

Dale R. JOHNSON: *Yuan Music Dramas: Studies in Prosody and Structure and a Complete Catalogue of Northern Arias in the Dramatic Style*. Ann Arbor: Center for Chinese Studies, The University of Michigan 1980. XVI, 376 Seiten. (Michigan Papers in Chinese Studies 40).

Dale R. Johnson beschäftigt sich seit seiner Dissertation (1968, s. Literaturverzeichnis) mit der Prosodie der *zájù*-Arien und hat bereits mehrere Arbeiten zu diesem außerordentlich interessanten Kapitel chinesischer Verslehre veröffentlicht. Die Ergebnisse seiner langjährigen Forschung finden sich nun zusammengefaßt in der ersten Monographie über die formale Struktur der *zájù* in einer westlichen Sprache. Sie besteht aus zwei recht unterschiedlich angelegten Hauptteilen – 1: Form and Structure in Yuan<sup>1</sup> Music Drama; 2: The Catalogue of Arias – sowie mehreren Appendices und Indices.

### Inhalt

Die acht Kapitel des ersten Teils behandeln die strukturellen Einheiten der *zájù* unter musikalisch-prosodischem Aspekt und sind so angeordnet, daß von den größeren zu den kleineren Einheiten fortgeschritten wird, die Analyse des *zájù* in immer kleinere Bestandteile zergliedert. Das sind der Akt (I), die Arienkette (II), die Arie (III) und der Vers (IV). Die Kapitel V (Problems in Verse Analysis) und VI (The Metrics of Repeated Graph Patterns) sind der Gliederung des Verses in Versfüße, also Fragen der Zäsurierung, und der metrischen Silbenzählung in speziellen Fällen gewidmet. Im siebten und achten Kapitel untersucht Johnson den Parallelismus von Versen (VII: Parallelism and its Special Features) und die Korrelationen zwischen der Handlung und der Tonart eines Aktes (VIII: The Matching of Suite and Mode), bezieht also inhaltliche Gesichtspunkte mit ein.

Teil 2, der Arienkatalog, enthält Angaben zu allen Melodien der *běiqǔ*, die in den überlieferten *zájù* der Yuan- und der frühen Ming-Zeit verwendet wurden. Insgesamt sind dies 246 Melodien; sie erscheinen in alphabetischer Reihenfolge ihrer Hauptnamen. Alle Eintragungen sind übersichtlich gegliedert und behandeln, soweit erforderlich und bekannt, die folgenden Punkte:

- Andere Namen der Melodie.
- Tonart der Melodie.
- Cluster forms, d.h. obligatorische Folgen bestimmter Melodien, mit Angabe der Anzahl, der Namen und der Reihenfolge der beteiligten Melodien.
- Tempo der Melodie.
- Verwendung der Melodie in den *sānqǔ* (als Einzellied oder innerhalb von Liedketten).
- Nachweis sämtlicher Textbeispiele einer Melodie in den *zájù* durch Angabe der laufenden Nummer des *Yuánqǔxuǎn* oder *Yuánqǔxuǎn-wàibiān*.
- Metrische Grundform der Texte auf eine Melodie. Die Grundform gibt die Anzahl der Verse, die Länge jedes einzelnen Verses und seine Zäsur (metrische Zwei- oder Dreisilbigkeit des letzten Versfußes) an. Bedarfsweise enthält sie außerdem Angaben zu weiteren obligatorischen oder typischen Merkmalen (Parallelismus von Versen oder Versfolgen, Textwiederholungen in der Arie, Verwendung bestimmter

---

1 Die von Johnson verwendete Umschrift ist von mir in allen Zitaten durch die Pinyin-Umschrift ersetzt worden; chinesische Schriftzeichen habe ich in den Zitaten gelegentlich ohne weitere Kennzeichnung ausgelassen.

Worte oder Wortklassen), zur Möglichkeit zusätzlicher Verse sowie Hinweise auf Zusammenstopplung von Melodien. Die Grundform enthält keine Angaben zur Abfolge der Worttöne im Vers und zum Reim.

- Anmerkungen u. a. zur Herkunft des Melodienamens, zu Besonderheiten des Metrums, die nicht in der Grundform selbst deutlich gemacht werden konnten, zur Häufigkeit der Verwendung und zur bevorzugten und obligatorischen Position in der Arienkette. Außerdem gibt es oft sehr detaillierte Anmerkungen zu den einzelnen Textbeispielen, vor allem textkritischer Art im Falle abweichender Lesarten, Emendationen, Hinweise auf Abweichungen von der Grundform, auf fehlerhafte Bezeichnung der Melodie in den einzelnen Textausgaben usw.

Der Aufbau der Eintragungen und die darin verwendeten Symbole sind in einer kurzen Einleitung zum Arienkatalog erklärt. Dort setzt sich Johnson auch mit den *qūpǔ*, den chinesischen Lied- und Arientabulaturen, auseinander. Die traditionellen *qūpǔ*, die zum Teil als Ausgangspunkt und Materialsammlung dienten, werden knapp charakterisiert, und die Unterschiede des eigenen Ansatzes gegenüber ZHENG Qiān 1973a, dem *Bēiqū xīnpǔ*, kritisch herausgestellt.

Appendix 1 stellt die wichtigsten Textausgaben der *Yuán-zájù* vor; Appendix 2 ist eine tabellarische Übersicht der einzelnen (162) *zájù* in den wichtigsten Ausgaben. Die populären Kurztitel der 162 Stücke, in der Reihenfolge der Standardausgaben *Yuánqūxuān* und *Yuánqū-xuān-wàibiān* numeriert, finden wir in Appendix 3, und in 4 schließlich eine Gegenüberstellung der Umschrift nach WADE/GILES mit einer vereinfachten Fassung des Nationalsystems, die Johnson durchgängig verwendet hat. Die drei Indices verzeichnen 1. die Namen und Alternativnamen der Melodien in alphabetischer Folge und geben zu erstem die Tonart, zu letztem eine Verweisung auf den Hauptnamen; 2. das jeweils erste Zeichen des Melodienamens nach Strichzahl geordnet; und 3. nochmals die Namen, doch diesmal mit Angabe der Seitenzahl des Arienkataloges. Ein Literaturverzeichnis von 8 Seiten schließt den Band ab.

### Kritische Bemerkungen

Von herausragendem Interesse für die Erforschung der chinesischen Prosodie und der *zájù*-Literatur sind die Kapitel über die Versanalyse (IV–VI), sozusagen die allgemeine *qǔ*-Prosodie, und der Arienkatalog als spezielle *qǔ*-Prosodie. Vieles darin ist zwar nicht neu, sondern von Johnson selbst schon in seiner Dissertation und einer überarbeiteten Teilveröffentlichung daraus von 1970 (s. Literaturverzeichnis) ausgeführt worden, doch erst die monographische Veröffentlichung zusammen mit dem in vielen Einzelheiten verbesserten und ergänzten Arienkatalog hat Johnsons eigenständigen und teilweise originellen wissenschaftlichen Weg zu einem vorläufigen Abschluß gebracht, der nun zu einer Auseinandersetzung fordert. Dazu mehr in den nächsten beiden Abschnitten der Besprechung; zuvor jedoch noch einige Bemerkungen zum Rest seiner Monographie, der alles in allem nichts wesentlich Neues bringt, zum größten Teil auf Sekundärliteratur aus fremder Feder beruht und wohl der ganzen Arbeit zu einer gewissen Vollständigkeit verhelfen sollte. Die Bezeichnung „Studies“ ist insofern nicht ganz am Platze, aber immerhin wird der mit den *qǔ* und *zájù* noch nicht vertraute Leser mit einigen für die Benutzung des Arienkataloges wichtigen Begriffen und Erscheinungen bekannt gemacht. Unterstellt man das als erstes Ziel dieses Teiles der Arbeit, so kann man sagen, daß es erreicht wurde, und einige Schönheitsfehler auf sich beruhen lassen. Nur wenige Punkte, die mir etwas

wichtiger erscheinen, seien hier kurz angeführt; sie dürfen aber keinesfalls vergessen machen, daß Johnsons Ausführungen im übrigen, und das heißt: fast immer, solide und sorgfältig sind.

- *Chāqǔ* (prologue oder interlude) und *sànchāng* (epilogue), S. 4ff. Es handelt sich um Einschübe artfremden Gesanges in einen Akt. Er entspricht nicht der Tonart des Aktes, ist manchmal auch anderem Liedgut (speziellen *sānqǔ*-Melodien oder sogar den südlichen Liedern, *nánqǔ*) entnommen und kann zusätzlich mit gesprochenen Passagen durchsetzt sein. Auch durchbricht er die Regel, wonach nur der Hauptdarsteller singt. Ein wesentlicher Unterschied zwischen diesen Gesängen und dem normalen Arienvortrag, impliziert in den angeführten Beispielen zu erkennen, hätte deutlicher gemacht werden müssen: Der normale Arienvortrag ist die Bühnendarstellung eines wirklichen Sprechens oder auch Denkens; der Vortrag der *chāqǔ* und *sànchāng* demgegenüber ist die Darstellung eines Singens in der Wirklichkeit der Bühnenhandlung, manchmal sogar eines „Stückes im Stück“. Insofern handelt es sich also nicht um eine rein formal ausreichend beschreibbare Erscheinung, sondern um ein Kunstmittel, dessen Einsatz klaren inhaltlichen Kriterien unterliegt.
- Suite (*tàoshù*), S. 7ff. Im Mittelpunkt dieses Kapitels steht die Darstellung der Melodienfolge in den Akten für die einzelnen Tonarten. Sie beruht inhaltlich auf Zhèng Qiān 1973b, verdient aber wegen der sehr gelungenen graphischen Präsentation in Schaubildern besondere Hervorhebung. Die Regelmäßigkeiten und die Freiheiten bei der Zusammenstellung der Melodienfolgen werden optimal veranschaulicht. Kleine Fehler haben sich lediglich in Fig. 4 eingeschlichen (S. 15): Der Doppelstrich zwischen den Kästchen „Cycle“ und „Hòutíng-huā“ muß ein einfacher, fetter Strich sein; vom Kästchen „Cūn-lǐ-yà-gū, Yuánhéling, Shàng-mǎjiāo“ muß wenigstens ein fetter Strich nach unten weiterführen. Wünschenswert wären auch Zahlenangaben in der unteren Hälfte der Tafel.
- Arie. Im dritten Kapitel werden u. a. inhaltliche Aspekte der Verwendung von Arien in der *zájù*-Dramaturgie behandelt. Es ist zu ergänzen, daß die Arie nicht nur vom Dialog unterbrochen werden, sondern geradezu einen Teil desselben bilden kann, indem der eine Partner, der Hauptdarsteller, singt, der andere spricht. In solchen Szenen, die sich in fast allen *zájù* finden, trägt die Arie auch durchaus, entgegen der weitverbreiteten Vorstellung von ihr als eines rein lyrischen Elementes, zum Fortschritt der Handlung bei.
- Appendix 1, The Major Editions of Yuán Music Dramas. Hier sind einige Mißverständnisse richtigzustellen. Zum *Tàihé zhèngyīn pǔ* heißt es auf S. 321: „the original edition is no longer available, but a faithful facsimile (*yīngchāo*) exists with a preface dated 1398. This book is the earliest datable book printed in the Yuán dynasty.“ Der letzte Satz entbehrt jeder Grundlage; möglicherweise ist er aus dem vorhergehenden Text zum *Yuánkānběn* versehentlich an diese Stelle geraten. Es gibt zwei handschriftliche Faksimiles von Druckausgaben der Hóngwǔ-Periode (1368–1398), die beide Zhū Quāns Vorwort von 1398 enthalten (s. *Zhōngguó gúdiǎn xìqǔ lùnzhù jíchéng*, Bd. 3, S. 4ff.). – Zhào Qīměis Dramensammlung *Mòwàngguān chāojiàoběn gǔjīn zájù* enthält nicht nur, wie Johnson meint, handschriftliche Texte, sondern auch Drucke. Für die „sichere Datierung“ der Vorlagen Zhào's für seine Abschriften fehlt ein Beleg. Aus der Tatsache, daß die gesprochenen Passagen in diesen Abschriften vollständig sind, kann man nicht mit Johnson unmittelbar darauf schließen, daß dies auch schon in den vermuteten Originalen

der Yuán-Zeit der Fall gewesen sein müsse; immerhin liegen etwa zweihundert Jahre und noch immer nicht genau einschätzbare Textänderungen zwischen diesen beiden Konvoluten. Die Frage, ob nicht größere Teile der gesprochenen Passagen der späteren Texte von den Schauspielern stammen, vielleicht sogar ursprünglich von ihnen improvisiert worden sind, bleibt weiterhin offen. – Zum *Gūmíngjiā zǎjù* heißt es (S.323): „The imperfections of the Mòwàngguǎn texts are reproduced in it.“ Es handelt sich aber bei den vermeintlichen Reproduktionen um die gleichen Drucke, ein Irrtum, der entstehen konnte, weil Johnson diejenigen *Gūmíngjiā*-Drucke, die in der Sammlung *Mòwàngguǎn* enthalten sind, für Handschriften hält. – Für die Datierung des *Gǔ zǎjù* wahrscheinlich zwischen 1615 und 1622 (ebd.) fehlt wiederum jede Quellenangabe.

- Literaturverzeichnis (S.369ff.). Daß alle deutschen Arbeiten zu den *zǎjù* in der Bibliographie fehlen, ist zwar bedauerlich, aber nicht erstaunlich; unverständlich dagegen ist, daß SCHLEPP 1970, eine der gründlichsten und besten Studien über die Kunstmittel der *sānqǔ*, übergangen, und ZHÈNG Qiān 1950, der Ausgangspunkt der Johnsonschen *qū*-Analyse, in der seine gesamte Theorie in nuce enthalten ist, geradezu unterschlagen wird.

### Versanalyse

Johnson unterscheidet „three principal classes of words in the *qū* genre: the base words (*zhèngzi*), the apostrophes, and the padding words (*chènzi*), which are of two varieties – the verse leader and the internal“ (S.29). Die Definition dieser drei Elemente bleibt vage umschreibend:

Base words are the „vital“ words in the verse. In general, if all apostrophes and padding words are removed from a verse, the base words will still preserve the essential meaning of the verse. In this state, a *qū* verse will resemble a stanza of verse in the more literary *cí* genre. Any verse in the *qū* may consist of base words only. (S.29f.) – The apostrophes are vocatives or interjections that are found sprinkled through the lyrics of arias. They are extrametrical and therefore exempt from all formal prosodic rules. Although they are characteristically found at the beginning, they may also be encountered in the middle of the verse. [...] Apostrophes are commonly terminated with the graphs 呵, 阿, or 哪 and can be identified as apostrophes by such graphs. (S.35.) (Es folgt der Hinweis, daß auch einige andere Partikel die apostrophes abschließen können, und daß die Zeichen für die Partikel 阿 nicht immer auf ein vorhergehendes apostrophe schließen lassen.) – Like the apostrophes, the padding words are extrametrical words and do not effect the base count in a verse. They share, however, a very intimate reciprocal relationship with the base words. [...] The verse leader padding words introduce the verse and are characteristically three characters in length, although they are not limited strictly to three characters. They serve a variety of functions that defy a single categorization. They provide a setting for the action of the verse; they frequently contain the subject, especially the pronouns he, she, you, it, etc.; they can establish tense for the verb; or they can create a mood or tone for action. They often are adverbials of time or adverbs qualifying actions or conditions. [...] The second type of padding words is internal. These are dispersed throughout the base words of the verse, breaking up the solidarity of the line, and they usually lend a conversational tone to the verse. [...] Internal padding words tend to be used with the greatest frequency at the natural caesura breaks in the verse

[...] Internal padding words can be used at any place in the verse, even breaking up the internal unit [(Versfüße) ...] (S.36ff.)

Ergänzt werden diese Beschreibungen jeweils durch einige Beispiele. Die Liste der internal padding words gibt einen nach grammatischen Kategorien im weiten Sinne geordneten repräsentativen Querschnitt dieser Gruppe; er enthält Konjunktionen, Pronomen, Nominalsuffixe, Verbalsuffixe, Lokativa, Negativa, Zählwörter und Verben.

Die base words verkörpern die metrische Struktur des Verses. Johnson beschreibt das metrische System der *qǔ* (d. h. in diesem Falle Verslänge und Zäsur aller vorkommenden Verse) mit Hilfe von primary verse types (Grundform der Verse), die nach bestimmten Regeln veränderbar sind (mutations). Die Grundformen mit ihrer Zäsurierung (internal structure, hier in runden Klammern) sind: 1, 2, 3, 4 (22), 5 (23), 6 (222) und 7 (223). Die Ziffern geben jeweils die Anzahl der Silben von base words in der Grundform an. Generell zulässige Modifikationen der Grundform sind der Zusatz eines zwei- oder dreisilbigen Versfußes am Versanfang oder in einer versinterben Zäsur (in den angeführten Beispielen findet sich mitunter aber auch mehr als ein zusätzlicher Versfuß), die Umwandlung jedes nicht im Verse endständigen zweisilbigen Versfußes in einen dreisilbigen, und die Umwandlung des einsilbigen Verses in den dreisilbigen Vers. Der letzte Versfuß eines Verses muß stets seinen von der Grundform bestimmten gerad- oder ungeradzahligem Charakter bewahren. Die Grundform eines bestimmten Verses ist dem Katalog der Arienmelodien zu entnehmen; in den einzelnen Textbeispielen kann dann im Prinzip jede zulässige Mutation dieser Grundform anzutreffen sein.

Damit allein läßt sich aber die ganze Vielfalt formal unterschiedlicher Textbeispiele für einen bestimmten Vers einer bestimmten Arienmelodie noch nicht ausreichend erfassen; Johnson trägt dem Rechnung, indem er die zuvor kategorisch formulierte Unveränderbarkeit der Silbenzahl von base words im letzten Versfuß eines Verses (ausgenommen war lediglich der einsilbige Vers) partiell wieder aufgibt. Die Ausnahmen, die er zu dieser Regel aufführt, können auch in den nicht endständigen Versfüßen auftreten und lassen sich in zwei Gruppen zusammenfassen: Erstens alle Fälle, wo ein zwei- oder dreisilbiger endständiger Versfuß um eine Silbe erweitert ist, die voransteht und vom Rest des Versfußes durch eine Art grammatischer Zäsur getrennt ist, aber nicht als *chènzi* gelten soll, und zweitens diejenigen Fälle, wo ein mehrsilbiger Ausdruck innerhalb eines Versfußes metrisch nicht mit seiner vollen, sondern einer verminderten Silbenzahl gezählt wird. Auf diese verminderte metrische Zählung greift Johnson vor allem dann zurück, wenn er sich nicht entschließen kann, eine der betroffenen Silben als padding word zu klassifizieren, sei es wegen ihres semantischen Gewichtes oder wegen ihrer Gleichartigkeit mit benachbarten oder parallel verwendeten base words. Die wichtigsten Beispiele hierfür sind das Negativum in der verneinten resultativen Verbalphase und die Reduplikativa der Formen *abb*, *aabb* usw.; in diesen Fällen wird also ein drei- oder viersilbiger Ausdruck metrisch mit nur zwei Silben gezählt, ohne daß einer der Silben ein anderer Status als den übrigen zugewiesen würde, mithin sie sämtlich als base words gelten.

Die verminderte metrische Zählung ist eine Neuerung gegenüber JOHNSON 1970. Weitere Unterschiede zwischen beiden Arbeiten betreffen die Möglichkeit der Verkürzung eines Verses um einen Versfuß, die 1970 noch als eine zulässige Mutation aufgeführt, 1980 aber im allgemeinen Teil nicht mehr erwähnt wird (obwohl es nach dem Arienkatalog weiterhin solche Reduktionen gibt), und die Klassifizierung der apostrophes. Sie galten 1970 noch als eine Untergruppe der *chènzi*, stehen diesen und den base words aber nun als eigene Klasse gegenüber. Möglicherweise lag dem das Bestreben zugrunde, die

verse leader *chènzi* noch klarer als zuvor als eine einheitliche Klasse von meist dreisilbigen Ausdrücken darzustellen. Damit einhergehend ist die Konzeption der einzelnen Versbestandteile als „Klassen“ nun dominant geworden, wozu es 1970 noch einige widersprüchliche Äußerungen gab: „Characters cannot be assigned to the *chènzi* class simply to make the number of characters in a line accord with a preconceived base form. There are many standard *chènzi* units which appear repeatedly and when they appear they must be consistently recognized as *chènzi*“ (1970, S. 112, Fn. 1). „In reading the plays one learns to spot certain characters which almost invariably functions as *chènzi* (那, 這, 兒, 的, 着, 些, 了 etc.) but any character may assume base word status“ (1970, S. 114, Fn. 1). (Es ist allerdings nicht ganz ausgeschlossen, daß sich das letzte Zitat ausschließlich auf internal *chènzi*, das erste dagegen auf verse leader *chènzi* beziehen soll.) In den Studies von 1980 ist demgegenüber nur noch ohne jede Irritation von „classes of words“, „padding word dass“ usw. die Rede.

Die Abgrenzung der Klassen untereinander ist indessen genauso unbestimmt geblieben wie in JOHNSON 1970, wo wir in der Definition der *zhèngzi* und *chènzi* den klassischen Zirkel finden: „Padding words are all words not classed as *zhèngzi* (base words) in a phrase. [...] Base words are those characters remaining after the *jù* is stripped of all types of *chènzi*.“ (S. 143.) Die Zuordnung zu einer der Klassen ist weithin der Intuition überlassen, der Interpretation und Gewichtung der im einzelnen unscharfen Kriterien des semantischen Gewichtes, der Funktion und der stilistischen Zugehörigkeit oder Ähnlichkeit des fraglichen Ausdrucks zu bereits klassifizierten Ausdrücken entweder in den Listen der Beispiele oder in der Arie selbst, sofern Versfüße oder Verse darin parallel gebaut sind. Eindeutig ist aber bei alledem, daß Johnson der Etablierung relativ homogener Klassen von Versbestandteilen Vorrang gibt vor der Rückführung aller Textbeispiele einer Melodie auf ein Höchstmaß gemeinsamer formaler Merkmale. Darin unterscheidet er sich von den traditionellen *qū*-Tabulaturen, auch von WÁNG Lì 1962 und vor allem ZHÈNG Qiān 1973, deren Grundformen als zusätzliche Parameter Reim und Worttonmelodie bestimmen und nicht generell Mutationen zulassen. Trotzdem bleibt die von Johnson mehrfach in Anspruch genommene Rigidität seiner Klassifizierung immer eine Rigidität der eigenen Intuition, einer intuitiven Typologie. Wie in den chinesischen Arbeiten zur *qū*-Prosodie sind seine *chènzi* auch nur ungenau umgrenzt; wie dort kann man sagen, daß es sich mehrheitlich um Einleitungsflokeln und um *xūzi* nach chinesischem Sprachgebrauch handelt, wozu noch eine Anzahl einsilbiger, häufig gebrauchter Verben tritt. Die Ähnlichkeit mit Wáng Lì ist unverkennbar.

Johnsons Konzept der generellen, nicht auf einzelne Arienmelodien oder Verse beschränkten Mutierbarkeit der Grundform dagegen geht unmittelbar auf einen kurzen Aufsatz ZHÈNG Qiāns von 1950 zurück. Zhèng Qiān nannte diejenigen Zeichen, die nicht als *chènzi* anzusehen, aber dennoch von der Grundform aus überzählig sind, in Anlehnung an die traditionelle Prosodie *zēngzi*, hinzugefügte Zeichen, und sprach von einer „Flexibilität“ der Grundform. Der Unterschied zur Mutation besteht lediglich darin, daß Zhèng Qiān die einzelnen *zēngzi* identifiziert, während bei Johnson alle base words gleichermaßen als solche bezeichnet werden. Allerdings hat Zhèng Qiān nie, wie man aus Johnsons Auseinandersetzung mit seiner Arbeit schließen könnte, irgendeinen substantiellen Unterschied zwischen seinen *zēngzi* und den *zhèngzi* behauptet; sie galten ihm vielmehr, wie auch Johnson, als völlig gleichartig. Insofern unterscheidet sich Johnson davon nur durch veränderte Bezeichnungen.

Ob Zhèng Qiān seine These von der generellen Flexibilität der Grundform noch immer aufrechterhält, ist unklar, scheint aber wenig wahrscheinlich; der Abdruck seiner ursprünglich Arbeit von 1950 in der Einleitung zu seiner großen *qǔ*-Tabulatur *Běiqǔ xīnpǔ* (1973a) war vorgesehen (s. ZHÈNG Qiān 1972, 1. Vorwort zu *Cóng shī dào qǔ*, datiert 1961, S. 1), ist dann aber kommentarlos unterblieben. Im *Běiqǔ xīnpǔ* kommt der Begriff der *zēngzì* nicht mehr vor; es gibt nur noch für spezielle Melodien den Hinweis, daß bestimmte Verse oft eine von der Grundform in dieser oder jener Hinsicht verschiedene Form annähmen. Diese auf besondere Fälle beschränkte, sozusagen spezielle Instabilität der Grundform ist seit den Anfängen der traditionellen *qǔ* Prosodie bekannt und von WÁNG Lì 1962 ebenfalls übernommen worden, ohne daraus ein generell anwendbares Hilfsmittel der Versanalyse abzuleiten. Allerdings werden in den chinesischen Tabulaturen wesentlich häufiger mehrere Alternativformen zusätzlich zur Grundform einer Arienmelodie kreiert, während Johnson dank seiner Mutationstheorie in fast allen Fällen mit einer Grundform auskommt.

Ein weiterer Unterschied zwischen Johnson und den chinesischen Arbeiten in der allgemeinen Prosodie, ebenfalls im Zusammenhang mit der Mutierbarkeit der Verse, besteht in Johnsons Verzicht auf Versgrundformen mit unregelmäßiger Zäsur. Der fünfsilbige Vers mit der Zäsur 32, der sechssilbige mit 33 und der Siebensilber mit 34 (meist = 322) werden von ihm als gewöhnliche Mutation des vier-, fünf- und sechssilbigen Verses betrachtet, deren erster Versfuß jeweils um eine Silbe verlängert wird.

### Arienkatalog

Johnsons spezielle Prosodie, der Arienkatalog, ist mit dem *qǔpǔ* in WÁNG Lì 1962 und mit ZHÈNG Qiān 1973a nur beschränkt vergleichbar, da der Umfang sowohl des untersuchten Materials als auch der erfaßten Merkmale nicht übereinstimmt. Wáng Lì gibt eine Auswahl, Zhèng Qiān eine vollständige Liste von Melodieschemata der *běiqǔ* sowohl aus den Singspielen (*xìqǔ*) als auch in freier Verwendung (*sǎnqǔ*); Johnson behandelt alle *běiqǔ* in den Singspielen. Er hat in seinem Bereich, wie auch Zhèng Qiān, sämtliche Textbeispiele untersucht und außerdem die wichtigsten traditionellen Tabulaturen mit herangezogen; Wáng Lì hat wahrscheinlich jeweils nur wenige Textbeispiele überprüft und seine Schemata vor allem auf das *Běicì guǎngzhèng pǔ* des Lǐ Yù gegründet. Bei den beiden chinesischen Autoren bilden die Abfolge der Worttöne und die Reimpositionen wesentliche Bestandteile der Schemata, während sie bei Johnson völlig ausgeklammert sind. Die Frage, ob seine Mutationstheorie überhaupt mit der Vorstellung einer mehr oder weniger konstanten Worttonmelodie vereinbar ist, wird also nicht auf die Probe gestellt und muß unbeantwortet bleiben. Vielleicht liegt aber gerade diese Frage Zhèng Qiāns stillschweigender Verabschiedung der „Flexibilität“ der Grundform zugrunde.

Wenn es in den *běiqǔ* auch keine so verbindliche Worttonmelodie gegeben haben mag wie in der *cí*-Dichtung – ihre Existenz in den *qǔ* wird von den chinesischen Autoren ganz selbstverständlich vorausgesetzt, aber Johnson formuliert in diesem Punkt sicherlich zu Recht sehr vorsichtig –, so gab es doch klare Dominanz bestimmter Töne in bestimmten Positionen, bis hin zum ausschließlichen Vorkommen eines Tones in einer Position (s. jüngst CRUMP 1983). Danach können zumindest in Einzelfällen die Positionen einzelner Zeichen im Vers bestimmt werden, und die Ergebnisse solcher Bestimmung könnten Teilen der Mutationstheorie widersprechen, z. B. der These von der Gleichrangigkeit aller base words, oder sogar ihre generelle Gültigkeit in Frage stellen.

Die Nichtberücksichtigung der Worttöne wirft aber noch ein weiteres Problem auf. Wenn die base words in Johnsons Analyse hinsichtlich ihrer Töne indifferent erscheinen,

aus welchem Grund werden sie dann überhaupt noch von den *chènzi* unterschieden? Der Zusatz von *chènzi* läßt sich wahrscheinlich ebensogut durch Johnsons Mutationen (vielleicht nach geringfügig geänderten Regeln) beschreiben wie der von base words, und auch hinsichtlich mitunter obligatorischem Parallelismus (so in einigen Anm. des Arienkataloges) scheinen die *chènzi* manchmal den base words gleichartig zu sein. Jedenfalls wäre aus dieser Perspektive eine klarere Abgrenzung der *chènzi* und eine Definition des Begriffes „extrametrical“ besonders dringlich gewesen, oder aber die Wortmelodie hätte doch – wenigstens partiell – berücksichtigt werden müssen.

Die Durchsicht der im Arienkatalog für die einzelnen Melodien angegebenen Grundformen mit den dazugehörigen Anmerkungen – unter besonderer Berücksichtigung der Verslänge und Zäsur – führt ebenfalls bald auf die allgemeine Prosodie zurück und verstärkt die Zweifel, ob dort die grundlegenden Begriffe ausreichend definiert sind. Zunächst fällt auf, daß es nach dem Arienkatalog nach wie vor gelegentlich Reduktion von Verslänge gibt, während davon im allgemeinen Teil nichtmehr die Rede war (z. B. in der Melodie „Shíliu-huā“, S. 267f., wie sich aus dem Vergleich mit der Darstellung in JOHNSON 1970, S. 127ff. ergibt). Bedeutet das, daß es sich bei der Reduktion um eine Ausnahmeerscheinung handelt, die durch die generellen Mutationsregeln nicht mit erfaßt wird, oder ist sie einer Art Vereinfachung, Popularisierung der allgemeinen Prosodie in den „Studies“ zum Opfer gefallen? In den Anmerkungen zu einigen Melodien wird auch auf solche Abweichungen besonders hingewiesen, die nach Johnsons Theorie ganz normale Mutationen sind (z. B. S. 112, 130, 175f., 189ff., 265f.). Folgt daraus, daß solche regelgerechten Mutationen doch nicht in allen Fällen selbstverständlich sind, oder gilt der Hinweis allein der besonderen Häufigkeit einer bestimmten Mutation an bestimmter Stelle? Die gleiche Frage stellt sich, wenn in der Grundform selbst Varianten angegeben werden, die als regelmäßige Mutationen aufgefaßt werden können (z. B. S. 218f., 262f.). Was sind eigentlich die Kriterien für die Etablierung einer bestimmten Grundform? Wann wird eine häufigere Mutation für Wert befunden, in einer Anmerkung erwähnt, wann als Variante der Grundform betrachtet zu werden? Dann gibt es Grundformen, die obligatorisch Mutationen unterliegen, wobei die Verse mit unregelmäßiger Zäsur gebildet werden (z. B. S. 228). Ist es nicht widersinnig, mit Stolz auf den Verzicht von Versen mit unregelmäßiger Zäsur in der Grundform zu verweisen, um schließlich in der Anmerkung zur Grundform diesen selben Verstyp als obligatorische Mutation durch die Hintertür doch wieder in die Grundform zu bringen? Was endlich ist eigentlich eine Grundform?

Auf diese Frage gibt es keine Antwort. Nach Johnsons allgemeiner Prosodie scheint sie zunächst einmal eine theoretische Konstruktion zu sein, aus der sich mit Hilfe der Mutationsregeln alle vorhandenen Textbeispiele auf eine Arienmelodie prosodisch ableiten lassen sollen. Dieser Interpretation steht aber neben der Etablierung von Grundformvarianten, die als Mutationen erklärbar und somit überflüssig sind, in zahlreichen Fällen die Aufnahme von Merkmalen in die Grundform entgegen, die durch die Mutationsregeln (selbst unter Berücksichtigung der Reduktion) nicht einfach getilgt werden können, trotzdem aber in vielen Textbeispielen dann nicht zu finden sind und dadurch zu Anmerkungen nötigen (z. B. obligatorische Wortwiederholung S. 154f., Parallelismus S. 115f.). Jedenfalls ist diese Konzeption der Grundform zumindest nicht streng befolgt worden. Andere Ausführungen Johnsons deuten an, daß es sich bei der Grundform um die statistisch häufigste Form der Textbeispiele auf eine Melodie handeln könne, die dann vielleicht noch im Hinblick auf die Mutationstheorie mehr oder weniger bereinigt worden wäre, so daß sich aus ihr und ihren Mutationen ein möglichst großer Teil der Beispiele ableiten ließe

und der Rest als Ausnahme angesehen werden könne. Dieser Vorstellung indes widersprechen die Fälle, in denen Johnson die Grundform auf der Basis einer klaren Minderheit der Textbeispiele errichtet, die ihm besonders charakteristisch erscheinende Merkmale aufweisen. Johnson hat den Begriff der Grundform an keiner Stelle definiert und scheint beide Konzepte nicht klar getrennt zu haben. Vor allem in einigen Anmerkungen des Arienkataloges wird aber noch eine zusätzliche Deutung des Begriffes sichtbar, die für weitere Verwirrung sorgt. Dort wird die Grundform teilweise nicht mehr als rein theoretischer Begriff einer beschreibenden Prosodie, sondern als reale Erscheinung angesehen, zumindest in den Köpfen der Dichter als präskriptive Prosodie existent, die sich historisch entwickelt durch Mutation, und die von den Dichtern verstanden wie mißverstanden werden kann (z. B. S. 161, 195f., 223f., 267f., 255ff.). Auch die Mutation wird so ohne weiteres von einem theoretischen Begriff, einem Erklärungsmodell, zu einem historischen Prozeß. Die Frage, welche prosodischen Vorstellungen den zeitgenössischen Dichtern bestimmend waren, ist sicherlich wichtig, ihre Beantwortung eines der Ziele der Beschäftigung mit der *qū*-Prosodie; aber die simple Gleichsetzung dieser Vorstellungen mit teilweise recht willkürlich gewonnenen, fast ausschließlich auf den Texten, nicht der Musik beruhenden Begriffen der heutigen *qū*-Analyse ist unzulässig.

Die Mehrdeutigkeit des Begriffes der Grundform und die ständige Unklarheit darüber, welche Kriterien zu einer Aufnahme bestimmter Erscheinungen in die Grundform ausschlaggebend gewesen ist, was als Regel, was als Ausnahme angesehen wird und warum, beeinträchtigen den Wert des Arienkataloges zwar, machen ihn aber nicht unbrauchbar. Johnson ist zugutezuhalten, daß er in den oft umfangreichen Anmerkungen zu den einzelnen Melodien dennoch einen meist ausreichenden Überblick über die Formenvielfalt und auch die gemeinsamen Merkmale der Textbeispiele einer Melodie vermittelt. Jedoch auch dies nicht ohne Einschränkungen: Unnötigerweise finden sich zur Häufigkeit prosodischer Erscheinungen oft nur vage Angaben („marked tendency“, „tendency“, „sometimes“ usw.), obwohl Zahlenangaben wünschenswert wären und als Nebenprodukt der Durchsicht und Analyse sämtlicher *zājū*-Arien sicherlich auch vorlagen. Vor allem die Häufigkeit von Mutationen und *chènzì* in den einzelnen Versen und Arien hätten durchgehend genannt werden sollen, um die diesbezüglichen Charakteristika einer jeden Melodie deutlich zu machen. Dann wäre auch eine vorläufige Beurteilung der Mutations-theorie eher möglich gewesen, man hätte sehen können, ob die Mutationen tatsächlich überall ohne Einschränkungen anwendbar sind, oder ob nicht doch ihre Beschränkung auf spezielle Melodien oder vielleicht ein Mittelweg zwischen diesen beiden Extremen sinnvoller wäre. Der immensen Arbeit, die Johnson seit Jahren auf die *qū*-Prosodie verwendet hat, wäre es sehr zu wünschen, daß ihre Ergebnisse so oder in anderer geeigneter Weise endlich insgesamt nachprüfbar gemacht würden.

### Resümee

Johnson hatte sich in seiner Arbeit mit nicht geringen sachlichen Schwierigkeiten auseinandersetzen. Die Musik zu den Arien, die der prosodischen Form zugrunde lag, ist fast vollständig verloren, die Überlieferung der Texte ist in vielen Fällen überaus unsicher, und in der Vielfalt der Textbeispiele auf die Melodien finden sich kaum jemals zwei, die in allen formalen Merkmalen übereinstimmen. Unter solchen Umständen zu einer Darstellung der Formen zu gelangen, die stets das größte Maß formaler Kongruenz der Textbeispiele einer Melodie zeigt und zugleich alle Abweichungen davon plausibel erklärt, von diesem Ziel sind wir weit entfernt. Doch hat uns Johnson ihm trotz nicht zu leugn-

der Problematik in Konzeption und Durchführung mit seiner großangelegten Untersuchung ein gutes Stück nähergebracht. Es bleibt allerdings sehr fraglich, ob das Silbenzählen – wie es auch die Chinesen praktizieren – überhaupt zur Lösung der im Kern sicherlich musikalischen Probleme führen kann.

In Bereichen, die eher durch fließende Übergänge als durch scharfe Abgrenzungen einzelner Merkmale und Merkmalskomplexe gekennzeichnet sind, ist der Versuch der Klassifizierung, der Systematisierung immer heikel und wird stets zu bestreitbaren Ergebnissen führen; dennoch muß er immer wieder gewagt werden. Unscharfe Grenzen gibt es offenbar zwischen den Versbestandteilen, dem, was man herkömmlich als *zhèngzì* und *chènzì* bezeichnet, aber auch zwischen dem, was man in der Prosodie als Regel, und dem, was man als Ausnahme anzusehen gewohnt ist. Möglicherweise geht in der *qū*-Prosodie eine genauere Abgrenzung des einen stets zu Lasten der Regelmäßigkeit des anderen. Mir erscheint in Johnsons Arbeit der Versuch, homogene Klassen von Versbestandteilen zu bilden, zu einseitig, das Maß der Gemeinsamkeiten dagegen, die von den Arientexten auf eine Melodie geteilt werden, zu gering ausgefallen, zumal da trotzdem für die Versbestandteile ausreichende Definitionen fehlen. Sicherlich ist auch ZHÈNG Qiāns Methode (in 1973a), einfach alles über das Versschema Hinausgehende unterschiedslos als *chènzì* zu behandeln, nicht befriedigend. Sie unterstellt wahrscheinlich ein viel zu hohes Maß an formaler Gleichheit von Arientexten einer Melodie. Der Grundgedanke aber, zunächst einmal diese Gleichheit zu ermessen und erst dann zu versuchen, das nicht Übereinstimmende möglichst regelhaft zu erklären, erscheint mir naheliegender als der umgekehrte Weg. Auf jeden Fall aber bleibt die Frage einer gewissenhaften Klärung der Begriffe, mit denen operiert wird, und Konstanz in deren Gebrauch. Auch das ist nicht immer leicht auf einem Gebiet, wo vieles durch die traditionelle chinesische Verslehre vorgeformt ist, wo sogar die Texte selbst, das Material der Analyse, bis zu einem gewissen Grad nach späteren prosodischen Vorstellungen von den Herausgebern oder anderen umgeformt wurden, doch um so weniger kann darauf verzichtet werden, wenn haltbare Ergebnisse das Ziel sind. Sonst bleibt es bestenfalls, wie in Johnsons Arbeit, bei Hypothesen.

Deren Überprüfung aber und die weitere Erforschung der *qū*-Prosodie wird Johnsons Monographie sehr erleichtern. Abgesehen davon, daß es auch verdienstvoll ist, Fragen aufzuwerfen, ein Problem in seiner ganzen Schärfe erscheinen zu lassen, liegt die bleibende Bedeutung vor allem des Johnsonschen Arienkataloges in der überaus sorgfältigen Dokumentation der Textbeispiele mit vielen wichtigen formalen Einzelheiten in vorbildlicher Darstellung. Dieser Aspekt seiner Arbeit ist in meiner Rezension, in der mir die Erörterung einiger wesentlicher allgemeiner Fragen das erste Anliegen war, nicht immer entsprechend gewürdigt worden. Doch damit verhält es sich wie mit den Pfirsichen und Pflaumen des alten chinesischen Sprichwortes, unter denen auch ohne Worte ein Pfad sich bildet: Alle Studenten der chinesischen Prosodie und die Bearbeiter oder Liebhaber der *qū*-Literatur werden den Arienkatalog als willkommenes Hilfsmittel benutzen und Johnsons unermüdliche Arbeit zu danken wissen.

## Literatur

- CRUMP, J.I. 1983: *Songs from Xanadu. Studies in Mongol-Dynasty Song-Poetry* (San-ch'ü). Ann Arbor: Center for Chinese Studies, The University of Michigan. (Michigan Monographs in Chinese Studies No. 47).
- JOHNSON, Dale R. 1968: *The Prosody of Yüan-ch'ü*. 2. Vol. Phil. Diss., The University of Michigan, Ann Arbor.

- JOHNSON, Dale R. 1970: „The Prosody of Yüan Drama“, in: *T'oung Pao* 56, S.96–146.
- SCHLEPP, Wayne 1970: *San-ch'ü: Its Technique and Imagery*. Madison/Milwaukee/London: The University of Wisconsin Press.
- ZHÈNG Qiān 1950: „Běiqǔ géshi de biànhuà“, in: *Dàlù zázhi* 1.7 (July), S.12–16.
- ZHÈNG Qiān 1972: *Jīngwú cóngbiān*. Taipei: Zhōnghuá shūjú.
- ZHÈNG Qiān 1973a: *Běiqū xīnpǔ*. Taipei: Yīwén yìnshūguǎn.
- ZHÈNG Qiān 1973b: *Běiqū tàoshì huìlù xiángjiě*. Taipei: Yīwén yìnshūguǎn.
- Zhōngguó gūdiǎn xìqǔ lùnzhù jíchéng*. Bd.3. Hg. Zhōngguó xìqǔ yánjiū yuàn. Peking: Zhōngguó xìqǔ chūbǎnshè 1980 (<sup>1</sup>1959).

Hans Link, Bochum