

# Ein Leitfaden für Autodidakten? Erläuterungen vom Bau bis zum Spiel der Qin in einem mingzeitlichen Handbuch

Dorothee SCHAAB-HANKE

## Einführung

Die siebenstimmige Qin (*qixian qin* 七弦琴) – zur Unterscheidung von anderen Saiteninstrumenten heute auch als *gugin* 古琴 (alte Qin) bezeichnet – ist eines der ältesten und traditionsreichsten Musikinstrumente Chinas.<sup>1</sup> Kein anderes Instrument wird in der chinesischen Überlieferung so hochgehalten, ja sogar als *yaqin* 雅琴 (edles Instrument) bezeichnet. Kein anderes Musikinstrument ist so stark zum Identifikationsobjekt einer ganzen Schicht – nämlich derjenigen der Literatengelehrten des alten China – geworden wie die Qin. Aus gutem Grund hat daher einer der ersten Europäer, die das Spiel auf der Qin erlernt haben, nämlich Robert Hans van Gulik, von einer regelrechten Qin-Ideologie gesprochen, die sich um dieses Instrument herum mit der Zeit herausgebildet hat.<sup>2</sup>

Die Karriere der Qin zum Soloinstrument hat früh begonnen. Eine der frühesten Geschichten, die dadurch, dass hier die Qin von einem Spieler nur für einen einzigen Zuhörer gespielt wird, als früher Beleg für die Wahrnehmung der Qin als Soloinstrument gelten darf, entstammt einem Werk, das sich auf das 3. Jh. v. Chr. datieren lässt.<sup>3</sup> Doch der eigentliche Durchbruch der Qin zum herausgehobenen Instrument erfolgte während der Han-Zeit (208 v.–220 n. Chr.). Das früheste überlieferte Werk, das eine Auswahl von Einstimmungsgeschichten für Qinspieler enthält, ist das *Qincao* 琴操 des Cai Yong 蔡邕 (133–192), einem der berühmtesten Klassikergelehrten der Späten Han-Zeit. Die Person dieses Cai Yong ist in unserem Zusammenhang auch deswegen von Interesse, weil er, sofern man den über ihn erzählten Anekdoten Glauben schenkt, sich neben seiner Ex-

---

1 Auch zum Bestand des Museums für Völkerkunde des Grassi Museums Leipzig gehören mehrere Qins. Die Qin, die mir Frau Heise freundlicherweise am 28. Oktober 2016 zu Demonstrationszwecken zur Verfügung gestellt hat, ist ein in der Provinz Yunnan gefertigtes Instrument aus dem 19. Jh. Laut der in der Decke des Instruments befindlichen Inschrift handelt es sich hierbei um ein Instrument des Typs der Familie Lei (berühmteste Instrumentenbauerfamilie der Tang-Zeit).

2 Siehe van Gulik 1940.

3 Gemeint ist die bereits im *Lüshi chunqiu* 吕氏春秋 (Frühling und Herbst des Herrn Lü) erzählte Anekdote von Boya, dem hervorragenden Qinspieler, und seinem Freund, dem hervorragenden Zuhörer Zhong Ziqi. Nachweise für diese Geschichte enthalten auch die frühen Werke *Zuozhuan* 左傳 und *Xunzi* 荀子.

pertise in den klassischen Schriften auch als Qinspieler und sogar als Qin-Bauer einen Namen gemacht hat.<sup>4</sup>

Im Laufe der Zeit entstand auch ein reiches Schrifttum, das sich ganz auf die Qin, ihr Spiel, bis hin zum Bau des Instruments, konzentrierte. Auch Essays und Gedichte früherer Qin-Spieler wurden in umfangreichen Kompendien zusammengestellt. Diese Kompendien oder Handbücher bezeichnete man zusammenfassend als *Qinpu* 琴譜, zusammengestellt; sie enthalten sozusagen alles, was ein Qinspieler im Zusammenhang mit seinem Hobby bzw. seiner Passion benötigte.

Das wohl früheste überlieferte, allerdings nur fragmentarisch erhaltene Werk dieses Genres hat den Titel *Taigu yiyin* 太古遺音 (Aus ältester Zeit überkommene Klänge), in 2 Kapiteln (*juan* 卷). Wie man aus einem anderen Qin-Handbuch, dem *Taiyin daquan ji* 太音大全集 (Umfassende Sammlung der wunderbarsten Klänge), erfährt, wurde das ursprüngliche *Taigu yiyin* gegen Ende der Song-Zeit von dem Gelehrten Tian Zhiweng 田芝翁 geschaffen. In der Ming-Zeit habe es dann Zhu Quan 朱權 (1378–1448), mit Mannesnamen Quxian 驪仙, unter dem gleichen Titel neu herausgegeben. Auch von diesem Werk existiert heute nur noch eine fragmentarische Version in 2 Kapiteln (*juan*), die in der Pekinger Bibliothek (Beijing tushuguan 北京圖書館) aufbewahrt wird. Das ursprüngliche Aussehen des von Tian Zhiweng kompilierten *Taigu yiyin* lässt sich jedoch im wesentlichen anhand des insgesamt 5 Kapitel umfassenden *Taiyin daquan ji*, auch: *Xinkan Taiyin daquan ji* 新刊太音大全集 (Neu geschnittene umfassende Sammlung der wunderbarsten Klänge), rekonstruieren, das um 1450 von Yuan Junzhe 袁均哲 zusammengestellt und mit einem eigenen Kommentar versehen herausgegeben wurde.

Zha Fuxi 查阜西 (1895–1976) hat in den 1950er Jahren den Versuch unternommen, alle erhaltenen Qin-Handbücher zusammenzutragen, von denen die weitaus meisten Qin-Handbücher aus der Qing-Zeit stammen. Auf der Basis des *Cunxian guqin qupu jicheng* 存見古琴曲譜輯覽, der 1958 erschienenen Übersicht über die Ergebnisse seiner Sammeltätigkeit, erschien dann zwischen 1963 und 2010 unter dem Titel „Qinqu jicheng“ 琴曲集成 (Gesammelte Qin-Stücke) im Umfang von 30 Bänden eine Sammlung von insgesamt 130 Qin-Handbüchern. (Abb. 1.)

Befasst man sich mit den Inhalten dieser Qin-Handbücher, so stellt man fest, dass diese insgesamt stark übereinstimmen, wenn auch die Abfolge der einzelnen Elemente und auch die Qualität der Illustrationen variieren können. Die hauptsächlichsten Bestandteile dieses Programms sind: historische Formen des Instruments, Grifftechniken der linken und rechten Hand, verbunden mit Erläuterungen zur speziell für die Qin entwickelten Kürzelnotation, sowie ausführliche

4 Eine ausführliche Darstellung der Entwicklung der Qin zum Soloinstrument enthält mein in Kürze erscheinendes Buch *Ein Kanon für Qin-Spieler: Das Qincao des Cai Yong*.

Erläuterungen vom Bau bis zum Spiel der Qin in einem mingzeitlichen Handbuch

Erläuterungen zum Bau des Instruments und der Herstellung der zu ihm gehörigen Bestandteile, wie Griffmarken und Saiten.<sup>5</sup>



Abb. 1 Die erste Serie des Qinqu jicheng, herausgegeben von Zha Fuxi

Die Spannweite der im Programm dieser Qin-Handbücher vermittelten Informationen wirft die Frage auf, ob denn wohl die Kompilatoren eines solchen Handbuchs davon ausgingen, dass ihre Leser nicht nur aufgrund der von ihnen zusammengestellten Informationen sich selbst das Qin-Spiel beibringen können würden, sondern sogar, dass sie zuvor nach den darin gegebenen Anleitungen sich ihr jeweils eigenes Instrument bauen würden – ein Handbuch also für Autodidakten, und das bereits beginnend in der Song-Zeit? Im Folgenden soll am Beispiel eines der frühesten überlieferten Werke dieser Qin-Handbücher – dem oben bereits erwähnten *Taiyin daquan ji* – dieser Frage nachgegangen werden.

---

5 Auch an dem nur fragmentarisch erhaltenen *Taigu yiyin* kann man erkennen, dass auch der Bau des Instruments zu dem darin enthaltenen Spektrum zählte. Leider bricht der Text im Abschnitt über das Abschleifen der Qin mit Asche (*jian cao fa* 煎糙法) bereits ab.

# 1 Vom Bau bis zum Spiel einer Qin:

## Ein genauerer Blick in das *Taiyin daquan ji*

Das *Taiyin daquan ji* (im folgenden: TDJ)<sup>6</sup> besteht aus insgesamt 5 Kapiteln (*juan* 卷). Diese sind in drei Heften zusammengefasst. Heft I umfasst die Kap. 1 und 2, wobei sich Kap. 1 überwiegend mit Fragen befasst, die den Bau des Instruments und die Herstellung seiner einzelnen Bestandteile betreffen, und in Kap. 2 die diversen historischen Formen von Qin-Instrumenten besprochen werden. Heft II enthält Kap. 3, welches ausschließlich von den Grifftechniken handelt. Heft III schließlich umfasst die Kap. 4 und 5, wobei Kap. 4 Exzerpte aus der Literatur zur Qin enthält und in Kap. 5 einen Vergleich unterschiedlicher alter Notationen und Grifftechniken vorgenommen wird [TDJ 1.1ab]. (Abb. 2.)

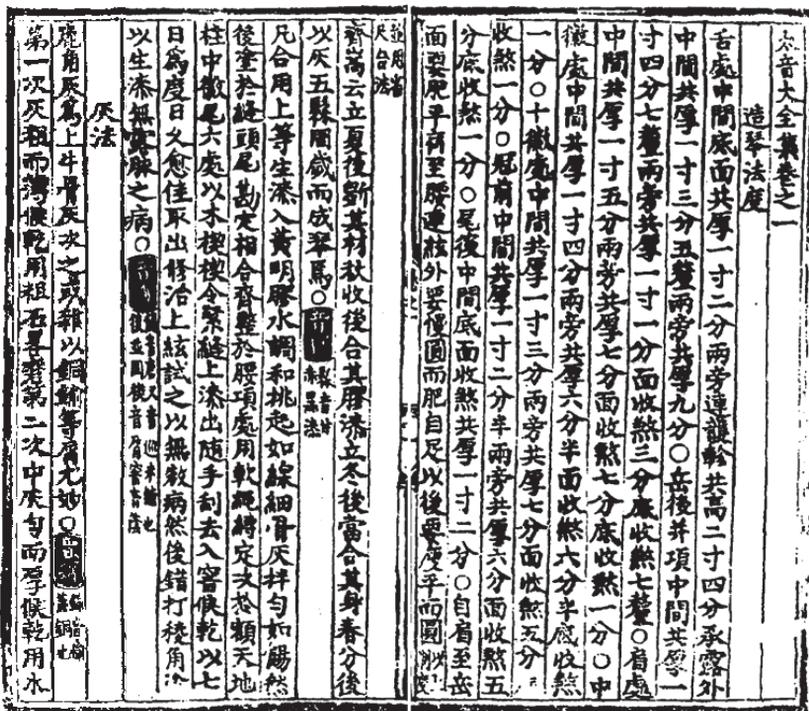


Abb. 2 Erste Seite der Blockdruckausgabe des TDJ

Zunächst sei ein Blick auf die Inhalte der einzelnen Kapitel geworfen. Das erste Kapitel handelt dabei hauptsächlich davon, wie man eine Qin herstellt, gefolgt

6 Referenzen, die sich auf Inhalte des TDJ beziehen, erfolgen jeweils in Klammern im Haupttext, alle übrigen Verweise werden in Fußnoten gesetzt. Zugrundegelegt als Referenzwerk wird hier die in *Qinqu jicheng*, Bd.1 abgedruckte Ausgabe des TDJ.

Erläuterungen vom Bau bis zum Spiel der Qin in einem mingzeitlichen Handbuch

von einer Anleitung dazu, wie man die 13 Griffmarken, die wichtige Orientierungspunkte bei der Qin darstellen, korrekt positioniert sowie darum, wie man die Saiten einer Qin herstellt und diese korrekt aufzieht. Diese Teile seien in dem hier gegebenen Überblick zunächst ausgeklammert. In den übrigen Teilen des 1. Kapitels geht es, im Anschluss an die Erörterung der Saiten, um die Tonhöhen der einzelnen Qin-Saiten [TDJ 1.7b-8b]. Hierzu gibt es auch eine Abbildung, die überschrieben ist mit „Abbildung zu den Stücken der Fünf Edelleute“ (*wushi cao tu* 五士操圖) [TDJ 1.8a]. (Abb. 3.) Mit den „Fünf Edelleuten“ sind dabei die fünf pentatonischen Grundtöne (*gong* 宮, *shang* 商, *jue* 角, *zhi* 徵, *yu* 羽) gemeint, die alle auf dem Kammerton, im Chinesischen bezeichnet als „Gelbe Glocke“ (*huangzhong* 黃鐘), aufbauen und die wiederum ihre Entsprechung in folgenden Personengruppen haben: Konfuzianische Gelehrte (*rushi* 儒士), Daoistische Gelehrte (*daoshi* 道士), Tugendhafte Männer (*deshi* 德士), ferner Einsiedler (*yinshi* 隱士) sowie Angehörige des Kaiserlichen Palasts (*huangmen shi* 黃門士).

### 圖操士五

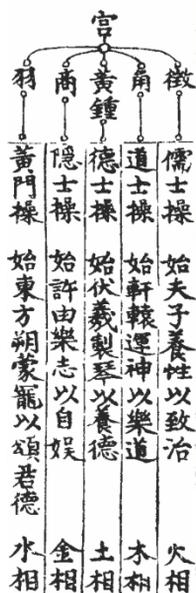


Abb. 3 „Abbildung zu den Stücken der Fünf Edelleute“

Es folgt ein langes Zitat, das wiederum dem Han-Gelehrten Cai Yong in den Mund gelegt wird, der u. a. gesagt haben soll, dass Leute, die nicht zu jenen Fünf (Gruppen von) Edelleuten gehören, sich nicht der Qin nähern sollen. Außerdem solle man niemals in Gegenwart von Angehörigen der Vier Barbarenstämme oder auch vor Menschen, die der fremden Sitte folgen, ihr Gewand links zu knöpfen, die Qin spielen, da diese eine fremde Erscheinung und eine ganz andere Haltung haben und nicht den Weg der moralischen Prinzipien kennen [TDJ 1.8b].<sup>7</sup>

Im Abschnitt, der betitelt ist mit „Qu Xians Zehn Freunde des Qin-Altars“ (Quxian *qintan shiyou* 瞿仙琴壇十友) werden zehn weitere besondere Attribute der Qin angesprochen, und zwar: 1. Eissaiten (*bingxian* 冰絃), 2. Jedefüße (*yuzu* 玉足), 3. Wertvolle Stimmwirbel (*baozhen* 寶軫), 4. Wirbelkasten (*zhenxian* 軫函), 5. Quasten (*ronglou* 絨剗), 6. Brokattasche (*jinnang* 錦囊), 7. Qin-Matten (*qinjian* 琴薦), 8. Qin-Kasten (*qinxia* 琴匣), 9. Künstliche Fingernägel (*tizhi* 替指), 10. Qin-Tisch (*qinzhuang* 琴床) [TDJ 1.8b].

Unter der Überschrift „Zur Frage, wie man die Qin anschlägt“ (*fu qin lun* 撫琴論) wird der Spieler angehalten, beim Spiel stets eine ruhige und gelassene Haltung einzunehmen und auf keinen Fall zu große Bewegungen mit den Fingern zu machen. Im Anschluss daran werden zu einzelnen Fingergriffen Regeln genannt, welche anderen Finger sich keinesfalls gleichzeitig mitbewegen dürfen. Es wird betont, dass die Handhaltung beim Spielen von äußerster Wichtigkeit sei. Ein Spieler, der diese grundlegenden Regeln des Qin-Spiels nicht beherzige, sei es, dass er die klassischen Schriften nicht ergründet habe, dass er kein Qin-Handbuch konsultiert habe, dass er die Regeln für die Fingerhaltung einfach nicht wahrgenommen habe oder dass er keinen berühmten Lehrer konsultiert habe, werde beim Anschlagen der Saiten an den subtilen Regeln des Qinspiels scheitern, er werde zwar Töne spielen, aber dennoch nichts von der Musik verstehen (*zhi sheng bu zhi yin* 知聲不知音) [TDJ 1.11a].

Auch zur Frage der richtigen Sitzhaltung beim Spiel der Qin (*fu qin shi* 撫琴勢) weist das Handbuch eine Illustration auf. Demnach ist die bevorzugte Sitzhaltung diejenige im Schneidersitz. Die flatternden Zipfel der Kappe des Mannes deuten darauf hin, dass er in einer Naturumgebung sitzend abgebildet ist und dabei, wie in der Methode der richtigen Spielhaltung beschrieben, in jeder Lebenslage ruhig und gelassen bleibt [TDJ 1.10a]. (Abb. 4.)

---

7 凡鼓琴切不可對四夷左衽胡俗之人，而鼓者以其殊型異服無綱常倫理之道也。



Abb. 4 Zur richtigen Sitzhaltung beim Spiel

Im Abschnitt „Wie man die Saiten aufzieht“ (*shang xian fa* 上弦法) werden genaue Anweisungen dafür gegeben, wie man die Saiten einer Qin auf dem Instrument fixiert, indem man sie auf der einen Seite am Steg (*yue* 岳) befestigt, wo man die Saiten durch die für jede der sieben Saiten vorgesehenen Öffnungen – hier als die „Haken der Stimmwirbel“ (*zhengou* 軫鉤) bezeichnet – führt und sie auf der anderen Seite um eines der beiden Füßchen, die sogenannten Phönixfüße (*fengzu* 鳳足), wickelt. Wichtig ist, so der Text, dass man bereits bei der Grobfixierung der jeweiligen Saite mit dem Daumen prüft, ob die Tonhöhe in etwa stimmt, so dass anschließend nur noch die Feinstimmung ausgeführt werden muss. Da das Fixieren der Saiten für die Finger sehr schmerzhaft sein kann, wird ausdrücklich darauf hingewiesen, dass, wenn man das Aufziehen der Saiten in der hier beschriebenen Weise vornehme, sodass der kleine Finger hier von Mittel- und Zeigefinger unterstützt wird, dieser nicht schmerze, wohingegen bei jeder anderen Vorgehensweise alle Finger schmerzen würden.

Die dazugehörige Abbildung zeigt einen Mann, der die Saiten seiner Qin im Sitzen aufzieht. Mit der linken Hand hält er das Instrument fest auf seinem Schoß, so dass er die Unterseite gut im Blick hat. Mit Ring- und Zeigefinger der rechten Hand zieht er eine Saite straff, die er gerade um den (von unten gesehen) rechten Phönixfuß gewickelt hat [TDJ 1.12a]. (Abb. 5: Haltung beim Aufziehen der Saiten, „*Shang xian shi*“ 上弦勢.) – Eine weitere Abbildung zeigt nochmals genau die Finger der rechten Hand, die beim Aufziehen der Saiten zu verwenden sind („*Shang xian shoufa*“ 上弦手法 [TDJ 1.13b]).<sup>8</sup> (Abb. 6.)

8 Auch in modernen Qin-Lehrbüchern, etwa dem von Shen Caonong, Zha Fuxi und

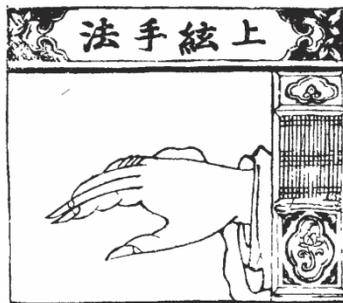


Abb. 5 Wie man die Saiten aufzieht (links)

Abb. 6 Die Haltung der Finger der rechten Hand beim Aufziehen der Saiten

Auch in der Frage, wie man sein Instrument korrekt trägt, erhält der Qin-Adept genaue Auskunft. Unterschieden wird hier nach der Art, wie man die Qin in alter Zeit trug (*guren bao qin shi* 古人抱琴勢) [TDJ 1.12b], und wie man die Leute sie „heutzutage“ tragen (*jinnren bao qin shi* 今人抱琴勢) [TDJ 1.13a]. (Abb. 7 und 8.) Demnach besteht die traditionelle Tragemethode darin, die Qin mit dem Steg nach oben und mit der Vorderseite nach außen, die Rückseite nach innen gedreht, zu tragen. Heutzutage, so erfährt man aus der Beischrift, tragen die Leute sie gern mit der Rückseite nach außen und greifen sie am „Phönix-teich“ (*fengchi* 鳳池), weil man sie so leichter halten kann, doch das verstöße gegen die alten Regeln.<sup>9</sup>

Zhang Ziqian kompilierten *Guqin chujie*, wird beschrieben und illustriert, in welcher Haltung man die Saiten aufziehen soll. Demnach wird die Qin allerdings mit dem Kopf auf ein Kissen gestellt und die Saiten werden in aufrechter Sitzhaltung vom „Drachenzahnfleisch“ (*longchi* 龍齒) ausgehend um die beiden Füßchen gewickelt. Siehe *Guqin chujie*, 13.

9 Hier noch den chinesischen Wortlaut nachtragen.



Abb. 7 Traditionelle Art, die Qin zu tragen (links)

Abb. 8 „Moderne“ Art, die Qin zu tragen (rechts)

Des Weiteren geht es um die Handhaltung beim Stimmen der Saiten (*diao xian shou fa* 調弦手法) [TDJ 1.13b]. (Abb. 9.)

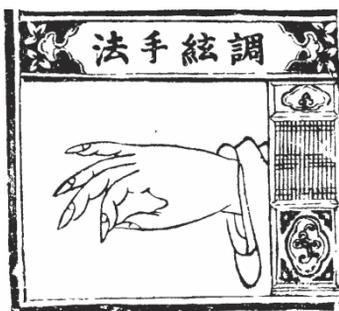


Abb. 9 Haltung der rechten Hand beim Stimmen der Saiten

Das Kapitel endet mit grundlegenden Techniken der linken und rechten Hand: „Die linke und die rechte Hand seien wie Phönixe in den Wolken“;<sup>10</sup> dies sei die grundlegende Technik des Qinspielers [TDJ 1.14a]. (Abb. 10.)

10 左右手如雲中之鳳，此彈琴家數也。

Die letzte Seite dieses Kapitels illustriert an der Skizze einer Hand die Bezeichnungen für die Finger (kombiniert mit den Kürzeln in der Qin-Notation), angefangen vom Daumen (*dazhi*) bis zum „Verbotenen Finger“ (*jinzhi* 禁指), d.h. dem Finger, der beim Qinspiel nicht benutzt wird [TDJ 1.14b]. (Abb. 11.)

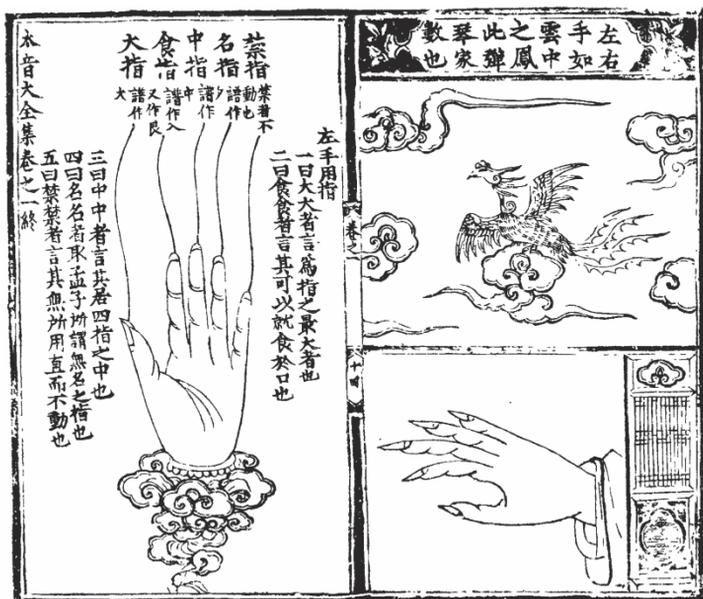


Abb. 10 Grundlegende Techniken der beiden Hände (rechts)

Abb. 11 Die Finger der linken Hand und ihre Funktion beim Qin-Spiel (links)

Kap. 2 ist fast gänzlich den historischen Formen von Qin-Zithern (*lidai qinshi* 歷代琴式) gewidmet [TDJ 2.1a-19b]. Insgesamt 38 verschiedene Formen des Korpus, beginnend mit der sogen. „Fuxi“ 伏羲-Form, die auch heute noch zu den geläufigsten Formen einer Qin gehört [TDJ 2.1a]. (Abb. 12.) Alle Korpusformen werden hier, jeweils durch einen Umriss vertreten, dem Leser vorgestellt. In der dazugehörigen Beischrift wird jeweils die Herkunft des Namens der betreffenden Form vorgestellt, und zumindest teilweise werden auch die Maße der betreffenden Form genau angegeben. – Bemerkenswert ist die Aufnahme der „Einsaitigen Qin“ (*yixian qin* 一絃琴) in diese Aufzählung an vortzuletzt Stelle [TDJ 2.19a], zumal man aus dem Umriss nicht entnehmen kann, wieviele Saiten für die jeweiligen Formen vorgesehen sind, doch dürfte es sich zumindest bei allen übrigen um Instrumente handeln, aus denen sieben Orte für die Saiten vorgesehen sind.



Abb. 12 Traditionelle Korpus-Formen der Qin: die Fuxi-Form

Kap. 3 befasst sich mit den Grifftechniken des Qin-Spiels,<sup>11</sup> eingeführt durch die beiden Grundbewegungen des Daumens der rechten Hand. Auf insgesamt 33 Tafeln, deren jede wiederum aus vier Feldern bestellt, werden die einzelnen Techniken vorgestellt, wobei jeweils im linken unteren Feld die Bezeichnungen für die hier besprochene Technik samt deren Kürzeln zu finden sind, im linken oberen eine Skizze der Handbewegung, im rechten oberen Feld ein – meist aus der Tierwelt entnommenes – Bild, das den Griff illustriert, sowie unten rechts eine Gedicht, das den Spieler auf eben diesen Griff einstimmen soll [TDJ 3.30b-31a].<sup>12</sup> (Abb. 13.)

Kap. 4 enthält zahlreiche Essays zur Qin, angefangen mit dem Vorwort zum *Qincao*, das als der „Klassiker“ der auf die Qin bezogenen Literatur gelten kann, und trägt in chronologischer Folge die Erörterungen zahlreicher Qin-Spieler zu allen möglichen Fragen, die das Qin-Spiel und die Bedeutung des Instruments betreffen, zusammen [TDJ 4.1a-17b].

11 Über die Bedeutung dieser Grifftechniken wurde bereits viel geschrieben. Siehe etwa van Gulik 1940, Dahmer 1985 sowie Schaab-Hanke 2009, das eine wörtliche Übersetzung sämtlicher Griffe sowie Einstimmungsgedichte des TDJ enthält.

12 „Fendie fu hua shi“ 粉蝶浮花勢, siehe TDJ 3.31a; das Bild und das dazugehörige Gedicht veranschaulichen die Fingertechnik der Flageoletts (*fanyin* 繁音); vgl. Schaab-Hanke 2009, 80f.

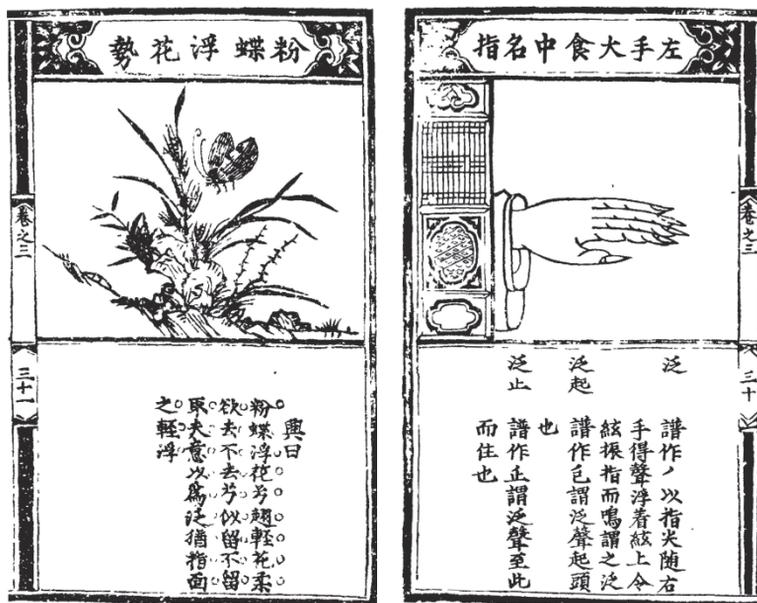


Abb. 13 Beispiel für eine Grifftechnik-Illustration: „Ein Weißfling gaukelt zwischen Blüten“

Das fünfte und letzte Kapitel schließlich befasst sich schwerpunktmäßig mit den Grifftechniken der Qin und der Niederschrift derselben [TDJ 5.1a-26b]. Es beginnt mit einem Essay, der betitelt ist mit „Zusammenfassung der diversen Lehren zur Qin-Notation“ („Qinpu zongshuo“ 琴譜總說) [TDJ 5.1a-2a] und in dem die frühesten überlieferten Quellen durchkämmt werden auf Erwähnungen der Qin und ihrer besonderen Fingertechnik. Der Essay beginnt mit einem Zitat aus den „Gesprächen des Konfuzius“ (*Kongzi jiaoyu* 孔子家語), wonach Zilu, einer der Schüler des Kong Qiu, Qin spielte, was sein Meister hörte und sich sodann mit ihm über das Wesen des Qinspiels unterhielt.<sup>13</sup>

Es folgt eine Liste mit Notationskürzeln, dann beginnt ein weiterer Abschnitt, der betitelt ist mit „Zeichennotation(en)“ („Zipu“ 字譜). In diesem Essay [TDJ 5.6a],<sup>14</sup> der einen historischen Abriss über die Entwicklung der Notationsschrift für Qin enthält, wird der Beginn der Niederschrift von Qin-Tönen auf den hanzeitlichen Qin-Spieler Yongmen Zhou 雍門周 zurückgeführt.<sup>15</sup> (Abb. 14.)

13 *Kongzi jiaoyu* 8.204 („Bian yue jie“ 辯樂解).

14 Dieser Abschnitt ist wörtlich auch in *Qinshu daquan* 8.1a wiedergegeben. Die auf ihn folgende Liste von Notationskürzeln ist dabei weit länger als die im TDJ.

15 Huan Tan 桓譚, *Xinlun* 新論 16.67-70 („Qin dao pian“ 琴道篇).

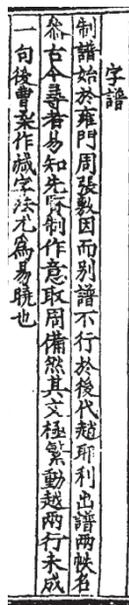


Abb. 14 Der Abschnitt über die Entwicklung der Kürzelnotation

Als nächstes findet Zhang Fu 張敷 Erwähnung, ein Qinspieler, der während der Nabei chao-Zeit im Staat Song lebte, genannt. Er habe eine „andere Art von Notation erfunden, welche allerdings nicht an spätere Generationen überliefert worden sei.<sup>16</sup> Zhao Yeli 趙耶利 (563–639) habe sodann ein umfangreiches Fachvokabular für die einzelnen Griffe der Qin entwickelt.<sup>17</sup> Die Notationsweise des Zhao Yeli wurde jedoch mit der Zeit offenbar als unpraktikabel empfunden. Wörtlich heißt es in dem Essay:

Ein altvorderer Weiser hatte sie [die Ganzzeichennotation] geschaffen. Sie war inhaltlich ganz umfassend, doch die Zeichen waren überaus zahlreich; um auch nur einen einzigen melodischen Abschnitt (*ju*) musikalisch umzusetzen, bedurfte es (es in der alten Notation) mehr als zwei Spalten.<sup>18</sup>

16 制譜始於雍門周。張敷因而別譜，不行於後代。

17 Gemeint ist die *wenzi pu* 文字譜 (wörtlich: Ganzzeichen-Notation), eine Notationsweise, bei der in ganzen Sätzen der Ablauf eines Qin-Stücks beschrieben war. Das wohl einzige noch erhaltene Stück in dieser Notation ist das „Youlan“ 幽蘭 (Orchidee), in der Notation verbunden mit dem Namen eines Qiu Ming 丘明 (494–590), bei der es sich um eine tangzeitliche Abschrift einer wohl noch älteren, aus der Mitte des 6. Jhs. n. Chrs. stammenden Handschrift handelt, die auf mysteriösen Wegen nach Japan gelangt war.

18 先賢製作，意取周備，然其文極繁，動越兩行，未成一句。



Erläuterungen vom Bau bis zum Spiel der Qin in einem mingzeitlichen Handbuch

Frage geknüpft, in welchen Bereichen und wie detailliert dem Leser hierzu konkrete Anweisungen gegeben werden.

Die Anordnung der insgesamt 14 Blätter, auf denen die einzelnen Schritte des Instrumentenbaus und der Fertigung der Einzelteile beschrieben wird, erscheint zum Teil etwas unübersichtlich, was sich vermutlich damit erklären lässt, dass hier – ebenso wie dies in anderen Teilen des Handbuchs erkennbar wird – die zum Teil voneinander abweichenden Informationen mehrerer vorausgehender Quellen zusammengefügt wurden. Ich werde mich daher im Folgenden, soweit es sinnvoll erscheint, ein wenig aus der vorgegebenen Reihenfolge lösen und unter dem jeweiligen Bereich alles zusammenfassen, was zu einem bestimmten Aspekt (darunter auch zugehörige Illustrationen) zu gehören scheint.

## 2.1 Der Qin-Korpus und seine Bearbeitung

Unter der Überschrift „Regeln und Maße bei der Herstellung einer Qin“ (*zao qin fadu* 造琴法度) [TDJ 1.1ab] werden detailliert die Maße und Proportionen der einzelnen Teile einer Qin, vom Bereich der „Zunge“ (*she* 舌) über den Steg bis zu den Schultern (*jian* 肩) und zum „Verkohnten Hinterteil“ (*jiaowei* 焦尾), aufgeführt.

Erst an späterer Stelle werden, nach einem Überblick über die Nennung korrekter Maße für das Instrument in der Geschichte, betitelt „Maße“ (*zhidu* 制度) [TDJ 1.9a], drei Illustrationen wiedergegeben, und zwar jeweils ein Aufriss des Instruments von der Vorderseite (*qinmian zhidu* 琴面制度), Rückseite (*qinbei zhidu* 琴背制度) und schließlich von der Innenseite (*zaofu zhidu* 槽腹制度) [TDJ 1.9b-10b]. (Abb. 16-18.) Auch hier sind in Form von Legenden genaue Maße, meist in Form von Proportionen der einzelnen Teile, beigegeben, die allerdings, wie ein genauerer Vergleich ergibt, nicht mit den im Eingangsabschnitt angegebenen Maßen übereinstimmen.

Wohl im Vorgriff auf das, was folgt, wird der Abschnitt über die korrekten Maße einer Qin [TDJ 1.1b] mit einer Bemerkung des Qi Song 齊嵩<sup>20</sup> abgeschlossen, der empfohlen haben soll:

Wenn der Sommer begonnen hat, schneidet man das Holz dafür, und wenn der Winter gekommen ist, fügt man den Korpus zusammen; zur Frühjahrs-Tag- und Nachtgleiche sollte der mit fünf (Arten von?) Asche vermischte Lack (aufgetragen) werden, und nach Verlauf eines Jahres ist die Qin vollendet.<sup>21</sup>

---

20 Laut den Bücherkatalogen in *Xin Tangshu* 新唐書 (57.1436) und *Songshi* 宋史 (202.5055) hat Qi Song ein *Qin yalüe* 琴雅略 verfasst.

21 齊嵩云：立夏後斷其材，秋收後合其膠漆，立冬後合其身，春分後以灰五髹，周歲而成琴焉。



Des Weiteren wird beschrieben, welche Ingredienzen für die Herstellung eines Rohlacks benötigt werden, der offenbar vor allem als Klebemittel verwendet wird, um die beiden Hälften des Korpus haltbar zusammenzufügen. Nach dieser Prozedur, so heißt es weiter, soll das Instrument für mindestens eine Woche, aber besser länger, in einem Kellerraum aufbewahrt werden, bis der Rohlack getrocknet ist. Man solle dann probeweise Saiten aufziehen, um festzustellen, ob sich dabei störende Nebengeräusche ergeben [TDJ 1.1b].

Im folgenden Abschnitt, der mit „Aschemethode“ (*huifa* 灰法) [TDJ 1.1b-2a] betitelt ist, geht es um verschiedene Aschesorten, die geeignet sind, um das Instrument zu glätten. Als besonders gut geeignet wird etwa die Asche von Hirschhorn (*lujiao* 鹿角) bezeichnet, an zweiter Stelle aber auch die von Rinderhorn (*niujiao* 牛角). Bei der ersten Verwendung soll die Asche dick aufgetragen werden, so dass sie alle bedeckt. Nachdem sie getrocknet ist, soll sie leicht abgeschrubbt werden mit einem Stein. Nach der zweiten Anwendung soll die Asche nach dem Trocknen mit Wasser abgeschrubbt werden, und für die dritte Anwendung soll feine Asche verwendet werden und diese dann mit Öl abgerieben werden. Nach mehreren weiteren Arbeitsgängen sollen Bereiche, die noch nicht völlig eben und glatt sind, mit einer Mischung aus Asche und Lack bearbeitet werden. Nur wenn die Oberfläche völlig glatt ist, können störende Nebengeräusche vermieden werden. Nachdem dies geschehen ist, so heißt es weiter, könne man den Steg und das „Verkohlte Hinterteil“ aufsetzen und danach auch die Griffmarken (*hui* 徽) anbringen.

Im nächsten Abschnitt, der betitelt ist mit „Wie man den Rohlack aufträgt“ (*caofa* 糙法) [TDJ 1.2a], heißt es:

Bei der ersten Anwendung sollte man Rohlacks bester Qualität an einem der Sonne ausgesetzten Ort auftragen. Man lasse den Lack in die Asche hineinschmelzen, dann wird (diese Mischung) hin- und hergebürstet, und zwar je mehr desto besser. Nachdem der Lack getrocknet ist, wird er mit Wasser abgerieben und gewaschen. [...] <sup>22</sup>

Weiter wird beschrieben, wie man den Rohlack zubereitet (*jiancao fa* 煎糙法). Demnach muss dieser mehrere Male gekocht werden, dann wird er in ein Gefäß gegeben, mit Papier bedeckt, drei Tage lang kaltgestellt und dann drei- bis viermal durch ein Baumwolltuch gefiltert. Danach solle man auf einen sonnigen Tag warten, um den gekochten Rohlack auf dem Instrument anzubringen. Man solle ihn in vielen Schichten auftragen, je mehr Schichten, desto besser. Nach dieser Anwendung soll die Qin in einen Keller zum Trocknen gebracht werden [TDJ 1.1b-2a].

Da der Lack möglichst durchsichtig sein soll, werden nun mehrere Methoden aufgezählt, bei denen der Lack durch eine Kombination spezieller Auffeller

---

22 第一次糙，用上等生漆于向日煖處，令漆浸潤入灰，往來刷之，以多為妙候，乾以水磨洗。

(*he guang fa* 合光法) besonders durchscheinend wird [TDJ 1.2b]. Als weiteres wird empfohlen, diese Aufheller mehrfach zu entfernen, um sie dann mithilfe eines weichen Tuchs erneut aufzubringen. Dieses Verfahren nennt man wörtlich „Methode, wie man den Glanz fortnimmt, um ihn dann wieder herauskommen zu lassen“ (*tui guang chu guang fa* 退光出光法) [TDJ 1.3a]. (Abb. 19.)

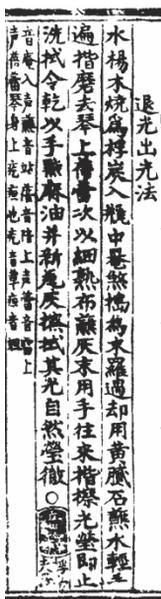


Abb. 19 Ein besonderes Verfahren beim Lackieren des Qin-Korpus

## 2.2 Die Positionierung der Griffmarken (*hui* 徽)

Die Frage, wie man auf dem Griffbrett einer Qin die Lage der 13 Griffmarken exakt festlegt, wird in einem Abschnitt mit dem Titel „Wie man Griffmarken positioniert“ (*an hui fa* 安徽法) behandelt. Hier wird beschrieben, wie man die Lage der 13 Griffmarken errechnet, indem man auf der Strecke zwischen dem Steg und dem „Drachenzahnfleisch“ (*longchi* 龍齒) mithilfe eines in derselben Länge zurechtgeschnittenen Stücks Pergamentpapier (*pizhi* 皮紙) zunächst durch Halbierung die Lage der 7. Griffmarke, dann durch Viertelung des Papiers die Position der 4. und der 10. Griffmarke, durch Fünftelung die Lage der 3., 6., 8. und 10. Griffmarke und durch Sechstelung die Lage der 10. und 12. Griffmarke bestimmt [TDJ 1.3b-4a].<sup>23</sup> (Abb. 20.)

23 Aus: Dahmer 1985, 31.

## Erläuterungen vom Bau bis zum Spiel der Qin in einem mingzeitlichen Handbuch

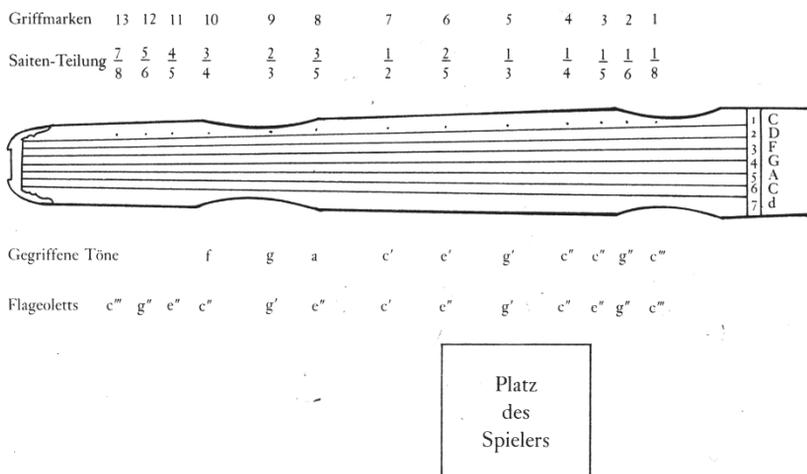


Abb. 20 Positionen der Griffmarken auf dem Griffbrett einer Qin

An etwas späterer Stelle befindet sich ein Abschnitt zu diesem Thema mit dem Titel “Erörterung der Griffmarken” (*lun hui* 論徽) [TDJ 1.6b-7b]. Hier wird zunächst erläutert, aus welchen Materialien Griffmarken gemacht sein können: Jade, so heißt es, sei am besten geeignet, da dieses am meisten aus dem Holz hervorleuchte. An zweiter Stelle eigne sich Gold, an dritter Perlmutter [TDJ 1.6b].

Dass hier vermutlich Material aus früheren Quellen zusammengetragen wurde und sich die Informationen daher teilweise überlappen, zeigt übrigens hier, wie auch an anderen Stellen, die etwas variierte Darstellung an anderer Stelle. So heißt es in einem diesem vorausgehenden kurzen Abschnitt mit dem Titel „Wie man die Griffmarken einlegt“ (*chuo hui fa* 綴徽法) [TDJ 1.4a]:

Gleich ob man Jade(plättchen) oder Perlmutter für die Griffmarken verwendet, muss man zunächst einen harzhaltigen Puder als Grundlage verwenden und diesen mehrfach auftragen, dann werden die Griffmarken nicht schwarz.<sup>24</sup>

In dem nachfolgenden Abschnitt geht es darum, wie man Stellen, an denen unschöne Nebengeräusche entstehen, abreibt (*mo xian fa* 磨絃法). Unter Verweis auf einen gewissen Herrn Cai (gemeint ist vermutlich wiederum der bereits mehrfach erwähnte Han-Gelehrte Cai Yong), entstehen solche unschönen Geräusche (bei denen die Saite ans Griffbrett stößt) meist in der Nähe der an der 10. Griffmarke gedrückten ersten Saite oder in der Nähe der an der 9. Griffmarke gedrückten dritten oder vierten Saite. Es wird empfohlen, einen möglichst glatten Stein zu verwenden, um diese Bereiche abzuschleifen, bis das Störgeräusch verschwindet [TDJ 1.4a].

24 凡綴玉徽并蚌徽，須先用膠粉為底，庶得徽不黑。

### 2.3 Die Herstellung der Saiten

Eine ganze Folge von Abschnitten befasst sich schwerpunktartig mit den Qin-Saiten. Zunächst geht es in einem Überblick über unterschiedliche Methoden (der Herstellung) von Seiden(saiten) (*bian sifa* 辨絲法). In diesem langen Teil, der sich mit der Frage der für die Qin verwendeten Saiten befasst, geht es zunächst um verschiedene Arten von Seiden von unterschiedlichen Seidenspinner-Raupen. Der dazugehörige Kommentar beklagt, dass die Seidenhändler „heutzutage“ meistens Salz in die Seide mischen, wohl aus Gründen des Marktwerts der Seide, weil das Salz die Seide besonders haltbar mache. Allerdings wäre diese Beimischung für Saiten höchst ungünstig, da sie hierdurch spröde würden und leichter rissen. Auch würden sie an nassen Tagen dazu führen, dass die Saiten feucht würden und kaum Klang hervorbrächten. Hieran schließt sich sodann das Plädoyer des Kommentators an, dass sich ein Qin-Spieler, so er nun von all den im Text beschriebenen Problemen weiß, seine Saiten doch unbedingt selber herstellen sollte (以此知絃之不可不自作) [TDJ 1.4ab].

Als nächstes werden die Qin-Saiten nach ihrer Dicke unterschieden und für jede der sieben Saiten genau bestimmt, aus wieviel Strängen diese bestehe.<sup>25</sup>

Nun wird der Leser instruiert, wie man die Seidenfäden für die unterschiedlichen Saitengrößen korrekt wickelt (*chan sha* 纏紗). Entscheidend ist dabei, dass zunächst die Einzelfäden zu Schnüren (*lun* 綸) zusammengedreht werden und mehrere dieser zusammengedrehten Schnüre wiederum die Saiten ergeben. Weiter heißt es im Abschnitt über das korrekte Wickeln der Saiten: [TDJ 1.5a]:

Für die dicken Saiten verwendet man sieben(fach gewickelte) Schnüre, für die mittleren Saiten verwendet man sechs(fach gewickelte) Schnüre und für die kleinen Saiten verwendet man fünf(fach) gewickelte Schnüre. Wenn man mehr Schnüre (als angegeben) verwendet, dann wird der Ton nicht klar sein, wenn man weniger verwendet, wird die (hiermit erzielte Klarheit des Tones) nicht anhaltend sein. Daher sollte man darauf achten, das korrekte Maß zu verwenden. Für die Wickelung gilt als Maßstab: Je straffer desto besser!<sup>26</sup>

Sodann wird die Methode beschrieben, mit der die Quasten (*zhuizi* 墜子) gestrafft und gelockert werden können (*jia jian zhuizi fa* 加減墜子法). Offenbar handelt es sich bei diesem Hilfsmittel um dabei ein aus Holz hergestelltes Hilfsmittel für das Wickeln der Saiten [TDJ 1.5ab].

Im folgenden Abschnitt geht es um das jahreszeitlich richtige Anfertigen (wörtlich: „Schlagen“) der Seidensaiten (*da fa* 打法). Demnach ist die beste Jahreszeit dafür der Herbst. Wenn beim Wickeln der Saiten Regen fällt und kein Staub in

25 TDJ 1.4b-5a: „Da qinxian“ 大琴弦, „Zhong qinxian“ 中琴弦, „Xiao qinxian“ 小琴弦 sowie „Xiu qinxian“ 袖琴弦.

26 大絃用七綸, 中絃六綸, 小絃五綸。大則聲不清, 細則目下聲清不持久。惟宜得中。一緊以極急爲度。

Erläuterungen vom Bau bis zum Spiel der Qin in einem mingzeitlichen Handbuch

der Luft liegt, dann, so heißt es, wird die Saite weich, ohne zu brechen. Weiter heißt es, dass man die Saiten am besten im Herbst zusammendrehe, da dann ihr Charakter rein und der Klang klar werde. Wenn man sie im Frühling zusammendrehe, so werde ihr Charakter dumpf und der Klang trübe sein. Man könne dies auch am Beginn des dritten Monats machen, doch komme (das Ergebnis) nicht an das des Herbstes heran [TDJ 1.5ab].

Als nächstes sollen die nun gewickelten Saiten gekocht werden (*zhufu* 煮法). Für diesen Vorgang soll ausdrücklich eine neue Pfanne verwendet werden. Diese soll mit einer genau angegebenen Menge Wasser gefüllt werden, in der die Saiten gekocht werden. Wenn es zu viel Wasser ist, so würden die Saiten zu weich, und wenn es zu wenig ist, würden sie zu hart. Das Feuer, auf dem sie gekocht werden, soll abwechselnd stark und schwach sein. Wichtig ist auch die genaue Einhaltung der Länge der Garzeit. Wenn sie zu „roh“ sind, haben sie einen hölzernen Klang, und wenn sie zu lang gekocht wurden, wird der Ton nicht klar sein, und die Saiten werden leicht reißen [TDJ 1.5b-6a].

Beim Kochen, so erfahren wir aus dem nächsten Abschnitt, werden auch noch diverse weitere Ingredienzen mitgekocht (*yong yao* 用藥), darunter Fischleim, Weizen und Maulbeerrinde. Dies alles soll zusammen mit den Saiten in einer Tonpfanne gegart werden [TDJ 1.6a].

### 2.2.1 Methode beim Zusammendrehen der Saiten (*chanfa* 纏法)

In diesem Abschnitt wird nun das komplizierte Verfahren, die Seidenstränge zu Saiten zusammenzudrehen, erläutert, das demnach schon früh mithilfe eines besonderen Geräts, nämlich einem hölzernen „Wägelchen“ (*che* 車子) bewerkstelligt wurde. Dort heißt es [TDJ 1.6a]:

Als erstes spult man das Seidengarn auf das Wägelchen, dann wird das Wägelchen an der Saite befestigt. Nun zurrt man die Saite ganz fest und bewegt sie mit der rechten Hand hin und her, wobei man das Wägelchen dazu bringt, von allein (in Gegenrichtung?) zu kreisen. Man sollte die Saite dabei feucht halten. (Der Vorgang) beginnt morgens und endet mittags. Wenn das Seidengarn unterbrochen ist, dann lässt man es lockerer, spannt es dann und wickelt die Saite in dieser Weise. Nachdem der Vorgang des Zusammendrehens abgeschlossen ist, lässt man (die fertige Saite) an der Sonne trocknen.<sup>27</sup>

Ergänzend sei an dieser Stelle eine Abbildung beigegeben, die in dem qingzeitlichen Qin-Handbuch *Tianwenge qinpu* 天聞閣琴譜 enthalten ist und betitelt ist

---

27 先卷紗子於車上，次穿車子於絃上，繃絃令急，以右手搖絃，令車自轉。紗子常令濕自早至午即止。如紗子斷，放絃令緩，以引過絃纏之，纏畢曝乾。

mit „Illustration zur Herstellung von (Seiden-)Saiten“ (*Zao xian tu* 造絃圖) (Abb. 21).<sup>28</sup>

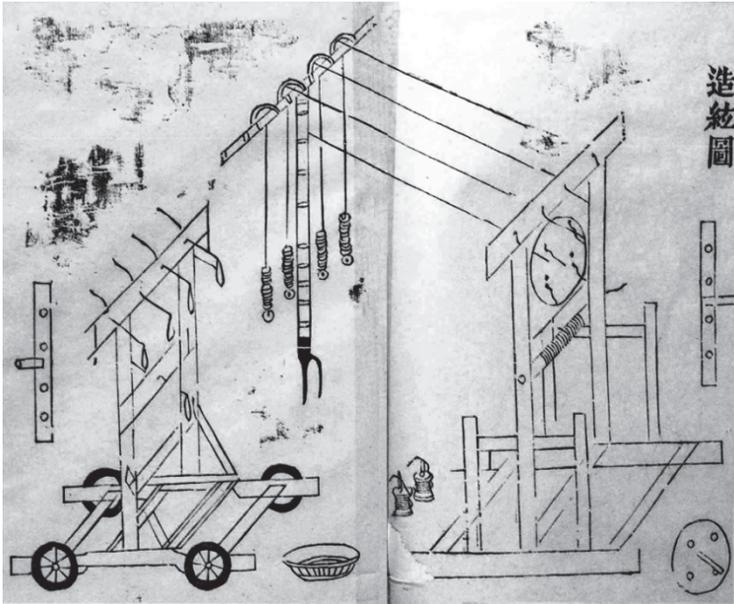


Abb. 20 Illustration zur Herstellung von (Seiden)saiten

Im Abschnitt „Erörterung der Saiten“ (*lun xian* 論弦) werden fünf der sieben Saiten den fünf Elementen (*wuxing* 五行) zugeordnet und der ihnen zugehörige Grundton benannt. Zur 6. und 7. Saite, die traditionell als die Wen 文- und Wu 武-Saite bezeichnet werden, kommentiert Zhu Quan, dass es nicht etwa so sei, dass diese Bezeichnung auf die alten Könige Wen und Wu zurückgehe. Schon der mythische Urherrscher Shun habe eine – allerdings nur fünf-saitige – Qin gespielt, und Yao habe zwei Saiten (die Wen- und Wu-Saite) hinzugefügt. Die 6. Saite sei weicher und werde daher als „zivile“ (= *wen*) Saite bezeichnet, und die siebte sei härter und werde deshalb als „militärisch“ (= *wu*) empfunden [TDJ 1.7b-8b]. Die Lehre, wonach die Bezeichnungen *wen* und *wu* auf die Könige Wen und Wu zurückgehe, findet sich bereits im Vorwort des Cai Yong zum *Qincao*.<sup>29</sup>

28 Die Abbildung ist auch enthalten in *Guqin jishi tulu*, 260, dort unter Verweis auf den beigegebenen Titel „Yang Zuyun zao xian fa“ 楊祖雲造弦法 (Yang Zuyuns Methode der Saitenherstellung). Yang Zuyun lebte in der Jiading-Ära (1208 – 1225) der Südlichen Song-Zeit. Als Quelle wird dort auf eine mingzeitliche Ausgabe des *Qinshu daquan* verwiesen. In der im Qinqu jicheng enthaltenen Ausgabe des *Qinshu daquan* ist diese Abbildung jedenfalls nicht zu finden.

29 Siehe Schaab-Hanke 2019.

### 3 Abschließende Überlegungen zu der eingangs gestellten Frage: Literaten als Qin-Bauer?

Ganz unabhängig von der Frage, ob es allein auf der Basis der im *Taiyin daquan ji* gegebenen Erläuterungen tatsächlich möglich wäre, eine Qin samt den dazugehörigen Bestandteilen, wie Griffmarken, Stimmwirbeln und Saiten zu bauen – zur Klärung dieser Frage fehlt der Autorin die hierfür nötige Expertise –, ist eine andere interessante Frage, ob es wohl realistisch ist, sich vorzustellen, dass ein Literatengelehrter der Ming- oder Qing-Zeit tatsächlich zu Schnitzmesser und Lacktiegel griff, um sich seine eigene Qin zu bauen. Zwar drängt sich hier sogleich die in alten Schriften bewahrte Anekdote des Han-Gelehrten Cai Yong auf, der während seines Exils im Staate Wu beim Prasseln eines Feuers das Geräusch von prasselndem Holz wahrnahm, dass sich ideal zum Bau einer Qin eignete, und der sodann aus dem Holzsplitter, das er aus dem Feuer zog, gleichsam den Prototyp der modernen Qin geschnitzt haben soll, deren unteres Ende, dieser Anekdote eingedenk, wie schon erwähnt, noch heute als „Verkohltes Hinterteil“ bezeichnet wird.<sup>30</sup> Doch sind andererseits schon für die Tang-Zeit berühmte Instrumentenbauerfamilien in China namentlich überliefert. Im *Yuefu zalu* 樂府雜錄 des Duan Anjie 段安節, entstanden um 890, werden gleich mehrere Mitglieder einer in Shu (dem heutigen Sichuan) aktiven Familie Lei 雷 erwähnt, die sich besonders auf den Bau von Qin-Zithern verstanden haben soll.<sup>31</sup> Vor diesem Hintergrund kommen einem natürlich gelinde Zweifel, ob diese Literaten, die selbst für das Tragen ihrer Qin einen eigenen Träger (*qintong* 琴童) zu beschäftigen pflegten – zumindest sieht man es so auf vielen Landschaftsmalereien aus jener Zeit – nicht auch den Bau eines Instruments in die Hände professioneller Handwerker gegeben haben.

Und doch gab es schon in der Südlichen Song-Zeit eine Tendenz in Literatenkreisen, die dafür plädierte, dass man den Bau eines so edlen Instruments wie einer Qin nicht in die Hände gewöhnlicher Handwerker geben dürfe. So argumentiert Zhao Xigu 趙希鵠 (1170–1242) in seiner Abhandlung „Dongtian qinglu“ 洞天清祿<sup>32</sup> (Klare Aufzeichnungen vom Höhlenhimmel) in einem Abschnitt mit der Überschrift „Der Bau einer Qin sollte nicht in die Hände gewöhnlicher Handwerker gegeben werden“ (*zhi qin budang yong sugong* 製琴

---

30 Diese Anekdote findet man in Cai Yongs Biographie in *Hou-Han shu* 60B.2004.

31 Siehe hierzu Gimm 1966, 451. Siehe ferner seine speziell auf diese Qin-Bauer-Familie ausgerichtete Untersuchung: Gimm 1970–1971; Gimm 1975, 14 (mit dem Versuch einer Genealogie der Lei-Familie).

32 Die gesamte Abhandlung, betitelt mit „Dongtian qinglu ji“ 洞天清祿集 (Gesammelte Klare Aufzeichnungen vom Höhlenhimmel), befasst sich außer mit der Qin noch mit antiken Reibsteinen sowie mit Glocken und Dreifüßen – es handelt sich also um eine Schrift für den Connoisseur, den Liebhaber antiker Gegenstände.

不當用俗工), dass der Bau einer Qin eine hohe Kunstfertigkeit erfordere, die nur ein wahrer Qin-Spezialist (*shan qin gaoshi* 善琴高士) beherrschen könne.<sup>33</sup> Jeder einzelne Arbeitsgang, beginnend mit der Bearbeitung des Holzes, müsse genau überprüft werden; denn „was einmal fortgeschnitzt ist, kann man nicht mehr ergänzen“.<sup>34</sup> Das Schnitzen einer Qin nach den korrekten Maßen sowie das Lackieren, so heißt es dort weiter, erfordere drei Monate oder sogar ein halbes Jahr; für das Zusammenpressen von Ober- und Unterseite sei ein spezieller Kleber erforderlich, etc.

Eine weitere wichtige Frage, die es zu klären gilt, ist die, wie weit die in Qin-Handbüchern wie dem oben betrachteten *Taiyin daquan ji* gegebenen Beschreibungen eine zuverlässige Anleitung für den Bau einer Qin und deren Zubehör darstellen. Evidenzen dafür, dass jemand versucht hätte, exakt nach den im *Taiyin daquan ji* gegebenen Anweisungen eine Qin zu bauen, konnte ich bislang nicht finden – und es ist auch eher unwahrscheinlich, dass die hier gegebenen Informationen ausreichen, zumal, wie bereits herausgestellt wurde, offenbar variierende Informationen, etwa über die Beschaffenheit des Lacks oder die anzuwendende Methode des Lackierens, bereits hier unterschiedliche Angaben aus früheren Quellen zusammengestellt wurden, mit dem Ziel, alles, was dazu geschrieben wurde, für die Nachwelt der Qinspieler zu konservieren. Doch scheinen auch moderne Qin-Bauer tatsächlich auf die Beschreibungen in den alten Handbüchern zurückzugreifen, wie ich etwa bei einem Besuch der „Wolken- und Schnee“-Manufaktur (*Yunxue tang* 雲雪堂) in Suzhou im Gespräch mit dem Qin-Bauer Mao Yi 茅毅 erfahren habe.<sup>35</sup> Auch Chang Bei, der sich mit dem modernen Qinbau in Yangzhou befasst hat, beschreibt in einem Artikel, dass ihm der Leiter der „Sieben-Sterne-Qin-Manufaktur“ (*qin-zuo qixing tang* 琴作七星堂), Zhu Renhai 朱仁海 versichert habe, dass speziell die in der Abhandlung des Zhao Xigu gegebenen Anweisungen, aber auch die in anderen frühen Qin-Handbüchern, wie eben dem *Taigu yiyin* bzw. dem *Taiyin daquan ji*, auch für den heutigen Qin-Bau noch immer in großen Teilen gültig sind.<sup>36</sup>

Somit kann man den vorsichtigen Schluss ziehen, dass es zwar wohl übertrieben wäre anzunehmen, dass im China der Ming- und Qing-Dynastien Qinspieler zugleich auch soweit Autodidakten waren, dass sie ihre eigenen Instrumente angefertigt hätten, doch kann man wohl davon ausgehen, dass in einer Zeit, in der man nun einmal nicht, wie heute, einfach in einen Laden gehen und sich ein fertiges Instrument kaufen konnte, Qin-Spieler und solche, die es werden wollten, qualifizierte Holz- und Lackhandwerker und mancherorts sicher auch speziell auf den Qin-Bau spezialisierte Handwerker mit dem Bau ihres

33 Dieser Abschnitt ist auch enthalten in *Qinshu daquan* 5.100.

34 既斫削去，則不復可增。

35 Gesprächsnotiz vom 23.09.2017. Siehe auch Lei Hu/Ruan Chuanju 2018.

36 Siehe hierzu den Artikel von Chang Bei 2014.

Erläuterungen vom Bau bis zum Spiel der Qin in einem mingzeitlichen Handbuch

individuellen Instruments beauftragt haben, wobei diese sich bei ihrer Arbeit auf die Anweisungen gestützt haben, die in Qin-Handbüchern in der Tradition des *Taiqu yiyin* gegeben werden.

## Literaturverzeichnis

- Chang Bei 长北: „Yangzhou qinzuozhi qin gongyi yu guji jilu zhi qin gongyi duibi yanjiu“ 扬州琴作制琴工艺与古籍记录制琴工艺比对研究 [A Comparison between the Modern Qin-producing Craft in Yangzhou and That in Ancient Records], *Yangzhou daxue xuebao (Renwen shehui kexue ban)* 18.3 (2014), 106-110.
- Chen Shike 陳士珂 (Hg.). *Kongzi jiayu shuzheng* 孔子家語疏證. Shanghai: Shangwu, 1937 [rpt. Shanghai shudian, 1987].
- Dahmer, Manfred. *Qin: Die klassische chinesische Griffbrettzither*. Frankfurt: Insel, 1985.
- Gimm, Martin. *Das Yüeh-fu tsa-lu des Tuan An-chieh: Studien zur Geschichte von Musik, Schauspiel und Tanz in der T'ang-Dynastie*. Wiesbaden: Harrassowitz, 1966.
- . „Historische Bemerkungen zur chinesischen Instrumentenbaukunst der T'ang: die Instrumentenbauer-Familie Lei in Su-ch'uan“, *Oriens Extremus* 17 (1970), 17-38, 18 (1971), 123-133, mit einer ergänzenden Notiz in: Kuttner/Lieberman 1975, 13-14.
- Guqin jishi tulu: 2000 nian Taipei guqin yishujie Tang Song Yuan Ming baiqin zhan shilu* 古琴紀事圖錄: 2000 年台北古琴藝術節唐宋元明百琴展實錄 / *The ancient Chinese zither (Qin)*. Taipei: Taibeishi shili guoyue tuan 台北市立國樂團, 2000.
- Hou-Han shu* 後漢書, von Fan Ye 范曄. Beijing: Zhonghua, 1965.
- Huang Shuzhi 黃樹志: „Qinxian dawen“ 琴絃答問 [Fragen und Antworten zu Qin-Saiten], [www.silkqin.com/03qobj/strings/shuchee3c.htm](http://www.silkqin.com/03qobj/strings/shuchee3c.htm).
- Huang Xudong 黃旭東 u.a. (Hg.). *Zha Fuxi qinxue wencui* 查阜西琴學文萃. Hangzhou: Zhongguo meishu xueyuan, 1995.
- Kongzi jiayu* 孔子家語. Siehe Chen Shike 1937.
- Kuttner, Fritz A., and Frederic Lieberman (Hg.). *Perspectives on Asian Music: Essays in Honor of Dr. Laurence E-R. Picken*. New York: Society for Asian Music, 1975.
- Lei Hu 雷虎 und Ruan Chuanju 阮傳菊. „Gusu xunyin siwei jiangren yishu yu shijian de boyi“ 姑蘇尋音 4 位匠人藝術與時間的博弈. [kknews.cc/zh-mo/culture/yzzmoaj.html](http://kknews.cc/zh-mo/culture/yzzmoaj.html) (eingestellt 2018, zuletzt besucht am 20.01.2019).
- Qinfu 琴府. 3 Bände [Sammlung von Faksimiles von Qin-Handbüchern sowie von weiteren Materialien über die Guqin], hg. von Tang Jianyuan 唐健垣. Taipei: Lianguan, 1971.
- Qinqu jicheng 琴曲集成. 30 Bände [Sammlung von Faksimiles von insgesamt 130 Qin-Handbüchern], hg. von Zhongguo yishu yanjiuyuan yinyue yanji-

- usuo 中國藝術研究院音樂研究所 und Beijing guqin yanjiuhui 北京古琴研究會. Shanghai: Zhonghua shuju, 1963–2010.
- Qinshu daquan* 琴書大全, hg. von Jiang Keqian 蔣克謙. Qinqu jicheng, Bd. 5. Schaab-Hanke, Dorothee. *Einstimmung in das Spiel auf der Qin: Illustrierte Fingergriffe aus einem Qin-Handbuch des 15. Jahrhunderts*. Reihe Phönixfeder, 2. Gossenberg: Ostasien, 2009.
- . *Ein Kanon für Qin-Spieler: Das Qincao 琴操 des Cai Yong 蔡邕 (133–192)*. Bibliothek der Han, 3. Gossenberg: Ostasien, 2019 [Druck in Vorbereitung].
- Shen Caonong 沈草农, Zha Fuxi 查阜西 und Zhang Ziqian 张子谦. *Guqin chujie* 古琴初階. Beijing: Yinyue, 1961.
- Songsshi* 宋史, von Tuotuo 脫脫. u. a. Beijing: Zhonghua, 1977.
- Sui Yu 隋郁. „Qinyuan yaolu zhuo qin wenxian tan“ 《琴苑要录》斫琴文献探赜. Master thesis Beijing: Zhongguo yinyue xueyuan 中国音乐学院, 2010.
- Taigu yiyin* 太古遺音. Nachdrucke in: (a) Qinqu jicheng, Bd. 1, 17-32; (b) Qinfu, Bd. 1, 29-107.
- Taiyin daquanji* 太音大全集. Nachdrucke in: (a) Zhongguo gudai banhua congkan 中國古代版畫叢刊. 3 Bände. Shanghai: Zhonghua, 1961; (b) Qinqu jicheng, Bd. 1, 35-92.
- Thompson, John. „*Taiyin daquanji* (and *Taigu yiyin*)“, www.silkqin.com/02qnpu/05tydq/ty1a.htm#zaoqinfadu.
- Van Gulik, Robert Hans. *The Lore of the Chinese Lute: An Essay in Ch'in Ideology* 琴道. Tokyo: Sophia University, 1940 [rpt. 1969].
- Xin Tangshu* 新唐書, von Ouyang Xiu 歐陽修 und Song Qi 宋祁. Beijing: Zhonghua, 1975.
- Xinlun* 新論, von Huan Tan 桓譚. Siehe Zhu Qianzhi 2009.
- Zha Fuxi 查阜西 (1895–1976). „Qinxian wenti“ 琴弦問題 (1955), in: Huang Xudong 1995, 384-387.
- . „Chuantong zaoxian fa“ 传统造弦法 (1957). [Auszüge online: blog.sina.com.cn/s/blog\_6abe83830102vjik.html].
- . *Cunxian guqin qupu jilan* 存見古琴曲譜輯覽. Beijing: Yinyue, 1958.
- Zhao Yue 赵乐. „Shiquan qixian qin“ 石泉七弦琴, *Zhongyuan wenwu* 中原文物 2015.5, 100-115. [Anm.: In diesem Artikel wird untersucht, inwieweit die im Henan bowuyuan aufbewahrte Qin mit Namen „Steinquelle“ (Shiquan), die das Datum 1164 als Baujahr trägt, die Konstruktionsprinzipien songzeitlicher Qinbau-Anleitungen aufweist.]
- Zhu Qianzhi 朱謙之 (Hg.). *Xin jiben Huan Tan Xinlun* 新輯本桓譚新論. Xinbian zhuzi jicheng 新編諸子集成. Beijing: Zhonghua, 2009.