

„Aufstieg und Fall der Vier Jahreszeiten“ - ein Meilenstein der Weltmusik

von Dr. Fu Li Lai

*Leiter des Zentrums für Transkulturelle Musik- und Ästhetikforschung,
Shandong University, Jinan, VR China*

Die Wiederentdeckung des lange Zeit als verschollen gegoltenen Meisterwerkes der klassischen chinesischen Musik, „Aufstieg und Fall der Vier Jahreszeiten“, im Frühjahr 1998 kann mit Fug und Recht als ein epochales Ereignis der ethnomusikologischen wie der transkulturellen Musikforschung bezeichnet werden.¹ „Aufstieg und Fall der Vier Jahreszeiten“ liefert gewissermaßen den „Missing Link“ zwischen der klassischen, d.h. der von archaischen chinesischen Musik- und Performationskonzepten geprägten, und der protomodernen Musik seit der Yuan-Zeit (1276-1368).²

Umstände der Entdeckung der Partitur

Die rasante Entwicklung Chinas seit der von Deng Xiaoping (1904-1997) auf dem 3. Plenum des 11. Partietages 1998 eingeleitete Reform- und Öffnungspolitik der Volksrepublik China zeichnet letztendlich verantwortlich auch für die Entdeckung des wertvollen Manuskripts von „Aufstieg und Fall der Vier Jahreszeiten“: bei der durch den Abriß der Bibliothek der Provinz Shandong notwendig gewordenen Inventarisierung der reichhaltigen Sammlung Ming-zeitlicher (1368-1644) Holzplattendrucke wurde dieser einzige bekannte Druck aus der Hongwu-Ära (1368-1398) entdeckt; er konnte dank großzügiger Unterstützung der Bayer Kulturstiftung der Bayer Konzerns, welcher auf dem Gelände der ehemaligen Provinzbibliothek das erste Biotechnologie-Forschungszentrum auf dem Boden der Volksrepublik China errichtet hat, und dem an dieser Stelle ausdrücklich gedankt sei,³ identifiziert und wissenschaftlich aufgearbeitet, und somit auch erstmals seit nahezu 800 Jahren wieder einem größeren Publikum zugänglich gemacht werden. Der bedeutende Textfund wurde von einer 40-köpfigen Forschungsgruppe am neuen Zentrum für

¹ Energisch zurückgewiesen werden muß das vorschnelle und auf kaum fragmentarischer Kenntnis beruhende Urteil von Prof. Shao Hungchong vom sog. „Institut für Musikwissenschaft“ der sog. „Academia Sinica“ in Taipei (Taiwan, Prov. der VR China). Seine Analyse von „Aufstieg und Fall der Vier Jahreszeiten“ ist sowohl methodologisch wie hinsichtlich des Umgangs mit den Quellen zu bemängeln: daß die theoretisch eher vage formulierten Konzepte der neosentimentalistischen Forschung der Chicagoer Schule unter musikethnologischen Blickpunkten inakzeptabel und insbesondere für die klassische chinesische Musik völlig unzureichend sind, hat erst kürzlich Prof. Du Lingchang von der Peking University in einem Artikel im Jubiläumsband *Die chinesische Musik und das Weltkulturerbe* (Peking University Press, 1998, S. 898-956) festgestellt. Zudem ist die Textkenntnis von Prof. Shaos Artikel in Frage zu stellen, da die vollständige Partitur zum Zeitpunkt der Verfassung seines Artikels noch gar nicht veröffentlicht war und sich Herr Shao offensichtlich auf sehr zweifelhaftem Wege Einblick in Teile des Manuskripts oder Abschriften davon verschafft hat.

² siehe Li Qingyuans bahnbrechenden Artikel über den Einfluß der barbarischen Streich- und Zupfinstrumente im frühen 14. Jahrhundert in *Monatszeitschrift für Chinesische Musik (Guoyue yuekan)*, Peking, 1946.12.

³ Gedankt sei auch Herrn Wu Gonggong, dem Kulturstaatssekretär der Provinz Shandong für seine warmherzige moralische Unterstützung des Forschungsprojektes; sowie Herrn Chen Maqiong, Leiter der Abteilung für Volkserziehung und Medien der Partei in Shandong; Herrn Lü Zhangzhuang, Vizeleiter der Stelle für Öffentlichkeitsarbeit beim Provinzkomitee der Partei; Herrn Xu Xingliang, Leiter der Abteilung für auswärtige Informationsbeschaffung der Partei, Außenstelle Shandong; Herrn Chu Zhuojian, Leiter der Tourismusamt der Provinzregierung; Herrn Yun Jiazhun, Leiter der Kommission für Publikationslizenzvergabe und Presseberatung; sowie dem Dekan der Philosophisch-Historischen Fakultät der Shandong University, Herrn Cheng Chenzhen.

Transkulturelle Musik- und Ästhetikforschung an der Shandong University⁴ unter Leitung von Dr. Fu Li Lai aufgearbeitet und kommentiert. Ein vorläufiger Zwischenbericht über den aktuellen Forschungsstand, der bereits relativ gesicherte Ergebnisse über den Textzusammenhang liefern kann, soll im Folgenden geliefert werden.⁵

Datierung und Autorschaft

Die Angaben des Hongwu-Drucks über den Autor von „Aufstieg und Fall der Vier Jahreszeiten“ sind leider äußerst karg; der Druck bemerkt lediglich, die Partitur sei vom „gen Osten wandernden Mönch“ (東遊道人) verfaßt worden.⁶ Dieses Pseudonym verschließt der Forschung eine eindeutige Zuordnung der Partitur; es scheint auf den ersten Blick unklar zu sein, ob der Name des Autors erst während der Wirren der Yüan-Zeit verloren gegangen ist oder ob das Stück bereits ursprünglich inkognito veröffentlicht wurde.⁷ Aus dem Kontext des Werkes und seinen vielen subtilen Andeutungen und Anspielungen geht aber praktisch eindeutig hervor, daß „Aufstieg und Fall der Vier Jahreszeiten“ nicht in der Yuan-Zeit, sondern vielmehr in der späteren oder Süd-Song-Zeit (1127-1279) entstanden sein muß, wahrscheinlich unter der Regierung des Gaozong 高宗 (reg. 1127-1161) oder des Xiaozong-Kaisers 孝宗 (reg. 1161-1190): der melancholische Grundton und die wiederkehrenden, geradezu seufzenden Passagen, in welchen der „Heimat“ und vieler Örtlichkeiten Nordchinas gedacht werden, weisen klar und deutlich auf die politische Situation Chinas⁸ in den frühen Jahrzehnten der Südlichen Song-Dynastie hin.⁹ Und um dem zeitgenössischen Leser einen in seiner Deutlichkeit nicht zu überbietenden Hinweis zu geben und auf seine politische Gesinnung hinzuweisen hat der Autor schließlich sein Pseudonym gewählt, nämlich der „[aus seiner Heimat vertriebene] gen Osten [d.h., natürlich, Süden] ziehende Wandermönch.“¹⁰

⁴ Die Shandong University ist der Bayer Kulturstiftung zu tiefstem Dank verpflichtet für die Einrichtung dieser in ihrer Art in China einzigartigen Forschungseinrichtung.

⁵ Weitergehende Forschungen werden am Zentrum für Transkulturelle Musik- und Ästhetikforschung der Shandong University durchgeführt werden; das Zentrum hofft für die Fortführung diese wichtigen transkulturellen Forschungsprojektes auf die Fortsetzung der großzügigen Unterstützung durch die Bayer Kulturstiftung.

⁶ Prof. Shaos Hypothese, es handele sich tatsächlich um einen Mönch ist lächerlich; das Motiv des Wandermönches ist in der chinesischen Literatur seit frühesten Zeiten bekannt und taucht spätestens seit der Tang-Zeit (618-907) als Topos auf. Insbesondere die rekurrierenden erotischen Anspielungen in „Aufstieg und Fall der Vier Jahreszeiten“ lassen die Vorstellung, das Stück sei von einem Mönch verfaßt worden, geradezu obszön erscheinen.

⁷ Der große Katalog des Qing-zeitlichen (1644-1911) Sammelwerkes „Gesamte Bücher der Vier Schätze“ (Siku quanshu zongmu 四庫全書總目) erwähnt den „Aufstieg und Fall der Vier Jahreszeiten“ mit dem Hinweis verloren und gibt lediglich das Pseudonym des Autors an. Anhand des nun gefundenen Hongwu-Drucks ist aber klar, daß der Name des Autors schon seit mindestens der frühen Ming-Zeit verschollen war.

⁸ Eine ähnliche Grundstimmung ist bei vielen Literaten und Denkern dieser Epoche feststellbar, nicht zuletzt bei Zhu Xi (1130-1200), dem einflußreichsten Philosophen und Denker seiner Zeit, der wiederholt seine Trauer über den Untergang der Nördlichen Song zum Ausdruck brachte und darüber klagte, daß der Norden der glänzenden Kulturation China mit ihrer 5000-jährigen glorreichen Geschichte in die Hände der Barbarenvölker gefallen sei.

⁹ Prof. Shaos Vermutung, „Aufstieg und Fall der Vier Jahreszeiten“ sei erst in der ausgehenden Yuan-Zeit, also 200 Jahre später, entstanden, ist somit vollkommen lächerlich.

¹⁰ Prof. Shao vermutet fälschlicherweise, daß es sich um einen aus Westchina stammenden Wandermönch handelt; die Eindeutigkeit des Ausdrucks „gen Osten“, also Süden, offenbart jedoch die Absurdität von Shaos These.

Text und Kommentar

Der in Jinan gefundene wertvolle Druck von „Aufstieg und Fall der Vier Jahreszeiten“ enthält leider keinerlei Hinweise auf die Instrumentierung und die genauere Interpretation dieses außerordentlich interessanten Stückes. Unsere Analyse muß sich daher auf die Überschriften der einzelnen Kapitel stützen, die uns als einziges überliefert sind. Diese lauten in ihrer Gesamtheit:

- | | |
|----------|---|
| 1 春風 | Frühjahrssturm |
| 2 英將歸鄉 | Der siegreiche General kehrt in die Heimat zurück |
| 3 竹林夏雷 | Sommergewitter im Bambushain |
| 4 訪永和園 | Besuch im Garten der Ewigen Harmonie |
| 5 泰山松樹 | Kiefern auf dem Tai-Berg |
| 6 雙鳳朝陽 | Zwei Phönixe in der Morgensonne |
| 7 秋興 | Freuden des Herbstes |
| 8 黃鶴齋淚 | Tränen im Pavillon der Gelben Kraniche |
| 9 海灘琵琶 | Pipa am Meeresstrand |
| 10 黑龍飛舞 | Tanz der schwarzen Drachen |
| 11 象山頌 | Ode an den Elefantenberg |
| 12 冬月念故鄉 | Gedanken an die Heimat in den Wintermonaten |

Die Textstruktur von „Aufstieg und Fall der Vier Jahreszeiten“ präsentiert sich noch ganz im traditionellen Zwölf-Schritt,¹¹ doch die Gliederung und raffinierte Verwebung der Themen in ihrer schon fast manieristisch anmutenden Verspieltheit scheinen bereits die große Bewußtseins-Transformation anzukündigen, die die Schwelle zur protomodernen chinesischen Musik markiert.¹² Ein Hauch von eleganter Dekadenz durchweht das komplizierte und geschickt ausbalancierte Werk.¹³

¹¹ Zu diesem Punkt immer noch maßgeblich die methodisch etwas veraltete Dissertation von Zhang Mimi. *Die reaktionären Zwölf-Schritt-Kompositionen in der Sklavenhaltergesellschaft und im Feudalismus*. Peking, Volksuniversität, 1975.

¹² Zu diesem höchst bedeutsamen Zeiten- und Paradigmenwechsel siehe Fu Li Lai. „Ekstase und Transformation: zum Wandel der chinesischen Lautenmusik zwischen dem 9.-14. Jhdt U.Z.“ in *Zeitschrift für vormoderne Instrumentalmusik (Wuhan)*, 1998.3, S. 33-57. Fu Li Lai. „The Great Change of Times in Chinese Instrumental Music“ in *Journal of the University of Kuala Lumpur*, 1996.4, S. 114-161. Fu Li Lai. „Chugoku yinyuki no shin kenkyu“ in *Tokyo daigaku kiten*, 1995.1, S. 1-38. Siehe außerdem Fu Li Lai. *Kurze Geschichte der vormodernen Chinesischen Musik*, 4 Bde., Shandong University Press, erscheint 2002.

¹³ Prof. Shaos schroffes Urteil, „Aufstieg und Fall der Vier Jahreszeiten“ sei vage im Aufbau und inkonsistent in der Argumentation zeugt somit nur von seinem völligen Unverständnis dieses einzigartigen Textes und seiner musikologischen Bedeutung.

Der Autor erläutert sein Anliegen bereits in der Exposition, im ersten Teil: „Frühjahrssturm“. Auf einzigartige Weise vollbringt der Autor das Kunstwerk, mit dem sparsamen Einsatz von nur zwei Schriftzeichen den thematischen Zyklus - die Vier Jahreszeiten - zu beginnen und gleichzeitig seine persönliche Gemütsituation zu schildern: die innere Aufwühlung, von welcher der Sturm zeugt.¹⁴ Diese Ausgangssituation ist natürlich nicht rein psychologisch zu lesen, sondern muß als politisches Manifest verstanden werden.¹⁵ Doch der „gen Osten wandernde Mönch“ geht noch weiter, und erklärt dem aufmerksamen Leser bereits in dieser Exposition sein Kompositionsprinzip, welches im Zitieren und Anspielen großer Werke der klassischen Poesie besteht. Nicht zufällig hat der Autor diesen Titel gewählt: er verweist auf das gleichnamige Gedicht¹⁶ von Bai [Bo] Juyi 白居易 (772-846).¹⁷ dadurch wird bereits während der ersten Schriftzeichen deutlich, daß sich der Autor auf die glücklicheren Tage der großen Tang-Dynastie beruft, in offensichtlicher Kritik an der herrschenden Song-Dynastie, welche den Verlust ganz Nordchinas an die nördlichen Barbarenstämme zu verschulden hat. Noch deutlicher wird dies im weiteren Verlauf des Textes: kein einziger zeitgenössischer Lyriker wird zitiert; die Anspielungen verwiesen ausschließlich auf Werke aus der Tang-Epoche.¹⁸

Ein Problem präsentiert sich in Abschnitt zwei, „Der siegreiche General kehrt in die Heimat zurück“. Der Autor scheint sich hier, angeregt durch den Frühjahrssturm im ersten Teil, auf eine wilde und fiebrige Phantasie einzulassen - so verwegen wie unerfüllbar mit Blick auf die politischen Umstände seiner Zeit. Diesen eher pessimistischen Ausgang seines Traumes scheint der Autor durch die letzten beiden Schriftzeichen „in die Heimat zurück“ anzukündigen: der Kommentar zum *Shijing* dem Buch der Lieder benutzt dieselbe Formulierung zur Charakterisierung der bekannten Textstelle „Und er erhielt große Kugeln und kleine Kugeln / der untere Staate wand sich im Kreise herum / Warum zögert der Himmel?“ (受小球大球，下國輓旋，何天之休).¹⁹ Offensichtlich will uns der Autor auf die Unerfüllbarkeit des fernen und heißen Verlangens des Patrioten aufmerksam machen.

Wenn der Autor nun das „Sommergewitter im Bambushain“ zur Sprache kommen läßt, so scheint er auf der Textoberfläche wiederum eine positive Hoffnung zu erzeugen: zum zweiten Male wird auf Bai Juyi verwiesen, diesmal auf das bekannte Gedicht „In der Nacht vom 3. Juni höre ich die Zikaden“ (六月三日夜聞蟬).²⁰ Die

¹⁴ Shao liest diese programmatische Überschrift als „Ein Frühlingslüftchen“, was grotesk ist. Siehe die folgenden Ausführungen.

¹⁵ Die politische Lesung chinesischer Poesie ist praktisch so alt wie diese selbst und ist ebenso oft kommentiert worden. An dieser Stelle sein lediglich das „Große Vorwort“ zum *Shijing* 詩經, dem kanonischen Buch der Lieder, genannt; vgl. auch die Anmerkungen von James Legge in seiner klassischen Übersetzung. *Shih King. The Chinese Book of Poetry*. London, 1876 (repr.).

¹⁶ Im Buch (juan) 450 der *Kompletten Tang-Gedichte* (*Quan Tangshi* 全唐詩, fortan QTS), zu finden in der geläufigen Zhonghua shuju-Ausgabe (fortan ZHSJ), S. 5088.

¹⁷ Shao verweist neben dem Gedicht Bais auf ein weiteres Gedicht von Li Shangyin 李商隱 (ca. 812-856), das denselben Titel trägt. Es erübrigt sich zu sagen, daß Wang Guowei 王國維 bereits 1906 in seinen *Tang Song shi ci yanjiu* 唐宋詩詞研究 nachgewiesen hat, daß Li Shangyin hier auf Bais früheres Gedicht anspielt. Der Autor von „Aufstieg und Fall der Vier Jahreszeiten“ hat sich selbstverständlich am Original Bais orientiert, Shaos Hinweis ist zwar interessant, aber überflüssig.

¹⁸ Shaos Versuche, anhand der Reimschemata der zitierten Gedichte Hinweise auf Einflüsse späterer Zeit zu finden, scheitern, wie auch er selbst letztendlich zugeben muß. Warum er nicht von seiner These abweicht bleibt völlig unverständlich.

¹⁹ Shangsong 24.

²⁰ QTS 447 (ZHSJ, S. 5147).

heitere und gelöste Stimmung dieses Gedichtes trägt aber: der Autor ironisiert Bais Gedicht indem er das heftige Sommergewitter auf den Bambushain folgen läßt, das das Zikadengezirpe gänzlich unhörbar macht. Mit dem rollenden Donner, der durch die Sommernächte - der zweiten Jahreszeit, der sich der Autor widmet - fegt, werden wir vorbereitet auf die Tragödie, die doch gerade erst begonnen hat sich zu entfalten.²¹

Die Vorgehensweise des Autors im nächsten Teil ist ganz ähnlich, wenn er den „Garten der ewigen Harmonie“ besucht. Die Erfahrung der vorangegangenen Teile hat uns jedoch bereits davor gewarnt, die beschworene Harmonie zu sehr als Faktum zu nehmen.²² Nur wenig kaschiert verweist uns der Autor hier auf die „Halle der Ewigen Harmonie“ 永和樓 im Kreis Yonghe 永和 in der Provinz der Shanxi 山西.²³ Handelt es sich um den Heimatort des uns unbekanntem Autors, oder um den seiner Vorfahren, wo das Familiengrab liegt, welches zu pflegen und zu verehren die höchste Aufgabe eines chinesischen Sohnes ist, der sich an die Regeln der „kindlichen Pietät“ 孝 zu halten hat?²⁴ In der Tat scheint diese Interpretation mehr als einleuchtend: der Autor beklagt die Unfähigkeit, seinen Vorfahren zu huldigen, da die Barbaren das alte chinesische Kernland besetzt halten; der Besuch im „Garten der Harmonie“ also, einerseits verweisend auf jenen Ort, wo die Verstorbenen in Harmonie weilen, und andererseits auf das reale Yonghe, ist ein Besuch im Traume in der alten Heimat - einmal mehr Anklage an die Herrscher seiner Zeit, die sich als unfähig erweisen, die chinesische Herrschaft über den Norden wiederherzustellen.²⁵

Ein paralleles Motiv ist im nächsten Teil, dem fünften, des Zyklus zu beobachten: „Kiefern auf dem Tai-Berg“. Der Tai-Berg, heiliger Berg der Konfuzianer, Daoisten und Buddhisten, liegt in der Provinz Shandong, unweit der Metropole Jinan, und war zur besprochenen Zeit unter feindlicher Besetzung,²⁶ und war somit ebenso

²¹ Prof. Shao scheint diese Ironisierung übersehen zu haben, da er Bais Gedicht für bare Münze nimmt. Dies wäre aber dem raffinierten Autor von „Aufstieg und Fall der Vier Jahreszeiten“ aber vermutlich niemals in den Sinn gekommen. Auch dieser Part der Gesamtkomposition lebt von ihrer inneren Spannung, ja scheinbaren Widersprüchlichkeit, die der Autor gekonnt aufbaut.

²² Dies jedoch ist, was Shao tut; folglich gerät seine Interpretation noch mehr auf Abwege.

²³ Vgl. die Lokalchronik *Yonghe xianzhi* (永和縣志). Shanxi People's Press, 1986, section „Cultural relics of the splendid civilization of Yonghe“.

²⁴ Der *Klassiker der Kindlichen Pietät* gilt als eines der am meisten verehrten Werke des chinesischen klassischen Kanons. Zur Bedeutung der kindlichen Pietät in der Song-Zeit siehe den Beitrag Ke Linduns zum Symposium „Ahnenerverehrung in den historischen Dynastien“ im gleichnamigen Konferenzband, Hsg. Konfuzius Memorial Hall Press, 1993, Bd. 2, S. 1122-68, bes. S. 1144f.

²⁵ Der Ort und der Kreis Yonghe waren in der Song-Zeit unter dem Namen Yongding 永定 bekannt. Dies tut unserer obigen Interpretation aber keinen Abbruch, da es nur um so wahrscheinlicher ist, daß der Autor den alten Namen (der zu Beginn der Ming-Zeit wieder eingeführt wurde) verwendete, um seine Attacke gegen das Herrscherhaus wenigstens etwas zu kaschieren.

²⁶ Aus den einschlägigen Chroniken geht jedoch hervor, daß der Widerstand gegen die Besatzer in Shandong erheblicher stärker war als anderswo. Nebst den örtlichen Lokalchroniken siehe das Werk Qi Luqiangs für eine glänzende Darstellung: *Antibarbarische Guerilla und nationaler Widerstand in Shandong, 1171-1276*. Shandong People's Press, 1954. Die wohl anschaulichste Beschreibung der populären Résistance findet sich in dem großen populären Roman von Luo Guanzhong 罗贯中 (14. Jhdt.) *Die Gesetzlosen aus dem Sumpfland* (水滸傳, 3 Bde., Verlag für Fremdsprachige Literatur, Peking), der zu den „vier großen Klassikern“ der chinesischen Romandichtung gezählt wird (früher bekannt unter dem Übersetzungstitel *Die Räuber vom Liang-Schan-Moor*). Dieses Epos berichtet vom Kampf der Gesetzlosen und spielt ebenfalls in der Provinz Shandong. Nicht zu unrecht wurden und werden die Menschen aus Bayern und Shandong ob ihres Heldenmutes und edlen Charakters verglichen.

unerreichbar für den Autor. Unterhalb dieser Textschicht verbirgt sich jedoch abermals ein Zitat, das dem Werk eines Tang-Dichters entnommen ist. Mit hoher Wahrscheinlichkeit handelt es sich dabei um ein wenig bekannte Gedicht von Cen Shan (oder Can) 岑參 (ca. 714-770). Hier findet sich nämlich die Zeile: „Ich erstieg die Duobao-Pagode im Chujin-Kloster des Tausend-Glück Tempels und sah in der Ferne die Gehölze des Tai-Bergs“ (登千福寺楚金蟬師法院多寶塔既空泰山木).²⁷ Der Autor von „Aufstieg und Fall der Vier Jahreszeiten“ hat sich inspirieren lassen von der sanften lyrischen Stimmung des Gedichtes von Cen Shan, bekannt als einer der großen Sentimentalisten seiner Zeit.²⁸ Der Autor befindet sich nun im Sommer seines jahreszeitlichen Zyklus.²⁹

Ein neues, kraftvolles Motiv rückt nun in den Vordergrund der Komposition: im sechsten Teil beschwört der Autor mit den „Zwei Phönixen in der Morgensonne“ jene Freuden und Phantasien, welche der Sommer mit sich bringt. In überdeutlicher Anlehnung an zwei im Werkkontext von Li Bai [Bo] 李白 (701-762),³⁰ dem chinesischen Goethe,³¹ eng verbundenen und miteinander kommunizierenden Gedichten, namentlich „Das Phönixlied“ und „Die Phönixterrasse“,³² beides zweifelsohne Meisterleistungen der mittelalterlichen chinesischen Poesie, bringt er die mythischen Vögel ins Spiel, die in der klassischen chinesischen Sagenwelt eine so zentrale Rolle einnehmen. Warum aber sind ihrer gerade zwei, und warum vergnügen sie sich im Tanze, badend in den ersten Strahlen der Morgensonne? Kaum erwehren kann sich der Leser bzw. Hörer dieser Textpassagen dem weitläufigen Assoziationsfeld, das schon aus Li Bais Gedankenwelt zu uns herüberdringt: die sublimen Erotik der Zeilen des großen Tang-Dichters wird hier gesteigert in die orgiastische Fülle der sinnlichen Freuden einer noch heilen Welt - fernab der großen Kriegswirren der späteren Song-Zeit.³³

²⁷ QTS 198 (ZHSJ, S. 2038).

²⁸ So das Urteil von Zhang Huangyan 張煌言 (1620-1664). Siehe *Zhang Cangshui ji* 張蒼水集, juan 4. Ich bin Herrn Alain Dèspaire von Centre des Sciences Sociales, Ecole des Hautes Etudes, Paris, zutiefst dankbar für den Hinweis bezüglich Zhang Huangyan's Urteil über Cen Shan.

²⁹ Leider ist Prof. Shao die Referenz des Autors zu Cen Shan entgangen; es läge aber sicherlich nicht in der Natur eines derart raffinierten Autors wie dem „gen Osten wandernden Mönches“, seine Botschaft mit so plumpen Methoden, die schon nahezu an Massentourismus denken lassen, zu übermitteln.

³⁰ Der Streit um die korrekte Aussprache bzw. Lesung des Namens von Li Bai [Bo] hat Generationen von Forschern beschäftigt. An dieser Stelle ist jedoch nicht Raum, um auf die komplexen Debatten näher einzugehen.

³¹ Die unlängst in der japanischen Sinologie aufgekommene Unart, Li Bai als den „Shakespeare“ Chinas zu bezeichnen ist abstrus - der Dramatiker Shakespeare hat mit dem Lyriker Li Bai nichts gemein - und ist zu verurteilen. Zum wechselseitigen Bezug zwischen Goethe und China siehe die diversen Schriften des Spätwerks von Günther Debon.

³² 鳳凰曲 bzw 鳳凰台. QTS 105 (ZHSJ, S. 1710).

³³ Zum subversiven Einfluß der Sexualität auf das menschliche Leben siehe das Werk des großen französischen Strukturalisten, Mishi Fuke, *Sexualität und Wahrheit*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 3 Bde. Prof. Shao präsentiert eine ebenso abenteuerliche wie obszöne Lesung dieser Passage. Er verweist auf das zusammengesetzte chinesischen Wort *fenghuang* 鳳凰, in welchem *feng* 鳳 den männlichen und *huang* 凰 den weiblichen Vogel darstellt. Da der Autor hier von zwei 'fengs' spricht, schließt Shao auf eine homoerotische Anspielung. Derartigen Behauptungen muß aufs energischste widersprochen werde; solche Irrschlüsse können offenbar nur aus der Feder eines von jahrzehntelangem Kapitalismus verderbten Gelehrten taiwanesischer (Provinz der VRCh) Provenienz kommen und sind für die südliche Song-Zeit, in welcher ein Mindestmaß sittlichen Anstandes noch Geltung hatte, undenkbar.

Der nun folgende Absatz präsentiert uns leider in Bezug auf den Druck mit einer leichten Unklarheit: es ist schwer zu erkennen ob es sich bei dem zweiten Schriftzeichen um *xing* 興 oder *le* 樂 handelt. Für die Analyse hat dies jedoch glücklicherweise kaum Bedeutung, da sich auf jeden Fall die Lesung „Freuden des Herbstes“ ergibt. Scheinbar das Thema des vorigen Parts aufgreifend, vollzieht der Autor hier tatsächlich jedoch schon eine raffinierte Wendung, die auf die bevorstehenden tragischen Ereignisse hinweist. Bei den „Freuden des Herbstes“ handelt es sich nämlich wiederum um eine Anspielung: der Autor wählt diese Mal die in der chinesischen Gelehrtenwelt beliebte Methode der historischen Analogie.³⁴ Er verweist eindeutigerweise auf die *Chronik der Wei-Dynastie* (220-265) 魏書. Die „Freuden des Herbstes“ werden diskutiert in der Biographie des Li Xiren 李希仁.³⁵ Angesichts der politischen Situation jener Zeit, als China zersplittert war und unter dem Fehlen einheitlicher Herrschaft litt - einer Situation, die derjenigen des Autors nahezu aufs Haar glich - ist anzunehmen, daß die „Freuden des Herbstes“ eher als Opiat zu verstehen ist, daß über den Schmerz der Realität hinwegtäuschen soll.³⁶

Von besonderem Interesse für die Interpretation ist der nun folgende Abschnitt mit dem Titel „Tränen im Pavillon der Gelben Kraniche,“ welcher gewissermaßen eine Schlüsselposition innerhalb des Stückes einnimmt. Hier offenbaren sich nun alle die Themen, welche der Autor an verschiedenen Stellen des Stückes nach und nach hat einfließen lassen.³⁷ In heißen Tränen bekümmert sich der Erzähler über sein Leid: er steht am Ufer des Yangzi-Flusses, der Grenzen zwischen dem zivilisierten chinesischen Südreich und dem von Barbaren beherrschten Norden. Vom Südufer blickt er wehmütig nach Norden, wo er schemenhaft im Dunst die Umrisse des Pavillons der Gelben Kraniche ausmachen kann. Viel besungen in der chinesischen Gedichtkunst gilt dieser Pavillon auf dem Gelben-Kranich-Berg 黃鶴山 nahe Wuchang 武昌 (das heutige Wuhan 武漢) als Ziel für Millionen Touristen in der chinesischen Klassik ebenso wie heute.³⁸

Tief im Herbst, der dritten der beschriebenen Jahreszeiten angekommen, schlägt der Autor nun leisere Töne an mit dem romantisch-sehnsüchtigen Abschnitt „Pipa am Meeresstrand“. Er kehrt nun auch zurück zu den großen Dichtern der Tang-Zeit

³⁴ Auch die detaillierte Kenntnis der Hauptwerke der monumentalen chinesischen Geschichtsschreibung belegt, daß es sich beim „gen Osten wandernden Mönch“ um einen Mann von außerordentlich hoher Bildung handelte, und nicht etwa um einen einfachen Tempelprediger. Zur Diskussion über die Analogie in der zeitgenössischen Literatur siehe Jonathan Unger (ed.), *Using the Parts to serve the Present. Historiography and Politics in Contemporary China*. Armonk, NY: M.E. Sharpe, 1993. Leider fehlen Beiträge zur südlichen Song-Zeit in diesem ansonsten hervorragenden Band.

³⁵ Vgl. die Standardausgabe von ZHSJ, S. 836-38.

³⁶ Ähnliches wird berichtet von der exzentrischen Gelehrtengruppe der „Sieben Weisen vom Bambushain“, die das intellektuelle Klima der Wei-Zeit maßgeblich prägten, und einer völlig neuen Art der frühen chinesischen spekulativen Philosophie zur Geltung verhalfen, der sog. 'Lehre vom Dunklen' 玄學. Siehe hierzu die hervorragende Studie von Wang Baoxuan (Fakultät für Literatur, Shandong Universität, Jinan), *Xuanxue tonglun*, welche unlängst auch in Taiwan (Provinz der VRCh) publiziert wurde. Shao gesteht hier etwas verschämt ein, daß er sich auf diesen Textabschnitt keinen Reim machen kann und daher diesen lediglich - irrtümlich - auf den vorhergehenden bezieht.

³⁷ Es erübrigt sich zu sagen, daß Shao diesen Punkt übersieht. Er vermutet einen (realen?) Besuch des 'Wandermönchs' am Gelben-Kranich-Pavillon; leider war dieser in der späten Yuan-Zeit bereits zerstört und nicht wieder aufgebaut, ein weiteres Indiz dafür, daß Shaos Datierung nicht aufrechterhalten werden kann.

³⁸ Für eine kompakte Beschreibung des Pavillons und seiner Geschichte siehe in *China. A Travel Survival Kit* (Lonely Planet Publication Inc.) die Sektion „Wuhan“.

und zitiert wiederum Li Bai [Bo]; diesmal dessen großartiges Gedicht „Ich begleite den Richter Lu zur Pipa-Meeressstraße“ 送陸判官往琵琶峽.³⁹ Der Leser glaubt gleichsam die zarten Töne der Pipa, des prädominanten chinesischen Blasinstrumentes der klassischen chinesischen Musik, und das leise Rauschen der Wellen am Strand⁴⁰ nahe der Stadt der Hangzhou 杭州, Hauptstadt der südlichen Song-Dynastie, zu hören. Diese elegante Wendung des Diskurses in Melancholische hebt die Subjektivität der Situation fast völlig auf und transzendiert die Positivitäten der menschlichen Existenz / Subsistenz. Das diskursive Objekt durchbricht den Raum der Historizität (die 'Vier Jahreszeiten') und öffnet sich ganz der Permanenz, einer völlig neuen Formation der sie konstituierenden Aussagen Raum machend.⁴¹

Ein in seiner Ausdruckskraft beeindruckendes Segment, welches jedoch aufgrund der multiplen Bezüge nicht einfach zu erklären scheint, trägt den Titel „Tanz der schwarzen Drachen“. Der Verweis auf ein Gedicht von Bai [Bo] Juyi ist sicherlich vorschnell;⁴² tiefere Bedeutungskomplexe liegen hinter den „Schwarzen Drachen“.⁴³ Durchaus im Rahmen des möglichen mag ein Besuch des Autors am Schwarzen-Drachen-Teich 黑龍潭 in Kunming 昆明, der Hauptstadt der Provinz Yunnan 雲南 sein;⁴⁴ zu wenig wissen wir über den Lebenswandel des Autors um eine derartige Reise in den Südwesten Chinas auszuschließen. Ein derart sagenumwobener Ort würde sich durchaus für eine Beschreibung des Seelenlebens des Autors eignen. Eine weitere Bezugsmöglichkeit bietet sich jedoch in den *Aufzeichnungen des Chronisten*, dem Klassiker der chinesischen Historiographie von Sima Qian 司馬遷, an, welches von einem Kampf Qin Shihuangs 秦始皇, des ersten chinesischen Kaisers, mit einem gewissen Di Heilong 荻黑龍 [= Di, der schwarze Drache!] berichtet; in der vielzitierten Passage tötet der Kaiser Di schließlich.⁴⁵ Dieses Zitat kann also verstanden werden als der direkte Aufruf zum Kampf gegen die Barbaren, welche den Norden Chinas in der südlichen Song-Zeit besetzt halten - verschlüsselt auf raffinierte Weise in einem Spiel komplexer Innen- und Außenbezüge.

³⁹ QTS 177, ZHSJ S. 1808.

⁴⁰ Shao gibt hier „am Meer“ 海邊; der Originaltext lautet jedoch „Meeresstrand“ 海灘. Die Textgrundlage, auf die sich Shao bezieht, muß als äußerst zweifelhaft eingestuft werden.

⁴¹ „... die diskursiven Formationen haben nicht dasselbe Historizitätsmodell wie der Lauf des Bewußtseins oder die Linearität der Sprache. Der Diskurs, zumindest so, wie er von der Archäologie analysiert wird, das heißt auf der Ebene seiner Positivität, ist kein Bewußtsein, das sein Vorhaben in der äußerlichen Form der Sprache unterbringt; ist nicht eine Sprache plus ein Subjekt, das die Sprache spricht. Es ist die Praxis, die ihre eigenen Formen der Verkettung und Abfolge besitzt.“ Fuke. Archäologie des Wissens. Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 1973, S. 241. Ich danke meinen Studenten Qiu Zhishi und Sha Pengpeng für die Anregung zu dieser innovativen Analyse.

⁴² Das Gedicht 奉和汴州孫令公二十二韻, auf das Shao verweist, hat keinen erkennbaren inhaltlichen Bezug zum Text des Stückes. Man kann sich des Eindruckes nicht erwehren, als sei es Shao nur darum gegangen, um jeden Preis eine Belegstelle zu finden, um seinen Fußnotenapparat zu ergänzen.

⁴³ Dieses Motiv hat Xiang Xuqian beschäftigt in seinem Vortrag vor dem Internationalen Symposium „Farbe und Mythologie im alten Orient“, Bukarest, 1998. Ich danke dem Autor, welcher mir freundlicherweise das noch nicht publizierte Manuskript seines Vortrags zur Verfügung gestellt hat.

⁴⁴ Beschreibungen dieser Örtlichkeit finden sich in der Lokalchronik der Präfektur Yunnan aus der frühen Ming-Zeit. Ich danke Herrn Ma Mu, dem Leiter der Bibliothek des Yunnan Provincial Institute for Artificial Pesticides and Bacteriology für seine Bereitschaft, mir Einsicht in dieses seltene Werk zu gewähren.

⁴⁵ Shiji 28.

Die nächste Passage, „Ode an den Elefantenberg“ bezieht sich auf einen Berg dieses Namens in Guilin 桂林. Für den Verlauf des Stücks ist dieser Part aber nicht wichtig.

Um so bedeutender ist schließlich der letzte Teil, der den Zyklus des Stücks vollendet und auch den jahreszeitlichen Zyklus zum Ende bringt, „Gedanken an die Heimat unter dem Wintermond“. Noch ein letztes Mal präsentiert der Autor, nun angelangt im frostigen und trostlosen Winter, all seinen Kummer und seine Trauer über den Verlust der geliebten Heimat. Der nationalistisch-patriotische Diskurs wird zu seinem fulminanten Abschluß geführt, das Thema vollendet. Es ist dies die ironische Aufnahme des Gedichtes „Der Winter ist vorbei“ des großen Tang-Poeten Du Fu 杜甫 (712-770). Im Werkkontext steht dieses Gedicht direkt im Anschluß an das Gedicht „Das kleine ist vorbei“; bedeutender ist jedoch die Verszeile des ersteren Gedichtes „Der Winter ist vorbei, das Yang füllt sich mit Leben und der Frühling kommt wieder“. ⁴⁶ Nach dem Frühling kann aber dem „gen Osten (d.h., Süden) ziehenden Wandermönch“ nicht zumute sein; ⁴⁷ sein Jahreszyklus ist abgeschlossen und läßt keinen Raum mehr für eine fünfte Jahreszeit. ⁴⁸ So endet das großartige Werk „Aufstieg und Fall der Vier Jahreszeiten“ in einem Seufzer erhabener Verzweiflung.

Fazit

Zusammenfassend läßt sich sagen, daß es sich bei „Aufstieg und Fall der Vier Jahreszeiten“ um ein monumentales Opus kultureller Komplexität handelt, welches auf knappem Raum und in prägnanter und klarer Formensprache eine Vielzahl politischer, philosophischer, ethischer, psychologischer und moralischer Probleme aufgreift und zu einem feinen Netz aus sich überlagernden Bedeutungen verspinnt. Der späte Fund dieses brillianten Werkes der großartigen chinesischen Kultur muß in den Disziplinen der Sinologie, der Musikethnologie wie der Musikologie als ein Ereignis von weltgeschichtlicher Bedeutung erachtet werden, welches die Forschung dazu aufruft, in den kommenden Jahren wesentliche Paradigmen in Frage zu stellen und grundlegende Hypothese neu zu formulieren. Die Herausgeber dieser ersten voll kommentierten Textedition sind zuversichtlich, daß „Aufstieg und Fall der Vier Jahreszeiten“ den ihm gebührenden Platz in der Weltgeschichte der Musik (und der Kultur allgemein) einnehmen wird.

⁴⁶ beide QTS 231, ZHSJ, S. 2537.

⁴⁷ Dies ist aber die These Shaos, der so - am Gipfel der Absurdität angelangt - just eine fünfte Jahreszeit ersinnt. Der Titel des Gesamtstücks schließt aber eine derartige Sichtweise völlig aus und gibt Shao - und die taiwanesischen (Provinz der VRCh) Forschung - auch in diesem Punkt noch einmal der Lächerlichkeit preis.

⁴⁸ Es bleibt darauf hinzuweisen, daß es sich bei dem Element der Wehmut und des gleichmütigen Ertragens erlittener Pein um ein zutiefst buddhistisches Element handelt. Wenngleich religiöse Erklärungsmuster im allgemeinen im Sinne historischer Materialität und Objektivität aus der Analyse von „Aufstieg und Fall der Vier Jahreszeiten“ ausgeschlossen wurden, sind buddhistische und teils auch volksreligiöse daoistische Strömungen im ganzen Werk durchaus zu spüren, nicht zuletzt durch den versteckten Hinweis des Autors, sich selbst als (daoistischen) Wandermönch zu bezeichnen. Insbesondere Elemente der Schicksalsdiskussion der Vajrocānapirasānavakūtasrīmajāsūtra mögen das Denken des Autors beeinflusst haben. Eine eingehendere Studie der Beziehungen von Religion und Musik muß aber dem Forschungsprojekt 'Religiöse Elemente in der protomodernen chinesischen Instrumentalmusik' (Antrag liegt der Bayer Kulturstiftung vor) vorbehalten bleiben.