer zu den *feng*- und *shan*-Opfern des ersten Ch'in-Kaisers, vgl. SC 28.1366, HS 25A.1201.

³⁶¹ Vgl. *Li-chi* 26.224b, LEGGE (1885), Bd.1, 428, *passim*.

³⁶² HS 25B.1256; zur hier initiierten Reform der Staatsopfer unter dem Anspruch der Rückkehr zur Einfachheit des Altertums vgl. auch LOEWE (1974a), 154-92.

³⁶³ YANG HSIUNG, der nach eigenem Bekunden (HS 87A.3534-35) mit seinem *Kan-ch'üan fu* die von HAN WU-TI übernommene monumentale Ausschmückung der Staatsopfer kritisiert und dabei eindeutig auf der Linie K'UANG HENGs argumentiert, formuliert denselben Vorwurf auch mit Blick auf die imperiale Jagd; vgl. das Vorwort des *Yü-lieh fu* (WH 8.20a-22a, KNECHTGES 1982/96, Bd.2, 115-17).

³⁶⁴ CHAN YING (1989), 7.235.

Welche „alten Modelle“ hierbei gemeint sind, konkretisiert sich bei SHEN YÜEH, der im Musikkapitel des *Sung-shu* vor allem auf die Inhalte der Hymnen zielt:

WU-TI ließ zwar oberflächlich neue Gesänge schaffen, doch nicht, um vor allem die Vorfahren zu glorifizieren und mit Hochachtung deren korrekte Tugendkraft darzustellen. Vielmehr ließ er vielfach die [geisterhaften] Erscheinungen während der Opfer sowie die glückverheißenden Omina besingen, und das war bereits alles. Die Gestalt der Elegantie und Eulogien der Shang und Chou fehlt darin.³⁶⁵

In der Musikmonographie des *Sui-shu* wird erneut die musikalische Form der Stücke getadelt:

[Als] WU-TI die Melodien der Tonstufen und Standardtöne gestaltete und die Opfer des Vorstadtopferhügels festlegte, [verwendete er als Musik] schiefe und vermischte Volksweisen und -lieder; [die Musik bestand] nicht aus gänzlich vornehmen Stücken.³⁶⁶

Wie im *Han-shu* der Begriff „Melodien aus Cheng“, so dient im *Sui-shu* der Topos der niederen Volksweisen dazu, die kaiserliche Opfermusik als unziemlich zu verurteilen. LIU HSIIEH und SHEN YÜEH hingegen richten ihre Kritik, wie zuvor K'UANG HENG, auf die literarische Seite der Hymnen: SHEN YÜEH zielt auf die den Staatsopfern unangemessenen Themen, LIU HSIIEH auf die ästhetische Gestalt der Texte. Gemeinsam ist den verschiedenen Kritiken die Klage über den Mangel an Übereinstimmung mit den erhabenen Vorbildern des Altertums. In der Tat sind die den Omina und numinosen Erscheinungen gewidmeten Hymnen literaturhistorisch einmalig: Vergleichbare Themen waren fortan aus den Opfergesängen ausgeschlossen, wenngleich sie für die Legitimation politischer Herrschaft eminent bedeutsam bleiben sollten, wie umfangreiche Monographien der offiziellen Geschichtsschreibung wie die „Monographie über die fünf Phasen“ (*Wu hsing chih* 五行志) des *Han-shu* oder die Monographie „Verheißungsvolle Omina“ (*Fu-jui* 符瑞) des *Sung-shu* belegen.

Im Staatskult wurden lediglich die Gesänge 2-6 weiterhin unter der Östlichen Han-Zeit verwendet und schließlich zum Vorbild der „Gesänge an die fünf [kosmischen] Kaiser“ späterer Dynastien. Dieser eigene, nicht auf konkrete Omina einer bestimmten Herrschaft, sondern auf die überzeitliche Kosmologie gerichtete Zyklus entsprach in seiner kohärenten Form des Vier-Zeichen-Verses zweifellos auch formal den Bedürfnissen jenes politischen Ritualklassizismus, der in den letzten Jahrzehnten der Westlichen Han-Zeit allmählich zum Durchbruch gelangte.

Eine zweite literaturhistorische Wirkung, wiederum innerhalb des Rahmens der imperialen Opfergesänge, ist das Metrum des Drei-Zeichen-Verses, das seit der Chin-Zeit neben der tetrasyllabischen als zweite Form, vor allem für Empfang und Verabschiedung der Geister, etabliert wurde. Die Hymnen der *Chiao-ssu ko* wurden hier bis in einzelne häufig wiederholte Formulierungen zum Modell.³⁶⁷ Die Wirkung in die nicht-offizielle Literatur sollte hingegen begrenzt bleiben: Herauszuheben sind allein das Thema des „Himmelpferdes“ und die in Text 9 formulierte Klage über die Begrenztheit der menschlichen Lebenszeit; beide Themen kehren über Jahrhunderte in diversen Variationen wieder – zu Recht berühmt sind hier die Verarbeitungen des LI PO.³⁶⁸

Dringlicher als die Frage nach der literaturhistorischen Rezeption der *Chiao-ssu ko* ist m.E. jene nach dem Verhältnis der Texte zur zeitgenössischen Literatur der Han-Zeit. Die zitierten Kritiken wie auch die Diskussion des semantischen Horizonts und der formalen Struktur legen bereits nahe, die

³⁶⁵ *Sung-shu* 19.550.

³⁶⁶ *Sui-shu* 13.286. WANG HSIEN-CH' IEN bezieht diese Kritik explizit auf Text 8, vgl. *Han-shu pu-chu* 22.25b.

³⁶⁷ Diese Rezeption, die hier nicht im einzelnen dargestellt werden soll, läßt sich gut überblicken anhand der chronologischen Zusammenstellung der vor der Sung-Zeit verfaßten Hymnen in den ersten zwölf Kapiteln des *Yüeh-fu shih-chi*; zur Beibehaltung des Drei-Zeichen-Metrums in den Ritualgesängen vgl. auch MATSUURA (1986), 151-53.

³⁶⁸ Vgl. die Kommentare zu den Versen 9.1 und 10a.1-2.

literarischen Ursprünge und Referenzen der Hymnen nicht, wie im Falle der *An-shih fang-chung ko*, in den entsprechenden Texten des *Shih-ching* zu suchen. Die Frage, welche kürzeren poetischen Gesänge außer den wenigen, die in *Han-shu* und *Shih-chi* tradiert sind, aus der Zeit der *Chiao-ssu ko* datieren, bleibt nach wie vor in der Diskussion. Doch selbst wenn man großzügig all jene im Musikkapitel des *Sung-shu* sowie in späteren Anthologien wie *Wen-hsüan* und *Yü-t'ai hsin-yung* 玉臺新詠 aufbewahrten angeblich Han-zeitlichen Texte akzeptieren wollte – was m.E. unhaltbar wäre – blieben sowohl auf formaler als auch auf lexikalischer Ebene kaum Gemeinsamkeiten zu notieren.³⁶⁹

Die syntaktischen, lexikalischen und semantischen Charakteristika der *Chiao-ssu ko* verweisen diese eher in den Kontext der poetischen und im weitesten Sinne philosophischen Literatur der südlichen Kultur – aus Ch'u wie aus Shu –, während sich über etwaige zentralasiatische Einflüsse auf die „neuen, abgewandelten Melodien“ LI YEN-NIENS nur vage spekulieren läßt.³⁷⁰ Mit der Aufnahme südlicher Ausdrucksformen in die Staatsopfer wird die kulturelle Hierarchie zwischen Zentrum und Peripherie, wie ursprünglich dem Begriff der Chou-zeitlichen Hofmusik inhärent,³⁷¹ nun umgekehrt: Unter HAN WU-TI strahlt die Musik der politischen Zentrale weniger als kulturell transformierende Kraft in die als entwicklungsbedürftig und lernfähig betrachteten Randgebiete, sondern wird vielmehr von dort aus geprägt. Wie WU-TI die seltenen Pflanzen und Tiere aus den entlegenen Gegenden der unterworfenen Welt nach Ch'ang-an transportieren läßt, um sie im Mikrokosmos des *Shang-lin*-Jagdparcs offensichtlich als Emblem seiner universalen Herrschaft zu versammeln,³⁷² so wird im Musikamt der Hauptstadt die Pflege der Musik aus den Randgebieten organisiert.³⁷³

Zweifellos sind die Opfergesänge WU-TIS literaturhistorisch auf der Höhe ihrer Zeit, das heißt, nicht archaisierend, sondern „modern“ – und dies ist an sich schon bemerkenswert, vergegenwärtigt man sich, daß der Gebrauch einer durch ihr bloßes Alter geheiligten hieratischen Sprache zu den üblichsten Strategien zur Erzeugung liturgischer Dignität gehört.³⁷⁴ Der Anspruch auf zeitgenössischen Ausdruck und „neue Töne“ entspricht der Semantik der neuen Staatsopfer und reflektiert das politische Selbstbewußtsein WU-TIS. Dennoch bleiben die *Chiao-ssu ko* von anderen, zu ihrer Zeit relativ jungen oder sogar zeitgenössischen Texten – den Gesängen der *Chiu ko*, den Rhapsodien SSU-MA HSIANG-JUS, daneben auch Werken wie *Huai-nan tzu* und *Shan-hai ching* – abzugrenzen. Die vielschichtige und nicht selten widersprüchliche Mythologie in *Shan-hai ching* und *Huai-nan tzu*, der verwirrende und blendende Sprachreichtum in SSU-MA HSIANG-JUS Rhapsodien, das gewagte Changieren zwischen Ritual, Erotik und politischer Deutbarkeit in den *Chiu ko* – all dies sind Funktionen des poetischen Ausdrucks, dessen ästhetische Wirkung sich gerade als vieldeutige, in der Gestalt des Vexierbildes, entfaltet. Dieser semantischen Polyvalenz aber stehen Status und Funktion der Opferhymnen entgegen: So ist die Mythologie der *Chiao-ssu ko* eine sorgsam selektierte, nämlich politisch instrumentalisierte; und auch die Sprache, gerade in den dramatischen Beschreibungen des rituellen

³⁶⁹ Das Vokabular der Texte ist leicht an dem von MATSUURA (1984) kompilierten Index der Han-Gedichte zu überprüfen, wengleich dieser nicht an LU CH'IN-LI (1984), sondern noch an TING FU-PAO (1916) orientiert ist.

³⁷⁰ Angesichts der Tatsache, daß die Han-zeitliche Musik selbst nicht greifbar ist, sind diese Spekulationen stets auf zwei LI YEN-NIEN zugeschriebene Gesänge angewiesen, von denen nur einer in HS 97A.3951 und der zweite erst in *Yü-t'ai hsin-yung* 1.24-25 überliefert ist. Beide Texte lassen weder formal noch inhaltlich eine Verwandtschaft mit den Opferhymnen erkennen. Zu einem Überblick über die Diskussion vgl. neben DIÉNY auch HSIAO K'ANG-TA (1991), 14-36, CHU CH' IEN-CHIH (1989), 138-51, SUZUKI (1967), 72-89, HSIAO TI-FEI (1984), 27-47.

³⁷¹ Vgl. Kapitel 2, 32, Anm. 66.

³⁷² Ich habe diesen Gedanken exemplarisch am Zimtbaum (*kuai* 桂) dargestellt, der nach der Unterwerfung Nan-yüehs 111 v. Chr. mit diversen anderen Exotika als Kriegsbeute nach Ch'ang-an geschafft und im *Shang-lin* angepflanzt wurde; vgl. KERN (1994), 70-71.

³⁷³ Vgl. die Aufzählung der Gesänge aus peripheren Regionen in HS 22.1045 und 30.1754-55, dazu auch WEN I-TOS Spekulation über die Bestimmung der einzelnen Texte der *Chiu ko* als Gesänge der verschiedenen Gegenden in "Shen-me shih *Chiu ko*", in: *Wen I-to ch'üan-chi* (1982), Bd.1, 272-76.

³⁷⁴ Vgl. BLOCH (1974); TAMBIAH (1981), 121-23, *passim*, und (1968), 182; BELL (1992), 120, 138, *passim*.

Geschehens offensichtlich den Rhapsodien SSU-MA HSIANG-JUS verpflichtet, erscheint diesen gegenüber gebändigt und wohl dosiert. Das Bedürfnis nach ästhetischer Überwältigung wird in den Hymnen deutlich, wo die Ornamentstruktur des Beschriebenen – der prachtreichen Altäre, der tänzerischen Darbietungen, etc. – mit lexikalischen, syntaktischen und lautlichen Mitteln in eine solche der Beschreibung transformiert wird. Wo aber die mythologischen Schilderungen von *Shan-hai ching* und *Huai-nan tzu* ins Phantastische und Bizarre entgleiten und die ungezügelte Sprachgewalt SSU-MA HSIANG-JUS sich zu verselbständigen scheint – dort genau finden die Ausdrucksmöglichkeiten der *Chiao-ssu ko* ihre Grenze. Die Sprache des Rituals bleibt normativ.

Quellen- und Literaturverzeichnis

Das Verzeichnis enthält nur die im Text zitierten Werke. Chinesische Quellen und Nachschlagewerke sowie ursprünglich vor 1912 erschienene Kommentarliteratur sind nach Buchtiteln, alle übrigen nach Verfassern bibliographiert.

Abkürzungen:

- CTCC: *Chu-tzu chi-ch'eng* 諸子集成 (51986); photomechan. Nachdruck der Ausgabe *Shih-chieh shu-chü* 世界書局 1935, 8 Bde., Peking.
PPTSCC: *Po pu ts'ung-shu chi-ch'eng* 百部叢書集成 (1966 - 1969); Taipei.
PTCS: *Po tzu ch'üan-shu* 百子全書 (21985); photomechan. Nachdruck der Ausgabe *Sao-yeh shan-fang* 掃葉山房 1919, 8 Bde., Hangchou.
SKCS: (*Wen-yüan ko*) *Ssu k'u ch'üan-shu* (文淵閣)四庫全書 (1986); 1500 Bde., Taipei.
SPTK: *Ssu pu ts'ung-k'an* 四部叢刊 (21929 - 1936); Shanghai.
SSCCS: *Shih-san ching chu-shu* 十三經注疏 (41987); photomechan., revidierter Nachdruck der Ausgabe *Shih-chieh shu-chü* 世界書局 1935 [photomechan. Nachdruck der Ausgabe Nanch'ang 1815], 2 Bde., Peking.

AHERN, EMILY (1981): *Chinese Ritual and Politics*; Cambridge.

AKATSUKA KIYOSHI 赤塚忠 (1977): *Chügoku kodai no shükyö to bunka: In öchö no saishi* 中國古代の宗教と文化-殷王朝の祭祀; Tökyö.

ALLAN, SARAH (1991): *The Shape of the Turtle: Myth, Art, and Cosmos in Early China*; Albany.

—— (1993): "Epilogue"; in: RODERICK WHITFIELD (ed.): *The Problem of Meaning in Early Chinese Ritual Bronzes*, S.161-176; London (*Colloquies on Art & Archaeology in Asia* 15).

ALLEN, JOSEPH ROE (1992): *In the Voice of Others: Chinese Music Bureau Poetry*; Ann Arbor.

AN-HUI SHENG WEN-WU KUNG-TSO-TUI 安徽省文物工作隊 / FU-YANG TI-CH'Ü PO-WU-KUAN 阜陽地區博物館 / FU-YANG HSIEN WEN-HUA-CHÜ 阜陽縣文化局 (1978): "Fu-yang Shuang-ku-tui Hsi-Han Ju-yin-hou mu fa-chüeh chien-pao 阜陽雙古堆西漢汝陰侯墓發掘簡報"; in: *Wen-wu* 1978.8, S.12-31.

ARBUCKLE, GARY (1991): *Restoring Dong Zhongshu (BCE 195 - 115): An Experiment in Historical and Philosophical Reconstruction*; Ph.D. Diss., University of British Columbia.

—— (1994): "The Gongyang School and Wang Mang"; in: *Monumenta Serica* 42, S.127-150.

ASANO MICHIAKI 池野通有 (1960): "Kan 'Köshika' chü no shichigon ni tsuite: Yo Kan'ë shi no 'Shichigonshi kigen shinron' ni taisuru gimon 漢「郊祀歌」中の七言について: 余冠英氏の「七言詩起源新論」に対する疑問"; in: (*Kokugakuin daigaku*) *Kambun gakkai kaihö* (國學院大學) 漢文學會會報 11, S.42-54.

ASSMANN, JAN (1988): „Kollektives Gedächtnis und kulturelle Identität"; in: JAN ASSMANN / TONIO HÖLSCHER (eds.): *Kultur und Gedächtnis*, S.9-19; Frankfurt/M.

—— (1991): *Stein und Zeit: Mensch und Gesellschaft im alten Ägypten*; München.

—— (1992): *Das kulturelle Gedächtnis: Schrift, Erinnerung und politische Identität in frühen Hochkulturen*; München.

ASSMANN, JAN / ALEIDA ASSMANN (1987, ed.): *Kanon und Zensur*; München (*Beiträge zur Archäologie der literarischen Kommunikation* 2).

AUSTIN, JOHN (1962): *How To Do Things With Words*; New York.

BAGLEY, ROBERT W. (1993): "Meaning and Explanation"; in: RODERICK WHITFIELD (ed.): *The Problem of Meaning in Early Chinese Ritual Bronzes*, S.34-55; London (*Colloquies on Art & Archaeology in Asia* 15).

BARNARD, NOEL (1973): *The Chu Silk Manuscript: Translation and Commentary*; Canberra (*Monographs on Far Eastern History* 5).

BAXTER, WILLIAM H. (1991): "Zhou and Han Phonology in the Shijing"; in: WILLIAM G. BOLTZ / MICHAEL C. SHAPIRO (eds.): *Studies in the Historical Phonology of Asian Languages*, S.1-34; Amsterdam / Philadelphia.

—— (1992): *A Handbook of Old Chinese Phonology*; Berlin / New York (*Trends in Linguistics: Studies and Monographs* 64).

BEHR, WOLFGANG (1996): *Reimende Bronzinschriften und die Entstehung der chinesischen Endreimdichtung*; Dissertation (Manuskript), J.W. Goethe-Universität, Frankfurt/M.

BELL, CATHERINE (1992): *Ritual Theory, Ritual Practice*; New York / Oxford.

BIELIENSTEIN, HANS (1950): "An Interpretation of the Portents in the Tsien-Han-Shu"; in: *Bulletin of the Museum of Far Eastern Antiquities* 22, S.127-143.

—— (1976): "Lo-yang in Later Han Times"; in: *Bulletin of the Museum of Far Eastern Antiquities* 48, S.1-142.

—— (1979): "The Restauration of the Han Dynasty IV"; in: *Bulletin of the Museum of Far Eastern Antiquities* 51, S.1-300.

—— (1980): *The Bureaucracy of Han Times*; Cambridge.

BILSKY, LESTER JAMES (1975): *The State Religion of Ancient China*; 2 Bde., Taipei (*Asian Folklore and Social Life Monographs* 70, 71).

BIOT, ÉDOUARD (1851): *Le Tcheou-li ou Rites des Tcheou*; 2 Bde., Paris, photomechan. Nachdruck Taipei 1969.

BIRRELL, ANNE (1988): *Popular Songs and Ballads of Han China*; London / Sydney / Wellington.

—— (1989): "Mythmaking and Yüeh-fu: Popular Songs and Ballads of Early Imperial China"; in: *Journal of the American Oriental Society* 109.2, S.223-235.

BLOCH, MAURICE (1974): "Symbols, Song, Dance and Features of Articulation: Is Religion an Extreme Form of Traditional Authority?"; in: *European Journal of Sociology* 15.1, S.55-81.

—— (1975): "Introduction"; in: MAURICE BLOCH (ed.): *Political Language and Oratory in Traditional Society*, S.1-28; London / New York / San Francisco.

BODDE, DERK (1938): *China's First Unifier: A Study of the Ch'in Dynasty as seen in the Life of Li Ssu 李斯 (280? - 208 B.C.)*; Leiden (*Sinica Leidensia* 3).

—— (1959): "The Chinese Cosmic Magic Known as Watching for the Ethers"; in: SØREN EGEROD / ELSE GLAHN (eds.): *Studia Serica Bernhard Karlgren Dedicata. Sinological Studies Dedicated to Bernhard Karlgren on his Seventieth Birthday*, S.14-35; Copenhagen.

—— (1975): *Festivals in Classical China: New Year and Other Annual Observances During the Han Dynasty 206 B.C. - A.D. 220*; Princeton.

—— (1986): "The State and Empire of Ch'in"; in: DENIS TWITCHETT / MICHAEL LOEWE (eds.): *The Cambridge History of China, Vol.1: The Ch'in and Han Empires, 221 B.C. - A.D. 220*, S.20-102; Cambridge.

—— (1990): "The Idea of Social Classes in Han and Pre-Han China"; in: WILT L. IDEMA / ERIK ZÜRCHER (eds.): *Thought and Law in Qin and Han China: Studies Dedicated to Anthony Hulsewé on the Occasion of His Eightieth Birthday*, S.26-41; Leiden.

BOODBERG, PETER A. (1969): "Cedules from a Berkeley Workshop in Asiatic Philology (with Postscript by S.H. CHEN)"; in: *Tsing Hua Journal of Chinese Studies*, N.S. 7.2, S.1-39.

BROMAN, SVEN (1961): "Studies on the Chou Li"; in: *Bulletin of the Museum of Far Eastern Antiquities* 33, S.1-88.

BUJARD, MARIANNE (1994): *Recherche sur le sacrifice au ciel à l'époque des Han Antérieurs*; Thèse de Doctorat, École Pratique des Hautes Études, Paris.

BURKERT, WALTER (1977): *Griechische Religion der archaischen und klassischen Epoche*; Stuttgart (*Die Religionen der Menschheit* 15).

BUSH, SUSAN / CHRISTIAN MURCK (1983, eds.): *Theories of the Arts in China*; Princeton.

CHA CH'ANG-KUO 查昌國 (1993): "Hsi-Chou 'hsiao' i shih-t'an 西周'孝'義試探"; in: *Chung-kuo shih yen-chiu* 中國史研究 1993.2, S.143-151.

CHA JUI-CHEN 查瑞珍 (1979): "Lüeh-t'an 'ssu ling' ho 'ssu shen' 略談'四靈'和'四神'"; in: *Nan-ching ta-hsüeh hsüeh-pao* (che-hsieh she-hui k'o-hsüeh) 南京大學學報 (哲學社會科學) 1979.1, S.86-91.

Chan-kuo ts'e 戰國策 → CHU TSU-KENG 諸祖耿 (1985).

CHAN, PING-LEUNG (1985): "The Sacred and the Profane: A Study of 'Chiu ko'"; in: *Tamkang Review* 15 (Autumn 1984 - Summer 1985), S.451-465.

CHAN YING 詹鍔 (1989): *Wen-hsin tiao-lung i-cheng* 文心雕龍義證; 3 Bde., Shanghai.

CHANG CHEN-TSE 張震澤 (1993): *Yang Hsiung chi chiao-chu* 揚雄集校注; Shanghai.

CHANG CH'ING-CHUNG 張清鐘 (1979): *Liang Han yüeh-fu-shih chih yen-chiu* 兩漢樂府詩之研究; Taipei.

CHANG HO-CH'ÜAN 張鶴泉 (1989): *Chou-tai chi-ssu yen-chiu* 周代祭祀研究; Taipei.

CHANG, K. C. (1983): *Art, Myth, and Ritual: The Path to Political Authority in Ancient China*; Cambridge, Mass. / London.

CHANG SHUN-HUI 張舜徽 (1990): *Han-shu i-wen-chih t'ung-shih* 漢書藝文志通釋; Wuhan.

CHANG TAIPING (1981): *The Ritual and Sacrificial Terms of the Shang Oracle Texts of Period 1*; Ph.D. Diss., University of Washington.

CHANG YUNG-HSIN 張永鑫 (1992): *Han yüeh-fu yen-chiu* 漢樂府研究; Nanching.

- CHANG YUNG-HSIN 張永鑫 / LIU KUEI-CH'IU 劉桂秋 (1990): *Han-shih hsüan-i* 漢詩選譯; Ch'engtu.
Ch'ang-an chih fu-t'u 長安志附圖 (Vorwort datiert 1076); SUNG MIN-CH'IU 宋敏求 (1019 - 1079), Verfasser; LI HAO-WEN 李好文 (fl. 1321), Kartograph; PI YÜAN 畢沅 (1730 - 1797), Kollationator; 20 ch. / 3 ch. Karten, Ausgabe *Ching-hsün t'ang ts'ung-shu* 經訓堂叢書 (Vorwort datiert Okt. / Nov. 1787), photomechan. Nachdruck PPTSCC.
- CH'ANG CHENG-KUANG 常正光 (1990): "Yin jen chi 'ch'u-ju jih' wen-hua tui hou-shih ti ying-hsiang 殷人祭'出入日'文化對後世的影響"; in: *Chung-yüan wen-wu* 中原文物 1990.3, S.66-71.
Ch'ang-sha Ma-wang-tui i-hao Han-mu ch'u-t'u tung-chih-wu piao-pen ti yen-chiu 長沙馬王堆一號漢墓動物植物標本的研究 (1978); Peking.
- CHAO HUI-JEN 趙惠人 (1936): "Shih Han hsi-yü chi-chuan hu-k'an 史漢西域記傳互勘"; in: *Yü-kung* 禹貢 5.8-9, S.115-144.
- CHAO MIN-LI 趙敏俐 (1993): *Liang Han shih-ko yen-chiu* 兩漢詩歌研究; Taipei.
 CHAO YU-WEN 趙幼文 (1984): *Ts'ao Chih chi chiao-chu* 曹植集校注; Peking.
- CHARD, ROBERT L. (1995): "Rituals and Scriptures in the Stove Cult"; in: DAVID JOHNSON (ed.): *Ritual and Scripture in Chinese Popular Religion: Five Studies*, S.3-54; Berkeley.
- CHAVANNES, ÉDOUARD (1893): «Les Inscriptions des Ts'in»; in: *Journal Asiatique, Neuvième Série* 1, S.473-521.
 ——— (1895/1905): *Les mémoires historiques de Se-ma Ts'ien*; 5 Bde. (6. Bd. 1969), Paris.
 ——— (1910): *Le T'ai Chan: Essai de monographie d'un culte Chinois*; Paris (Nachdruck Farnborough 1969).
- CH'EN CHIH 陳直 (21979): *Han-shu hsin-cheng* 漢書新証; T'ienchin.
 ——— (1979a): *Shih-chi hsin-cheng* 史記新証; T'ienchin.
 ——— (1988): *Wen-shih k'ao-ku lun-ts'ung*; T'ienchin.
- CH'EN KU-YING 陳鼓應 (31988): *Chuang-tzu chin-chu chin-i* 莊子今注今譯; Peking.
- CH'EN KUO-CH'ING 陳國慶 (1983): *Han-shu i-wen-chih chu-shih hui-pien* 漢書藝文志注釋彙編; Peking.
- CH'EN SHU-KUO 陳成國 (1993): *Ch'in Han li-chih yen-chiu* 秦漢禮制研究; Wuhan.
- CH'EN, SHIH-HSIANG (1969): "The Shih-ching: Its Generic Significance in Chinese Literary History and Poetics"; in: *Bulletin of the Institute of History and Philology, Academia Sinica* 39, S.371-413.
Ch'en-shu 陳書 (abgeschlossen 636); YAO CH'Ä 姚察 (533 - 606), YAO SSU-LIEN 姚思廉 (gest. 637), Kompilatoren; 36 ch., 2 Bde., Peking 41987.
- CH'EN WEI-LIANG 陳燦良 (1970): "Wei Chin nan-pei-ch'ao chih chiao-miao-ko 魏晉南北朝之郊廟歌"; in: HSIANG-KANG TA-HSÜEH CHUNG-WEN-HSI 香港大學中文系 (ed.): *Shou Lo Hsiang-lin chiao-shou lun-wen-chi* 壽羅香林教授論文集, S.153-162; Hongkong.
- CHENG HSIAO-CHIEH 鄭小傑 / CHENG PO HUI-CHEN 鄭白慧貞 / KENNETH LAWRENCE THERN (1985): *Shan Hai Ching: Legendary Geography and Wonders of Ancient China*; The Committee for Compilation and Examination of the Series of Chinese Classics (ed.); Taipei.
- CHENG TE-K'UN (1957): "Yin-yang Wu-hsing and Han Art"; in: *Harvard Journal of Asiatic Studies* 20, S.162-186 + Tafeln.
- CHENG WEN 鄭文 (1981): *Han shih yen-chiu* 漢詩研究; Lanchou.
 ——— (1982): "Han shih kuan-k'uei 漢詩管窺"; in: *Chung-hua wen-shih lun-ts'ung* 中華文史論叢 1982.2, S.79-111.
 ——— (1982a): "Han shih kuan-k'uei (hsü) 漢詩管窺(續)"; in: *Hsi-pei shih-yüan hsüeh-pao* 西北師院學報 1982.3, S.104-115.
 ——— (1983): "Han 'Chiao-ssu ko' ch'ien lun 漢«郊祀歌»淺論"; in: *Wen shih* 文史 21, S.179-192.
 ——— (1985): "Han An-shih fang-chung ko' shih-lun «漢安世房中歌»試論"; in: *She-hui k'o-hsüeh* (Lanchou) 社會科學 (蘭州) 1985.2, S.97-103.
 ——— (1986): *Han shih hsüan-chien* 漢詩選箋; Shanghai.
- Chi-chung Chou-shu* 汲冢周書; K'UNG CH'AO 孔晁 (Mitte 3. Jh.), Kommentator; CHANG PO 張槃 (16. Jh.), Kollationator; 10 ch., Ausgabe 1543, photomechan. Nachdruck SPTK.
- CHIANG HUNG 江鴻 (1989): "Han Wu-ti ti san chung t'ien-ma 漢武帝的三種天馬"; in: *Tung-fang tsa-chih* 東方雜誌 23.2, S.70-73.
- CHIANG K'UNG-YANG 蔣孔陽 (1984): "P'ing 'Li-chi · Yüeh-chi' ti yin-yüeh mei-hsüeh ssu-hsiang 評«禮記·樂記»的音樂美學思想"; in: *Chung-kuo she-hui k'o-hsüeh* 中國社會科學 1984.3, S.117-137.
- CHIANG LIANG-FU 姜亮夫 (1985): *Ch'u-tz'u t'ung-ku* 楚辭通故; 4 Bde., Chinan.
Ch'ien-Han chi 前漢紀; HSÜN YÜEH 荀悅 (148 - 209), Verfasser; 30 ch., Ausgabe 1548, photomechan. Nachdruck SPTK.

- CH'EN MU (1932): "Chou-kuan chu-tso shih-tai k'ao 周官著作時代考"; in: *Yen-ching hsüeh-pao* 燕京學報 11, S. 2192-2300.
- CH'EN PAO-TS'UNG 錢寶琮 (1936): "T'ai-i k'ao 太一考"; in: *Yen-ching hsüeh-pao chuan-hao* 燕京學報專號 8 (*San huang k'ao* 三皇考), S.225-254.
- Chin-shu* 晉書 (kompiliert 646 - 648); FANG HSÜAN-LING 房玄齡 (578 - 648) et al., Kompilatoren; 130 ch., 10 Bde., Peking 31987.
- Ching-chi tsa-chu wu chung* 敬季雜著五種 (1894); HUANG I-CHOU 黃以周 (1828 - 1899), Verfasser; Originalausgabe *Chiang-su Nan-ching Chiang-she* 江蘇南菁講舍 1894.
- Ch'ing ching-chieh* 清經解 (1829); JUAN YÜAN 阮元 (1764 - 1849), Kompilator; 1400 ch., Originalausgabe, zus. mit *Ch'ing ching-chieh hsi-pien* 清經解續編, revidierter photomechan. Nachdruck in 12 Bdn., Shanghai 1988.
- Ch'ing ching-chieh hsi-pien* 清經解續編 (1888); WANG HSIEN-CH'EN 王先謙 (1842 - 1917), Kompilator; 1430 ch., Originalausgabe, zus. mit *Ch'ing ching-chieh* 清經解, photomechan. Nachdruck in 12 Bdn., Shanghai 1988.
- Chiu T'ang-shu* 舊唐書 (kompiliert 941 - 945); LIU HSÜ 劉昫 (887 - 946) et al., Kompilatoren; 200 ch., 16 Bde., Peking 21986.
- CH'IU CH'UNG-SUN 丘瓊孫 (1964): *Li-tai yüeh-chih lü-chih chiao-shih* 歷代樂志律志校釋; Bd.1 (keine weiteren Bände erschienen), Peking.
 ——— (postum 1983): "Ch'u-tiao kou-ch'en 楚調鈎沈"; K'UEI FU 隗芾, Kompilator; in: *Wen shih* 文史 21, S.165-177.
 ——— (postum 1989): *Yen-yüeh t'an-wei* 燕樂探微; K'UEI FU 隗芾, Kompilator; Shanghai.
- CH'IU TE-HSIU 邱德修 (1986): *Shang Chou chin-wen chi-ch'eng shih-wen kao* 商周金文集釋文稿; 5 Bde., Taipei.
- CHOU CHU-CH'UAN 周柱銓 (1979): "'Yüeh-chi' k'ao-pien «樂記» 考辨"; in: *Pei-fang lun-ts'ung* 北方論叢 1979.2, S.108-115, 124.
- CHOU FA-KAO 周法高 (1962): *Chung-kuo ku-tai yü-fa: Kou-tz'u pien* 中國古代語法: 構詞編; Taipei (*Institute of History and Philology, Academia Sinica, Special Publications* 39).
 ——— (1962/63): "Reduplicatives in the Book of Odes"; in: *Bulletin of the Institute of History and Philology, Academia Sinica* 34, S.661-698.
 ——— et al. (1975, ed.): *Chin-wen ku-lin* 金文詁林; 16 Bde., Hongkong.
- Chou-i cheng-i* 周易正義; WANG PI 王弼 (226 - 249), K'UNG YING-TA 孔穎達 (574 - 648), Kommentatoren; JUAN YÜAN 阮元 (1764 - 1849), Kollationator; 9 ch., SSCS.
- Chou-i ch'ien-shu* 周易淺述; CH'EN MENG-LEI 陳夢雷 (1653 - c. 1725), Verfasser; 8 ch. + Tafeln, SKCS, photomechan. Nachdruck in 4 Bdn., Shanghai 41988.
- Chou-li cheng-i* 周禮正義 Vorwort datiert Sept. / Okt. 1899; SUN I-JANG 孫詒讓 (1848 - 1908), Kommentator; WANG WEN-CHIN 王文錦, CH'EN YÜ-HSIA 陳玉霞, Kollationatoren; 86 ch., 14 Bde, Peking 1987.
- Chou-li chu-shu* 周禮注疏; CHENG HSÜAN 鄭玄 (127 - 200), CHIA KUNG-YEN 賈公彥 (fl. 627 - 656), Kommentatoren; JUAN YÜAN 阮元 (1764 - 1849), Kollationator; 42 ch., SSCS.
- Chou-shu* 周書 (abgeschlossen 635); LING-HU TE-FEN 令狐德棻 (583 - 666), Kompilator; 50 ch., 3 Bde., Peking 41987.
- CHOU TS'E-TSUNG 周策縱 → CHOW, TSE-TSUNG
- CHOW, TSE-TSUNG (1979): "Ancient Chinese Views on Literature, the Tao and Their Relationship"; in: *Chinese Literature: Essays, Articles, Reviews (CLEAR)* 1, S.1-29.
 ——— [CHOU TS'E-TSUNG 周策縱] (1981): "Ku-wu tui yüeh-wu chi shih-ko fa-chan ti kung-hsien 古巫對樂舞及詩歌發展的貢獻"; in: *Ch'ing-hua hsüeh-pao* 清華學報 n.s. 13.1-2, S.1-25.
- CHU CH'EN-CHIH 朱謙之 (21987): *Lao-tzu chiao-shih* 老子校釋; Peking.
- (1989): *Chung-kuo yin-yüeh wen-hsüeh shih* 中國音樂文學史; Peking.
- CHU TSU-KENG 諸祖耿 (1985): *Chan-kuo ts'e chi-chu hui-k'ao* 戰國策集注彙考; 3 Bde., Nanching.
Ch'u-hsüeh chi 初學記 (Vorwort datiert 10. Feb. 1134); HSÜ CH'EN 徐堅 (659 - 729) et al., Verfasser; 30 ch., 3 Bde., Peking 31985.
- Ch'u-tz'u chi-chu* 楚辭集注 (verfaßt 1193 - c. 1195); CHU HSI 朱熹 (1130 - 1200), Verfasser; LI CH'ING-CHIA 李慶甲, Kollationator; 8 ch., zus. mit *Ch'u-tz'u pien-cheng* 楚辭辯證 und *Ch'u-tz'u hou-yü* 楚辭後語, Shanghai 21987.
- Ch'u-tz'u pu-chu* 楚辭補注; HUNG HSING-TSU 洪興祖 (1070 - 1135), Verfasser; PO HUA-WEN 白化文 et al., Kollationatoren; 17 ch., Peking 21986.
- Chuang-tzu chi-shih* 莊子集釋 (Vorwort datiert Dez. 1894 / Jan. 1895); KUO CH'ING-FAN 郭慶藩 (1844 - 1896), Kommentator; WANG HSIAO-YÜ 王孝魚, Kollationator; 10 ch., 4 Bde., Peking 41985.

- CHŪBACHI MASAKAZU 中鉢雅量 (1989): *Chūgoku no saishi to bungaku* 中國の祭祀と文學; Tōkyō (*Tōyōgaku sōsho* 東洋學叢書 36).
- Ch'un-ch'iu fan-lu i-cheng 春秋繁露義證 (Vorwort datiert Nov. / Dez. 1909); SU YŪ 蘇輿 (gest. 1914), Kommentator; CHUNG CHE 鍾哲, Kollatorator; 17 ch., Peking 1992.
- Ch'un-ch'iu Ku-liang chuan chu-shu 春秋穀梁傳注疏; FAN NING 范甯 (339 - 401), YANG SHIH-HSŪN 楊士勳 (T'ang-Zeit), Kommentatoren; JUAN YŪAN 阮元 (1764 - 1849), Kollatorator; 20 ch., SSCSS.
- Ch'un-ch'iu Kung-yang chuan chu-shu 春秋公羊傳注疏; HO HSIU 何休 (129 - 182), Anonym., Kommentatoren; JUAN YŪAN 阮元 (1764 - 1849), Kollatorator; 28 ch., SSCSS.
- Ch'un-ch'iu Tso chuan cheng-i 春秋左傳正義; TŪ YŪ 杜預 (222 - 284), K'UNG YING-TA 孔穎達 (574 - 648), Kommentatoren; JUAN YŪAN 阮元 (1764 - 1849), Kollatorator; 60 ch., SSCSS.
- Chung-kuo kao-teng chih-wu t'u-chien (*Iconographia Cormophytorum Sinicorum*) 中國高等植物圖鑑 (5/3 1987); CHUNG-KUO K'O-HSŪEH-YŪAN CHIH-WU YEN-CHIU-SO 中國科學院植物研究所 (ed.); 5 Bde. + 2 Supplement-Bde., Peking.
- Ch'üan shang-ku san-tai Ch'in Han san-kuo liu-ch'ao wen 全上古三代秦漢三國六朝文 (kompiliert 1808 - c. 1835); YEN K'O-CHŪN 嚴可均 (1762 - 1843), Kompilator; 746 ch., Ausgabe 1894, photomechan. Nachdruck in 4 Bdn., Peking 1987.
- COBLIN, W. SOUTH (1983): *A Handbook of Eastern Han Sound Glosses*; Hongkong.
- (1984): "The Finals of Yang Xiong's Language"; in: *Journal of Chinese Linguistics* 12.1, S.1-53.
- (1986): "Some Sound Changes in the Western Han Dialect of Shu"; in: *Journal of Chinese Linguistics* 14.2, S.184-226.
- (1987): "The Rimes of Chang-an in Middle Han Times — Part II: The Early Eastern Han Period"; in: *Acta Orientalia (Copenhagen)* 48, S.89-110.
- COHN, WILLIAM (1940/41): "The Deities of the Four Cardinal Points in Chinese Art"; in: *Transactions of the Oriental Ceramic Society* 18, S.61-75.
- COOK, CONSTANCE A. (1990): *Auspicious Metals and Southern Spirits: An Analysis of the Chu Bronze Inscriptions*; Ph.D. Diss., University of California at Berkeley.
- COURANT, MAURICE (1924): «Essai historique sur la musique classique des Chinois»; in: *Encyclopédie de la Musique & Dictionnaire du Conservatoire* 1.1, S.77-241; Paris.
- CREEL, HERRLEE GLESSNER (1937): *Studies in Early Chinese Culture, First Series*; Baltimore (Nachdruck Philadelphia 1978).
- DAVE, K.N. (1985): *Birds in Sanskrit Literature*; Delhi.
- DETIENNE, MARCEL (1989): "Culinary Practices and the Spirit of Sacrifice"; in: MARCEL DETIENNE / JEAN-PIERRE VERNANT (eds.), PAULA WISSING (transl.): *The Cuisine of Sacrifice Among the Greeks*, S.1-20; Chicago / London.
- Deutsches Wörterbuch (1854 - 1954); JACOB u. WILHELM GRIMM *et al.*, Verfasser; 33 Bde., photomechan. Nachdruck (mit 1 Bd. Quellenverzeichnis [1971]) München 1984.
- DEWOSKIN, KENNETH J. (1982): *A Song for One or Two: Music and the Concept of Art in Early China*; Ann Arbor (*Michigan Papers in Chinese Studies* 42).
- (1983): "Early Chinese Music and the Origins of Aesthetic Terminology"; in: SUSAN BUSH / CHRISTIAN MURCK (eds.): *Theories of the Arts in China*, S.187-214; Princeton.
- DIÉNY, JEAN-PIERRE (1968): *Aux origines de la poésie classique en Chine: Étude sur la poésie lyrique à l'époque des Han*; Leiden (*T'oung Pao Monographie* 6).
- (1987): *Le symbolisme du dragon dans la Chine antique*; Paris (*Bibliothèque de l'Institut des Hautes Études Chinoises* 27).
- DOBSON, W.A.C.H. (1968): *The Language of the Book of Songs*; Toronto.
- DUBS, HOMER H. (1938/55): *The History of the Former Han Dynasty*; 3 Bde., Baltimore.
- DURAND, JEAN-LOUIS (1989): "Ritual as Instrumentality"; in: MARCEL DETIENNE / JEAN-PIERRE VERNANT (eds.), PAULA WISSING (transl.): *The Cuisine of Sacrifice among the Greeks*, S.119-128; Chicago / London.
- DURRANT, STEPHEN (1994): "Ssu-ma Ch'ien's Portrayal of the First Ch'in Emperor"; in: FREDERICK P. BRANDAUER / CHUN-CHIEH HUANG (eds.): *Imperial Rulership and Cultural Change in Traditional China*, S.28-50; Seattle / London.
- EBERHARD, WOLFRAM (1933): „Beiträge zur kosmologischen Spekulation Chinas in der Hanzeit“; in: *Baessler-Archiv* 16, S.1-100; Nachdruck in: *Sternkunde und Weltbild in alten China: Gesammelte Aufsätze von Wolfram Eberhard*, S.11-110, Taipei 1970.

- EDWARDS, RICHARD (1954): "The Cave Reliefs at Ma Hao"; in: *Artibus Asiae* 17.1, S.5-28, und 17.2, S.103-129.
- EIDE, ELLING O. (1973): "On Li Po"; in: ARTHUR F. WRIGHT, DENIS TWITCHETT (eds.): *Perspectives on the T'ang*, S.367-403; New Haven / London.
- ELIADE, MIRCEA (1953): *Der Mythos der ewigen Wiederkehr*; Düsseldorf.
- (1958): *Ewige Bilder und Sinnbilder: Vom unvergänglichen menschlichen Seelenraum*; Olten / Freiburg.
- (1991): *Schamanismus und archaische Ekstasetechnik*; Frankfurt/M.
- (1993): *Geschichte der religiösen Ideen*; ELISABETH DARLAP, ADELHEID MÜLLER-LISSNER, WERNER MÜLLER, CL. LANCZKOWSKI, GÜNTER LANCZKOWSKI, GABRIELE WOLLMANN, DOROTHEE BECKER, MABEL LESCH (transl.); IOAN P. CILIANU, GÜNTER LANCZKOWSKI (ed.); 4 Bde. in 5, Freiburg i. Br.
- Erh-ya i-shu 爾雅義疏 (Vorwort datiert Sept. 1856); KUO P'U 郭璞 (276 - 324), HAO I-HSING 郝懿行 (1755 - 1823), Kommentatoren; 20 ch., Ausgabe *Hao-shih i-shu* 郝氏遺書 1865, photomechan. Nachdruck in 2 Bdn., Shanghai 1983.
- VAN ESS, HANS (1993): *Politik und Gelehrsamkeit in der Zeit der Han (202 v.Chr. - 220 n.Chr.): Die Alttext / Neutext-Kontroverse*; Wiesbaden.
- (1994): "The Old Text/New Text Controversy: Has the 20th Century Got It Wrong?"; in: *T'oung Pao* 80, S.146-170.
- FAIRBANK, JOHN K. (1974): "Introduction: Varieties of the Chinese Military Experience"; in: FRANK A. KIEMAN, JR. / JOHN K. FAIRBANK (eds.): *Chinese Ways in Warfare*, S.1-26; Cambridge, Mass.
- VON FALKENHAUSEN, LOTHAR ALEXANDER (1988): *Ritual Music in Bronze Age China: An Archaeological Perspective*; Ph.D. Diss., Harvard University.
- (1991): "Chu Ritual Music"; in: THOMAS LAWTON (ed.), *New perspectives on Chu culture during the Eastern Chou period*, S.47-106; Princeton.
- (1992): "On the Early Development of Chinese Musical Theory: The Rise of Pitch-Standards"; in: *Journal of the American Oriental Society* 112.3, S.433-439.
- (1993): "Issues in Western Zhou Studies: A Review Article"; in: *Early China* 18, S.139-226.
- (1993a): *Suspended Music: Chime-Bells in the Culture of Bronze Age China*; Berkeley / Los Angeles / Oxford.
- (1995): "Reflections on the Political Role of Spirit Mediums in Early China: The Wu Officials in the Zhou LP"; in: *Early China* 20, S.279-300.
- (1996): "The Concept of Wen in the Ancient Chinese Ancestral Cult"; in: *Chinese Literature: Essays, Articles, Reviews (CLEAR)* 18, S.1-22.
- FAN WEN-LAN 范文瀾 (1979): *Wen-hsin tiao-lung chu* 文心雕龍注; 2 Bde., Hongkong.
- FANG TSU-SHEN 方祖桑 (1969): *Han-shih yen-chiu* 漢詩研究; Taipei.
- Fang-yen chien-shu 方言箋疏 (Vorwort datiert März 1851); CH'EN I 錢繹 (1770 - 1855), Verfasser; 13 ch., Ausgabe *Hung-fu shan-fang* 紅蝠山房 1890, photomechan. Nachdruck in 2 Bdn., Shanghai 1984.
- Feng-su t'ung-i 風俗通義 → WU SHU-P'ING 吳樹平.
- FIELDS, LANNY B. (1989): "The Ch'in Dynasty: Legalism and Confucianism"; in: *Journal of Asian History* 23.1, S.1-25.
- FINSTERBUSCH, KÄTE (1966/71): *Verzeichnis und Motivindex der Han-Darstellungen*; Bd.1 (1966): Text; Bd.2 (1971): Abbildungen und Addenda; Wiesbaden.
- FRANKEL, HANS H. (1974): "Yüeh-fu Poetry"; in: CYRIL BIRCH (ed.): *Studies in Chinese Literary Genres*, S. 69-107. Berkeley / Los Angeles / London.
- FRIEDRICH, MICHAEL (1995): „Die Ahnen und das Ich. Zu einem Archaismus in der Han-zeitlichen Dichtung und seiner Funktion“; in: HELWIG SCHMIDT-GLINTZER (ed.): *Das andere China: Festschrift für Wolfgang Bauer zum 65. Geburtstag*, S. 405-434; Wiesbaden (*Wolfenbütteler Forschungen* 62).
- FU HSI-JEN 傅錫壬 (1970): "Ch'u-tz'u fang-yen k'ao-pien 楚辭方言考辨"; in: *Tan-chiang hsüeh-pao* 淡江學報 9, S.75-93.
- FUNG YU-LAN (1969): *A History of Chinese Philosophy*; DERK BODDE (transl.); 2 Bde., Princeton.
- GALLAGHER, MARTHA WANGLIEN (1993): *A Study of Reduplicatives in the "Chu Ci"*; Ph.D. Diss., Yale University.
- GIMM, MARTIN (1966): *Das Yüeh-fu tsa-lu des Tuan An-chieh: Studien zur Geschichte von Musik, Schauspiel und Tanz in der T'ang-Dynastie*; Wiesbaden.
- (1995): „China“; in: *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*, Bd.2, Sp.695-766; Kassel / Stuttgart.
- GOMBRICH, ERNST H. (1982): *Ornament und Kunst: Schmuckbetrieb und Ordnungssinn in der Psychologie des dekorativen Schaffens*; Stuttgart.
- (1986): *Kunst und Illusion: Zur Psychologie der bildlichen Darstellung*; Stuttgart / Zürich.

- GRAHAM, ANGUS C. (1986): *Yin-Yang and the Nature of Correlative Thinking*; Singapore.
- VAN GULIK, R.H. (1969): *The Lore of the Chinese Lute: An Essay in the Ideology of the Ch'in*; Tōkyō / Rutland (revidierte Neuauflage).
- HALL, DAVID L. / ROGER T. AMES (1987): *Thinking Through Confucius*; Albany.
- Han chiu-i* 漢舊儀; WEI HUNG 衛宏 (1. Jh.), Verfasser; SUN HSING-YEN 孫星衍 (1753 - 1818), Kollatorator; 2 ch. und 2 ch. pu-i 補遺, Ausgabe *P'ing-chin kuan ts'ung-shu* 平津館叢書 1884, photomechan. Nachdruck PPTSCC.
- Han Fei-tzu chi-chieh* 韓非子集解 (Vorwort datiert Jan. 1897); WANG HSIEN-SHEN 王先慎 (1859 - 1922), Kommentator; 20 ch., CTCC.
- Han-kuan ch'i chung* 漢官七種; SUN HSING-YEN 孫星衍 (1753 - 1818), Kompilator; Ausgabe *P'ing-chin kuan ts'ung-shu* 平津館叢書 1885, photomechan. Nachdruck in: CHEN TSU-LUNG: *Index du Han-kouan ts'i-tchong*, Paris 1962.
- Han-shih shuo* 漢詩說; SHEN YUNG-CHI 沈用濟 (fl. 1671), FEI HSI-HUANG 費錫璜, Kompilatoren; 10 ch., Ch'ing-Ausgabe.
- Han shih wai-chuan* 韓詩外傳; HAN YING 韓嬰 (fl. c. 157 v. Chr.), Verfasser; 10 ch., Ming-Ausgabe *Shen-shih yeh-chu chai* 沈氏野竹齋, photomechan. Nachdruck SPTK.
- Han-shu* 漢書; PAN KU 班固 (32 - 92), Kompilator; 100 ch., 12 Bde., Peking 1987.
- Han-shu cheng-wu* 漢書正誤; WANG CHÜN 王峻 (1694 - 1751), Verfasser; 4 ch., Ausgabe *Huai-hsi ts'ao t'ang* 懷息草堂 1766, Nachdruck Kyōto 1938.
- Han-shu chu chiao-pu* 漢書注校補 (Vorwort datiert 26. Sept. 1882); CHOU SHOU-CH'ANG 周壽昌 (1814 - 1884), Verfasser; 56 ch., Ausgabe *Kuang-ya shu-chü shih-hsüeh ts'ung-shu* 廣雅書局史學叢書 1891, photomechan. Nachdruck PPTSCC.
- Han-shu pien-i* 漢書辨疑; CH' IEN TA-CHAO 錢大昭 (1744 - 1813), Verfasser; 22 ch., Ausgabe *Kuang-ya shu-chü shih-hsüeh ts'ung-shu* 廣雅書局史學叢書 1887, photomechan. Nachdruck PPTSCC.
- Han-shu p'ing-lin* 漢書評林 (c. 1581); LING CHIH-LUNG 凌稚隆, Kompilator; 100 ch., Ausgabe Ch'ang-sha 1874.
- Han-shu pu-chu* 漢書補注 (Vorwort datiert März 1900); WANG HSIEN-CH' IEN 王先謙 (1842 - 1917), Verfasser; 100 ch., Ausgabe *Hsi-shou t'ang* 虛受堂 1900, photomechan. Nachdruck in 2 Bdn., Peking.
- Han-shu shu-cheng* 漢書疏證 (1. Druck 1900); SHEN CH' IN-HAN 沈欽韓 (1775 - 1831), Verfasser; YANG CHEN-KAO 楊振鐸, FENG I-MEI 馮一梅, TING LI-CH'ENG 丁立誠, Kollatoratoren; 36 ch., Originalausgabe *Che-chiang shu-chü* 浙江書局 1900.
- Han Wei shih-ch'eng* 漢魏詩乘 (Vorwort datiert 1. Sept. 1583); MEI TING-TSO 梅鼎祚 (1549 - 1615), Kompilator; 20 ch., Originalausgabe 1583.
- Han yüeh-fu san ko chien-chu* 漢樂府三歌謠註 (1. Druck 1810); CH'EN PEN-LI 陳本禮 (1739 - 1818), Kommentator; getrennte Paginierung, Originalausgabe *Ch'en-shih ts'ung-shu* 陳氏叢書 1810.
- HART, JAMES (1970/71): "The Discussion of the Wu-yi Bells in the Kuo-yü"; in: *Monumenta Serica* 29, S.391-418.
- HAWKES, DAVID (1967): "The Quest of the Goddess"; in: *Asia Major* n.s. 13, S.71-94.
- (1985): *The Songs of the South: An Ancient Chinese Anthology of Poems by Qu Yuan and Other Poets*; Harmondsworth.
- HAYASHI MINAO 林巳奈夫 (1989): *Kandai no kamigami* 漢代の神神; Kyōto.
- (1991): *Chūgoku kogyoku no kenkyū* 中國古玉の研究; Tōkyō.
- HEFTER, JOHNNY (1931): „Ming-t'ang-miao-ch'in-t'ung-k'ao: Aufschluß über die Halle der lichten Kraft, ming-t'ang, über den Ahnentempel, miao, sowie über die Wohnpaläste [Wohngebäude] ch'in"; in: *Ostasiatische Zeitschrift* N.F. 7, S.17-35, 70-86.
- HENDERSON, JOHN B. (1984): *The Development and Decline of Chinese Cosmology*; New York.
- HERVOUET, YVES (1964): *Un poète de cour sous les Han: Sseu-ma Siang-jou*; Paris (*Bibliothèque de l'Institut des Hautes Études Chinoises* 19).
- (1972): *Le chapitre 117 du Che-ki (Biographie de Sseu-ma Siang-jou)*; Paris (*Bibliothèque de l'Institut des Hautes Études Chinoises* 23).
- (1974): «La valeur relative des textes du Che ki et du Han chou»; in: *Mélanges de Sinologie offerts à Monsieur Paul Demiéville*, Bd. 2, S.55-76; Paris (*Bibliothèque de l'Institut des Hautes Études Chinoises* 20).
- HIGHTOWER, JAMES ROBERT (1952): *Han Shih Wai Chuan: Han Ying's Illustrations of the Didactic Application of the Classic of Songs*; Cambridge, Mass.
- HIRTH, FRIEDRICH (1917): "The story of Chang K'ien, China's pioneer in Western Asia"; in: *Journal of the American Oriental Society* 37, S.89-152.
- HO PENG YOKE (1966): *The Astronomical Chapters of the Chin-shu*; Paris / The Hague.

- Hou Han-shu* 後漢書; FAN YEH 范曄 (398 - 445), Kompilator; SSU-MA PIAO 司馬彪 (gest. 306), Kompilator der Monographien (*chih* 志); 90 ch. u. 30 ch. *chih* 志, 12 Bde., Peking 1987.
- Hsi-Han hui-yao* 西漢會要 (1221); HSÜ T' IEN-LIN 徐天麟 (*chin-shih* 進士 1205, gest. nach 1226), Kompilator; 70 ch., Ausgabe Taipei 1960.
- HSIANG TSUNG-LU 向宗魯 (1987): *Shui-yüan chiao-cheng* 說苑校證; Peking.
- Hsiao-ching chu-shu* 孝經注疏; HSING PING 邢昺 (931 - 1010), Kommentator; JUAN YÜAN 阮元 (1764 - 1849), Kollatorator; 9 ch., SSCSS.
- HSIAO K'ANG-TA 蕭亢達 (1991): *Han-tai yüeh-wu po-hsi i-shu yen-chiu* 漢代樂舞百戲藝術言究; Peking.
- HSIAO TI-FEI 蕭滌非 (1984): *Han Wei liu-ch'ao yüeh-fu wen-hsüeh shih* 漢魏六朝樂府文學史; Peking.
- Hsin T'ang-shu* 新唐書 (kompiliert 1044 - 1060); OU-YANG HSIU 歐陽修 (1007 - 1072), SUNG CH' I 宋祁 (996 - 1061), Kompilatoren; 225 ch., 20 Bde., Peking 1986.
- Hsin-ting San-li t'u* 新定三禮圖 (dem Thron eingereicht 962); NIEH CH'UNG-I 聶崇義 (fl. Mitte 10. Jh.), Kompilator; 20 ch., Ausgabe 1175, photomechan. Nachdruck in 2 Heften, Shanghai 1985.
- HSING I-T' IEN 邢義田 (1972): "Han Wu-ti fa Ta-yüan yüan-yin chih tsai chien-t'ao 漢武帝伐大宛原因之再檢討"; in: *Shih-huo* 食貨 (復刊) 2.9, S.471-475.
- (1973): "Han Wu-ti fa Ta-yüan yüan-yin chih tsai chien-t'ao" i wen ti pu-pai 「漢武帝伐大宛原因之再檢討」一文的補白"; in: *Shih-i* 史繹 10, S.32-37.
- HSIUNG JEN-WANG 熊仁望 (1990): "Chiao-ssu ko · Jih ch'u-ju' yü 'Chiu ko · Tung-chün' feng-ma-niu «郊祀歌 · 日出入»與«九歌 · 東君»風馬牛"; in: *Chung-chou hsüeh-k'an* 中州學刊 1990.5, S.94-95.
- HSU, CHO-YUN / KATHERYN M. LINDUFF (1988): *Western Chou Civilization*; New Haven / London.
- HSÜ JEN-FU 徐仁甫 (1984): *Ku-shih pieh-chieh* 古詩別解; Shanghai.
- Hsü Kao-seng chuan* 續高僧傳 (649, mit späteren Ergänzungen); TAO-HSÜAN 道宣 (596 - 667), Verfasser; 30 (nach anderen Ausgaben 31 oder 40) ch., Ausgabe *Taishō shinshū daizōkyō* 大正新修大藏經 (1924 - 1932), kompiliert von TAKAKUSU JUNIRŌ 高楠順次郎, WATANABE KAIGYOKU 渡邊海旭, 100 Bde., Tōkyō, Bd. 50, Nr. 2060, S.425-708.
- Hsün-tzu chi-chieh* 荀子集解 (Vorwort datiert Juni / Juli 1891); WANG HSIEN-CH' IEN 王先謙 (1842 - 1917), Kommentator; 20 ch., CTCC.
- HU-NAN SHENG PO-WU-KUAN 湖南省博物館 / CHUNG-KUO K'O-HSÜEH-YÜAN K'AO-KU YEN-CHIU-SO 中國科學院考古研究所 (1973): *Ch'ang-sha Ma-wang-tui i-hao Han-mu* 長沙馬王堆一號漢墓; 2 Bde., Peking.
- HU-PEI SHENG PO-WU-KUAN 湖北省博物館 (1989): *Tseng hou I mu* 曾侯乙墓; 2 Bde., Peking.
- (1992): *Tseng hou I mu wen-wu i-shu* 曾侯乙墓文物藝術; Wuhan.
- HU SHIH 胡適 (1960): "Chu Han-shu ti Hsüeh Tsan 注漢書的辭贊"; in: *Ch'ing-hua hsüeh-pao* 清華學報 n.s. 2.1, S.1-28.
- Huai-nan tzu* 淮南子 (dem Thron eingereicht 139 v. Chr.); LIU AN 劉安 (179 - 122 v. Chr.) et al., Verfasser; HSÜ SHEN 許慎 (c. 55 - 149), KAO YU 高誘 (c. 168 - 212), Kommentatoren; 21 ch., SPTK.
- HUANG CHI-HUA 黃紀華 (1985): "Han 'Fang-chung tz'u-yüeh' ti shih-tai tso-che pien 漢«房中祠樂»的時代作者辨"; in: *Hu-pei shih-fan hsüeh-yüan hsüeh-pao (che-hsüeh)* 湖北師範學院(哲學) 1985.3, S.72-77; Nachdruck in (*Chung-kuo jen-min ta-hsüeh*) *Fu-yin pao-k'an tzu-liao: Chung-kuo ku-tai, chin-tai wen-hsüeh yen-chiu* (中國人民大學)復印報刊資料:中國古代,近代文學研究 1985.23, S.77-82.
- HUCKER, CHARLES O. (1985): *A Dictionary of Official Titles in Imperial China*; Stanford.
- HULSEWÉ, A.F.P. (1955): *Remnants of Han Law*, Bd.1; Leiden.
- (1975): "The Problem of the Authenticity of *Shih-chi* ch. 123, the Memoir on Ta Yüan"; in: *T'oung Pao* 61.1-3, S.83-147.
- (1985): *Remnants of Ch'in Law: An annotated translation of the Ch'in legal and administrative rules of the 3rd century B.C. discovered in Yün-meng Prefecture, Hu-pei Province in 1975*; Leiden.
- HULSEWÉ, A.F.P. / M.A.N. LOEWE (1979): *China in Central Asia: The Early Stage: 125 B.C. - A.D. 23*; Leiden (*Sinica Leidensia* 14).
- I-Chou-shu* 逸周書; K'UNG CH'AO 孔晁 (Mitte 3. Jh.), Kommentator; LU WEN-CH'AO 盧文弨 (1717 - 1796), Kollatorator; 10 ch., Ausgabe *Pao-ching t'ang ts'ung-shu* 抱經堂叢書 1786, photomechan. Nachdruck Peking 1923.
- I-Chou-shu chi-hsin chiao-shih* 逸周書集訓校釋 (Vorwort datiert 7. August 1846); CHU YU-TSENG 朱右曾 (19. Jh.), Kommentator; 10 ch., Anhang, photomechan. Nachdruck der Originalausgabe(?), Taipei 1960(?).
- I-li cheng-i* 儀禮正義 (Vorwort datiert Nov. / Dez. 1849); HU P'EI-HUI 胡培繹 (1782 - 1849), Kommentator; 40 ch., 3 Bde., Nanching 1993.

- I-li chu-shu 儀禮注疏; CHENG HSÜAN 鄭玄 (127 - 200), LU TE-MING 陸德明 (c. 550 - 660), CHIA KUNG-YEN 賈公彥 (fl. 627 - 656), Kommentatoren; JUAN YÜAN 阮元 (1764 - 1849), Kollationator; 50 ch., SSSCS.
- I-men tu-shu chi 義門讀書記 (postume Kompilation 1751, 1. Druck 1769); HO CH'Ō 何焯 (1661 - 1722), Verfasser; 58 ch. und Anhang, 3 Bde., Peking 1987.
- I-wen lei-chü 藝文類聚 (dem Thron eingereicht 3. Nov. 624); OU-YANG HSÜN 歐陽詢 (557 - 641), Kompilator; WANG SHAO-YING 汪紹楹, Kollationator; 100 ch., 2 Bde., Peking 21985.
- IKEDA SUETOSHI 池田末利 (1981): *Chūgoku kodai shūkyōshi kenkyū: seido to shisō* 中國古代宗教史研究—制度と思想; Tōkyō.
- IKEZAWA MASARI 池澤優 (1993): "Chūgoku kodai no 'kō' shisō no shisōteki imi: 'kō' no shūkyōgaku, sono go 中國古代の「孝」思想の思想的意味: 「孝」の宗教學・その五"; in: *Shakai bunka shigaku* 社會文化史學 31, S.12-26.
- INOI MAKOTO 家井真 (1986): "'Shikyō' ni okeru ga shō no hassei to seiritsu 『詩經』における雅・頌の發生と成立"; in: *Nishō gakusha daigaku ronshū* 二松學舎大學論集 1986, S.55-94.
- IZUSHI YOSHIHIKO (1943): *Shina shinwa densetsu no kenkyū*; Tōkyō.
- JAN YÜN-HUA (1981): "The Change of Images: The Yellow Emperor in Ancient Chinese Literature"; in: *Journal of Oriental Studies* 19.2, S.117-37.
- JAO TSUNG-I 饒宗頤 (1976) → JAO TSUNG-YI
- (1978): "T'ien-shen kuan yü tao-te ssu-hsiang 天神觀與道德思想"; in: *Bulletin of the Institute of History and Philology, Academia Sinica* 49.1, S.77-100
- JAO TSUNG-I 饒宗頤 / TSENG HSIEN-T'UNG 曾憲通 (1993): *Ch'u-ti ch'u-t'u wen-hsien san chung yen-chiu* 楚地出土文獻三種研究; Peking.
- JAO TSUNG-YI (1976): "The Character *te* in Bronze Inscriptions"; in: NOËL BARNARD (ed.): *The Proceedings of a Symposium on Scientific Methods of Research in the Study of Ancient Chinese Bronzes and Southeast Asian Metal and Other Archaeological Artifacts*, S.145-154; Melbourne.
- JUAN CHUNG 阮忠 (1993): *Han-fu i-shu lun* 漢賦藝術論; Wuhan.
- Jung-chai sui-pi 容齋隨筆 (verfaßt 1162 - 1202); HUNG MAI 洪邁 (1123 - 1202), Verfasser; 5 Serien (*wu chi* 五集), 16, 16, 16, 16, 10 ch., 2 Bde., Shanghai 31995.
- JUNG KENG 容庚 (1935): "Ch'in Shih-huang k'o shih k'ao 秦始皇刻石考"; in: *Yen-ching hsieh-pao* 燕京學報 17, S.125-171 + Tafeln.
- KAMATANI TAKESHI 釜谷武志 (1992): "Kan Butei gafu sōsetsu no mokuteki 漢武帝樂府創設の目的"; in: *Tōhōgaku* 東方學 84, S.52-66.
- (1992a): "Yūsenshi no seiritsu to tenkai 遊仙詩の成立と展開"; in: YOSHIKAWA TADAO 吉川忠夫 (ed.), *Chūgoku kodōkyōshi kenkyū* 中國古道教史研究, S.323-362; Kyōto.
- (1996): "The Early Bureau of Musik (Yüeh-fu)"; in: *Acta Asiatica* 70, S.37-53.
- KANAWA OSAMU 金谷治 / SAGAWA OSAMU 佐川修 / MACHIDA SABURŌ 町田三郎 (1973/74): *Junshi* 荀子; 2 Bde., Tōkyō (*Zenshaku kambun taikai* 全釋漢文大系 7,8).
- KANEKO SHŪICHI 金子修一 (1979): "Gi Shin yori Zui Tō ni itaru kōshi, sōbyō no seido ni tsuite 魏晉より隋唐に至る郊祀・宗廟の制度について"; in: *Shigaku zasshi* 史學雜誌 88, S.1498-1539.
- KANO NAOSADA 狩野直禎 / NISHIWAKI TSUNEKI 西脇常記 (1987): *Kanjo kōshi shi* 漢書郊祀志; Tōkyō (*Tōyō bunko* 東洋文庫 474).
- KAO HENG 高亨 (1988): *Chou-i ta-chuan chin-chu* 周易大傳今注; Chinan.
- KAO HUA-P'ING 高華平 (1991): "Ku-yüeh ti ch'en-fu yü shih-t'i ti pien-ch'ien 古樂的沉浮與詩體的變遷"; in: *Chung-kuo she-hui k'o-hsüeh* 中國社會科學 1991.5, S.201-12.
- KAO PU-YING 高步瀛 (1985): *Wen-hsüan Li chu i-shu* 文選李注義疏; Ts'ao TAO-HENG 曹道衡, SHEN YÜ-CH'ENG 沈玉成, Kollationatoren; 4 Bde., Peking.
- KARLGRÉN, BERNHARD (1930): "Some Fecundity Symbols in Ancient China"; in: *Bulletin of the Museum of Far Eastern Antiquities* 2, S.1-54.
- (1931): "The Early History of the Chou Li and Tso Chuan Texts"; in: *Bulletin of the Museum of Far Eastern Antiquities* 3, S.1-59.
- (1936): "On the Script of the Chou Dynasty"; in: *Bulletin of the Museum of Far Eastern Antiquities* 8, S.155-178.
- (1940): "Grammata Serica"; in: *Bulletin of the Museum of Far Eastern Antiquities* 12, S.1-471.
- (1944): "The Book of Odes, Kuo feng and Siao ya"; in: *Bulletin of the Museum of Far Eastern Antiquities* 16, S.171-256.

- (1945): "The Book of Odes, Ta Ya and Sung"; in: *Bulletin of the Museum of Far Eastern Antiquities* 17, S.65-99.
- (1946): "Legends and Cults in Ancient China"; in: *Bulletin of the Museum of Far Eastern Antiquities* 18, S.199-365.
- (1946a): "Glosses on the Ta Ya and Sung Odes"; in: *Bulletin of the Museum of Far Eastern Antiquities* 18, S.1-198.
- (1948): "Glosses on the Book of Documents I"; in: *Bulletin of the Museum of Far Eastern Antiquities* 20, S.39-315.
- (1957): "Grammata Serica Recensa"; in: *Bulletin of the Museum of Far Eastern Antiquities* 29, S.1-332.
- (1968): "Some Sacrifices in Chou China"; in: *Bulletin of the Museum of Far Eastern Antiquities* 40, S.1-31.
- KEIGHTLEY, DAVID N. (1984): "Late Shang Divination: The Magico-Religious Legacy"; in: HENRY ROSEMONT, JR. (ed.): *Explorations in Early Chinese Cosmology*, S.11-34; Chico.
- KENNEDY, GEORGE A. (1939): "Metrical 'Irregularity' in the Shih Ching"; in: *Harvard Journal of Asiatic Studies* 4, S.284-296.
- (1959): "A Note on Ode 220"; in: SØREN EGEROD / ELSE GLAHLN (eds.): *Studia Serica Bernhard Karlgren Dedicata. Sinological Studies Dedicated to Bernhard Karlgren on his Seventieth Birthday*, S.190-198; Copenhagen.
- KERN, MARTIN (1994): *Zum Topos „Zimbaum“ in der chinesischen Literatur: Rhetorische Funktion und poetischer Eigenwert des Naturbildes kuei*; Stuttgart (*Sinologica Coloniensis* 18).
- (1996): "In praise of political legitimacy: The miao and jiao hymns of the Western Han"; in: *Oriens Extremus* 39.1, S.29-67.
- KIANG CHAO-YUAN (1937): *Le voyage dans la Chine ancienne. Considéré principalement sous son aspect magique et religieux*; FAN JEN, transl.; Shanghai.
- KNAPP, KEITH N. (1995): "The Ru Reinterpretation of Xiao"; in: *Early China* 20, S.195-222.
- KNECHTGES, DAVID R. (1976): *The Han Rhapsody: A Study of the Fu of Yang Hsiung (53 B.C. - A.D. 18)*; Cambridge.
- (1977/78): "The Liu Hsin / Yang Hsiung Correspondence on the Fang Yen"; in: *Monumenta Serica* 33, S.309-325.
- (1982/96): *Wen xuan, or Selections of Refined Literature*; bislang 3 Bde., Princeton.
- (1986): "A Literary Feast: Food in Early Chinese Culture"; in: *Journal of the American Oriental Society* 106.1, S.49-63.
- (1990): "A New Study on Han Yüeh-fu"; in: *Journal of the American Oriental Society* 110.2, S.310-316.
- (1990a): "To Praise the Han: The Eastern Capital Fu of Pan Ku and His Contemporaries"; in: WILT E. IDEMA / ERIK ZÜRCHER (eds.): *Thought and Law in Qin and Han China: Studies Dedicated to Anthony Hulswé on the Occasion of His Eightieth Birthday*, S.118-139; Leiden.
- (1994): "The Emperor and Literature: Emperor Wu of the Han"; in: FREDERICK P. BRANDAUER / CHUN-CHIEH HUANG (eds.): *Imperial Rulership and Cultural Change in Traditional China*, S.51-76; Seattle / London.
- KNOBLOCK, JOHN (1988/94): *Xunzi: A Translation and Study of the Complete Works*; 3 Bde., Stanford.
- KOJIMA TSUYOSHI 小島毅 (1989): "Kōshi seido no hensen 郊祀制度の變遷"; in: *Tōyō bunka kenkyūsho kiyō* 東洋文化研究所紀要 108, S.123-219.
- KOMINAMI ICHIRŌ 小南一郎 (1991): *Seiōbo to tanabata denshō* 西王母と七夕傳承; Tōkyō.
- (1994): "Kandai no sorē kannen 漢代の祖靈觀念"; in: *Tōhō Gakuhō* 東方學報 66, S.1-62.
- KONISHI NOBORU 小西昇 (1964): "Kandai gafushi to shinsen shisō 漢代樂府詩と神仙思想"; in: *Mekata Makoto hakushi kanreki kinen Chūgokugaku ronshū* 目加田誠博士還曆記念中國學論集, S.137-160; Tōkyō.
- KRAMERS, ROBERT P. (1986): "The Development of the Confucian Schools"; in: DENIS TWITCHETT / MICHAEL LOEWE (eds.): *The Cambridge History of China, Vol.1: The Ch'in and Han Empires, 221 B.C. - A.D. 220*, S.747-765; Cambridge.
- KROLL, PAUL W. (1981): "The Dancing Horses of T'ang"; in: *T'oung Pao* 67, S.240-268.
- (1984): "The Image of the Halcyon Kingfisher in Medieval Chinese Poetry"; in: *Journal of the American Oriental Society* 104, S.237-251.
- KRYUKOV, VASSILI (1995): "Symbols of Power and Communication in Pre-Confucian China (On the Anthropology of De). Preliminary Assumptions"; in: *Bulletin of the School of Oriental and African Studies* LVIII.2, 314-33.
- KU CHIEH-KANG 顧頌剛 (1934): "Wu-te chung-shih shuo-hsia ti cheng-chih ho li-shih 五德終始說下的政治和歷史"; in: ders. (ed.): *Ku-shih pien* 古史辨, Bd.5, S.404-617; Peiping, photomechan. Nachdruck Taipei 1987.
- KU SHIH 顧寶 (1987): *Han-shu i-wen-chih chiang-shu* 漢書藝文志講疏; Shanghai.

- Ku-shih chi* 古詩紀 (1557); FENG WEI-NA 馮惟訥 (1511 - 1572), Kompilator; 156 ch., SKCS.
- Ku-shih shang-hsi* 古詩賞析 (Vorwort datiert 1772); CHANG YÜ-KU 張玉穀, Kompilator; 22 ch., Ausgabe *Su-chou Ssu-hsien t'ang* 蘇州思賢堂 1772(?).
- Ku-shih yüan* 古詩源 (Vorwort datiert Sommer 1719); SHEN TE-CH' IEN 沈德潛 (1673 - 1769), Kompilator; 14 ch., Peking 61984.
- Ku-yü t'u-k'ao* 古玉圖考 (Vorwort datiert 7. Mai 1889); WU TA-CH'ENG 吳大澂 (1835 - 1902), Kompilator; photomechan. Nachdruck der Originalausgabe Mai 1889 in: *Ku-yü k'ao-shih chien-shang ts'ung-pien* 古玉考釋鑒賞叢編, Peking 1992.
- Ku-yüeh yüan* 古樂苑; MEI TING-TSO 梅鼎祚 (1549 - 1615), Kompilator; 52 ch., SKCS.
- Kuan-tzu chiao-cheng* 管子校正 (1873); TAI WANG 戴望 (1783 - 1863), Kommentator; 24 ch., CTCC.
- KUANG-CHOU-SHIH WEN-WU KUAN-LI WEI-YÜAN-HUI 廣州市文物管理委員會 / CHUNG-KUO SHE-HUI K'O-HSÜEH-YÜAN K'AO-KU YEN-CHIU-SO 中國社會科學院考古研究所 / KUANG-TUNG-SHENG PO-WU-KUAN 廣東省博物館 (21992): *Hsi-Han Nan-yüeh wang mu* 西漢南越王墓; 2 Bde., Peking.
- Kuang Wen-hsüan* 廣文選 (1537); LIU CHIEH 劉節 (1476 - 1555), Kompilator; 60 ch., Originalausgabe *Chin-chiang Ch'en shih [Hui]* 晉江陳氏[惠] 1537.
- KÜHNERT, FRANZ (1901): „Über die von den Chinesen »Tê-sing« oder Tugendgestirn genannte Himmelserscheinung“; in: *Sitzungsberichte der Kaiserlichen Akademie der Wissenschaften, Mathematisch-Naturwissenschaftliche Classe* 110.5, Abtheilung II.a., S.619-695.
- K'ung-tzu chia-yü shu-cheng* 孔子家語疏證 (Vorwort datiert März / April 1818); WANG SU 王肅 (195 - 256), CH'EN SHIH-K'O 陳士珂 (fl. 1818), Kommentatoren; 10 ch., Ausgabe *San-yü ts'ao-t'ang* 三餘草堂 in *Hu-pei ts'ung-shu* 湖北叢書 1891, photomechan. Nachdruck PPTSCC.
- KUO SHAO-YÜ 郭紹虞 (81988, ed.): *Chung-kuo li-tai wen-lun hsüan* 中國歷代文論選; 4 Bde., Shanghai.
- KUO TSAI-I 郭在貽 (1979): “Han-shu” tzu-i cha-chi «漢書»字義札記”; in: *Hang-chou ta-hsieh hsüeh-pao* 杭州大學學報 1979.1-2, S.64-76, 125.
- Kuo-yü* 國語; WEI CHAO 韋昭 (197 - 278), Kommentator; 21 ch., Ausgabe 1528, photomechan. Nachdruck SPTK.
- KURIHARA KEISUKE 栗原圭介 (1978): *Chügoku kodai gakuron no kenkyü* 中國古代樂論の研究; Tökyö.
- LAM, JOSEPH SUI CHING (1988): *Creativity within bounds: State Sacrificial Songs from the Ming Dynasty (1368 - 1644 A.D.)*; Ph.D. Diss., Harvard University.
- (1995): “Music Relics and Cultural Expressions: State Sacrificial Songs from the Southern Song Court”; in: *Journal of Sung-Yuan Studies* 25, S.1-27.
- Lao-tzu* 老子 → CHU CH' IEN-CHIH 朱謙之 (21987).
- LAU, D.C. (21983): *Confucius: The Analects (Lun-yü)*; Hongkong.
- (21984): *Mencius*; 2 Bde., Hongkong.
- LAUFER, BERTHOLD (1912): *Jade: A Study in Chinese Archaeology and Religion*; Chicago (Nachdruck New York 1967).
- LEGG, JAMES (1885): *The Li K'i*; 2 Bde., Oxford (MAX MÜLLER, ed., *The Sacred Books of the East* 27-28).
- (1960): *The Chinese Classics*; 5 Bde., Nachdruck Hongkong der letzten Oxford-Ausgaben (ursprünglich London 1861-1872).
- LEWIS, MARK EDWARD (1990): *Sanctioned Violence in Early China*; Albany.
- Li-chi cheng-i* 禮記正義; CHENG HSÜAN 鄭玄 (127 - 200), K'UNG YING-TA 孔穎達 (574 - 648), Kommentatoren; JUAN YÜAN 阮元 (1764 - 1849), Kollatorator; 63 ch., SSCSS.
- Li-chi chih-i* 禮記質疑 (1852; Vorwort datiert 17. Juli 1890); KUO SUNG-T'AO 郭嵩燾 (1818 - 1891), Verfasser; WU HSI-FEI 鄒錫非, CH'EN SHU-KUO 陳成國, Kollatorator; 49 ch., Ch'angsha 1992.
- LI CHIA-HAO 李家浩 (1993): “Lun T'ai-i pi-ping t'u” 論«太一避兵圖»”; in: *Kuo-hsüeh yen-chiu* 國學研究 1, S.277-292.
- LI CHIA-YEN 李嘉言 (1987): *Li Chia-yen ku-tien wen-hsüeh lun-wen chi* 李嘉言古典文學論文集; Shanghai.
- LI CH'UN-SHENG 李純勝 (1963): “Han fang-chung chiao-ssu erh ko k'ao” 漢房中郊祀二歌考”; in: *Ta-lu tsa-chih* 大陸雜誌 26.2, S.40-42.
- LI FANG-KUEI (1974/75): “Studies on Archaic Chinese”; G. L. MATTOS (transl.); in: *Monumenta Serica* 31, S.219-287.
- LI HUI-LIN (1979): *Nan-fang ts'ao-mu chuang: A Fourth Century Flora of South-east Asia*; Hongkong.
- LI LING 李零 (1991): “Shih' yü Chung-kuo ku-tai ti yü-chou mo-shih '式' 與中國古代的宇宙模式”; in: *Chung-kuo wen-hua* 中國文化 4, S.1-30.

- (1994): “Ch'u po-shu ti tsai jen-shih 楚帛書的再認識”; in: *Chung-kuo wen-hua* 中國文化 10, S.42-62.
- (1995/96): “An Archaeological Study of Taiyi 太一 (Grand One) Worship”; DONALD HARPER, transl.; in: *Early Medieval China* 2, S.1-39.
- Li sao ts'ao-mu shu* 離騷草木疏 (Nachwort datiert 21. Apr. 1197) WU JEN-CHIEH 吳仁傑 (*chin-shih* 進士 1178), Kompilator; 4 ch., Originalausgabe *Ku-i ts'ung-shu san-pien* 古逸叢書三編 1197, photomechan. Nachdruck in einem Heft, Peking 1987.
- Li-shu* 禮書; CH'EN HSIANG-TAO 陳祥道 (1053 - 1093), Verfasser; 150 ch., Ausgabe Kuangchou 1876;
- Li T'ai-po ch'üan-chi* 李太白全集 (Vorwort datiert 22. Febr. 1758); WANG CH' I 王琦 (1696-1774), Kommentator; 36 ch., 3 Bde., Peking 31985.
- LI XUEQIN (1985): *Eastern Zhou and Qin Civilizations*; New Haven.
- LI YU-NING (1975): *The Politics of Historiography: The First Emperor of China*; White Plains.
- LIANG CH' I-CH'AO 梁啟超 (21941): *Yin ping shih ho-chi (chuan-chi)* 欽冰室合集 (專集); 24 Bde., Shanghai.
- Liang Han k'an-wu pu-i* 兩漢刊誤補遺 (Vorwort datiert 1189, Nachwort datiert 1199); WU JEN-CHIEH 吳仁傑 (*chin-shih* 進士 1178), Verfasser; 10 ch., zus. mit 1 ch. *fu-lu* 附錄 Ausgabe *Chih-pu-tsu chai ts'ung-shu* 知不足齋叢書 1776, photomechan. Nachdruck PPTSCC.
- Liang-shu* 梁書 (abgeschlossen 636); YAO CH' A 姚察 (533 - 606), YAO SSU-LIEN 姚思廉 (gest. 637), Kompilatoren; 56 ch., 3 Bde., Peking 31987.
- LIAO HSÜ-TUNG 廖序東 (1995): *Ch'u-tz'u yü-fa yen-chiu* 楚辭語法研究; Peking.
- LIAO WEI-CH'ING 廖蔚卿 (1964): “Chin-tai yüeh-wu k'ao” 晉代樂舞考”; in: (*Kuo-li T'ai-wan ta-hsüeh*) *Wen shih che hsüeh-pao* 國立臺灣大學文史哲學報 13, S.97-180.
- (1970): “Nan-pei-ch' ao yüeh-wu k'ao” 南北朝樂舞考”; in: (*Kuo-li T'ai-wan ta-hsüeh*) *Wen shih che hsüeh-pao* 國立臺灣大學文史哲學報 19, S.111-194.
- LIU CHAO-YÜN 劉兆雲 (1993): “Han Wu-ti T'ien-ma ko' tsung-heng t'an” 漢武帝«天馬歌»縱橫談”; in: *Hsin-chiang ta-hsüeh hsüeh-pao (che-hsüeh she-hui k'o-hsüeh)* 新疆大學學報(哲學社會科學) 21.2, S.65-70.
- LIU CH'ENG-HUAI 劉成淮 (1988): *Chung-kuo shang-ku shen-hua* 中國上古神話; Shanghai.
- LIU HSIU-MING 劉修明 (1983): “Han i hsiao chih t'ien-hsia” fa-wei” 漢以孝治天下”發微”; in: *Li-shih yen-chiu* 歷史研究 1983.6, S.37-50.
- LIU HUA-CH'ING 劉華清 / LI CHIEN-NAN 李建南 / LIU HSIANG-FEI 劉翔飛 (1995): *Han-shu ch'üan-i* 漢書全譯; 5 Bde., Kueiyang.
- LIU, JAMES J.Y. (1975): *Chinese Theories of Literature*; Chicago / London.
- LIU LUNG-CHI 劉龍濟 (1983): *Ch'ü fu yin-chu hsiang-chieh fu Ch'ü fu shih tz'u* 屈賦音注詳解附屈賦釋詞; Shanghai.
- LIU YÜ-CH'ING 劉毓慶 (1987): “Sung' shih hsin-shuo: 'Sung' wei yüan-shih tsung-chiao sung-tz'u k'ao «頌»詩新說 — «頌»為原始宗教誦辭考”; in: *Chin-yang hsüeh-k'an* 晉陽學刊 1987.6, S.76-83.
- LO CH'ANG-P'EI 羅常培 / CHOU TSU-MO 周祖謨 (1958): *Han Wei Chin nan-pei-ch'ao yüan-pu yen-pien yen-chiu* 漢魏晉南北朝韻部演變研究; Bd.1 (keine weiteren Bände erschienen), Peking.
- LO KEN-TSE 羅根澤 (31981): *Yüeh-fu wen-hsüeh-shih* 樂府文學史; Taipei.
- LOEHR, MAX (1968): *Ritual Vessels of Bronze Age China*; New York.
- LOEWE, MICHAEL (1974): “The Campaigns of Han Wu-ti”; in: FRANK A. KIERMAN, JR. / JOHN K. FAIRBANK (eds.): *Chinese Ways in Warfare*, S.67-122; Cambridge, Mass.
- (1974a): *Crisis and Conflict in Han China: 104 BC to AD 9*; London.
- (1979): “Water, Earth and Fire — the Symbols of the Han Dynasty”; in: *Nachrichten der Gesellschaft für Natur- und Völkerkunde Ostasiens* 125 (1979), S.63-68.
- (1980): “The Han View of Comets”; in: *Bulletin of the Museum of Far Eastern Antiquities* 52, S.1-31.
- (1986): “The Structure and Practice of Government”; in: DENIS TWITCHETT / MICHAEL LOEWE (eds.): *The Cambridge History of China, Vol.I: The Ch'in and Han Empires, 221 B.C. - A.D. 220*, S.463-519; Cambridge.
- (1986a): “The Former Han Dynasty”; in: DENIS TWITCHETT / MICHAEL LOEWE (eds.): *The Cambridge History of China, Vol.I: The Ch'in and Han Empires, 221 B.C. - A.D. 220*, S.103-222; Cambridge.
- (1986b): “The Concept of Sovereignty”; in: DENIS TWITCHETT / MICHAEL LOEWE (eds.): *The Cambridge History of China, Vol.I: The Ch'in and Han Empires, 221 B.C. - A.D. 220*, S.726-746; Cambridge.
- (1988): “The Oracles of the Clouds and the Winds”; in: *Bulletin of the School of Oriental and African Studies* 51.3, S.500-520; nachgedruckt in: ders.: *Divination, Mythology and Monarchy in Han China*, Cambridge 1994, S.191-213.
- (1992): “The Imperial Tombs of the Former Han Dynasty and Their Shrines”; in: *T'oung Pao* 78, S.302-340.

- (1993, ed.): *Early Chinese Texts: A Bibliographical Guide*; Berkeley (*Early China Special Monograph Series* 2).
- LU CH'IN-LI 遼欽立 (21984): *Hsien-Ch'in Han Wei Chin nan-pei-ch'ao shih* 先秦漢魏晉南北朝詩; 3 Bde., Peking.
- LU K'AN-JU 陸侃如 (1987): *Lu K'an-ju ku-tien wen-hsüeh lun-wen chi* 陸侃如古典文學論文集; 2 Bde., Shanghai.
- LU K'AN-JU 陸侃如 / FENG YÜAN-CHÜN 馮沅君 (1956): *Chung-kuo shih shih* 中國詩史; 3 Bde., Peking.
- LU ZONGLI (1995): "Problems Concerning the Authenticity of *Shih chi* 123 Reconsidered"; in: *Chinese Literature: Essays, Articles, Reviews (CLEAR)* 17, S.51-68.
- Lun-yü chu-shu 論語注疏; HO YEN 何晏 (190 - 249), HSING PING 邢昺 (932 - 1010), Kommentatoren; JUAN YÜAN 阮元 (1764 - 1849), Kollationator; 20 ch., SSCCS.
- Lü-shih ch'un-ch'iu 呂氏春秋 (Nachwort datiert 239 v.Chr.); LÜ PU-WEI 呂不韋 (gest. 235 v.Chr.) et al., Verfasser; KAO YU 高誘 (c. 168 - 212), Kommentator; 26 ch., SPTK.
- MA CH'ENG-SU 馬承驥 (1981): *Chiu ko cheng-pien* 九歌證辨; Taipei.
- MACKENZIE, COLIN (1993): "Meaning and Style in the Art of Chu"; in: RODERICK WHITFIELD (ed.): *The Problem of Meaning in Early Chinese Ritual Bronzes*, S.119-149; London (*Colloquies on Art & Archaeology in Asia* 15).
- MAJOR, JOHN S. (1979): "Notes on the Nomenclature of Winds and Directions in Early Han"; in: *T'oung Pao* 65.1-3, 66-80.
- (1985/6): "New Light on the Dark Warrior"; in: *Journal of Chinese Religions* 13-14, S.65-86.
- (1993): *Heaven and Earth in Early Han Thought: Chapters Three, Four, and Five of the Huainanzi*; Albany.
- MANSVELT BECK, B.J. (1990): *The Treatises of Later Han: Their Author, Sources, Contents and Place in Chinese Historiography*; Leiden (*Sinica Leidensia* 21).
- Mao shih cheng-i 毛詩正義; CHENG HSÜAN 鄭玄 (127 - 200), K'UNG YING-TA 孔穎達 (574 - 648), Kommentatoren; JUAN YÜAN 阮元 (1764 - 1849), Kollationator; 20 ch., SSCCS.
- Mao shih ts'ao-mu niao-shou ch'ung yü-shu kuang-yao 毛詩草木鳥獸蟲魚疏廣要; LUCHI 陸璣 (T'ang-Zeit? oder LU CHI 陸機, 261 - 303?), Verfasser; MAO CHIN 毛萑 (1599 - 1659), Kommentator; 4 ch., Ausgabe *Chin-tai pi-shu* 津逮秘書 1639, photomechan. Nachdruck *Ts'ung-shu chi-ch'eng ch'u-pien* 叢書集成初編, zus. mit *Mao shih ts'ao-mu niao-shou ch'ung-yü shu* 毛詩草木鳥獸蟲魚疏, *I-pu fang-wu lüeh-chi* 益部方物略記 und *Pien-wu hsiao-chih* 辨物小志, 2 Bde., Peking 1985.
- MASUDA KIYOHIDE 増田清秀 (1975): *Gafu no rekishiteki kenkyū* 樂府の歴史的研究; Tōkyō.
- MASUNO HIROYUKI 増野弘幸 (1987): "'Raiki' ni okeru nichigetsu saishi ni tsuite 『禮記』における日月祭祀について"; in: *Tsukuba Chūgoku bunka ronsō* 筑波中國文化論叢 7, S.1-11.
- MATHER, RICHARD B. (1988): *The Poet Shen Yüeh (441 - 513): The Reticent Marquis*; Princeton.
- MATHIEU, RÉMI (1978): *Le Mu tianzi zhuan: Traduction annotée, Étude critique*; Paris.
- (1983): *Étude sur la mythologie et l'ethnologie de la Chine ancienne: Traduction annotée du Shanhai jing*; 2 Bde., Paris (*Mémoires de l'Institut des Hautes Études Chinoises* 22).
- MATSUMOTO MASAOKI 松本雅明 (1980/81): *Shikyō shohen no seiritsu ni kansuru kenkyū* 詩經諸篇の成立に関する研究; 2 Bde., Tōkyō (*Matsumoto Masaaki chosakushū* 2).
- MATSUMOTO YUKIO 松本幸男 (1993): "'Jōrin gafu' no shozaichi ni tsuite 「上林樂府」の所在地について"; in: *Gakurin* 學林 19, S.1-24.
- MATSUURA TAKASHI 松浦崇 (1984): *Zen Kanshi sakuin* 全漢詩索引; Fukuoka.
- MATSUURA TOMOHISA 松浦友久 (1986): *Chūgoku shiika genron* 中國詩歌原論; Tōkyō.
- Meng-tzu chu-shu 孟子注疏; CHAO CH'I 趙岐 (gest. 201), SUN SHIH 孫奭 (962 - 1033), Kommentatoren; JUAN YÜAN 阮元 (1764 - 1849), Kollationator; 14 ch., SSCCS.
- MIKAMI JUN 三上順 (1966): "Meidō to iegata haniwa (ge) 明堂と家形埴輪 (下)"; in: *Tōhō shūkyō* 東方宗教 28, S.35-49.
- MITARAI MASARU 御手洗勝 (1987): "Shirei ni tsuite 四靈について"; in: *Hiroshima daigaku bungakubu kiyō* 広島大學文學部紀要 46, S.38-45.
- MIYAZAKI ICHISADA 宮崎市定 (41987): *Kyūhin kanjinhō no kenkyū: kakyō zenshi* 九品官人法の研究: 科擧前史; Kyōto.
- MIZUSAWA TOSHITADA 水澤利忠 (1957/70): *Shiki kaichū kōshō kōho* 史記會注考證校補; 9 Bde., Tōkyō, photomechan. (verkürzter) Nachdruck in 2 Bdn. (zusammen mit TAKIGAWA KAMETARŌ 瀧川龜太郎 [1934]: *Shiki kaichū kōshō* 史記會注考證) in: *Shih-chi hui-chu k'ao-cheng fu chiao-pu* 史記會注考證附校補, Shanghai 1986.
- Mo-tzu chien-ku 墨子閒詁 (Vorwort datiert Nov. / Dez. 1894); SUN I-JANG 孫詒讓 (1848 - 1908), Kommentator; SUN I-K'AI 孫以楷, Kollationator; 15 ch. und Anhang, 2 Bde., Peking 1986.

- MOORE, FREDERICK (1915): "President Yuan Shih-kai at the Altar of Heaven"; in: *The Far Eastern Review*, Bd.11 (Februar 1915), S.349-354.
- MOU SHIH-CHIN 牟世金 (1988): *Liu Hsieh nien-p'u hui-k'ao* 劉勰年譜彙考; Chengtu.
- Mu i'en-tzu chuan 穆天子傳; KUO P'U 郭璞 (276 - 324), Kommentator; 6 ch., PTCS.
- MUNAKATA, KIYOHICO (1983): "Concepts of *Lei* and *Kan-lei* in Early Chinese Art Theory"; in: SUSAN BUSH / CHRISTIAN MURCK (eds.): *Theories of the Arts in China*, S.105-131; Princeton.
- MUNRO, DONALD J. (1969): *The Concept of Man in Early China*; Stanford.
- Nan-Ch'i-shu 南齊書; HSIAO TZU-HSIEN 蕭子顯 (489 - 537), Kompilator; 59 ch., 3 Bde., Peking 41987.
- Nan-shih 南史 (abgeschlossen 659); LI YEN-SHOU 李延壽 (vor 601 - nach 675), Kompilator; 80 ch., 6 Bde., Peking 31987.
- NAUNDORF, GERT (1985): „Raumvorstellungen in den *chiao*-Opfern bis zur Han-Zeit“; in: ders. / KARL-HEINZ POHL / HANS-HERMANN SCHMIDT (eds.): *Religion und Philosophie in Ostasien: Festschrift für Hans Steininger zum 65. Geburtstag*, S.323-330; Würzburg.
- NEEDHAM, JOSEPH / WANG LING (1956): *Science and Civilisation in China, Bd.2: History of Scientific Thought*; Cambridge.
- (1959): *Science and Civilisation in China, Bd.3: Mathematics and the Sciences of the Heavens and the Earth*; Cambridge.
- NEEDHAM, JOSEPH / KENNETH GIRDWOOD ROBINSON (1962): *Science and Civilisation in China, Bd.4: Physics and Physical Technology, Part I*; Cambridge.
- NIENHAUSER, WILLIAM H., JR. (1994, ed.): *The Grand Scribe's Records*; TSAI-FA CHENG, ZONGLI LU, WILLIAM H. NIENHAUSER, JR., ROBERT REYNOLDS (transl.); bislang Bd.1 u. Bd.7, Bloomington / Indianapolis.
- NIU LUNG-FEI 牛龍菲 (1991): *Tun-huang pi-hua yüeh-shih tzu-liao tsung-lu yü yen-chiu* 敦煌壁畫樂史資料總錄與研究; Lanchow.
- NIVISON, DAVID S. (1978/79): "Royal 'Virtue' in Shang Oracle Inscriptions"; in: *Early China* 4, S.52-55.
- (1983): "The Dates of Western Chou"; in: *Harvard Journal of Asiatic Studies* 43, S.481-580.
- NOMURA SHIGEO 野村茂夫 (1974): "Jukyōteki 'kō' no seiritsu izen: Shōsho o tegakari toshite 儒教的「孝」の成立以前: 尚書を手がかりとして"; in: *Aichi kyōiku daigaku kenkyū hōkoku (jimbun shakai kagaku hen)* 愛知教育大學研究報告(人文・社會科學篇) 23.1, S.17-28.
- NYLAN, MICHAEL (1992): *The Shifting Center: The Original "Great Plan" And Later Readings*; St. Augustin (*Monumenta Serica Monograph Series* 24).
- (1994): "The Chin wen / Ku wen Controversy in Han Times"; in: *T'oung Pao* 80, S.83-145.
- (1996): "Confucian Piety and Individualism in Han China"; in: *Journal of the American Oriental Society* 116.1, S.1-27.
- OCHI SHIGEAKI 越智重明 (1984): "Shin Kan jidai no kō no ichi kōsatsu 秦漢時代の孝の一考察"; in: (*Nishijima Sadao hakase kanreki kinen*) *Higashi Ajia shi ni okeru kokka to nōmin* (西嶋定生博士還暦記念) 東アジア史における國家と農民, S.107-132; Tōkyō.
- ORD, EDMUND BURKE HOLLADAY (1967): *State Sacrifices in the Former Han Dynasty According to the Official Histories*; Ph.D. Diss., University of California at Berkeley.
- OTAKE TAKEO 小竹武夫 (1977/79): *Kanjo* 漢書; 3 Bde., Tōkyō.
- OWEN, STEPHEN (1992): *Readings in Chinese Literary Thought*; Cambridge, Mass. / London.
- PAPER, JORDAN (1995): *The Spirits Are Drunk: Comparative Approaches to Chinese Religion*; Albany.
- Pei-Ch'i-shu 北齊書 (abgeschlossen 636); LI PO-YAO 李百藥 (565 - 648), Kompilator; 50 ch., 2 Bde., Peking 41987.
- PEI-CHING TA-HSÜEH CHUNG-KUO WEN-HSÜEH-SHIH CHIAO-YEN-SHIH 北京大學中國文學史教研室 (1986, ed.): *Liang Han wen-hsüeh-shih ts'an-k'ao tzu-liao* 兩漢文學史參考資料; Peking.
- PEI-CHING TA-HSÜEH LI-SHIH-HSI 北京大學歷史系 (1979): *Lun heng chu-shih* 論衡注釋; 4 Bde., Peking.
- Pei-shih 北史 (abgeschlossen 659); LI YEN-SHOU 李延壽 (vor 601 - nach 675), Kompilator; 100 ch., 10 Bde., Peking 1983.
- P'ei-wen yün-fu 佩文韻府 (Vorwort datiert Nov. 1711); CHANG YÜ-SHU 張玉書 (1642 - 1711) et al., Kompilatoren; 106 ch., zus. mit *Yün-fu shih-i* 韻府拾遺 (1720), 106 ch., Ausgabe *Wan-yu wen-k'u* 萬有文庫 1937, photomechan. Nachdruck in 4 Bdn., Ch'engtu 1985.
- Pen-ts'ao kang-mu 本草綱目 (Vorwort datiert 20. Feb. 1590); LI SHIH-CHEN 李時珍 (1518 - 1593), Verfasser; 52 ch., 2 Bde., Peking 21985.
- PETERS, HEATHER A. (1983): *The Role of the State of Chu in Eastern Zhou Period China: A Study of Interaction and Exchange in the South*; Ph.D. Diss., Yale University.

- Po-hu t'ung shu-cheng* 白虎通疏證 (Vorwort datiert 9. Okt. 1832); CH'EN LI 陳立 (1809 - 1869), Verfasser; 12 ch., mit Anhang in 2 Bdn., Peking 1994.
- Po-shih liu t'ieh shih-lei chi* 白氏六帖事類集; PO CHÜ-I 白居易 (772 - 846), Kompilator; 30 ch., Sung-Ausgabe, photomechan. Nachdruck in 6 Heften, Peking 1987.
- Po-wu chih* 博物志; CHANG HUA 張華 (232 - 300), Verfasser; 10 ch., PTCS.
- PORTER, DEBORAH (1993): "The Literary Function of K'un-lun Mountain in the *Mu t'ien-tzu chuan*"; in: *Early China* 18, S.73-106.
- POWERS, MARTIN J. (1991): *Art & Political Expression in Early China*; New Haven / London.
- (1995): "The Figure in the Carpet: Reflections on the Discourse of Ornament in Zhou China"; in: *Monumenta Serica* 43, S.211-233.
- RAWSON, JESSICA (1984): *Chinese Ornament: The Lotus and the Dragon*; London.
- (1987): *Chinese Bronzes: Art and Ritual*; London.
- (1990): *Western Zhou Ritual Bronzes From the Arthur M. Sackler Collections (Ancient Chinese Bronzes in the Arthur M. Sackler Collections, vols. Ila and Iib)*; 2 Bde., Cambridge, Mass.
- (1993): "Late Shang Bronze Design: Meaning and Purpose"; in: RODERICK WHITFIELD (ed.): *The Problem of Meaning in Early Chinese Ritual Bronzes*, S.67-95; London (*Colloquies on Art & Archaeology in Asia* 15).
- READ, BERNARD E. (1932): *Chinese Materia Medica: Avian Drugs*; Peking, zus. mit *Turtle and Shellfish Drugs* (1937) u. *A Compendium of Minerals and Stones* (1936) photomechan. Nachdruck in einem Bd., Taipei 1982.
- (1934): *Chinese Materia Medica: Dragon and Snake Drugs*; Peking, zus. mit *Insect Drugs* (1941) u. *Fish Drugs* (1939) photomechan. Nachdruck in einem Bd., Taipei 1982.
- (1936): *Chinese Medicinal Plants from the Pen Ts'ao Kang Mu A.D. 1596: 3rd Edition of a Botanical, Chemical and Pharmacological Reference List*; Shanghai, photomechan. Nachdruck Taipei 1982.
- (1936a): *Chinese Materia Medica: A Compendium of Minerals and Stones*; Peking, zus. mit *Turtle and Shellfish Drugs* (1937) u. *Avian Drugs* (1932) photomechan. Nachdruck in einem Bd., Taipei 1982.
- (1937): *Chinese Materia Medica: Turtle and Shellfish Drugs*; Peking, zus. mit *Avian Drugs* (1932) u. *A Compendium of Minerals and Stones* (1936) photomechan. Nachdruck in einem Bd., Taipei 1982.
- ROGERS, MICHAEL C. (1968): *The Chronicle of Fu Chien: A Case of Exemplar History*; Berkeley / Los Angeles (*Chinese Dynastic Histories Translations* 10).
- San-fu huang-t'u* 三輔黃圖 (Han-Zeit, trad.); CHANG YÜAN-CHI 張元濟 (1866 - 1959), Kollationator; 6 ch., Yüan-Ausgabe, photomechan. Nachdruck SPTK.
- San-kuo chih* 三國志; CH'EN SHOU 陳壽 (233 - 297), Kompilator; 65 ch., 5 Bde., Peking 1987.
- San-ts'ai t'u-hui* 三才圖會 (Vorwort datiert März 1607; gedruckt 1609); WANG CH'Ä 王圻 (fl. 1565 - 1613), WANG SSU-I 王思義 (Sohn des WANG CH'Ä), Kompilatoren; 106 ch., Originalausgabe 1609, photomechan. Nachdruck in 3 Bdn., Shanghai 1988.
- SAUSSY, HAUN (1993): *The Problem of a Chinese Aesthetic*; Stanford.
- SAWAGUCHI TAKEO 澤口剛雄 (1966): "Kan no gafu ni okeru shinsen dōka no shisō 漢の樂府における神仙道家の思想"; in: *Tōhō shūkyō* 東方宗教 27, S.1-22.
- (1974): "Kan Gi gafu ni okeru Rōsō dōka no shisō (ge) 漢魏樂府における老莊道家の思想(下)"; in: *Tōhō shūkyō* 東方宗教 44, S.14-32.
- SCHAFFER, EDWARD H. (1963): *The Golden Peaches of Samarkand: A Study of T'ang Exotics*; Berkeley / Los Angeles.
- (1967): *The Vermilion Bird: T'ang Images of the South*; Berkeley / Los Angeles.
- (1973): *The Divine Woman: Dragon Ladies and Rain Maidens in T'ang Literature*; Berkeley / Los Angeles / London.
- (1977): *Pacing the Void: T'ang Approaches to the Stars*; Berkeley / Los Angeles / London.
- (1982): "Blue Green Clouds"; in: *Journal of the American Oriental Society* 102.1, S.91-92.
- SCHLEGEL, GUSTAVE (1875): *Uranographie Chinoise*; 2 Bde., Nachdruck Taipei 1967.
- SCHOENHALS, MICHAEL (1992): *Doing Things with Words in Chinese Politics: Five Studies*; Berkeley.
- SCHUESSLER, AXEL (1987): *A Dictionary of Early Zhou Chinese*; Honolulu.
- SEARLE, JOHN (1969): *Speech Acts*; Cambridge.
- SERRUYS, PAUL L.-M. (1959): *The Chinese Dialects of Han Time According to Fang Yen*; Berkeley.
- (1960): "Book Review: LO CH'ANG-P'EI 羅常培 / CHOU TSU-MO 周祖謨: *Han Wei Chin nan-pei-ch'ao yün-pu yen-pien yen-chiu* 漢魏晉南北朝韻部演變研究"; in: *Monumenta Serica* 20, S.394-412.
- (1967): "Five Word Studies on Fang Yen III"; in: *Monumenta Serica* 26, S.255-285.
- SHAAN-HSI SHENG K'AO-KU YEN-CHIU-SO CH'IN HAN YEN-CHIU-SHIH 陝西省考古研究所秦漢研究室 (1987): *Hsin-*

- pien Ch'in Han wa-tang t'u-lu* 新編秦漢瓦當圖錄; Hsi'an (?).
- SHAAN-HSI SHENG K'AO-KU YEN-CHIU-SO 陝西省考古研究所 / SHAAN-HSI SHENG WEN-WU KUAN-LI WEI-YÜAN-HUI 陝西省文物管理委員會 / SHAAN-HSI SHENG PO-WU-KUAN 陝西省博物館 (1979/84): *Shaan-hsi ch'u-t'u Shang Chou ch'ing-t'ung-ch'i* 陝西出土商周青銅器; 4 Bde., Peking.
- Shang-chün shu hsin chiao-cheng* 商君書新校正 (Vorwort datiert 1793); YEN WAN-LI 嚴萬里 (d.i. YEN K'O-CHÜN 嚴可均, 1762 - 1843), Kommentator; 26 Abschnitte und Anhang, CTCC.
- Shan-hai ching chien-shu* 山海經箋疏 (Vorwort datiert 8. Apr. 1804); HAO I-HSING 郝懿行 (1755 - 1823), Verfasser; 16 ch., Ausgabe *Huan-tu lou* 還讀樓 1886, photomechan. Nachdruck Ch'engtu 1985.
- SHANG-HAI TZ'U-SHU CH'U-PAN-SHE 上海辭書出版社 (1992): *Han Wei liu-ch'ao shih chien-shang tz'u-tien* 漢魏六朝詩鑒賞辭典; Shanghai.
- Shang-shu cheng-i* 尚書正義; (Pseudo-)K'UNG AN-KUO 孔安國 (gest. c. 100 v.Chr.), K'UNG YING-TA 孔穎達 (574 - 648), Kommentatoren; JUAN YÜAN 阮元 (1764 - 1849), Kollationator; 20 ch., SSCCS.
- Shang-shu chin-ku-wen chu-shu* 尚書今古文注疏 (Vorwort datiert März 1815); SUN HSING-YEN 孫星衍 (1753 - 1818), Verfasser; CH'EN K'ANG 陳抗, SHENG TUNG-LING 盛冬鈴, Kollationatoren; 30 ch., 2 Bde., Peking 1986.
- Shang-shu ta-chuan* 尚書大傳; FU SHENG 伏勝 (2. Jh.v.Chr.), Verfasser; CHENG HSÜAN 鄭玄 (127 - 200), Kommentator; CH'EN SHOU-CH'Ä 陳壽祺 (1771 - 1834), Kollationator; 5 ch., Ch'ing-Ausgabe von CH'EN SHOU-CH'Ä, photomechan. Nachdruck SPTK.
- SHAUGHNESSY, EDWARD L. (1991): *Sources of Western Zhou History: Inscribed Bronze Vessels*; Berkeley / Los Angeles / Oxford.
- (1994 [HSIA HAN-I 夏含夷]: "Chu-shu chi-nien" yü Chou Wu-wang k'o Shang ti nien-tai «竹書紀年» 與周武王克商的年代"; in: *Wen shih* 文史 38, S.7-18.
- (1995): "From Liturgy to Literature: The Ritual Contexts of the Earliest Poems in the *Book of Poetry*"; in: *Han-hsieh yen-chiu* 漢學研究 (*Chinese Studies*) 13.1, S.133-164.
- SHIH TING 施丁 (1994, ed.): *Han-shu hsin-chu* 漢書新注; 4 Bde., Hsi'an.
- Shih-chi* 史記; SSU-MA CH'ÄN 司馬遷 (c. 145 - 85 v.Chr.), Kompilator; 130 ch., 10 Bde., Peking 1982.
- Shih-lei fu* 事類賦 (1.7. Druck 1146); WU SHU 吳淑 (947 - 1002), Kompilator; HUA LIN-HSIANG 華麟祥 (Ming-Zeit), Kollationator; 30 ch., Ausgabe 1532, photomechan. Nachdruck Taipei 1969.
- Shih ming shu-cheng pu* 釋名疏證補 (Vorwort datiert Jan. / Febr. 1896); WANG HSIEN-CH'ÄN 王先謙 (1842 - 1917), Verfasser; 8 ch. u. 1 ch. *Hsiu Shih ming* 續釋名, 1 ch. *Shih ming pu-i* 釋名補遺, 1 ch. *Shih ming shu-cheng pu fu* 釋名疏證補附, Originalausgabe 1896, photomechan. Nachdruck in einem Bd., Shanghai 1984.
- SHIRAKAWA SHIZUKA 白川靜 (1981): *Shikyō kenkyū* 詩經研究; Kyōto.
- Shui-ching chu-shu* 水經注疏; LI TAO-YÜAN 麗道元 (469 - 527), YANG SHOU-CHING 楊守敬 (1839 - 1915), HSIUNG HUI-CHEN 熊會貞 (1859 - 1936), Kommentatoren; TUAN HSI-CHUNG 段煦仲, CH'EN CH'ÄO-I 陳橋驛, Kollationatoren; 40 ch., 3 Bde., Nanching 1989.
- SHUI-HU-TI CH'IN MU CHU-CHIEN CHENG-LI HSIÄO-TSU 睡虎地秦墓竹簡整理小組 (1978): *Shui-hu-ti Ch'in mu chu-chien* 睡虎地秦墓竹簡; Peking.
- Shuo-wen chieh-tzu ku-lin* 說文解字詁林 (1960); TING FU-PAO 丁福保, Kompilator; 82 Bde., Taipei.
- SOFUKAWA HIROSHI 曾布川寬 (1979): "Konronsan to shōsenzu 崑崙山と昇仙圖"; in: *Tōhō gakuō* 東方學報 51, S.83-185.
- (1981): *Konronsan e no shōsen* 崑崙山への昇仙; Tōkyō.
- (1993): "Kandai gazōseki ni okeru shōsenzu no keifu 漢代畫像石における昇仙圖の系譜"; in: *Tōhō gakuō* 東方學報 65, S.23-221.
- Ssu-shu chang-chü chi-chu* 四書章句集注; CHU HSI 朱熹 (1130 - 1200), Verfasser; Peking 1986.
- STANGE, HANS OTTO (1939): *Die Monographie über Wang Mang (Ts'ien-Han-Shu Kap. 99)*; Leipzig (*Abhandlungen für die Kunde des Morgenlandes* 23.3).
- STUART, G. A. (1911): *Chinese Materia Medica: Vegetable Kingdom*; Shanghai, photomechan. Nachdruck Taipei 1987.
- SU CHIN-JEN 蘇晉仁 / HSIÄO LIEN-TZU 蕭煉子 (1982): *Sung-shu yüeh-chih chiao-chu* 宋書樂志校注; Chinan.
- Sui-shu* 隋書 (abgeschlossen 656); WEI CHENG 魏徵 (580 - 643), LING-HU TE-FEN 令狐德棻 (583 - 666), CH'ANG-SUN WU-CHI 長孫無忌 (gest. 659) et al., Kompilatoren; 85 ch., 6 Bde., Peking 1987.
- SUN CHI 孫愷 (1991): *Han-tai wu-chih wen-hua tzu-liao t'u-shuo* 漢代物質文化資料圖說; Peking.
- SUN TSO-YÜN 孫作雲 (1979): *Shih-ching yü Chou-tai she-hui yen-chiu* 詩經與周代社會研究; Peking.
- SUN YAO-NIEN 孫堯年 (1980): "'Yüeh-chi' tso-che wen-t'i k'ao-pien «樂記» 作者問題考辨"; in: *Wen shih* 文史 10, S.175-90.

- Sung-shih 宋史 (abgeschlossen 1345); T'Ō T'Ō 脱脱 (1313 - 1355) et al., Kompilatoren; 496 ch., 40 Bde., Peking 1985.
- Sung-shu 宋書 (abgeschlossen nach 502); SHEN YÜEH 沈約 (441 - 513), Kompilator; 100 ch., 8 Bde., Peking 1983.
- SUZUKI SHŪJI 鈴木修次 (1967): *Kan Gi shi no kenkyū* 漢魏詩の研究; Tōkyō.
- SWANN, NANCY LEE (1950): *Food & Money in Ancient China: The Earliest Economic History of China to A.D. 25* (Han Shu 24 with related texts, Han Shu 91 and Shih-chi 129); Princeton.
- Ta-Ch'ing Shih-tsu chang Shun-chih huang-ti shih-lu 大清世祖章順治皇帝實錄 (bearbeitet 1667 - 1672, revidiert 1734 - 1739); 3 + 144 ch., photomechanischer Nachdruck der Handschrift aus dem Palast zu Mukden, Ausgabe Ta-Ch'ing li-ch'ao shih-lu 大清歷朝實錄, 3 Bde., Taipei 1964.
- Ta Tai li-chi chieh-ku 大戴禮記解詁 (1. Druck 1851); WANG P'IN-CHEN 王聘珍 (fl. 1789), Verfasser; WANG WEN-PO 王文錦, Kollationator; 13 ch., Peking 1983.
- Ta-T'ang hsi-yü chi 大唐西域記 (646); HSÜAN-TSANG 玄奘 (600 - 664), Verfasser; CHI HSIEN-LIN 季羨林 et al., Kollationator und Kommentator; 22 ch. und Anhang, Peking 1985.
- T'AI CHING-NUNG 臺靜農 (1950): "Liang Han yüeh-wu k'ao 兩漢樂舞考"; in: (Kuo-li T'ai-wan ta-hsieh) Wen shih che hsiieh-pao 國立臺灣大學文史哲學報 1, S.253-308.
- T'ai-p'ing yü-lan 太平御覽 (kompiliert 8. Apr. 977 - 24. Jan. 984); LI FANG 李昉 (925 - 996) et al., Kompilatoren; 100 ch., Sung-Ausgabe, photomechan. Nachdruck SPTK.
- TAKEJI SADAŌ 竹治貞夫 (1978): *Soji kenkyū* 楚辭研究; Tōkyō.
- TAKIGAWA KAMETARŌ 瀧川龜太郎 (1934): *Shiki kaichū kōshō* 史記會注考證; Tōkyō, photomechan. Nachdruck in 2 Bdn. (zusammen mit MIZUSAWA TOSHITADA 水澤利忠 [1957/70]: *Shiki kaichū kōshō kōho* 史記會注考證校補) in: *Shih-chi hui-chu k'ao-cheng fu chiao-pu* 史記會注考證附校補, Shanghai 1986.
- TAMADA TSUGUO 玉田繼雄 (1981): "Kandai ni okeru gafu no shinsen kaji to kyōmei 漢代における樂府の神仙歌辭と鏡銘"; in: *Ritsumeikan bungaku* 立命館文學 430-431-432, S.46-72.
- TAMBAIAH, STANLEY J. (1968): "The Magical Power of Words"; in: *MAN (The Journal of the Royal Anthropological Institute)* n.s. 3.2, S.175-208.
- (1981): "A Performative Approach to Ritual"; in: *Proceedings of the British Academy* 65 (1979), S.113-169.
- T'AN CH'Ū-HSIANG 譚其驥 (1982/87, ed.): *Chung-kuo li-shih ti-t'u-chi* 中國曆史地圖集; 8 Bde., Shanghai.
- TANAKA MASAMI 田中麻紗巳 (1973): "'Raiki' Gakukihen no ongakuron to seisetsu 『禮記』樂記篇の音楽と性説"; in: (*Tōhoku daigaku bungakubu*) *Bunka* (東北大學文學部) 文化 37.4, S.70-91.
- T'AO CHIEN-KUO 陶建國 (1986): *Liang Han Wei Chin chih tao-chia ssu-hsiang* 兩漢魏晉之道家思想; Taipei.
- TETSUI YOSHINORI 鐵井慶紀 (1985): "Chūgoku kodai no shōboku seido hassei ni tsuite no ichi shiron 中國古代の昭穆制度發生についての一試論"; in: *Tōyō kenkyū* 東洋研究 76, S.35-62.
- TING FU-PAO 丁福保 (1916): *Ch'üan Han san-kuo Chin nan-pei-ch'ao shih* 全漢三國晉南北朝詩; Ausgabe Taipei 1962, photomechan. Nachdruck in 2 Bdn., Kyōto 1979.
- TING PANG-HSIN 丁邦新 (1975): *Chinese Phonology of the Wei-Chin Period: Reconstruction of the Finals as Reflected in Poetry*; Taipei (Institute of History and Philology, Academia Sinica, Special Publications 65).
- TJIAN TJOE SOM (1949/52): *Po Hu T'ung: The Comprehensive Discussions in the White Tiger Hall*; 2 Bde., Leiden.
- TSAI YEN-ZEN (1992): *Ching and Chuan: Towards Defining the Confucian Scriptures in Han China (206 BCE - 220 CE)*; Ph.D. Diss., Harvard University.
- TS'AI SHOU-HSIANG 蔡守湘 / CHIANG FENG 江風 (1993, eds.): *Li-tai shih-hua lun liang Han shih-fu* 歷代詩話論兩漢詩賦; Wuhan.
- TS'EN CHUNG-MIEN 岑仲勉 (1981): *Han-shu hsi-yü chuan ti-li chiao-shih* 漢書西域傳地理校釋; 2 Bde., Peking.
- TU ERH-WU 杜而末 (1977): *K'un-lun wen-hua yü pu-su kuan-nien* 崑崙文化與不死觀念; Taipei.
- Tu-shu tsa-chih 讀書雜誌 (1810); WANG NIEN-SUN 王念孫 (1744 - 1832), Verfasser; 13 Abteilungen, Ausgabe *Chin-ling shu-chü* 金陵書局 1870/71, photomechan. Nachdruck in 2 Bdn., Taipei 1963.
- Tu-tuan 獨斷; TS'AI YUNG 蔡邕 (133 - 192), Verfasser; 2 ch., Ausgabe 1503, photomechan. Nachdruck SPTK.
- Tung-kuan Han-chi 東觀漢記 → WU SHU-P'ING 吳樹平 (1987).
- T'ung-chan ta-hsiang-li hsing-ching 通占大象曆星經 (Kompilation im 5. Jh.?): KAN TE 甘德, SHIH SHEN 石申 (trad., Verfasser der Fragmente, beide 4./3. Jh.v.Chr.); 2 ch., Ming-Ausgabe *Chin-tai pi-shu* 津逮秘書, Nachdruck Shanghai 1922, photomechan. Nachdruck PPTSCC.
- T'ung-chih 通志; CHENG CH'IAO 鄭樵 (1104 - 1162), Kompilator; 200 ch., Ausgabe *Wan-yü wen-k'u* 萬有文庫 (Shanghai 1935), Nachdruck in 3 Bdn., Peking 1987.
- T'ung-tien 通典 (abgeschlossen 801); TU YU 杜佑 (734 - 812), Kompilator; WANG WEN-CHIN 王文錦 et al., Kollationatoren; 200 ch., 5 Bde., Peking 1988.

- TWITCHETT, DENIS / MICHAEL LOEWE (1986, eds.): *The Cambridge History of China, Vol. I: The Ch'in and Han Empires, 221 B.C. - A.D. 220*; Cambridge.
- Tzu-chih t'ung-chien 資治通鑑 (kompiliert 1067 - 1084); SSU-MA KUANG 司馬光 (1019 - 1086) et al., Kompilatoren; HU SAN-HSING 胡三省 (1230 - 1287), Kommentator; 294 ch., 20 Bde., Peking 1987.
- VERNANT, JEAN-PIERRE (1989): "At Man's Table: Hesiod's Foundation Myth of Sacrifice"; in: MARCEL DETIENNE / JEAN-PIERRE VERNANT (eds.), PAULA WISSING (transl.): *The Cuisine of Sacrifice among the Greeks*, S.21-86; Chicago / London.
- VOßKAMP, WILHELM (1993, ed.): *Klassik im Vergleich: Normativität und Historizität europäischer Klassiken*; Stuttgart / Weimar.
- WALEY, ARTHUR (1955a): *The Nine Songs: A Study of Shamanism in Ancient China*; London.
- (1955b): "The Heavenly Horses of Ferghana: A New View"; in: *History Today* 5, S.95-103.
- WALKER, GALAL LEROY (1982): *Toward a Formal History of the Chuci*; Ph.D. Diss., Cornell University.
- WALLACE, ANTHONY F.C. (1966): *Religion: An Anthropological View*; New York.
- WANG, C.H. (1974): *The Bell and the Drum: Shih Ching as Formulaic Poetry in an Oral Tradition*; Berkeley / Los Angeles / London.
- WANG CHIEN-HSIN 王建新 (1988): "Chūgoku shenshin shōbokusei ni tsuite 中國先秦昭穆制について"; in: *Sen-oku hakkokan kiyō* 泉屋博古館記要 4, S.71-85.
- WANG CHIH-CHIEH 王志杰 / CHU CHIEH-YÜAN 朱捷元 (1976): "Han Mao-ling chi ch'i p'ei tsang-chung fu-chin hsien fa-hsien ti chung-yao wen-wu 漢茂陵及其陪葬冢附近發現的重要文物"; in: *Wen-wu* 文物 1976.7, S.51-55.
- WANG HSI-JUNG 王錫榮 (1980): "Kuan-yü 'Mao shih hsi' tso-che wen-t'i ti shang-t'ao 關於「毛詩序」作者問題的商討"; in: *Wen shih* 文史 10, S.191-197.
- WANG HUI 王恢 (1973): *Han-shu hsi-yü chuan chih i* 漢書西域傳志疑; in: *Shih-hsiieh hui-k'an* 史學彙刊 5, S.49-63 + Karten.
- WANG KUO-WEI 王國維 (1921): (*Ting-pen*) *Kuan-t'ang chi-lin* (定本) 觀堂集林; 22 ch., Ausgabe Ch'angsha 1940, photomechan. Nachdruck, ergänzt (*pieh-chi erh chüan* 別集二卷) und kollationiert (*chiao-chi i chüan* 校記一卷), 2 Bde., Taipei 1975.
- WANG LI 王力 (1986): *Wang Li wen-chi* 王力文集, Bd.6; Chinan.
- WANG SHU-MIN 王叔岷 (1983): *Shih-chi chiao-cheng* 史記辯證; 10 Bde., Taipei (Institute of History and Philology, Academia Sinica, Special publications 78).
- WANG YÜN-HSI 王運熙 / YANG MING 楊明 (1989): *Wei Chin nan-pei-ch'ao wen-hsiieh p'i-p'ing-shih* 魏晉南北朝文學批評史; Shanghai.
- WANG ZHONGSHU (1982): *Han Civilization*; K. C. CHANG and Collaborators, transl.; New Haven / London.
- WATERS, GEOFFREY R. (1985): *Three Elegies of Ch'u: An Introduction to the Traditional Interpretation of the Ch'u Tz'u*; Madison.
- WATSON, BURTON (1961): *Records of the Grand Historian of China*; 2 Bde., New York / London.
- (1969): *Records of the Historian: Chapters from the Shih-chi of Ssu-ma Ch'ien*; New York / London.
- (1993): *Records of the Grand Historian: Qin Dynasty*; Hongkong / New York.
- WECHSLER, HOWARD J. (1985): *Offerings of Jade and Silk: Ritual and Symbol in the Legitimation of the T'ang Dynasty*; New Haven / London.
- Wei-shu 魏書 (kompiliert 551 - 554); WEI SHOU 魏收 (505 - 572), Kompilator; 114 ch., 8 Bde., Peking 1984.
- WEI T'ING-SHENG 衛挺生 (1970): *Mu t'ien-tzu chuan chin-k'ao* 穆天子傳今考; 3 Bde., Hwakang.
- WEI CHEN-HSÜAN 衛文選 (1987): *Chung-kuo li-tai kuan-chih chien-piao* 中國歷代官制簡表; Taiyüan.
- WEN CH'UNG-I 文崇一 (1960): "Chiu-ko chung Ho-po chih yen-chiu 九歌中河伯之研究"; in: *Bulletin of the Institute of Ethnology, Academia Sinica* 9, S.139-162.
- Wen-hsien t'ung-k'ao 文獻通考 (dem Thron eingereicht April / Mai 1319); MA TUAN-LIN 馬端臨 (1254 - 1325), Kompilator; 348 ch., photomechan. Nachdruck der Ausgabe *Wan-yü wen-k'u* 萬有文庫 1935, 2 Bde., Peking 1986. (*Liu ch'en chu*) *Wen-hsian* (六臣注) 文選; HSIAO T'UNG 蕭統 (501 - 531), Kompilator; LI SHAN 李善 (gest. 689), LÜ HSIANG 呂向 (fl. 723), LÜ YEN-CHI 呂延濟, LIU LIANG 劉良, CHANG HSIEN 張銑, LI CHOU-HAN 李周翰 (alle T'ang-Zeit), Kommentatoren; 60 ch., Sung-Ausgabe, photomechan. Nachdruck SPTK.
- Wen-hsüan pu-i 文選補遺; CH'EN JEN-TZU 陳仁子 (fl. 1279), Kompilator; 40 ch., SKCS.
- WEN I-TO 聞一多 (1985 [Nachlaßfragment]): "Chiu ko ti chieh-kou 九歌的結構"; in: YANG CHIN-TING 楊金鼎 (ed.): *Ch'u-tz'u yen-chiu lun-wen hsiün* 楚辭研究論文選, S.449-458; Wuhan.
- Wen I-to ch'üan-chi 聞一多全集 (1982); 4 Bde., Peking.
- Wen-t'i ming-pien 文體明辨 (1570); HSÜ SHIH-TSENG 徐師曾 (1517 - 1580), Kompilator; 84 ch., Ausgabe 1591.

- WERLEN, IWAR (1984): *Ritual und Sprache: Zum Verhältnis von Sprechen und Handeln in Ritualen*; Tübingen.
- WHEATLEY, PAUL (1971): *The Pivot of the Four Quarters: A Preliminary Enquiry into the Origins and Character of the Ancient Chinese City*; Edinburgh.
- WHEELOCK, WADE T. (1982): "The Problem of Ritual Language: From Information to Situation"; in: *The Journal of the American Academy of Religion* 50.1, S.49-71.
- WHITFIELD, RODERICK (1993, ed.): *The Problem of Meaning in Early Chinese Ritual Bronzes*; London (*Colloquies on Art & Archaeology in Asia* 15).
- WIEGER, P. LÉON S.J. (1922): *Histoire des Croyances religieuses et les opinions philosophiques en Chine depuis l'origine, jusqu'à nos jours*; Hien-Hien.
- WILHELM, HELLMUT (1978): "The Bureau of Music in Western Han"; in: G. L. ULMEN (ed.): *Society and History: Essays in Honor of Karl August Wittfogel*, S.123-135; The Hague / Paris / New York.
- WILHELM, RICHARD (1981): *Li Gi: Das Buch der Riten, Sitten und Gebräuche*; Düsseldorf / Köln.
- (1983): *I Ging. Das Buch der Wandlungen*; Köln.
- (1985): *Kungfutsse: Gespräche • Lun Yü*; Köln.
- WRIGHT, ARTHUR F. (1977): "The Cosmology of the Chinese City"; in: G. WILLIAM SKINNER (ed.): *The City in Late Imperial China*, S.33-73; Stanford.
- WU CHAO 吳釗 (1980): "Yeh t'an 'Ch'u sheng' ti tiao-shih wen-t'i 也談 '楚聲' 的調式問題"; in: *Wen-i yen-chiu* 文藝研究 1980.2, S.76-85.
- WU CH'UNG-HOU 吳崇厚 (1990): "'Ch'u sheng' ch'u-t'an '楚聲' 初探"; in: *Chung-nan min-tsu hsüeh-yüan hsüeh-pao* (che-hsüeh she-hui k'o-hsüeh) 中南民族學院學報 (哲學社會科學) 1990.4, S.55-60, 78.
- WU FU-CHU 吳福助 (1994): *Shui-hui-ti Ch'in chien lun-k'ao* 睡虎地秦簡論考; Taipei.
- WU HUNG (1988): "From Temple to Tomb: Ancient Chinese Art and Religion in Transition"; in: *Early China* 13, S.78-115.
- (1989): *The Wu Liang Shrine: The Ideology of Early Chinese Pictorial Art*; Stanford.
- (1995): *Monumentality in Early Chinese Art and Architecture*; Stanford.
- WU LI T'UNG-K'AO 五禮通考 (Vorwort datiert Aug. / Sept. 1753) CH'IN HUI-T' IEN 秦蕙田 (1702 - 1764), Verfasser; 262 ch., Ausgabe *Chiang-su shu-chü* 江蘇書局 1880, photomechan. Nachdruck in 20 Bdn., Taipei 1970.
- WU NAN-HSÜN 吳南薰 (1964): *Lü-hsüeh hui-t'ung* 律學會通; Peking.
- WU SHU-P'ING 吳樹平 (1987): *Tung-kuan Han-chi chiao-chu* 東觀漢記校注; 2 Bde., Chengchou.
- (21988): *Feng-su t'ung-i chiao-shih* 風俗通義校釋; T'ienchin.
- WU TSE-YÜ 吳則虞 (21982): *Yen-tzu ch'un-ch'iu chi-shih* 晏子春秋集釋; 2 Bde., Peking.
- WU YÜ-CH'ING 吳毓涪 (1981): "'Yüeh-chi' ti ch'eng-shu nien-tai chi ch'i tso-che «樂記» 的成書年代及其作者"; in: *Yin-yüeh-hsüeh lun-ts'ung* 音樂學叢刊 1, S.63-77.
- WU YÜN 吳雲 / LI CH'UN-T'AI 李春臺 (1989): *Chia I chi chiao-chu* 賈誼集校注; Chengchou.
- YAMAGUCHI TAMEHIRO 山口爲廣 (1966): "Kan Bu no kōshi to kōshika 漢武の郊祀と郊祀歌"; in: *Kokugakuin zasshi* 國學院雜誌 67.7, S.20-32.
- YANG K'UAN 楊寬 (1935): "Chung-kuo shang-ku shih tao-lun 中國上古史導論"; in: KU CHIEH-KANG 顧頡剛 (ed.): *Ku-shih pien* 古史辨, Bd.7, Teil 1, S.65-318; Peiping, photomechan. Nachdruck Taipei 1987.
- YANG PO-CHÜN 楊伯峻 (191988): *Lun-yü i-chu* 論語譯注; Peking.
- YANG SHU-TA 楊樹達 (1984): *Han-shu k'uei-kuan* 漢書窺管; 2 Bde., Shanghai (*Yang Shu-ta wen-chi* 楊樹達文集 10).
- YANG YIN-LIU 楊蔭瀏 (21985): *Chung-kuo ku-tai yin-yüeh shih-kaio* 中國古代音樂史稿; 2 Bde., Peking.
- YAO TA-YEH 姚大業 (1984): *Han yüeh-fu hsiao-lun* 漢樂府小論; Tienchin.
- YEH HSIAO-CHÜN 葉驥軍 (1986/87, ed.): *Chung-kuo tu-ch'eng li-shih t'u-lu* 中國都城歷史圖錄; 4 Bde., Lanchou.
- YOSHIOKA KANSUKE 吉岡完祐 (1983): "Chūgoku kōshi no shūhen kokka e no dempa 中國郊祀の周邊國家への傳播"; in: *Chōsen gakuō* 朝鮮學報 108, S.1-70.
- YÜ CHIA-HSI 余嘉錫 (1963): *Yü Chia-hsi lun-hsüeh tsa-chu* 余嘉錫論學雜著; 2 Bde., Peking.
- YÜ KUAN-YING 余冠英 (21953): *Han Wei lü-ch'ao shih lun-ts'ung* 漢魏六朝詩論叢; Shanghai.
- YÜ T'AI-SHAN 余太山 (1991): "Ta-yüan ho K'ang-chü tsung-k'ao 大宛和康居綜考"; in: *Hsi-pei min-tsu yen-chiu* 西北民族研究 1991.1, S.17-45.
- Yü-t'ai hsün-yung chien-chu 玉臺新詠箋注 (1675/1774); WU CHAO-I 吳兆宜 (fl. 1672), Kommentator (1675 Ergänzung u. Kommentar zu dem von HSÜ LING 徐陵, 507 - 583, um 545 kompilierten *Yü-t'ai hsün-yung*); CH'ENG YEN 程琰 (chin-shih 進士 1780), Revisor (Revision 1774); MU K'O-HUNG 許逸民, Kollationator; 10 ch., Taipei 1988.

- YÜ TSUNG-FA 余宗發 (1992): *Yün-meng Ch'in chien chung ssu-hsiang yü chih-tu kou-chih* 雲夢秦簡中思想與制度鉤稽; Taipei.
- Yü Tzu-shan chi-chu 庾子山集注 (1687); NI FAN 倪璠 (chü-jen 舉人 1705), Kommentator; HSÜ I-MIN 許逸民, Kollationator; 16 ch., 3 Bde., Peking 21985.
- YÜ, YING-SHIH (1964/65): "Life and Immortality in the Mind of Han China"; in: *Harvard Journal of Asiatic Studies* 25, S.80-122.
- (1977): "Han"; in: K. C. CHANG (ed.): *Food in Chinese Culture: Anthropological and Historical Perspectives*, S.53-84; New Haven / London.
- (1986): "Han foreign relations"; in: DENIS TWITCHETT / MICHAEL LOEWE (eds.): *The Cambridge History of China, Vol.1: The Ch'in and Han Empires, 221 B.C. - A.D. 220*, S.377-462; Cambridge.
- Yüan-chien lei-han 淵鑑類函 (Vorwort datiert 15. Dez. 1710); CHANG YING 張英 (1638 - 1708) et al., Kompilatoren; 450 ch., photomechan. Nachdruck der Ausgabe *T'ung-wen shu-chü* 同文書局 Shanghai 1887, 18 Bde., Peking 1985.
- YÜAN CHUNG-I 袁仲一 (1982): "Ch'in-tai chin-wen, t'ao-wen tsa-k'ao san tse 秦代金文陶文雜考三則"; in: *K'ao-ku yü wen-wu* 考古與文物 1982.4, S.92-96.
- 'Yüeh-chi' lun-pien «樂記» 論辯 (1983); JEN-MIN YIN-YÜEH CH'U-PAN-SHE PIEN-CHI-PU 人民音樂出版社編輯部, Kompilatoren; Peking.
- YÜEH CH'ING-P'ING 岳慶平 (1987): "Lun Han Wu-ti fa Yüan ti yüan-yin chi ch'i mu-ti 論漢武帝伐宛的原因及其目的"; in: *She-hui k'o-hsüeh chi-k'an* 社會科學輯刊 1987.1, S.58-62.
- Yüeh-fu cheng-i 樂府正義 (Vorwort datiert 5. Nov. 1789); CHU CH' IEN 朱乾, Verfasser; 15 ch., Ausgabe 1789, photomechan. Nachdruck in 2 Bdn., Kyōto 1980.
- Yüeh-fu ku-t'i yao-chieh 樂府古體要解; WU CHING 吳兢 (670 - 749), Verfasser; 2 ch., in: TING FU-PAO 丁福保, Kompilator: *Li-tai shih-hua hsü-pien* 歷代詩話續編, 3 Bde., Bd.1, S.23-67; Peking 21986.
- Yüeh-fu kuang-hsü 樂府廣序; CHU CHIA-CHENG 朱嘉徵 (fl. 1642), Kompilator; 30 ch., Ausgabe der K'ang-hsi 康熙 -Ära (1676?).
- Yüeh-fu shih-chi 樂府詩集 (kompiliert um 1126); KUO MAO-CH' IEN 郭茂倩 (12. Jh.), Kompilator; 100 ch., 4 Bde., Peking 1979.
- Yüeh-fu yüan 樂府原; HSÜ HSIEN-CHUNG 徐獻忠 (1493 - 1569), Kompilator; CHANG SO-WANG 張所望 (1556 - 1635), Kollationator; 15 ch., Ausgabe 1609.
- Yüeh-lü ch'üan-shu 樂律全書 (vor 1595); CHU TSAI-YÜ 朱載堉 (1536 - 1610), Verfasser; 47 ch., Ausgabe *Wan-yu wen-k'u* 萬有文庫 in 36 Heften, Shanghai 1931.
- Yüeh-shu 樂書 (dem Thron eingereicht 1101); CH'EN YANG 陳暘 (c. 1055 - 1122), Verfasser; 200 ch., Ausgabe Kuangchou 1876.
- VON ZACH, ERWIN (1924): „Li T' aipo's Gedichte, III. Buch (30 lyrische Gedichte)“; in: *Asia Major* 1, S.521-544.

Index

Abschied an die Geister 85
acht Gegenden → *pa fang*
acht Öden → *pa huang*
acht Tanzreihen → *pa i*
acht Töne → *pa yin*
acht Winde → *pa feng*
ai-hao 艾蒿 (Artemisia) 187, 190
Ai shih ming 哀時命 200
Alkohol 28, 120, 133, 195-196, 198, 248, 255-257,
268-269, 280, 283, 292
Alligator(drache) 104, 225, 252, 280-282
alte Musik (*ku-yüeh* 古樂) 30, 33-41, 51, 55, 72, 75,
80, 125; s. a. *hsien-tsu chih yüeh*, *hsien-wang chih*
yüeh, *liu-tai chih yüeh*
Alttext- (*ku-wen* 古文) / Neutext (*chin-wen* 今文)
-Diskussion und -Schriften 31, 36, 41-42, 118, 120,
139, 201, 203, 215, 220, 256
An-shih fang-chung ko 安世房中歌 13, 28, 32, 53,
56, 58, 61, 81-82, 96-98, 100-173, 174, 183, 186,
191, 193, 195-196, 204, 211-212, 218, 228, 236,
246, 262, 265, 274, 283-284, 287-290, 292-293,
295-296, 298, 302
An-shih yüeh 安世樂 56, 58, 87, 100-101
An ssu 安死 (*Lü-shih ch'un-ch'iu*) 208
„Anheimgeben an das Dunkel“ (Musiktitel) 92
Anweisungen für die Monate → *yüeh-ling*
ao shen 媼神 210-211
Aromatika 133, 190, 195-196, 256, 283
Asmiroi → *Wu-sun*
atmosphärische Zeichen 115-116, 133, 190, 195-196,
244, 256, 266, 274, 283, 291
„Ausbreitung des Strahlens“ (Musiktitel) 71
„Ausstrahlende militärische [Tugendkraft]“ (Musiktitel)
63
„Ausstrahlende zivile [Tugendkraft]“ (Musiktitel) 63
Axtmuster 184, 216, 218-219
Azurere Drache 187, 191-192, 195, 202, 212, 237,
243, 252, 286
Azurere Kaiser (*Ch'ing-ti* 青帝) 45, 86, 93-95, 177,
202, 243
Azures Yang → *Ch'ing-yang*

Baldachin 280, 282; s. a. *hua-kai*
Banner 280, 282; s. a. *chao-yao*
„Beginn der Kultur“ (Musiktitel) 53-54, 58, 81-82, 87
Begleiter (*p'ei* 配, der kosmischen Kaiser) 93, 95, 178,
199, 211
Begrüßen der jahreszeitlichen Luft (*ying shih-ch'i*
迎時氣) 45, 179
Beherrscher der Erde → *Hou-t'u*
Beile (*ch'i* 戚) 81, 255; s. a. Kriegstänze
Bekappungszeremonie 103, 136, 142-143
Blutschwitzen 230-233, 236
Blütenbaldachin (Sternbild) → *hua-kai*
Brandopfer 272-274, 276
Bronzeinschriften 11-18, 21-22, 24, 28, 43-44, 113,

136, 142, 153, 155, 157, 159, 253
bronzene Zweige → *chin-chih*
Buch der *feng-* und *shan-*Opfer (*Shih-chi*) → *Feng-shan*
shu
Buch der Musik (*Shih-chi*) → *Yüeh-shu*

chai 齋 / 齊 (Fasten) 120, 259
chai fang 齊房 259
ch'ai 茜 (Angelica) 188, 198
Chan-kuo ts'e 戰國策 212, 214
CHANG CH'EN 張騫 (Westliche Han-Zeit) 230-231,
233, 274
CHANG HENG 張衡 (78 - 139) 195, 198, 200, 219,
222, 225, 230, 238, 240, 244-245, 257, 261, 273,
275, 279, 284
Chang-hsia 章夏 (Musiktitel) 85
CHANG HUA 張華 (232 - 300) 63-64, 68, 80, 252
Chang-chieh 章烈 (Musiktitel) 87
Chang-pin 章斌 (Musiktitel) 74
CHANG SHOU-CHIEH 張守節 (fl. 725 - 735) 109, 243
CHANG T'AI-HOU 章太后 (HU TAO-AN 胡道安, 368 -
409, Frau des SUNG KAO-TSU) 71
CHANG TAN 張譚 (Östliche Han-Zeit) 179
Chang-te k'ai-jung 章德凱容 (Musiktitel) 71
CHANG YEN 張晏 (3. Jh.) 199, 201
CHANG YÜ-KU 張玉穀 (18. Jh.) 209
Ch'ang-an 長安 57, 59, 68, 103, 176-179, 200, 219,
230-231, 240, 244, 269, 273, 279, 299, 302
Ch'ang-an chih 長安志 192, 240
Ch'ang-chiang 長江 281
ch'ang-chih 長至 (Sommersolstitium) 246
ch'ang-ho 闔閭 -Tor 235, 238-240, 286, 289, 292
ch'ang-keng hsing 長庚(更)星 (Venus) 222
Ch'ang-li 長麗 / 長離 (Geistervogel) 216, 222, 286,
292
Ch'ang-yang fu 長楊賦 40
Chao-hsia 昭夏 (Musiktitel) 39, 41, 71-72, 77-78, 83-
86, 92
chao hsien liang 詔賢良 275
Chao hun 招魂 113, 218, 236, 256, 299
Chao-jung 昭容 (Musiktitel) 54, 87-88
Chao-chieh 昭烈 (Musiktitel) 85
CHAO-LING HOU 昭靈后 (WANG HAN-SHIH 王含始
[?], Mutter des HAN KAO-TSU) 104
chao 昭 - *mu* 穆 -System 89
CHAO T'AI-HOU 昭太后 (LU HUI-NAN 路惠男, 412 -
466, Frau des SUNG WEN-TI) 71, 88-89
Chao-te 昭德 (Musiktitel) 53, 87
Chao-te k'ai-jung 昭德凱容 (Musiktitel) 71, 87, 93
Chao-wu 昭武 (Musiktitel) 87
chao-yao 招搖 (Stern) 183-184, 210-211, 214-215,
241, 244, 282, 286, 290, 292
Chao-yeh 昭業 (Musiktitel) 87
Chao yin-shih 招隱士 270
Chao-yüan 昭遠 (Musiktitel) 86
che 赭 (Hämatit) 229, 232-233, 292

Index

che 柘 (Zuckerrohr) 256
che-chiang 柘漿 256
che-ch'ung 螿蟲 203, 207-208
Che-po ma fu 赭疋馬賦 233
chen-hsing 填星 / 鎮星 (Saturn) 250-251
Ch'en chiao-miao ko-tz'u 陳郊廟歌辭 67
CH'EN HSÜAN-TI 陳宣帝 (CH'EN HSÜ 陳頊, 530 -
582, reg. 568 - 582) 73, 76
CH'EN JEN-TZU 陳仁子 (fl. 1279) 98
CH'EN MENG-LEI 陳夢雷 (1653 - c. 1725) 128
CH'EN PEN-LI 陳本禮 (1739 - 1818) 98, 116,
119-120, 123, 127, 129-130, 133-134, 136, 173,
182, 198, 211, 220, 257, 261-262, 264, 271, 282
CH'EN PO-TSUNG 陳伯宗 (554 - 570, reg. 566 - 568)
73
CH'EN YANG 陳暘 (c. 1055 - 1122) 63
cheng 正 („Standard“) 25, 76, 192; s. a. *ya*
cheng 鉦 (Glocke) 221
CHENG CH'IAO 鄭樵 (1104 - 1162) 52
CHENG-HSI CHIANG-CHÜN 征西將軍 → SSSU-MA
CHÜN
CHENG HSIEN-CHIH 鄭鮮之 (363 - 426) 64
CHENG HSÜAN 鄭玄 (127 - 200) 30, 39, 46, 91,
101-102, 118, 134, 138, 195, 212-215, 234, 244,
256, 269, 276
cheng-ming 正名 76
Cheng sheng 鄭聲 („Melodien aus Cheng“) 33-35,
299, 301
cheng-shih 正世 101
cheng-shih 正始 101
Cheng-shih yüeh 正世樂 58, 87
Cheng-te 正德 (Musiktitel) 63, 80-81, 87
Cheng Wei chih sheng 鄭衛之聲 („Melodien aus
Cheng und Wei“) 33, 35
cheng-yüeh 正樂 („korrekte Musik“) 33; s. a. *ya-yüeh*
Ch'eng-huang 乘黃 (Geistertier) 225-226
CH'ENG-KUNG SUI 成公綏 (231 - 273) 64
ch'eng ming tien 承明殿 192
chi 箕 (Mondstation) 277
CHI CHA 季札 (Prinz von Wu) 25
Chi-chou 冀州 184, 261-262
chi-hsia 季夏 (letzter Sommermonat) 47
Chi-ssu chih 祭祀志 (*Hou-Han-shu*) 45-46
chi-t'ien 藉田 (Heiliges Feld) 66, 195, 207, 209
Chi-t'ien fu 籍田賦 195
ch'i 氣 44
Ch'i chien 七諫 116
Ch'i fa 七發 233, 270
CH'I FU-JEN 戚夫人 (Nebenfrau des HAN KAO-TSU)
165, 169
ch'i-hsing 旗星 251
ch'i-lin 麒麟 → Einhorn
Ch'i-lin ko 麒麟閣 275
ch'i lü 七律 → Standardtöne
ch'i shih 七始 („sieben Beginne“; sieben ursprüngliche
Töne) 42, 118
CH'I T'AI-TSU 齊太祖 (HSIAO TAO-CH'ENG 蕭道成,
427 - 482, reg. 479 - 482) 66
Ch'i te 七德 (Musiktitel) 83, 85, 220
CH'I WU-CH'ENG-TI 齊武成帝 (KAO CHAN 高湛, 538
- 569, reg. 561 - 565) 68
chia-chien 嘉薦 (Opferfleisch) 138

Chia-chien 嘉薦 (Musiktitel) 71, 83, 85, 92
Chia-chih 嘉至 (Hymnentitel) 40, 58, 83, 111, 138
chia-chung 夾蟲 (Standardton) 42
CHIA I 賈誼 (200 - 168 v. Chr.) 60, 138, 200-201,
208, 213, 254
CHIA KUNG-YEN 賈公彥 (fl. 627 - 656) 56, 102, 256
Chia-shao 嘉韶 (Musiktitel) 83, 86
Chia-shih 嘉時 (Musiktitel) 72
Chia-tso 嘉胙 (Musiktitel) 72, 83-84, 86, 90
chia-yeh 嘉夜 188, 198
chiang 漿 256, 283; s. a. Alkohol
chiang-nan 江南 281
chiang shen 降神 133, 269
Chiang-shen ko 降神歌 79
CHIANG YEN 江淹 (444 - 505) 66, 68-69
chiao 郊 174, 178-179, 189-190, 219
chiao 角 (Mondstation) 237, 243, 269
chiao 椒 (Gelbholz) 256, 268-269, 280, 283, 292
chiao-chiang 椒漿 256, 283; s. a. Alkohol
Chiao-chih 交趾 117, 256
chiao-fang tien 椒房殿 269
chiao-lung 蛟(龍) → Alligator(drache)
chiao-men chih ko 交門之歌 282
chiao-men kung 交門宮 282
chiao-miao 郊廟 (*Wen-hsüan*) 65, 98
chiao-ssu 郊祀 174
Chiao-ssu chih 郊祀志 (*Han-shu*) 59, 103-104, 134,
174, 195
Chiao-ssu ko 郊祀歌 14, 28, 32, 42, 45, 47, 54,
59-61, 69, 81, 91, 96-100, 104, 106, 116, 119, 121,
132, 134, 173-303
Chiao t'e-sheng 郊特牲 (*Li-chi*) 300
CHIEH 桀 (letzter Herrscher der Hsia) 253
Chieh ch'ao 解嘲 225
Chieh sang 節喪 (*Lü-shih ch'un-ch'iu*) 208
Chieh-shao 潔韶 (Musiktitel) 83, 85
Chieh-shih-men 碣石門 108, 123, 127, 155-156, 166
chien-chang kung 建章宮 240, 279
chien-yüan 建元 („Einsetzen des Ursprungs“, 140 - 135
v. Chr.) 249
Ch'ien-Han chi 前漢紀 249, 277
CH'IENTA-CHAO 錢大昭 (1744 - 1813) 132, 276
ch'ien-tien 前殿 (Halle in Kan-ch'üan) 259
ch'ien-tou 乾豆 40
Ch'ien-wu 前舞 (Tanz) 87
CHIH 制 (Musikspezialist) 39
chih 徵 (Tonstufe) 42, 195, 217, 223
chih 趾 / 止 274; s. a. Einhorn- und Himmelspferdhufe
chih 芝 (Wunderkraut) 174, 180, 259-260, 264, 290
chih fang 芝房 („Wunderkraut-Halle“, Hymnentitel)
174, 259
Chih fang chih ko 芝房之歌 (Hymnentitel) 259
chih-fu 祉福 246, 279
chih fu 致福 137
Chih-fu 之罘 108, 123, 136, 156-157, 165
Chih-fu tung-kuan 之罘東觀 108, 123, 143, 153-154,
156, 165, 246
chih-hsü 執徐 235, 237, 286
Chih kuo 治國 (*Kuan-tzu*) 208
CHIH YÜ 擊壤 (gest. 311) 90, 97, 175
Chih yüeh 制樂 (*Lü-shih ch'un-ch'iu*) 30
ch'ih 篋 (Querflöte) 28

ch'ih-han 赤汗 233
Ch'ih-niao 赤鳥 → Roter Vogel
Ch'ih-ti 赤帝 → Roter Kaiser
Ch'ih-chiao 赤蛟 (Hymnentitel) 282
Ch'ih-yen 赤鴈 (Hymnentitel) 278
Ch'ih-yüeh 侈樂 (*Lü-shih ch'un-ch'iu*) 30, 35
Chin chi tsung-lun 晉紀總論 119
chin-chih 金枝 / 金支 115-117
 CHIN CHO 晉灼 (fl. c. 275) 119, 124, 133, 196, 203, 222, 232, 253, 257, 262, 282
Chin-hsing 金星 (Venus) 222
chin ku 金鼓 221
chin-kuang 金光 267
chin-ma men 金馬門 240
chin-po 金波 245
Chin-shu 晉書 52, 64, 75, 87, 232
chin-wen 今文 → Alttext- / Neutext-Diskussion und -Schriften
ch'in 琴 216, 220-221
Ch'in fu 琴賦 200
Ch'in-Inschriften 108-110, 112-113, 115 121, 123-124, 127, 131, 134, 136-137, 141, 143, 153-157, 159-160, 164-168, 171-172, 208, 236
 CH'IN SHIH-HUANG-TI 秦始皇帝 (YING CHENG 嬴政, 259 - 210 v.Chr., reg. 247 - 210 v.Chr.) 53-54, 108, 112, 123, 137, 155, 159, 172, 189, 200, 208, 236, 283, 300
ching 旌 116-117, 263, 265, 297; s. a. Quastenstäbe
ching-che 鶯鶯 (Frühlingsbeginn) 203
Ching-chi tsa-chu wu chung 敬季雜著五種 56
ching-ch'u 景初 („Strahlender Beginn“, 237 - 239) 74
ching-hsing 景星 → Strahlentern
ching yün 景雲 116-117
ch'ing (azur) 196, 202
ch'ing 磬 → Klangsteine
ch'ing-chüeh 清角 223, 276
ch'ing-feng 清風 245
ch'ing-ho 清和 200
ch'ing huang 青黃 (Musiktitel?) 196, 202
Ch'ing-lung 青龍 → Azurener Drache
Ch'ing-miao 清廟 (Hymnentitel) 23, 40, 77, 89, 122-123
Ch'ing-ti 青帝 → Azurener Kaiser
Ch'ing-ti kao-ming yüeh 青帝高明樂 95
Ch'ing-ti ko 青帝歌 95
Ch'ing-ti yün-men wu 青帝雲門舞 95
Ch'ing-yang 青陽 (Hymnentitel) 45, 202
ch'ing yün 慶雲 195, 263, 265-266
Chiu chang 九章 113, 116, 123, 160, 194, 238, 265
chiu chou 九州 220, 262
chiu ch'ung 九重 187, 193, 286, 292; s. a. *chiu kai*, *chiu t'ien*
chiu hsi 九錫 213
chiu Hsia 九夏 (Musiktitel) 39
Chiu hsü 九序 (Musiktitel) 86
Chiu huai 九懷 113
chiu i 九夷 183, 210, 215, 235-236
Chiu-i 九疑-Gebirge 184, 189, 263, 266, 281
chiu kai 九垓 242, 247, 286, 288, 292; s. a. *chiu-ch'ung*, *chiu-t'ien*
Chiu ko 九歌 (*Ch'u-tz'u*) 30, 113, 116-117, 129-130, 133, 138, 160, 170, 173, 193-196, 198, 219-220,

222, 225, 238, 243, 245-246, 257, 260, 265-266, 269-270, 279, 283, 292, 296, 298, 302
chiu ko 九歌 (*Shang-shu*) 41-42, 216, 220
chiu kung 九功 41, 220
chiu kung chih te 九功之德 42, 220
Chiu pien 九辯 160, 193, 246, 276
Chiu ssu 九思 113, 240
Chiu t'an 九歎 113, 116-117
Chiu T'ang-shu 舊唐書 58, 99
chiu te 九德 220
chiu t'ien 九天 238, 247; s. a. *chiu ch'ung*, *chiu kai*
chiu ting 九鼎 254; s. a. Dreifuße
ch'iu 璆 221
Ch'iu-feng tz'u 秋風辭 267
Ch'o 勺 / 酌 (Musiktitel) 37, 124
 CHOU 紂 (Shang-König) 34
 CHOU CH'ENG-WANG 周成王 (reg. 1042/35 - 1006) 36
Chou-i 周易 15, 42, 44, 127-128, 131, 193, 196, 219, 222, 225, 234, 237, 253
Chou-kuan 周官 → *Chou-li*
 CHOU-KUNG 周公 (reg. 1042 - 1036 v.Chr.) 36-37, 40, 93, 140
Chou-li 周禮 25, 27-28, 30, 32, 36, 38-40, 42, 46, 51-52, 56, 70-72, 76-78, 80-81, 84, 91, 101, 103, 117, 120, 124, 133-134, 137, 189, 195-196, 209, 212-214, 219, 221, 223-224, 244, 255-256, 269, 276, 300
Chou-nan 周南 (*Shih-ching*) 101
 CHOU SHOU-CH'ANG 周壽昌 (1814 - 1884) 125, 199, 255, 260, 276
Chou sung 周頌 (*Shih-ching*) 23-25
Chou sung ya yüeh 周頌雅樂 26, 52
 CHOU WEN-WANG 周文王 (reg. 1099/56 - 1050 v.Chr.) 23, 89, 93, 122-123, 139, 169
 CHOU WU-TI 周武帝 (YÜ-WEN YUNG 宇文邕, 543 - 578, reg. 560 - 578) 68, 80-81
 CHOU WU-WANG 周武王 (1049/45 - 1043 v.Chr.) 11, 12, 36-37, 80-81, 88-89, 123, 139, 154, 169
 CHU CHIA-CHENG 朱嘉徵 (fl. 1642) 98, 122, 124, 129, 173, 261, 264-265
 CHU CH'EN 朱乾 (*Ch'ing-Zeit*) 98, 103, 121-122, 124, 127, 182, 189, 196, 244, 247, 259, 261, 265, 281-282
Chu-ch'üeh 朱雀 → Roter Vogel
 CHU CHÜN-SHENG 朱駿聲 (1788 - 1858) 247
 CHU HSI 朱熹 (1130 - 1200) 134, 261
 CHU HSIANG 朱襄 (d.i. YEN-TI 炎帝) 221
Chu-jung 祝融 (Geist) 45, 191, 204
 CHU MAI-CH'EN 朱買臣 (gest. 115 v.Chr.) 185
Chu-ming 朱明 (Geist; Hymnentitel) 45, 191, 204
Chu-niao 朱鳥 → Roter Vogel
chu-shen ko-shih 諸神歌詩 54
Chu-sung 祝誦 (Geist) 191, 204
 CHU TSAI-YÜ 朱載堉 (1536 - 1610) 214
Chu-yen chih ko 朱鴈之歌 (Hymnentitel) 278
 CHU YU-TSENG 朱右曾 (19. Jh.) 158
 Ch'u 楚 59, 90, 164, 169-170, 198, 258, 261, 302
 Ch'u-Dialekt 138, 171-173, 219, 228, 270
ch'u-hsien 初獻 („erste Opferung“) 84
Ch'u-hsüeh chi 初學記 37, 53, 62, 220, 223, 226, 259, 283

Ch'u ko 楚歌 169, 171
Ch'u po-shu 楚帛書 45
Ch'u sheng 楚聲 56-57, 100, 169-173, 297-298
Ch'u-tz'u 楚茨 (Kleine Elegantia) 19-20, 26, 257
Ch'u-tz'u 楚辭 17, 30, 112-113, 152-153, 160-161, 170, 172-173, 290, 296, 298-299, *passim* (in den Kommentaren)
Ch'u wu 楚舞 169
 CH'U YÜAN 褚淵 (435 - 482) 66
 CHUAN-HSÜ 顛頊 (Kulturheros) 37
Chuang-tzu 莊子 200, 203, 208, 233, 246, 257, 283, 290
Ch'un-ch'iu 春秋 189, 273-277
Ch'un-ch'iu fan-lu 春秋繁露 55, 191, 251-254, 265, 279, 285, 291
Ch'un-ch'iu Ku-liang chuan 春秋穀梁傳 137, 257
Ch'un-ch'iu Kung-yang chuan 春秋公羊傳 27, 116, 189, 273, 287
Ch'un-ch'iu Tso chuan 春秋左傳 25, 27, 35, 39, 41-42, 52, 116-117, 119, 124, 138-140, 143-144, 189-190, 203, 207, 220, 223, 253-254, 270, 273
Ch'un-ch'iu yüen-tou shu 春秋運斗樞 116
chung erh fu shih 終而復始 212
chung-kung 中宮 („Zentraler Himmelspalast“) 176
chung-shih wu te 終始五德 182
chung-shu chien 中書監 64
chung-shu lang 中書郎 64, 66
Ch'ung-te 崇德 (Musiktitel) 87
ch'ung-tieh 重疊 → Reduplikationen
Chü Ch'in mei Hsin 劇秦美新 200
Chü sung 橘頌 123, 196, 219, 261
CHÜAN 涓 (Musikspezialist) 34
Ch'üan-ya 銜雅 (Musiktitel) 73, 83, 85
chüeh 角 (Tonstufe) 42, 195, 217, 223
Chün-ya 俊雅 (Musiktitel) 67, 83-85
 „Darbietung militärischer und ziviler [Tugendkraft]“ (Musiktitel) 74
 „Das Darbieten der Größe“ (Musiktitel) 39, 71
 Dauer (politischer Topos) 13, 104, 131, 139, 142, 150-152, 217, 280, 288, 291
 Deichbau am Gelben Fluß 181, 250, 258, 267
 „Der [Gelbe] Kaiser nähert sich“ (Musiktitel) 46
 „Der rote Alligator“ (Musiktitel) 282
 „Die Vollendung der Vortrefflichkeit“ (Musiktitel) 93
 Drache 229, 233-235, 248, 281; s. a. *liu lung*, Alligator(drache), Azurener Drache
 Drachenpferd (*lung-ma* 龍馬) 234
 Drachenschuppen 210-211, 213
 Dreifuße 11, 174, 180, 183-184, 212, 229, 232, 234, 248-250, 253-255, 258, 261-262, 267, 273, 287-288, 290
 Duft 14-15, 28, 102, 133, 149, 188, 190, 195, 216, 248, 269
 Dunkle Finsternis → *Hsüan-ming*
 Dunkler Krieger → *Hsüan-wu*
 „Ehrfurcht vor dem unversehrten [Opfertier]“ (Musiktitel) 71, 92
 Einhorn 174, 180-181, 232, 234, 249, 251-252, 272-276, 279, 281, 290
 Einhorn- und Himmelspferdhufe 181, 273-274

Eisvogel-Federn 117, 265
 Eisvogel-Standarte 115, 117
 „Elegantia des makellosen Opfertierdes“ (Musiktitel) 73
 „Elegantia des Opfertierstalles“ (Musiktitel) 73
 Elegantiae (*Shih-ching*) 11-13, 15, 19-26, 30-31, 33-35, 76, 103, 115, 123, 126, 131, 136, 139-140, 143-144, 160, 173, 183, 191, 201, 222, 262, 301
 Elegantiae (spätere) 52, 73, 76
 Elfenbeinwagen 225, 251-252, 280-281, 284
 „Emporsteigen der Wolken“ (Musiktitel) 45, 58, 214
 Erdaltar (*she* 社) 104
 Erde (als kosmische / dynastische Phase, Tugendkraft) 180-185, 250, 273-274, 290
 Erh-shih 貳師 (Sutrisna) 231, 236
Erh-ya 爾雅 12, 119, 121, 137, 154, 190, 197, 200, 202, 204-205, 207, 237-238
 „Erscheinung der Riten“ (Musiktitel) 54
 „Erscheinung des Glanzes“ (Musiktitel) 54, 58
 „Erscheinung des Triumphes“ (Musiktitel) 71
 „Erscheinung des Triumphes der glänzenden Tugendkraft“ (Musiktitel) 72
 „Erscheinung des Triumphes der klaren Tugendkraft“ (Musiktitel) 71
 „Erscheinung des Triumphes der strahlenden Tugendkraft“ (Musiktitel) 72, 92
 „Erscheinung des Triumphes der Tugendkraft der Erde“ (Musiktitel) 92
 Essig 256
 „Eulogie des Nephrit-Dreifüßes“ (Musiktitel) 64
 Eulogien (*Shih-ching*) 12, 15, 21-26, 30, 33-36, 39, 89, 92, 103, 115, 119, 121-123, 131, 134, 136, 143, 160, 173, 183, 185, 191, 201, 222, 262, 273, 301
 Eulogien (spätere) 52, 54, 60, 64
 „Eulogische Gesänge zum Willkommen und Abschied an die Geister“ (Musiktitel) 54
 „Ewige Ankunft“ (Musiktitel) 71, 84, 92
 „Ewiger Friede“ (Musiktitel) 71
 „Ewiges Leuchten“ (Musiktitel) 84
fa-tu 法度 134
Fan Li sao 反離騷 194
Fang-chang 方丈 279
fang-ch'iu 方丘 (Opferstätte) 91, 177
fang-chung 房中 102-104
Fang-chung tz'u yüeh 房中祠樂 56, 87, 100-101, 103
Fang-chung yüeh 房中樂 56, 87, 100-102, 169
fang-shih 方士 289
Fang-yen 方言 155, 271
 Federn → *yü* 羽
 FEI HSI-HUANG 費錫璜 (*Ch'ing-Zeit*) 98, 173
Fei-huang 飛黃 (Geistertier) 226
Fei-yü hsien-sheng lun 非有先生論 265, 283
Fei yüeh 非樂 (*Mo-tzu*) 38
 Fen 汾 (Fluß) 248, 264, 267
 Fen-yin 汾陰 59, 174, 176-178, 184, 249, 253, 255, 261-262, 267, 290
feng 風 → Landesweisen
 Feng 豐 104
feng-ch'ang 奉常 55-56, 61
Feng-hsiang 鳳翔 (Musiktitel) 46, 87
feng-hua 風化 43
feng-huang 鳳凰 → Phönix

- Feng-kao 奉高 46, 177
 feng 封 und shan 禪 - Opfer 14, 178-179, 212, 239, 244, 247, 251, 254, 288-290, 300
 Feng-shan shu 封禪書 (Shih-chi) 289
 Feng-shan wen 封禪文 123, 185, 212, 226, 233, 262, 273-274
 Feng-su i'ung-i 風俗通義 37, 221
 feng-ts'ao 豐草 129
 FENG WEI-NA 馮惟訥 (1511 - 1572) 98
 Ferghana → Ta-yüan
 fließender Sand → liu-sha
 Flöten 19, 24, 81, 248, 255; s. a. ch'ih, ti, yüeh, Friedenstänze
 Flußdiagramm → ho-t'u
 Friedenstänze (wen-wu 文舞) 75, 81-82, 87-88, 116, 220, 255
 fu 賦 (Rhapsodien) 105
 fu 籥 → Axtmuster
 fu 斧 → Axtmuster
 fu 皦 (Ritualschürze) 192
 FU CH'EN 服虔 (c. 125 - 195) 40-41, 99, 105, 140, 203, 278
 FU-HSI 伏羲 254
 FU HSÜAN 傅玄 (217 - 278) 63-64, 68-69, 74, 80, 230
 FU I 傅毅 (c. 47 - c. 92) 223
 Fu-jui chih 符璫志 252, 301
 Fu-jui t'u 符璫圖 226
 fu-ming 符命 201
 Fu-niao fu 鷗鳥賦 200
 FU SHENG 伏勝 (a. FU SHENG 伏生, geb. 260 v.Chr.) 41-42, 118
 (Kao-ming) Fu-tao (高明) 覆燾 (Musiktitel) 85-86
 fu-t'ien 甫田 204
 fünf (emblematische Zahl) 180, 199, 274
 fünf Heilige Berge / Gipfel → wu yüeh
 fünf kosmische Kaiser → wu ti
 fünf legendäre Kaiser 53, 93-94, 176
 fünf Phasen → wu hsing
 fünf Tonstufen → wu sheng, wu yin
 Fürst I von Tseng → TSENG HOU I
 Fürst WEN von Wei → WEI WEN-HOU
 Fürstentümer der Han-Zeit 122, 124-125
 Geister der acht Gegenden → pa fang chih shen
 Geister der vier Gegenden → ssu fang chih shen
 Geisterbanner → chao-yao-Stern
 gelb (emblematische Farbe) 180, 199, 250, 274
 Gelbe Glocke → huang-chung
 Gelber Drache 191, 195, 250-251
 Gelber Fluß 234, 238, 248, 251-252, 257-258, 275, 290
 Gelber Kaiser (Huang-ti 黃帝, kosmischer Kaiser) 45-47, 49, 93-94, 182-183, 199, 250
 Gelber Kaiser (HUANG-TI 黃帝, Kulturheros) 36-37, 39, 177, 202, 212, 221, 225-226, 239, 252-254, 260, 276, 281-282, 290
 Geldmünzen 273
 „Gesang der Großen Einheit“ (Hymnentitel) 227-229
 „Gesang der verbundenen Tore“ (Musiktitel) 282
 „Gesang der Wunderkauthalle“ (Hymnentitel) 259
 „Gesang der zinnoberroten Wildgänse“ (Hymnentitel) 278
 „Gesang des Azuren Kaisers“ (Musiktitel) 95

- „Gesang des Himmelspferdes“ (Hymnentitel) 230
 „Gesang des Himmelspferdes vom westlichen Pol“ (Hymnentitel) 236
 „Gesang des weißen Einhorns“ (Hymnentitel) 273
 Gesänge an die fünf Kaiser 97, 181, 301
 Gesänge aus Ch'u → Ch'u ko
 Gesänge der oberen Halle → Teng-ko
 „Gesänge zur Bewirtung der Geister“ (Musiktitel) 87, 102
 „Gesänge zur Pazifizierung des Zeitalters“ (Musiktitel) 101-102
 Getreide 195, 207, 209, 251
 „Glänzende Größe“ (Musiktitel) 39, 54, 71-72, 92
 „Glänzende Tugendkraft“ (Musiktitel) 53
 Glocken 14, 16-17, 19, 23-24, 28-29, 35, 37-38, 40, 42-44, 49, 51-52, 60, 74, 101-102, 116-118, 135, 159, 170, 183, 210, 213, 216, 221, 248, 255, 283, 297, 299; s. a. cheng, ho, kou-tiao, nao
 „Glückverheißende Ankniff“ (Musiktitel) 40, 58, 111
 „Glückverheißende Opfernaben“ (Musiktitel) 72
 „Glückverheißendes Präsentieren“ (Musiktitel) 71, 92
 Glückwunschrufen während der Bekämpfungszere- monie 103, 136, 139, 142-143
 Goldbarren 232, 273-274
 „Große Balance“ (Musiktitel) 75, 80
 Große Einheit → T'ai-i
 „Große Freude“ (Musiktitel) 63
 „Große militärische [Tugendkraft]“ (Musiktitel) 82
 Große Musik → ta-yüeh 大樂
 „Große Verleihungsmusik (?)“ 51
 Großer Plan → Hung-fan
 Großer Wagen (Sternbild) → pei-tou
 Großes Vorwort (Shih-ching) 23-26, 38, 49, 52
 Gründungsproklamationen (kao 誥, Shang-shu) 139
 Halle des Lichts → ming-t'ang
 HAN AI-TI 漢哀帝 (LIU HSIN 劉欣, 25 - 1 v.Chr., reg. 7 - 1 v.Chr.) 51
 HAN CH'ENG-TI 漢成帝 (LIU AO 劉騫, 51 - 7 v.Chr., reg. 32 - 7 v.Chr.) 40, 155, 211, 299
 HAN CHING-TI 漢景帝 (LIU CH'I 劉啟, reg. 157 - 141 v.Chr.) 18, 22, 53-54, 57, 87, 254
 Han chiu-i 漢舊儀 219-220, 244, 259
 han-chung 函鐘 (Standardton) 42
 Han Fei-tzu 韓非子 31, 34, 156, 221, 225, 252, 276, 281, 290
 HAN HSÜAN-TI 漢宣帝 (LIU HSÜN 劉詢, 91 - 49 v.Chr., reg. 74 - 49 v.Chr.) 53-54, 87, 246, 265, 283, 299
 han hsüeh 汗血 → Blutschwitzen
 HAN HUI-TI 漢惠帝 (LIU YING 劉盈, 206 - 188 v.Chr., reg. 195 - 188 v.Chr.) 53, 55-57, 60, 100, 106, 109-110, 159, 169
 Han i 漢儀 56
 HAN KAO-TSU 漢高祖 (LIU PANG 劉邦, reg. 206/2 - 195 v.Chr.) 40-41, 53-58, 72, 78, 80-82, 96-97, 100-101, 103-106, 109-111, 115, 120-123, 125, 130, 134, 140, 144-145, 150, 155, 157, 159, 164-165, 168-173, 177-178, 189, 199, 240, 281, 289, 291, 297, 299
 Han kuan ch'i chung 漢官七種 56
 HAN KUANG-WU-TI 光武帝 (LIU HSIU 劉秀, 5 v.Chr. - 57 n.Chr., reg. 25 - 57) 82

- Han li-ch'i chih-tu 漢禮器制度 56
 HAN LING-TI 漢靈帝 (LIU HUNG 劉宏, 156 - 189, reg. 168 - 189) 61
 HAN MING-TI 漢明帝 (LIU CHUANG 劉莊, 28 - 75, reg. 57 - 75) 51-52, 62, 82
 Han-shih shuo 漢詩說 98, 173, 226
 Han shih wai-chuan 韓詩外傳 136, 203
 Han-shu 漢書 27, 30-33, 35-42, 48, 50, 53-61, 71, 73, 77, 82, 84, 96-97, 99-101, 103-106, 111, 134, 145, 167, 169, 173-183, 185-186, 189-190, 195, 197, 199-200, 202-204, 209, 225, 227-232, 236, 245, 249, passim (in den Hymnenkommentaren)
 Han-shu cheng-wu 漢書正誤 197, 279, 282
 Han-shu chu chiao-pu 漢書注校補 125, 198-199, 211, 255, 260, 276
 Han-shu pien-i 漢書辨疑 132, 197, 276, 279
 Han-shu p'ing-lin 漢書評林 198-199
 Han-shu pu-chu 漢書補注 54, 116-117, 99, 119, 123-124, 130, 133, 136, 140-141, 182, 198, 206, 211, 218, 221-222, 225, 228, 232, 242, 249, 251, 261, 264, 267, 271, 281
 Han-shu shu-cheng 漢書疏證 99, 125-126, 130, 197, 201, 255, 262, 276
 Han sung lun-kung ko 漢頌論功歌 62, 259, 283
 Han Wei shih-ch'eng 漢魏詩乘 98, 132, 182, 251
 HAN WEN-TI (LIU HENG 劉恆, reg. 180 - 157 v.Chr.) 53-54, 57, 60, 200, 254
 Han Wu ku-shih 漢武故事 175
 HAN WU-TI 漢武帝 (LIU CH'É 劉徹, 156 - 87 v.Chr., reg. 141 - 87 v.Chr.) 14, 21, 31-32, 35-36, 42, 45-48, 51, 53-54, 59-60, 69, 73, 79, 90-91, 93-97, 106-107, 174-182, 184-185, 189-194, 201, 206, 209, 211-212, 214, 219, 221, 223, 226, 229-234, 237-240, 247, 249, 251, 253-255, 258-259, 262, 267, 269, 272-275, 277-279, 281-283, 285, 288-292, 297, 299, 301-302
 HAN YÜAN-TI 漢元帝 (LIU SHIH 劉奭, 76 - 33 v.Chr., reg. 49 - 33 v.Chr.) 196
 Han yüeh-fu san ko chien-chu 漢樂府三歌謠註 98, 116, 173, 182, 190
 Han yüeh ssu p'in 漢樂四品 26, 51
 hao-ch'i 顯氣 205
 HAO I-HSING 郝懿行 (1755 - 1823) 137
 hao-t'ien 顯天 205
 Hao-t'ien yü ch'eng-ming 昊天有成命 (Eulogie) 92
 Hao yin 好音 (Han Fei-tzu) 31
 Heiliges Feld → chi-t'ien
 Heng-shan 恆山 209
 Heng-shan 恆山 209
 „Heranbildung des Mandats“ (Musiktitel) 45, 58
 „Hereinführen des Opfertieres“ (Musiktitel) 71, 92
 Herzog von Chou → CHOU-KUNG
 Himmelsbilder (Sternbilder) 251, 278, 286-287
 Himmelsflüsse (Sternbilder) 103
 Himmelspferd 96-97, 174-175, 180-181, 218, 226-240, 249, 273-275, 277, 281, 286-287, 289-290, 292, 296, 301
 Himmelspol → t'ien-chi
 Himmelsreise 117, 225, 236-237, 239, 270
 Himmelstor → t'ien-men
 Hirse 188, 195; s. a. Getreide
 ho 和 (Glöckchen) 212
 HO-CHIEN HSIEN-WANG 河間獻王 (LIU TE 劉德, reg. 155 - 129 v.Chr.) 31-32, 35, 53, 61
 HO CH'Ö 何焯 (1661 - 1722) 60, 104
 HO HSIU 何休 (129 - 182) 27
 Ho-po 河伯 (Geist) 257
 ho-t'u 河圖 234; s. a. t'u
 Ho-tung fu 河東賦 244
 HO WU 何武 (Minister 8 - 6 v.Chr.) 51
 hou ch'i 候氣 190
 Hou-Han-shu 後漢書 45, 47, 52, 56, 122
 hou huang 后皇 261
 Hou-t'u 后土 45, 47, 59, 176-178, 182, 199, 201, 211, 221, 229, 249, 253, 255, 258, 261-262, 267, 286-287, 290
 Hou-wu 後舞 (Tanz) 87
 hsi 兮 (Interjektionspartikel) 57, 140, 173, 218, 222, 228, 236, 242, 245, 298; s. a. Ch'u sheng
 hsi-chi 西極 („Westlicher Pol“) 235-236, 292
 hsi-chi chih shan 西極之山 240
 Hsi-chi t'ien-ma chih ko 西極天馬之歌 (Hymnentitel) 236
 Hsi-ching fu 西京賦 195, 240, 244, 273, 279
 Hsi-Han hui-yao 西漢會要 97
 Hsi-Han k'an-wu 西漢刊誤 199
 Hsi-hao 西皓 / 昊 / 頤 / 嶠 (Hymnentitel) 45, 205-206
 Hsi-ho 羲和 (Sonnengeist) 225
 HSI K'ANG 嵇康 (223 - 262) 200
 Hsi-shan ching 西山經 (Shan-hai ching) 232
 hsi-sheng 犧牲 256
 Hsi-sheng ko 夕牲歌 79, 90
 Hsi-shih 惜誓 116-117, 252
 Hsi-tu fu 西都賦 205, 212, 219, 230, 240, 279
 Hsi-tz'u 系辭 (Chou-i) 15, 127, 222, 237, 253
 hsi-yü 西域 („westliche Regionen“) 237, 274; s. a. Zentralasien
 Hsia 夏 (Musiktitel) 37, 39
 hsia 夏 (ya) 24-25
 HSIA-HOU CHAN 夏侯湛 (243 - 291) 64, 68
 HSIA-HOU K'UANG 夏侯賞 (Direktor des Musikamtes) 56, 100, 169
 Hsia hsiao-cheng 夏小正 45
 Hsiang 象 (Chou-i) 225, 234
 hsiang 象 („Übersetzer“) 137
 Hsiang 象 (Musiktitel) 37
 hsiang-ch'e 象車 252; s. a. Elfenbeinwagen
 Hsiang-fu-jen 湘夫人 193, 219, 266, 269
 hsiang-hsiang 翔翔 214
 hsiang-mu 香木 269
 Hsiang-shen ko 饗 / 享神歌 („Gesänge zur Bewirtung der Geister“) 79, 87, 102
 Hsiang ti-shen tz'u 饗地神辭 92
 hsiang tsai 象載 251-252, 278-279; s. a. Elfenbeinwagen
 hsiang-ts'ao 香草 269
 hsiang-yü 象與 251-252, 284; s. a. Elfenbeinwagen
 HSIANG YÜ 項羽 (232 - 202 v.Chr.) 165, 169
 hsiao 蕭 (Artemisia) 190
 hsiao 孝 (Kindespietät; opfern) 11-13, 93, 110, 115, 120, 122, 132, 137, 144, 150-151, 156-159
 hsiao-chi chiang-chün 驍騎將軍 66
 Hsiao-ching 孝經 18, 93, 114
 Hsiao-ching yüan-shen ch'i 孝經援神契 116
 Hsiao Cho 蕭勺 (Musiktitel) 124-125

- hsiao-lü 小呂 (Standardton) 42
 Hsiao-shao 蕭韶 (Musiktitel) 37, 124
 HSIAO TZU-HSIEN 蕭子顯 (489 - 537) 88
 HSIAO TZU-YÜN 蕭子雲 (487 - 549) 67-68
 hsiao-ya → Elegantiae
 HSIEH CHUANG 謝莊 (421 - 466) 65, 68, 94
 HSIEH CH'AO-TSUNG 謝超宗 (gest. 483) 65-66
 hsieh-lü hsiao-wei 協律校尉 62, 65
 hsieh-lü tu-wei 協律都尉 61
 HSIEH T'IAO 謝朓 (464 - 499) 66, 68-69
 Hsieh-t'u cheng 叶圖徵 37
 Hsien-hsi 咸熙 (Musiktitel) 74
 Hsien-shih 咸池 (Musiktitel) 37, 39
 hsien-tsu chih yüeh 先祖之樂 33
 hsien-wang chih yüeh 先王之樂 33
 Hsien-ya 獻雅 (Musiktitel) 83, 86
 Hsien-ya 誠雅 (Musiktitel) 83, 85
 Hsien-yang 咸陽 130
 Hsin-hsing 信星 (Saturn) 184, 241, 244, 248, 250-251, 286
 Hsin-pien sheng 新變聲 291, 302
 Hsin-sheng 新聲 33-36, 60
 Hsin-sheng ch'ü 新聲曲 291
 Hsin-sheng pien-ch'ü 新聲變曲 291
 Hsin-shu 新書 60, 201, 208
 Hsin T'ang-shu 新唐書 99
 Hsin-ting San-li t'u 新定三禮圖 116, 192, 213, 222
 Hsin-yin 新音 32, 69, 217, 223, 246, 291-292, 297
 Hsin-yüeh 新樂 291
 Hsing-ching 星經 103, 176, 243, 273, 282
 Hsing yüin 星隕 276-277
 Hsiu-ch'eng 休成 (Musiktitel) 40-41, 72, 83-84, 86, 92
 Hsiung-nu 匈奴 73, 124-125, 231-232, 272, 274-276
 Hsi-Han-shu 續漢書 62, 82
 HSÜ HSIEN-CHUNG 徐獻忠 (1493 - 1569) 98, 103, 122, 130, 173, 259, 261, 264
 HSÜ HSÜAN 徐鉉 (916 - 991) 108
 Hsü Kao-seng chuan 續高僧傳 66
 HSÜ LING 徐陵 (507 - 583) 67, 68
 HSÜ SHEN 許慎 (c. 55 - c. 149) 15, 42, 49, 201, 203, 219, 240, 247
 HSÜ SHIH-TSENG 徐師曾 (1517 - 1580) 98, 105, 116, 199
 HSÜ YING-YÜAN 許應元 (1506 - 1565) 198
 hsüan 玄 119, 134, 196, 260-262, 284, 288
 Hsüan-lieh 宣烈 (Musiktitel) 71, 79, 83-85, 88
 Hsüan-ming 玄冥 (Geist; Hymnentitel) 45, 191, 207
 HSÜAN T'AI-HOU 宣太后 (SHEN JUNG 沈容 [姬?], 414 - 453, Frau des SUNG WEN-TI) 72
 Hsüan-te k'ai-jung 宣德觀容 (Musiktitel) 72
 HSÜAN-TSANG 玄奘 (600 - 664) 234
 Hsüan-wen 宣文 (Musiktitel) 63, 87
 Hsüan-wu 宣武 (Musiktitel) 63, 87
 Hsüan-wu 玄武 (Geist) 191-192, 195
 hsüan-ying 玄英 207
 HSÜAN YÜAN 軒轅 (d.i. HUANG-TI 黃帝) 221
 hsüan-yün 玄雲 298
 HSÜEH TSAN 薛瓊 (fl. 352 - 385) 133, 140, 200, 222, 255, 262, 274
 HSÜN HSÜ 荀勗 (gest. 289) 63-64, 68, 74, 80
 hsün-shou 巡守 189
 Hsün-tzu 荀子 26-27, 30-32, 35-36, 127, 134, 139, 154, 156, 197, 208, 274
 Hsün-yü 薰鬻 / 獯鬻 272, 275
 Hu 護 (Musiktitel) 37
 HU P'EI-HUI 胡培翬 (1782 - 1849) 102
 HU SHAO-YING 胡紹煥 (1791 - 1860) 245
 Hu-tzu ko 瓠子歌 178, 193, 258
 hua-kai 華蓋 (Sternbild) 176, 282
 Hua-shan 華山 209
 hua-shih 華始 119
 Huai-nan tzu 淮南子 30, 34, 42, 45, 47, 119, 122, 135, 163, 168, 172, 181, 183, 191, 193, 199-201, 203-206, 208, 213, 215, 219, 222, 225-226, 236, 238, 240, 243, 245, 247, 251, 253-255, 257, 262, 265, 275, 279, 281, 284, 295, 302-303
 Huang-ch'ü 黃初 („Beginn der gelben [Tugendkraft]“, 220 - 226) 58
 huang-chung 黃鐘 (Standardton und Glocke) 39, 42, 47-49, 118
 Huang-hsia 皇夏 (Musiktitel) 41, 77, 83, 85-86
 HUANG I-CHOU 黃以周 (1828 - 1899) 56
 Huang-men ku-ch'ui yüeh 黃門鼓吹樂 52
 huang-men lang 黃門郎 65
 huang-men shih-lang 黃門侍郎 63, 65
 huang-po yün 黃白雲 254
 HUANG-TI 黃帝 → Gelber Kaiser
 huang-ti 皇帝 123
 Huang-ya 皇雅 83-85
 huang yüin 黃雲 254
 HUI TUNG 惠棟 (1698 - 1758) 133, 189
 Hung-fan 洪範 / 鴻範 (Shang-shu) 43, 94, 120
 HUNG HSING-TSU 洪興祖 (1070 - 1135) 253, 262, 266, 282
 HUNG MAI 洪邁 (1123 - 1202) 251
 I 夷 257
 I-ching → Zhou-i
 I-Chou-shu 逸周書 157
 I-li 儀禮 25, 101-103, 136, 138-139, 142-143, 152, 224
 I-men tu-shu chi 義門讀書記 60, 104
 I-pao 異寶 (Lü-shih ch'un-ch'iu) 208
 I-p'in 儼品 56
 I-shan 嶧山 108, 115-116, 134, 155-158, 165
 i-tse 夷則 (Standardton) 42
 I-wen chih 藝文志 (Han-shu) 54, 60, 100, 105, 175, 182
 I-wen lei-chü 藝文類聚 229
 i-yen-shou 益壽 (Gebäude in Kan-ch'üan) 175
 Innerer Sitz der fünf Kaiser (Sternbild) → wu ti nei-tso
 Inschriften → Bronzeinschriften, Ch'in-Inschriften
 Intertextualität 15, 18, 20, 26
 Jahreszeit der Mitte 46-47, 93, 177, 183, 196, 199, 214
 Jaspishalle → yao-t'ang
 Jaspisterrasse → yao-t'ai
 Jih ch'u-ju hsing 日出入行 225
 JU CH'UN 如淳 (fl. 198 - 265) 197-198, 243, 246-247, 250-251, 265, 269, 284
 Ju-shou 蓐收 (Geist) 45, 191
 JUAN CHI 阮籍 (210 - 263) 230
 JUAN YÜAN 阮元 (1764 - 1849) 24
 jui-t'u 瑞圖 260, 282
 jui-ying ch'e 瑞應車 251

- Jung 戎 137
 Jung-chai sui-pi 容齋隨筆 251, 279
 Jupiter 237, 250-251
 K'ai-jung 凱容 (Musiktitel) 71, 79, 83-85, 87-88
 K'ai-yüeh 愷樂 71
 Kalender 26, 185, 250, 253-254, 288, 291
 Kan-ch'üan 甘泉 46, 59, 174-175, 177-178, 184, 212-213, 219-220, 244, 254, 259-260, 262, 269, 276, 283, 290, 299-300
 Kan-ch'üan fu 甘泉賦 214, 257, 265, 299-300
 kan-lei 感類 44
 kan-liao 肝膈 (Leberfett) 190
 kan-lu 甘露 → süßer Tau
 kan-lu shih-yü 甘露時雨 212
 KAN PAO 干寶 (fl. 320) 119
 kan-ying 感應 44
 k'ang 亢 (Mondstation) 237
 Kao-miao 高廟 53
 Kao-ming 高明 (Musiktitel) 83, 85-86
 Kao-t'ang fu 高唐賦 266
 Kao-te 高德 (Musiktitel) 85
 KAO YU 高誘 (c. 168 - 212) 42, 201, 203, 205, 212-213, 221
 (alte) Karten → t'u
 ken-kai 根莖 202-203
 Kindespietät → hsiao
 Klangsteine 17, 19, 23-24, 28, 35, 40, 42, 101-102, 116, 136, 159, 170, 216, 221, 248, 255, 283, 297
 Ko Ch'ing-ti 歌青帝 95
 Kometen 276
 KONFUZIUS 25-27, 34, 44, 110, 273-274
 „Königliche Größe“ (Musiktitel) 39
 Korrekte Musik → ya-yüeh
 „Korrekte Tugendkraft“ (Musiktitel) 63, 80
 „Korrektes Beginnen“ (Musiktitel) 101
 Kostbarer Dreifuß (Hymnentitel) 174, 229, 249-250
 kou-tiao 勾 (Glocken) 51-52
 Kou-mang 句芒 (Geist) 45, 191
 „Kriegerischer Beginn“ (Musiktitel) 74, 80
 Kriegstänze (wu-wu 武舞) 81-82, 87-88, 144, 255
 Ku-ch'ui ling 鼓吹令 62
 Ku chung 鼓鐘 (Kleine Elegantia) 24, 221
 Ku-hsien 姑洗 (Standardton) 42, 118
 Ku-shih chi 古詩紀 58, 98, 190, 218, 236, 243, 249, 264, 272
 Ku-shih pien 古史辨 43
 Ku-shih shang-hsi 古詩賞析 193, 209, 237
 Ku-shih yüan 古詩源 98, 116, 119, 132, 205, 211
 ku-wen 古文 → Alttext
 Ku-yü t'u k'ao 古玉圖考 269
 Ku-yüeh 古樂 (Lü-shih ch'un-ch'iu) 30, 36
 Ku-yüeh yüan 古樂苑 98, 111, 132, 190, 264
 K'uai-chi 會稽 108-109, 129, 134, 143, 155-156, 166
 Kuan 灌 (Fluß) 232
 kuan-chung 關中 130, 273
 Kuan-chung chi 關中記 242
 kuan-li 冠禮 → Bekappungszeremonie
 Kuan-tzu 管子 44, 156, 208, 225, 290
 K'UAN SHU 寬舒 (Westliche Han-Zeit) 270
 kuang-lu hsün 光祿勳 64
 Kuang Wen-hsüan 廣文選 98, 132, 211, 218, 236, 243, 249, 264
 K'UANG HENG 匡衡 (Kanzler von 36 - 30 v.Chr.) 33, 36, 106, 177-179, 211, 213, 218-219, 218-219, 299, 301
 kuei 桂 133, 195-196, 302
 kuei-chiang 桂漿 → Zimtwein
 kuei-chiu 桂酒 → Zimtwein
 kuei-hua 桂華 132-133
 kuei-kung 桂宮 133, 240
 kuei-ying 桂英 133
 K'UEI 夔 (Musikspezialist) 51, 263, 266
 K'un-lun 昆侖-Gebirge (u. Name der Ritualarchitektur) 178, 235-236, 238-240, 245, 263, 265, 289, 292
 kung 宮 (Tonstufe) 42, 47, 195, 217, 223
 kung 功 → Verdienste
 kung-chu 工祝 20
 kung-hsüan 宮縣 (auch ssu hsüan 四縣) 28, 115, 255
 KUNG-SUN CH'ING 公孫卿 (Westliche Han-Zeit) 212, 254
 KUNG-SUN HUNG 公孫弘 (200 - 121 v.Chr.) 40
 K'UNG AN-KUO 孔安國 (gest. c. 120 v.Chr.) 31, 36, 234
 K'UNG KUANG 孔光 (Kanzler 7 - 5 v.Chr.) 51
 K'ung-sang 空桑 248, 255
 K'ung-tzu chia-yü 孔子家語 273
 K'UNG YING-TA 孔穎達 (574 - 648) 23, 128, 134, 190, 215, 252
 Kuo Ch'in lun 過秦論 213
 kuo-feng 國風 → Landesweisen
 KUO MAO-CH'IEH 郭茂倩 (12. Jh.) 67
 KUO P'U 郭璞 (276 - 324) 137, 190
 Kuo-yü 國語 28-30, 34, 39, 74, 118, 134, 137, 195, 221
 la 臘 (Opfer) 270
 lan 蘭 (Wasserdost) 132-133, 188, 198, 248, 268-269
 lan-t'ang 蘭堂 263, 265, 292
 Landesweisen (Shih-ching) 12, 22, 24-26, 101, 123, 131, 136, 143, 160, 222
 Landwirtschaft 208
 lang-chung 郎中 64
 Lang-yeh 琅邪 108, 123, 127, 131, 137, 155-156, 166, 171, 200, 208, 236, 282
 Langlebigkeit (shou 壽, mei-shou 眉壽) 130-131, 139, 142, 150-152, 175, 260, 283, 288; s. a. Dauer
 „Langlebigkeit dem Menschen!“ (Musiktitel) 56, 100
 Lao-tzu 老子 141, 212, 253, 284, 288
 Laszive Melodien → yin-sheng
 lei 類 („Kategorie“) 234
 Lei-ku-tun 擂鼓墩 28
 li 栗 (Kastanie) 195
 Li-chi 禮記 11, 25-28, 30, 32, 34-37, 39-41, 45, 47, 49, 52-53, 81, 88-89, 91, 117, 120, 126, 129, 133-134, 137, 139, 152, 156, 169, 181, 183, 188-191, 193, 195, 197, 203-204, 206, 208-209, 211-215, 219-220, 222-224, 234, 244, 246, 252-254, 256, 262, 265, 269, 279, 300
 Li-chi chih-i 禮記質疑 197
 Li CH'I 李奇 (fl. c. 200) 137, 211
 Li-i chih 禮儀志 (Hou-Han-shu) 45-46
 Li-jung 禮容 (Musiktitel) 54
 li-kuan 禮官 57

LI KUANG-LI 李廣利 (*fl.* 101 v.Chr.) 231, 236, 238
 LI KUANG-TI 李光地 (1642 - 1718) 125, 130, 133
 Li-lun 禮論 (*Hsün-tzu*) 30
 LI PO 李白 (701 - 762) 225, 230, 236, 301
 li-pu lang-chung 吏部郎中 68
 li-pu shang-shu 吏部尚書 65
 Li sao 離騷 113, 116, 133, 161, 172, 194, 196-198, 220, 236, 238, 240, 242, 245, 266, 270-271, 279, 282, 298
 Li sao ts'ao-mu shu 離騷草木疏 133
 LI SHAN 李善 (gest. 689) 223, 226, 229
 Li-shu 禮書 (von CH'EN HSIANG-TAO) 28, 189
 li-shu 曆數 120
 LI SSU 李斯 (gest. 208 v.Chr.) 55, 109
 Li-tou wei-i 禮斗威儀 116, 252
 LI TZ'U-MING 李慈銘 (1829 - 1894) 133
 LI YEN-NIEN 李延年 (c. 140 - 87 v.Chr.) 32, 59-61, 179, 291, 296, 302
 LI YIN-TU 李因篤 (geb. 1633) 116
 Li-yu 隸幽 (Musiktitel) 86, 92
 Li-yüeh 禮樂 (*Po-hu t'ung*) 30, 53
 Li-yüeh chih 禮樂志 (*Han-shu*) 30, 38, 48, 50, 59-60, 96, 100, 169, 174-175, 180, 292, 299
 liang 梁 (musikologischer Begriff) 217, 223
 LIANG CH'Y-CH'AO 梁啟超 (1879 - 1929) 24-25, 102, 181
 Liang Han k'an-wu pu-i 兩漢刊誤補遺 122, 126, 182, 199, 201, 211, 249
 Liang-shu 梁書 66-67
 Liang tu fu 兩都賦 174, 249-250, 259, 273, 278-279
 LIANG WU-TI 梁武帝 (HSIAO YEN 蕭衍, 464 - 549, reg. 502 - 549) 66-67, 69-70, 73
 liao 簞 190, 274
 liao 燎 (Brandopfer) 274
 Lichtmetaphorik 115, 123, 133, 136, 140, 142, 149-151, 150-151, 283
 lin-chung 林鐘 (Standardton) 118
 ling-ch'i 靈旗 („Geisterbanner“) 214; s. a. *chao-yao*
 LING CHIH-LUNG 凌稚隆 (Ch'ing-Zeit) 199
 Ling-chih ko 靈芝歌 (Hymnentitel) 62, 259
 LING LUN 伶倫 (Musikspezialist) 49
 ling-wen 令問 139, 152
 ling-yin 陵陰 / 凌陰 207
 Ling-ying 靈應 (Musiktitel) 87
 Lithophone → Klangsteine
 LIU AN 劉安 (Prinz von Huai-nan, 175 - 122 v.Chr.) 171-172
 LIU CHANG 劉章 (Prinz von Ch'eng-yang 城陽王, gest. 178 v.Chr.) 165
 LIU CH'ANG 劉敞 (1019 - 1068) 111, 123, 125, 132
 LIU CHAO 劉昭 (*fl.* 510) 62, 82
 liu-che 流緒 229, 232-233, 292
 LIU CHIEH 劉節 (1476 - 1555) 98
 Liu ching 六莖 (Musiktitel) 37
 LIU FANG 劉芳 (453 - 513) 75
 LIU FENG-SHIH 劉奉世 (1041 - 1113) 132, 135
 liu ho 六合 199, 200, 247, 280, 283, 287
 LIU HSIANG 劉向 (79 - 8 v.Chr.) 30-31, 117, 213, 240, 247
 LIU HSIEN 劉緄 (c. 467 - c. 522) 15, 60, 97, 99, 109, 132, 134, 155, 172, 300-301
 LIU HSIEN 劉歆 (gest. 23) 54, 107, 155

liu-hsing 流星 267-277
 LIU HUNG 劉宏 (434 - 458) 91
 liu-li 流離 276
 liu lung 六龍 224-225, 280, 283
 liu mo 六漠 247
 liu mu 六幕 242, 247, 286, 288, 292
 LIU PANG 劉邦 → HAN KAO-TSU
 LIU PIN 劉放 (1022 - 1088) 199, 279
 liu-sha 流沙 235-236, 292
 liu tai chih yüeh 六代之樂 36, 80-81
 LIU TS'ANG 劉蒼 (gest. 83) 62, 82
 liu wu 六舞 80-81
 LIU YING 劉膺 (*fl.* 302) 89
 Liu ying 六英 (Musiktitel) 37
 LIU YU 劉友 (Prinz YU von Chao 趙幽王, gest. 181 v.Chr.) 165, 171
 Lo 洛 123, 139, 275
 Lo kao 洛誥 (*Shang-shu*) 139
 Lo-yang 洛陽 45-46, 74, 82, 94, 101
 LU ANG 陸印 (c. 503 - c. 551) 68
 lu-li 陸離 (Geistervogel) 222
 Lu sung 魯頌 (*Shih-ching*) 23-26, 121, 131, 171
 LU WAN 盧縮 (Prinz von Yen) 125
 LU WEN-CH'AO 盧文弼 (1717 - 1796) 158
 Lu-wu 陸吾 (Geist) 238
 luan 鸞 („Simurgh“) 194, 212
 luan-ch'i 鸞車 213, 219
 luan-ch'i 鸞旗 213
 luan-lu 鸞路 210-213
 Lun heng 論衡 56
 Lun-yü 論語 12, 25, 27, 34, 76, 120, 123, 134, 140, 152, 215, 233, 255
 Lung-hsi 隴西 274
 lung-kuan 隴關 273
 Lung-men 龍門 255
 lung-lin 龍鱗 („Drachenschuppen“) 213
 Lung-shan 隴山 272, 273
 lung-shou 隴首 273
 lung-ti chih shou 隴坻之首 273
 lü 律 → Standardtöne
 Lü-li chih 律曆志 (*Han-shu*) 48, 203
 Lü-shih ch'un-ch'iu 呂氏春秋 30-31, 35-36, 42, 45, 47, 49-51, 118, 126-127, 158, 181, 183, 191, 200, 203-206, 208-209, 212, 221, 236, 238, 246, 254
 ma ch'eng chih shan 馬成之山 230
 Ma-wang-tui 馬王堆 133, 213-214, 220, 234, 269, 276
 Man 蠻 137
 man-man 蔓蔓 276
 mang-mang 芒芒 134, 153, 283
 mao 旄 (Quastenstäbe) 81, 117, 134; s. a. Friedenstänze
 MAO (Han-Gelehrter) 毛 31-32, 35
 MAO CH'ANG 毛萇 23, 31, 117, 276
 mao-hsüeh 毛血 (Haar und Blut des Opfertieres) 83
 Mao-ling chung-shu ko 茂陵中書歌 133
 Mao shih 毛詩 [# 1-25] 101, 191, 200, [# 11] 274, [# 29] 154, [# 37] 237, [# 83] 138, [# 93] 197, [# 102] 204, [# 105] 222, [# 114] 140, [# 127] 212, [# 128] 138, [# 130] 142, [# 154] 207, [# 160] 138, [# 161] 138, [# 163] 140, [# 172] 138, [# 173] 142, 212, [# 174] 129, 203, [# 176] 267, [# 177] 133, [# 178]

212, [# 182] 212, [# 186] 201, [# 188] 255, [# 193] 264, [# 204] 126, [# 205] 262, [# 206] 119, [# 207] 154, [# 208] 24, [# 209] 19-20, 222, 257, [# 210] 190, 254, [# 211] 204, 212, [# 212] 219, [# 215] 254, [# 217] 119, 129, [# 218] 138, [# 220] 24, [# 222] 201, 212, [# 228] 138, [# 234] 262, [# 235] 123, 139, 162, 183, 201, 222, [# 236] 123, 206, [# 237] 135, [# 238] 222, [# 239] 222, [# 241] 131, 136, 138, 143, 254, [# 243] 12, [# 245] 133, 219, [# 247] 115, [# 249] 134, 138, 143, 183, 201, 246, [# 250] 222, [# 252] 136, 154, 201, 223, [# 255] 244, [# 256] 140, 183, [# 258] 219, [# 259] 140, [# 260] 123, 212, 245, [# 261] 212, 246, [# 262] 262, [# 266] 23, 40, 89, 122, 222, [# 266-296] 23, [# 268] 219, [# 269] 142, 246, [# 271] 36, 92, 101, [# 273] 115, [# 274] 257, [# 276] 219, [# 278] 119, [# 279] 262, [# 280] 23, 116, 119, 204, [# 282] 183, 201, [# 283] 254, [# 285] 36, 101, [# 290] 133, 222, 262, [# 292] 253, [# 293-296] 36, 101, [# 297-300] 23, [# 299] 121, 183, 201, 212, 222, 254, [# 300] 131, 261, [# 301] 19, 23, 183, 201, [# 302] 143, 212, 254, 257-258, [# 303] 134, [# 304] 134, 139, [# 305] 121, 123, 191, [# 301-305] 23
 Mao shih ts'ao-mu niao-shou ch'ung-yü shu kuang-yao 毛詩草木鳥獸蟲魚疏廣要 129, 276
 mao-wu 旄舞 117
 Mars 250
 MEI CH'ENG 枚乘 (gest. 141 v.Chr.) 122, 225, 233, 270
 mei fang 美芳 133, 135
 mei-shou 眉壽 → Langlebigkeit
 MEI TING-TSO 梅鼎祚 (1549 - 1615) 98, 132, 182, 251
 Meister TSOU → TSOU YEN
 Melodien → sheng; s. a. neue Musik
 Melodien aus Ch'u → Ch'u sheng
 MENG K'ANG 孟康 (*fl.* 1. Hälfte 3. Jh.) 118, 137, 197, 200, 208, 219, 222, 230, 243, 246, 284
 Meng-tzu 孟子 115, 127, 134, 203, 208, 275
 Merkur 250
 Meteoriten 272, 276-278, 287, 291
 MIAO HSI 繆襲 80, 87, 101-102, 118
 Milchstraße 103
 „Militärische Tugendkraft“ (Musiktitel) 53-54, 58, 62, 82, 123
 ming 命 13, 116
 ming-ch'i 明器 213
 Ming-li 明理 (*Lü-shih ch'un-ch'iu*) 30
 ming-ming 冥冥 116, 119, 135, 152
 ming-t'ang 明堂 (Halle des Lichts) 46, 63, 65-67, 72, 76, 78-79, 84-86, 90-91, 93-95, 177-178, 211, 219, 239, 254, 265, 290
 ming-te 明德 143
 MIU CHI 繆忌 (Westliche Han-Zeit) 176-177, 219
 Mo-tzu 墨子 36, 38, 206, 244, 254
 Monographie über das Ritual (*Hou-Han-shu*) → Li-chih
 Monographie über die Literatur (*Han-shu*) → I-wen chih
 Monographie über die Musik (*Nan-Ch'i-shu*) 92
 Monographie über die Musik (*Sung-shu*) 54
 Monographie über die Opfer (*Hou-Han-shu*) → Chi-ssu chih
 Monographie über die Opfer des Vorstadaltars (*Han-*

shu) → Chiao-ssu chih
 Monographie über Ritual und Musik (*Han-shu*) → Li-yüeh chih
 Monographie über Stimpfpfeifen und Kalender (*Han-shu*) → Lü-li chih
 mu-mu 穆穆 183, 201
 Mu-shao 穆韶 (Musiktitel) 83, 85-86
 Mu t'ien-tzu chuan 穆天子傳 238
 Mundorgeln 28, 183, 210, 213, 216
 Münzprägung 234, 273
 Musik der sechs Epochen 37, 80
 „Musik des erhabenen Leuchtens des Azurenen Kaisers“ (Musiktitel) 95
 Musik des Halleninneren → Fang-chung yüeh
 Musik für das Opfer des Halleninneren → Fang-chung tz'u yüeh
 Musik zur Pazifizierung des Zeitalters → An-shih yüeh
 Musik zur Richtigestellung des Zeitalters → Cheng-shih yüeh
 Musikamt → yüeh-fu
 Na-hsia 納夏 (Musiktitel) 85
 nan 南 (*Shih-ching*) 24
 Nan-Ch'i-shu 南齊書 63-66, 84, 86-87, 92-94, 102, 174-175
 Nan-fang ts'ao-mu chuang 南方草木狀 256
 nan-kung 南宮 („Südlicher Himmelspalast“) 176
 nan-lü 南呂 (Standardton) 42, 118
 Nan Shu fu-lao 難蜀父老 247, 284
 Nan-tu fu 南都賦 198
 Nan-yüeh 南粵 32, 59, 73, 184, 214, 221, 256, 279, 290, 302
 nao 饒 (Glocken) 52
 nao-ko 饒歌 52, 98, 223
 Nephritstäbe → shao
 Nephritterasse → yü-t'ai
 Nephritzimmer → yü-fang
 neue Musik 34, 291; s. a. *hsin-pien sheng*, *hsin-sheng*, *hsin-sheng ch'ü*, *hsin-sheng pien-ch'ü*, *hsin-yin*, *ni-yin*, *wang-kuo chih sheng*, *yin-sheng*
 neunfacher Himmel → chiu t'ien
 NI FAN 倪瓚 (*fl.* 1687 - 1705) 68
 Ni ssu ch'ou shih 擬四愁詩 230
 ni-yin 溺音 („exzessive Töne“) 32
 nien-hao 年號 (Regierungsdevisen) 76, 249-250
 Nung-chan 農戰 (*Shang-chün shu*) 208
 nü-lo 女羅 129
 nü-wu 女巫 103
 o-yün 訛韻 172
 Omina 73, 95, 103, 174-175, 223, 226, 232, 249-254, 259-260, 265, 273, 275, 277-279, 287-290, 296, 301
 Opferwein → Alkohol
 Ornament 15-17, 19, 21-22, 28-29, 70, 192, 264, 268, 271, 282, 300
 pa fang 八方 188, 219
 pa fang chih feng 八方之風 (Winde der acht Richtungen) 42, 196
 pa fang chih shen 八方之神 196
 pa feng 八風 (acht Winde) 27, 42-43, 255
 pa hsiang 八鄉 196

- pa huang 八荒 210, 213
 pa i 八佾 (acht Tanzreihen) 27-28, 31, 42-43, 45, 216, 220, 255
 pa t'ung kwei-tao 八通鬼道 177
 pa yin 八音 (acht Töne der Musikinstrumente) 41-43, 49-50, 59, 220, 255, 299
 Pa-yü wu 巴渝舞 58, 87-88
 Pa-yü wu tsa-wu-wu i 巴渝舞雜武舞議 (T'ung-tien) 88
 p'ai-hsiao 排簫 (Pānpfeife) 28
 palastförmige Aufhängung → kung-hsüan
 PAN KU 班固 (32 - 92) 30, 32, 54, 58, 60, 62, 97, 101, 107, 119, 134, 174, 200, 205, 212-213, 218-219, 222, 225, 228, 230, 236, 240, 249, 259, 273, 275, 278-279, 283, 292, 298-299
 P'AN HSÜ 潘岳 (gest. 215) 119
 P'AN YÜEH 潘岳 (247 - 300) 195, 200, 213
 p'ang-yang 滂洋 266
 pao-ma 寶馬 231
 Pao-shao 報韶 (Musiktitel) 86
 Pao-ting 寶鼎 (Hymnentitel) 249
 p'ao 廐 273
 pei-chi 北極 (Himmelspol) 176
 Pei-Ch'i-shu 北齊書 68
 Pei hui feng 悲回風 265
 Pei-Mo 北貉 206
 PEI-P'ING FU-CHÜN 北平府郡 → LIU YING
 Pei-shih 北史 68
 pei-tou 北斗 214-215
 P'ei 沛 56-57, 140, 172
 P'EI SUNG-CHIH 裴松之 (372 - 451) 58
 P'ei-ti wu 配帝舞 (Tanz) 95
 P'ei-wen yün-fu 佩文韻府 257
 P'EI YIN 裴駭 (fl. 2. Hälfte 5. Jh.) 57
 Pen-ts'ao kang-mu 本草綱目 132, 256
 P'eng-lai 蓬萊 247, 278-279, 288
 P'ónix 217, 223, 251-252, 275
 pi 畢 (Sternbild) 276
 pi 鑿 (Nephritscheibe) 196, 268-270, 287
 pi i 比翼 244
 pi-li 薜荔 132-133
 pi-ping t'u 避兵圖 214
 pi-shu chien 祕書監 99
 p'i-pi 皮幣 („Ledergeld“) 273
 p'iao-chi chiang-chün 驃騎將軍 62
 p'iao-chi ta-chiang-chün 驃騎大將軍 68
 pien 籩 (Bambuskelch) 210, 213
 pien-jen 籩人 213
 Ping-i 冰夷 257
 P'ing-ch'ih 馮遲 257
 P'ing-hsi 馮翊 258
 P'ing-i 馮夷 248, 257, 290
 P'ing-i 屏翳 / 萍翳 / 萍翳 257
 P'ING TANG 平當 (gest. 4 v. Chr.) 40
 PO CHÜ-I 白居易 (772 - 846) 169
 po chün 百君 282-283
 po-hu 白虎 → Weißer Tiger
 Po-hu t'ung 白虎通 27, 30, 37, 42, 53, 192
 po hui 百卉 126
 Po-kuan kung-ch'ing piao 百官公卿表 (Han-shu) 60
 Po-lin chih ko 白麟之歌 (Hymnentitel) 273
 Po-min 白民 226
 po mo 百末 256
 Po-shih 白氏 226
 Po shih liu t'ieh shih-lei chi 白氏六帖事類集 169, 236
 po-tsang 白藏 205
 Po-wu chih 博物志 252
 Pokal 188, 198, 241, 256, 263, 266, 268, 270, 280, 283
 Polarstern 240; s. a. pei-chi, t'ien-chi
 Prinz von Chien-p'ing → LIU HUNG
 Prinz von Huai-nan → LIU AN
 Prinz HSIEN von Ho-chien → HO-CHIEN HSIEN-WANG
 Prinz HSIEN von Tung-p'ing → LIU TS'ANG
 Pu-ch'i 不其 282
 Pu chü 卜居 244
 p'u-t'ung 普通 („Allgemeine Durchdringung“, 520 - 527) 67
 Purpur-Gelbes → tzu-huang
 purpurn 244
 Purpurner Altar → tzu-t'an
 Purpurner Palast des Himmelspols → tzu-kung
 Purpurner Vorhang 184, 241
 quadratischer Hügel → fang-ch'iu
 Quastenstäbe 81, 115, 265; s. a. Friedenstänze
 Reduplikationen 16-17, 19, 22, 119, 126, 135-136, 148, 152-153, 159-160, 173, 183, 194, 201, 203, 246, 262, 265, 297-298
 Regenmeister → yü-shih
 Regenopfer 66, 94
 „Reichhaltige Tugendkraft“ (Musiktitel) 53-54
 „Richtigstellen des Beginns“ (Musiktitel) 101
 „Richtigstellen des Zeitalters“ (Musiktitel) 101
 Rote Sänfte 221
 „Rote Wildgänse“ (Hymnentitel) 174, 300
 „Roter Alligator“ (Hymnentitel) 184
 Roter Kaiser (Ch'ih-ti 赤帝) 45-46, 93-94, 177, 182, 204
 Roter Vogel 191-192, 195, 222, 252
 „Ruhm der Tugendkraft“ (Musiktitel) 138
 san-chi ch'ang-shih 散騎常侍 63, 66
 San-fu huang-t'u 三輔黃圖 57, 192, 219, 240, 244, 259, 269, 275, 279
 San hou chih chang 三侯之章 140
 san i 三一 211
 san kuang 三光 199, 201, 286, 292
 San-kuo chih 三國志 58, 84, 87
 San-ts'ai t'u-hui 三才圖會 116-117, 213
 Saturn 244, 250-251
 Schilde (kan 干) 81, 215, 255; s. a. Kriegstänze
 Schwarzer Kaiser (Hei-ti 黑帝) 45, 93-94, 177, 190, 207
 se 瑟 (Zither) 28, 216, 220-221
 sechs Ausdehnungen → liu mu
 sechs Drachen → liu lung
 sechs Verbundene → liu ho
 Segnungen des Himmels → t'ien-hsiu
 shan-ch'e 山車 252
 Shan-hai ching 山海經 191, 225-226, 230, 232-233, 236, 238, 255, 257, 302-303
 Shan-kuei 山鬼 116, 130, 246, 260, 265, 279

- Shan-yün 山雲 (Musiktitel) 80
 shang 鶯 → Pokal
 shang 商 (Tonstufe) 42, 195, 217, 223
 Shang-chün shu 商君書 156, 208
 Shang-lin 上林 299
 Shang-lin fu 上林賦 194, 203, 205, 236, 245-247, 252, 270, 275, 299, 302
 Shang-ling 上陵 (Hymnentitel) 283
 Shang nung 上農 (Lü-shih ch'un-ch'iu) 208
 Shang shih 傷時 240
 Shang-shu 尚書 12, 18, 21, 41, 43, 51, 94, 107, 115, 118, 120, 123, 125, 136, 139, 141, 150, 154, 156, 189-190, 201, 203, 209, 215, 219-221, 223, 234, 236, 238, 243-244, 253, 256, 262, 266, 300
 shang-shu ling 尚書令 64, 66
 shang-shu [tso-jp'u-yeh 尚書[左]僕射 66
 Shang-shu ta-chuan 尚書左傳 41, 118
 shang-shu tso-ch'eng 尚書左丞 65, 67
 shang-shu tso-p'u-yeh 尚書左僕射 64, 67, 91
 Shang sung 商頌 (Shih-ching) 23-24
 shang-ti 上帝 178, 239
 shao 稍 241, 244
 Shao 招 / 韶 (Musiktitel) 37, 53, 71, 76, 81, 84, 87-88
 shao-fu 少府 61
 Shao-hao 少皞 / 少昊 (Geist) 205-206
 Shao-nan 召南 (Shih-ching) 101
 Shao ssu-ming 少司命 129
 She Chiang 涉江 116
 SHEN CH'IN-HAN 沈欽韓 (1775 - 1831) 99, 125-126, 130, 197, 201, 252, 255, 262, 276
 Shen-hsia 深夏 (Musiktitel) 85
 shen-jen 神人 282
 shen-ming t'ai 神明臺 279
 shen-niao 神鳥 (Geistervogel) 223
 Shen-nü fu 神女賦 194, 197
 shen-kung 神宮 133
 SHEN TE-CH'EN 沈德潛 (1673 - 1769) 98, 116, 119
 Shen-tso 神祚 (Musiktitel) 84
 SHEN YUNG-CHI 沈用濟 (fl. 1671) 98, 173
 SHEN YÜEH 沈約 (441 - 513) 66-67, 69, 76, 82, 102, 223, 301
 sheng 笙 → Mundorgeln
 sheng 聲 (Melodien) 33
 sheng-ko 升歌 40
 sheng-ming 昇明 („Aufsteigendes Leuchten“, 477 - 479) 66
 Sheng-t'ang 盛唐 281
 Sheng-te 盛德 (Musiktitel) 53, 58, 87
 shih 尸 (Verkörperer) 19, 257
 shih 式 (Divinanztafel) 48, 192, 215
 shih 詩 25, 58, 98, 179, 181, 198, 222
 Shih-chi 史記 30-32, 35, 42, 96-97, 103-104, 106, 108, 145, 167, 174-176, 179, 183, 289, passim (in den Hymnenkommentaren)
 Shih-chi li-shu 詩記曆樞 232
 SHIH CH'ANG-p'an 史檮盤 16, 157
 Shih-ching 詩經 11-12, 15-17, 19, 21-25, 27, 29-31, 35-36, 38-40, 49, 52, 76, 89, 103, 107, 112-115, 121, 123, 125-126, 129, 131, 134, 136, 138-139, 141, 143-144, 148, 150, 152-153, 156, 159-164, 167-168, 172-173, 183, 186, 190, 197, 200-201, 207, 212, 219, 222, 227, 253, 255, 283, 295-296, 298, 302; s. a. Mao shih
 shih-ching 石經 41
 shih-chung 侍中 63, 66-67, 80
 Shih-fa chieh 誼法解 (I-Chou-shu) 157
 shih-fu 詩賦 99, 175, 179
 shih-hua 詩話 98
 Shih kuo 十過 (Han Fei-tzu) 31
 shih-lang 侍郎 64
 Shih-lei fu 事類賦 236
 Shih ming 釋名 244
 Shih-tse hsün 時則訓 (Huai-nan tzu) 45, 215
 Shih-tsung miao 世宗廟 54
 Shih-yin 適音 (Lü-shih ch'un-ch'iu) 30
 shou 壽 → Langlebigkeit
 Shou chih 守志 262
 Shou-ch'un 壽春 (Hof des LIU AN) 172
 Shou-jen 壽人 (Musiktitel) 56, 87, 100, 131
 shou kung 壽宮 (Palast in Kan-ch'üan) 175
 SHU-SUN T'UNG 叔孫通 (Westliche Han-Zeit) 40-41, 54-57, 103-104, 106, 109-110, 115, 138, 145, 158-159, 299
 Shu-tu fu 蜀都賦 194
 Shuang-ku-tui 雙古堆 215
 Shui-ching chu 水經注 132, 193, 231, 236, 238
 Shui 隄-Hügel 248, 253, 262, 267
 Shui-hu-ti 睡虎地 109
 Shui-yüan 說苑 213
 SHUN 舜 (Kulturheros) 36-37, 41, 51, 53, 55, 76, 81, 88, 124, 134, 139, 154, 170, 184-185, 189, 209, 256, 266, 281-282, 290-291, 300
 Shun-chih 順治 78
 Shuo chien 說劍 (Chuang-tzu) 233
 Shuo-wen chieh-tzu 說文解字 15, 49, 116, 190, 195, 197-198, 202, 205-206, 223, 232, 243-244, 246, 256-257, 264-265, 267, 274, 276, 279, 281, 284
 Shuo-wen t'ung-hsün ting-sheng 說文通訓定聲 247
 sieben Beginne → ch'i shih
 sieben ursprüngliche [Töne] → ch'i shih
 „Siebenfache Tugendkraft“ (Musiktitel) 220
 Silbergeld 273
 Sommersolstitium 246
 Sonengeist 224-225
 ssu chi 四極 121-123, 135-136, 149-151, 174
 ssu fang 四方 26, 121, 177, 187, 190, 192, 196, 200, 213, 242, 261, 269, 297
 ssu fang chih chi 四方之極 121, 190-191, 196
 ssu fang chih pin yen 四方之賓燕 (I-li) 101
 ssu fang chih shen 四方之神 190-191, 199-200, 214
 Ssu-hsia 肆夏 (Musiktitel) 39-41, 71, 77-79, 83-85
 ssu-hsien chung-ta-fu 司憲中大夫 68
 ssu hsing 四興 → kung-hsüan
 ssu hsüan 四縣 → kung-hsüan
 Ssu-hsüan fu 思玄賦 222, 238
 ssu i 四夷 205-206, 236, 261
 Ssu-kan 司干 (Chou-li) 30
 ssu-kuan 祀官 103
 ssu-k'ung 司空 66
 ssu-li hsiao-wei 司隸校尉 63
 ssu lin 四鄰 268-269
 ssu ling 四靈 192
 ssu-ma 司馬 66, 89
 SSU-MA CHAO 司馬昭 (211 - 265) 64

- SSU-MA CHEN 司馬貞 (8. Jh.) 97, 103, 175, 232, 250-251
 SSU-MA CH' IEN 司馬遷 (c. 145 - c. 86 v. Chr.) 96, 107-108, 251, 260, 289-290
 SSU-MA CHÜN 司馬鈞 (gest. 108) 89
 SSU-MA HSIANG-JU 司馬相如 (179 - 117 v. Chr.) 59-61, 99, 123, 179-180, 185, 194-198, 200, 203, 205, 212-213, 218, 221-222, 226, 233, 236, 240, 245, 247, 252, 254, 262, 270, 273-275, 284, 295, 298, 302-303
 SSU-MA KUANG 司馬光 (1019 - 1086) 249
 SSU-MA PIAO 司馬彪 (gest. 305) 62
 SSU-MA T' AN 司馬談 (gest. c. 110 v. Chr.) 109
 ssu mo 四絡 206
 ssu se 四塞 262
 ssu shen 四神 192
 ssu shih 四時 (Musiktitel) 53
 Ssu shih chia-chih 四時嘉至 (Musiktitel [?]) 40
 ssu shih chih yüeh 四時之樂 196
 Ssu shih tz'u-ssu ko 四時祠祀歌 90
 Ssu shu chang-chü chi-chu 四書章句集注 134
 ssu-ssu 襖襖 234
 ssu-t'u 司土 66
 ssu wang 四望 189
 ssu wei 四維 196
 ssu yüeh 四嶽 209
 Standardtöne (lü 律, t'ung 通) 39, 41-44, 47-49, 118, 170, 189, 217, 222, 248, 254, 299
 Strahlenstern 184, 241, 244, 248-251, 253, 286, 290, 292
 Su-ch'eng 肅成 (Musiktitel) 84
 Su-hsien 肅咸 (Musiktitel) 71, 83-85, 92
 SU LIN 蘇林 (fl. c. 220) 127, 213, 225, 233, 260
 sui-hsing 歲星 („Jahresstern“, d. i. Jupiter) 237, 251
 sui-pin 葵賓 (Standardton) 42, 118
 Sui-shu 隋書 23, 26, 31, 51-52, 66-68, 72, 75, 78, 80-81, 84-86, 301
 sui-yin 歲陰 → t'ai-sui
 SUN CH' O 孫綽 (314 - 371) 194
 SUN HSIANG-YEN 孫星衍 (1753 - 1818) 56
 SUN I-JANG 孫詒讓 (1848 - 1908) 36, 39, 212, 255
 SUN SHU AO 孫叔敖 208
 sung → Eulogien
 SUNG CH' I 宋祁 (998 - 1061) 271
 SUNG HSIANG-WU-TI 孝武帝 (LIU CHÜN 劉駿, 430 - 464, reg. 453 - 464) 65, 71, 94
 Sung-kao 嵩高 (Sung-shan 嵩山) 209
 Sung lun-kung ko-shih ling-chih ko 頌論功歌詩靈芝歌 62, 259
 SUNG MING-TI 宋明帝 (LIU YÜ 劉彧, 439 - 472, reg. 466 - 472) 65, 68
 sung shen 送神 90
 Sung-shen ko 送神歌 79, 83
 Sung-shih 宋史 206
 Sung-shu 宋書 31, 36, 53-54, 58, 64, 72, 75, 78-79, 82, 84, 86-87, 90, 175, 252, 255, 259, 278, 301-302
 SUNG WEN-TI 宋文帝 (LIU I-LUNG 劉義隆, 407 - 453, reg. 424 - 453) 71-72, 94
 SUNG WU-TI 宋武帝 (LIU YÜ 劉裕, 363 - 422, reg. 420 - 422) 65, 71
 SUNG YÜ 宋玉 (c. 290 - 223 v. Chr.) 193-194, 197, 266
 süße Quellen 234, 251-252
 süßer Tau 210, 212, 263, 265, 278-279
 Sutrisna → Erh-shih
 Ta-chang 大章 (Musiktitel) 37
 Ta-chao 大招 197, 206, 218, 283, 299
 Ta-chuang 大莊 (Musiktitel) 87
 Ta-chün 大鈞 (Musiktitel) 75, 80
 Ta-hsia 大夏 (Musiktitel) 37, 39, 80-81
 Ta-hsü 大序 → Großes Vorwort
 Ta-hu 大護 (Musiktitel) 37, 80-81
 Ta-jen fu 大人賦 222, 240, 245, 252, 270
 Ta kao 大誥 (Shang-shu) 139
 Ta-kuan 大觀 (Musiktitel) 87
 ta-lu 大路 213
 ta-lung ch' ih 大龍池 (in Kutscha) 234
 ta-lü 大呂 (Standardton) 39, 42
 ta-ming 大明 („Großes Leuchten“, 457 - 464) 65, 71-72, 84, 86
 Ta-shao 大韶 (Musiktitel) 87
 ta ssu-k'ung 大司空 51
 Ta ssu-ming 大司命 193, 243, 298
 Ta ssu-yüeh 大司樂 (Chou-li) 30
 Ta Tai Li-chi 大戴禮記 45
 Ta-T'ang hsi-yü cht 大唐西域記 234
 Ta-T'ang i-li 大唐儀禮 99
 ta-tsun 大尊 256
 Ta-tsung miao 大宗廟 54
 Ta tsung-po 大宗伯 (Chou-li) 30
 Ta-wu 大武 (Musiktitel) 36-37, 80-82, 87-88
 ta-ya → Elegantie
 Ta-yü 大豫 (a. Ta-yüeh 大悅, Musiktitel) 63, 87
 Ta-yü yüeh 大予樂 („Große Verleihungsmusik [?]") 51
 Ta-yüan 大苑 229-234, 236-237, 274
 Ta-yüan chih ma 大苑之馬 229-230
 Ta-yüan lieh-chuan 大苑列傳 (Shih-chi) 230
 Ta-yüeh 大樂 (Lü-shih ch' un-ch'iu) 30
 ta-yüeh 大樂 39-40, 61
 ta-yüeh kuan 大樂官 (Amt für die Große Musik) 61-62
 ta-yüeh ling 大樂令 (Direktorder der Großen Musik) 60-61
 t'ai-ch'ang 太常 56, 61-62, 64
 t'ai-chien 太建 („Großes Begründen“, 568 - 572) 73
 t'ai-ch' u 太初 („Großer Beginn“, 104 - 101 v. Chr.) 180-181, 236, 250, 288, 291
 t'ai-ho 泰河 267
 T'ai-i 太一 46, 54, 59, 117, 175-178, 182-184, 201, 211-214, 219-221, 224, 227, 229, 232, 244, 252, 262, 269-270, 276, 292
 T'ai-i chih ko 太一之歌 227, 229
 T'AI-KUNG 太公 (LIU CHIH-CHIA 劉執嘉 [?], Vater des HAN KAO-TSU) 104
 T'ai-miao 太廟 64, 71
 T'ai-p'ing yü-lan 太平御覽 62, 236, 249, 255, 259
 t'ai-po 太白 (Venus) 109, 222, 279
 t'ai-p'u 太僕 63
 T'ai-shan 泰山 46, 108, 155-156, 165, 177-178, 209, 213, 225, 230, 239, 244, 252, 254, 273, 276, 281, 288-289
 T'ai-shang-huang miao 太上皇廟 104
 t'ai-shih 太始 („Großes Beginnen“, 96 - 93 v. Chr.) 278
 t'ai-shih 泰始 („Großes Beginnen“, 265 - 274) 63-64, 75

- t'ai-sui 太歲 („Jahresstern“) 214, 237
 t'ai-ts'ou 大猷 (Standardton) 39, 42, 118
 t'ai-tsun 太尊 / 泰尊 → ta-tsun
 t'ai-yeh ch' ih 太 / 泰液池 279
 t'ai-yin 太陰 → t'ai-sui
 t'ai yüan 泰元 211
 t'ai-yüan 太元 („Großer Ursprung“, 376 - 396) 64
 t'ai-yüeh 太樂 → ta-yüeh
 t'ai-yüeh ling 太樂令 → ta-yüeh ling
 T'ANG 湯 (Kulturheros) 36-37, 80, 139, 154
 T'ANG 唐 (Kulturheros) → YAO
 t'ang-hsia 堂下 40
 T'ang kao 湯誥 (Shang-shu) 139
 T'ANG-SHAN FU-JEN 唐山夫人 40, 56, 100, 103, 105
 t'ang-shang 堂上 40, 103
 Tanz 16, 18-19, 22-25, 27-28, 30-32, 34, 36-37, 39-40, 42-43, 45, 48-49, 51-55, 57-63, 65-67, 71-76, 78, 80-83, 86-88, 91, 95, 117, 125, 169, 184, 194, 214, 216, 220-221, 241, 263, 286
 Tao Chih 盜跖 (Chuang-tzu) 283
 Tao te shuo 道德說 (Hsin-shu) 208
 t'ao-t'ieh 饜饜 28
 te 德 → Tugenkraft
 te-hsing 德星 → Strahlenstern
 Teng-ko 登歌 (Musiktitel) 40, 58, 71, 79, 83-87, 92, 101
 Ti 狄 262
 ti 笛 (Querflöte) 28
 ti i 地一 211
 Ti-K'U 帝嚳 (Kulturheros) 37
 Ti lin 帝臨 (Hymnentitel) 46, 97, 199
 Ti-te k'ai-jung 地德凱容 (Musiktitel) 85, 92
 Ti-yang 滌雅 (Musiktitel) 73, 83-85
 t'i-t'ang 椒儻 233
 Tiao Ch'ü Yüan Wen 甲屈原文 254
 t'iao-li 條理 28
 tien-chung lang 殿中郎 65
 Tien yin 典引 119
 t'ien-chi 天極 (Himmelspol) 176, 219
 t'ien-ho 天和 („Harmonie des Himmels“, 566 - 573) 80
 t'ien-ho 天休 18, 136, 138-139
 t'ien i 天一 211
 t'ien-ma 天馬 → Himmelspferd
 t'ien-ma ko 天馬歌 227, 230, 236
 t'ien-men 天門 („Himmelstor“, Sternbild) 194, 239-243, 247, 263-264, 286-288, 292
 t'ien-she 天社 („himmlischer Erdaltar“, Sternbild) 103
 t'ien-ssu 天駟 („himmlische Quadriga“, Sternbild) 232
 T'ien wen 天間 116, 123, 135, 193, 220, 238, 253, 261
 T'ien-wen chih 天文志 (Han-shu) 277
 T'ien-wen hsün 天文訓 (Huai-nan tzu) 30
 Tigerstreifen 235-237
 Töne → yin, hsin-yin, pa yin, wu yin
 tou 豆 83
 Treuestern → hsin-hsing
 „Trommel- und Blasmusik des Gelben Palasttores“ 52
 Trommeln 17, 19, 23-24, 28-29, 40, 59, 62, 159, 183, 210, 216, 221
 Ts'ai-tz'u 采薺 (Musiktitel) 40
 TS'AI YUNG 蔡邕 (133 - 192) 26, 37, 42, 51-52, 94, 122
 tsan 贊 134
 tsan-hsiang 贊饗 211
 TSANG T'U 臧荼 (Prinz von Yen) 125
 TS'ANG CHEH 蒼頡 49
 Ts'ang-lung 蒼龍 → Azurener Drache
 ts'ao-mu 草木 203
 TS'AO CHH 曹植 (192 - 232) 200, 257
 TS'AO P' I 曹毗 (fl. c. 391) 64, 68
 TS'AO TS'AO 曹操 (155 - 220) 62-63, 74
 Ts'e Wei kung chiu hsi wen 冊魏公九錫文 119
 TSENG HOU I 曾侯乙 28, 117, 192
 tso-ch'eng 左丞 67
 TSO SSU 左思 (c. 250 - c. 305) 194, 200
 tso-wei Chiang-chün 左衛將軍 65
 TSOU CHI 鄒忌 182
 TSOU-TZU → TSOU YEN
 Tsou-tzu chung-shih 鄒子終始 182
 tsou-tzu yüeh 鄒子樂 181, 202, 285, 288
 TSOU YANG 鄒陽 (c. 206 - c. 129 v. Chr.) 181-182, 254
 TSOU YEN 鄒衍 (305 - 240 v. Chr.) 43, 181-183, 202, 285, 288
 tsu 俎 216, 222
 ts'u-chiang 酌漿 256
 ts'ui-ching 翠旌 → Eisvogel-Standarte
 Ts'ui-huang 翠黃 226
 TS'UI KUANG 崔光 (451 - 523) 67
 tsun 尊 196, 256; s. a. Pokai
 Tsung-chang 總章 (Musiktitel) 83
 tsung-miao i-fa 宗廟儀法 55
 tsung-miao ko-shih 宗廟歌詩 54
 ts'ung 琮 (Nephritzylinder) 196, 269
 Ts'ung-yang 縱陽 281
 TU K'UEI 杜夔 (fl. 188 - 220) 61, 74
 tu-li 都荔 132
 tu-liang 都良 / 都梁 132
 Tu-shu tsa-chih 讀書雜誌 182, 194, 200, 203, 205, 255, 276
 Tu-tuan 獨斷 37, 43, 52, 122
 TU YU 杜佑 (734 - 812) 58
 TU YÜ 杜預 (222 - 284) 203, 270
 t'u 圖 177, 197, 238-239, 244, 252, 259-260, 275
 t'u 荼 (Binsenblüten) 188, 197
 Tuan-hsiao nao-ko yüeh 短篇鑿樂 52
 TUAN YÜ-TSAI 段玉裁 (1735 - 1815) 244, 264
 Tugendkraft (te 德) 11-13, 18, 22-23, 28-29, 50, 53-54, 58, 62-63, 70-72, 74-75, 80, 82, 92, 101-102, 115, 122-125, 128-131, 133, 135-136, 138-143, 149-152, 180-185, 205, 208, 210, 214, 220, 243-244, 250-251, 253, 272-275, 280, 284, 286, 288, 290-291, 301
 Tugendkraft-Stern → Strahlenstern
 Tun-huang 敦煌 229, 237
 Tung-ching fu 東京賦 195, 219, 230, 245, 257, 284
 TUNG CHUNG-SHU 董仲舒 (c. 195 - 115 v. Chr.) 40, 123, 251, 254, 285, 287, 296
 Tung-chün 東君 116, 193, 222, 225
 TUNG-FANG SHUO 東方朔 (154 - 93 v. Chr.) 265, 275, 283
 Tung-hai 東海 278-279
 Tung-huang t'ai-i 東皇太一 138, 195, 198, 270, 283
 Tung-kuan Han-chi 東觀漢記 51-52, 62, 82

- yüan-ting* 元鼎 („Ursprüngliches [Jahr des] Dreifußes“, 116 - 111 v.Chr.) 249, 299
Yüan-yu 遠遊 191, 240, 247, 270, 276
 YUAN YU 元或 (Prinz von Lin-huai, gest. 530) 67
yüeh 籥 81, 255; s. a. Friedenstänze
yüeh-chang 樂章 246
Yüeh-chi 樂記 (*Li-chi*, *Shih-chi*) 26-27, 30-36, 49, 55, 81, 117, 220
yüeh-fu 樂府 (Musikamt) 40, 51, 56-62, 97, 299
yüeh-fu 樂府 (Texte) 52-53, 98
Yüeh-fu cheng-i 樂府正義 98, 103, 121-124, 127, 182, 189-190, 244, 247, 259, 261, 265, 281
Yüeh-fu ku-t'i yao-chieh 樂府古體要解 52
Yüeh-fu kuang-hsü 樂府廣序 98, 121-122, 124, 129, 132, 173, 199, 261, 264-265
yüeh-fu ling 樂府令 60
Yüeh-fu shih-chi 樂府詩集 36, 40-41, 48, 52, 62, 65-72, 76, 78-80, 82, 84-87, 89-90, 92-95, 98, 101, 118, 124, 132, 188, 204-205, 207, 210, 218, 223-224, 229, 243, 249, 259, 261, 264, 269
Yüeh-fu yüan 樂府原 98, 103, 122, 130, 132, 173, 259, 261, 264;
yüeh-ling 月令 45-47, 94, 118, 179, 185, 191, 203-204, 206, 208, 215, 246, 285
Yüeh-lun 樂論 (*Hsün-tzu*) 30-32, 35-36, 197
Yüeh-lü ch'üan-shu 樂律全書 214
yüeh-ming 樂名 75
Yüeh-shu 樂書 (von CH'EN YANG) 28, 58, 64
Yüeh-shu 樂書 (*Shih-chi*) 30-32, 59-60, 96, 174, 227-229
Yüeh-wei 樂緯 37
Yüeh yüan yü 樂元語 53
Yün-ch'iao 雲翹 (Musiktitel) 45, 58, 87, 214
Yün-chung chün 雲中君 133-134, 138, 214, 283
Yün-ho 雲和 255
yün hsing 隕星 277
Yün-men 雲門 (Musiktitel) 85-86
Yün-meng 雲夢 -Jagdparc 213
Yün-shao 雲韶 (Musiktitel) 58, 87, 214
yün-wu 雲舞 214
Yün-yang 雲陽 259, 270

 Zentralasien 230-232, 239, 274-275, 287, 290, 302
 Zimtwein 188, 195-196, 269, 292
 Zinnoberrotes Leuchten → *Chu-ming*
 Zithern 24, 248, 255; s. a. *ch'in*, *se*
 Zuckerrohrsafte 248, 256, 292