

ORIENTIERUNGEN

Zeitschrift zur Kultur Asiens

30 (2018)

Herausgegeben von
Berthold Damshäuser,
Ralph Kauz,
Li Xuetao,
Harald Meyer,
Dorothee Schaab-Hanke

OSTASIEN Verlag

ORIENTIERUNGEN

Zeitschrift zur Kultur Asiens

Herausgegeben von
Berthold Damshäuser,
Ralph Kauz,
Li Xuetao,
Harald Meyer,
Dorothee Schaab-Hanke

30 (2018)

OSTASIEN Verlag

ORIENTIERUNGEN: Zeitschrift zur Kultur Asiens

Begründet von Wolfgang Kubin

Herausgeber:

Berthold Damshäuser, Ralph Kauz, Li Xuetao, Harald Meyer, Dorothee Schaab-Hanke

Herausgeberbeirat:

Christoph ANTWEILER, Stephan CONERMANN, Manfred HUTTER,

Konrad KLAUS, Peter SCHWIEGER (Universität Bonn)

William NIENHAUSER (University of Wisconsin, Madison)

Agus R. SARJONO (The Intercultural Institute, Jakarta)

Wir bedanken uns bei dem Institut für Orient- und Asienwissenschaften der Universität Bonn für die finanzielle Unterstützung des Drucks der *ORIENTIERUNGEN*.

Bibliographische Information der Deutschen Nationalbibliothek

Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation

in der Deutschen Nationalbibliographie;

detaillierte bibliographische Daten sind im Internet über <http://dnb.d-nb.de> abrufbar.

ISSN 0936-4099

© OSTASIEN Verlag 2019

www.ostasien-verlag.de

Anschrift der Redaktion:

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

Tel. 09569/188057, Fax: 03222-1360347, email: redaktion@ostasien-verlag.de

sowie

Abteilung für Sinologie, Institut für Orient- und Asienwissenschaften,

Universität Bonn, Adenauerallee 4-6, 53113 Bonn

Redaktion und Satz:

Martin HANKE und Dorothee SCHAAB-HANKE

Umschlaggestaltung: Martin HANKE

Herstellung: Rosch-Buch, Scheßlitz

Inhalt

Ursula Lienert (1934–2018): Ein Nachruf (<i>Susanne SCHÄFFLER-GERKEN</i>)	1
<i>Susanne SCHÄFFLER-GERKEN</i> . Neues entdecken: Die AG „Materielle Kultur Chinas“ rückt die Dingwelt und deren gesellschaftliche Verknüpfungen in den Mittelpunkt wissenschaftlicher Betrachtungen	5
<i>Dorothee SCHAAAB-HANKE</i> . Empathie-Training im Alten China: Texte zur Schulung des Einfühlungsvermögens und ihr Verhältnis zur konfuzianischen Lehre	17
<i>Gábor KÓSA</i> . Near Eastern Angels in Chinese Manichaean Texts	43
<i>Mona JAHANGIRI</i> . Ein Vergleich von Al-Fārābīs und Avicennas Philosophie	73
<i>Roderich PTAK und WANG Yang</i> . Oliven in der Mittelmeerregion und Betelnüsse im Nanhai-Gebiet: Ein vergleichender Blick auf die Geschichte zweier Kulturpflanzen und ihrer Verwendungen	93
<i>Walter DEMEL</i> . Exotic Beauties: Gender and European Expansion (c. 1500–1850). Preliminaries of a Research Project	121
<i>Markus BÖTEFÜR</i> . Schiffbrüche, Missverständnisse und Eitelkeiten: Siamesische Diplomaten auf Europareisen im 17. Jahrhundert	143
<i>Wulf NOLL</i> . Vergleichende Philosophie: Über Beziehungen und Entwicklungen des japanischen mit dem deutschen und des deutschen mit dem japanischen Denken	157
<i>Daniel GERICHHAUSEN und Hendrik GROTH</i> . „Himmel – Meer – Mensch“: Das Japanbild des F. M. Trautz	171

<i>Nathaniel Craig FISHER</i> . Notizen zum Zeichen <i>lie</i> 鴞 (Specht) in frühen chinesischen Texten	193
<i>Raffaella RETTINGER</i> . Eulen oder andere Vögel? Anmerkungen zu den Zeichen <i>xiao</i> 梟, <i>xiao</i> 鴞 und <i>chi</i> 鷗 in ausgewählten Texten der Zhou- und Han-Periode	207
<i>Markus HASELBECK</i> . Notizen zum <i>hongcui</i> 紅翠 in Texten der Kangxi-Periode	235
<i>Berthold DAMSHÄUSER</i> . Stets treiben Magier ihr Spiel mit uns. Gedichte von Nenden Lilis Aisyah	257
Rezensionen	
Jonas Polfuß. <i>Brief. Kontakt. Netz: Soziale Vernetzung in der Tang-Zeit am Beispiel der Briefliteratur Han Yus und Liu Zongyuans (Volker Klöpsch)</i>	263
Bettine Birge. <i>Marriage and the Law in the Age of Khubilai Khan: Cases from the Yuan dianzhang (Ishayahu Landa)</i>	270
Ákos Bertalan Apatóczy. <i>The Translation Chapter of the Late Ming Lulong's lü: Bilingual Sections of a Chinese Military Collection. (Hartmut Walravens)</i>	275
Ng Chin-keong 吳振強. <i>Boundaries and Beyond: China's Maritime Southeast in Late Imperial Times (Roderich Ptak)</i>	277
Zhai Guangshun 翟广顺. <i>Wei Lixian yu jindai Qingdao xinshi xuexiao jiaoyu yanjiu 卫礼贤与近代青岛新式教育研究 / Richard Wilhelm and the Study of New-style School Education in Modern Qingdao (Dorothea Wippermann)</i>	282
Barbara Hoster. <i>Konversion zum Christentum in der modernen chinesischen Literatur. Su Xuelins Roman Jixin (Dornenherz, 1929) (Lauren Drover)</i>	287
Rita Widmaier und Malte-Ludolf Babin (Hg.). <i>G. W. Leibniz, Briefe über China (1694–1716): Die Korrespondenz mit Barthélemy des Bosses S.J. und anderen Mitgliedern des Ordens. Französisch/lateinisch/italienisch – deutsch (Dorothee Schaab-Hanke)</i>	291

Susan Richter. <i>Pflug und Steuerruder: Zur Verflechtung von Herrschaft und Landwirtschaft in der Aufklärung</i> (Dorothee Schaab-Hanke)	296
Cornelia Hermanns. [1] <i>China und die Kulturrevolution: Der letzte lange Marsch.</i> [2] <i>Maos Rote Garden: Die Große Proletarische Kulturrevolution (1966–1976)</i> (Dorothee Schaab-Hanke)	301
Park Myong-Sook. <i>Der Künstler in chinesischen Erzählungen der 80er und 90er Jahre</i> (Barbara Hoster)	305
Helwig Schmidt-Glintzer. <i>Mao Zedong: „Es wird Kampf geben“: Eine Biografie</i> (Ylva Monschein)	308
Thomas Zimmer. <i>Erwachen aus dem Koma? Eine literarische Bestimmung des heutigen Chinas</i> (Ylva Monschein)	316
Yi Inhwa. <i>Das ewige Reich. Roman.</i> Aus dem Koreanischen von Frieder Stappenbeck (Heike Lee)	324
Gerd Kaminski. <i>Von roten Schleiern und bunten Eiern: Chinesische Lebensbräuche</i> (Wolfgang Kubin)	330
Rupprecht Mayer. <i>Bolihua: Chinesische Hinterglasmalerei aus der Sammlung Mei-Lin</i> (Berthold Riese)	332
Ferry [d. i. Ferdinand M.] Bertholet & Lambert van der Aalsvoort. <i>Im Reich der Mitte. Frühe Fotografie aus China</i> (Berthold Riese)	336
Peter Pfrunder (Hg.). „Walter Bosshard / China brennt. Bildberichte 1931–1938“ (Berthold Riese)	339
Jörg Wischermann und Gerhard Will (Hg.). <i>Vietnam. Mythen und Wirklichkeiten</i> (Rodion Ebbighausen)	342

Empathie-Training im Alten China: Texte zur Schulung des Einfühlungsvermögens und ihr Verhältnis zur konfuzianischen Lehre*

Dorothee Schaab-Hanke**

Einführung

Die Fähigkeit des Menschen, sich in einen anderen und dessen Situation hineinzuversetzen und dessen Freude oder Leid so in sich zu empfinden, als wäre man selbst betroffen, ist vermutlich so alt wie die Menschwerdung selbst. Begrifflichkeiten hierfür haben sich in den verschiedenen Kulturen aber erst nach und nach herausgebildet. Der moderne Begriff der Empathie wurde zwar aus dem Griechischen hergeleitet, ist aber tatsächlich ein modernes Konstrukt. Die beiden Sozialpsychologen Judith A. Hall und Frank J. Bernieri definieren Empathie wie folgt:

Empathie bezeichnet die Fähigkeit und Bereitschaft, Gedanken, Emotionen, Motive und Persönlichkeitsmerkmale einer anderen Person zu erkennen und zu verstehen. Zur Empathie gehört auch die Reaktion auf die Gefühle Anderer wie zum Beispiel Mitleid, Trauer, Schmerz oder Hilfsimpuls.¹

Über die Faktoren, die dazu beitragen, dass ein Mensch sich in das Schicksal eines anderen Menschen hineinversetzen kann, hat im alten Griechenland bereits Aristoteles (384–322 v. Chr.) eingehend nachgedacht. In seiner *Poetik* reflektiert er über die Emotionen des Mitleids (*ἔλεος*) einerseits und der Furcht (*φόβος*) andererseits, die bei der Aufführung einer Tragödie entscheidend dazu beitragen, dass beim Zuschauer am Ende des Stücks eine innere Reinigung (*κάθαρσις*) erfolgt.² Bemerkenswert ist, dass hier eine frühe Form der Empathie-

* Dieser Artikel ging aus einem Vortrag hervor, den ich am 20.09.2017 auf Englisch unter dem Titel „Cai Yong’s Notion of Empathy as Evidenced in his *Qincao*“ [chin. „Yi qing’ de xinli xianxiang dui Han ru Cai Yong de yiyi he shiyong; yi *Qincao* wei jichu“ 「移情」的心理現象對漢儒蔡邕的意義和使用—以《琴操》為基礎] im Rahmen der Konferenz „Confucian Thought and the Shared Future of Humanity“ im Panel „Confucianism and Individuality“ in Qufu 曲阜, Shandong, gehalten habe.

** Dorothee Schaab-Hanke promovierte an der Universität Hamburg und hatte dort eine Stelle als Wissenschaftliche Assistentin inne. Sie habilitierte sich im Oktober 2004 und erhielt kurz darauf die *venia legendi*. Im Jahr 2007 gründete sie zusammen mit ihrem Mann den Ostasien Verlag. Sie ist Herausgeberin des *Journal of Asian History*, zusammen mit Achim Mittag, Universität Tübingen, und Mitherausgeberin der *Orientierungen*. Derzeit hat sie einen Lehrauftrag an der Universität Bamberg. Sie ist erreichbar unter dschaab-hanke@t-online.de.

1 Hall und Bernieri 2001, 21f.

2 Aristoteles, *Poetik*, 19.

schulung vorliegt, bei der Menschen, indem ihnen Rollenspiele vorgeführt werden, sich so in die gespielten Charaktere hineinversetzen, dass sie aus der Ausführung moralisch geläutert hervorgehen.³

Die Pioniere der Empathietheorie im deutschen Sprachraum befassten sich zunächst mit dem Begriff der „Einfühlung“. Friedrich Theodor Vischer (1807–1887) und dessen Sohn, Robert Vischer (1847–1933), haben hierüber intensiv im Rahmen der Ästhetik nachgedacht. So schreibt Robert Vischer etwa in seinem 1873 in Leipzig erschienenen Buch *Über das optische Formgefühl: Ein Beitrag zur Ästhetik*:

Es ist also ein unbewusstes Versetzen der eigenen Leibform und hiermit auch der Seele in die Objektsform. Hieraus ergab sich mir der Begriff, den ich Einfühlung nenne.⁴

Ausgehend von den Arbeiten von Vater und Sohn Vischer entwickelte Theodor Lipps (1851–1914) seine Einfühlungstheorie. So schreibt er beispielsweise über die empathisierende Wirkung, die ein Gewässer auf einen Menschen ausüben kann:

Ich sehe einen Bach erst glatt und ruhig dahinfließen, dann, von einem Punkte an, donnernd über Klippen sich in die Tiefe stürzen. Indem ich aber dies sehe, so sagt man vielleicht, bin ich in dem Bach; in oder mit ihm fließe ich erst ruhig dahin, um dann mich in oder mit ihm herabzustürzen [...].⁵

Sucht man nach einem chinesischen Äquivalent für den Begriff „Empathie“, so findet man in einschlägigen Wörterbüchern einerseits den Begriff *tongli xin* 同理心 (wörtlich: gleichklingendes Herz), andererseits das Kompositum *yi qing* 移情 (Übertragung von Gefühlen) sowie den daraus abgeleiteten Begriff *yiqingshuo* 移情說 (Lehre von der Übertragung von Gefühlen). In der Online-Enzyklopädie *Baidu baike* 百度百科 wird im Zusammenhang mit dieser Terminologie auf Vater und Sohn Vischer (chin. Feixiao'er 費肖爾) verwiesen, die als erste gezeigt hätten, „dass der Mensch aufgrund seiner eigenen Bewusstseinsbewegungen in der Lage sei, seine eigene Gedanken- und Gefühlswelt einem Gegenüber mitzuteilen und auf diese Weise bei diesem ein bestimmtes Gefühl und eine ästhetische Gestimmtheit zu hinterlassen.“ Ebenso wird dort auf die Theorie von Lipps (chin. Lipusi 立普斯) und dessen Einfühlungstheorie hingewiesen.⁶

3 Zur Idee von der kathartischen Funktion erzählender Stücke im alten Griechenland siehe auch Kearney 2007, 137f.

4 Vischer 1873, VII.

5 Lipps 1913/2018, 528.

6 *Baidu baike*, „Yiqingshuo“ 移情说 (baike.baidu.com/item/移情说): [...] 首先由德国美学家费肖尔用来表示人可以通过自己的意识活动, 将自己的思想和感情加诸对象, 使对象具有一定的情感和审美色彩。

Was in dieser chinesischen Enzyklopädie allerdings fehlt, ist ein Hinweis darauf, dass *yi qing*, das Übertragen von Gefühlen, auch: *yi ren zhi qing* 移人之情, das Übertragen von Gefühlen auf einen anderen Menschen, nicht etwa nur ein modernes Konstrukt ist, um ein in der westlichen Psychologie erkanntes Phänomen zu bezeichnen, sondern vielmehr auf eine eigene lange Tradition in China zurückgeht, die zudem eng mit Musik und deren Wahrnehmung verbunden ist. Die so bezeichnete Übertragung von Gefühlen ist, wie wir aus den hier vorgestellten Texten sehen werden, nicht völlig deckungsgleich mit Empathie, wie sie in der modernen Sozialpsychologie verstanden wird, da letztere nur von einem Einfühlen einer Person in eine andere ausgeht, während der chinesische Begriff davon ausgeht, dass auf einen Menschen auch von außen (durch die Natur, durch Tiere oder Pflanzen) Gefühle übertragen werden können und dass ein hierfür empfänglicher Mensch diese in sich aufnehmen kann. Tatsächlich hatten allerdings sowohl Vischer als auch Lipps, wie das obige Zitat belegt, diesen Aspekt in ähnlicher Weise in ihren Schriften zur Einfühlungstheorie und Ästhetik bereits einbezogen.⁷

Auch wenn der Terminus *yi qing* in mehreren frühen chinesischen Quellen vereinzelt vorkommt, ist die wohl früheste Stelle, an der dieser Begriff im Zusammenhang mit einem klaren Empathie- und Einfühlungskonzept greifbar wird, in einer der Geschichten zu den Stücken des *Qincao* 琴操 zu finden, einer Schrift, die der Klassikergelehrte Cai Yong 蔡邕 (ca. 133–192) in der Späten Han-Zeit kompiliert hat.⁸

Die Geschichte, um die es hier geht, bezieht sich auf ein Qin-Stück mit dem Titel „*Shuixian cao*“ 水仙操 (Der Unsterbliche in den Wassern).⁹ Ein gewisser Boya 伯牙, dessen Nachname in manchen Quellen mit Yu 俞 angegeben wird,¹⁰

7 Zu den Unterschieden zwischen dem westlichen und dem traditionellen chinesischen Empathie- und Einfühlungskonzept siehe ausführlich Wang Xianpei 2009 sowie Han Xiao 2015 (letzterer betont als Unterschied, dass die chinesische Tradition des Übertragens von Gefühlen in der Beziehung zwischen dem Menschen und dem Kosmos wurzle). Dem traditionellen chinesischen Empathieverständnis am nächsten kommt vielleicht eine Definition von Evan Thompson 2005, 266f. bei der die Gegenseitigkeit in der Art des Ineinander-Versetzens bei zwei Subjekten herausgestellt wird.

8 In *Hanyu da cidian* 8.79a wird unter dem Eintrag „*yi qing*“ im Sinne von „Austausch von Gefühlen“ (*bianyi qingzhi* 變易情志) nur auf das im *Qincao* enthaltene Stück verwiesen. Wang Xianpei verweist daneben auch auf die Biographie des Zhongchang Tong 仲長統 (180–220) im *Hou-Han shu*, doch scheint die Bedeutung hier eine andere zu sein. Siehe Wang Xianpei 2009, 1.

9 Zu einer Diskussion der Bedeutung des Ausdrucks *yi ren zhi qing* im „*Shuixian cao*“ siehe Lin Tonghua 1982.

10 Ob Boya wirklich den Familiennamen Yu hatte, ist ungewiss, doch wird ihm dieser in manchen Texten beigegeben.

erscheint hier als gelehriger Schüler des Qinspiels. Hier der Wortlaut der im *Qincao* enthaltenen Geschichte:

Das Stück „Der Unsterbliche in den Wassern“ hat Boya geschaffen. Boya erlernte das Qin-Spiel bei Herrn Cheng Lian. Der sprach: „Ich kann dich zwar das Stück lehren, doch die Gefühle vermag ich nicht zu vermitteln. Mein Lehrer Fang Zichun versteht sich darauf, die Gefühle einem anderen Menschen zu vermitteln. Er lebt jetzt im Ostmeer. Möchtest du ihm mit mir zusammen dienen?“ Boya sagte: „Wie könnte ich nicht folgen, wenn Sie es befehlen?“ Dann begaben sie sich zum Ostmeer und suchten Zichun auf, um sich von ihm in dieser Kunst unterweisen zu lassen.¹¹

Cheng Lian 成連, der Lehrer des Boya, wird hier als jemand charakterisiert, der bei der Unterrichtung seines gelehrigen Schülers an seine Grenzen stößt. Boya hat von ihm alles gelernt, was er ihm in technischer Hinsicht bieten kann, daher schlägt er vor, dass sie gemeinsam ans Ostmeer fahren, damit sein Schüler von seinem eigenen Lehrer, Fang Zichun 方子春, die letzte Weihe erhalten möge. Bemerkenswert ist an dieser Geschichte, dass darin die Fähigkeit, einem anderen die zu einem Stück gehörigen Gefühle, also dessen innere Gestimmtheit, vermitteln zu können (*neng yi ren zhi qing* 能移人之情), von Cheng Lian als eine Kunst, die er von seinem Lehrer (i. e. Fang Zichun) empfing (*shou ye yan* 受業焉), bezeichnet wird.

Aus der *Qincao*-Version dieser Geschichte, deren Ende im Text auch als fragmentarisch gekennzeichnet ist, lässt sich nur erahnen, welcher Art die Unterweisung des Fang Zichun am Ostmeer wohl gewesen sein mag. Einen Hinweis gibt allerdings der Name des Lehrers; denn der Sage nach ist Fang Zichun ein Unsterblicher, der auf der im Ostmeer gelegenen Insel Penglai 蓬萊 gelebt haben soll.

Eine detailliertere Version dieser Episode findet sich in einer tangzeitlichen Liedersammlung, dem *Yuefu guti yaojie* 樂府古題要解 von Wu Jing 吳兢 (670–749). Dort heißt es:

Boya erlernte drei Jahre bei seinem Lehrer Cheng Lian das Qinspiel, bis er sich (in der Technik des Spiels) perfektioniert hatte, doch was die völlige innere Ruhe des Geistes betraf und die Konzentration auf die innere Stimmung (eines Stücks), das beherrsche er noch nicht. Da meinte Cheng Lian: Mein Lehrer Fang Zichun lebt im Meer, er vermag einem anderen Menschen die Gefühle zu vermitteln. Dann hielt er gemeinsam mit Boya (nach ihm) Ausschau, doch da war niemand. Am Penglai-Berg angekommen, ließ (Cheng Lian) Boya mit den Worten „Ich werde unseren Lehrer willkommen heißen“ zurück und ruderte in einem Boot davon. Lange kehrte er nicht zurück, doch (Boya) ver-

11 *Qincao* 2.11: 水仙操者，伯牙之所作也。伯牙學琴於成連先生，先生曰：「吾能傳曲，而不能移情。吾師有方子春者，能移人之情，今在東海，子能與我同事之乎？」伯牙曰：「夫子有命，敢不敬從。」乃相與至海上，見子春受業焉。

nahm den Klang der Wellen, wie sie auf dem Meer gluckerten und aufgischteteten. Die Bergwälder lagen einsam da, Vögel riefen klagend, da meinte (Boya) seufzend: „Der Lehrer ist dabei, mir die Gefühle zu vermitteln.“ Da griff er zur Qin und sang dazu. Als das Stück beendet war, kehrte Cheng Lian in seinem Ruderboot zurück, und Boya wurde in der Folge ein großer Meister.¹²

Was Boya am Ostmeer also lernt, ist, Geräusche der Natur – das Plätschern von Wellen, aber auch die Rufe von Vögeln und sogar das, was einsam daliegende Bergwälder an Gefühlen in einem Menschen auslösen – in seine Musik umzusetzen. Sein Lehrmeister, der ihm diese letzte und höchste Lektion erteilte, jener Fang Zichun, war wohl ein Unsterblicher – kein Wunder also, dass aus Boya nach dieser Begegnung der sicher berühmteste Qin-Spieler Chinas wurde.

In den folgenden Abschnitten seien verschiedene Erzählungen vorgestellt, in denen jeweils das Einfühlungsvermögen von Menschen auf dem Prüfstand steht. Etliche dieser Geschichten dienen, wie hier deutlich werden wird, unmittelbar der Schulung des Empathievermögens. Da es sich hier um Erzählungen handelt, können wir, wie dies der Kognitions- und vergleichende Literaturwissenschaftler Fritz Breithaupt (*1967) in mehreren Schriften über das Phänomen der Empathie getan hat, die hier vorliegende Form der Empathie als narrative Empathie bezeichnen. Das Besondere der narrativen Empathie besteht darin, dass wir neben den in der Geschichte handelnden Personen immer noch eine weitere Person einrechnen müssen, nämlich den Leser selbst, der sozusagen als Beobachter in die erzählten Begebenheiten von Empathie einbezogen und dadurch letztlich die Zielperson des empathischen Trainings ist; denn er ist ja derjenige, für den die Geschichten erzählt werden und der sich in diese hineinversetzen soll.¹³

Vorausgeschickt sei ferner, dass alle hier behandelten Geschichten, in denen empathische Fähigkeiten in ihren verschiedenen Facetten behandelt werden, im Bereich der Musik angesiedelt sind. Bezeichnenderweise fungieren in den hier referierten Geschichten stets Saiteninstrumente, und zwar zumeist die Qin 琴, in einem Fall die Se 瑟-Zither und in einem weiteren Fall die Konghou 箏 篌-Harfe, als Medien der Vermittlung von Gefühlen.

12 *Yuefu guti yaojie* 2.56-57: [...] 伯牙學鼓琴於成連先生三年而成至於精神寂寞情志專一尚未能也成連云吾師子春在海中能移人情乃與伯牙延望無人，至蓬萊山留伯牙曰吾將迎吾師刺船而去旬時不返，但聞海上水汨波瀾漸之聲。山林宮冥，群鳥悲號，愴然嘆曰：“先生將移我情。”乃援琴而歌之。曲終，成連刺船而還。伯牙遂為天下妙手。 Eine etwas andere Version, ebenfalls aus *Yuefu guti yaojie*, ist wiedergegeben bei Wang Xianpei 2009, 4. Eine wieder andere Version dieser Geschichte, verbunden mit einem Liedtext, in dem Boya über seine Lehrer sagt: „Er vermittelte mir die Reinheit des Ausdrucks am Penglai-Berg.“ (移形素兮蓬萊山) wird in der Sammlung *Gushi ji* 4.8a aus dem *Qinyuan yaolu* zitiert.

13 Siehe hierzu Breithaupt 2009, bes. 170-185.

1 Empathie-Fähigkeit als Thema alter chinesischer Anekdoten

Eine Anekdote, die gewiss jedem Chinesen gleich in den Sinn kommen wird, wenn es um das Thema Musikverständnis (*zhi yin* 知音) im alten China geht, ist die Freundschaft zwischen (Yu) Boya 伯牙 und Zhong Ziqi 鍾子期. Diese kommt, in nur leichter Abwandlung, in mehreren frühen Texten vor, von denen die früheste wohl die ist, die in dem im 3. Jh. v. Chr., kurz vor der Reichseignung Chinas durch die Qin, kompilierten *Lüshi chungju* 呂氏春秋 von Lü Buwei 呂不韋 (gest. 235 v. Chr.) enthalten ist. Sie lautet:

Boya spielte Qin, Zhong Ziqi hörte ihm zu. Als Boya (beim Spiel) an einen hohen Berg dachte, meinte Ziqi: „Wie schön – steil und schroff wie der Tai-Berg!“ Dann dachte er an ein dahinfließendes Gewässer, und Ziqi meinte: „Wie schön du spielst – weit und unermesslich wie ein dahinziehender Fluss!“

Als Zhong Ziqi starb, zerbrach Boya sein Instrument und zerriss seine Saiten, er spielte sein ganzes Leben nie wieder die Qin, da er der Auffassung war, dass es auf der Welt niemanden mehr gab, für den es sich lohnte, die Qin zu spielen.¹⁴

Sowohl Boya als auch Zhong Ziqi müssen Einfühlungsvermögen und somit das, was man „Empathie“ nennt, besitzen – Boya, von dem die Erzählung unterstellt, dass er beim Qin-Spiel unmittelbar in der Natur sitzt und das, was er dort wahrnimmt und dabei empfindet – etwa ein schroffes Bergmassiv oder einen teils ruhig, teil bewegt dahinströmenden Fluss – in sein Spiel derart einfließen lassen kann, dass Zhong Ziqi allein vom Zuhören – und natürlich ohne das Stück zuvor schon gekannt zu haben – eben dessen Wahrnehmung eines schroffen Bergmassivs oder auch eines dahinströmenden Flusses in sich selbst wahrzunehmen vermag. Und dennoch ist neben dem eigentlichen empathischen Vermögen beider Beteiligten noch ein Drittes im Spiel, eben die Fähigkeit des Boya,

14 *Lüshi chungju* 14.2/71/9-13: 伯牙鼓琴，鍾子期聽之，方鼓琴而志在太山，鍾子期曰：『善哉乎鼓琴，巍巍乎若太山。』少選之間，而志在流水，鍾子期又曰：『善哉乎鼓琴，湯湯乎若流水。』鍾子期死，伯牙破琴絕弦，終身不復鼓琴，以為世無足復為鼓琴者。 Vgl. die Parallelen in *Liezi* 5/31/1-5; *Hanshi waizhuan* 9.5/66/1-4; *Shuoyuan* 8.8/60/8-11. DeWoskin 1982, 105, zitiert die Geschichte aus dem *Fengsu tongyi* 風俗通義, einem von Ying Shao 應劭 um 195 n. Chr. verfassten Werk, als ein Beispiel für „communication between like minds“. In seinem wenig später erschienenen Artikel (DeWoskin 1983, 196) kommt er auch auf diese Geschichte zurück und interpretiert sie als ein Beispiel des Wandels in der Reflexion über Musik während der Späten Han-Zeit. Sowohl hier als auch in dem zuvor erwähnten Buch von 1982 scheint er demnach nur die späthanzeitliche Version aus dem *Fengsu tongyi* berücksichtigt zu haben, aber nicht die auf das 3. vorchr. Jh. datierbare Version aus dem *Lüshi chungju*, die in allen wesentlichen Elementen mit der des *Fengsu tongyi* gleich ist, was seine These fraglich macht. Zur Datierung von *Lüshi chungju* sowie *Fengsu tongyi* siehe Loewe 1993, 324 bzw. 104.

seine eigenen Gefühle beim Wahrnehmen der Natur gleichsam auf seinen Freund zu übertragen.

In der im *Liezi* 列子, einer im 4. Jh. n. Chr. kompilierten Schrift,¹⁵ enthaltenen Version dieser Geschichte werden Boya übrigens am Ende noch zwei weitere Sätze in den Mund gelegt, die sehr schön das empathische Element im Zusammenklang der beiden Geister beschreibt, und zwar wendet er sich an Zhong Ziqi mit den Worten:

(Dein) Denken und Wollen stimmen ganz und gar mit meinem Herzen überein – wie könnte ich Dir mit meinen Tönen entfliehen?¹⁶

Die Koordination *zhixiang* 志想, hier übersetzt mit „(dein) Denken und Wollen“, könnte man hier genau mit „Einfühlungsvermögen“ bezeichnen. Die in der Geschichte beschriebene Szene erinnert unmittelbar an die oben zitierte Stelle in Lipps Schrift „Zur Einfühlung“, wo er detailliert schildert, was in einem Individuum vor sich geht, das ein Naturschauspiel wie einen Wasserfall wahrnimmt und zugleich eine innere Beziehung zu diesem aufbaut, gleichsam, als stürze man sich selbst „in ihm oder mit ihm“ herab.

Jener Zuhörer Zhong Ziqi kommt in frühen Texten fast immer nur in der Kombination mit Boyas Qin-Spiel vor. Doch in einer hanzeitlichen Quelle, dem *Xinxu* 新序, findet man ihn noch in einem anderen Zusammenhang, nämlich einer Geschichte, in der er der Musik eines Klangplattenspielers zuhört, die ihm so besonders kummervoll (*bei* 悲) erscheint. Als Zhong Ziqi den Spieler am Tag danach aufsucht und ihn deswegen befragt, erzählt ihm dieser von dem traurigen Schicksal seiner Mutter, welches der Grund für seine Trauer sei. Zhong Ziqi meint darauf:

„Der Kummer ist etwas, das im Herzen ist, er ist nicht in den Händen, er ist auch nicht im Holz und nicht im Stein. Der Kummer befindet sich im Herzen, und das Holz und der Stein reagieren auf ihn, so muss es sich in der Tat verhalten!“¹⁷

Ähnlich der eingangs zitierten Geschichte aus dem *Qincao*, die erzählt, wie Boya sich in der Kunst des Qin-Spiels perfektionierte, ist die folgende, die davon handelt, wie Kong Qiu 孔丘 (= Konfuzius: 551–479 v. Chr.) bei seinem Lehrer, Musikmeister Xiang 師襄子, die Qin erlernte. Als er sich das „Wenwang cao“ 文王操 (Stück vom König Wen), dessen Titel und Hintergrund ihm sein Lehrer offenbar verschwiegen hatte, aneignete, verlieb sein Lernen in mehreren

15 Zur Datierung des *Liezi*-Textes siehe Loewe 1993, 300f.

16 *Liezi* 5/31/5: 志想象猶吾心也。吾於何逃聲哉心。

17 *Xinxu* 4.24/23/9: 「悲在心也，非在手也，非木非石也，悲於心而木石應之，以至誠故也。」

Etappen. Im Folgenden sei die in mehreren Varianten überlieferte Geschichte nach der im „Kongzi shijia“ 孔子世家 (Erbhaus des Konfuzius) des *Shiji* 史記 erzählten Version wiedergegeben:

Meister Kong erlernte das Qinspiel bei Musikmeister Xiang. Zehn Tage lang machte er keine Fortschritte. Musikmeister Xiang meinte: „Sie können mehr schaffen!“ Meister Kong meinte: „Ich habe mir den Melodieverlauf des Stückes schon eingepägt, aber die Gesamtstruktur (des Stückes) habe ich noch nicht erfasst.“ Nach einer Weile meinte (Meister Xiang): „Sie haben die Gesamtstruktur des Stückes jetzt erfasst, aber Sie können noch mehr schaffen!“ Meister Kong sagte: „Ich habe die innere Aussage des Stückes noch nicht erfasst!“ Nach einer Weile meinte (Meister Xiang): „Sie haben die innere Aussage des Stückes jetzt erfasst, aber Sie können noch mehr schaffen!“ Da meinte Meister Kong: „Ich habe noch nicht erfasst, was für ein Mensch das ist.“ Nach einer Weile war war da jemand, der Würde ausstrahlte und gedankenvoll war, mit einer ruhigen, erhabenen Miene und weitreichenden Zielen. Da sagte er (zum Meister) „Nun habe ich erfasst, was für ein Mensch das ist: Er ist dunkel und groß gewachsen, mit Augen, die weit sehen können, wie ein König über die vier Lehensstaaten – niemand anders als König Wen kann das sein!“ Da erhob sich Meister Xiang von seinem Sitz, verbeugte sich und erwiderte: „Jawohl, mein Meister, dies ist das ‚Stück vom König Wen‘.“¹⁸

Zunächst ist zu sagen, dass es sich bei dem Stück, das Kong Qiu hier unter Anleitung von Musikmeister Xiang erlernt, um eine feste Komposition handelt, deren innere Aussage es sich anzueignen gilt. Mit anderen Worten: Kong Qius Ziel bestand darin, sich hineinzusetzen in die Emotionen, die der Komponist bei der Komposition des Stückes hatte. Laut der Erzählung macht sich Kong Qiu das Stück in vier Phasen zu eigen: Als erstes erlernt er dessen Melodieverlauf (*de qi qu* 得其曲), dann macht er sich dessen Gesamtstruktur klar (*de qi shu* 得其數), als nächstes erkennt er die Absicht des Stückes (*de qi zhi* 得其志) und schließlich erkennt er, was für ein Mensch darin erfasst ist (*de qi wei ren* 得其為人), nämlich der (vorbildliche) König Wen von Zhou. Es ist letztlich nicht der Lehrer – auch wenn dieser Kong Qiu immer weiter anstachelt, dass er es noch besser könne –, sondern Kong Qiu selbst, der sich immer weiter in das Wesen des Stückes hineinversetzt und am Ende die Emotionen dessen, der das Stück geschaffen hat, nachempfinden kann. Der Komponist wiederum wäre dann derjenige, der seine eigene Vorstellung vom König Wen in diesem Stück ver-

18 *Shiji* 47.1925: 孔子學鼓琴師襄子，十日不進。師襄子曰：「可以益矣。」孔子曰：「丘已習其曲矣，未得其數也。」有間，曰：「已習其數，可以益矣。」孔子曰：「丘未得其志也。」有間，曰：「已習其志，可以益矣。」孔子曰：「丘未得其為人也。」有間，有所穆然深思焉，有所怡然高望而遠志焉。曰：「丘得其為人，黯然而黑，幾然而長，眼如望羊，如王四國，非文王其誰能為此也！」師襄子辟席再拜，曰：「師蓋云文王操也。」 Vgl. *Hanshi waizhuan* 5.7/36/5-12; *Kongzi jiaoyu* 35.1/60/18-23.

schlüsselt hat, das wiederum Kong Qiu zu entschlüsseln und in sich selbst wiederzubeleben verstand.

Aufschlussreich im Zusammenhang mit der Frage nach der Empathie ist auch eine im *Shuoyuan* 說苑 enthaltene Geschichte, die davon handelt, wie der Qin-Spieler Yongmen Zhou 雍門周 den Fürsten von Mengchang 孟嘗君 (?–279 BCE), Tian Wen 田文, zu Tränen rührt.¹⁹ Yongmen Zhou wird vom Fürsten an seinen Hof geholt, und dieser fragt ihn, ob er wohl auch ihn selbst, Wen, mit seinem Qin-Spiel zum Weinen bringen könne (*xiansheng gu qin yi neng ling wen bei hu?* 先生鼓琴亦能令文悲乎). Yongmen Zhou verneint dies, mit der Begründung, dass er mit seinem Spiel lediglich Menschen traurig stimmen könne, die in ihrem Leben widrige Umstände erlitten hätten. Leute, die sich in einer solchen Situation befänden, so Yongmen Zhou weiter, könnten nicht einmal den Klang von fliegenden Vögeln oder eines aufkommenden Windes hören, ohne sich ganz elend und ohne jede Freude zu fühlen. Sobald er nun für solche Menschen in die Saiten seiner Qin greife und tief seufze, strömten bei diesen die Tränen nur so herab. Doch einen Menschen wie ihn, einen Herr über tausend Streitwagen, der in luxuriösen Verhältnissen lebe und dem jeglicher Wunsch sogleich erfüllte werde, der auf die Jagd gehe und in seinem Palast Feste feiere, einen solchen werde selbst ein noch so guter Qin-Spieler nicht traurig stimmen können (*sui you shan qin zhe, gu wei neng ling zuxia bei ye* 雖有善琴者，固未能令足下悲也。). Der Herr von Mengchang erwidert darauf heftig, er könne das nicht glauben. Da kommt Yongmen Zhou ein Gedanke, und er führt dem Fürsten die weitere Entwicklung seines Reiches vor Augen, die Folgen seines Hegemonialstrebens, und das nach seinem Tod alles, was er aufgebaut habe, bald in Trümmern liegen werde. Nun steigen dem Herrn von Mengchang die Tränen in die Augen, jedoch – wie im Text betont wird – zunächst noch ohne seine Wimpern zu verlassen, bis Yongmen Zhou zur Qin greift und zu spielen beginnt. Da erst beginnen die Tränen des Herrn von Mengchang zu strömen, und er meint zu Yongmen Zhou:

Wenn ich Ihnen beim Qin-Spiel lausche, dann fühle ich mich wie ein Mann, dessen Reich bereits zerstört und dessen Städte bereits verloren sind.²⁰

19 *Shuoyuan* 11.14/89; vgl. üs. Stumpfheldt 2011, 441f. Einen Kurzverweis auf die Geschichte, wonach Yongmen Zhou den Fürsten von Mengchang zum Weinen bringt, findet man bereits in *Huainanzi* 6/50/9f. Allerdings ist dort nicht explizit erwähnt, dass Yongmen Zhou dies durch sein Qinspiel bewirkte. Zu der Überlegung, dass die Yongmen Zhou-Geschichte unmittelbar illustriert, was ein Qin-Stück der Rubrik *cao* ausmacht, siehe Schaab-Hanke 2018, 32ff.

20 孟嘗君涕淚汗增，歎而就之曰：「先生之鼓琴令文立若破國亡邑之人也。」

Diese Geschichte ist in mehrfacher Hinsicht bemerkenswert, nicht zuletzt auch deswegen, weil dem Klang der Qin hier ein naturgemäß trauriger Charakter beigemessen wird, der vor allem diejenigen, die sich in Not befinden, sogleich zum Weinen bringe.²¹ Unter dem Aspekt der Empathie ist diese Geschichte in zweierlei Hinsicht bemerkenswert, nämlich einerseits die Fähigkeit des Qin-Spielers, der sich letztendlich so in das Leben und die Taten des Fürsten von Mengchang hineinversetzt, dass er gleichsam die zukünftigen Ereignisse vor seinem inneren Auge beschwören und den Fürsten von Mengchang damit an seiner wohl empfindlichsten Stelle berühren kann, nämlich der Angst vor seinem eigenen Tod und dem Untergang seines Staats, und andererseits die Fähigkeit des Fürsten von Mengchang, sich aufgrund der Worte des Qin-Spielers und seines dann folgenden Spiels so intensiv in die von Yongmen Zhou heraufbeschworenen möglichen Entwicklungen hineinzuversetzen, dass er weinen muss.²²

Eine weitere Geschichte, und zwar eine, welche die Empathiefähigkeit des Han-Konfuzianers und Qin-Spielers Cai Yong (133–192) unter Beweis stellt, findet sich in dessen Biographie im *Hou-Han shu* 後漢書.²³ Sie handelt davon, dass Cai Yong, als er im Bezirk Chenliu lebte, einmal zu einem Festgelage bei einem Nachbar eingeladen war. Als Cai Yong beim Haus des Nachbarn ankam, hatten die anderen Gäste schon einiges getrunken, und als er sich der Türe näherte, hörte er, dass einer der Gäste hinter einem Wandschirm Qin spielte, und als Cai Yong heimlich lauschte, erschrak er, weil er plötzlich ein mordlüsternes Herz auf der Feier wahrnahm (*you shaxin* 有殺心). Daraufhin verließ er das Haus des Nachbarn und ließ diesem durch einen Gesandten die Botschaft zukommen, dass er zwar dagewesen, aber jäh wieder umgekehrt sei. Als daraufhin der Nachbar zu ihm kam, um ihn nach dem Grund zu fragen, erklärte Cai Yong ihm diesen, worauf der Nachbar sehr erschrak. Wieder zurückgekehrt in sein Haus, klärt sich der Sachverhalt

21 Bekanntlich wurde die Frage, ob Musik – und besonders Musik auf Saiteninstrumenten – von ihrer Natur her einen traurigen oder einen fröhlichen Charakter habe, in der chinesischen Literatur viel diskutiert.

22 Unter einem anderen Aspekt, nämlich dem, dass das Qin-Spiel insbesondere Menschen anrühre, die sich in einer schwierigen Lebenssituation befinden, habe ich dieselbe Anekdote auch in einem anderen Zusammenhang besprochen. Siehe Schaab-Hanke 2018, 32ff.

23 *Hou-Han shu* 60B.1979-2008.

dann rasch auf, da der Gast, der bei der Ankunft Cai Yongs im Haus des Gastgebers hinter dem Wandschirm Qin gespielt hatte, erläuterte, was während seines Spiels geschehen war:

“Vorhin, als ich über die Saiten strich, erblickte ich eine Gottesanbeterin, die sich gerade einer Zikade näherte. Die Zikade war dabei aufzufliegen, aber zögerte noch, da bewegte sich die Gottesanbeterin Stück für Stück auf sie zu, und mein Herz war ganz angespannt, aus Furcht, die Gottesanbeterin könne [das Insekt] am Ende verfehlen – war das wohl das mordlüsterne Herz, das in den Tönen zum Ausdruck kam?”²⁴

Damit hatte sich die Angelegenheit erledigt, und Cai Yong musste lachen.

Bei dieser Geschichte, die klar der Anekdote über Boya und Zhong Ziqi verpflichtet ist, nimmt der Gast, der auf der Feier die Qin spielt, die Rolle des Boya ein, der die Mordgier der Gottesanbeterin, die er beim Spiel beobachtet, in seine Musik aufnimmt und die Cai Yong – hier in der Rolle des Zhong Ziqi – sogleich als bedrohlich wahrnimmt. Wie wir im nächsten Abschnitt sehen werden, finden sich auch in der Literatur, die sich mit Konfuzius und seiner Schule befasst, ganz ähnliche Geschichten, in deren Zentrum empathische Fähigkeiten stehen.

2 Empathie-Training in der Schule des Konfuzius

Eine ganze Reihe von Anekdoten, bei denen das Einfühlungsvermögen des Einzelnen beim Spiel auf einem Saiteninstrument – meist ist es die Qin, seltener die Se – auf die Probe gestellt wird, sind im Umfeld von Kong Qiu und seiner Schule angesiedelt.

Eine dieser Anekdoten, die im *Hanshi waizhuan* 韓詩外傳 von Han Ying 韓嬰 (um 150 v. Chr.) enthalten ist, handelt davon, dass Meister Kong in seinem Ruheraum die Se spielt und zwei seiner Schüler, Meister Zeng und Zigong, ihm hinter einer Tür versteckt lauschen. Weiter heißt es:

Als das Stück beendet war, meinte Meister Zeng: „O weh, des Meisters Se-Klänge hatten heute etwas von der Gesinnung eines gierigen Wolfs und einer niederträchtigen Haltung, ganz und gar ohne Menschlichkeit und überaus egoistisch.“²⁵

Zigong, einer von Meister Kongs Schülern, der bekannt ist aus diversen Anekdoten dafür, dass er leicht die Geduld verliert und auch dazu neigt, die Fähigkeiten Kong Qius anzuzweifeln, ist einer Meinung mit Meister Zeng und betritt

24 Ibid, 2004-2005: 「我向鼓弦，见螳螂方向鸣蝉，蝉将去而未飞，螳螂为之一前一却。吾心耸然，惟恐螳螂之失之也，此岂为杀心而形于声者乎？」

25 *Hanshi waizhuan* (7.26/56/5-6): 曲終，曾子曰：「嗟乎！夫子瑟聲殆有貪狼之志，邪僻之行，何其不仁，趨利之甚。」

den Ruheraum des Meisters, um ihn ggf. – wie es wörtlich heißt – wegen einer Überschreitung zu tadeln. Weiter heißt es im Text:

[Meister Kong] legte die Se-Zither beiseite und wartete (darauf, dass er sprechen werde). Zigong teilte ihm mit, was Meister Zeng gesagt hatte. Da erwiderte der Meister: „Wahrlich, dieser (Zeng) Can ist ein Würdiger unter dem Himmel – er hat sich darin geübt, die Töne zu verstehen!“²⁶

Es scheint, als habe Kong Qiu nur darauf gewartet, welcher seiner Schüler wohl erkennen würde, was für Emotionen er in sein Spiel einfließen ließ, und sich damit als gelehriger Schüler in Sachen Empathie erweisen würde. Weiter heißt es im Text:

Vorhin, als ich die Se gespielt habe, kam eine Ratte heraus und lief (im Raum) herum. Da kam ein Fuchs in den Raum, lief auf einem Balken entlang und näherte sich (der Ratte), doch diese entkam. Da trat Wut in seine Augen, und sein Rücken krümmte sich, weil er (die Ratte) nicht erwischen konnte. Ich habe nun versucht, das auf der Se in Töne umzusetzen. Dass (Zeng) Can bei mir Züge eines habgierigen Wolfes und einer niederträchtigen Haltung empfunden hat, ist wirklich großartig!²⁷

Die empathische Fähigkeit liegt einerseits bei dem Meister, der die Gefühlsregung jenes Fuchses, den die Wut darüber packte, dass er die Ratte nicht erwischen konnte, unmittelbar auf sein Spiel übertragen konnte, und andererseits bei Meister Zeng, der beim Zuhören ganz befremdet darüber war, dass der Meister plötzlich so mordlüsterne Emotionen beim Spiel entwickelt hatte. Konfuzius zeigt sich ganz begeistert über die Fähigkeit des Meisters Zeng, der hier in der Rolle des Zhong Ziqi dargestellt wird, während Konfuzius selbst die Rolle des Boya innehat, der sich aber seinerseits in die Emotionen des Fuchses einzufühlen verstand, sodass er diese in seinem Spiel umsetzen konnte. Die hier verwendete Formulierung „Er hat sich darin geübt, die Töne zu verstehen“ (*qi xi zhi yin yi* 其習知音矣) zeigt dabei, dass es sich nach der Auffassung des Meisters bei der emphatischen Fähigkeit seines Schülers nicht etwa um etwas Angeborenes, sondern um etwas durch regelmäßiges Üben Erworbenes handelt.

Eine vom Kern her ganz ähnliche Anekdote findet man im Werk *Kong congzi* 孔叢子. Auch hier ist es Meister Kong, der in seinem Ruheraum bei Tage

26 Ibid, (7.26/56/7-8): 釋瑟而待之，子貢以曾子之言告。子曰：「嗟乎！夫參、天下賢人也，其習知音矣！ Zur Bedeutung des *zhi yin* 知音 (die Töne verstehen) siehe auch die Anekdote von Boya und Zhong Ziqi.

27 *Hanshi waizhuan* (7.26/56/8-9): 鄉者，丘鼓瑟，有鼠出游，狸見於屋，循梁微行，造焉而避，厭目曲脊，求而不得，丘以瑟淫其音，參以丘為貪狼邪僻，不亦宜乎！ Vgl. Hightower 1952, 250.

die Qin spielt. Seine Zuhörer, die draußen vor der Tür stehen, sind diesmal Min Ziqian 閔子騫 und Meister Zeng. Da meint Meister Min zu Meister Zeng:

„Gerade noch waren die Töne des Meisters klar, durchdringend und harmonisch, dass sie einen geradezu zum *Dao* hinzogen. Jetzt (aber) werden sie dunkel und trüb, so dunkel, als ob sie durch das Verlangen nach eigenem Vorteil hervorgebracht würden, so trüb, als ob sie von der Begierde, etwas zu bekommen, erfüllt wären. Wie kann der Meister solche Gefühle haben? Lass uns hineingehen und ihn fragen!“ Meister Zeng stimmte zu, und die beiden Schüler traten ein und befragten den Meister. Der Meister sprach: „Wahr sind eure Worte! Ich habe folgendes erlebt: Gerade sah ich, wie eine Katze eine Ratte fangen wollte. Sie war begierig danach, sie zu erjagen. Das habe ich in Töne umgesetzt. Wer von euch beiden hat das herausgehört?“ Meister Zeng erwiderte: „Meister Min.“ Der Meister meinte: „Mit dem zusammen kann man Musik hören!“²⁸

Eine andere Episode handelt davon, wie Konfuzius die Qin spielt und plötzlich jemanden bitterlich weinen hört, was er sodann in sein Qinspiel aufnimmt (Kongzi *yuan qin er gu zhi, qi yin tong ye* 孔子援琴而鼓之，其音同也。). Später hört er, dass es Yan Hui war, der geweint hat. Er befragt diesen nach dem Grund und erfährt, dass er sich gerade angesichts von Vögeln, die von einem Baum fortgefliegen sind, jemanden vorgestellt habe, der einsam und getrennt von seinem Liebsten leben müsse (*sheng li* 生離). Konfuzius ist über diese Aussage sehr erfreut und bezeichnet Hui als einen weisen Mann.²⁹

Das Qin-Spiel dient hier einerseits einer Schärfung der Wahrnehmung des Leids anderer bzw. als Ventil, die Emotion durch die Musik zu filtern, andererseits kann Meister Kong aus der Art der Musik seines Lieblingsschülers entnehmen, dass dieser einen Kummer hat, ahmt diesen im Spiel nach und erfährt hinterher von ihm, welcher Art sein Kummer war, nämlich Mitleid mit dem Kummer eines anderen.

Eine weitere Episode, die wiederum im *Shuoyuan* zu finden ist, handelt davon, dass Konfuzius zwei seiner Schüler – in diesem Falle sind es Zixia 子夏 und Min Ziqian –, die beide gerade die vorgeschriebene dreijährige Trauerzeit (wohl für Todesfälle in ihrer jeweiligen Familie) beendet haben, eine Qin reicht und sie darauf spielen lässt. Zixia wird vom Spiel nach einiger Zeit fröhlich und meint,

28 *Kong congzi* 1.3/8/3-7: 孔子晝息於室而鼓琴焉。閔子自外聞之，以告曾子曰：「嚮也夫子之音清澈以和，淪入至道；今也更為幽沈之聲。幽則利欲之所為發，沈則貪得之所為施。夫子何所感之若是乎？吾從子入而問焉。」曾子曰：「諾。」二子入，問孔子。孔子曰：「然。汝言是也。吾有之。向見齋方取鼠，欲其得之，故為之音也。汝二人者孰識諸？」曾子對曰：「是閔子。」夫子曰：「可與聽音矣。」

29 *Shuoyuan* 18.29/159/26-160/3; *Kongzi jiaoyu* 18.2/36/11-15. Hier sagt Konfuzius am Ende: „Also Hui, du verstehst dich auf das Erkennen der Töne!“ (回也善於識音矣).

dass er wohl die Zeit der Trauer nun hinter sich habe. Darauf bezeichnet ihn der Meister als einen Edlen. Min Zi qian, dem er ebenfalls eine Qin reicht und der auch beginnt, darauf zu spielen, wird nach einiger Zeit traurig. Er meint daraufhin, dass er wohl mit seiner Trauer noch nicht zu Ende sei, woraufhin der Meister ihn ebenfalls als Edlen bezeichnet. Darauf fragt Zigong, was das zu bedeuten habe, dass er beide gleichermaßen als Edle beurteile, worauf Konfuzius ihn belehrt, dass beide jeweils für sich richtig erkannt hätten, wo sie tatsächlich mit ihrer Trauer stünden, so dass nunmehr der eine die Trauerzeit rituell verlängert und der andere sie rituell abgeschlossen habe.³⁰

Folgt man dieser Geschichte, so nutzte Konfuzius die Qin, um dadurch, dass er seine Schüler das Instrument spielen lässt, sich ein besseres Bild von deren innerer Gestimmtheit – in diesem Fall von dem Grad, in dem diese ihre Trauer bereits verarbeitet haben – machen zu können. Ein solches Vorgehen, das sowohl beim Meister selbst als auch bei seinen Schülern bereits einen hohen Grad an Empathiefähigkeit voraussetzt, könnte man geradezu als einen frühen Ansatz von Musiktherapie bezeichnen. In jedem Fall handelt es sich in allen genannten Fällen um Geschichten, die im Folgenden als „Empathie-Schulungs-Geschichten“ bezeichnet seien.

3 Facetten der Empathie-Schulung im *Qincao* des Cai Yong

Das *Qincao* enthält die Titel von rund 50 Stücken, zu deren jedem eine Geschichte erzählt wird, die dazu dient, den Spieler in das betreffende Stück einzustimmen. Zumeist erfährt der Spieler etwas von dem jeweiligen Komponisten und dem Umständen, unter denen dieser das jeweilige Stück geschaffen hat. Dass im Zentrum jeweils die Gefühle desjenigen stehen, der ein Stück gemacht hat und in die sich der Qin-Spieler hineinversetzen soll, wird daran deutlich, dass viele der Geschichten mit den Worten enden: „und er griff zur Qin, schlug sie an und sang dazu [...]“ (*yuán qín ér gǔ zhī yuē* 援琴而鼓之曰:), und einige sogar ausdrücklich mit der Formulierung: Er/sie sang, griff zur Qin, etc., „um seinen/ihren Gefühlen Ausdruck zu verleihen“ (... *yǐ gǎn zhī* 以感之).³¹

Bevor wir uns die mit diesen Einstimmungsgeschichten beschworenen Emotionen anhand eines Durchgangs durch die im *Qincao* versammelten Stücke genauer ansehen, sei zunächst eine Geschichte erwähnt, die ganz in der Traditi-

30 *Shuoyuan* 19.25/167/4-10; vgl. *Kongzi jiaoyu* 15.5/28/13-18.

31 Siehe etwa die Formulierungen in *Qincao* 1.1, 2.8, 2.9, 4.12. Der Gedanke, dass die Geschichten des *Qincao* es einem versierten Qin-Spieler möglich machen sollen, die „emotionalen Prozesse des Komponisten zu neuem Leben zu erwecken“, hat bereits DeWoskin 1982, 16, am Beispiel des Stücks „Die Orchidee“ („Yilan cao“ 猗蘭操) ausgedrückt.

on der beiden im letzten Abschnitt erwähnten Empathie-Geschichten aus dem *Hanshi waizhuan* bzw. dem *Kong congzi* steht. Die im *Qincao* enthaltene Variante hat den Titel „Die unvollendete Gestalt“ („Canxing cao“ 殘形譚). Protagonisten sind in diesem Fall die Philosophen Meister Zeng (als Spieler) und Meister Mo (als heimlicher Zuhörer):

Meister Zeng spielte Qin. Meister Mo stand draußen und hörte zu. Als das Stück beendet war, trat er ein und sagte: „Wirklich gut, wie Sie die Qin spielen– der Rumpf ist schon vollendet, nur das Haupt haben Sie noch nicht erfasst.“ Meister Zeng erwiderte: „Als ich tagsüber döste, träumte ich von einem Wiesel. Ich sah seinen Rumpf, doch den Kopf sah ich nicht. Ich stand auf und griff in die Saiten, daher die unvollkommene Gestalt.“³²

Anders als in den beiden früheren Versionen spielt Konfuzius selbst hier keine Rolle, dafür aber der Konfuzius-Schüler Meister Zeng und Meister Mo, der Begründer einer mit der des Konfuzius konkurrierenden philosophischen Richtung, des Mohismus. Auf jeden Fall stellt sich Cai Yong mit der Auswahl dieser Geschichte für sein *Qincao* klar in die Tradition des *Hanshi waizhuan* und des *Kong congzi*.

Im Folgenden sei, beginnend mit dem Gefühl der Freude und endend mit Kummer und Groll, ein Durchgang durch das Spektrum der mit den Geschichten des *Qincao* vermittelten Emotionen vorgenommen. Hierbei ist allerdings Vorsicht geboten; denn zuweilen wird erst am Ende einer Geschichte deutlich, in welche der auftretenden Personen bzw. in welche ihrer Emotionen sich der Qin-Spieler jeweils hineinversetzen soll.

Wenn auch die Freude, im Vergleich zu kummervollen oder sehnsüchtigen Gefühlen, eher seltener der Anlass für die Komposition eines Stückes im *Qincao* ist, finden sich auch hierfür einige Beispiele. So heißt es von König Wen von Zhou 周文王, dass dieser, als die Lehnsfürsten von dem damals noch regierenden letzten Shang-Herrscher – dem Tyrannen Zhou Xin 紂辛–, abfielen und sich ihm anschlossen und als dann noch Phönixe mit einer Schrift im Schnabel herbeiflogen, das „Lied von den Phönixen“ („Fenghuang zhi ge“ 鳳凰之歌) geschaffen habe.³³ Und in der Einstimmungsgeschichte zu dem Stück „König Wen sehnt sich nach einem Ehrenmann“ wird erzählt, dass der König, nachdem er in dem Einsiedler Lü Shang 呂尚 den richtigen Mann für dieses Amt gefunden habe, „voller Freude zur Qin gegriffen und die Saiten angeschlagen“ (文王悅喜, 乃援琴而鼓之) habe.³⁴ Und auch jener Haudegen Huo Qubing 霍去病,

32 *Qincao* 2.10.

33 *Qincao* 4.3: „König Wen erhält das Mandat“ („Wenwang shou ming“ 文王受命).

34 *Qincao* 4.4: „König Wen sehnt sich nach einem Ratgeber“ („Wenwang se shi“ 文王思士).

von dessen erfolgreichem Kampf gegen die Nordbarbaren das „Lied des Generals Huo“ handelt, soll „aus Freude darüber, dass er seine Ziele erreicht hatte, zur *Qin* gegriffen und dazu gesungen“ haben (於是志得意歡，乃援琴而歌之曰).³⁵

Freudige Erleichterung erfüllt den Einsiedler Xu You 許由, nachdem er das Ansinnen des mythischen Kaisers Yao, den Thron von ihm zu übernehmen, abgelehnt und sich seine Ohren sicherheitshalber noch im Fluss gewaschen hat, nachdem er die Botschaft des Gesandten erhalten hatte. Auch der *Qin*-Spieler soll, wenn er das „Lied von Ji-Berg“ („Jishan zhi ge“ 箕山之歌) singt, dieses Gefühl eines von den Belastungen der Reichsherrschaft freien Lebens in der Natur nachempfinden.³⁶

Die Fürsorglichkeit zweier Tauben, die einander füttern, inspiriert Shun 舜 von Yu 虞 zu einem Lied, das er komponiert, während er daheim den elterlichen Acker pflügt und auf die Rückkehr seiner Eltern wartet.³⁷

Verzweifelter Kummer steht im Zentrum der Geschichte vom Furtwächter Huoli Zigao 霍里子高, der Zeuge jener tragischen Ereignisse wurde, als eine Frau versucht hatte, ihren geistig verwirrten Ehemann aus einem Fluss zu retten und dann, nachdem ihr das nicht gelungen war, verzweifelt ein Stück auf ihrer Konghou spielte und sich dann selbst in den Fluss stürzte. Hier ist es der Furtwächter, der sich nach dem Tod der Frau in deren Kummer hineinversetzt und dabei das Stück, das diese vor ihrem Selbstmord auf einer Konghou-Harfe gespielt hatte, auf die *Qin* überträgt.³⁸

Trauer um ihren Ehemann bewegt die Frau eines Mannes, der im Kampf für Herzog Zhuang von Qi 齊莊公 (Reg. 794–731) gefallen war. Sie beklagt ihr Witwentum und dass ihr das Leben nunmehr nicht mehr lebenswert erscheint.³⁹

Von Abschiedsschmerz ist das Stück mit dem Titel „Der Kranich zieht fort“ geprägt, das Shangling Mu 商陵牧 geschaffen hat, nachdem sein Vater und sein älterer Bruder von ihm verlangt hatten, seine Frau zu verstoßen, die ihm nach fünf Jahren noch keinen Sohn geboren hatte. Er hörte seine Frau in der Nacht vor ihrem Weggang weinen und komponierte ein Stück, in dem er sich ihren Kummer vergegenwärtigte. Wörtlich heißt es, „daher spielte er (das Lied)

35 *Qincao* 4.20: „Lied des Generals Huo“ („Huo jiangjun ge“ 霍將軍歌).

36 *Qincao* 4.1: „Lied vom Berg Ji“ („Jishan cao“ 箕山操).

37 *Qincao* 4.5: „Sorge um die Eltern“ („Se qin cao“ 思親操).

38 *Qincao* 3.7: „Lied der Konghou“ („Konghou yin“ 箜篌引).

39 *Qincao* 4.9: „Klage der Frau des Qi Liang“ („Qi Liang qi tan“ 芑梁妻嘆).

vom fortziehenden Kranich, um seinen Gefühlen freien Lauf zu lassen (*yin tan bie he yi shu qing* 因彈別鶴以舒情).⁴⁰

Mitleid mit der tugendhaften Boji 伯姬, die von der ihr auferlegten Regel, dass eine Frau nicht ohne Begleitung ihrer Amme aus dem Haus gehen dürfe, nicht abweicht, auch als das Haus abbrennt, empfindet ihre Amme, die nach dem Tod der Boji um sie trauert (*diao* 悼).⁴¹

Einsamkeit empfindet Du Mu aus Qi 齊獨沐, der mit 70 Jahren noch keine Ehefrau gefunden hat, beim Anblick eines gemeinsam fortfliegenden Fasanenpärchens, als er eines Morgens im Brachland Brennholz sammelt.⁴²

Im Zentrum der Geschichte „Drei Edelleute in größter Bedrängnis“ steht der große Kummer des Qisi Ge 其思革, der als einziger von Dreien, die loszogen, um König Cheng von Chu 楚成王 (Reg. 671–626) ihre Dienste anzutragen, überlebte. Bemerkenswert ist hier, dass der König selber bei einem Festgelage merkt, wie bedrückt der Gast ist und dass er ihm höchstpersönlich eine Qin reicht, auf dass er seine Gefühle dem Instrument anvertraue. Darauf ergreift Qisi Ge die Qin, schlägt die Saiten an und spielt eine Melodie, in der er seinen Kummer über den Verlust der beiden Kameraden zum Ausdruck bringt. Der König meinte darauf: „Warum klang denn die Qin bei Ihnen so bitter und klagend?“ (*zi qin he ku ai ye* 子琴何苦哀也), er hört also aus dem Qin-Spiel des Qisi Ge dessen großen Kummer heraus, und so erzählt dieser ihm, was vorgefallen ist. Die Qin hier also als Medium, mit dem das vermittelt wird, was Worte allein nicht vermocht hätten. – In diesem Fall ist Qisi Ge in der Rolle des Boya und der König in der des Zhong Ziqi und erweist sich damit umso mehr als würdiger Herrscher.⁴³

Enttäuschung über Hoffnungen, die sich nicht erfüllt haben, ist das Leitmotiv von gleich drei Geschichten, die von Konfuzius und dessen Rückkehr in seinen Heimatstaat Lu handeln, nachdem er sich auf die Reise durch mehrere Lehnsstaaten der Chunqiu-Zeit begeben hatte.⁴⁴

Frustration, vielleicht sogar Zorn, war die Reaktion des Konfuzius, als er sich noch auf dem Weg in den Lehnsstaat Wei befand, wo er sich eigentlich eine Anstellung beim Fürsten von Wei erhoffte, dann aber auf der Reise erfuhr, dass dessen würdiger Minister Dou Mingdu 竇鳴犢 auf Betreiben seines Widersa-

40 *Qincao* 2.9: Lied vom fortziehenden Kranich („Biehe cao“ 別鶴操).

41 *Qincao* 3.2: „Boji“ (Boji *yin* 伯姬引).

42 *Qincao* 2.8: „Fasane fliegen am Morgen“ („Zhi chao fei cao“ 雉朝飛操).

43 *Qincao* 4.18: „Drei Edelleute in Bedrängnis“ („Sanshi qiong“ 三士窮).

44 Diese drei Geschichten stehen, sicher nicht zufällig, am Beginn der Kategorie *cao* 操, der zweiten von insgesamt vier Kategorien, in die die Stücke des *Qincao* gegliedert sind. Näheres hierzu siehe Schaab-Hanke 2020.

chers Zhao Jianzi 趙簡子 umgebracht worden war. Er entscheidet sich zur Umkehr, greift zur Qin und singt ein Lied, um seinem Schmerz Ausdruck zu verleihen.⁴⁵

Auf dem Weg zurück entdeckt Konfuzius in einem einsamen Tal eine Orchidee, unbeachtet und nur in der Gesellschaft gemeiner Gräser, und empfindet deren Situation als vergleichbar mit seiner eigenen Situation. Im Text wird der Kern dieses Stücks ausdrücklich als persönliches Gekränktheitsein (*zishang* 自傷) des Konfuzius formuliert:

Es kränkte ihn zutiefst, dass er zur falschen Zeit lebte, und so zog er, so heißt es, als Metapher die duftende Orchidee heran.⁴⁶

Im dritten Stück in dieser Reihe grämt sich Konfuzius über die politischen Missstände in seinem Heimatstaat Lu und darüber, dass der Herrscher dem Trick des Fürsten von Qi mit den Singmädchen erlegen war, was dem Wirken des Konfuzius am Hof von Lu ein Ende bereitete. Er beschwert sich darüber, dass usurpatorische Familien die Macht im Staate Lu an sich gerissen haben und vergleicht den Fürsten von Lu mit dem Berg Gui, der von wildem Gestrüpp überwachsen sei. „Traurig darüber, dass man für ihn bei den Regierungsaufgaben keine Verwendung fand [...], griff er zur Qin und sang“ (傷政道之不用 [...], 援琴而歌).⁴⁷

Resignation darüber, dass ihn sein eigener Vater wegen seiner verlogenen zweiten Frau in die Wildnis verbannt hat, empfindet Boqi 伯奇, der Sohn des Yin Jifu 尹吉甫. Seine Stiefmutter hatte durch einen Trick mit einer Wespe, die die sie vorne an ihrem Kleid befestigt hat, beim Vater den Eindruck vermittelt, sein Sohn habe sich an ihr vergriffen, und er vertraut seinen Schmerz darüber den Saiten seiner Qin an. Sein Lied hört jedoch der Vater, der zufällig auf einem Ausflug in seiner Nähe vorbeikommt, so dass er seinen Irrtum erkennt, den Sohn zurückholt und seine zweite Frau umbringen lässt.⁴⁸

Die Geschichte von Jie Zisui 介子綏, dem treuen Gefolgsmann von Chong'er 重耳, dem späteren Herzog Wen von Jin 晉文公 (Reg. 636–628 v. Chr.), der sich, als Chong'er im Exil war, ein Fingerglied abgeschnitten hatte, um seinen Herrn vor dem Hungertod zu retten, und der sich am Ende aus Kummer und Enttäuschung selbst verbrannte, lässt den Qin-Spieler teilhaben an der Bitterkeit dessen, der loyal war, doch dann von seinem Herrn vergessen wurde, als es diesem gutging und er die Herrschaft angetreten hat. Er komponiert das

45 *Qincao* 2.1: „Nun kehre ich um!“ („Jiang gui cao“ 將歸操).

46 *Qincao* 2.2: „Die Orchidee“ („Yilan cao“ 猗蘭操): 自傷不逢時，托辭於薺蘭云。

47 *Qincao* 2.3: „Berg Gui“ („Guishan cao“ 龜山操).

48 *Qincao* 2.7: „Barfuß auf Reif treten“ („Lüshuang cao“ 履霜操).

„Lied vom Drachen und von der Schlange“ (*long she zhi ge* 龍蛇之歌), um seine Gefühle zum Ausdruck zu bringen (*yi gan zhi* 以感之).⁴⁹

In ähnlicher Weise grollt jener brave Bian Huo 卞和, der seinem Herrscher nur Gutes tun wollte, als er ihm einen Jaderohling anbot, und der dafür, dass von diesem das Geschenk nicht erkannt wurde, beide Beine einbüßte. Nachdem schließlich ein Gutachter den wahren Wert des Jaderohlings erkannt hatte und Bian Huo rehabilitiert werden sollte, zog sich dieser zurück und schuf die „Klage des Einsiedlers, der loyal war“ (*tui yuan zhi ge* 退怨之歌).⁵⁰

Klang bei manchen der zuvor erwähnten Geschichten neben Frust und Bitterkeit auch durchaus schon Groll an, so wird in zumindest einem Fall unmittelbar das Wort *fen* 憤 (Groll) als Auslöser für die Komposition eines Stücks im Text verwendet. Wir finden es in der Kombination *shen fen* 申憤, „seinem Groll Luft machen“, und zwar im Kontext des Liedes, das König Wen von Zhou 周文王 schuf, als er in Youli festgesetzt worden war. Dort heißt es:

Da machte er seinem Groll Luft und komponierte ein Lied mit dem Wortlaut [...]⁵¹

Durchaus starke Emotionen dürfte in einem Qin-Spieler auch jene Geschichte erwecken, die im *Qincao* von dem Attentäter Nie Zheng 聶政 erzählt wird. Hier geht es um Blutrache; denn der Vater von Nie Zheng war Schwertschmied des Königs von Han, und da dieser ein Schwert nicht rasch genug für ihn geschmiedet hatte, ließ er ihn umbringen. Sein Sohn bereitet sich, um Rache für den ungerechten Tod seines Vaters zu nehmen, jahrelang auf sein Attentat vor, und er macht schließlich sogar sein Gesicht unkenntlich, um seine Familie vor der Verfolgung zu schützen. Als seine Leiche auf dem Marktplatz ausgestellt wird, kommt als einzige Person seine Mutter herbei, nennt den Sohn beim Namen und erklärt vor aller Augen, welches Motiv ihr Sohn für seine Tat gehabt habe, bevor sie sich die Pulsadern aufschneidet und stirbt. Offenbar soll sich ein Qin-Spieler in die Gefühle der Mutter des Nie Zheng hineinversetzen, der es wichtiger war, den Namen ihres Sohnes für die Nachwelt zu verkünden, als selbst am Leben zu bleiben.⁵²

49 *Qincao* 4.8: „Lied von Drachen und Schlange“ („Longshe ge“ 龍蛇歌).

50 *Qincao* 4.12: „Klagelied eines Einsiedler, der loyal war“ („Xinli tui yuan ge“ 信立退怨歌)

51 *Qincao* 2.5: „Im Kerker“ („Juyou cao“ 拘幽操): 乃申憤以作歌曰[...].

52 *Qincao* 4.19: „Nie Zheng ersticht den König von Han“ (Nie Zheng *ce* Han wang“ 聶政刺韓王). Die Tatsache, dass nicht Nie Zheng selbst, sondern seine Mutter hier die Person darstellt, in die sich ein Qin-Spieler hineinversetzen soll, könnte nicht nur darin begründet sein, dass ein Attentäter als Identifikationsobjekt vielleicht weniger geeignet erschien, sondern auch darin, dass das Vollziehen von Blutrache zu jener Zeit längst vom Staat aus den Händen des Einzelnen genommen war und somit wohl kaum als Heldentat hätte gerühmt werden dürfen.

Führen wir uns noch einmal die unterschiedlichen Emotionen vor Augen, die ein Qin-Spieler aufgrund der Einstimmungsgeschichten zu den einzelnen Stücken in sich nachempfinden soll, so haben wir hier tatsächlich ein ganzes Kaleidoskop, von Freude bis zur Trauer, von Enttäuschung bis zu Groll vor uns, mit hin alles, was ein Mensch an Gefühlen empfinden kann. Darunter sind gewiss etliche Gefühle, die man als vorbildlich im Sinne des konfuzianischen Wertekansons bezeichnen kann, etwa die pietätvollen Gefühle, die Shun angesichts der einander fütternden Tauben gegenüber seinen Eltern hegt. Doch andere Geschichten, wie die von dem freiheitsliebenden Einsiedler Xu You, passen eher in den daoistischen Bereich; verherrlicht wird hier die Entscheidung, sich nicht unter das Joch des Herrschenmüssens zu begeben. Doch was ist mit so extremen Gefühlen wie dem des Nie Zheng, das dessen Mutter vor dem Vergessenwerden retten will, weswegen sie seine Geschichte kurz vor ihrem eigenen Tod der Welt bekanntgibt, oder was ist mit dem Groll eines Jiezi Sui, der sich von seinem Herrscher, dem er in der Not beistand, vergessen fühlt? Das sind starke Emotionen, die der Qin-Spieler da in sich heraufbeschwören soll, und es sind beileibe nicht nur gute. Es scheint, als habe Cai Yong diese Geschichten zum Training des Empathievermögens bewusst in einer solchen Vielfalt zusammengestellt, die es einem Qin-Spieler erlaubt, all diese unterschiedlichen Emotionen in sich zu empfinden und in Musik umzusetzen. Doch was soll mit all diesen Gefühlen weiter geschehen? Soll der Qin-Spieler sie ausleben, oder soll er sie eben durch das Nacherleben zugleich unter Kontrolle bringen? Eine Antwort darauf, so scheint es, findet man gleich zu Beginn von Cai Yongs Vorwort zum *Qincao*, wo es heißt:

Fuxi schuf die *Qin*, um das Schlechte und Verderbte fernzuhalten und das Herz vor Ausschweifungen zu bewahren, um mit ihr die Person zu vervollkommen und das Wesen zu läutern, auf dass (der Mensch) wieder zu seinem Himmlischen Wahren⁵³ zurückkehre.⁵⁴

Die *Qin* ist demnach nicht nur das Instrument, mit dem der Spieler, indem er ihm Klänge entlockt, seinen Gefühlen Ausdruck verleiht, sondern es dient zugleich der Harmonisierung dieser Gefühle. Der Mensch soll sein Wesen läutern

53 Zum „Himmlischen Wahren“ (*tianzhen* 天真): In der daoistischen Schrift *Zhuangzi* (31/94/10f) heißt es über *zhen* 真 in Gegenüberstellung zu *li* 禮 (Riten): 禮者，世俗之所為也；真者，所以受於天也，自然不可易也。故聖人法天貴真，不拘於俗。„Die Riten sind das, was man unter den Gepflogenheiten der Welt macht; das Wahre ist das, was man vom Himmel empfangen hat, was von selbst so ist und was man nicht ändern kann. Daher haben die Heiligen Maß am Himmel genommen und das Wahre wertgeschätzt. Sie haben sich nicht von den Gepflogenheiten fesseln lassen.“

54 *Qincao*, „Shouxu“: 伏羲作琴，所以禦邪僻防心淫，以脩身理性，反其天真也。

und zu seinem wahren Ursprung zurückkehren – das erinnert unmittelbar an Aristoteles und seine Lehre von der Katharsis, die beim Zuschauer dadurch bewirkt wird, dass er sich beim Betrachten von Theaterstücken mit dem Handeln und dem Schicksal seiner Protagonisten auseinandersetzt. Somit scheint das *Qincao* mit seinen Geschichten einerseits der bewussten Auseinandersetzung mit den eigenen Emotionen zu dienen und andererseits dem bewussten und kontrollierten Umgang mit ebendiesen.⁵⁵

Schluss Empathie-Schulungs-Geschichten und ihr Verhältnis zur konfuzianischen Lehre

Aus dem oben Erörterten wurde deutlich, dass Cai Yong mit seinen im *Qincao* zusammengestellten Geschichten, die den Qin-Spieler in die jeweilige innere Gestimmtheit eines Stückes einführen sollten, gewissermaßen ein Buch zur Schulung des Empathievermögens für Qin-Spieler geschaffen hat, und zwar das früheste, das in der chinesischen Literatur überliefert ist und vermutlich das erste seiner Art überhaupt. Doch Cai Yong war, wie wir wissen, ein konfuzianischer Gelehrter. Wie wir ebenfalls sahen, ließen sich in einer Reihe von Geschichtensammlungen, die im Umkreis von Konfuzius und seiner Schule angesiedelt sind, ebenfalls solche Empathieschulungs-Anekdoten finden. Was genau aber hat die Schulung des Empathievermögens mit Konfuzius und seiner Lehre zu tun?

Was einem in diesem Zusammenhang vielleicht als erstes in den Sinn kommt, ist jene berühmte Stelle im *Lunyu* 論語, den „Gesprächen“, die bekanntlich von Schülern des Kong Qiu nach dem Tod des Meisters zusammengestellt wurden. Einer seiner Schüler fragt den Meister, ob es wohl ein einziges Wort gebe, das dem Einzelnen einen Leitfaden für sein ganzes Leben geben könne, und worauf er geantwortet habe:

Is es vielleicht *shu*?⁵⁶ Man soll anderen nichts antun, was man auch nicht von andern angetan haben möchte.⁵⁷

55 Eine ausführliche Analyse der im *Qincao* enthaltenen Geschichten und ihrer Funktion, den Spieler auf verschiedenste emotionale Umstände einzustimmen, findet man im Abschnitt „Zur Bedeutung von Emotionen im *Qincao*“ in Schaab-Hanke 2020.

56 Ulrich Unger versteht *shu* 恕 als „Inbegriff des „Sich-in-den-anderen-Hineinversetzens“. Das Wort ist für ihn gleichbedeutend mit der „Goldenen Regel“. Siehe Unger 2000, 108 sowie 22-26.

57 *Lunyu* 15.24/4323f-24: 子貢問曰：「有一言而可以終身行之者乎？」子曰：「其恕乎！己所不欲，勿施於人。」 Vgl. D.C. Lau 1979, 155.

Nur ein Individuum, das sich in einen anderen hineinversetzen kann, und das sich zugleich vorstellen kann, was es selbst nicht angetan haben möchte, kann diese goldene Regel, die gleichsam die Ethik von Immanuel Kant vorwegnimmt, im sozialen Miteinander anwenden. Insofern ist es durchaus plausibel anzunehmen, dass Einfühlungsgeschichten wie die von dem qin spielenden Meister und den ihm zuhörenden Schülern möglicherweise in der Han-Zeit bereits Eingang in den konfuzianischen Lehrplan gefunden haben.

Ein anderer wichtiger Aspekt, nämlich dass das, was jemand im Herzen hat, Gestalt annimmt im Klang, ist ein zentraler Gedanke in einem der konfuzianischen Klassiker, nämlich dem Abschnitt „Aufzeichnungen über die Musik“ („Yueji“ 樂記) des *Buches der Riten* (*Liji* 禮記). Erinnern wir uns, dass Cai Yong gemäß der Anekdote, in der er das Fest seines Nachbarn verlässt, weil ihn das Qin-Spiel eines Gastes so erschreckt hat, von einem mordlüsternen Herzen sprach, das Cai Yong mit einem Mal dort wahrnahm (*you shaxin*). Ganz in diesem Sinne heißt es im *Yueji*:

Der Ursprung aller Klänge liegt im menschlichen Herzen. Die Bewegungen des menschlichen Herzens werden von den Dingen hervorgebracht. Wenn (ein Individuum) bewegt ist, dann ist das Herz aktiviert, und (die Emotionen) nehmen Gestalt an im Klang. [...]

Etwas weiter im selben Passus wird die Konsequenz aus dem Zuvorgesagten gezogen, nämlich:

Das Ziel, zu dem Zeremonien, Musik, Strafen und Gesetze führen ist ein und dasselbe. Sie sind die Instrumente, durch die die Herzen der Menschen aneinander angeglichen werden, so dass gute Ordnung in der Regierung erscheint.⁵⁸

Das wiederum klingt nach Kontrolle, die mittels der Musik über die Menschen ausgeübt werden soll. Der Qin-Spieler soll sich in moralisch vorbildliche Menschen hineinendenken, und indem er dies tut, wird er selbst – ähnlich der eingangs zum Vergleich herangezogenen aristotelischen Vorstellung von der Katharsis des Menschen, indem er sich in die von Schauspielern dargestellten Menschen und ihr Geschick hineinversetzt – moralisch erhoben und geläutert.⁵⁹ Einige der im *Qincao* erzählten Geschichten lassen sich durchaus dem konfuzianischen Wertekanon zuordnen, aber längst nicht alle. Man denke an die zahlreichen Geschichten, bei denen sich der Qin-Spieler in einen enttäuschten Konfuzius hineinversetzen soll, der sein Schicksal mit dem einer einsam unter gemeinen Gräsern stehenden Orchidee vergleicht, die Geschichte von den beiden Gelehrten, die um ihren „dritten“ Mann trauern und deren Stimmungslage der König errät,

58 *Liji* (19.1/98/12); Üs. Legge 1885, Bd. 2, 92f.

59 Zum Verhältnis von Empathie und Moral siehe auch Breithaupt 2009, 190-193.

oder eben auch die Geschichte von Boya, der die letzten Weihen des Qin-Spiels erhält, ebenso wie natürlich auch die wohl früheste Geschichte dieser Art, die Geschichte von Boya und Zhong Ziqi, Sinnbild der Freundschaft, aber trotzdem moralisch im Grunde wertfrei; denn es geht ja nur darum, sich in jedwede Emotionen des anderen hineinzusetzen.

Somit sei abschließend festgehalten, dass die hier zusammengetragenen Empathie-Geschichten weitaus mehr sind als lediglich moralisierende Anekdoten. Sie sind vermutlich Zeugnis einer sehr frühen chinesischen Tradition, in der die Fähigkeit, sich in einen anderen Menschen hineinzusetzen, als von zentraler Bedeutung für das gesellschaftliche Miteinander erkannt worden war. Wie oben argumentiert wurde, steht im Kern der Lehre des Konfuzius jene goldene Regel, die voraussetzt, dass sich ein Mensch in einen anderen hineinversetzen kann, um sich umgekehrt vorstellen zu können, was er selbst gerne von einem anderen Menschen erfahren oder auch nicht erfahren möchte. Wer die Kunst des Einfühlungsvermögens beherrscht, so scheint Kong Qiu – weit über tausend Jahre vor Immanuel Kant (17124–1804) – erkannt zu haben, hat alles Wichtige für ein harmonisches gesellschaftliches Miteinander im Gepäck.

Literatur

- Aristoteles. *Poetik*. Griechisch/ Deutsch. Stuttgart: Reclam, 1982.
- Asselin, Mark Laurent. *A Significant Season: Cai Yong (ca. 133–192) and His Contemporaries*. New Haven: American Oriental Society, 2010.
- Breithaupt, Fritz. *Kulturen der Empathie*. Frankfurt: Suhrkamp, 2009.
- Bush, Susan, und Christian Murck (Hg.). *Theories of the Arts in China*. Princeton: Princeton University, 1983.
- DeWoskin, Kenneth J. *A Song for One or Two: Music and the Concept of Art in Early China*. Ann Arbor: Center for Chinese Studies, 1982.
- . „Early Chinese Music and the Origins of Aesthetic Terminology“, in: Bush und Murck 1983, 187-214.
- Fabianelli, Faustino (Hg.). *Theodor Lipps: Schriften zur Einfühlung. Mit einer Einleitung und Anmerkungen*. Baden-Baden: Ergon, 2018.
- Fairbank, John King (Hg.). *Chinese Thought and Institutions*. Chicago: University of Chicago, 1957.
- Gushi ji* 古詩紀, von Feng Weina 馮惟訥. Siku quanshu.
- Hanshi waizhuan* 韓詩外傳, von Han Ying 韓嬰. Ausgabe in *Hanshi waizhuan zhuzi suoyin* 韓詩外傳逐字索引 / *A Concordance to the Hanshi waizhuan*.

- The ICS Ancient Chinese Texts Concordance Series 先秦兩漢古籍逐字索引叢刊. Hong Kong: Shangwu, 1992.
- Han Xiao 韩笑. „Cong ‘yiqingshuo’ zhong shenshe Zhong-Xi shenmei de chayi” 从“移情说”中审视中西审美的差异, *Shidai wenxue* 时代文学 2015.7, 234-235.
- Hanyu da cidian* 漢語大詞典, hg. von Luo Zhufeng 羅竹風. 12 Bd. + Indexband. Shanghai: Hanyu dacidian, 1990–1993.
- Hightower, James Robert (Üs.). *Han Shih Wai Chuan: Han Ying's Illustrations of the Didactic Application of the "Classic of Songs." An Annotated Translation.* Cambridge: Harvard University, 1952.
- Hou-Han shu* 後漢書, von Fan Ye 范曄 (398–446). Beijing: Zhonghua, 1965.
- Hu Xuegang 胡雪冈. „Woguo gudai meixue de ‘yi qing’ shuo“ 我国古代美学的“移情”说 [Die Gedankenübertragungslehre in der altchinesischen Ästhetik], *Wenyi lilun yanjiu* 1995.4, 65-71.
- Kearny, Richard. „Narrating Pain: The Power of Catharsis“, *Paragraph* 30.1 (2007), 51-66.
- Legge, James (Üs.). *The Li Ki*. 2 Bde. The Sacred Books of China, The Texts of Confucianism, 3-4. Oxford: Clarendon, 1885 [engl. Üs. des *Liji* 禮記].
- Liji* 禮記. Ausgabe in *Liji zhuzi suoyin* 禮記逐字索引 / *A Concordance to the Liji*. The ICS Ancient Chinese Texts Concordance Series. Hong Kong: Shangwu, 1992. [ICS-Ausgabe].
- Lin Tonghua 林同华. „Boya Penglai chuang ‘Shuixian’: tantan shenmei yi qing“ 伯牙蓬莱创“水仙”—谈谈审美移情 [Boya hat in Penglai das (Stück) vom Unsterblichen in den Wassern“ komponiert: Überlegungen zu dem ästhetischen (Begriff der) Gefühlsübertragung], *Shehui kexue* 社会科学 1982.12, 60-62.
- Lipps, Theodor. *Zur Einföhlung* (1923), in: Fabianelli 2018, 373-636.
- Loewe, Michael (Hg.). *Early Chinese Texts: A Bibliographical Guide*. Berkely: Society for the Study of Early China, 1993.
- Lüshi chungqiu* 呂氏春秋, von Lü Buwei 呂不韋. Ausgabe in *Lüshi chungqiu zhuzi suoyin* 呂氏春秋逐字索引 / *A Concordance to the Lüshichungqiu*. The ICS Ancient Chinese Texts Concordance Series 先秦兩漢古籍逐字索引叢刊. Hong Kong: Shangwu, 1994.
- Lunyu* 論語. Ausgabe in: *Lunyu zhuzi suoyin* 論語逐字索引 / *A Concordance to the Lunyu*. The ICS Ancient Chinese Texts Concordance Series. Hong Kong: Shangwu, 1995.

- Mallgrave, Harry Francis, und Eleftherios Ikonomou (Hg.). *Empathy, Form, and Space: Problems in German Aesthetics 1873–1893* [engl. Üs. von Texten von Robert Vischer u. a.]. Oxford: Oxford University, 1994.
- Proctor, James D. *Science, Religion, and the Human Experience*. Oxford: Oxford University, 2005.
- Qincao* 琴操, von Cai Yong 蔡邕. Duhuazhai congshu 讀畫齋叢書.
- Qinyuan yaolu* 琴苑要錄. [Vermutlich in der Song-Zeit entstandenes Kompendium zur Qin, von dem nur eine auf ein Kapitel verkürzte Fassung erhalten ist. Im *Gushi ji* 古詩紀 findet man jedoch viele Fragmente, oft zusammen mit Liedtexten.]
- Schaab-Hanke, Dorothee. “Das *Qincao*: Beginn einer Ideologie?” Unpublished MA thesis, 1988.
- Schaab-Hanke, Dorothee. “*Qin* Pieces Made by Gentlemen in Misery: Reconsidering the Meaning of *Cao* in Cai Yong’s *Qincao*,” in: *minima sinica* 30 (2018), 23-40.
- Schaab-Hanke, Dorothee. *Ein Kanon für Qin-Spieler: Das Qincao des Cai Yong (133–192)*. Gossenberg: Ostasien [erscheint 2020].
- Shuoyuan* 說苑, von Liu Xiang 劉向 (77 v. Chr. – 6). Ausgabe in *Shuoyuan zhuzi suoyin* 說苑逐字索引 / *A Concordance to the Shuoyuan*. The ICS Ancient Chinese Texts Concordance Series. Hong Kong: Shangwu, 1992. [ICS-Ausgabe]
- Stumpfeldt, Hans (Üs.). *Ein Garten der Sprüche: Das Shuo-yüan des Liu Hsiang (79–8 v. Chr.)*, Teil II. Gossenberg: Ostasien, 2011.
- Thompson, Evan. “Empathy and Human Experience”, in: Proctor 2005, 261-285.
- Unger, Ulrich. *Grundbegriffe der altchinesischen Philosophie: Ein Wörterbuch für die Klassische Periode*. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 2000.
- Vischer, Robert. *Über das optische Formgefühl: Ein Beitrag zur Ästhetik*. Leipzig: Credner, 1873.
- Wang Xianpei 王先霈. „Zhong-Xi yi qing lilun zhi yitong“ 中西移情理论之异同 [Unterschiede und Gemeinsamkeiten in der chinesischen und der westlichen Empathietheorie], *Shenyang gongcheng xueyuan xuebao (Shehui kexue ban)*, 2009.1, 1-26.
- Wilhelm, Hellmut. „The Scholar’s Frustration: Notes on a Type of Fu“, in: Fairbank 1957, 310-319.
- Xinxu* 新序. Ausgabe in *Xinxu zhuzi suoyin* 新序逐字索引. / *A Concordance to the Xinxu*. The ICS Ancient Chinese Texts Concordance Series. Hongkong: Shangwu, 1992.

Yuefu guti yaojie 樂府古體要解, von Wu Jing 吳兢 (670–749). Ausgabe in:
Lidai shihua xubian 歷代詩話續編 (Beijing: Zhonghua, 1983), 24–67.

Zhuangzi 莊子. Ausgabe in *Zhuangzi zhuzi suoyin* 莊子逐字索引. / *A Concordance to the Zhuangzi*. The ICS Ancient Chinese Texts Concordance Series. Hongkong: Shangwu, 2000.